الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى-جيجل-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنـــــــوان:

سيميائية الرقصة في الطريقة الصوفية المولوية

لجلال الدين الرومي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتان:

❖ راضية بوالزيت

❖ نـــوال لخلـــف

إشراف الأستاذة:

* سامية بن عكوش

لجنة المناقشة

الدكتـــور: فيصل الأحمـــــر.....رئـــيســـــا

الأستاذة: بن عكوش سامية.....مشرفا ومقررا

الأستاذة: قويدر حسينـــــة .....عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2017-2018م /1438-1439 هـ

عندما كنت طفلا رأيت الله

رأيت ملائكة

رأيت أسرار العالمين العلوى و السفلى

ظننت أن جميع الرجال رأوا ما رأيته

لكنني سرعان ما أدركت أنهم لم يروا [1]

.

شمس الدين التبريزي

---

[1] آليف شفاق: قواعد العشق الأربعة، ترجمة: خالد الجيلي، طوى للنشر والإعلام، د ط، 2012، د ص.

كلمـة شكــر

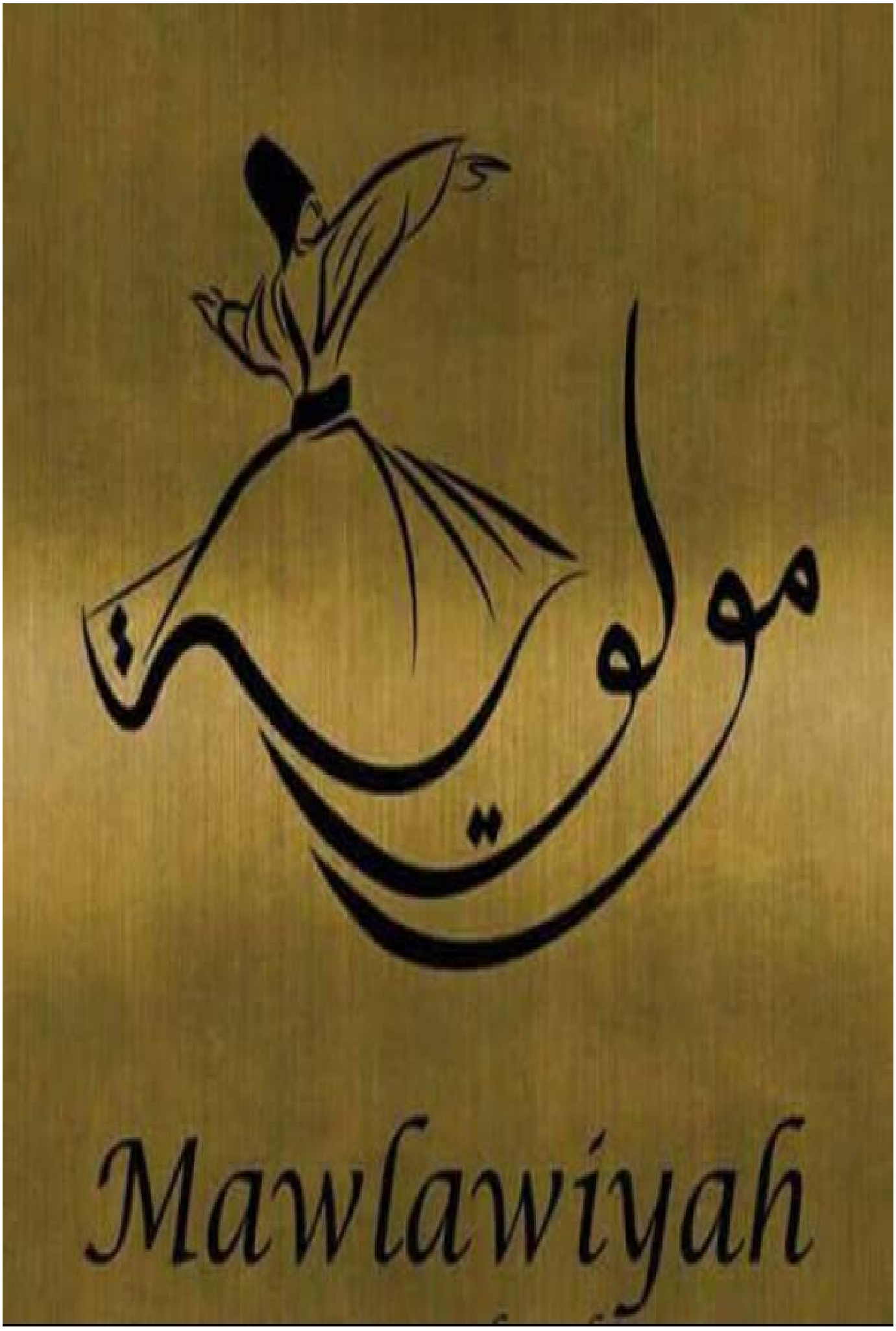
لله الحمد الكثير على نعمه وفضله، والذي أعاننا على إنجاز هذا العمل المتواضع....

الشكر الكثير إلى أستاذتنا" سامية بن عكوش التي بثت في نفوسنا حب العلم والمعرفة

الشكر إلى كل من علمني حرفا وأسداني نُصحا ألف شكر وتقدير.

الشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة، الذين تكبدوا عناء قراءة هذه المذكرة ومناقشتها لتقييمها وتقويمها.

Ugur Duman Ozyer


مولویہ
Mawlawíyah

مقدمـــــة

مقـدمـــة:

يسعى الدرس السيميائي إلى الإحاطة بجملة من العلامات، مختلفة المشرب والمنبت، منها المنطوقة والمكتوبة، البصرية والسمعية، الحديثة والقديمة، الدينية والإيديولوجية، فعلامات الدرس السيميائي مترامية الأطراف والجهات، وهذا ما جعله قبلة لكل العلوم، فتعدّدت بذلك نقاط التقاطع بينه وبين العلوم، من الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع ،الموضة، الأنثروبولوجيا، والتصوف....

التصوف فلسفة إسلامية، تعبّر عن رؤية مختلفة للعبد نحو الكون وخالق الخلائق، تتسم هذه الرؤية بقابليتها للتأويل، وتعدد المعاني، والإغراق في المعنى للوصول إلى اللامعنى، واستعمال الرمز للتعبير عن المرغوب، واستعارة الشيء أو اللفظ، أو الكائن (طير) للتعبير عن المقصود، وهذه العوامل والخصائص وفّرت تربة خصبة قابلة للزّرع السيميولوجي حتى يبشّر بحصاد وفير.

والدرس السيمولوجي في حقيقته منبت للإختلاف، فقد اختلفت وجهات النظر حول موضوع علم العلامة، إلا أن بعض التيارات اعتمدت طرقا معينة قائمة على دعوة الفلسفي"بورس" التي امتزجت بالمنطق والرياضيات والفلسفة.

وإذا كانت الفلسفة هي العمود الفقري للتصوف، فأول ما ظهر، ظهر كسلوك محدود يرفقه ملفوظ محدّد، إلا أنّ فلسفته تطورت بتطور ذلك الجانب التأويلي في التصوف، وتجدرت فيه العلامة، إلى سلوك وكلام مفتوح على العوالم التأويلية، فمن سلوك وكلام معيّن في المعاملة والعبودية إلى سلوكات تميّز المريد والشيخ عن من حوله من الخلائق من جهة، وعن الطرق الصوفية الأخرى من جهة.

فميلاد الطرق الصوفية هو ميلاد للعلامات الجسدية في فلسفة التصوف بعدما لم يكن للعلاماتوجود في التصوف يتعدى صورته السمعية-"الشعر"- بصورة طاغية- وصورته البصرية بصورة محتشمة،"لباس الزهد".

أثبتت السيميائيات-في بداياتها-قدرتها على خوض فضاء النسق الأدبي واستجلاء مكامن دلالته الخفية في مختلف النصوص الإبداعية وقد تبلورت بعد الصراعات المنهجية والقرائية، حيث قدّمت نظرية أكثر شمولية مما كانت تدعو إليه السيميائيات المحايثة، لكنها سرعان ما دعت إلى الشمولية من نوع آخر، كان العالم الأمريكي"بورس" قد بشّر بها بتأكيده على أن الكون كله بدأ من صرخة رضيع إلى تغريدة عصفور إلى قول شاعر يمكن أن يدرس سيميائيات، فاهتمام الدرس السيمولوجي بحدود الشكل الدال قاد السيميائيات إلى استقاطاب مختلف الأنساق الدالة فأضحت الموضة والأثاث والطعام، المصارعة، السيارات.....مبحثا للدلالة على خطى "بارط"، هذا الأخير الذي اشتغل على الإرثالسوسيري، وجعله أكثر ديناميكية وشمولية، فتوصل إلى نتائج جد مرضية.

والطرق الصوفية لو نظرنا إليها بالمنظار العلاماتي السيميائي لوجدناها غنية بالعلامات السمعية، والبصرية والجسدية، مؤهلة للدراسة والوصول إلى نتائج مرضية.

و"بارط" على خطى " سوسير" ينطلق في صياغته السيمولوجية معتمدا على ثنائياته الشهيرة: الدال /المدلول، اللغة/ الكلام، المحور التركيبي/ المحور الاستدلالي.

والطرق الصوفية، هي مرحلة من فلسفة التصوف عملت على الخروج من الشطح باللغة إلى الشطح بالجسد، فعندما ضاقت العبارة، اتسّعت الرؤية، والرؤية هنا كان خيارها الجسد، ولو نظرنا إلى هذا: التحول بمنظار انثروبولوجي لوجدناه عودة إلى الطبيعة وخروج من الثقافة، عودة إلى بداياتالإنسان، فقبل دخوله نسق اللغة عبّر عن فرحه وحبه لله من خلال جسده، والرقص به مستعينا بالأشياء التي حوله من نار وتراب، حيوان، لباس، وأوراق الشجر... وبهذا يمكن القول: أن الشطح الجسدي ما هو إلا خروج من نسق الثقافة إلى نسق الطبيعة، من التمدن إلى البدائية.

والطرق الصوفية أغلبها تميزت بالرقص، والرقص في أبسط تعاريفه هو:"مشي منظّم" أي مع سابق الإصرار، والطريقة الصوفية المولوية من الطرق المتميّزة بانضباط إيقاع الرقص فيها، ورمزيتها الكثيفة.

والنظر إلى الرقصة المولوية بالمنظار السيمولوجي يثير لدى الناظر عدّة تساؤلات وإشكاليات، نذكر منها.

– كيف للرقصة أن تكون حبلى بالعديد من الرؤى والعلامات والأقونات؟ أو ما نوعية هذه العلامات؟ وهل كل علامة بها تكتفي بتأويل واحد منفرد، يتيم؟، أم كل علامة تحمل علامات ومدلولات فرعية؟

– إذا كانت الرقصة هي العلامة الكليّة، أكيد ستطنوي على علامات جزئية فهل علاماتها الجزئية خدمتها، أم أخرجتها عن نسقها؟

–أين تمثّل المعنى؟، وما هو التّأويل المناسب للرقصة؟

– وإذا تم وضع فرضية تقول بأنّ: الرقصة المولوية نسق ناتج عن تغيّر استدلالي لنسق ما يشبهه على المستوى التركيبي بمنطق "بارط"، ما هو هذا النسق؟

وقد انطلقنا من الفرضية التالية :إذا كانت غاية المتصوف في كل الأديان هي الاتّحاد مع الذات الالآهية والعودة إلى أصل الانسان، فالرقصة المولوية لن تخرج عن هذا التأويل وهذا النسق، فما هي إلاّ ترجمان لرغبة الراقص"الدرويش" في الاتحاد مع ربه، وكل علامة جزئية داخل هذه العلامة الكلية، لا تخرج عن هذا النسق، وتطوف حوله لخدمته.

أما عن الاعمال المنجزة في هذا المجال فهي تكاد تكون منعدمة لم، توضع في شكل كتب، بل هي مقالات ضمن مجلاّت، ولم تدرس الموضوع إلا من ناحية رمزيته، نذكر منها.

"**الرقص الصوفي ورمزية الحركات الرقصة المولوية أنموذجا**" عامر محمد حسين وإياد محمد حسين.

–"زمزية الرقص والسماع في الطريقة المولوية للدكتورّ أحمد موسى كما هو ملاحظ اقتصرت الدراسات على الإحاطة بالجانب الرمزي مع السيميولوجي، أما الدراسات الأكاديمية فهي منعدمة.

وهذا ما جعل هذا البحث هو السبّاق المتفرد بدراسة جدية سيميولوجية للطريقة المولوية، بل هو السبّاق لدراسة سيميولوجية للرقص كنسق لغوي له دلالته وعلاماته، إذن فتفرده أصاب مرتان: مرة في رؤيته للطريقة الصوفية المولوية برؤية سيميولوجبية ومرة في رؤيته للرقص برؤية سيميولوجية.

من الأسباب الباعثة على اختيارنا لموضوع سيميائية الرقصة المولوية كونها موضوعا خصبا للتأويل والرمزية والإيحاء واللامعنى وترسيخا للفكر البورسي، ونظرا لأن تطبيق السيميائية على الرقص موضوع فريد فهدا الأخير هو خطاب هجين بين نسقين: لساني وأيقوني وهذا ما زاد من متعة البحث.

ونظرا لإعجابنا بشخصية جلال الدين الرومي واحترافية هذا الأخير في وضع العلامات والأيقونات في أفكاره ومعتقداته، هذه الشخصية التي أول ما اكتشفناها كان بفضل الروائية التركية "أليف شفق" في روايتها العالمية قواعد العشق الأربعون ، أضف الى جهد الاستاذة المشرفة في اخراج هذا الاعجاب و الاحساس الى اقتراح ملموس مضبوط علميا .

وكذلك لحداثة الموضوع وإعجابنا بالفتوحات البارطية في مجال الموضة الإشهار السينما.... فشغفنا حبا بهذا الفتح وحاولنا اتباعه في تطبيق بعض من آرائه.

وبهذا تهدف مذكرتنا الموسومة بـ سيميائية الرقصة في الطريقة الصوفية المولوية لجلال الدين الرومي" إلى إبراز أشكال العلاماتية الأيقونية الموجودة في الرقص، والكشف عن كيفية تمكن الفكر الصوفي الخروج من نسق لغة /كلام، إلى لغة /إيماءات، إلى لغة /ألوان،الى لغة/اللباس، إلى لغة/ الحركات، إلى لغة/الجسد.

فالصوفي استطاع أن يطور أشكال خطابه، وأن يستفيد من كل آلية بيولوجية أو نفسية أو اجتماعية، ويحصل منها على لغة إبلاغية فبعضهم، يفهم الرسالة دون الحاجة إلى اللغة الكلامية، وهذه الدراسة تعدّ محاولة لإدراج جملة من المفاهيم الأوروأمريكية والمقترحات النظرية، وأننا يمكن تطبيقها على خطابات الإسلاعربية. كما تندرج هذه الدراسة في سياق الكشف عن الخصائص الأيقونية "العلامة" خلال تأدية الدراويش للرقصة.

وأكيد بحثنا هذا ارتكز على عدة مراجع مهمة ذات مبنى صحيح نذكر منها:

- كتاب سعيد بن كراد، الموسوم بـ"السيميائيات والتأويل" الذي خدمنا وزوّدنا بالجانب النظري، ووضّح لنا الكثير من القضايا الغامضة في النظرية البورسيّة كما أشرنا لذلك في المدخل.

وهذا البحث ليجيب على ما طرحه من أسئلة، ويتوصل إلى الأهداف المرجوة قسمناه إلى فصلين، الفصل الأول نظري، تطبيقي ، والفصل الثاني تطبيقي فضلا عن المقدمة وخاتمة وملحق، و مدونة شرحنا فيها خطوات الرقصة، ومدخل تناولنا فيه الجانب النظري المتمثل في شرح نظرية "بوس"و"بارط "السيميائية.

أما **الفصل الاول والموسوم بـــــالهوية الصوفية المولوية : بين الاتباع و الابداع** ، فقد سعى مبحثه الاول لتعريف بماهية الطريقة المولوية حدودها وعلى ماذا تستند حيت تم التوصل الى العلامة **الكلية** البورسية للرقصة ،في حين المبحث الثاني خصصناه للعلامة السمعية في الرقصة ، باعتبارها العلامة التي ستصنع الاتباع و الابداع ،اللالتقاء و الافتراق بين ما أتى به المتصوفة الاوائل و المتصوفة الاواخر ، ففي العلامات السمعية يظهر الاتباع و في الموسيقي يتجلى الابداع.

ثم يليه **الفصل الثاني الموسوم بـــ: سيميائية العلامات البصرية .تمثيل المعنى وتأويله** :عاجنا فيه علامة اللباس ،اللون، الجسد بعتبارهما علامات بصرية ، في مبحثه الأول نقشنا فيه اللباس و اللون بين الجمالية و الروحانية و التأويلية عند المولوي الدرويشي

أما المبحث الثاني فخصصناه للعلامات الجسدية بين اللغة و الالغة ، ناقشنا فيه كيف يتجلى المعنى الصوفي في الحركات و الدوران الدرويشي ، اضافة الى التأويل البارطي للرقصة .

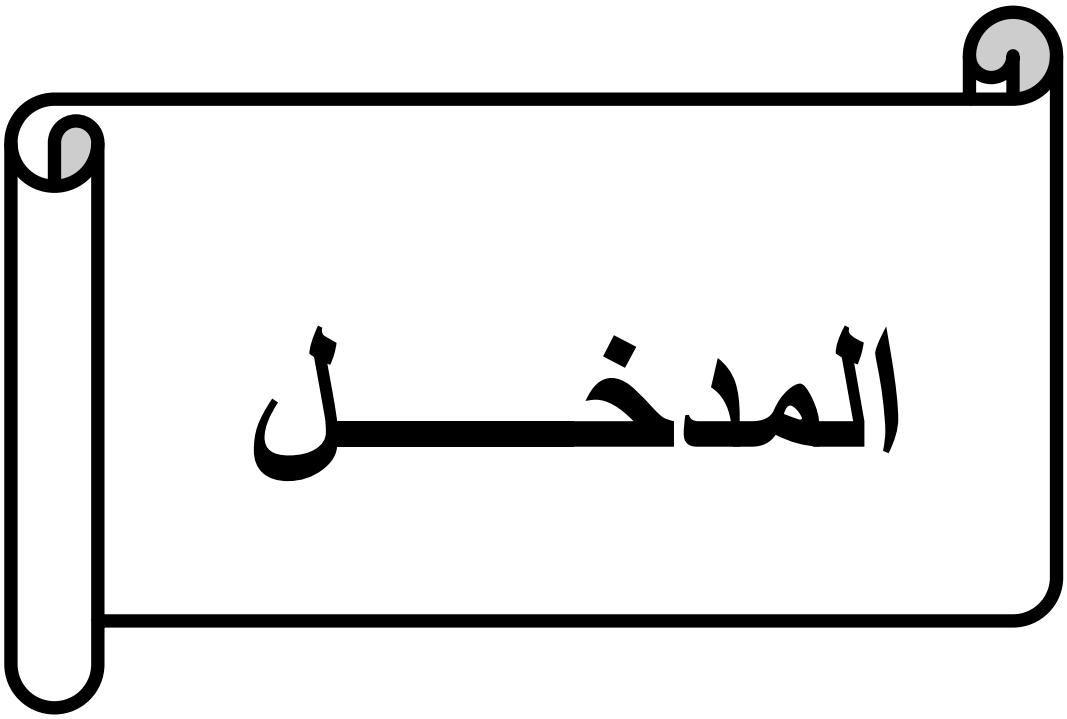
وبعد طرح خطة البحث وعناوينه الكبرى أكيد تحلّت المناهج المتبعة في البحث، فالمنهج السيمولوجي هو الركيزة، والهدف من البحث هو استنطاق الرقصة المولوية بلغة سيمولوجية بورسية بارطية، والمنهج الوصفي لوصف الرؤيا الصوفية عند مختلف الصوفيين الذين تم انتقائهم لدراسة تصوّفهم.

إنّ من معوّقات هذا البحث انه بحث تتشعب فيه العلامات ضمن أنواع مختلفة بين النسق السمعي ، النسق البصري، والنسق اللغوي، النسق الحركي، وهذا ما بلوره العالم "بورس"، الذي اعتمدنا على نظريته في بحثنا، ونظرية "بورس" لوحدها تمثل صعوبة لإغراقها في الفلسفة، وكثرة التقسيمات بها، كما أن الفكر البورسي فِكْر نظري أكثر منه تطبيقي.

أضف إلى ذلك احتشام تواجد الجانب التطبيقي في الدرس السيمولوجي العربي على الرقص، فهذا المجال مجهول العوالم لم تتحقق فيه فتوحات بعد، بل انه عند الأغلبية مجال غير قابل للدراسة، وأضف إلى هذه الصعوبات، صعوبة التوصل إلى الرقصة الأصلية الأم، فالرقصة المولوية أدخلت عليها تعديلات وتعديلات حتى فقدت صورتها الأولى، وهذا ما جعلنا نصل إلى مدونة البحث يعد عناء، إلا أنه في الأخير تم ضبطها بعد مشاهدة فيديوهات، وقراءاة مقالات عن الرقصة المولوية.

لنسدل الستار على بحثنا بخاتمة رصدت أهم القضايا التي أثيرت في التحليل السيميائي والدراسات السيميائية البورسية والبارطية، هذا من الناحية النظرية، أما من ا لناحية التطبيقية تم تقسيمه هو كذلك إلى قسمين: بورسي وبارطي، حيث تم رصد خلال البحث ما يقارب ثلاثين علامة ومؤشرا.

لم يعرف بحثنا هذا سوى قطرة صغيرة من بحر سيميائية الرقصة كوننا لا ندعي الإحاطة بما فيها من دلالات وتأويلات على الرغم من محاولتنا جاهدين بتوخي الصدق والدقة، نأمل أن يكون قد حقق قدرا مما كنا نصبوا إليه.


المدخـــل

المدخل:

من بين أهم الدعائم التي ارتكزت عليها المنظومة الفكرية الحديثة في تأصيلها الجديد، ما عرف بالسيميولوجيا، أو السيميائية أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الدلالة ترجمات وتعريبات تطول هذا العلم، إلا أنه شاع بمصطلحين هما:

(Simiology) منSemionاليونانية، حسب العالم اللغوي السويسري **فرديناند دي سوسير** (F.De.Daussure) (1838-1913) أو (Semiotics) حسب العالم والفيلسوف الأمريكي **شارل ساندرس بورس** Ch.S.Perice (1838-1914).

والمصطلح الأول شاع عند أوروبيي مدرسة باريس تقديرا لصياغة **سوسير**، وأما المصطلح الثاني (Semiotics) فيفضله الناطقون بالإنجليزية كما يشاع في أروبا الشرقية وإيطاليا والولايات المتحدة الامريكية تقديرا للعالم الأمريكي **بورس**.

نبدأ ب " **فرديناند دي سوسير**" حيث كانت له يد طويلة في التأسيس لهذا المصطلح من خلال مقولته الشهيرة "**اللغة نظام من العلامات**" التي تعبر عن أفكاره والسميولوجيا عنده تهتم بأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والاشارات العسكرية، ويمكن أن تدرس حياة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وسوف يكون علم اللغة جزءا من السيميولوجيا. [1]

وهذا الطرح يحيل الى اعتباطية الدليل اللغويّ، كمركز أساسي في التوجه اللساني والسيميائي أيضا وما يعزز هذه النقطة ما قال به عن فكرة الدليل ومعناه وكيف يتفاعل مع المجتمع، يجب أن يفهم داخل تصور عام، هو النظام الذي يتضمن مفهوم الكل والعلاقة حيث لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء الا في علاقتها الاختلافية مع الكل فالأجزاء داخل النظام ليس لها معنى في حد ذاتها عندما ينظر اليها معزولة

هذه الأقوال وغيرها تعتبر المبادئ التطبيقية لهذا العلم عند "**سوسير**" ومن أهم الأسس القاعدية التي تبنّاها:

[1] ميشال آريفيه وآخرون: السميائية أصول وقواعدها .ترجمة رشيد بن مالك . مراجعة و تقديم عزالدين المناصرة . منشورات الاختلاف الجزائر 2001. ص 154

- **التحليل المحايث**:الذي يقصي أي حديث خارج عن مجال العلاقات التلاحمية الرابطة بين أجزاء وعناصر العمل ككل.
- **التحليل البنيوي**:يهدف الى استقصاء معمارية وشكلية النص الداخلية بغض النظر عن مضامينه.
- **مبدأ القيمة**:وهي الركيزة الثابتة ضمن مبادئ التنظير السيميولوجي والاشتغال اللساني أيضا وهو تصور قائم على خلفية ديمقراطية تنظم العلاقة بين الدلائل وفق نظام مساواتي.

ومنه ما يميز سيميولوجيةسوسير أنّ علم اللغة جزء من السيميولوجيا وهي تهتم بالعلامة الاجتماعية وأكيد مركز على تحليل المحايث والبنيوي في حين سيميولوجية **بورس** تختلف تماما عن سيميولوجية سوسير في المرجع والمنطلق والأهداف

" لا أملك أن أدرس أي موضوع رياضي أو أخلاقي أو ميتافيزيقي إلا بالاعتماد على المنهج السيميائي".[1]

بهذا التعريف الواسع للسيميولوجيا التي طغت على كل شيء في نظرة **بورس** للكون ، وبالتالي تكون السيميولوجيا ليست مجرد أدوات اجرائية لقراءة هذه الواقعة النصية أو تلك، بل هي تصور متكامل للعالم، هذا العالم الذي هو سلسلة في تداولها واستهلاكها ؛انه تصور متكامل للعالم، هذا العالم الذي هو سلسلة لامتناهية من الأنساق السيميائية؛ ، ويؤكد **بورس** على استحالة فصل العلامة عن الواقع، فالواقع هو نسيج من العلامات. [2]

ولهذا فإن سيميائيات **بورس**، ليست صنافة جامدة تدرج أنواع العلامات من خانات قارة بشكل نهائي، بل صنافة متحركة، حيث تجعل من " الإنسان علامة، وتجعل منه صانعا للعلامة وتقدمه كضحية لها في نفس الآن." [3]

العلامة وخلفياتها الفلسفية:

إن استيعاب التصور البورسي للعلامة يمر عبر استيعاب تصوره لنظرية المقولات ،إذ لا يشكل التعريف الذي يقدمه بورس للعلامة سوى الوجه المرئي لقاعدة فلسفية ترى في التجربة الانسانية كلها كيانا منظما

[1] سعيد بنكراد، السيميائات والتأويل – مدخل لسيميائيات س.س. بورس، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005،ص39

[2] يتظر: المرجع نفسه ،ص39

[3] المرجع نفسه،ص 40.

من خلال مقولات ثلاث هي " الأصل والمنطق في ادراك الكون ، وادراك الذات ،وانتاج المعرفة وتداولها فلا حدود تفصل بين ظواهر المرئي والمستتر، بين الممكن والمتحقق، فكل ما يؤثث هذا الكون يشكل وحدة تامة، ومع ذلك فان التنظيم المفهومي للتجربة الإنسانية يقتضي منا الفصل بين المستويات و المظاهر و المجالات" [1]

قدم تصوره من خلال خطاطة ثلاثية يمكن بواسطتها الكشف عن مجمل مكونات التجربة الانسانية وكل شيء كان في تصوره ثلاثيا.

تنطلق الثلاثية من النوعية (أول) الى الفعل (ثان) والى القانون (ثالث)" أي من الاحساس الى الوجود الى التوسط." [2]

مقولة الأولانية: تحتل الأولانية في تصور **بورس** على "الوجود النوعي الموضوعي" ذلك الوجود الذي يكمن في وجود الشيء في ذاته خارج أي سياق او تحقيق.

"تحيل على سلسلة من الأحاسيس والنوعيات المنظور اليها في ذاتها انها تحديد للكينونة في طابعها المباشر دون أي وسائط أو تجسد او علاقة مع أي شيء آخر." [3]

ويرد بورس مضمون هذه المقولة إلى الأحاسيس كالألم والخوف والفرح والحزن، والى النوعيات كالأحمر و الأخضر و المر والخشن و اللين.

مقولة الثانيانية:وتمثل عالم الوقائع وعالم الموضوعات التي يرتبط وجودها بردود أفعال خام وهو ما لا يمكن الا في وجود الأول فهو يتحدد ويترشح به ويصفها بورس " أنها مقولة الواقعي والفردي انها مقولة التجربة والواقعة والوجود، وجود الشيء ووجود الحدث ووجود الفكرة ووجود الوضعية والحلم المدرك، إنها مقولة الهنا والآن" [4]

إن الثانيانية من هذه الزاوية بالذات هي الشرط الاساسي لتحويل الإمكان و اللاتحديد (اللاعضوي واللامحدد) إلى حقائق مجسدة داخل حقل التجربة الإنسانية .

---

[1] 1المرجع السابق ص 39

[2] 2 المرجع نفسه، ص 41

[3] 3 المرجع نفسه، ص 54

[4] المرجع السابق، ص 61

مقولة الثالثانية: وهو العنصر الثالث الذي يجمع بين الأوّل والثّاني، يقوم بالكشف عن القانون الذي يجعل من تحقق الإمكان داخل الوجود أمرا ممكنا ومعقولا " ان الامر يتعلق بما يطلق عليه **بورس** الثالثانية أي نظام الرمزية الذي يمكّننا من التخلص من مقتضيات التجربة الصافية لامتلاك العالم فكريا"[1].

انه الوسيط بين ما يلج داخل الأنسان وعالم الأشياء، وهو عنصر أساسي فمن خلاله يمكن أن تجعل من كل شيء وكل سلوك قالب رمزي لكي يتم استيعابه باعتباره مجموعة من المفاهيم، فتنظيم التجربة الأنسانية يتم دائما بعيدا عن الإرغامات التي تفرضها "الهنا" " الآن" .

هذه هي نظرية المقولات التي تناولت التجربة الإنسانية في عموميتها، وستكون الأساس الصّلب الذي على أساسه ستبنى السيميائيات باعتبارها نظرية في المعرفة ومنطلقا في الادراك.

"فالعلامة ليست تعيينا لأشياء فحسب، وليست إنتاجا لمعنى فحسب إنها في المقام الأول الأداة الرئيسية لتنظيم التجربة الواقعية ومثولها امامنا باعتبارها تجربة رمزية." [2]

بما ان نظرية المقولات ثلاثية المفهوم والدلالة، ونظرية العلامة استلهما **بورس** من هذه الخلفية، فبطبيعة الحال العلامة كذلك ثلاثية وهذا بروتوكول رياضي العلاقات .

" فالواحد والاثنان والثلاثة هي إعداد كافية من الناحية البراغماتية و ضرورية من الناحية المنطقية من اجل انتاج علاقات لا نهائية"[3]

وعلامات لانهائية فالعلامة عند بورس موجود بشكل مستمر ولا نهائي فلا شيء خارج العلامة ولا شيء يحدّد بدونها، فالتجربة الانسانية بكل أبعادها تشكّل علامة.

ومنه" الإنسان علامة، وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضا علامة"[4]

1 المرجع السابق، ص 66.

2 المرجع نفسه، ص 70.

3 أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الإختلاف. الجزائر . المركز الثقافي العربي .المغرب. الدار العربية للعلوم بيروت ط 1 . 2005 ص 60.

4 سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل .ص 71.

أطراف العلامة:

إن العلامة هي علاقة ثلاثية عند بورس "أول ،ثان ،ثالث "،وتحتوي هذه الثلاثية على مبدأ الإحالة اللامتناهية، فالأول يحيل على الثاني عبر الثالث، وهو نفسه قابل لأن يحيل على ثان عبر ثالث جديد، فالسميوز "هي في الاحتمال سيرورة لا متناهية، وهي في الوجود منتهية."[1]

المأثول: هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر، إنه لا يقوم الا بالتمثيل، فهو لا يعرّفنا على الشيء ولا يزيدنا معرفة به، ذلك أن موضوع العلامة، كما يقول بورس " إنّ العلامة أو المأثول، هي شيء يعوّض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأي صفة وبأية طريقة، انه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا، إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى وهذه العلامة تحل محل شيء هو موضوعها" [2]

الموضوع: ان الموضوع هو مايقوم المأثول بتمثيله سواء كان هذا الشيء الممثل واقعيا أو متخيلا أو قابلا للتخيّل أو لا يمكن تخيّله على الاطلاق ويلخص بورس هذه الملاحظة يقوله "ان موضوع العلامة هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع."[3]

المؤوّل: يعتبر المؤوّل ثالث عنصر داخل نسيج السيميوز، وهو ما يحدّدها في نهاية المطاف، إنه عنصر التوّسط الإلزاميّ الذي يسمح للمأثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة، فلا يمكن الحديث عن العلامة الا من خلال وجود المؤوّل باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من المأثول إلى الموضوع أمرا ممكنا، انّه هو الّذي يحدّد للعلامة صحتها ويضعها للتداول كواقعة إبلاغية.

وكما رأينا المؤوّل يشير من بعيد أو من قريب إلى عملية التأويل التي تسمح للمتلقي بادراك العلامة.

"إن المؤول باعتباره حدّا ثالثا هو الذي يقوم داخل السلسلة بإدخال القاعدة أو المبدأ العام الذي يربط الحدود الثلاثة فيما بينها"[4]

ويعد المؤوّل من أصعب مفاهيم **بورس**، ونظرا الى اهميته في مستويات الادراك قسّمه "**بورس**" الى ثلاث أقسام:

1 المرجع السابق، ص 78.

2 المرجع نفسه، ص 78.

3 المرجع نفسه، ص 81.

4 المرجع نفسه، ص 90.

أ-المؤوّل المباشر: ويشكّل نقطة انطلاق هذه السيرورة التأويلية ويمثل معنى العلامة وما تدلّ عليه أي نقطة انطلاق لكل دلالة .

ب- المؤوّل الديناميكي: الذي يأخذ من العملية التأويلية كل أبعادها فتتحول إلى سيرورة ل متناهية من الدلالات في حين أدرك "**بورس**" أن المؤوّل الدينامي قد يكون سببا في إحداث فوضى، وإدخال الدلالة داخل السيرورة اللاّمتناهية كان لابدّ له من الإستنجاد بمؤوّل آخر وهو التالي.

ج- المؤوّل النهائي: حتى يعمل على كبح جماح القوّة التأويليّة التي تولّدت عن المؤوّل الدينامي، فهو يعمل على تحويل اللاّمحدود الى حركة محكومة بقوانين فتجعل كلّ تأويل مندرج ضمن منطق خاص للتأويل.[1]

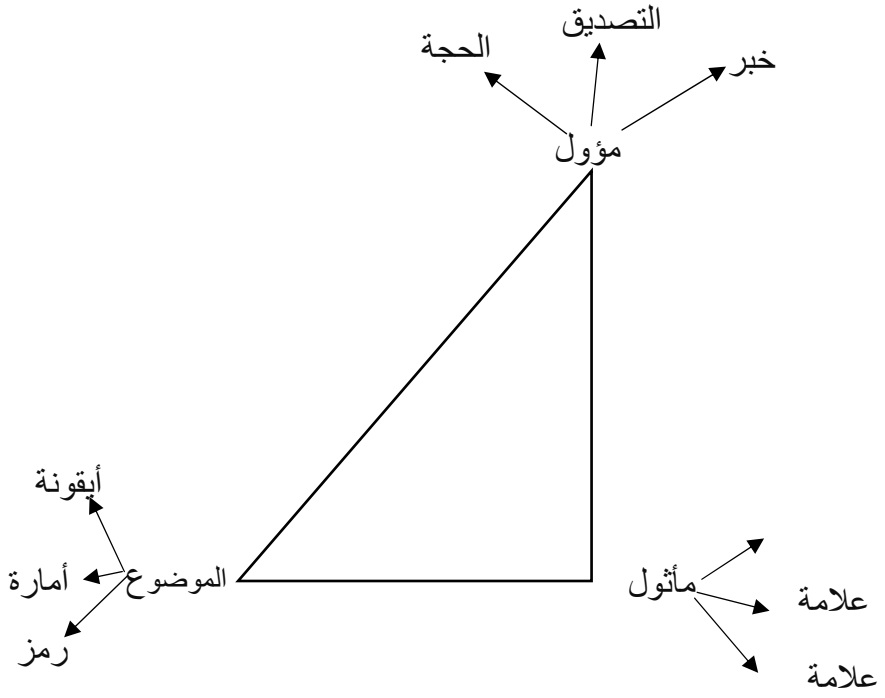
لقد كان لاستحضار المؤوّل دورا فعالا في توليد الدلالات ضمن سيرورة تأويلية ولعلّه " يظل في إنتاج النشاط التأويلي إلى مالا نهاية ذلك يعد أساس السيميوز إنّ لم يكن روحها."[2]

فلهذا أوجد **بورس** المؤوّل النّهائي ليكبح جماح الديناميكي عن إنجاب مؤوّلات لا نهائية، إلاّ أنّه صنع للحمل المؤقت، فمهما بقى المؤوّل النّهائي راكدا، سيأتي يوم يتحوّل فيه إلى ديناميكي من جديد.

لذلك طور "**بورس**" نظريته حول المؤوّل فيميّز بين المباشر الحركي والنهائي العاطفي والطاقويّ، دون تجاهل حقيقة الحّد النهائي للتأويل السيميائي التي اختلف بفضلها "**بورس**" عن **التفكيكية** الذي جعلوا من لانهاية التأويل ضربا جنونيا لا بداية ولا نهاية له.

1 ينظر: المرجع السابق، ص 45

2 : المرجع نفسه، ص 47.



الشكل رقم: 01 [1]

أشرنا سابقا أن السيميولوجيا، سميولوجيتان، سيميولوجيا **بورس** الأمريكية و سميولوجيا **سوسير** الأوروبية، هذا الأخير الذي بشّر بميلاد السيميولوجيا قبل موته، وعمل تلاميذته الفعليين والروحانيين على تطوير موروثه اللساني والسيميولوجي، ويعتبر **رونال بارط** أحد هؤلاء التلاميذ الروحانيين الذي عمل على استثمار الإرث السوسوري وفي ذات الوقت خرق منطالقاتها حيث قلب مسلمته المعروفة أن اللسانيات جزء من السيميولوجيا قائلا "اللسانيات بوصفها كل الأنظمة العلاماتية هي الأصل والسيميولوجيا فرع منها" [2]

ذلك من منطلق أن اللّغة هي المنظومة الشاملة لكل الأنواع التعبيرية الأخرى ،ففي سنة 1964كانت جديدة بإسهامات إبداعية **لرونال بارط** على التوالي **عناصر السيميولوجيا، الأساطير**، هذا الأخير الذي يمثل سدة الشهرة بلا منازع.

وقد اعتمد في دراسته على الإرث السوسوري ونظريات **هيلمسليف، وليفي شتراوس**، فما يهمنا هنا استفادته من سوسير من ثنائية اللغة/ الكلام و التركيب/ النظام .

---

[1] هذا الرسم مستوحى من مخطط (سعيد بن كراد)في كتابه السيميائيات والتأويل المعتمد عليه في انتاج هذا المدخل والتطبيق على المتن.

[2] ميجان الرويلي . سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي ، الإضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا ، المركز الثقافي .د ط .1981.ص 102

وثنائية اللغة/ الكلام من الثنائيات الأكثر قوّة في لسانيات سوسير فقد فرّق سوسير بين اللغة من حيث هو مجموعة من الأنظمة والقواعد التي تمتلكها جماعة بشرية في تواصلها و تخاطبها ، وبين الكلام الذي يشكّل التجلّي التطبيقي لهذه الأنظمة والقواعد، فالكلام هو الانتاج الفعلي للغة [1].

اذا تغدو اللغة بنية عامة، في حين يغدو الكلام بنية خاصة.

وانطلاقا من هذا المفهوم حاول **بارط** تطبيقه في الظواهر الاجتماعية، الثقافية مؤكدا على أهمية الثنائية اللسانية اللغة/الكلام لكنه مددها لتشمل أنظمة الدلالة كلها وحافظ على المصطلحين لقناعته بعدم وجود مصطلحين أكثر ملاءمة منهما للتحليل السيميولوجي. [2]

وقام **بارط** بتطبيق هذه الثنائية على ظاهرة اللباس و الطعام، الأثاث... فعلى سبيل المثال نجد من حيث الطعام أن اللغة تتكون من قواعد الإقصاء أمّا (ما هو خارج الأطعمة)والتعارضات (مالح/حلو) وقواعد الجمع والتأليف بين المواد الداخلة في صنع الأطعمة، أما الكلام فيتمثل في اختيار أنواع من الأطعمة دون أخرى ،تتميز بطريقة صنعها أو بأسلوب تحضيرها ، فلائحة الأطعمة التي تقدّم في المطاعم تمثّل لنا نموذجا واضحا للعلاقة بين اللغة والكلام، لانّ اللاّئحة مصمّمة بناءا على تركيبة وطنية إقتصادية .

امّا ثنائية المركب والنظام أو التركيبي الاستدلالي، فلهذه الثنائية الدور الكبير في تفسير كثير من القضايا اللغوية والسيميولوجية.

تقوم اللسانيات على أن اللغة في انتاجها للكلام انما تخضع لنوعين من العلاقات يطلق **سوسير** على النوع الأول **العلاقات التركيبية** وتقوم هذه العلاقة على التعاقب وعلى الصفة الخطية للغة ،تلك التي تستثني إمكانية لفظ عنصرين في آن... وهذان العنصران انما يقع الواحد منهما الى جانب الآخر ضمن سلسلة كلامية أما النوع الثاني فيسمى وفق سوسير **بالعلاقات الترابطية أو الاستدلالية،** فالكلمة في نسقها ترتبط في علاقة عمودية مع كلمات في الذاكرة او القاموس. [3]

وبناءا على ما تقدم يمكن القول أن العلاقات التركيبة تمتلك صفة الحضور، أما العلاقات الإستدلالية فتمتلك صفة الغياب، غير ان الحضور لا يمكن له أن ينتج الدلالة إلا في حضور الكلمات الغائبة.

---

[1] ينظر وائل بركات،"السيميولوجيا بقراءة رولان بارث"، دمشق المجلد 18، العدد الثاني، 2002، ص 20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص 21.

ورونال بارط طبق هذه الثنائية على الموضة و الطعام.

ولهذا يرى **بارط** ضرورة حضور هذين المستويين المحوريين في النظام اللغوي ضمن الأنظمة الدلالية الأخرى غير اللغوية، وهذا يعني انّ البحث عن الدلالة أو المعنى في أشياء العالم يمر عبر مستويي اللغة: المركب والنظام ويطبق **بارط** هذين الحدّين على أربعة مظاهر ثقافية هي : اللباس، الطعام، الأثاث والمعمار ويوضّح الجدول التالي نموذجيهما : [1]

مظاهر ثقافية	النظام	المركب
اللباس	نوع من القطع مجموعة أو مفرقة لا يمكن ارتداؤها مع بعضها في وقت واحد على موقع واحد من الجسم، غير ان تبديلها يعني تبديلا ضمن الفئة الواحدة : طاقية/ رأسية/ قلنسوة	تجاور بين عناصر مختلفة للباس متكامل تنورة – بلوزة – سترة
الطعام	مجموعة أطعمة معدّة ومتغايرة نختار منها وجبة وفق مقتضيات معينة : كالتنويع في المقبّلات واللحم و الحلويات	سلسلة حقيقية من الأطباق المختارة في الوجبة: هذه لائحة الطعام (Menu)

شكل رقم :01 [2]

وهناك ثنائيات اخرى إلا أنه تم التحدث عن ماله صلة بالحث.

[1] المرجع السابق ، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

المدوّنـــــة

المدوّنة:

تقام الرقصة **المولوية** في أماكن مخصّصة لها تسمى ثكايا تشبه في طرازها المعماري المساجد، في مساحة الرقص يجلس مجموعة من الدراويش على هامش القاعة حاملين بأيديهم آلات موسيقية، الناي بمختلف أطواله والربابة والطبل وأحيانا القيثارة والدف... يرتدون بردة سوداء بارزة، ولباس أبيض أسفلها لا يظهر كثيرا، ويعتمرون فوق رأسهم طربوش، أو كما يسمونها "الكلا".

يدخل الى ساحة الرقص مجموعة من الدراويش لباسهم مطابق للباس الدراويش العازفين يقودهم شيخهم الذي يشبههم في لباسه، إلا لون طربوشه يتميز بوجود خط أخضر أسفل الطربوش، يقوم الدراويش بالانحناء لشيخهم، ثم السجود هم وشيخهم، وبعدها يدخلون لتأدية الدورات الثلاث حول ساحة الرقص أما شيخهم فيتخذ مكان للجلوس فوق سجادة حمراء في الجهة اليمنى الهامشية من ساحة الرقص، في حين العازفين في الجهة اليسرى.

بعد تأدية الدراويش للدورات الثلاث حول مساحة الرقص، يتقدمون إلى شيخهم ويقومون بتقبيل يده، ويرد عليهم بتقبيل جباههم.

بعد ذلك ينزعون بردتهم السوداء ويتخلون عنها، فيظهر الزّيّ الأبيض ذو قطعتين، القطعة العلوية وتسمى **الدارعة**، والقطعة السفلية وتسمى **الجونلة** وتتكون من قطعتين **الحزام الأسود، والتنورة الدائرية** .

يجلسون بجانب شيخهم، فيدأ بتلاوة القرآن، والصلاة على النبي وذكر مولاهم "**جلال الدين الرومي** " بقوله :"اذا رمت المنى يا نفس رومي لمولانا " و البدأ في الابتهالات والأدعية و كل هذا بدون إيقاع.

بعد هذا يدخل الدراويش الدّوارون الى الحلبة بزيّهم الأبيض، ويبدؤون بالدوران يمارسون خلال دورانهم عدة حركات، عددها عشرة، و ؟أحيانا تزيد ولكل حركة معناها، وفي كل حركة يتخذ جسد الدرويش شكل معين، أما الدراويش العازفين فيتركون العنان للإيقاع وغناء قصائد في المديح النبوي، وقصيدة النّاي لمولانا جلال الدين الرومي....

يتّخذ الدراويش الدّوارون خلال تأديتهم للرقصة، شكل الدائرة يشكلونها بأجسادهم المتتابعة و المتباعدة، حيث يشرط خلال دورانهم أن لا تتلاقى أدرتهم.

اذن هناك دائرتان دائرة تتكون بأجساد الدراويش يتمركزها الشيخ، ودائرة يكوّنها الدرويش بجسده خلال دورانه حول نفسه مركزها هو، وتكون جهة الدوران عكس عقارب الساعة.

يدور الدراويش لساعات طويلة متنقلين من حركة الى حركة الى ان يصلوا الى الحركة العاشرة فيتوقفون عن الرقص. فينتقل الدراويش العازفون من الترانيم الى ترتيل القرآن والصلاة على النبي *

" يعود الشيخ الى مكانه لتتوقف الآلات عن العزف ويشرع المنشدون في ترتيل القرآن إيذانا باختتام مجلس السماع."[1]

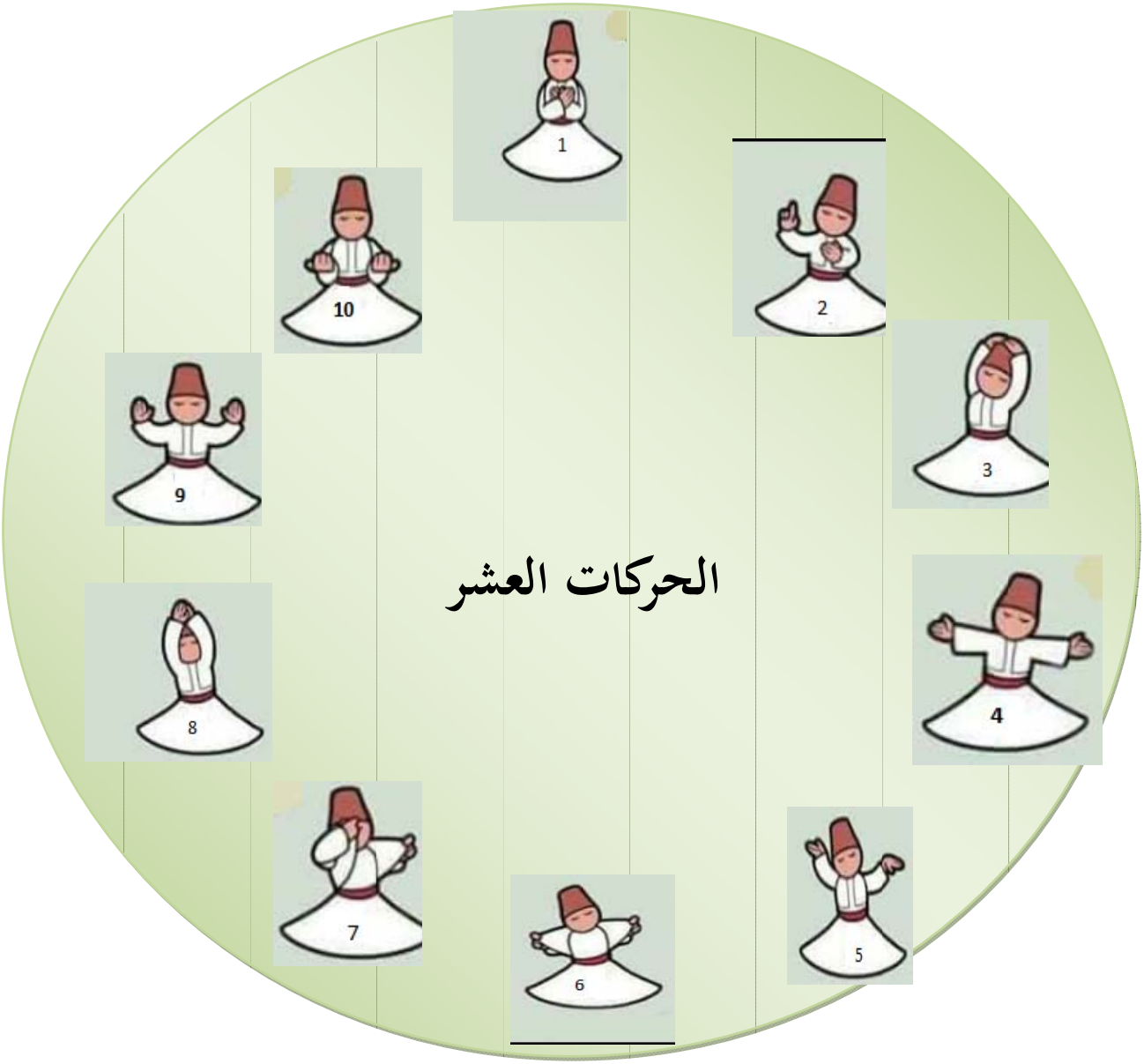
* تم التوصل إلى هذه المدونة من خلال مشاهدة العديد من الفيديوهات، رغم وجود اختلافات بينها، فكان صعبا ان تضبط، فكل المراجع التي وجدنا لم تضع وصف الدقيق للاقصة فما كان منا الا الاستعانة بالمراجع البصرية أي الفيديوهات و منها :

1- https://www.youtube.com/watch?v=hkuimX1bh6g

2- https:// www.youtube.com/watch?v 570 qddi

3- https://www.youtube.com/watch?v=XBriToLYwng

1هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري"- هوامش فلسفية، 18 ابريل2016،ص2.



الشكل رقم (1): الحركات العشر للرقصة المولوية[*]

[*] -ترتيب الحركات من إعداد الطالبتين اعتمادا على فيديو رشيد رمضان ويمكن الاطلاع عليه عبر الرابط التالي:
https:// www.youtube.com/watch?v 570 qddi

الفصل الأول:

الهوية الصوفية المولوية:بين الإبداع والاتباع

الفصل الأول: الهوية الصوفية المولوية : بين الاتباع والابداع

المبحث الأول: الطريقة المولوية حدا واستنادا

المطلب الأول: الطريقة المولوية حدا

1- تعريف الطريقة الصوفية

2- ظهورها

3- الطريقة المولوية : بين التعريف و المؤسس.

4- المولوية من قونية القرن 14 الى العالم القرن 21

المطلب الثاني: الطريقة المولوية استنادا

1- الحوارية بين المتن والعنوان

ب-رقصة السماع

ج-قصة الدراويش

د-الرقصة المولوية

2- الرقص و الاهوت و العبادة

3- الرقص المولوية بين الجدور و المعني

المبحث الثاني : العلامات السمعية : بين الاتباع و الابداع .

المطلب الأول: الشعر وترانيم / علامة

1- التسبيح/مؤشر

2- الترانيم/مؤشر

1- الترانيم والذات المحمدية

2- الترانيم الرمزية

أ-ترانيم الطائر

ب- قصيدة الناي

المطلب الثاني: الموسيقى / علامة

1- الموسيقى والدين

2- الموسيقى والرقصة المولوية

أ-الآلات الهامشية

ب_الآلات المركزية (الناي)

المبحث الأول : الطريقة المولوية حدا واستنادا

المطلب الأول: الطريقة المولوية حدا.

1/ تعريف الطريقة الصوفية: الماهية:

1- **لغة:** "جاء في الصحاح أن الطريق السبيل (...) وطريقة القوم أماثلهم وخيارهم يقال هذا رجل طريقة قومه، وهؤلاء طريقة قومهم وطرائق قومهم أيضا، للرجل الأشراف (...) وطريقة الرجل، مذهبه، يقال: ما زال فلان على طريقة واحدة، أي على حالة واحدة". (1)

1- **اصطلاحا:**معناها في التصوف هو : "الطريقة عند أهل الحقيقة عبارة عن مراسم الله تعالى وأحكامه التكليفية التي لا رخصة فيها، وهي المختصة بالسالكين إلى الله تعالى مع قطع المنازل والترقي والمقامات". (2)

وورد عند القشيري في رسالته أنها:"مجموعة الآداب والأخلاق والعقائد التي يتمسك بها طائفة الصوفية". (3)

وعند الجرجاني في كتابه (التعريفات) أنها: "السيرة المختصة بالسالكين إلى الله تعالى من قطع المنازل والترقي في المقامات" (4)، ومنه الطريقة الصوفية هي : تشريع من طرف إنسان يمتلك طاقة روحية، وفكر إيماني عميق، يلتف حوله تلاميذته الذي يعلمهم أصول الطريقة، ويعمل معهم على ممارسة مجموعة من الطقوس من تسبيح وإستغفار...إي عبادة الله بصفة جماعية، وكلامهم مع بعض مقتصر على الذات الالآهية غالب .

2- ظهورها: أما عن زمن ظهور الصوفية، فالمسألة ضارية بجذورها في التاريخ الانساني، فكل الشعوب عرفت التصوف بشكل من الأشكال وأطلقت عليه اسم معين، أما في التاريخ الإسلامي، يقول ابن تيمية موضحا تاريخ ظهورها الطرق "إن أول ما ظهرت الصوفية في البصرة وأول من بنى دويرة للصوفية بعض أصحاب عبد الواحدين

(1)أبو نصر إسماعيل بن حامد الجوهري: الصحاح: راجعه واعتنى به محمد ثامر وآخرون، دار الحديث، دط، 1430هـ، 2009م، ص 689.نقلا عن: عبد الله زروقي، الطرق الصوفية ومنطلقات الفكرية بمنطقة تواة دراسة أدبية أطروحة دكتوراه، تخصص الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة سنة 2016_2017، ص 39.

(2)السيد عبد الله علوي بن حسن العطاس: ظهور الحقائق في بيان اللطائف، مطبعة بكراز حسني، د ط، القاهرة، 1312 هـ، ص 17.نقلا عن : عبد الله زروقي، المرجع السابق، ص 40

(3)أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية: نقلا عن عبد زروقي، المرجع السابق، ص 40.

(4) السيد الشريفي علي بن محمد بن علي الجرجاني: التعريفات، تحقيق: محمد أبو العباس، دار الطلائع للنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2009م، ص 142، نقلا عن: عبد الله زروقي، المرجع السابق، ص 40.

يزيد من أصحاب الحسن، وكان في البصرة من المبالغة في الزهد والعبادة والخوف ونحو ذلك ما لم يكن من سائر أهل الأمصار". [1]

إذن: التصوف الاسلامي بدأ من مدارس العلم حيث كان الطلاب يلتفون حول معلمه ويأتونه من كل فج عميق، فتطور الأمر إلى اعتبار المعلم طاقة روحانية يسمد منها النور ويمكن أن، تصل بالسالك الى الحقيقة، وفي ذات الوقت اصبح المعلم يرى نفسه امتداد لطلابه، ومرآته العاكس لما يبحث عنه من الصفاء .

3-**الطريقة المولوية بين التعريف والمؤسس:** هي طريقة صوفية تعتمد بالأساس على الموسيقى والرقص والانشاد أنشأها« محمد جلال الدين الرومي » عاش "مولان جلال الدين الرومي " معظم حياته في قونية تركيا، والتي كانت في القرن الثالث عشر مركز إلتقاء عديد من الثقافات بالطرف الغربي من طريق تجارة الحرير، الطريق الذي يصل بين العوالم الثلاث: المسيحية، الإسلامية، البوذية والهندوسية، وقد تأثر مولانا بهذه الديانات كلها و ولدها في طاقة انفجرت على شكل شظايا متفردة.[2]، **اذن:** فالبيئة ستساعد مولانا على النبوغ المعرفي، وأخد من كل ديانة فلسفتها الروحانية العميقة .

ولد"جلال الدّين الرومي "في السادس من ربيع الأول من سنة 604 هجري "ببلخ" أفغانستان والموافق لعام 1207 ميلادي.عاش مولانا حياته متنقلا، وخاصة في بدايات حياته حيث انتقل مع والده وعائلته من بلخ وعمره 6 سنوات الى بغداد، بسبب الغزو المغولي والتقى خلالها بالشيخ "**السهروردي**" الذي استقبلهم وأقاموا عنده ثلاث ليال ومن ثم سافر مع أبيه إلى مكة لأداء فريضة الحج، وبعدها انتقل الى الشام والتقى هناك بعلماء ذلك العصر إلا انه لم يعش فيها طويلا. [3] ،هذه صورته كما تخيلها الفنانون والعاشقون لفكره :

(1) ابن تيمية: مجموع الفتاوى، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، دط، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2004، ص 76/11، نقلا عن: عبد مرزوقي: المرجع السابق، ص 59.

(2) ينظر : مولانا جلال الدين الرومي، الرباعيات، ترجمة وتأويل : محمد عيد ابراهيم ،دار الأحمد للنشر، ط 1، 1981، ص 3

(3) ينظر : اياد محمد حسن، عامر محمد حسن، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية نموذجا "، مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية، جامعة الكوفة، كلية اللآداب، ص 78

ثم انتقل بعدها الى قونية بتركيا، واستقر هناك عديد من الثقافات، لقبهم مريدوه بمولانا، تأثر كثيرا بأحد موريده الذي كان آن ذاك أستاذه وتابعه وموريده في ذات الوقت هو "**شمس الدين التبريزي**" ثم من بعد "**حسام الدين**."[1]

أما عن وفاة مولا العاشقين : توفي مولانا في 17 ديسمبر من سنة 1273م الموافق ل الخامس من جمادى الأخيرة 672 هـ عن عمر يناهز 68 عاما، ويحضر جنازته المسلم والمسيحي واليهودي.وقبره اليوم بمدينة قونية التركية حيث يعزف الناي ليلا نهار بجانب ضريحه .[2]

يقال أنه أوصى أن يضع على قبره هذا البيت الشعري _ كما اورده صاحبا مقال " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة "

بعد أزوفان مدر زميني مجرى درسيه هد مردم عارف مزار ماست

ومعناه بالعربية

لن تكون الأرض بعد الموت قبري ان قبري في صدور العارفين [3]:

"بهاء ولد" أبوه هو الذي أعطاه الأمور الفقهية التي تدرك بالعقل والممارسة، في حين مريده وقطبه شمس الدين التبريزي أعطاه الأمور الروحانية حيث تأثر به وأصبح بفضله متصوف بل واضع لطريقة صوفية لاتزال تلهم الفنانين وتنال إعجاب الدارسين .[4]

من أهم كتبه ومؤلفاته : المثنوي بأجزاءه الذي قال فيه أحد المستشرقين "ان هذا الشعر الى جانب طابعه الصوفي قد انطوى علي ثروة من السخرية والتهكم، والمواقف التي تثير الرثاء، وصور رسمتها يد صانع ما مست شيئا الا كشفت حقيقة جوهره "[5]، كتاب فيه مافيه، الرباعيات الذي أعتمد على جزء من أبياتها في هذا البحث والغزليات التي وقع فيها الاختلاف هل نظمها "جلال الدين الرومي"؟ أم "شمس الدين التبريزي"؟.

يدان، عينان، قدمان، لابد ان لك خير

(1)ينظر : المرجع السابق، ص 78

(2) ينظر: هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري "،ص2.

(3)ينظر: عامر محمد حسين، إياد محمد حسين: " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الرقصة المولوية أنموذجا"، ص 86.

(4) ينظر : جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجمة وشرح ودراسة : محمد عبد السلام كفافي، منشورات السهل الجزائر ،2009 ،ص 30-031

(5) المرجع نفسه، ص44

بل انه لا شقاق ما بين الرفيق وعشقك

أي انشعاب هناك يمس فروقا لا تفنى

يهودي مسيحي ومسلـــــم [1]

أهم معتقد عند جلال الدين الرومي أنه آمن بوحدة الأديان فيضيف قائلا عن وحدة الاديان، ولا اختلاف بين المسلم وغيره،

توكلت عليك أيها الحق الأعلى.

ليس لي سوى معبد واحـــــد

أو مسجد او كنيسة أو بيت أصنام

ووجهك الكريم منه غاية نعمتي فلا تنآ عني لا تنآ عني [2]

وهو من أهل الباطن لا الظاهر، يدعو الى تعمّق وتفلسف، ويرى في أهل الظاهر أهل توهم، فكيف يكون من أهل الظاهر وهو من وضع طريقة مغرقة في الرمزية . [3]

أما عن حبه لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فقد قال فيه مقولته الخالدة. **"ما أنا إلا تراب من قدم محمد"**كان مولان جلال الدين الرومي يدرس تلامذته ،لكن منذ وجد شمس ابتعد عنهم، لذلك فكرت تلامذته او الجماعة المعارضة" لشمس الدين التبريزي " ممثلها الابن البكر لـ"جلال الدين الرومي " في أن تفرق بينهما بإبعاد شمس عن قونية في البداية ثم قتله والعمل على جعل نهايته مجهولة [4]، رغم أن مولانا عانى من لوعة الفراق ألا أنه يقول :

الرفيق، يهل على جسدي

باحثا عن مركزه حين يعجز

(1)جلال الدين الرومي، الرباعيات، تر : محمد عيد إبراهيم، ص 45

(2)المرجع نفسه ، ص24

(3)ينظر : جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجمة وشرح ودراسة : محمد عبد السلام كفافي،ص16

(4)ينظر : المرجع نفسه، ص 15

أن يجده، يسأل نصلا

نافذا في أي موقع ـــــ [1]

بعد موت شمس الدين تفجرت شاعرية مولانا، شعرا في قول عن المحبوب، عندما تقرأ رباعيات جلال الرومي تتوقف متسائلا من المتغزل به هنا شمس أم الذات الالهية لكنك سرعان ما تفهم أن شمس الدين لم يكن إلا طريقا للوصول إلى إله، **رفيق يصلك إلى رفيقٍ أبدي**.

4/ المولوية من قونيا القرن 14 الى العالم القرن 21:

بدأت المولوية بعهد السلجوقيين في "**قونيا**" –كما اسلفنا سابقا – وبعدها انتشرت في اماكن أخرى من البلاد الاسلامية ،بعد موت مولانا جلال الدين الرومي، عمل موريدوه على الحفاظ على هذه الطريقة بقيادة ابنه سلطان ولد حتى أن بعض الروايات تنسب اليه الطريقة. [2]

فعملوا من بعده على تطويرها وأضافوا لها طقوس ورموز لم تكن موجودة في الرقصة الام، فأدخلوا عنصر الألوان على التنورة بعدما كانت كلّها بيضاء، إلا الحزام أو الزناد أسود اللون، والطربوش بني، وطوروا من الأناشيد المصاحب للرقصة ووحركات الدرويش خلال الرقصة.

وانتشرت الطريق المولوية إلى كل العالم حتى وصلت مصر سوريا المغرب العربي واليوم الدولة التركية تعمل على بعثها ونشرها خاصة أن "جلال الدين الرومي" كان يدعو الى وحدة الاديان واحترام الآخر وهذا ما يحتاجه المسلم بصفة خاصة اليوم، والاخر بصفة عامة أمام التطرف والعنف وتعصب لديانة سماوية والوضعية على حساب ديانة أخرى [3]،وجلال الدين الرومي لا يزال الى يومنا هذا يلهم الشعراء والكتاب فالأديبة التركية"**آليف شفاق**"تؤلف رواية عنه سنة 2010 بعنوان "**قواعد العشق الأربعون**" التي نالت بها العديد من الجوائز وسلطت فيها الضوء على علاقته بشمس الدين التبريزي، وغنت له مغنية البوب الامريكية "**مادونا**" قصيدة "**تعلم كيف تقول وداعا" مترجم الى الانجليزية**.

المطلب الثاني: الطريقة المولوية استنادا.

1/ الحوارية بين المتن والعنوان:*

(1)جلال الدين الرومي، الرباعيات، تر : محمد عيد إبراهيم، ص 63

(2)ينظر : جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجمة وشرح ودراسة : محمد عبد السلام كفافي،ص 11

(3)هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري"- ،ص2.

أ–التمهيد:

شغلت سيميائية العنونة الدراسات النقدية الحديثة على نحو بالغ العمق التأثير لما تتمتع به سيميائية العنونة من حضور علاماتي بالغ الأهمية في توجيه متن نص القصيدة والمضي بها نحو لعبة المعنى التي تأخذ من العنوان مثلما تأخذ من المضمون[1]،فالعنونة اليوم ترتبط بمتنها ضمن علاقات تتراوح بين علاقة إلا أننا عندما نعالج علاقة عناوين الطريقة المولوية بمتنها فإن الأمر المطروح، هل علاقة متنها بعنوانها نابعة من سلطة تاريخية او سلطة تأسيسة أو سلطة تأثيرية أو تنفيدية؟ .

وعلى هذا الأساس يكون للقراءة التأويلية أهمية كبرى في إزالة التعتيم الموجود بين المتن والعنوان، أو الرقصة والعنوان، وكشف الحجاب السيميائي الموجود بينها[2]،ولو نظرنا إلى اسم الرقصة التي أبدعها "مولانا جلال الدين الرومي" نجد أنها عرفت وتعرف اليوم بعدة تسميات أهمها:**رقصة الدراويش – رقصة السماع – الرقصة المولوية** ... ومنها الأسماء المستحدثة، رقصة التنورة ... وسنتناول بالدراسة والتحليل وتقصي العلاقة الموجودة بين عنوان " الدراويش – السماع – المولوية" المتن و (المدونة).

ب– رقصة السماع : يقول صاحب كتاب "كشف القناع عن آلات السماع " عن السماع " ...إنني لما أمعنت النظر، واستعمات الفكر، بينمت لي القريحة الجامدة الكاسدة ،أن التصانيف لا تخلو من فائدة، ألا انها تقوي بقوة موضوعها، وتفوق بعلو أصلها وفرعها، ورأيت من جملة العلوم الحسان، علم الموسيقى والألحان، علم يجلي الهموم ويبعد الأفراح ويبرء الكلوم ويجيب الأفراح وكيف لا وهو مشرب القلب وينبوع الطب سيما إن كثرت الأحزان وتكاثف الأمحان ..." [3]

أما السماع رغم ذلك "فمن المتعارف عليه أن السماع والرقص عند المولوية يعد من اهم سمات هذه الطريقة وهي الوحيدة التي وضعت قواعد أساسية لأداء جلساتها في السماع والرقص".(4)

فلابد من المريد أو الدرويش أن يتقن فن الارتقاء بالموسيقى .

"هو قوة العاشقين ومن خلاله يتحقق الوصال وبه تقوى خيالات الضمير بل وتتحول الى صور نتيجة

(1)فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعني الشعري، محمد مجد لاوي للنشر والتوزيع، 2009 ،ص 92

(2)المرجع السابق، ص 92.

(3)أبوعلي الغوثي بن محمد، كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر الجزائر 1995، ص 5-7

(4).عامر محمد حسن، اياد محمد حسن: "الرقص الصوفي ورمزيته"، ص 83

الصوت والصفير". [1]

وعبّر **الرومي** في أحد المواقف التي مر بها عن مفهومه للسماع والموسيقى، "ففي أحد الأيام اعترض رجل على إهتمام الشيخ بالموسيقى كونها غير مقبولة حسب الشريعة الإسلامية فأجاب الشيخ:هذا الصوت الذي تسمعه هو صوت باب الجنة،فقال له منكرا: نحن أيضا نسمع الصوت نفسه، لكننا لا ننفعل مثل مولانا ،قال حضرة مولانا .. ما نسمعه نحن هو فتح باب الجنة وما تسمعهّ أنت هو صوت الاغلاق الباب[2]، وسماع هذا الفن الذي يركز على حاسة السمع بإعتبارها أرقى الحواس

إن مجالس السماع لدى المولوية تبدّأ بالمقدمة الشهيرة (المثنوي معنوي) قصيدة الناي وعزف الناي فيها الذي يرمز الى روح الصوفي الذي ينوح لأنه يعيد الى عالم الأرواح[3]

تبدأ بالأبيات التالية:

أنين الناي نارٌ لا هواءٌ

أنصت الى الناي يحكي حكايته.

ومن ألم الفراق يبث شكايته.

منذ قطعت من الغاب والرجال والنساء لأنيني يبكون.

أريد صدرا مزقه الفراق.

لأبوح له بألم الاشتياق.

فكل من قطع عن أصله

دائما يحن الى زمن وصله. [4]

اذن السماع ركز في اطلاق هذا الاسم أو هذا العنوان على الجانب السمعي في الرقصة، أي العلامات السمعية في **السماع:الموسيقى + الكلمات والترنيمات**

(1)المرجع السابق ص 71.

(2)ينظر : المرجع نفسه، 83.

(3)ينظر :المرجع نفسه ص83

(4)جلال الدين الرومي: مثنوي، تر: محمد عبد السلام كفافي، منشورات السهل، الجزائر، 2009، ص53.

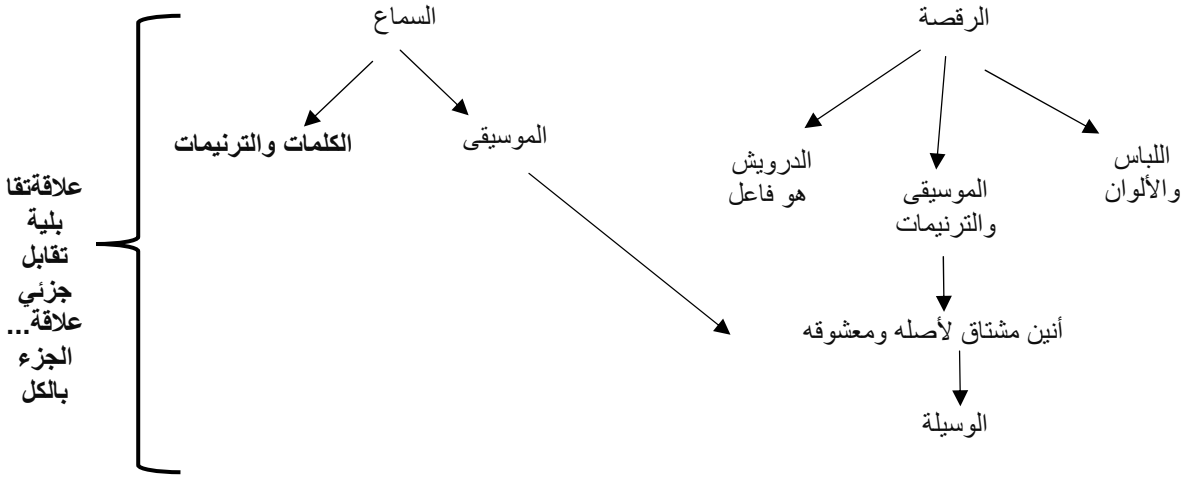
وفي هذا الجزء يكمن تجديد مولانا جلال الدين الرومي،فلو تأملنا وضعية قارئ القرآن لوجناه يترنح مع آياته، والحاج يدور ضمن دائرة وهو يذكر ترنمات يستغيث بها لله عزوجل،فمولانا انطلق من هذه الأنساق وحفز مريده على الطوفان، فقام بدعوته للدوران على انغام وموسيقى، تشبه صرير فتح باب الجنة- كما قال-

ويتحدث مولانا عن الربابة قائلا " إنّها لست سوى وتر يابس وخشب يابس، وجلد يابس لكن منها يخرج صوت المحبوب" [1]،ولو عدنا الى الأسباب التي دفعت مولانا الى اختراع هذه الرقصة لوجدناه تعود الى العديد من الروايات يقال انه اخترعها من استماعه المتواصل وذهابه الى سوق النحاسين.

توجه مولانا الى تلميذه صلاح الدين زركوب الذي تعلق به بعد موت شمس الدين التبريزي، وكان صلاح الدين يعمل في سوق النحاسين فسمع مولانا ضربا بالمطرقة على ورق الفضة، فراح يصغي الى الضربات المتعاقبة بانتظام حتى اخذه الطرب فأخذ يرقص ويدور [2]،إذا فالدافع الرئيسي لوضع الرقصة بهذا الشكل هو حبه للموسيقى مع الإشارة الى أشياء أخرى منها: تلميذه شمس الدين التبريزي قطبه الذي تأثر به .

اذن : **الرقصة = الموسيقى + الكلمات + الدرويش+ الحركات + اللباس**

والسماع = الموسيقى + الكلمات والترنيمات



فخلاصة القول هنا :

(1)أحمد موسى: "رمزية الرقص والسماع في الطريقة المولوية، الموتمر الدولي الثالث للتصوف، كلية الآداب الجديدة، المغرب عام 2008 ص، 3

(2)ينظر :المرجع نفسه، ص 3

أن هذه الرقصة الروحانية سميت برقصة السماع لوجود علاقة بين السماع والرقصة فهو جزء مهم منها بل هو مركز لا يمكن الاستغناء عنه لتعبير الدرويش عن معاناته وبث شكاية الوجود والفراق لمعشوقه اذن اختيار هذا الدال للأسباب التالية :1- فالسماع مرجعية سمعية بالدرجة الأولى

2- والسمع حاسة رئيسية سابقة للسان والعين، فهي المعلم الأول لقوله تعالى:﴿ **وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لَا يَسْمَعُ إِلَّا دُعَاءً وَنِدَاءً صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ**﴾. [1]

فلا معرفة تحصل بغياب السمع، فالمعرفة إذا تحصل به أولا.

3- السماع نقطة تميز رقصة مولانا وطريقته في حب الله عن غيره من الطرق، مع ضرورة الاشارة أن هناك الكثير من الطرق ستحدو حذوه في احتفالها بحب الله بالرقص والغناء، مثل ما يعرف في الجزائر بالحضرة مع الطريقة التيجانية والقادرية، ولكن الرقص القادري والتيجاني غير منظم مثل الرقص المولوي وكذلك الاختلاف في اللباس والالاتالموسيقة المستعمل لاختلاف الطابع الثقافي الذي نمت فيه الطريقة المولوية والطرق الصوفية في المغرب [2]، لذلك إرتأينا وضع مبحث آخر امتداد لهذا المبحث الدال تحت عنوان العلامات السمعية بين الابداع والاتباع .

ج- رقصة الدراويش:

(1)القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 171.

(2)أبوعلي الغوثي بن محمد، كشف القناع عنآلات السماع، موفم للنشر الجزائر 1995، ص 7

الدرويش هو " الزاهد أو الفقير او المسكين أو الجوال والمتسول أو النسك بهذا تقول اغلب المعاجم في شرح معنى الكلمة في اللغة" [1] ،أما عن أصل كلمة درويش:" وترد في أصلها الى اللسان الفارسي ويعرفها الناس في كثير من البلاد بهذا المعنى وحتى الحضر والبادية وفي الحجاز ومصر والسودان والشام وإيران وتركيا لا تخرج الكلمة عن هذه المعاني ويغلب ارتباطها بالفقر". [2]

والدرويش هو انسان يرى الخير يوجد في أي ذات بشرية، وهذا ماجسدته الروائية التركية "**اليف شفاق** " في حديثها عن "شمس الدين التبريزي " فقد كان يرى الخير موجود في قلب زانية، وسكير، وقاتل النفس، وهذا ماعلمه لمولانا جلال الدين الرومي لكي ينتقل من فقيه الى متصوف .

"الدراويش مجانين الله يديرون وجهوهم عن دنيا الخلائق تظهر في وجوههم الفرحة وربما انطوت قلوبهم على الكثير من الاحزان، مشردون عن خراب الهياكل التي ترى في ترنحها وكذبها ونفاقها وخرابها وراء الزائف حياة، يمارسون الحياة عبر مذاقات لا تدرك وفلسفة لا يبلغها اهل الأوراق والدفاتر" [3]ويتحقق **بقوله تعالى:**﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ الْحَمِيدُ**﴾فلا يطلبون سواه.

والدروشة: بخلاف التصوف، أو قل هي لون من ألوان التصوف، في البدايات يكون الدرويش هو الذي يرحم كافة الناس، بدون النظر إلى الهوية الدينية، والسيرة الحياتية للشخص .

ما الفرق بين الدرويش والشيخ؟:" الدرويش هو الذي يكتفي بفتات الطعام والشيخ هو الذي يجلس معززا مكرما وعلى مائدته صنوف الأطعمة إن استطاعوا أن يقطفوا من ثمار الجنة للشيخ قطفوا او قدموا، أما الدرويش فتكفيه شربة الماء الراكدة ومنه الدرويش يهلِّل ولا يهلل له !الدرويش هو الذبيح والشيخ هو أمة إبراهيم !الدرويش يعلوا على ملذات الحياة ...[4]،صفات الدرويش هنا نفس صفات شمس الدين التبريزي، أما عن نصف دين الدرويش فهو لا ينصرف لبناء الأسرة، فهو يتجه بكليته الى السماء لا يعرف سوى الله، ولا يرتبط بغيره فهو جوال بين الناس لا يستقر له مقام ولا تحده حدود أوطان البشر

(1)خالد محمد عبده: "في معنى الدرويش"، المعابر، دع، ط2.

(2)المرجع نفسه، ص 3.

(3)المرجع نفسه، ص 03

(4)ينظر :المرجع نفسه، ص 03.

أمالغته:ولباسه: كلغة الوحي ولغة الأدبي وريشة الفنان.... لا يقارب الى فهمها أصحاب المنطق وعابدوا الحروف والصور والتقسيمات، لغة لا يمكن ترجمتها عبر اصطلاحات الحدود والقوالب... الدرويش لا يعرف الأقسام والدرجات، ولا يؤمن بالرتب ولا المقامات، الدرويش ...نهر لا يجري، وبساطا ممدودا قاعدا كان أم واقفا أو نائما! الدرويش لباسه قميصه وجلبابه في جيب أو كيس يحمل مايملك، لقد هدم الخزانة ولم يبقى من نفسه سوى الصورة التي يحيى بها بين البشر[1]

رغم ان هناك آراء تنظر للدرويش من الجانب السلبي:" الدرويش يظهر في بداية القصة بصورة إيجابية لكنه يخفي خلفه مرقعته نفسا أسود من غيابة الجب وأعمق من الآبار النابضة، الدرويش يعرف اللغة السريانية ويتمتم بها تعاويذه ليسرق الأجساد، وينصب شباكه لاصطياد البشر" [2]،وبعض الروايات عن **حسن الصباح** رئيس الحشاشين في القرن 14 يذكر فيها أن الدراويش كانوا يمارسون طقس شرب الحشيش.

"فتم تسمية الشيوخ الذين ينتمون لهذه المدرسة الصوفية المولوية بالدراويش" [3]،فالدرويش هو دّوار حلقة الذكر، واحتفالا بحب لله.

أنت كهبة الأرواح فلتقم بالطواف حولكفأنا كالفلك عملي ليلا نهارا هو الطواف

لا ترتعد في جواد الجسد وترحل سريعافالله يهب جناحا لمن لا يمتطي الجسد [4]

اذن :الدرويش هو نسخة ملائيكية في الارض .

الدرويش= شيخ + عبد الله + مريد تابع

والاستنتاج الأول الذي نتوصل اليه أن رقصة مولانا جلال الدين الرومي تسمى رقصة الدراويش، لأن هذا الأخير هو فاعل، وهو مستدعى، هو من يريد أن يحقق،" العلم- الرؤية -الوصال" بدوراته الثلاث.

- هو من يتحلل وينحل في صوت الموسيقى، ويتطلع الى السماء بعينيه
- هو من عرف نفسه بخلوة الاربعينية مع شيخه.
- هو من ترفّع عن الخلائق وطلب الخالق.

ومن هذا كله نقول

(1)ينظر:المرجع السابق، ص 03

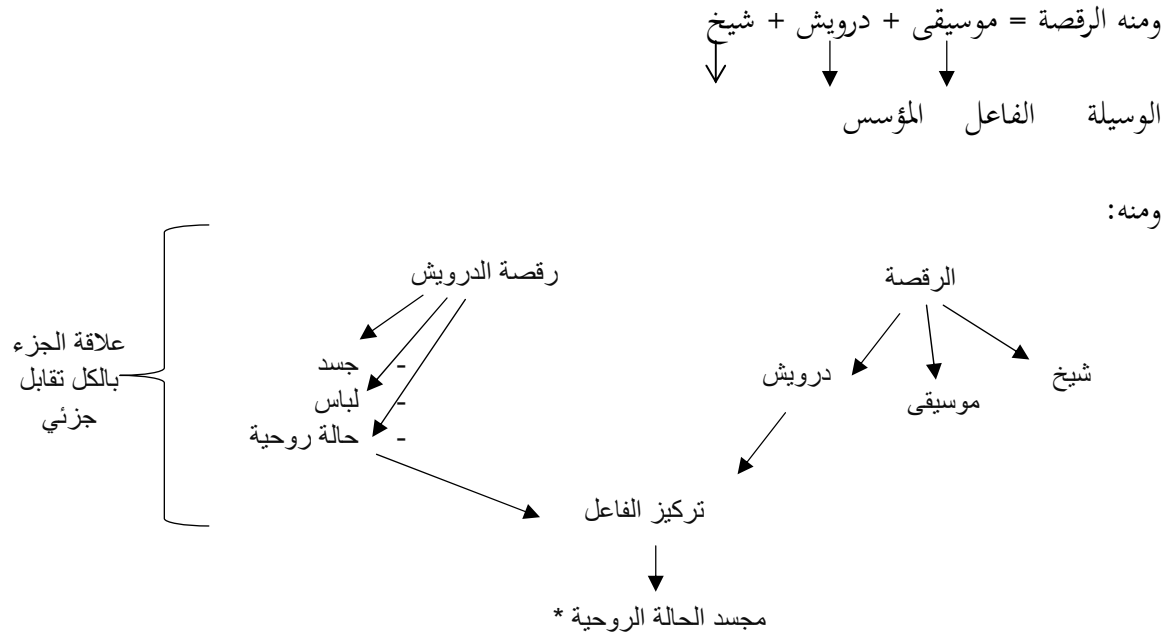
(2)أحمد الصراف: ــــــــــــــ ، مجلة لغة العرب، الجزء 2، السنة السادسة، شباط 1928 م، ص -ص، 81-91.

(3)عامر محمد حسن، إياد محمد حسن:" الرقص الصوفي ورمزية الحركات الرقصة "المولوية انموذجا، ص 85.

(4)مولانا جلال الدين الرومي: رباعيات، تر: محمد عيد إبراهيم، ص 75.

الرقصة = موسيقى + درويش + شيخ + لباس + جسد + دوران

الدرويش = حالة روحية + جسد+ لباس + دوران



ولا يمكن غلق هذا العنوان إلا بطرح أسئلة لا تهم الإجابة عنها بقدر ما يهم الشك ومداعبة الحقيقة على أنها احتمال : توّصلنا الى أن الرقصة تسمى برقصة الدراويش لأن الدرويش هو العنصر الفاعل، هو الباحث عن أصله، كما تقول ترنيمات محاطة به من خلال قصيدة النّاي، ولكن لا بد من طرح هذه الأسئلة لربما تجلّت لنا بعض الاحتمالات : –لماذارقصة الدراويش؟ من هو الدرويش الأول الذي دفع مولانا الى ان يخرج من وضعية فقيه الى عالم صوفي؟.

أليس :شمس الدين التبريزي هو من دفع مولانا للتخلي عن آرائه الفقهية الضيقة وتعلم الوحدات الثلاث للعالم الصوفي: وحدة الوجود ووحدة الأديان ووحدة الشهود؟[1].

- ألا يمكن أن يكون من وضع وعلّم هذه الرقصة لمولانا هو درويش مريد؟.
- ألا يمكن أن يكون هو شمس الدين التبريزي درويش وضع هذه الرقصة أو شارك بها، فعلا أو قولا او تأثيرا؟.

اذن: تم اختبار هذا الدال للأسباب التالية:

- الدرويش مرجعية محركة وفاعلة في الرقصة

(1) ينظر :جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجة وشرح ودراسة : محمد عبد السلام كافي، ص12

- الدرويش هو المرجعية الروحية
- الدرويش هو المرجعية البصرية " بلباسه وحركات جسده"
- الدرويش هو المؤثر في الشيخ لاستلهام الرقصة ربما يستدعي الاستلهام الى الوضع في بعض الروايات.
- الدرويش هو محور العملية الروحية الصوفية.

لذلك إرتأينا وضع مبحث آخر إمتداد لهذا الدال في الفصل الثاني نتطرق فيه للباس الدرويش والمفارقات الرمزية تحت عنوان العلامات البصرية.

د- المولوية:

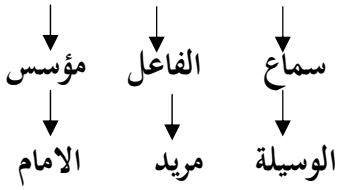
المولوية هي إحدى أهم الطرق الصوفية وأشهرها وأكثرها إنتشارا والتي تميزت بفنون الرقص والموسيقى أسسها جلال الدين الرومي في مدينة قونيا التركية في القرن 13 م وأتباع هذه الطريقة يسمون بالرقاصين الدراويش، ويجب أن يصاحب آدائهم للرقص آيات وابتهالات من ذكر الحكيم وكانت حلقات الذكر المولوية تقام في مساجد أنشئت خصيصا لهذه الطريقة، يشارك الدراويش بإحياء المناسبات الدينية ولكل مناسبة من هذه المناسبات أناشيدها الخاصة بها وأدعيتها[1]،وسميت هذه الطريقة بالطريقة المولوية لم تكن إلا نسبة لمؤسسها جلال الدين الرومي الذي تم التعريف بسيرته في المطلب السابق، وهذا الأخير لقب بمولانا.' وبما أننا أحطنا بجوانب هذه الشخصية في مطلب سابق نستطيع الخروج بمجموعة من الخطاطات:

الرقصة = موسيقى + درويش + شيخ

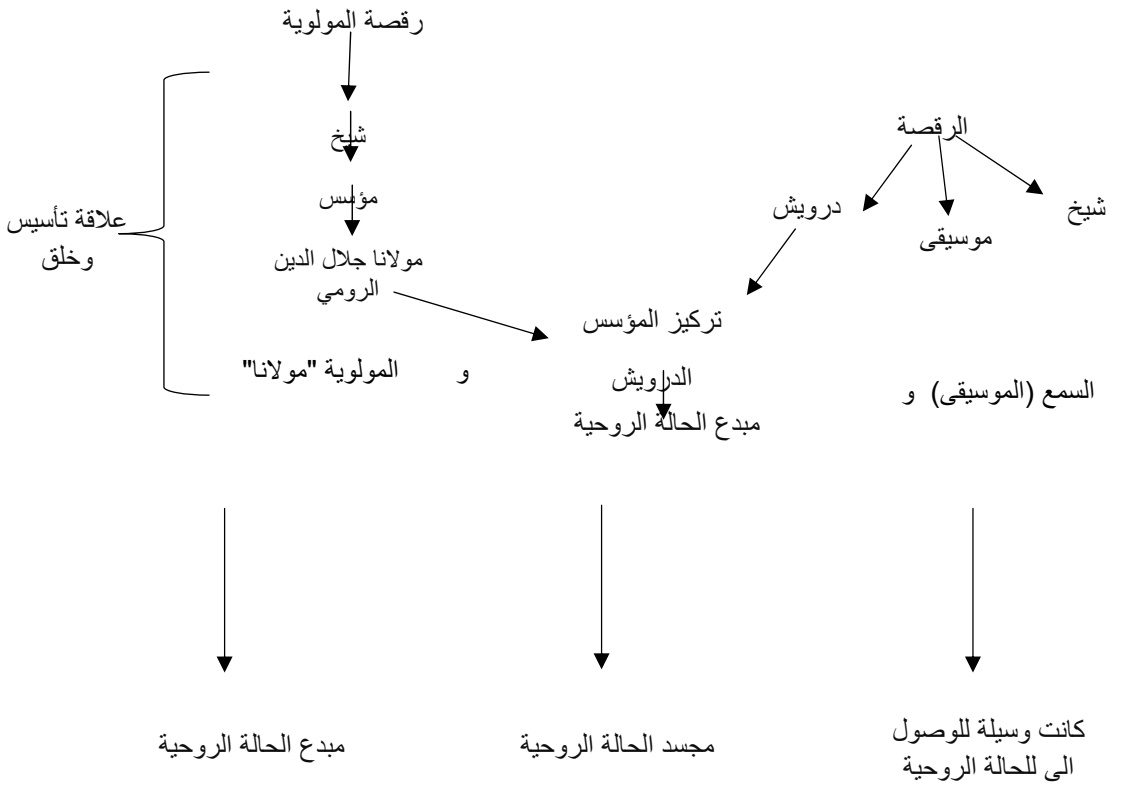
الشيخ = معلم الطريقة + له اتباع + له مريدين + صاحب حكم وكتب وآراء

الدرويش = حالة روحية + جسد+ لباس + دوران

إذن: الرقصة = موسيقى + درويش + شيخ



(1) ينظر: أحمد موسى: " رمزية الرقصة والسماع في الطريقة المولوية"، ص1



لذلك فنحن نرشّح اسم الرقصة باسم رقصة المولوية، بما أن:

فهناك الكثير من الطرق الصوفية ولا تنسب الا لصاحبها

فهذه الطريقة القادرية ⟵ نسبة لعبد القادر الجلاني

والطريقة التيجانية ⟵ نسبة لأحمد التجاني [1]

ومنه تم اختيار هذه العنونة "الرقصة المولوية" كدال على المتن للأسباب التالية :

1- مولوية تعود للجذر اللغوي "مولانا" الذي يمثل مرجعية تأسيسية أي فعل الخلق والابداع نابع منه.

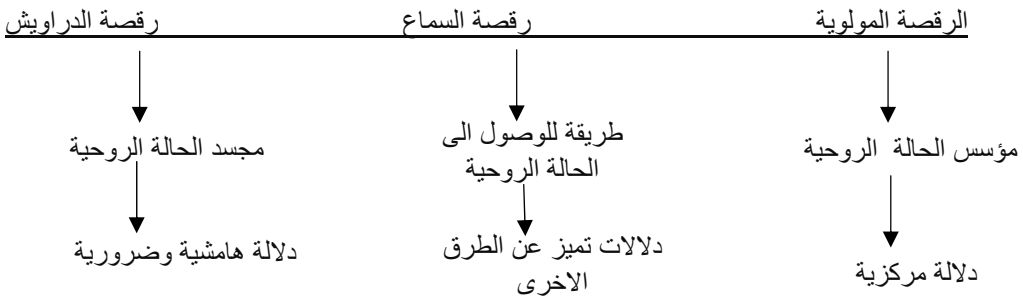
2- مولانا مرجعية ترأسية هو شيخ الطريقة، والدراويش يدينون له بالولاء

3- مولانا جزء من الرقصة وهو الجزء الذي تدور حوله الدراويش أي تتبرك به، هو الطاقة الروحية التي يستمد منها الايمان .

(1) أبوعلي الغوثي بن محمد، كشف القناع عنآلات السماع، موفم للنشر الجزائر 1995، ص 15

الرقصة = الشيخ + الدرويش + السماع

نتائج



يتبع.....الكشف عنها خلال البحث.

2/ الرقص ولاهوت والدين :

للرقص عامة أهمية ثقافية وفنية وترفيهية بالنسبة لسائر المجموعات البشرية.

والرقص في **اللغة** كما عرفه ابن مظور هو" الرَّقص والرَّقصانُ الخَبَبُ ضرب من الخبب، وهو مصدر رقص يرقص رقصاً عن سيبويه وأرقصه، رجل مِرْقصٌ، كثير الخبب.. وأرقصت المرأة صبيها ورقصته نزته وارتقص الشعرُ، علا، ورقص الشراب أخذ في الغليان، والتهذيب والرقص في اللغة الارتفاع والانخفاض وقد أرقص القوم في سيرهم إذا كانوا يرتفعون... ويعده البعض بأنه اللعب المطلق" [1]

اما باب **الاصطلاح** فهو " استعمال المهارات الفنية للجسد في الأنشطة والممارسات الفطرية والتلقائية لدى الانسان منذ ولادته حيث يطلق المولود أو الطفل العنان لجسده دون تعلم مسبق للرقص أو الموسيقى " [2]

فالرقص ملكة يخلق الانسان مزود بها الا ان البعض يصقلها والبعض لا، فالرقص ميزة وهوية ويعتبر من الموروث اللامادي، وهو أنواع :عالمية ومحلية، قديمة وحديثة، بعضها تقام بالجسد فقط والبعض منها تقام باستعمال وسائل منها السيف، الحصان ...ومنها مايقام فرديا ومنها ما يقام جماعيا، وهناك رقص يشترط ان يكون كل أعضائه رجال أو نساء، ومنه من يشترط فيه التنوع، وهذا الاخير يكون ذو إيحاء غريزي .

(1)ابن منظور: لسان العرب، تحقيق أبي الفضل جمال الدين محمد، مجلد 9، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، في باب الرقص، نقلا عن: عامر محمد حسن، اياد محمد حسن: المرجع السابق، ص 75.

(2)فاطمة بوخريص : رقصة أحيدوس المحلية ودينامية التحول مجلة أشاك . عدد 4-5. س 2010

وقد عدّ الرقص عند بعض الديانات تجاوزا على قوى الطبيعة، فقد اعتبر في بلاد الإغريق القديمة بمثابة حركات للآلهة،كان للرقص سمة سحرية لدى الشعوب البدائية ،فكانت الطقوس التي تقام لتأمين المطر او لطلب النصر مرتبطة عادة بالرقص، وكان لالتفات حول رمز مقدس أو حول شخص يعني الاقتباس من قوته السحرية او بث القوة فيه أيضاً. [1]

فالدين حسب مفهوم **فويزر** " التقرب إلى القوى العليا التي تفوق الانسان والتي تعتقد أنها توجه سير الطبيعة والحياة البشرية وتتحكم فيها ". [2]

اذن الدين يتطلب شعائر وطقوس وإلا سيكون مجرد لاهوت

إذن: **الدين = لاهوت + طقوس**

وهذه الطقوس تختلف من ديانة الى اخرى ، والمسلم له طقس الصلاة، والصوم والحج وهو الأبرز، فالدين اذن هو " عبارة عن تخيل للمطلق في إطار الفكر التصوري والفكر عادة يستلزم وجود ميدان تطبيقي أي جانب فعلي والطقس يشمل جانب الفعل في الدين". [3]، والميدان التطبيقي اختلف من ديانة إلى أخرى، فكل متدين يريد إبراز دينه وإرضاء الذات الالهية بسلوك ما، وتعتبر الطريقة المولوية من الطرق التي انتهجت شكل مختلف لتحقيق التماهي مع الذات الالهية، والطريقة المولوية انتهجت طقس مختلف هو الموسيقى والرقص.و الموسيقى حاضرت في حياة المؤمن اليومية " كالتوسع في ظاهرة السماع والموسيقي التي كان جلال الدين الرومي يتقنها عزفاو الرقصا، فقبلها من قبلها ورفضها من رفضها، ولكن ظلت الى اليوم تعلن وجودها في الدوائر التي تستجيب إليها " [4]

وهناك طرق صوفية كثيرة أدخلت الرقص والموسيقى الى جانب الترنيم وقول الشعر في الذات الإلهية والذات المحمدية، منها الطريقة المولوية لتي تعتمد على الدوران الدراويش حول أنفسهم، فالله في قلب العبد الدرويش والدرويش يطوف حوله بدورانه متخد نفس جهة دوران الحجاج حول الكعبة.

وقد وصف الشيخ الصوفي أحمد التيجاني، مؤسس الطريقة التيجانية في الجزائر- حالة الدوران هذه وشرحها فقال: أعلم أن أولياء الجن دورانهم حول الفعل وسر الفعل، والروحانيون دورانهم حول الاسم وسر الاسم ونور

(1)ينظر: عامر محمد حسن، اياد محمد حسن: الرقص الصوفي ورمزيته، ص 75.

(2)المرجع نفسه، ص83.

(3)فراس الريموني: "الطقوس البدائية والمسرح"، دار الكندي للنشر والتوزيع، ص 31، نقلا عن: عامر محمد حسن، اياد محمد حسن، المرجع السابق، ص85.

(4)جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجة وشرح ودراسة : محمد عبد السلام كافي، ص43

الاسم والملائكة دورانهم حول الصفات وسر الصفات ونور الصفات، وأولياء الآدميين دورانهم حول الذات وسر الذات ونور الذات (قد علم كل أناس مشربهم) أول مرتبة يتطلع عليها في الكشف مرتبة الجن، ثم يرتقي الى الرابعة لا حرمنا الله منها ... والسلام[1]

وفي هذا المقام قال الشيخ السهروردي: " الرقص عمل لا يليق بالشيوخ وما يقتدى بهم لما فيه من مشابهة للهو واللهو لا يليق بمنصبهم." [2]

ولكن جلال الدين الرومي يرى انه وجد طريقه الى الله عن طريق الرقص والغناء .

3/ الرقصة المولوية بين الجذور والمعنى:

لقد أشرنا سابقا أن جلال الدين الرومي مرّ في حياته الصوفية بمرحلتين:

- قبل اللقاء "بشمس الدين التبريزي"
- بعد اللقاء "بشمس الدين التبريزي"

قبل اللقاء به كان فقيها عاديا، وبعد اللقاء به أصبح هائما في حب الذات الإلهية، أصبح عاشقا وشاعرا، ومحترقا

" كنت نيئا ثم نضجت واحترقت" [3]،ويمكن تفسير ذلك، بأنه لم يكن شخصا راشدا، فعانى لينضج، وبعد الاحتراق أصبح مستنيرا، وفي هذه المرحلة يضع مولانا رقصته الروحانية ، أما عن أسباب وضعه للرقصة وكيف؟ ولماذا؟ فقد إختلفت الروايات، عاش الرومي حياة جديدة بعد لقائه بالشمس التي أحرقت قلبه المشتعل وصار صاحب طريقة، تقول السّير، أنّ مولانا تعلق بعد رحيل الدرويش التبريزي بتلميذه الذي يدعى صلاح الدين زركوب.

وجمع بين الاثنين يوم خرج الشيخ من بيته ووصل الى دكان الشيخ صلاح الدين زركوب.فسمع ضربات المطرقة على ورق الفضة وراح يصغي الى الضربات المتعاقبة بانتظام حتى اخذه الطرب، فأخذ يرقص ويدور ورآه صلاح الدين زركوب فاستمر في ضرب الفضة حتى تناثرت من حوله، فخرج وعانق الشيخ وراح يغني معه من الظهرإلى

(1)ينظر :أيمن حمدي: قاموس المصطلحات الصوفية، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 200،ص ص، 61-62، نقلا عن: عامر محمد حسن، إياد محمد حسن: المرجع نفسه، ص 77.

(2)عبد القادر بن عبد الله السهروردي: عوارف المعارف لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966، ص 130، نقلا عن: عامر محمد حسن، إياد محمد حسن، المرجع السابق، 75.

(3)جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجة وشرح ودراسة : محمد عبد السلام كافي، ص40

العصر بيتا فارسيا معناه" **لقد تجلّى كنز عظيم في دكانِ صانعِ الذهبِ، ما أبدع الصورة، ما أجمل المعنى، ما أروع الحس، ما أجمل المشهد.**" [1]

ويبدوا السبب مكتفى بذاته للوهلة الأولى فمولانا وضع الرقصة بسماعه لصوت طرق في سوق النحاسين، الا أن الأمر يلتبس والأسباب تزداد، عندما نسمع صلاح الدين زركوب " يسأل شيخه: لأي شيء تخرج وتدور؟ **فيجيب مولانا: لفلك إذا فقد شمسه يدور ليتخلص من ظلمة الفراق.**" [2]

فرغم صوت الطرق الا أن شمس هو أهم الأسباب التي دفعت جلال الدين لوضع الرقصةهما سببين.

السبب الأول: هو .صوت الموسيقي الالآهي الذي يتجلى في مخلوقاته

السبب الثاني : هو الدرويش شمس الدين التبريزي

أما **السبب الثالث** الذي دعى مولانا لوضع الرقصة هو صوت الطبيعة وصوت الطير، والورد والندى والجمال والغناء وسمع زقزقة العصافير انها الطبيعة باختصار، ففتح قلبه للدنيا وراح يدور قائلا:

"مجرات النجوم تدور، وجميع الكواكب تجور، والدورة الدموية في الجسم تدور، وحجاج بيت الله الحرام حول الكعبة يدورون، وقطرات الماء في الدنيا من البحار الى السماء، فالأرض عائدة الى إلى البحار، انها تدور" [3]

أما عن معنى الرقص الصوفي **والرقصة بالتصور البورسي:**

" الرقص هو محاولة حماية الجسد وتحصينه وتطهيره من كل ما هو مادي يغلق على النفس" [4]

ومنه يمكن أن نضع مثلث تصور "بورسي" لهذه الرقصة

مؤول= تطهير الذات البشرية من ذنوبها وخطاياها

مأثول= هو التصور والإحساس بالاتحاد الحاصل بين الكائن الدنيوي والكائن الأسمى

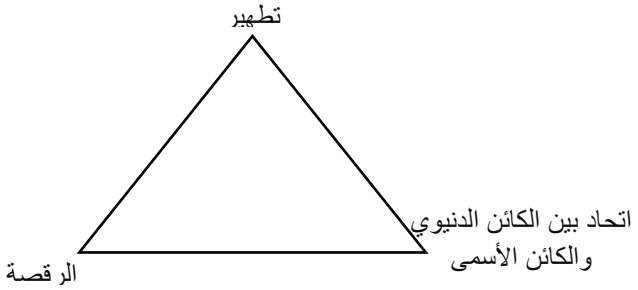
الموضوع= وهو مربط فرسنا في بحثنا هذا المتمثل في الرقصة

(1)ينظر :أحمد موسى: " رمزية الرقصة والسماع في الطريقة المولوية"،ص 3.

(2)المرجع نفسه، ص ن.

(3)عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، مكتبة مصر، 2003، القاهرة، ط1.ص120، نقلا عن: عامر محمد حسن، إياد محمد حسن، المرجع السابق، ص 87

(4)عامر محمد حسين، إياد محمد حسين، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة، المولوية أنموذجا"، ص78.



هذه الرقصة تحتوي على العديد من الاجزاء والمكونات وسبق وأشرنا لها في مطلب سابق منها:

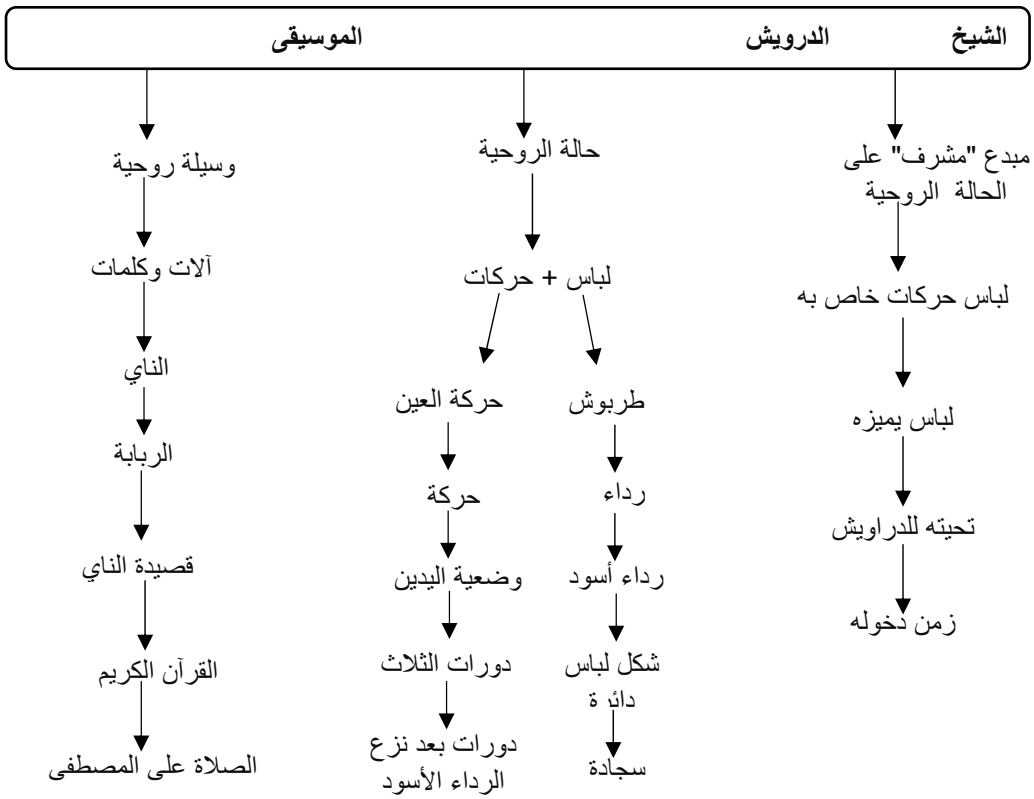
شيخ + درويش + الموسيقى + الكلمات وترنيمات + حركات جسدية + دورات

لباس من طربوش الى تنانير على شكل دائرة + سجادة حمراء + متفرجين

ولو ان هذا كان فيما بعد + آلات موسيقية أهمها الربابة والناي.

والكثير من التفاصيل سنتطرق لها خلال البحث ضمن ثلاث اجزاء مهمة في الرقصة العلامات البصرية، العلامات السمعية ،العلامات الجسدية .

الرقصة تساوي:



كل هذه الأجزاء عبارة عن علامات داخل العلامة الكلية وهي الرقصة ولكنها تشترك معها في المأثول أو التصور والإحساس والهدف المتمثل في الاتحاد الحاصل بين الكائن الدنيوي والكائن الأسمى لذلك فهي:

في **مأثولها=**مأثول الرقصة.

في **موضوعها=** تنوب عن الرقصة – هذا الموضوع الكلي –

في **موؤولها=** تعطي مؤول معين.

حيث أن جميع مؤولات هذه العلامة وغيرها تفوق 25 مؤول تتحد مع اللتدل على مؤّول كلّي جامع شامل هو التطهير.

- **التطـــــــــهير**[*] : هـو تطهـير الـذات البشـرية الدنيويـة مـن أجـل اتحـاد، وسـيلتها في ذلـك هـو الـرقص وغايتها الاتحاد.

إنها العلامة الأم المركزية التي تؤسس بداخلها علامات هامشية وربما مركزية، وهذا ما سنشاهده في الفصل الأخير.

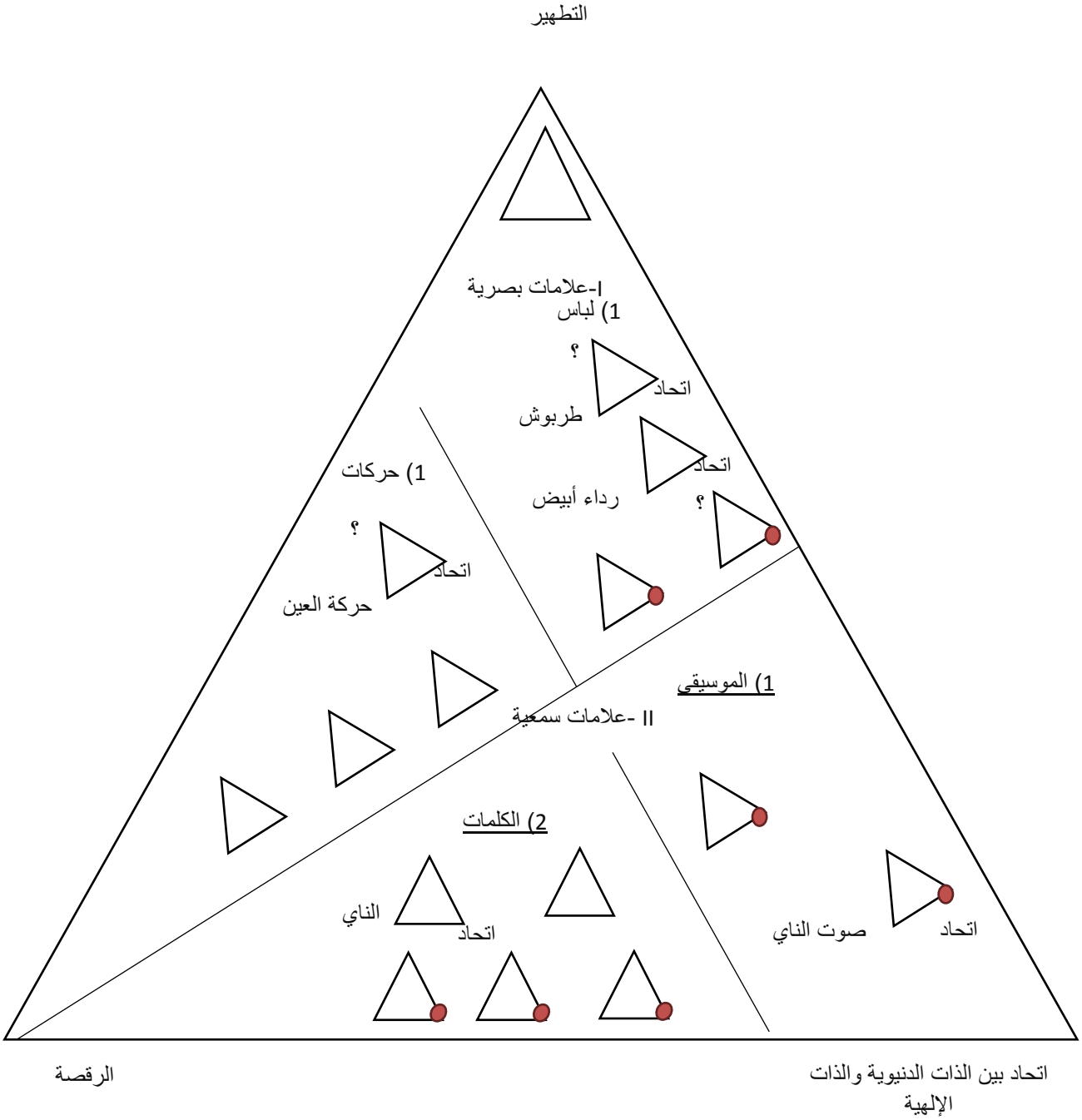
والعلامـات الإستفاهمية الواضـحة في أعلـى المثلثـات الصـغيرة مـاهي إلا مـؤول سيكشـف عنـه التحليـل والتـدرج في الفصل الثاني.

سؤال: من أين استلهمت الرقصة؟

إذا كان جلال الدين الرومي استلهم الرقصة بسماعها وموسيقاها من سوق النحاسين فإنه يقال أن الرقصة هي تعبير عن الطائر.

فما علاقة الطائر بالاتحاد والتطهير؟ أي المأثول والمؤول

* التطهير : مصطلح "ارسطو " في حديثه عن المأساة وانها أفضل من الملهاة فهي تولد مشاعر الخوف والشفقة التي تدفع المشاهد لتطهيره من المشاعر السيئة وتحقيق النقاء لذلك قال "أعطيني مسرحا أعطيك شعبا " هذه الأفكار التي استغلها الفكر البشري وطورها توجد في كتابه "فن الشعر " ؛ وفكرة الموسيقى والشعر تطهر النفس موجود في "مزامير سيدنا داود" وقد وردت في القرآن الكريم بأن الله آلان له الحديد والطير ، وهذه الفكرة جسدها الكثير من الأدباء في رواياتهم منهم " وسيني الأعرج " في روايته " كروماتريوم " حيث ركز على أن الفنون من : الرسم والموسيقى والكتابة تحقق التطهير للنفس .


التطهير
I-علامات بصرية
1) لباس
؟
اتحاد
طربوش
اتحاد
رداء أبيض
؟
1) حركات
؟
اتحاد
حركة العين
II -علامات سمعية
1) الموسيقى
2) الكلمات
الناي
اتحاد
صوت الناي
اتحاد
الرقصة
اتحاد بين الذات الدنيوية والذات الإلهية

المبحث الثاني: العلامات السمعية*: بين الاتباع ووالابداع

المطلب الأول :الشعر والترانيم / علامة اتباع .

وقد ذكرها صاحب الرسالة القشيرية فيما يزيد عن ألفين تعريف للتصوف نذكر منها :.

- _"التصوف ذكر من اجتماع، ووجد من استماع، وعمل من اتباع.
- التصوف كف فارغة، وقلب طيب.
- التصوف الجلوس مع الله بلا همّ.
- التصوف ألاّ تملك شيئا، ولا يملكك شيء.
- التصوف حال تضمحل فيها معالم الإنسانية.
- التصوف خلق، فمن زاد عليك في الخلق فقد زاد عليك في الصفا
- لتصوف الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيد الخلائق". (1)

ومنه يعتبر التصوف الفلسفة الاسلامية الوحيدة التي أنتجها الفرد الاسلامي، التي تصف تلك العلاقة الباطنية، الظاهرية، السرية، الجهرية، الواضحة، الغامضة، بين العبد وربه . ورغم مرور مايقارب أربعة عشر قرن على ظهور التصوف الا ان المهتمين بالتصوف لم يحيطوه بتعريفا واحدا شاملا كاملا، فكل متصوفة انطلق في وصف حالته الشعورية انطلاقا من نفسه، فختلط الامر على الاوئل والآواخر لوضع تعريفا مقننا . ومن هذا كله يمكن القول أن التصوف هو:**عبادة الله في ذاته ومن اجل ذاته** *.

"كان جلال الدين الرومي شاعرا مكثرا زاد أشعار نفر من أفذاذ شعراء الفرس مجتمعين " (2)

---

* يصنف تاديوزكوفوزان العلامات المسرحية إلى علامات ذات دلالات بصرية وعلامات ذات دلالات سمعية. يُنظر إلى كتاب ألين أستون وجورج ساقونة: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون ووحدة الإصدارات، مسرح(2)، 1996، دط، ص 148.

(1)القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازة النيسابوري)، الرسالة القشيرية، القاهرة 1379 هـ، نقلا عن : عبد الله رزوقي، الطرق الصوفية ومنطلقاتها الفكرية والأدبية بمنطقة توات "دراسة تاريخية ة أدبية " ص 36-ص37.

* هذه العبارة من الاجتهاد الشخصي .

(2)جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجة وشرح ودراسة : محمد عبد السلام كافي، منشورات السهل، السنة 2009

1- التسبيح/مؤشر : الرقصة المولوية هي عبارة عن أقوال وأفعال مخصوصة، قابلة للتغير والتبديل حسب المناسبة المراد إحياؤها، فالتسبيح بمناسبة يوم عاشوراء يختلف عن التسبيح بمناسبة يوم المولد النبوي الشريف.

أول ما يسمع عند بداية الرقصة المولوية وبدء السهرة، هو كلام الله عز وجل حيث تتلى بعض الآيات القرآنية في الغالب شيخ الطريقة وإمامها هو من يتكفل بالتلاوة وهو جالس فوق سجادته الحمراء بعدها يأتي دور الصلاة على **الرسول صلواتالله عليه** ،بعد ذلك يذكرون مؤسس الطريقة ومولاهم الأول جلال الدين الرومي بقولهم، **إذا رميت المنى يا نفس رومي لمولانا جلال الدين**، التي أضيفت للرقصة بعد موت مولانا مباشرة، مثلها مثل السجادة الحمراء بعد دخل الدراويش الدوارين لساحة الرقص يبدأ الدراويش العازفين في العزف وإنشاد قصائد في حب **الله** وحب **الرسول**.

الدرويش الدوار في حالة الدوران لا يمكنه المشاركة في الإنشاد، فتركيزه منصب على تأدية الحركات، أو هو منصب على كيفية اتحاده مع روح الله، فالرحلة الروحية تحتاج إلى صمت وذهاب بعيدا بالروح.

لكن الدرويش الدوار ينطق من حين إلى آخر كلمة **الحي، الحي، الحي**، ولابد من الوقوف عندها، باعتبارها أهم تسبيح رمزي ينطق به الدرويش الدوار.

" يا حي، يا حي، يا حي" هو اسم من أسماء الله الحسنى معناه:

الحياة لا نهاية لها، الحي الذي لا يموت.[1]، **قال تعالى﴿ الم (1) اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ (2) ﴾**[2]

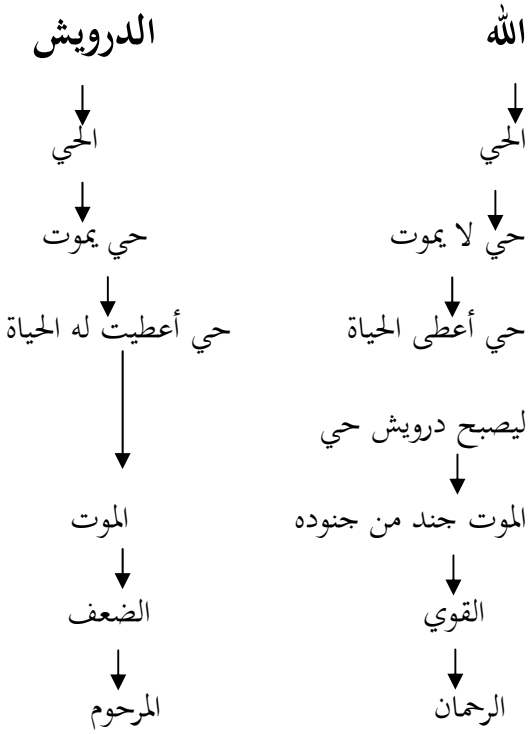
فالله موجود قبل أي وجود، صفة الحي دائمة فيه، لا تبدلها الموت بل الموت مخلوق من مخلوقاته ،في حين الإنسان موجود بعد الكثير من الموجودات، وصفة الحي مؤقتة فيه يبديها النوم، فما بالك بالموت، وكل شيء خلق من عدم مصيره العودة إلى العدم، والإنسان خلق من عدم وسيعود إلى العدم.[3]

ومنه:

(1)ينظر :HTTPS /WWW.MAGHRESS.COM.ATTAJDID/107777

(2)القرآن الكريم، آل عمران، الآية، - 2-1.

(3) ينظر :HTTPS /WWW.MAGHRESS.COM.ATTAJDID/107777



إذن كلمة "يا حي" هنا تفيد الإستغاثة، لا النداء، فزادت من تراجيديا الذات وحدة رثائها، فللملفوظ "يا حي" قوة في دعم إتمام علامة ورمزية اللون الأبيض في لباس الدراويش(كما سنرى في العلامات البصرية)، هي علاقة إتمام وإجابة وفك لشفرة الثوب والتأكيد عليها.

2- **الترانيم / مؤشر:** تنوعت الترانيم في الرقصة بين ملفوظات تتغنى برسولنا الكريم، وبين ملفوظات ذات دلالة رمزية وبعد صوتي كما سيتبين من خلال قصيدة "**القمري والنّاي**" كذلك لجلال الدين الرومي، إلا أن هذه الأخيرة تزيد عنها رمزية بامتلاكها البعد المولاوي المؤسس القصيدة بإعتبارها أهم قصائده التي جسدت الإغتراب الوجودي الإنساني عن أصله.

أ- الترانيم والذات المحمدية: من الملفوظات التي تغنت بالرسول الكريم كثيرة، نذكر منها:

يا إمام الرسل يا سندي أنت باب الله ومعتمدي

وبدنياي وآخرتـــــــي يا إمام الرسل خد بيدي[1]

(1)ينظر الفيديو على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=W-1LHj0pWwQ

الملفوظ هنا يركز على يوم الشفاعة، ومناجاة الرسول بأن يأخذ بيدي الدراويش وإدخالهم للجنة بدون حساب، ومنه رغم عبادة الله في ذاته ومن أجل ذاته، لدى معتقد الدرويش، إلا أن عبادةهذه تتجسد أحيانا وتقل حينا، وهذه فطرة لدى الإنسان فزوجة فرعون طلبت بيت في جنة الله لكنها قدمت كلمة عندك، أي الله قبل الجزاء، فربك قبل الجزاء، والدرويش لن يخرج عن هذا النسق.

قمرٌ قمرٌ سيدنا النبي

وجميل وجميل سيدنا النبي وجميل

وكف المصطفى كالورد ناجي

الله الله

وعطره تبقى إذا مست أيادي [1]

وهنا طغى خطاب المدح والإثراء على الذات المحمدية، ووصف أخلاقه وخلقِه.

ب–الترانيم الرمزية/ مؤشر : هي الترانيم التي تبدو للوهلة الأولى أنها قبلت في موضوعها، لكن فيما بعد يحصل الفهم الصحيح أنها قبلت في غير موضوعها، بل الموضوع بمثابتها، تم استدعاؤه برمزيات الموضوعات الحاضرة.

1– ب–ترانيم الطائر:كائن احتل مركزية كبيرة في القصائد الصوفية، فاتخذته رمز للمريد المحلق في السماء الإلهية، ونواحه هو شوق إليها، من القصائد التي يرددونها الدراويش المنشدون قولهم:

في الهوى قلبي تعلق وجفى مني المنـــــام

والحشا منّي تمـــزق ودموعي في انسجام

أيضا القمري قلــ لي ما سبب هذا النواح

هل كواك الشوق مثلي [2]

(1)ينظر الفيديو على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=Ozj6zPsuLL8

(2)ينظر الفيديو على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=zc-QrHsiySk

إنها حالة الدرويش الساهر مع حبيبه الحاضر الغائب ودمع منه في انسجام، فيجد حالته تشابه حالة "قمري" فهو يقوم مثله باكيا بين النواحين واحد هو الشوق، وهذا الاسقاط مستلهم من القصيدة العربية القديمة فقصيدة "فراس الحمداني" الشهيرة التي يخاطب فيها الحمامة وهو في سجنه ويسقط حلة الاشتياق لحبته وللحرية على حالة الحمامة التى تعاني ما يعانيه.

2 –ب – قصيدة الناي:

الناي في هذه القصيدة الرائعة لا يحكي حكايته فقط بل يمثل قصيدة الناي في" مثنوى" القصيدة الأم، ولعل السبب الجوهري الذي يدعو إلى هذا القول أن فكرة العشق وحقيقته ورمز الناي ودلالته يكمن فيه أولا، ولأن فكرة العشق هي الفكرة الأساس التي يدور حولها المثنوي ورقصة المولوية. [1]، يحكي حكاية المغترب عن وجده .

"ولأن الإنسان هو الهدف الرئيسي **للرومي**، ولأن رسالته مثال الإنسانية شاملة، يمكن أن تلك النار التي تضطرم داخل الإنسان وتجعله في حركة وشوق دائمين للتوجه نحو المعيار الأعلى". [2]

أنين الناي نار لا هواه ...

أنصت إلى الناي يحكي حكايته

فمن ألم الفراق يبث شكايته...

منذ قطعت من الغاب والرجال والنساء لأنيني يبكون

(1)إياد محمد حسن، عامر محمد حسن، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الرقصة المولوية أنموذجا، ص، 84

(2)ـــــــــــ، ديوان المنتويلمولانا جلال الدين الرومي...قراءة في قصيدة الناي، التاريخ 2016/16/8، الوقت: 11:13، الواحة الأدبية

أريد صدرا ممزقا براحة الفراق

لأبوح له بألم الإشتياق...

فكل من قطع عن أصله

دائما حين إلى زمان وصله[1]

هنا تبرز ملة مولانا جلال الدين الرومي، ورؤيته الخاصة لنفس الإنسانية، فما هي إلا جزء من النفس الإلهية، فالإنسان في حنيته ودنياه مغترب ليس حنين إلى جنته الأولى، بل إلى النفس التي خرج منها هي النفس البشرية وبهذه الكلمات تزداد الحشود الرمزية في الرقصة وتراجيديا رثاء الذات.

وهكذا غدوت مطربًا في المحافل

أشدو للسعداء، وأنوح للبائسين

صوت الناي ذو بعدين، البعد سعيد مع سعيد، وبعد اليائس مع البائس

وكل يظن أنني له رفيق

ولكل أيا منهم (السعداء والبائسين) لم يدرك حقيقة ما أنا فيه !!

لم يكن سري بعيدا عن نواحي، ولكن

أين هي الأذان الواعية، والعين المبصرة؟[2]

هي صرخة عاشق، مغترب عن أرضه،

أنين الناي نارٌ لا هواءٌ

فلا كان من لم تضطرب في قلبه النار

نار الناي هو سورة الخمر وحمى العشق [3]

(1) جلال الدين الرومي: مثنوي، تر: محمد عبد السلام كفافي، ص53.

(2) جلال الدين الرومي: مثنوي، م س ص 53

(3) المرجع نفسه، ص 53

مولانا يدرك أن الناي آلة هوائية إلا أن صوت الخارج من خلال نفخ فيه يراه هو أنها نار للعشق تضطرب في قلب العاشق الحائر في غربته وانفصاله عن أصله، وهذه النار هي صورة للخمر، وحمى العشق بل هكذا مزقت ألحانه الحجب عن أعيننا، بهذه الرمزيات تم " الذهاب بالتصوف الاسلامي الى بعده الإنساني، فالاعتماد أكثر من لغة سميائية قريبة المأخد، تقول لمن بينه وبين الحقيقة حاجز إن لغة الروح واحدة لا يقف في طريقها الى تقريب الانسان من الانسان شيء"[1]،وهذا ما يحتاجه المتصوف، كشف الحجب حتى أراك كما تقول" رابعة العدوية"، وكشف هنا سيتم بلحن **الناي بصوته الذي يمثل الداء والدواء.**

فمن رأى مثل الناي سمًا وترياقًا ؟!

من رأى مثل الناي خليلا مشتاقا؟ !

إنه يقص علينا حكايات الطريقة التي خضبتها الدماء

ويروي لنا أحاديث عشق المجنون[2]

مولانا يدرك أن الكثير يسمعون لأنين الناي لكن لن يفهموهن مثلما فهمه هو لذلك يقول:

الحكمة التي يرويها محرمة على لادين لا يعقلون

إذا لا يشترى عذب الحديث غير الأذن الواعية[3]

والناي هنا ما هو إلا صورة للإنسان بصفة عامة ودرويش الباحث عن الله بصفة خاصة، فالدرويش مثل الناي يرقص رقصة اغتراب عن موطنه البعض من سعداء سيرون رقصته تعبيرا عن طرب، والبائس تعبيرا عن البؤس لكنه وحده يعرف أنه ينوح لإغترابه عن أصله الإلهي إنه يتلو من شدة نار العشق، إنها نار العشق من تحركه،

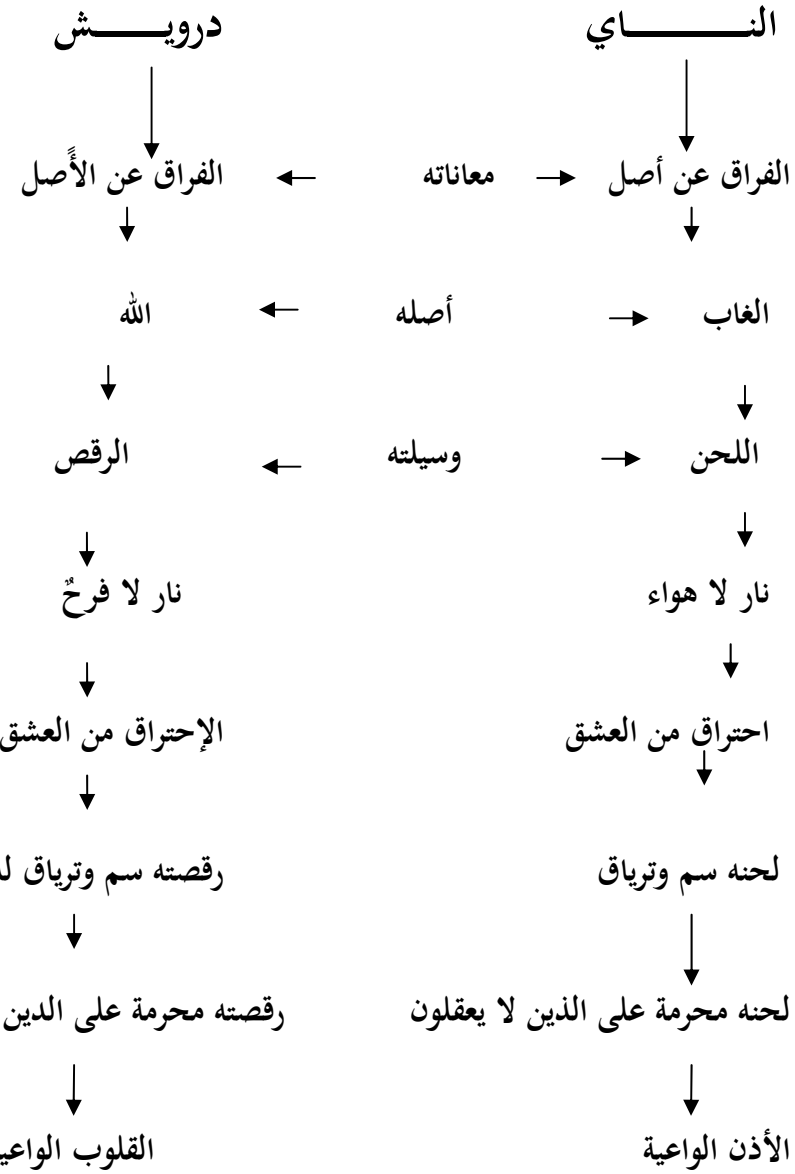
(1) المرجع السابق ، ص 18

(2) المرجع نفسه ، ص 53.

(3)المرجع نفسه ، ص 53.

"فالشاعر حاد الإحساس في معارض تجربة الحب الإلهي، متدفق العبارة ومتحرر فيها من مثل قيود ابن الفارض البديعية بشكل لا يثنيه حد "[1]

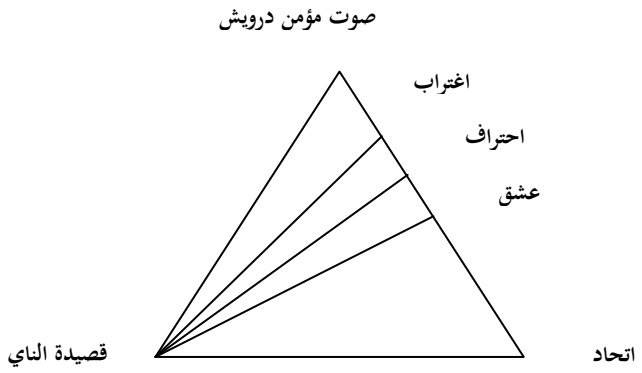
لذلك يمكن وضع هذه التقابلات بين الناي ودرويش من خلال القصيدة والتي كنا قد بدأتها في حديثنا عن الناي كآلة.



درويش هو ناي يجسد ملحمته رقصا على أنغام صوت ناي مرتلا ترانيم قصيدة الناي التي ما هي إلا هو.

هي حلقة تبدو لأول وهلة كثيرة الرموز لكن في النهاية تجدها كلها تعود لنفس المنبع، ونفس الهدف تحقيق الدرويش للإتحاد مع الذات الأسمى، هي حكاية آدم الاول في خروجه عن أصله .

(1)المرجع السابق ، ص 40



المطلب الثاني : الموسيقى/ علامة ابداع .

1/ الموسيقى والدين:

الموسيقي هي انفعالات ومعاناة مجسدة بطريقة ما " فالإحساس والإنفعالات والمعاناة، وحراك الحياة الإنسانية، كما هو حال طابع الأحاسيس والأمزجة ومكايدات وإيقاعات النشاط الإنساني بأجمعه قبل كل شيء أساس محتوى الصور الموسيقية" [1]، وجدير بالذكر أن وظيفة الموسيقى تتعامل مع تعبير عن حالات العالم الداخلي للإنسان، وتجسده تجسيدا لا يمكن القبض عليه ."ولما كان التعبير عن الأحاسيس والمعاناة في تطور مستمر ودينامية فاعلة يظل الإنسان وعالمه الروحي وأفكاره وأحلامه ونوازعه الدور الأساسي في ثراء الفن وهنا يكمن بحث الفنان" [2]، أما عن علاقة الموسيقي بالعبادة فهي علاقة متصلة عرفتها أعظم الديانات "فالموسيقي في حضارة ما بين النهرين والحضارة المصرية ترافق الطقوس قذفي المعابد وفي القصور الملكية للإعتقاد الكبير في قوة تأثيرها على الإنسان وضرورة التحكم فيه " [3]

ومنه الموسيقى = الكمال + ربط بين الآلهة والإنسان

أما حضارة بين الرافدين فقد عرفت الموسيقى كما تبينها النقوش الموجودة على جدران المعابد." فكان الكهنة والمنظرون والفلكيون يجتمعون ضمن أسوار المعابد للإبتهاج والإبتهال بالغناء الذي ترافقه الآلات الموسيقية، وتؤكد المصادر الموثوقة أن الموسيقى كانت تؤدي دورا مهما في الحياة الإجتماعية منذ القرون الأولى للعصر السومري حتى

(1)بدر الدين ابو غازي . رواد الفن التشكيلي مركز الشراقة للابداع الفكري، د ط، د س، ص 138.

(2)حسن جمعة . تداخل أجناس الفن منشورات أمانة، عمان الكبرى، دط، 2007، ص 52

(3)إياد محمد حسن، عامر محمد حسن، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الرقصة المولوية أنموذجا، ص، 77

أواخر المملكة الآشورية، وعندما اعتلى **أمرحدون** (669 – 680ق.م) العرش ودخل مدينة **تيتوي** كان يرافقه الموسيقيون يعزفون على آلات الحيك الهارب". [1]، بل للموسيقىمعجزاتها عند الآشوريين فهي قوة".

وتؤكد لوحات النحت البارز relief-bas اهتمام الآشوريين بالموسيقى إذ عندما غزى أحد الملوك العيلاميين بلاد آشور طلب أشوريا نيبال (668-626م) النصح من الآلهة عشتار، فطلبت منه إحياء سهرة تعزف فيها الموسيقى في المعبد، وخلال الحفل جاء نبأ وفاة الملك العيلامي". [2]

الموسيقى = الإنتصار + المعجزات

واتصال الموسيقى بالعبادة علاقة وطيدة وقديمة، ويرجعها المؤرخون أن "**الملك** –**النبي– داود** هو من أضفى عليها الأهمية الخاصة، إن في المزامير التي تشير إلى استعمال آلات موسيقية عديدة في الترانيم أو خلال تأسيسه للعبادة في سفر الأحبار الأول نجد في الإصحاحات -6-13-15-16-25- تشير إلى استعمال الترنيم والآلات بشكل منظم ومرتب". [3]

والعبادة المسيحية لم تستعمل موسيقى في عباداتها، فقد كانت تكتفي بترانيم "حتى سمع بها البابا سنة 670م، لابد من الإشارة إلى أن الإستعمال الفعلي لها أو انتشارها في العبادة المسيحية لم يصبح واقعا إلا في سنة 1290م على يد مارينوسسانوتوس الذي شرح استعمال الأورغن الهوائي في الكنائس المسيحية". [4]

إذا علينا أن نذكر أن المسيحيين عبدوا الرب دون موسيقى لمدة 1200 سنة على الأقل بعد المسيح، فالكنيسة الأولى لم يستعمل فيها إلا ترنيم الشعر وتلحينه حيث رفضوا البابات الأوائل استعمال الآلات لأنهم رأوه تقليدا يهوديا لذلك قال **توماس أكيناس** "لا تستعمل كنيستنا الآلات الموسيقية لكي لا تتهود. [5]

أما كريسوستوم "لقد غنى داود أغاني ونحن نرنم ترانيم كان يعزف على أوتار القيتارة البني بلا حياة أما الكنيسة فلها أوتار حية هي ألسنة المؤمنين المليئة بالتقوى". [6]

(1) ينظر : حسني الحريري، هشام الشمعة:" الأشورين والموسيقي " الموسوعة العربية، د ع، ص 02.

(2)ينظر :المرجع نفسه، ص 03.

(3)ينظر :ويكيبيديا: الموسيقى عند الأشورين في بلاد الرافدين، ص 1. http:/ ar ; n wikipidia. Org ; wike.

(4)ينظر :ويكيبيديا: الموسيقى والكنيسة، ص 1..http:/ ar ; n wikipidia. Org ; wike

(5)المرجع نفسه2.

(6)المرجع نفسه، ص 2

2- الموسيقى والرقصة المولوية:

تعتبر الطريقة المولوية من أوائل الطرق التي استعملت الموسيقى لإحياء السهرات الروحانية، **فجلال الدين الرومي** يقول في هذا الباب:هناك طرق عديدة تؤدي إلى الله، وقد اخترت طريق الرقص والموسيقى" وشبهها بصرير باب الجنة، ورد على أحدهم عندما تعجب من هذا الكلام وتعليقه على ميتافيزيقيا الموجودة فيه، بأنه يسمع صرير غلقها، أم مولانا ومن تبعه فيسمعه صوت فتحها[1]

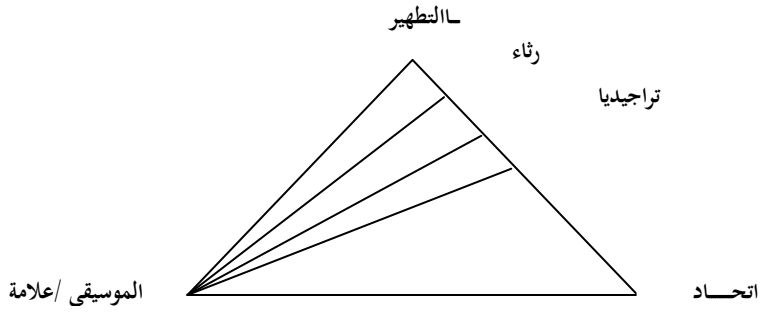
لذلك قال :**في توقيعات الموسيقى يحثني سر لو كشفت عنه لتزعزع العالم"** [2]

فالموسيقى كانت إحدى كشوفات جلال الدين الرومي، فالكون كله يصدر إيقاعا، الطير والشجر والطبيعة، بل حتى ضرب طرقة على ورقة النحاس، أدخل **القوني** الموسيقى إلى طريقته الروحية، بل أسسها عليها باعتبارها إحدى الدعائم الرئيسية التي توصل الدرويش إلى الحالة الروحية المطلوبة ومساعدته في الإتحاد مع الله.[3]

الموسيقى = تسهيل الإتحاد بالله

والموسيقى أساسية في الرقصة وهي من العلامات السمعية، عملت هذه العلامة على تكريس ملحمة رثاء النفس وتشيعها في جنازتها الأخيرة ،ساعدة الموسيقى في إبراز مشاعر النفس من خوف ورهبة وحب أي مجموعة متناقضة من الأهواء إلا أن الهدف واحد هو تطهير الذات البشرية لتتمكن من الإتحاد بالمطلق.

الموسيقى = تراجيديا رثاء وتطهير



(1) ينظر :إياد محمد حسن، عامر محمد حسن، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الرقصة المولوية أنموذجا، ص، 83

(2) ينظر : هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري"،ص2.

(3) ينظر :جلال الدين الرومي: مثنوي، تر: محمد عبد السلام كفافي ،ص 21

الدراويش العازفون هم من يعزفون الموسيقى ويقفون على هامش القاعة من جهة اليسار، ولباسهم نفس لباس الدرويش الدوارن إلا أنهم لا يتخلون عن عباءتهم طول السهرة [1]

هم دراويش يعزفون لغيرهم ليطهروا، يصنعون الجو العام لا لأنفسهم بل لغيرهم، وضع الدراويش العازفون على هامش القاعة، تدل على هامشية الموسيقى في البداية ومركزية الدوران والحركات، إلا أننا فور مشاهدتنا للعازفين يتحكمون في الدراويش الدوارة من خلال تغيير إيقاعات فتتغير حركات الدراويش يدل هذا على مركزية الموسيقى، وأن مكان الدراويش العازفون مكان هامشي من أجل إفراغ مساحة الرقص لدوارين ليس إلا، ولا دخل لسلطة الدورات على الموسيقى بل هما بنفس المركزية *.

أ- الآلات الهامشية:

1-الدف: هو من الآلات الإيقاعية المشهورة ذات أصول عربية، هي مستديرة الشكل غالبا يصنع على هيئة إطار من خشب خفيف مشدود عليه جلد رقيق . [2]

أما عن الموسيقى التي تنبع منها :

عند النقر على وسط الدف نقرة تامة ينتج صوت يسمى دّم أو تّم، أما الصوت الخفيف فينتج من النقر على طرف الدفّ ويسمى هذا تك دم دم تك دم دمتك.[3]، وتاريخها قديم قدم الذوق الإنساني، وحاجته إلى التعبير

(1)ينظر : الفيديو المبين على الرابط التالي حيث يوضح وضعية الدراويش العارفون خلال الرقصة مع الاشارة أن وضعيتم تختلف من سهرة الى آخرى https://www.youtube.com/watch?v=hkuimX1bh6g

* استنتاج والتحليل من الاجتهاد الشخصي، والكلام هو ملاحظات واستقراءات لمراجع بصرية عديدة تم ترجمتها كتابيا بالاسلوب الخاص والاستنتاجات الخاصة .

(2) ينظر : الدف، ويكيبديا، ص http:/ ar ; n wikipidia. Org ; wike1

(3)ينظر : المرجع نفسه، ص 1

عن ذاته.

الدف آلة قديمة جدا، واستنادا إلى المكتشفات الأثرية فالدف معروف في حضارتنا منذ الألف الثالث قبل الميلاد، وأقدم الآثار عنه جاءت في بلاد ما بين النهرين ويعود تاريخها إلى عام 2650 قبل الميلاد وقد جاء هذا المشهد مرسوما على جرة فخارية ملونة باللون القرمزي ويمثل الرسم ثلاثة نسوة ينقرن على دفٍ دائري بواسطة العصا. [1]

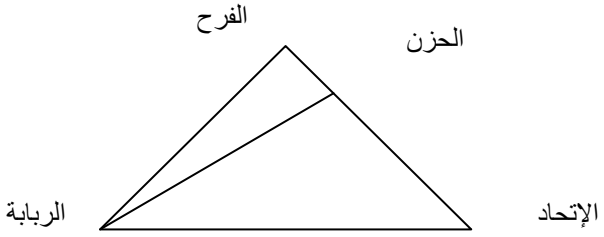
يناسب الدف في شكله قبل إيقاعه معتقد الدرويش الذي يؤمن بالدائرة وأن الحياة دائرية، فرقصه على آلة دائرية زاد من رمزية الدائرة وموافقتها في الجانب الهندسي للشكلي للرقصة.

2-الربابة: تشير المصادر التاريخية إلى أن من اخترع الربابة هم القدماء المصريين وانتقلت منهم إلى العديد من مناطق العالم، وضواحي العراق وإيران حاليا، عرفوها أواخر العصر العباسي عندما كانت بغداد قبلة للعلوم

والآداب والفنون والربابة آلة وترية شرقية ارتبط اسمها بالبدو وأرياف مناطق بلاد الشام والعراق وتسمى "قيتارة العرب" [2].

و الربابة كما هو موضح في الصورة :

تلازم الربابة المرتبة الثالثة في سلّم استعمال الآلات الموسيقية لدى الدراويش فهم فضلوا الآلات الهوائية "الناي" ثم الإيقاعية "الدف أو الطبل" ثم الوترية" [3]، والدرويش في رقصته بين نقيضين فرح وحزن، فرح للتطهير، وحزن للعذاب الذي يقاسيه، ومنه لحن الربابة مناسب للحالة التي يعيشها.



(1)ينظر :المرجع السابق، ص 2

(2) ينظر : الربابة، ويكيبديا، ص http:/ ar ; n wikipidia. Org ; wike 1

(3)ينظر :الناي، ويكيبديا، ص http:/ ar ; n wikipidia. Org ; wik1

ب- الآلات المركزية (الناي):

الناي آلة موسيقية من أسرة آلات النفخ الخشبية، تتألف هذه الآلة النفخية الخشبية بصورة عامة من أنبوبة هوائية ذات ثقوب (فوهات صغيرة) ينفخ العازف بالآلة ممسكا بها بأصابع يديه لتعمل على سد الفوهات وفتحها لتغيير أصوات العمل الموسيقي المراد أداؤه،وتعتبر أقدم آلة عرفتها البشرية والشعوب الأولى فقد وجدت صورها على جدران كهوف السوريون القدامى.[1]

وهي كما موضح في الصورة :وعرفتها شعوب ما بين الرّافدين، فقد وجدت آلة النفخ على شكل قصبة طويلة مصورة على حجر من اللازورد في مقابر مدينة "أور" الأثرية في جنوبي العراق يعود تاريخها إلى عام 2700 ق.م تمثل قردا ينفخ فيها وهو جالس تحت شجرة تحيط به بعض الحيوانات، وكان يضع القصبة في فمه بصورة مائلة (كعازف الناي الحديث).[2]

أما عن أسمائها القديمة باللغات الآخرى : "كان الاسم القديم للآلة "نـا" بالأكادية و"نايو" بالكدانية وكان "النا" والنايو" يستخدم في الألحان الحزينة، وقد أصبحت هذه الكلمة تعني الحزن في اللغة الكادية ففي أسطورة عشتار وتموز تنذب عشتار آلهة الحب والحرب عشيقها القتيل فتقول "لقد أصبح قلبي كـ "النا" (أي الناي" الحزين".[3]

يضيف **الرومي** متحدثا عن هذه الآلة " إنها ليست سوى وترا يابس وخشب يابس وجلد يابس لكن منها يخرج صوت المحبوب"[4]

(1)ينظر : المرجع السابق، ص 2

(2)ينظر : المرجع نفسه، ص 2

(3)المرجع نفسه ،ص 2

(4)هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري "ص2.

الناي = صوت المحبوب

المحبوب لمن؟

لقد كتب **جلال الدين الرومي** قصيدة النّاي فيها يبرز معاناة هذه الآلة معاناة الإشتياق إلى أصلها ومنبتها الأول وهو الغاب، "وهي شعر وجداني فلسفي صوفي المضمون، فيه تبسيط في المحبة الإلهية، وعميقة، ليس فيها أدني اقتراب من العام الأرضي"[1]، والناي هنا ليس إلا كناية عن النفس البشرية التي حنت إلى أصلها الأول ومنبتها الأول وهو الله، وصوتها ليس إلا صوت اشتياق المحبوب إلى حبيبه، والناي هنا بصوته يلفت انتباهنا إلى قضية الحب والحنين إلى المحبوب وفي هذا يقول الرومي:

" بذرة المجذوب في أي مكان على الأرض مطهورة

تفيء بهذا الحصاد الذي غرسناه

لحن قصبة ناي نسمعه بكل ناحية

ساريّا في الريح كمثل برهان على ما عشقناه [2]

ومنه:

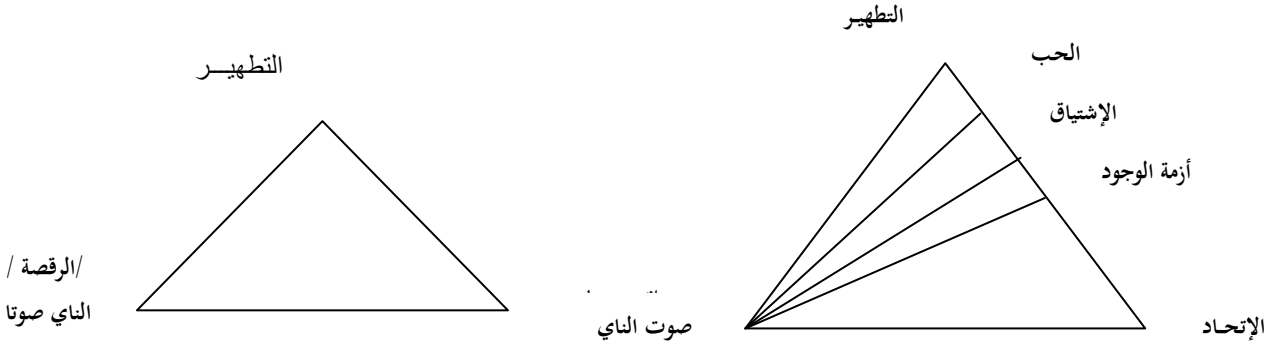
صوت الناي	**=**	**العبد درويش**
↓		↓
قطع من الغاب		**قطع من أصله الله**
↓		↓
صوت أنين بكاء		**دنياه كلها أنين بكاء**
↓		↓
الإشتيـــــــاق		**الإشتيـــــــاق**
↓		↓
يحكي حكايته		**يحكي حكايته بالرقصة**
↓		↓

"سيتم مواصلة المفارقة عند تحليل قصيدة الناي"

(1)جلال الدين الرومي: مثنوي، تر: محمد عبد السلام كفافي، ص 38.

(2)مولانا جلال الدين الرومي،، الرباعيات، تر : عيد محمد إبراهيم ص 55.

إذن صوت الناي هو علامة قوية في الرقصة، كرست للعلامة الكبرى التي تحدثنا عنها في المبحث الثالث من الفصل الأول، فصوت الناي بحشوده الرمزية لا يمكن أن يكون جزء من هذه العلامة بل يكاد يطابقها تماما.



الموضـوع " النـاي "كطـرف ثـاني في العلامـة عنـد بـورس شـارك العلامـة الكليـة " الرقصـة " في المـؤول وهـو "التطهير" فبالإضافة إلى مؤولات أخرى منها: الإله الناي /مؤشر **يساوي** الحب + الإشتياق + التطهير+ خفة النفس ،فإذا كانت الصوفية هي مذهب الحب أولا وأخيرا

من لا يركض إلى فتنة العشق

يمشي طريقا لا شيء فيه حي [1]

فصوت الناي هو من كرّس لهذه الفكرة بقوة في الرقصة وفي حديث قدسي يقول الله تعالى: " **لم تسعني أرضي ولا سمائي، ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن** "، فصوت الناي هو: قلب الدرويش المحب الذي وسع

الله، "كما أن صوت الناي يتحدث عن أزمة إغتراب الإنسان في وجوده "[2]هذا لأنه مغرب عن أصله وسيظهر هذا جليا في تحليلنا لصوت الناي.

أيها البشر الأتقياء التائهون في هذا العالم

لم هذا التيه من أجل معشوق واحد

ما تبحثون عنه في هذا العالم

(1)المرجع السابق م ص 67

(2)جلال الدين الرومي: مثنوي، تر: محمد عبد السلام كفافي، ص 43.

ابحثوا في دخائلكم فما أنتم سوى ذلك المعشوق [1]

(1) مولانا جلال الدين الرومي، الرباعيات، تر : عيد محمد إبراهيم ص 78

الفصل الثاني:

سيميائية العلامات البصرية :تمثيل للمعنى و تأويله

الفصل الثاني: سيميائية العلامات البصرية : تمثيل للمعنى وتأويله

المبحث الأول: اللباس و اللون : بين الجمالية و الروحانية .

المطلب الأول: اللباس/ علامة

1- اللباس المولوي من الغاية النفعية إلى الغاية التعبيرية الروحانية

أ- مؤشر/لباس (من العمامة إلى الطربوش)

ب-العباءة / مؤشر

ت-مؤشر/الجونلة

ث-مؤشر/الدراعة

2- عيب في اللباس

3- السجاد الحمراء

المطلب الثاني: اللون بين الدراما والعلامة

1- اللون الأبيض والأسود

أ- الأبيض بين رثاء الذات وتتوجيها

ب-اللون الأسود بين الظهور و الضمور.

2- اللون البني/مؤشر

3- اللون الأحمر/ مؤشر

4- اللون الأخضر / مؤشر

5- علاقة بين مؤشرات العلامة اللونية

المبحث الثاني: الجسد بين العلامات اللغوية وغير اللغوية

المطلب الأول: الحركات والدوران/علامة

I- الحركات / علامة

1- الوجه/مؤشر

2- الحركات العشر

3- حركات أخرى

أ- تقبيل الدراويش لمولانا

ب- تقبيل مولانا للدراويش

ت- المقارنة والتقارب

II- الدوران/علامة

1- دوران في نقاط ثابتة (ساحة الرقص)

2- الدوران فوق نقطة ثابتة

المطلب الثاني: من العلاقات إلى التأويلات العلاقات

I- بين خطابات الثلاث (البصري، السمعي، الجسدي)

أ- العلاقة بين الخطاب الجسدي والخطاب البصري

ب- علاقة الخطاب الجسدي بالخطاب السمعي (الملفوظ الإيقاعي)

ت- علاقة الخطاب البصري بالخطاب السمعي

II-الرقصة بالتأويل البارطي

المبحث الأول: اللباس واللون: بين الجمالية والروحانية

المطلب الأول: اللباس/ علامة

1- اللباس المولوي من الغاية النفعية الى الغاية الروحانية:

بدأ التصوف فرديا فكان اللباس حينها من أواخر اهتمام المتصوفة، فقد ورد عن ابي زيد البسطامي فعندما مات لم يترك الا اللباس الذي كان يرتده، وعندما خرج الى نسق الجماعة اصبح أكثر تكلفا [1]، وعصر المالك من العصور التي تميزت بتكلف اللباس وخروجه من البساطة، سواع تعلق الامر بلباس الحياة اليومية أو لباس الحياة الصوفية الروحانية .

فقد اتخذ شكلا معينا، قريب الى شكل لباس تلك الفترة، فبالإضافة الى جمال الملبس تميز ذلك العصر بتكبير العمائم، فقد اثر التصوف وتأثر بحجمها فكلما كانت كبيرة دلت على عظمة صاحبها . لذا يصف ، المؤرخ المملوكى **أبو المحاسن** كبار العلماء في العصر بكبار العمائم، حيث صار تكبير العمامة دليلا على علوّ المنصب، فحين يضمر السلطان لأحد وزرائه ترقية يقول له : (كبّر عمامتك غدا واحضر بكرة) من غير أن يفصح له بشيء. [2]، والطريق المولوية من الطرق التي عملت على رقي اللباس المخصص للعبادة بل للحياة اليومية .

حيثعملت على توحيد اللباس بين عضاء الطريقة من دراويش ، فملابسهم هي ليست مجرد ملابس عادية، بل لها غاية روحية وغارقة في الرمزية، وتتسم ملابس الدراويش بالاتّساع والفخامة والبساطة أحيانا . [3]

لباس الدراويش المولوي : انفصل عن الخرقة والمرقعات والأشرطة الملونة التي ارتداها الزهاد الأوائل، فكما أشرنا من قبل، المولوية ظهرت في عصر المماليك وهذا العصر تميز بالاهتمام باللباس ورقيّه [4]، ومنه خروج المتصوف من نسق الفقر والشفة والخوف إلى نسق الثقة بما يقوله.

(1)صابر سويسي، " رمزية اللباس في الطرق الصوفية "، ص 08

(2)ينظر :أحمد صبحي منصور، " أثر التصوف في الزيّ و في القهوة و في عصر المماليك "، مجلة أهل القرآن، 16 أوت 2016، ص 1

(3)ينظر : https://www.alaraby.co.uk/miscellaneous/2016/2/21/

(4)ينظر: صابر سويسي، " رمزية اللباس في الطرق الصوفية "، ص 1-7

ولباس الدرويش يحتوي على أربع قطع اساسية وهي:

أ– الطربوش، ب– العباءة، ج– الجولنة، د– الدراعة[1]

أ/ لباس الرأس /مؤشر(من العمامة الى الطربوش)

يعتبر لباس الرأس القاسم المشترك الاعظم عند الرجال عامة والدراويش خاصة إذ يطلقون عليه "دستور الأمان" وترتبط العمائم الصوفية بتقاليد خاصة تعارف عليها فيما بينهم، ارتداها الزهاد الأوائل، ومازال هذا التقليد الى يومنا هذا، إذ يلقى الطرف الأيسر من العمامة ويطلق عليه "العذبة" الى الخلف، وهذا يرمز الى كون الصوفي ألقى ظهره ما دون الحقّ، أي الدنيا وزيغها، ويلقي الطرف الأيمن من العمامة العذبة الى الأمام وترمز الى كون الصوفي وضع أمامه الحق، نصب عينيه، ولم تكن العمائم ذات لون معين، اذ كانت غير مقيدة بلون وكان الشائع لونان هما الأبيض والأخضر [2]،والدرويش أو المريد في حياته اليومية يرتدي العمامة، ولكنه خلال تأديته للرقصة يستبدل هذا الغطاء بغطاء آخر يطلق عليه الطربوش.

وهو من أغطية الرأس التي شاعت في العهد المملوكي، ما يعرف بالشريوش يرتديه الرجال والنساء، وهو أشبه بالتاج على شكل مثلث واسمه الأصلي "**كلاّه**" مصنوع من وبر الجمل، يسمى كذلك اللبادة أو القلبق،وكما هو معروف الجمل مرتبط في دلالة معينة في المخيلة الشعبية والبيئة الصحراوية بالصبر [3]،والدرويش انسان صابر مجاهد للنفس، صابر على ملذات الحياة ومغرياتها، صابر على أهواء النفس، صابر على دورانه خلال الرقصة

(1)ينظر: https://www.alaraby.co.uk/miscellaneous/2016/2/21

(2)ينظر: يديدا ستيلمان، تاريخ موجز للملابس العربية منذ فجر الاسلام حتي العصر الحديث، ص، 129.

(3)ينظر:المرجع نفسه، ص، 129.

وغيرها من أنواع الصبر التي يقاسيها من أجل الوصول الى الاتحاد مع الذات الالهية، فالطربوش ماهو إلا دليل على الصبر الذي يقاسيه الدرويش في رحلته الدنيوية والروحانية، الوجودية التي يقاسيها .

الطربوش ---> مؤشر ---> الصبر.

هي تجسيد لتراجيديا تطهير الذات من الذنوب لأن الموت علامة الفناء ونسبية الانسان وضعفه بعد قوته، فالطربوش هو شاهده قبره.[1]

الطربوش ---> مؤشر ---> شاهدة القبر

فالقبر، هو حصاد، الدنيا، الوحيد للانسان والدرويش.

أيها القلب، لماذا أنت أسير لهذا الهيكل الترابي الزائل؟

ألا فلتنطلق خارج تلك الحضيرة، فانك طائر من عالم الروح.

انك رفيك خلوة الدلال، والمقيم وراء ستر الأسرار

فكيف تجعل مقامك في هذا القرار الفاني؟[2]

ومنه القبر عند المولوي يتعدى القبر الترابي الى القبر الجسدي، فالجسد قبر من تراب

ب/ العباءة/ مؤشر: يرتدي الدرويش جبة من القطن أو الصوف فضفاضة لونها أسود، مفتوحة من الأمام، ذات رقبة مستديرة بأكمام طويلة واسعة، تتدلّ جوانبها الأمامية كالعباءة، لذ يجمع "المولوي" أطرافها على احدى يديه ثم يمسك بأحد هذه الأطراف وينشره الى الأمام عندما يبدأ الدوران[3]، وهذا المؤشرّ أساسي بوضعياته وصفاته المختلفة يقودنا الى مجموعة من الدلالات أو المؤوّلات بتعبير "بورس".

- **العباءة ◄—— الذنوب**[4]
- **العباءة المفتوحة ◄—— باب التوبة مفتوح**

(1)ينظر : https://www.alaraby.co.uk/miscellaneous/2016/2/21

(2)مولانا جلال الدين الرومي: – رباعيات،ت محمد عيد ابراهيم، 45

(3)ينظر : https://www.alaraby.co.uk/miscellaneous/2016/2/21

(4)ينظر : المرجع نفسه .

- **العباءة الطويلة والشاسعة ⟵ كثرة الذنوب**
- **مسك الدرويش للعباءة ⟵ المداومة على الذنوب والمعاصي**
- **الدرويش يدور وهو يمسك بالعباءة ⟵ يعبد الله ومتشبث بالذنوب**

o عندما يؤدي الدرويش لمجموعة من الدورات ينزع العباءة ويلقيها جانبا، وبعدها يقوم بعدة دورات فتظهر القطعة الثالثة وتكون لها المركزية، بعدما كان المركز للعباءة السوداء، وهنا يتطور المؤشر ودلالاته.

نزع العباءة بعد الدوران⟵ تحقيق التوبة من الذنوب [1]

وبهذا فالعباءة السوداء عامل فاصل في الرقصة حيث تجعل لها مشهدان

اللباس	قبل نزع العباءة		بعد نزع العباءة
العباءة	المركز رمز الذنوب	الحاجز	الهامش

ج/ الجونلة / مؤشر:

وهي محور الرقصة التي تعطينا الشكل الساحر لها، وتتكون من (السروال، الحزام)، ويشترط اثناء الدوران ألا تتلامس أردبة الدراويش بعضها البعض.

فهي الجزء السفلي من زي الدرويش، تبدأ من خصر الدرويش وتنتهي الى اعلى القدمين وتسمى بجونلّة.

عند دخول الدرويش الى الحلقة، تكون العباءة السوداء هي الغالبة على الزي، لا يظهر من زي الدرويش الا الطربوش والعباءة، وبالتال يتنتقل المركزية من العباءة الى الجونلة للتنورة، فتنقله من الدرويش الأرضي الى درويش سماوي قابل للطيران بروحه البشرية المتطهرة، الصابرة الزاهدة من اجل الذات الإلهية[2]،ترتفع التنورة بالتدريج الى ان تصل الى الشكل المطلوب وهو دائرة وبهذا المركزية تتخصص اكثر فالتنورة هي الجزء الأساسي والمركزي في لباس الدرويش فارتفاعها يعطينا شكل آخر لدرويش، بشكل طائر محلق في سماء الذات الإلهية، الطائر الذبيح.

(1)ينظر: المرجع السابق.

(2) ينظر : المرجع نفسه.

التنورة تساعد على ابراز مركزية الرقصة وهي الدائرة، حتى أن الرقصة المولوية اليوم تسمى بالرقصة الدائرية لالتصاق الدائرة ورمزيتها واهميتها في هذه الرقصة.[1]، حياة الانسان دائرة، ميت حي ثم ميت، ضعف ثم قوة ثم ضعف

مؤشر على جناحي الطائر

التنورة مركز الجونلة ← مؤشر على الطيران وبدأ رحلة الاسراء الدرويشية

أما الجزء الثاني في الجونلة، هو الزناد أو الحزام، صحيح أن له فائدة وغاية تثبيتية للتنورة على جسد الدرويش وخاصة وهو في حركة متواصلة وقوة دفع لجسده خلال الدوران،الا ان الدرويش ألصق الى جانب هذه الغاية النفعية غاية أخرى وهي الغايةالرمزية الروحانية، فالدرويش لا وجود للاعتباطية في رقصته، فالزناد أو الحزام هو العروة الوثقى والطريق المستقيم.[2]، ومنه الحزام يربط بين الجانب السفلي والجانب العلوي من زي الدرويش، هذا هو الرابط الظاهر، أما الرابط المضمر، فهو يربط بين الجانب السفلي والعلوي لتركيبة الدرويش.

- بين روحه العلوية وجسده السفلي.
- بين أصله وجوهره وغرضه.
- بين دنياه وآخرته.
- بين أصله السماوي، وحالته الأرضية.
- بين أصله الرباني، فهو قطعة من روح الله، وحالته الإنسانية بين رغبته ووطنه.
-

العروة الوثقى

اذن مؤشر الحزام ← الربط بين أصله وفرعه، رابط بين العالمين والأصلين والحالتينن

د/ مؤشر الدراعة:

تمثل الدراعة الجانب العلوي من اللباس كما هي مبيّنة في الصورة، يكرّس هذا المؤشر المفاهيم السابقة.

(1) ينظر : المرجع السابق

(2) ينظر : المرجع نفسه

- **الدرويش الطائر**
- **الدرويش المتطهر**

يرتبط شكل الدراعة المفتوحة من الجهة الامامية بشكل العباءة السوداء التي ارتداها الدرويش في البداية، العباءة السوداء المفتوحة المنزوعة تدل على الذنوب والقبر، فالذنوب مفتاحها التوبة والقبر مفتاحه كن فيكون هي إرادة الله التي ستبعث ما في القبور.[1]

إذن :**العباءة السوداء= طويلة+سوداء+ تفتح وتنزع= الذنوب الكبيرة والقبر**

الدراعة يفتحها الدرويش خلال تأديته لبعض الحركات العشر للتخلص من ذنوبه الصغيرة

الدراعة= قصيرة+بيضاء+ تفتح لاتنزع= الذنوب الصغيرة

أي هي تطهير لذنوب القلب لا الجسد والروح ككل فهذه الأخيرة تنظفها نزع العباء السوداء، لتطهير القلب بفتح الدراعة، وبذلك يصل الى معادلة التي تكلم **الله سبحانه وتعالى** في كتابه العزيز :﴿ **وَلَا تُخْزِنِي يَوْمَ يُبْعَثُونَ (87) يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ (88) إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ (89)** ﴾.[2]

ومن هذا نستنتج ان الدراعة تدل على:

- الاستعداد للطيران.
- الفتح معناه: أبواب التوبة مفتوحة، أو دخول الدرويش في طريق التوبة
- الفتح فوق عضو الصدر "القلب خاصة" دليل على تطهير القلب لا غيره من الذنوب

الفتح= الانفتاح على العوالم الإلهية بواسطة القلب.

- ودليل على هامشية الطربوش الدراعة الحزام إختفاء هذه العلامات من لباس الدرويش عند تطورها وهذا ما سنتناوله**في الفصل الثالث.**

3/**عيب في اللباس:** ما يعاب على الرقصة المولوية بعد دراسة سيميائية لباسهم هو " ارتدائهم للحذاء الذي

(1) ينظر : المرجع السابق

(2)القرآن الكريم، سورة الشعراء، الآية87، 89

يعتبرونه مطيتهم الى السماوات"[1]، إذا كانت الرقصة هي رحلة الى السماوات العلا ومحاولة من الدرويش للاتحاد بالذات العليا، ليس بالكلام معه فقط بل الاتحاد معه، سيدنا موسى عندما أراد من الله ان يكلّمه من وراء جبل طور، أمره بخلع نعليه

قال الله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَىٰ (11) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى(12)﴾[2]

فكان على الدرويش وهو متّحد وليس مكلّم فقط أن يخلع نعليّة فهو في حضرة المقدسّ، والمؤمن العادي الذي لا يملك روحانية الدرويش ينزع حذائه إذا دخل المسجد ومشى حافي القدمين لأنه في مكان طاهر، فالحذاء علامة مرتبطة بالتسلّط والتكبّر والتجبّر.

المؤمن العادي ينزع حذاءه إذا توجه الى الصلاة، والصلاة هي رحلة روحانية فالخشوع ما هو الا تسليم الروح لله عز وجل وعزلها عن ضوضاء الدنيا ومشاغلها لدقائق معدودات[3]،والدرويش في رحلة وخشوع ووجب عليه إذن ان ينزع الحذاء ويرقص حافي القدم

لأن:

الدرويش طائر ← والطائر لا حذاء له

وجب نزع الحذاء ← الدرويش في رحلة الاتحاد ← خلع نعليه عندما كلمه

وانت اخلعها فأنت ستتحد معه

6/ السجادة الحمراء:

السجادة الحمراء هي سجادة توضع على يمين ساحة الرقص، لونها أحمر، يجلس عليها الشيخ قبل البدء في الرقصة

(1)هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري"-، ص2.

(2)القرءان الكريم: سورة طه، الآية 11، 12.

(3) ينظر : الحبيب بن الطاهر : الفقه المالكي و أدلته، الجزء الأول – الطهارة – الصلاة، مؤسسة المعارف – بيروت الطبعة الخامسة، 2007، ص 153

وبعد الانتهاء لتأدية الأدعيةوالابتهالات وقراءة القرآن.[1] فالسجادة تمثل عرش الشيخ أي للدلالة على سلطته وامتلاكه روحانيات اكثر من مريده، فهو عاهده على الطاعة فلا بد أن يتميز عنه، وهو لم يتميز عنه في اللباس، بل تميز عنه في جلوسه على السجادة ،

كما ان السجادة ترمز لليوم الذي غادر فيه جلال الدين الرومي الحياة الدنيا، وشيخ الطريقة يجلس عليها ليستمد منها سلطة روحية ويعطيها للروحانيين من بقربه.[2]

السلطة الروحية

السجادة الحمراء ← استمداد السلطة الروحية من السلطة المؤسسة(مولانا)

عرش الشيخ

ومنه خطاب السلطة موجود بتعبير **' ميشال فوكو '" لأنه كل ماليس مركزيا إنما هو طرف آخر، هامش وهامشي"**[3] والهامش والمركز جليان في الرقصة، المركز للدرويش

الدوار والهامش للدرويش العازف حتى انه لا يتطهر ولا ينزع عباءته السوداء.

المركز للشيخ والهامش للدراويش، عندما عرّف **خالد محمد عبده** الباحث المصري التصوف، عرّف الدرويش على انه اسماعيل الذبيح، والشيخ هو النبي الآمر بالذبح.[4]

و بالفعل المركزية واضحة والطريقة كلها تقوم على نظرية المركز.

اللباس	العباءة	الطربوش	الدراعة	الجولنة		الحذاء
المركز والهامش	مركزية في البداية ثم الاختفاء	هامشي	هامشي	التنورة	الحزام	مطية الى العلا : وهو عيب
				مركزية مركز	هامشي	

(1)- ينظر : الى الفيديو التالي حيث يمكن مشاهدة السجادة الحمراء، و المكان الذي وضعت فيه.
https://www.youtube.com/watch?v=hkuimX.

(2) ينظر :اياد محمد حسن، عامر محمد حسن، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية نموذجا "،، ص 78

(3)مشال فوكو، الكلمات و الأشياء، ترجمة مطاع الصفدي، سالم يفوت، بدر الدين عرودكي، جورج أبو صالح، كمال أسطفان، مركز الإنماء القومي، لبنان، د ط، 1989-1990 ص 07

(4)ينظر : خالد محمد عبده، " في معني الدرويش "، ص 2

المـــؤولات الأساسية	القـــــــــبر + الـذنوب+ نزعهـا بالتوبة	شـاهدة القـبر+ علامة الصبر	الجناحان	التحليـق+الـدائرة = حياة الانسان	العـــروة الوثقى	الـــدرويش في لباسه

المطلب الثاني: اللون بين الدراما والعلامة*

1/ تمهيد:

واللون من الماحية اللغوية نابع من الجذر اللغوي لمادة (ل.و.ن) يجد أنه يشير الى ان " اللام والواو والنون كلمة واحدة وهي شحنة الشيء، من ذلك اللون، لون الشيء كالحمرة والسواد، يقال تلون فلان اختلفت أخلاقه" [1]، هذا من الناحية اللغوية أما من الناحية التشكيلية المرئية فهو

" بطبيعته التشكيلية الصرف أو بتمثيله التشكيلي في حقول عمل أخرى يشتغل بوصفه لغة سيميائية دائمة الحراك والتشظي والاشعاع والتأثير والإنتاج، تسعى دائما إلى انتاج معنى خفي موارب احتمالي تخييلي، زئبقي مرآوي متعدد قابل للقراءة والتأويل غامض وتحريضي ومحفز" [2]

أما عن دور اللون وعلاقته بالعبادة، برز ذاك عند كل الشعوب منهم المصريون.

" لقد كان عند الشعب المصري القديم معنى ومغزى لكل لون، بل الألوان ارتبطت برمزيات دينية فاللون الأخضر يسمى عندهم "وادج" وهو مرادف للخصوبة والنماء وإعادة الحياة من جديد وذلك على عكس اللون الأحمر الذي كان يعرف باسم "دشر" وكان يعني لديهم القوة والغضب وارتبط بأسطورة هلاك البشر" [3]

أما اللون الأبيض " فعرف باسم "حدج" ويشير الى النقاء والصفاء والرفعة في المكانة الاجتماعية فهو لون الكتان الأبيض الذي يرتديه الملك والنبلاء وكبار الموظفين، أما عن اللون الأسود "**كم**" فكان يشير الى الظلام واله

*عنوان استعملته فاتن عبد الجبار جواد اللون لعبة سيميائية، بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان الاردن، ط 1، س 2010 ص 117.

(1) ابن فارس بن زكريا أبو الحسين أحمد : معجم مقايس اللغة، تح : عبد السلام هارون، دار الجيل، الطبعة الاولي بيروت 1411، ص 1951، نقلا عن، اياد محمد حسن، و عامر محمد حسن، المرجع السابق ص 85.

(2) د : فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص .8

(3) زاهي حواس :" الألوان عند الفراعنة"، الشرق الاوسط الخميس 17 نوفمبر 2016 ص 2.

خصوبة التربة وإعادة الانماء..." [1]

أما عن الهنود فاللون مرتبط بالعبادة لديهم بكثرة، كذلكالشعوب الافريقية [2]

ويمكن اضافة شعب أمريكا الجنوبية حيث لاتزال الثقافة المحلية تقاوم موجة الثقافة الواحدة وسياسة الإنسان العالمي الواحد .

والإسلام لم يدع للون على حساب لون، الا ان الإنسان المسلم استقرأ بعض الآيات القرآنية، وطبقا لها جعل الألوان ذات رمزية في ذاكرته، فالأسود هو لون القبر، والليل، والحداد، واللون الأحمرهو لون العذاب، والأخضر هو لون الجنة. [3]

أما في الطرق الصوفية فكان للون رمز، فقد تميزت كل طريقة صوفية بألوان خاصة بها، والمولوية تميزت بثلاث ألوان طاغية هي الأبيض، البني، الأسود والأحمر وهو لون السجادة. [4]

2/اللون الأبيض والأسود / مؤشران:

اللون الابيض والاسود يعتبران من الألوان القوية والاساسية في تركيبة الاشياء " فلولا الأبيض لما أدركنا قيمة الأسود، ولولا الأسود لم ندرك قيمة الأبيض أيضا في فعالية تصادم لوني غاية في الخصوصية والجدل والمحاكاة، تعكس ضرورة تطور آلية الاستعمال والاستخدام والترميز" [5]، ومنه قيمة الأبيض والأسود تختلف على نحو ثقافي من شعب الى اخر، بل احيانا من شخص الى آخر .

أ/ الأبيض بين رثاء الذات وتنويحها:

"فللأبيض تقاليد رمزية عالية التداول في صنع الدلالة وترميزها في أفق الاستخدام المعنوي والسيميائي فهو في السياق الدلالي العام" رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام" [6]

(1)المرجع السابق ص 2

(2)ينظر :، فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص 8.

(3)ينظر :ساطع هاشم: "اللون الأسود في الديانة والسياسة"، الحوار المتمدن العدد 9214، اليوم 2010/12/13، 7:54، ص 01.

(4)https://www.arageek.com/2016/02/07/story-behind-mawlawiyah.html

(5) فاتن عبد الجبار جواد . اللون لعبة سيميائية . ص 41

(6)المرجع نفسه . ص 43.

وفي السياق ذاته والرؤية ذاتها هو" رمز للصفاء ونقاء السريرة، والهدوء والأمل، لهجة الخير والبساطة في الحياة وعدم التقيّد والتكلف" [1]

الا أنه عند شعوب أخرى ينزاح الى الطرف الأخر من المعادلة ، "فهو متلازم للحزن لدى بعض الأمم ومنها أمة الصين على النقيض من دلالته على الفرح والبهجة والسعادة عند الغير من الأمم الأخرى" [2]،أما رمزية اللون الأبيض في الثقافة الإسلامية فعن **الرسول صلى الله عليه وسلم" الْبَسُوا مِنْ ثِيَابِكُمْالْبَيَاضَ فَإِنَّهَا مِنْ خَيْرِ ثِيَابِكُمْ، وَكَفِّنُوا فِيهَا مَوْتَاكُمْ**"، "فالرسول صلى الله عليه وسلم " بين اللون الأبيض ورمزية محدّدة هي الطهارة والطيب.، وقد عرف الانسان المسلم رمزية اللون، وما يحيل عليه من دلالات فكان حاضرا في حياته اليومية، فحضر في لغة المولود، لغة الميت، لون المساجد، لون الإحرام، واختار جلال الدين الرومي اللون الأبيض كلون رمزي في لباس الدراويش لدلالة على الكثير من الرموز والدلالات.

- **اللون الأبيض كمؤشر للكفن**[3]: وهذه الدلالة غير مبتكرة كليا من عند جلال الدين الرومي، فهذا **رسول الله عليه الصلاة والسلام:" الْبَسُوا مِنْ ثِيَابِكُمْ الْبَيَاضَ فَإِنَّهَا مِنْ خَيْرِ ثِيَابِكُمْ، وَكَفِّنُوا فِيهَا مَوْتَاكُمْ"**
- اللون الأبيض مؤشر للطهارة من الذنوب: فكل الروايات والأحاديث التي تصف **سيدنا جبريل عليه** السلام وتصف ثيابه عندما يظهر بشكل رجل تبرز لون ثيابه البيضاء؟ عندما اتى للصحابة ليعلمهم دينهم وحدثهم عن الايمان والاسلام والاحسان ، وهذا ما يريده الدرويش أن يرتقي في سلّم الانسانية باتجاه الاعلى أي تقرّب وتشبّه بالملائكة التي تطيع الله ما امرها ولا تعصيه والابتعاد عن التشبه بإبليس او عاصي الله عز وجل.

ذنوب سقطت لأنه قام بالدورات الاساسية هي: **دورة العلم، الرؤية، الوصال**، يعلن بلونه هذا أنه يرقص لموته انها مرحلة تكفين الذات وتشييعها اعلان نهاية حياتها، وبداية حياتها الابدية.[4]، اللون الابيض هو لون البدايات البدايات والنهايات: فالطفل حديث الولادة يوضع في خرقة بيضاء، وفي كثير من الثقافات لا تدخل المرأة الى بيت زوجها الا باللون الابيض، اذنهو لون بداية حياة ونهاية حياة اخرى، وهو لون استبشار خير من هذه البداية.

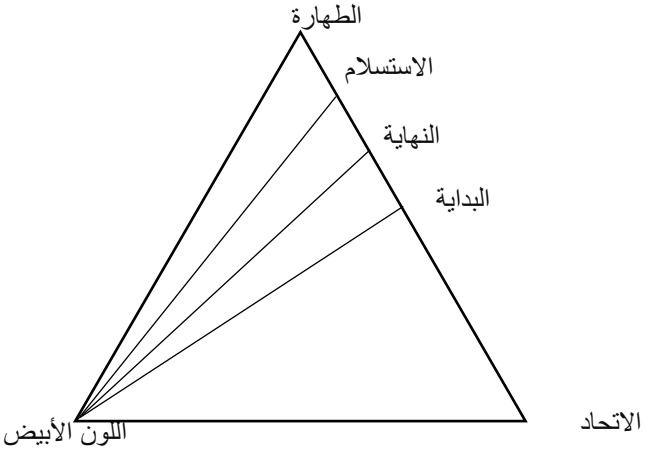
(1)المرجع السابق، ص 43.

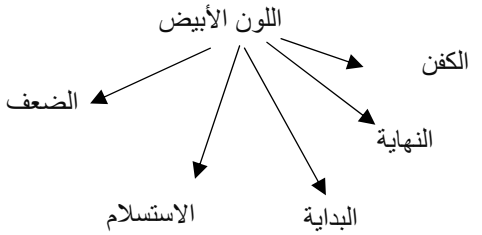
(2المرجع نفسه ، ص 43 .

(3) ينظر : https://www.oudnad.net/spip.php?article1235

(4)ينظر :اياد محمد حسن، عامر محمد حسن، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية نموذجا "،، ص 85

اللون الأبيض = للكفن+ للنهاية + للبداية+ للضعف والاستسلام+ الطهارة
مؤشر





ب– اللون الأسود بين الظهور والضمور :

اللون الأسود لن يخرج عن النسق االمزدوج في المعنى، فهو يحمل معنيين متناقضين .

فتمثيلاته شاسعة الحضور والقيمة والتلقي وكذا التداول والاستخدام، فهو الأكثر هيمنة على حياة البشر والأكثر تدخلا في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة، في معظم الثقافات وعلى مرّ العصور أيضا، والأكثر تشكيلا لتقاليدهم وحساسية تعاملهم مع الأشياء في الحياة... والأوسع استجابة لخوفهم من أحزانهم ومعاناتهم والتفافهم حول ذواتهم وتشبههم بالمكان فهو كثيرا ما يرمز – عادة وعموما – الى الخوف من المجهول والملل [1]

اذن اللون **الأسود مؤشر للخوف**

وكثيرا ما ارتبط اللون الاسود برمزية الحداد، فقد كان نساء الفراعنة يدهنون أجسادهم في الجنائز بالسواد . [2]

ومنه اللون الأسود دال على **الحداد والموت**

كما أن هناك رواية أقدم تقول إن الإنسان البدائي كان يدهن جسمه باللون الأسود في الجنازات ليحجب عنه الأرواح، ثم تطورت إلى عادة ارتداء الملابس السوداء في الحداد. [3]

(1) ينظر : فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية،ص 44 ص 46.
(2) ينظر :زاهي حواس :" الألوان عند الفراعنة"ص 2
(3) ينظر : المرجع نفسه، ص 2

اللون الأسود يدل على **هروب من الأرواح الشريرة ويقصد بها الموت**

وحقيقة ما ورد في القرآن والسنة لا تذهب إلى ارتداء الملابس السوداء حداد على المتوفى، وإنما الموجود هو النهي عن الملابس التي تتنافى مع الحزن مع التنويه إلى أن الحداد خاص بالنساء وجوبا لفقد الزوج، ولا حداد للرجل أكثر من ثلاثة أيام. (1)

يرد قول للدكتور **ساطع هاشم**: "ورغم أن الديانات الإبراهيمية الثلاث: اليهودية – النصرانية – الإسلام من أكثر الأديان والمعتقدات بالتاريخ التي كرهت اللون الأسود واحتقرته في تعاليمها، وجعلته لون الشياطين والأبالسة والكفار لون الوسواس والخناس والأعداء والأمراض وكل من ستسود وجوههم يوم القيامة" (2)،إذن اللون الأسود لون **إبليس والكفر والشياطين**.

وهذ المعتقد ستتجدر في الذات البشرية، فما احتقار الانسان الأبيض للانسان الأسود الا استمرار وامتداد لهذا المعتقد، وهذا التبديل الأخلاقي الذي جاءت به انعكس بالسلب أيضا على الرموز الحيوانية والنباتية والبشرية السوداء أو الداكنة اللون التي استعملها الإنسان قديما للتعبير عن معاناة الانسانية منذ ألاف السنين السابقة للميلاد مثل الغربان والدببة والبوم، فالنصوص التوحيدية نصت على أنها كائنات مسكونة بالشر والمعجزات، وتحت تلك الضربات الموجعة للون الأسود من قبل هذه الديانات حلت رموز الطاعون الأسود، الموت الأسود، القلوب السوداء...ومع مرور الزمن أصبح رمزا عالميا للبؤس البائس . (3)

والإنسان ذو البشرة السوداء عانى ويلات الإحتقار والدونية في كل الشعوب، فلو عدنا إلى مسيرة **"عنترة بن شداد** "سنجدها خير دليل على احتقار الثقافة العربية قديما للسواد، مثل كل الثقافات أما في ديننا الإسلامي فدعي إلى أن لون البشر لا يحدد درجة التفضيل فلان على فلان باللون بل بالتقوى، إذن مما سبق نقول: **اللون الأسود = الشقاء + الحيل + الشر**

أما عن مكانة اللون الأسود في الثقافة الحالية نجد أفكار سلبية متواصلة عنه ولو بنسب قليلة " نظرا لتبدّل أفكار الناس وابتعادهم عن الرمزية الدينية وانتقال الإنسان من الزراعة كأساس اقتصادي إلى الصناعة والتكنولوجيا ومن الأديان إلى الإيديولوجيا ، ومنه استبدال الرمزية الدينية الخيالية برمزية حياتية وعملية مرتبطة بوسائل التصنيع

(1)ينظر :المرجع السابق ، ص 02.
(2)المرجع نفسه، ص 03.
(3)ينظر : المرجع نفسه، ص 06.

والعيش وأدوات العمل" [1] أما اليوم فقد: فدخل اللون الأسود اليوم عصر اليقظة وأصبح رمز الموضة والقوة والأناقة والسهرات والمناسبات الرسمية والوقار والإحتفالات، والبدلات الرسمية وليس بالبعيد ان يصبح يوما لون الفرحة . [2]

اللون الأسود = الأناقة + المناسبات + السهرات + الإحتفالات

واللون الأسود حاضر في الرقصة المولوية، حضور مؤقت، يتجلى لنا ثم يخفيه الدرويش وينزعه تاركا الساحة كلها للون الأبيض.[3]، ومنه لابد من الوقوف على أمرين أساسيين هما:

1- رمزيته في الرقصة خلال تجليه.

2- ورمزيته في الرقصة خلال اختفائه ووقت الاختفاء.

كما ورد في المدونة عندما يظهر الدرويش وهو يرتدي العباءة السوداء بدون أكمام متروكة بطريقة عشوائية فوق كتفيه، يشعر المشاهد أنها قابل للسقوط في أي لحظة، إلا أن الدرويش لا يقوم ينزعها إلا بعد الدورات الثلاث [4]

دورة العلم ⟵ خط اليقين

دورة الرؤية ⟵ عين اليقين

دورة الوصال ⟵ علم اليقين [5]

إنها دورات الغربلة، غربلة نفسه الأمّارة بالسوء بنفسه اللوامة، هي الدورات ليصل إلى النفس المطمئنة، وعندما يصل إليها ينزع الرداء الأسود، إنهالهدف الصوفي الواضح "**ترك ما بيد الخلائق، وتعلّقبما في يد الخالق**" [6]

، همه سماع نداء ربه وهو يقول له مثلما قال في الآية الكريمة:﴿**يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ (27) ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً (28) فَادْخُلِي فِي عِبَادِي (29) وَادْخُلِي جَنَّتِي** (30)﴾[7]، فاللون الأسود يتجلى عند

(1)ساطع هاشم: اللون الأسود في الديانة والسياسة، ص 4

(2)ينظر : المرجع نفسه، ص 5

(3)ينظر : https://www.oudnad.net/spip.php?article1235

(4) ينظر : المرجع نفسه

(5) : ينظر :اياد محمد حسن، عامر محمد حسن، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية نموذجا "،، ص 85

(6) القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازة النيسابوري)، الرسالة القشيرية، القاهرة 1379 هـ، نقلا عن : عبد الله رزوقي، الطرق الصوفية و منطلقاتها الفكرية و الأدبية بمنطقة تواة "ص37.

(7)القرآن الكريم: سورة الفجر، الآية 27-29

الدرويش معترفا بأنه العبد السبّاق إلى الذنب، وبين يدي رب سباق إلى المغفرة، ولا يخون الرب عبده الدرويش ويغفر له، فرحمته سبقت غضبه، ويعرف الدرويش ذلك جيدا لذلك ينزع عنه الرداء الأسود، ولا يترك المكان إلا للون الأبيض لون الطهارة والاستسلام.

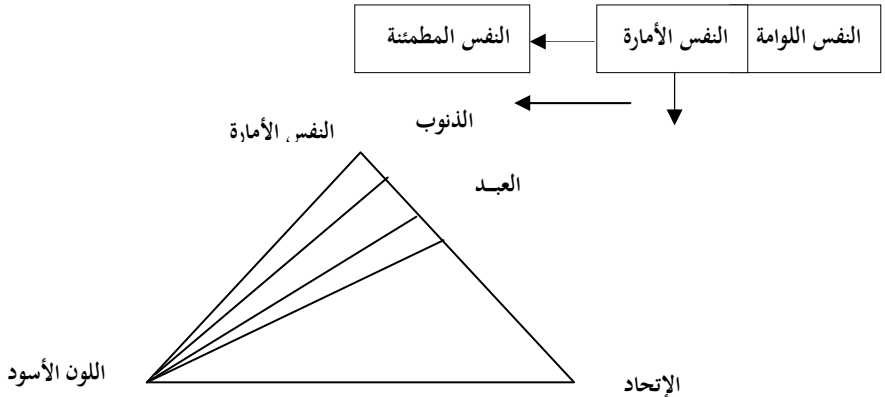
فاللون الأسود = الذنوب

النفس الأمارة

الدورات = الغربلة = سقوط الذنوب = وسيلة التطهير = النفس اللوامة

اختفاء اللون الأسود = تحقيق التطهير

الدوران من جديد = هذه دورات الاتصال كما هي مع الذات الإلهية



ت – **ضمور اللون الاسود**

فارتداء اللون الأسود ليس دليل على الذنوب فقط، بل على أن الدرويش عبد مذنب في حق الذات الإلهية.

تجلي	الحاجز	اختفاء
- ذنوب - عبد مذنب ورب غفور - النفس الأمارة	رفع الرداء الأسود	- الطهارة - عبد مغفور له - النفس المطمئنة

↓

تحقق بالدورات الثلاث

ومن هذا كله نقول أن" اللونين الأسود والأبيض في مشهد اللعبة اللونية المشاركة "[1]في لعبة المعنى للرقصة يعدّان أساسا مرجعيا وجذريا وتشكيليا وبؤرة إشعاع رئيسية في الرقصة.

3- اللون البني / مؤشر:

إن اللون البني من الألوان القريبة الى الذات الانسانية فهي أصله، ولون التراب التي خلق منها وسيعود لها، هي لون بدايته ونهايته، لون مهده الأول ولحده الأخير [2]

وتجلي اللون البني لدى الدراويش، في تاج الرأس وما يسمى الطبربوش، هو أول ما يظهر لدى الدرويش إذا اتخذنا نظرة من الأعلى إلى الأسفل أي هو البداية، واللون البني ارتبط ببداية الإنسان باعتباره خلق من الطين

﴿إِذْقَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ طِينٍ (71) فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ (72) فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ﴾

ومنه: **اللون البني=بداية الخلق من الطين**

= الأصـــل

هذا عن أصل الإنسان، أما نهاية الإنسان فلن تختلف كثيرا عن بدايته، إذاكانت بداية خروجه من الطين، فإن نهايته العودة إلى الطين أي إلى قبره، طين يخرج من الطين وطين يعود إلى الطين ومنه البني هنا رمز للقبر.

(1) ينظر : ينظر : فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، ص 46.

(2)ينظر : المرجع نفسه ، ص 145

اللون البني = القبـــر [1]، /يكرس هذا اللون الحشد الرمزي لملحمة التطهير.

وسعي الدرويش إلى إيجاد النفس، والمسك عليها وتطهيرها، وتقديمها قربانا من أجل الإتحاد بالله عز وجل. [2]

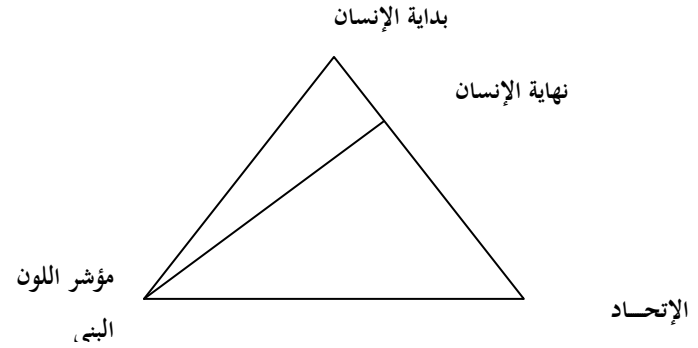
وباللون البني تكتمل ملحمته اللونية

أبيض + أسود + بني

↓ ↓ ↓

كفن ذنوب قبر

إنها مراسيم دفن الذات، ونهوضها من لحدها من أجل السير إلى ربها للإتحاد لا للحساب، يوم اتحاد لا بعثٍ.



4- اللون الأحمر / مؤشر:

اللون الأحمر أحد الألوان الأولية الثلاثة للضوء المرئي، وأيضا في الألوان الأولية المادة، ونجد في العقلية البدائية اللون الأحمر يمثل قوة الطبيعة الخصبة الحية لون الحب والدم والحرب، والحرية. [3] ويأتي اللون الأحمر في مقدمة الصفات اللونية المستخدمة في الرقصة المولوية، فهو يظهر للعيان قبل دخول الدراويش لساحة الرقص، معنى هذا أن اللون الأحمر لون منفصل عن الدراويش ونفسيتهم وأحاسيسهم، ومتصل بالمكان أكثر من شخصية الدراويش؛الدرويش في رحلة روحانية تطيهرية، والرحلة دائما تكون إلى جهة معينة أي إلى مكان معين والسجادة الحمراء هي رمز لمكان معين، والأحمر هو ميزة هذا المكان أو الصفة الغالب فيه.

(1)ينظر : https://www.oudnad.net/spip.php?article1235

(2)ينظر : المرجع نفسه

(3) ينظر : فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، ص125.

يضعون الدراويش في ساحة رقصهم، سجادة بلون الأحمر أحيانا تغطي كل القاعة، وأحيانا جزء منها فقط على الجانب الأيمن من ساحة الرقص.[1]

هناك بعض الروايات تفسر سبب وجود هذا اللون في ساحة الرقص، وهو أن اللون الأحمر يرمز ليوم غروب الشمس، يرمز ليوم الذي مات مولانا جلال الدين الرومي فيه.[2]

لنعتبر هذه الرواية فرضية ونفترض صحتها، لنستخرج مجموعة من النتائج مع الإشارة أنه تم الخروج بهذه **الفرضيةمن النسق إلى السياق، أي هذه الفرضية سياقية.**

عندما أسس مولانا جلال الدين الرومي الرقصة، لم يكن للون الأحمر مكانا،كان الخطاب اللوني يتكون من الأبيض، البني، الأسود فقط.

عند موت مولانا أضيف إلى الخطاب اللوني اللون الأحمر، "رمزا إليه ليوم موته، لغروب شمس ذلك اليوم الذي يمثل غروب روحه"[3]، وإلى جانب هذا اللون الأحمر الذي ناب عن مولانا جلال الدين الرومي، ناب عنه كذلك الشيخ، رئيس الطريقة، وتم اختياره نظرا انه الأكثر تقوى وعلما بالطريقة، لكن رغم نيابة مولى عن مولانا إلا أنها نيابة ناقصة لذلك جعلوا لها امتداد، هو اللون الأحمر اللصيق بالسجادة إشارة إلى غروب مولانا.

اللون الأحمر = يوم غروب روح مولانا عن حياة الدنيا، ومنه:

الرقصة قبل موت مولانا ⟵ مولانا + الدراويش+ الخطاب اللوني (بني، أبيض، أسود)

↓

الرقصة بعد موت مولانا ⟵ (الشيخ + اللون الأحمر) + الدراويش+ الخطاب اللوني رباعي

الشيخ له امتداد لوني = مولانان

وهذا الامتداد منفصل عنه وهذا ما زاد من حدة الأمر على الشيخ،كان بمقدور الدراويش والشيخ أن يعبر عن يوم رحيل مولانا بارتدائه للملابس باللون الأحمر أي متصل عنه ولكن روح مولانا انفصلت، روح مولانا ليس لها

(1)ينظر : الى الرابط التالي الذي يمثل فيديو تظهر فيه السجادة الحمراء
https://www.youtube.com/watch?v=hkuimX1bh6

(2)ينظر :اياد محمد حسن، عامر محمد حسن، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية نموذجا "،ص 87

(3)ينظر :اياد محمد حسن، عامر محمد حسن، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية نموذجا "، ص 87

ثاني لذلك جاء اللون منفصل عن جسد الشيخ، روح مولانا ملك كل الدراويش، روح مولانا لا تملأ القلوب فقط بل المكان، مولانا هنا حاضر يسمعنا لذلك خصص له مكان على اليمين.

اللون الأحمر منفرد = مولانا ملك لكل الدراويش

= مولانا في كل مكـــان

الفرضية السياقية يمكن الإستدلال والبرهنة عليها بعلامة سمعية يقولها الدرويش

عند ابتهالاته لربه ثم صلاة على رسوله ثم إعلان حبه وتبعيته لمولاه يقول: " يانفس رومي لمولانا جلال الدين الرومي "[1]هذه هي برهنة للفرضية السياقية، لنعود لدراسة النسقية لمؤشر اللون الأحمر والنسق ينص على أن الرقصة تحتوي على: **-الدرويش بعلامات الجسدية والسمعية واللونية (اللون الأحمر خاصة)**

-**الدرويش في رحلة روحانية والرحلة تتوجب الوجهة**، والوجهة هي انتهاء، والإنتهاء يعني استقرار رأي المكان، أي الدرويش في رحلة إلى مكان للإتحاد بالله.

الدرويش إنسان عرف مبتغاه، يعبد الله لذاته وليس في ذاته، أي يعبد لأنه حبيبه ومعشوقه وأصله وليس لأنه يملك الجنة وله النار، لذلك لم نجد رمز للجنة في كل الرقصة، رغم أن الجنة هي مبتغى المؤمن والكل عليها يدندن، إلا أن الدرويش طلب ربه لا جنته،مؤشر الإتحاد يوحي بعدة نقاط ودلالات، أن:

"الله رحمان، رحيم، محب، متواضع.....".

فلا يمكن أن يكون اله ويقبل الإتحادبعبده، إلا أن تلتصق به هذه الصفات، وهذا النسق الحاضر يستدعي نسق غائب، هو "االجبار شديد العقاب، المتكبر"، إذا كان النسق الأول تجلى فيه مؤشر الإتحاد، فإن النسق الثاني يتجلى في مؤشر اللون الأحمر، خاصة أن الأحمر هو لون النار، الدم، فهو يوصف عادة في الجانب النظري بأنه :"لون النار والدم، فهو يهب الإحساس بالحرارة" [2]، وفي هذا السياق يمكن القول أن اللون الأحمر، وسيطرته على ساحة الرقص هو صورة العذاب، وذلك أن الأحمر رمز لكل ما هو سلبي، للجانب الآخر من الجزاء، أو أنه لون للترهيب والترغيب، التوبة والتسريع بها.

اللون الأحمر = لون العذاب

(1) ينظر : هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري"-ص 2

(2) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص 137.

واللون الأحمر يؤشر على دلالة أخرى مختلفة تماما على ما تم التوصل إليه، بل تناقضه فالدرويش في رحلة حب، حب للمعشوق، رحلة المشتاق، فلا يستوجب هذا الحب إلا اللون الأحمر، لون "العواطف الثائرة، والحب الملتهب، والقوة والنشاط، وهو رمز النار المشتعلة". (1)

ومنه: **الأحمر = لون الحب أساس الرحلة الروحانية**

اللون الأحمر زاد من دراما الألوان في هذه الرقصة، لإشتماله على معنيين متناقضين الأمان، الإتحاد، الحب في المقابل الخوف العقاب، أي جنة الحب ونار الخوف.

سأبدأ رحلتي محمرة عيناي

منطفئـــــاوطمـــــــــآنا (2)

واللون الأحمر يؤشر على دلالة ثالثة " على الطبقة الراقية الأرستقراطية المنزعة ذات السلوك الأخلاقي".(3) والصوفيأصبح في زمن الممالك ينتمي الي الطبقة الراقية بعدما كان من الطبقة البائسة سابق

عاش مولانا في عصر المماليك الذي تميز بالإهتمام باللباس، وإبراز الطبقية والمستوى المعيشي من خلال اللباس،فالتجار لهم لباسهم، والعاملين في سلك السلطنة لهم لباسهم، إذا من الطبيعي أن نجد اللون الأحمر في

الرقصة للدلالة على رقي الرقصة ورقي العبادة بهذه الطريقة(4)" دليل الرقي وحب التميز، نلمسه من جانب آخر في رقصة المولوية، وذلك من خلال لباس الدراويش فقد أشرنا سابقا أن لباس الدرويش كان لباس الفقر (المرقعة أو الخرقة أو الصبغة)(5) ، أمّا الدرويش المولوي فلباسه داخل الرقصة – لا يمكن أن يكون خارجها مختلف، لباس راقي جمع بين النظافة والصفاء والفخامة والبساطة والروحانية(6) ، فلماذا لا تكون السجادة دليلا آخر على رقي المكان الراقص فيه؟، ورقي المكان الراحل إليه؟، ورقي حبه؟، ورقي عذابه؟ حتى ان عذاب الله لا يشبه أي عذاب، والعذاب هنا نوعان عذاب الله، وعذاب الدرويش من أجل تطهير نفسه.

(1)المرجع السابق، ص 137.

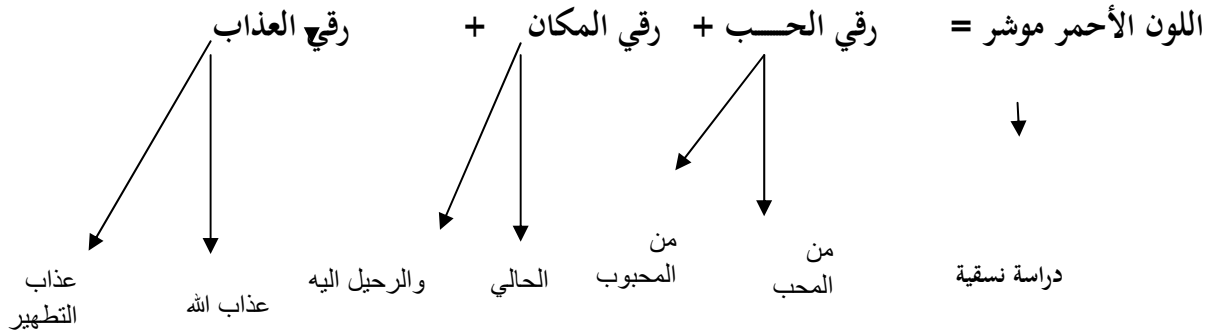
(2)محمد عفيفي مطر، من جمرة البدايات، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص45

(3)فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص 139.

(4)ينظر :أحمد صبحي منصور، " أثر التصوف في الزيّ و في القهوة و في عصر المماليك، ص 1

(5) ينظر : صابر سويسي، " رمزية اللباس في الطرق الصوفية "، ص1 -8

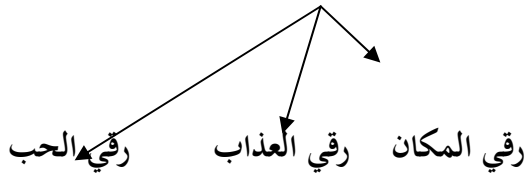
(6)ينظر : https://www.arageek.com/2016/02/07/story-behind-mawlawiyah.ht



ومن هذا كله نخرج بمجموعة من النتائج السياقية والنسقية

السياقية: اللون الأحمر = الولاء لمولانا

النسقية: اللون الأحمر + نار جهنم + لون الحب + لون الراقي



اللون الأخضر /مؤشر:

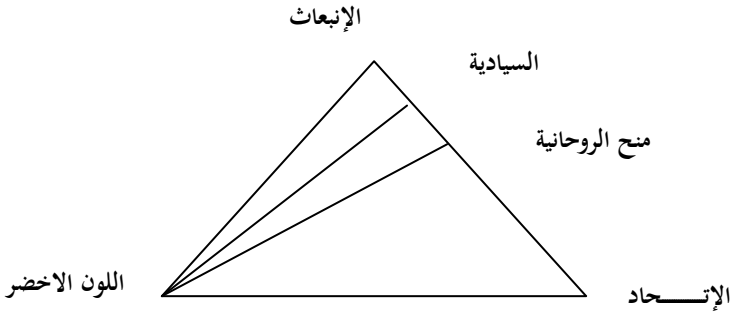
"اللون الأخضر لون الحياة والتجديد والإنبعاث الروحي والربيعي". [1]اللون الأخضر لون هامشي في العلامة اللونية الدرويشية.

لم يرد إلا كخط دائري يحيط بأسفل طربوش الشيخ، وهذا ما ميّزه في لباسه عن غيره من الدراويش، إذن اللون الأخضر له دلالة تخصيصية ميدانية مركزية تميزية. [2]

والشيخ هنا هو مسؤول عن بعث أرواح الدراويش وتجديد الإيمان فيها بتعليمهم الدوران حوله، فهو المركز، لذلك كان اللون الأخضر، لون يتناسب مع ما سيقدمه الشيخ.

(1)فات عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، ص 93.

(2) يمكن مشاهدة فيديو علي الرابط التالي، مع ملاحظة صغيرة : و هي أن في بعض الحيان لا يوجد هذا الخط الأخضر في طربوش الشيخ حيث يشابه شكل طربوشه شكل طربوش الدرويش https://www.arageek.com/2016/02/07/story-behind-mawlawiyah.htm



ومنه اللون الأخضر والأحمر من الألوان السيادية في الرقصة.

6- العلاقة بين مؤشرات العلامة اللونية:

الأبيض	الأسود	البني	الأحمر	الأخضر
الكفن	القبر	الشاهدة القبر	العذاب	السلطة الروحانية
التطهر	الذنوب	الصبر	الحب	السلطة الروحانية

بهذا نقول أن هذه الألوان تحكي حيكايتان:

حكاية الاولى :الدرويش الناهض من قبره وشاهدةالقبر على رأسه[1] بكفنه ليرى العذاب فيرقص ليس طربًا بل من شدة الألم وقد تتبع ذوي الأمر منكم(مولانا + الشيخ)

والحكاية الثانية،: درويش متطهر من ذنوبه تائب بفضل صبره وحبه لمعشوقه، نار قبله مشتعلة من أجله، وقد سلك صراط المستقيم[2] الذي اوصى به الله ورسوله وذوي الأمر منكم (مولانا+ وشيخه الحالي).

(1)ينظر : للرابط التالي، https://www.oudnad.net/spip.php?article12

(2)ينظر :إياد محمد حسن، عامر محمد حسن، " الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية نموذجا "،ص 87

المبحث الثاني : الجسد بين علامات اللغوية وغير اللغوية .

المطلب الأول: الحركات والدوران / علامة.

I/ الحركـــــات / علامة .

1-تمهيد:

وللفظة الجسد امتدادات متفرعة في موروثنا الثقافي المعرفي، حيث ذكرت هذه اللفظة مرارا، ووظفت في سياقات مختلفة، بدءا بالقرآن الكريم وبعض كتب الحديث الشريف فضلا عن دواوين الشعر قديما وحديثا ووصولا إلى معاجم وقواميس، كما لا يمكن بأي حال من الأحوال حصر هذه الكلمة بتعداد مواردها. (1)

وبإمكاننا اعتمادا على ما جاء به الكاتب المغربي " **فريد الزاهي** في كتابه "**الجسد والصورة في الإسلام**" حيث قسم الجسد إلى: **الجسد اليومي الديني**: "الذي يمارس مجموعة من الشعائر العبادية المصحوبة بخطابات مسكوتة لهذا الغرض، وهذه الشعائر تشكل إيقاعا جسديا واجتماعيا ودينيا قدسيا يتحول الجسد بمقتضاه إلى صورة نمطية تستجيب بشكل منظم للإيقاع المقدس الذي يتبلور هنا في جزئيات الدنيوي". (2)

الجسد الشخصي: الذي يفقد طابعه الذاتي باندماجه المباشر في سمفونية القدسي، التي يضفيها الإسلام على الوجود الاجتماعي، إن الأمر يتعلق هنا بالعلاقة الجنسية ومقاصدها التوابية وأوضاعها ومحلّلها ومحرمها في حميميته، ومع أن الإسلام قد قلّص من وجود جسد له استقلالية فردية، إلا أنه ترك له هامشا كبيرا من الغموض بحيث لم يتم تحديد سوى التخوم التي يتحرك في إطار مشروعيتها الدينية، إن هذا الجسد ليس سوى الصورة التي تعكس بشفافية المسوغات الإيمانية للمسلم محددها في علاقته بذاته (3)، إذن فهو عندما حدد الجسد الشخصي جعله خدمة للسلوك الإيماني للمسلم.

(1)محمد زروقي، الجسد عند أدونيس، رسالة لنيل الماجستر في تحليل الخطاب، كلية اللآداب و اللغات و الفنون قسم اللغة و آدابها، جامعة وهران، السنة الجامعية، 2013-2014، ص 11

(2)فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، د ط، د س، ص 38.

(3) ينظر : المرجع نفسه، ص 40.

الجسد اليومي والاجتماعي: فإذا كان الجسد اليومي خاضعا لقيم الصلاة والصيام والبسملة والحوقلة...فإن المعاملات التي تميزه هنا تحوّل الحياة الاجتماعية إلى مختبر دائم لممارسة قدسية العلاقات الاجتماعية والأكل والنظر ودخول الحمام ...الخ، ليصبح الجسد الاجتماعي مرجعا للجسد العبادي.[1]

كما رأينا، الجسد بأنواعه الاجتماعي والشخصي وضعا في خدمة الجسد الديني*، والجسد حاضر في العبادة دائما، كما ورد عن الناقد المغربي " فريد الزاهي "

و الجسد ذا محمول روحاني عند الدرويش الذي سكت عن الكلام المباح، إلا بعض الكلمات ذات البعد الرمزي، أي ما قل ودل، واتخذ من الجسد المعبّر الأكبر عن روحانيته ورحلته التطهيرية، مستعملا الوجه، اليد، الرجل، العين، كل واحدة على حدى، وجسده ككل خلال الدوران وبهذا تم التوصل إلى دراسة جسد الدرويش من خلال نقطتين أساسيتين هما: الحركات (حركة الوجه، العين، اليدين والقدمين ...) والدوران (يمثل حركة الجسد ككل...)

2-الوجه :المركزية الغير مملوكة / مؤشر:

يشكل عنصرا مركزيا في الدلالة الجسدية، إنه مجاز الجسد وصورته المركزية بل يدل على الفرد بكامله، ومن المفارقات، أن الوجه لا يرى أبدا من قبل صاحبه إلا بواسطة المرآة، فإنه يشكل المنطقة الجسدية التي تعيّن الفرد في الآن نفسه وتجعله كيانا من أجل الآخر خاصة وأنه المنطقة الأكثر حساسية والتي تتجمع فيها الحواس الإنسانية، ...إنها الأنا الحميمية المكشوفة للآخر، لذلك كان الوجه بتعبيراته المكثفة وبداتيتهوموضوعيته الحلقة الأساس في التبادل الاجتماعي. [2] إلا أن المركزية الجسدية (الوجه) لا تساير الذات في مسارها والنفساني، فهو يلعب لعبة الأقنعة وتقنين.

فهو جدار الذات، يشكل الثقب المظلم للذاتية sudjectivité بوصفها وعيا أو كاميرا إنه العين الثالثة، فالوجه يتحّول إلى قناع شفّاف يمنح للشخص ذاتيته الجمالية إنه وجه يكتسب طابعا مثاليا لأنه لا يساير الذات في مسارها الحياتي بالكامل، بقدر ما يلبي دعوة الدور الذي يمنحه لها في أوقات معينة، بهذا يمكن اعتبار الوجه

(1)ينظر :المرجع السابق، ص 41.

*هذا الاستنتاج للدكتور " فريد الزاهي " يمكن الاطلاع علي الكتاب " الجسد و المقدس في الاسلام " حيث يتوسع الباحث في البعد الدلالي للجسد في حياة المسلم.

(2)ينظر: فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 108.

المحمّل مؤشرا (بالمعنى البورسي للكلمة) ذلك أنه يؤشر على رغبة صاحبه في أن ينير وينال إعجاب الآخرين إنه أيضا أيقونة (بالمعنى الذي يعطيه له**ريكو**). [1]

3- الحركات العشر [2]

: هي الحركات التي يؤديها الدراويش في حلبة الرقص، حيث تتخذ أعضاء الجسد لإعطاء معنى رمزي وكلي لرحلته ورغبتهم في الإتحاد مع الذات الإلهية[3]، وبعدما درسنا وحلّلنا كل عضو على حدى، فالتحليل ناقص لأن علامة الوجه لا تفهم بكليتها إلا بربطها بعلامة العين واليدين والرجلين بل حتى الدوران فلكل هذه العلامات

وظيفة معينة تؤديها على **المستوى التركيبي**.

جسد الدرويش = الوجه + العين + اليدين + الرجلين

الحركة الأولي:

معنى الحركة الأولى :

"وعد الدرويش الله سبحانه وتعالى بالتوبة والبدء في تنفيذ الخير والحب". [4]هي الوضعية التي يدخل بها الدراويش حلبة الرقص بعدما ينزعون عباءتهم السوداء.

وضعية الوجه والعين في الصورة ←في حالة سكونية استقامية

(1) ينظر : المرجع السابق، ص 110.

(2)ينظر : الى الرابط التالي و هو عبارة عنفيديو للباحث رشيد رمضان الذي استخرج مجموعة من الحركات للرقصة المولوية و سماها ب " الحركات العشر " https:// www.youtube.com/watch?v 570 qddi

(3) ينظر :https://www.oudnad.net/spip.php?article123

(4)رشيد رمضان: فيديو بعنوان الحركات العشر للمولوية، حيث وضع الباحث لكل حركة رسم يقابلها ومعناها كل حركة، و معنى كل حركة تم استلهامها من الفيديو، الا ان الباحث وضع تسلسل آخر للرقصات .https:// www.youtube.com/watch?v 570 qdd

وضعية اليدين ←——— يضعها على قلبه

مشاهدة هذه الوضعية تستدعي بحضورها صورة غائبة، صورة الجندي في حربه مع عدوه إذا أراد الاستسلام، رفع كلتا اليدين إلى الأعلى جهة رأسه، فيقال سلم فلان رأسه، إلا أن الدرويش هنا لم يرفعها بل جعلها على صدره، فوق قلبه، فهو لا يحارب عدوا ليسلّم له رأسه بل يعبد ربّا يسلّم له قلبه.

الحضور*	الغياب
↓	↓
الدرويش	الجندي
↓	↓
تسليم	تسليم
↓	↓
قلبه	رأسه
↓	↓
الله	العدو
↓	↓
وضع اليدين على الصدر	رفع اليدين جهة الأعلى
↓	↓
القلب	الرأس

الحركة الثانية:

معنى الحركة الثانية **"توحيد الله سبحانه وتعالى "** [1]

علامة التوحيد "لا إله إلا الله" عند المؤمن تكون برفع، السبابة اليمنى إلى الأعلى، وهذا العضو يستعمل في الصلاة خلال التشهد، والرفع من السجود، والدرويش لم يخرج هذه العلامة من نسقها الذي وضعه الإسلام، لكنه دورها

*الحضور و الغياب مصطلحين ل "جاك ديريدا " استعملهما عندما اسس نظرية و فلسفة التفكيك .

(1). https:// www.youtube.com/watch?v 570 qdd .

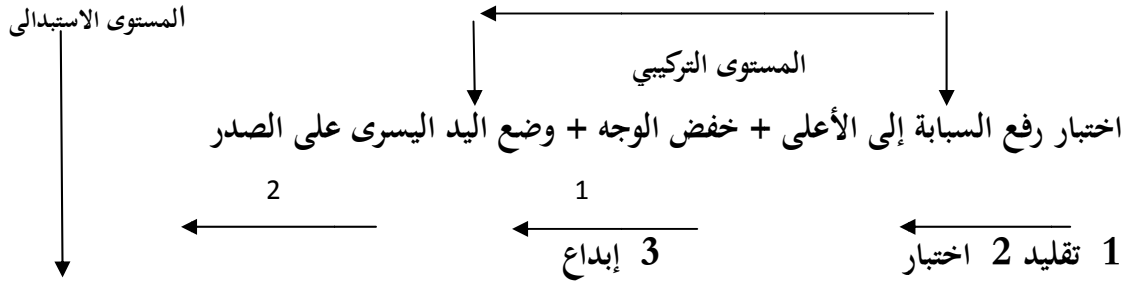
على المستوى العمودي لزيادة معنى التوحيد، فوضع اليد على القلب، موضع الإيمان، ومسكن الله، فالله يسكن قلوب العارفين إذن:

الوجه والعين ⟵ في الحالة السكونية الإستقامية⟵ خضوع وخشوع

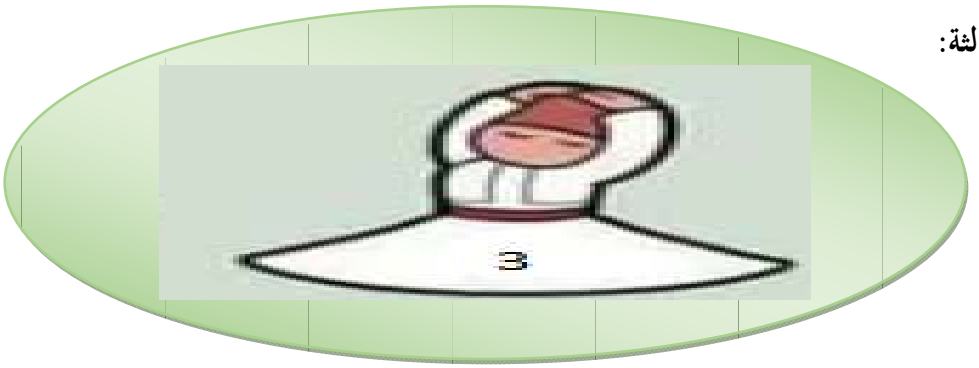
اليدين ⟵ تتغير حركتهما في ديناميكية مستمرة اتخذت الشكل التالي :

اليد اليسرى على القلب، واليمنى مرفوعة إلى الأعلى، والسبابة أرفع، ومنه مركز اليدين هو اليد اليمنى، ومركز اليد اليمنى هو السبابة.

ومنه علاماتي التوحيد = رفع السبابة إلى الأعلى + رفع الوجه إلى الأعلى أو خفضه



الحركة الثالثة:



معنى الحركة الثالثة"**فصل الذهن عن القلب والبدء في العلم والإستعداد إلى السفر**" [1]

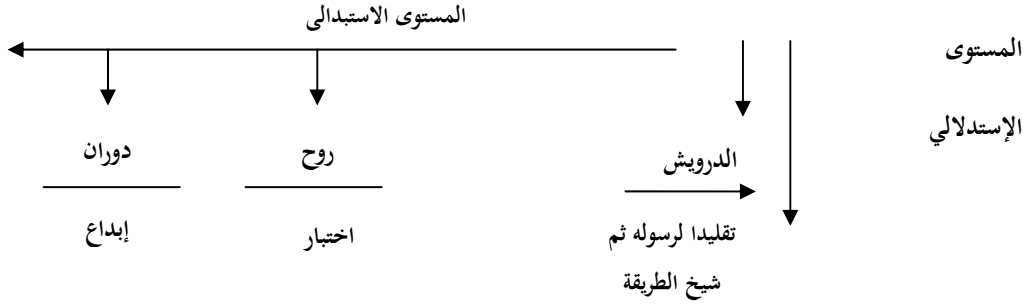
بعدما وحد الله وبدأ في توبته يأتي وقت الإستعداد إلى السفر ورحلةإسراءه لكي يتحد مع الذات الإلهية، وقدوتهم في ذلك **الرسول صلى الله عليه وسلم﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾** [2]

(1)ينظر : المرجع السابق .

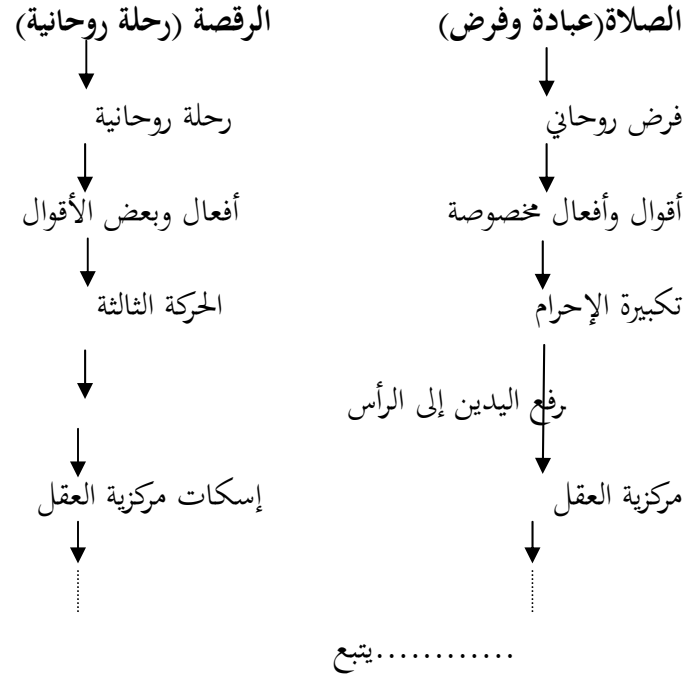
(2)الإسراء : الآية، 1

والرسول الكريم أسرى بروحه وجسده، لكن الدرويش سيرحل بقلبه وروحه، لذا وجب عليه فصل جسده عن روحه، قلبه عن ذهنه، غير أن الدرويش هو روحه وقلبه، فالرحلة روحانية ولا مكان للماديات فيها.

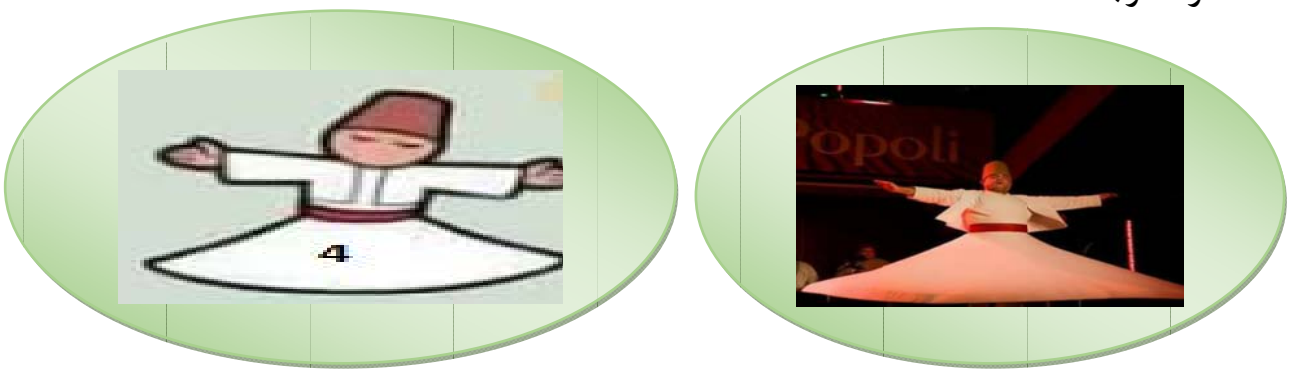
رحلة الإسراء = الرسول صلى الله عليه وسلم + جسده وروحه الكريمتين + البراق + جبريل



أما وضعية اليدين يضعها فوق رأسه كأنه يخدّر ذهنه وعقله أو يقتلعه لكي لا يخوض هذه التجربة.



الحركة الرابعة:



معنى الحركة الرابعة: **"ملئ الروح بالطاقة ا لكونية والقلب بنور الله"** [1]

في وضعية الإستعداد للعناق والإمتلاء بالمحبوب، أو المرغوب، فعلى قدر الفتح يكون الإمتلاك،الدرويش عرف هذا، ففتح كلتا يديه، كطائر يستعد للطيران.

الوجه والعين ⟵ في حالتهما السكونية

اليدين ⟵ لا يزالان يمارسان ديناميكيتهما وكلما تحركا تحركت الدلالة معهما .

الطائر	**العاشق**	**الدرويش**
↓	↓	↓
فتح الجناح	**فتح اليدين**	**فتح اليدين**
↓	↓	↓
الاستعداد للطيران	**الاستعداد لممارسة الحب**	**الاستعداد لممارسة الحب الاسمى**
↓	↓	↓
الامتلاء بالطيران	**والامتلاء بالحب**	**للامتلاء بالكون**

فالدرويش هنا هو الطائر العاشق للامتلاء بنور الكون.

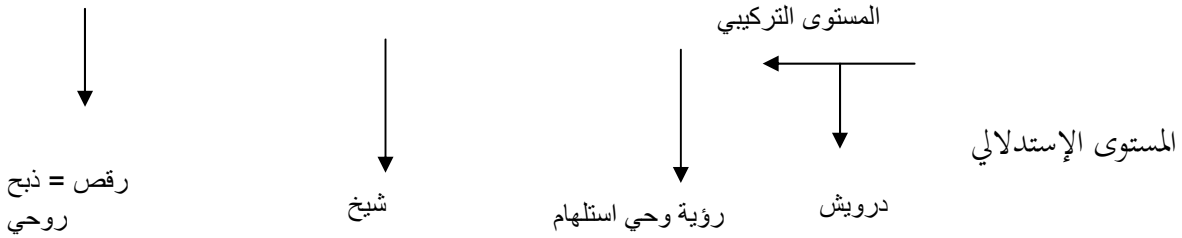
التضحية = سيزيـــــــف + سرقة النـــــــار + هدفـــــ البـــــــشر

المستوى الاستدلالي مستوى التركيبي ⟵

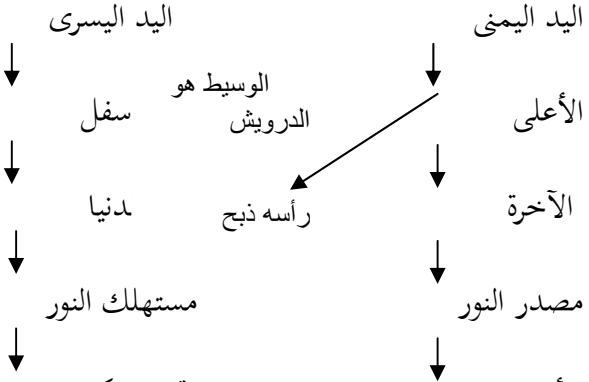
درويـــــــــــش + امتـــــــداد الخير + هـــــــدف البشر

(1) المرجع السابق .

التضحية = سيدنا إسماعيل + رؤية من الله + سيدنا إبراهيـــــــــــــم (الأب) + ذبح

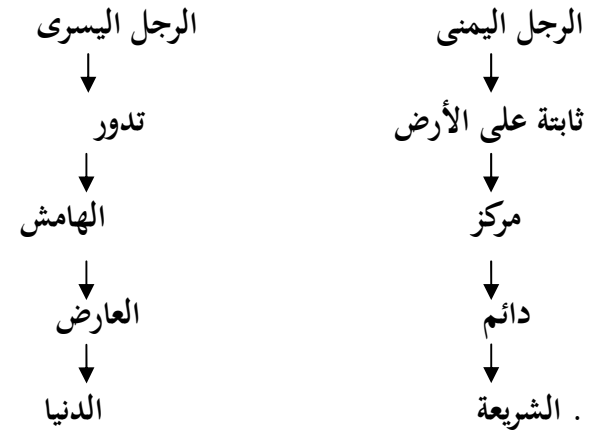


والدرويش احتفظ بالنسق الإسلامي في مركزية اليد اليمنى على اليد اليسرى.



أما الرّجل ففي هذه الحركة فقط تخذ شكل مختلف رمزي متميز، شكل غاية في ذاته، وليس لغيره من أجل تثبيت الجانب العلوي.

حيث يرفع الدرويش الرجل اليسرى ويجعلها في حالة دوران، والرجل اليمنى يثبتها على الأرض، فهي تمثل الشريعة، والأخرى تمثل الدنيا المتحركة. (1)



وهذه الحركة هي الأكثر استعمالا خلال تأدية الدراويش لرقصهم.

(1)ينظر : https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.aspx?id=2132329&language

الحركة الخـــــــامسة:

معنى الحركة الخامسة

"رفع اليد اليمنى إلى السماء تعني: "امتداد الخير والحب من العالم الآخر ومن الله سبحانه وتعالى، وخفض اليد اليسرى إلى الأرض،تعني نشر ما استمدّته اليد اليمنى إلى الأرض". [1]

الدرويش هنا يغيّر من الحركة السكونية الإستقامية للوجه والعين، إلى الحركة السكونية المائلة جهة اليمنى متشبها بالذبيح

تؤكد ارتفاع اليد اليمنى نحو الأعلى، والأعلى يمثل العالم الأخر، في حين اليد اليسرى منخفضة نحو الأسفل نحو العالم الدنيوي، فالدرويش بيده اليمنى يحصد الخير والحب من العالم الآخر فقد وصل له، فهو في رحلة إسراء من الأرض إلى السماء، من الجسد إلى الروح، من العقل إلى القلب [2]، وقد وصل إلى سدرته بالفعل، وبدأ في استمداد الحب والخير من العالم الآخر ومن الله فهو النور ومركز الحب والخير، وهذه المرتبة والدرجة لها ثمن، فالدرويش يتعذّب كالذبيح، إنه رمز القربان والتضحية، الدرويش سيزسف روحاني، ولكنه هذه المرة لن يسرق النار، بل سيأخذ النور والعرفان ....لأنه يستحق لعرفانه بالله وتقواه، وما حصل عليه من نور يبعثه إلى اليد اليسرى لتنشره في الأرض.

سيدنا إسماعيل يطاوع آباه ويقبل الذبح، والدرويش يطاوع شيخه ويقبل الذبح*، لأن اسماعيل يؤمن بربّ أبيه و وجوب طاعته، وكذلك الدرويش يطيع شيخه لأنه يؤمن برب شيخه ووجوب طاعته.

---

(1)المرجع السابق.

(2) ينظر : هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري"-ص 2

*تشبيه الدرويش باسماعيل عليه السلام و الشيخ بسيدنا ابراهيم عليه السلام مقتبس من مقال الكاتب المصري المهتم بحياة و فلسفة جلال الدين الرومي "خالد محمد عبده" المذكور في المقال المشار اليه سابقا "في معنى الدرويش"، المعابر، دع، ط2.

الحركة الســـــــــادسة:

معنى الحركة السادسة:

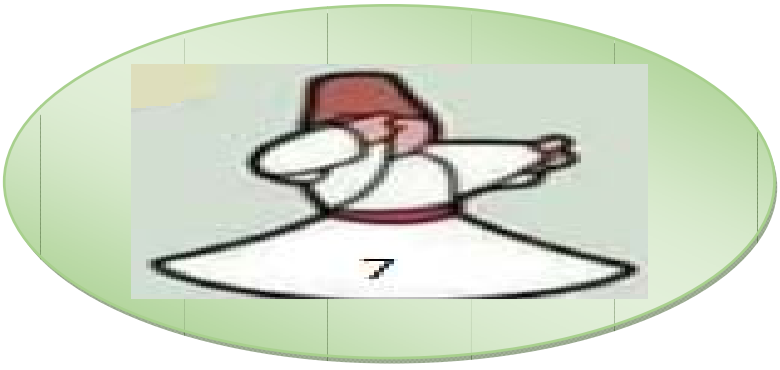
"التحرر والتجرّد من كلّ الذنوب والمعاصي للإستعداد إلى التوبة" [1]

لقد وعد الدرويش ربه في الحركة الأولى بالبدء بالتوبة، وعند دخوله إلى ساحة الرقص" نزع عنه العباءة السوداء رمز الذنوب" [2]، فالتوبة عندالدرويش متعدّدة، وطلب المغفرة واجب، والمداومة عليها مطلوبة.

يعبّر عن طلب التوبة بفتح الدراعة التي تستر صدره، وصدره يستر قلبه، فرؤية الدرويش وهو على هذه الحالة حاضر يستدعي الغائب، الحاضر هو الدرويش بحركته السادسة والغائب هي حادثة **شق الصدر لرسولنا الكريم** .

الحضور	**الغياب**
الدرويش	رسوله (في طفولته)
ساحة الرقص	الصحراء
مجاهدة النفس	نزع من ملائكة
"إنك على خلق عظيم"	**" إلا من أتى الله بقلب سليم"**

الحركة الســـــــــابعة:



(1)ينظر : https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.as

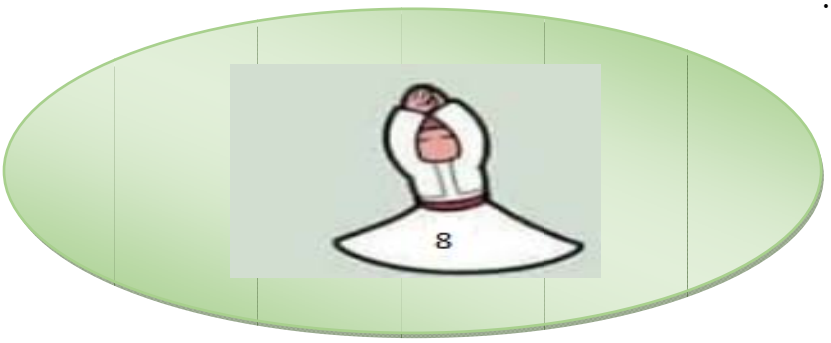
(2)هدى درويش." الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري"-ص 2

معنى الحركة السابعة "**التوبة**" [1]،تحققت في هذه الحركة توبة الدرويش، ذلك لأن حادثة شق صدره نجحت،أو أنها لا تزال متواصلة، وتغطيته لنصف وجهه بالدراعة، تعبيرا عن الألم،وإبقاء النصف الثاني مفتوح، لتواصل عملية تطهير القلب من الذنوب.

تغطية الوجه = الفرح + الألم + الحياء من سعة رحمة الله

فتح الدراعة = الجهة اليسرى جهة الذنوب + جهة القلب + تطهير متواصل

الحركة الثامـــــــنة:



معنى الحركة الثامنة "**ملء النفس بجمال الكون**" [2]بعدما مارس الدرويش حركة ملئ بالطاقة الكونية، وقلبه بروح الله، جاء دور الإمتلاء بروح الكون، ولكن بالعقل لا بالقلب يفهم الكون بل بهما معنا " من تصوف ولم يتفقه فقد تزندق، ومن تفقه ولم يتصوف فقد تفسق، ومن جمع بينهما فقد تحقق " [3]

مقارنة بين الحركة الرابعة والثامنة

الحركة 04	الحركة 08
فتح اليدين	وضع اليدين على الرأس
الإمتلاء بالقلب	تركيز العقل
إدراك الله	إدراك الكون
القلب	بالعقل

(1)ينظر : https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.as

(2)المرجع نفسه.

(3)جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجة و شرح و دراسة : محمد عبد السلام كافي، ص 24

الحركة التاســـــعة:

معنى الحركة التاسعة:**"نشر الرحلة الدرويشية للكون على شكل دائرة طاقة غير مرئية والرجوع من السماء إلى الأرض"** [1]

يعود الدرويش من رحلة الإسراء التي أسرى بروحه خلال الرقصة،وهو ينشر رحلته الدرويشية الروحانية محدّثا الجميع عنها، فهل سيجد من يقول له صدقت؟؟...عاد ووجهه ساكنًا ويديه مفتوحتان مرفوعتان إلى الأعلى، ما بين حالة تعبر عن الإستسلام والتكبير، والدعاء ثلاث إحاءات للحركة الواحدة، ليس لان لأمر التبس على المشاهد للدرويش في لحظة العودة، بل لأن الدرويش نفسه التبس عليه الأمر، انه اسلوب عميق في التعبير عن الرحلة روحانية "و بذلك تجاوز "الرومي "حواجز اللغة، ووجد " وسائل الاتصال " الكيفية بنفاد خطابه في النفوسبيسر لا يتأتى لغير المخلوقين لمثل تلك المهام " [2]

رفع اليدين المفتوحتين إلى الأعلى = الإستسلام+ التكبير+ الدعاء

(1)ينظر : https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.a

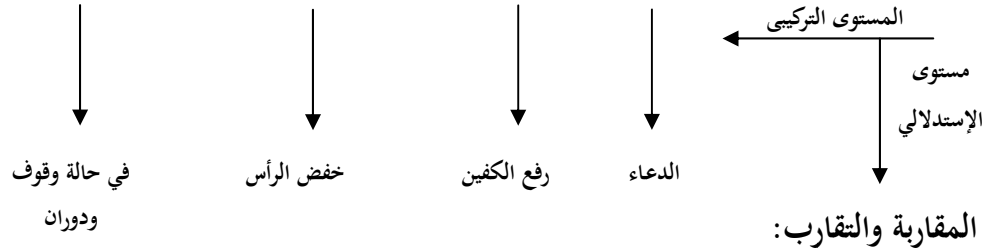
(2)جلال الدين الرومي، مثنوي، ترجة و شرح و دراسة : محمد عبد السلام كافي، ص 27

الحركة العاشرة:

معنى الحركة العاشرة:

"**الدعاء وطلب المغفرة والحب والرحمة من الله سبحانه وتعالى**" [1]"إنها الحركة الاخيرة قبل ختم الرقصة والخروج من رحلته، ولن يخرج عن النسق الموجود في الصلاة، وهو الدعاء عند الإنتهاء من الصلاة، وذكر بعض الاوراد والاحزاب ومعنى الحزب "**وفي الاصطلاح**: أطلق على المجموع من الأذكار والأدعية والتوجيهات التي وضعت للذكر والتذكير والتعوّذ من الشر وطلب الخير واستنتاج القلب على الله سبحانه وبذلك وقد أحدثها الخلق من الصوفية ولم تكن موجودة في زمن السلف. [2]

الإنتهاء من الصلاة = الدعاء + رفع الكفين + خفض الرأس أو رفعه + في حالة الجلوس.



4- المقاربة والتقارب:

يسمى أيضا بالاتصال التموضعي أو علم لغة الفضاء الذي يعني استخدام الإنسان وإدراكه للمسافة أو الفضاء الاجتماعي والشخصي والمقصود بالمسافة ما يفصل بين الأفراد ودلالاتها التواصلية وكذا المسافة التي تفصل بين الفرد والأشياء من حوله إضافة إلى الإقليمية وهو الحد الأدنى من المساحة المحيطة بالفرد أو الجماعة

(1) ينظر : https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.a

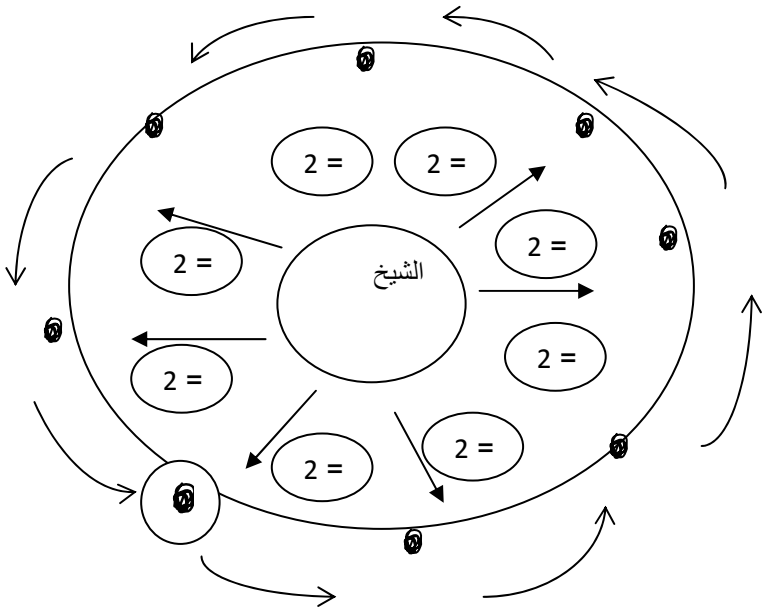
(2) ينظر: صلاح النجار: " ماهي الأحزاب... وما معنى الحزب عند الصوفية"، السبت/ يوليو/ 2013/22.

والتي يعتبر بين أطراف العملية الاتصالية، وذهبت الدراسات التي اهتمت بهذه المواضيع إلى تعدي دراسة المسافة بين الجسدين إلى دراسة اتجاه الأجساد (الشمال، الجنوب، الغرب، الأعلى، فوق، أسفل، تحت، يمين، يسار).[1]

ورقصة الدراويش رقصة اهتمت بالمسافة بين أجساد الدراويش وشيخهم، حين يشكلون بأجسادهمدائرة، ويتخذ كل درويش نقطة من هذه الدائرة يقف عليها، ويجعلها مركزه الذي سيمارس الدوران عليه، وفي ذات الوقت الدائرة المرسومة بأجسادهم لها مركزها، هو الشيخ إذا فهناك دائرتان ومركزان.

1- دائرة ينتسب إليها كل الدراويش ويساهمون في تشكيلها بجسدهم، مركزها الشيخ.

2- دائرة ينتسب إليها الدرويش لوحده، هي ملكه ومركزها هي نقطة من الدائرة الكلية، ومركز هذه الدائرة هو الدرويش وعند الدوران تظهر من خلال لباسه.



ولدائرة بعد لاهوتي ديني :و قد أشارة الكاتبة التركية " **آليف شفاق**" في روايتها " حول الرب المعنونة" **بنات حواء الثلاث** " الى علاقة الدائرة بالرب على لسان بطل الرواية وهو استاذ جامعي في اللاهوت "أوضح آزور قالا إن الموضوعات المختلفة تتطلب ترتيبات جلوس مختلفة، فالجلوس في موضوعات تناقش السياسة يكون الجلوس في

(1) ينظر : نسيمة طيلب، عدة محمد : "تمثيلات سيميولوجيا الجسد في الخطاب الاعلامي :دراسة في المفاهيم والنماذج، اليوم الدرامي، الموسوم مكانة التحليل السيميولوجي في بحوث ودراسات الاعلام والاتصال يوم 28فيفري 2017، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية حسيبة بن بوعلي، الشلف، ص 16

الموضوعات تناقش السياسة يكون متفرقا وغير محدد، وفي علم الاجتماع يكون الجلوس على هيئة مثلث منظم، وفي علم الاحصاء يكون مستطيلا ....وفي موضوع الرب، فلابد من أن يكون النقاش في دائرة، بحيث يبعد كل فرد في محيطها مسافة متساوية عن المركز، وينظر كل شخص الى عيني اللآخر "[1]، ومنه

لماذا المسافة متساوية بين الشيخ والدراويش؟

الشيخ هو رمز روحاني، ورمز نور الله في أرضه، ونحن سواسية في الإتحاد، وفي مسافة البعد عن الله، والطريق نفسها في الطول بين العبد وربه، فالله كتب على نفسه العدل وهو ملتزم بما كتبه على نفسه، والعدل يقتضي أن يكون العباد سواسية في المسافة بين المركز (الله) والعبد (الهامش).

الله (المركز) ⟵ العبد (الهامش/المركزي)

ومن يصنع الفرق ويقترب إلى الله ليس الله بل العبد لأنه مطالب بالعبودية والتقرب إلى الله، فاختصر ذلك العبد تلك المسافة بالصلاة والصوم...

ويمكن أخذ هذه الرمزية بتأويل آخر، بتمركز الشيخ وسط الدائرة لأنه وريث الأنبياء، فهو من "ذوي الأمر منكم" لذلك وجب علينا طاعته، وهو يمثل صوت الله في الأرض، تقول المتصوفة "**الطرق إلى الله بعدد أنفاس البشر**"[2] وهذا ما جسدته هذه الرقصة كل من الدراويش الثمانية في الرسم الهندسي له طريقته للوصول إلى الشيخ الممثل للنور الرباني الأرضي.

النقطة الثانية التي يجب الإشارة إليها أن الدراويش خلال الدوران يمنع التقاء أدربتهم وتأويلها هي:

1- الطاقة لا تستمد إلا من الله وليس من البشر.

2- اليوم يوم التطهر وهذا اليوم لا ينفع مال وبنون ولا شيخ الا القلب السليم .

(1)آليف شفاق، بنات حواء الثلاث، تر : محمد درويش، دار الآداب، 2017، ص 310

(2) القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازة النيسابوري)، الرسالة القشيرية، القاهرة 1379 هـ، نقلا عن : عبد الله رزوقي، الطرق الصوفية و منطلقاتها الفكرية و الأدبية بمنطقة توات "دراسة تاريخية ة أدبية " أطروحة دوكتوراه، تخصص الادب العربي، جامعة قصدي مرباح ورقلة سنة 2016-2017-ص37.

II– الدوران/ علامة :

الدوران من مميزات وأساسيات الرقصة المولوية، وهو نوعان:

أ–دوران في نقاط ثابتة (ساحة الرقص):

هي الدورات الابتدائية للدراويش، بها يفتتحون رقصتهم، حيث يدخلون ساحة الرقص مرتدين العباءة السوداء، ويقومون بالدوراتالثلاث حول ساحة الرقص، يسيرون وراء بعضهم البعض بخطوات متناسقة وعند الانتهاء من هذه الدورات ينزعون العباءة السوداء ويتقدمون إلى شيخهم ويقومون بتقبيل يده، ويرد عليهم بتقبيل جباههم. (1)

ولدورات الثلاث رمزية وتأويلات : فالدورة الأولى تسمى عند المولويين بدورة الوصال بالعلم.

والدورة الثانية بدورة الوصال بالرؤية، والدورة الثالثة تسمى بدورة الاتصال الذاتي أو الوصال.(2)

وهذه الدورات تتقاطع وتتوازى مع المقامات الثلاث عند الصوفية.

المقامات الصوفية هي :

علم اليقين: هو أول المقامات الصوفية، وهو العلم بمعاملات الدنيا والأحكام والأوامر وهو درجة العلماء بحكم استقامتهم على الأحكام، وقبل هو ما يحصل عن طريق النظر والاستدلال. (3)

(1)ينظر : تم وصف شكل الدورات من خلال المرجع البصري المتمثل في الفيديو التالي youtube.com/watch?v=hkuimX1bh6g

(2) ينظر : المرجع البصري المتمثل في فيديو " مولانا جلال الدين الرومي لابراهيم عدنان " الرابط

https://www.youtube.com/watch?v=sYtNwClG73o

(3) ينظر :بدر المدني: "تصحيح مفاهيم التصوف علم اليقين وعين اليقين وحق اليقين"، 16 جوان 2016، 21:00، ص 01.

وسميت هذه الدرجة عند المولوية بدرجة العلم، يجسدها الدرويش من خلال دورته دورة واحدة حول ساحة الرقص. [1]

عين اليقين: وهو العلم بحال النزع وقت الرحيل عن الدنيا، وهو مقام العارفين بحكم استعدادهم للموت، وقيل هو ما يحصل من طرفي الكشوف والنوال. [2]

وسميت هذه الدرجة عند المولوية بالوصال بالرؤية، ويجسدها الدرويش من خلال دورته حول ساحة الرقص بعد دورة الوصال بالعلم. [3]

حق اليقين: هو العلم الذي يكشف الرؤية في الجنة وكيفية الأحوال، بالمعاينة وهو محل فناء الأحبة بحكم إعراضهم عن كل الموجودات. [4]

وسميت هذه الدرجة عند المولوية بالوصال الذاتي، ويجسدها الدرويش من خلال دورته حول ساحة الرقص بعد دورة الوصال بالعلم، والوصال بالرؤية. [5]

وقال **الهجوبري** في "كشف المحجوب": علم اليقين بالمجاهدة وعين اليقين بالمؤانسة وحق اليقين بالمشاهدة، والأول عام، والثاني خاص والثالث خاص الخاص". [6]

إذا كان علم اليقين الوصال بالعلم، يكون بالمجاهدة، والمعرفة فقط دون الخوض فيها، فهذه هي الشريعة أو الاسلام، وعين اليقين / الوصال بالرؤية لا تكفي المشاهدة والمعرفة بل التحلي بما جاء في الشريعة فهذا هو الإيمان، وحق اليقين، الوصال الذاتي، وهو خاص، طريقك لوحدك إلى المعرفة خاص، لذلك ستكون الطرق متعددة بتعدد نفوس البشر، وهذا هو الإحسان، فالشريعة هي ما تنص عليه التعاليم الربانية، وشريعتنا الإسلام.

(1)ينظر : المرجع البصري المتمثل في فيديو " مولانا جلال الدين الرومي لابراهيم عدنان " الرابط https://www.youtube.com/watch?v=sYtNwClG73o

(2)ينظر: بدر المدني: "تصحيح مفاهيم التصوف علم اليقين وعين اليقين وحق اليقين ص 01.

(3)ينظر : المرجع البصري المتمثل في فيديو " مولانا جلال الدين الرومي لابراهيم عدنان " الرابط https://www.youtube.com/watch?v=sYtNwClG73o

(4)ينظر: بدر المدني: "تصحيح مفاهيم التصوف علم اليقين وعين اليقين وحق اليقين ص 01. ص 02.

(5)ينظر : المرجع البصري المتمثل في فيديو " مولانا جلال الدين الرومي لابراهيم عدنان " الرابط https://www.youtube.com/watch?v=sYtNwClG73o

(6)ينظر: بدر المدني: "تصحيح مفاهيم التصوف علم اليقين وعين اليقين وحق اليقين، ص 02.

والإسلام له خمسة أركان معروفة " الشهادتان، اقام الصلاة، اتاؤ الزكاة، صوم رمضان، وحج البيت من استطاع اليه سبيلا "

والإيمان هو "الإيمان أن نؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر ونؤمن بالقدر خيره وشره".

والإحسان هو " الإحسان: أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فهو يراك".

ومن هذه المعرفة المتناوبة بين مقال " بدر مدني " وفيديو " ابراهيم عدنان " وقول "**لهجوبري**" و" **أحاديث الرسول صلوات الله عليه**"

نخرج بمجموعة من النتائج هي:

الدورة الأولى ← الوصال بالعلم ← علم اليقين ← الشريعة ← عام

الدورة الثانية ← الوصال بالرؤية ← عين اليقين ← الإيمان ← خاص

الدورة الثالثة ← الوصال الذاتي ← حق اليقين ← الإحسان ← خاص الخاص

وبهذا المولوية لم تخرج عن مقامات الصوفية الثلاث الشهيرة رغم وجود مقامات أخرى، والدورة الثالثة أو المقام الثالث كرّس لمعنى التصوف القائل "الطريق إلى الله بعدد أنفس البشر".وكل درويش مشترك في الدورة الأولى والثانية أما الثالثة فهي متعددة بعدد الدراويش الدوارين.

دوران فوق نقطة ثابتة: هو النوع الثاني من الدوران في الطريقة المولوية يقوم به الدرويش والشيخ مع الإختلاف في المكان، حيث يقف الشيخ في مركز الدائرة التي رسمها الدراويش بأجسادهم وهي نفس الدائرة التي طافوا فوقها في الدورات الثلاث، وفي نقاط هذه الدائرة الوهمية الروحانية يتخذ كل درويش مكانا له، بحيث يبحث عن رفيقه الدرويش بنفس المسافة أي مراعاة المساواة في المسافة المطلوبة بين الدراويش والشيخ وبين الدراويش أنفسهم.[1]

يدور الدرويش لساعات في نفس النقطة، وعلى شكل دائرة، فالدائرة هي الشكل الهندسي الطاغي في الرقصة المولوية، حتى أن مسارح الرقص المولوي أصبحت تبنى دائرية من أجل التناسق بين الحركات والدراويش وثيابهم والمبنى أو ساحة العرض، **الدائرة:** الشكل الهندسي الحاضر بقوة في الرقصة من خلال:

---لباس الدراويش فالجزء السفلي المسمى بالتنورة على شكل دائرة يزداد وضوحا كلما زادت سرعة الدوران.

-فيدورتهم حول شيخهم.

-في دورتهم حول أنفسهم.

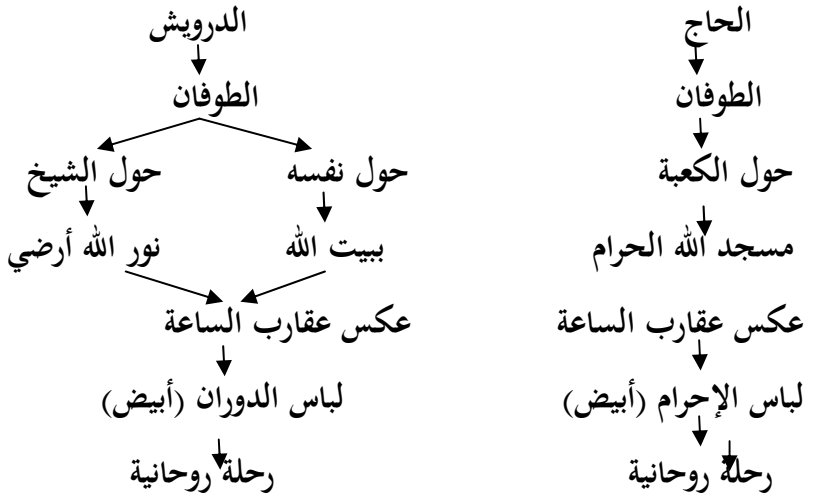
(1)ينظر : اعتمدنا في هذا الوصف على المادة البصرية الموجود في الفيديو الموضع رابطه، youtube.com/watch?v=hkuimX1bh6g

الدائرة:هي الشكل الهندسي المرتبط أكثر بالذات الإلهية فعلاقة الدائرة بالله تتجسد في علاقة الإنسان بالله، لأن الإنسان هو الدائرة، فحياته تبدأ من نقطة وتنتهي عند ذات النقطة[1]،،منالرحم أي قبر من لحم ودم إلى قبر من طين.و منه :-خلق منطين وإليها يعود.

- كان ميت ثم حي ثم ميت.﴿ **اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ".**﴾[2]

- من ضعف (الرضيع) إلى قوة (الشباب) وهو خصيم مبين إلى الضعف (أرذل العمر) ولكن مهما تغيرت النقطة هنا المركز الثابت هو الله، والمتصوف يعرف أن الله يسكن قلوب العارفين انطلاقا من الحديث القدسي،"**لم تسعني لا أرضي ولا سمائي ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن** "،أما عن اتجاه الدوران فهو عكس عقارب الساعة، مثل طوفان **الحجاج**حول الكعبة، الحاج هو الأواب إلى الله العائد إليه الملبّي له المتجرد من الدنيا.[3]

إذن يمكن أن نقارن:



(1) ينظر : في هذا الرابط يوجد مقال شحيح قصير عن جهة الدوران عند المولوية
https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.aspx?id=2132329&language

2القرآن الكريم، سورة الروم، الآية 54.

(3)ينظر : https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.aspx?id=2132329&language

المطلب الثاني: من العلاقات إلى التأويلات :

I- العلاقات بين الخطابات الثلاث (البصري، السمعي، الجسدي):

أ-العلاقة بين الخطاب الجسدي والخطاب البصري

تمثل امتدادات الجسد خارج نفسه ما ليس له وما هو مكمّل له من ملابس، حلي، عطور، اكسسوارت، عصى، سيجارة، قضبان، منجل، فأس، آلات، ونحت، أثاث، ديكور.[1]

فالجسد الدرويشي يقيم علاقة مع اللباس الأبيض الفضفاض الذي منح جسده نوع من النحول والهزل، فساعدت هذه الصفة على تكريس فكرة الفناء، والتجرد من الملذات لدى الدرويش والتخلى عن الدنيا وزيفها.

فكثيرا ما ترتبط الأعضاء البارزة بحب الدنيا

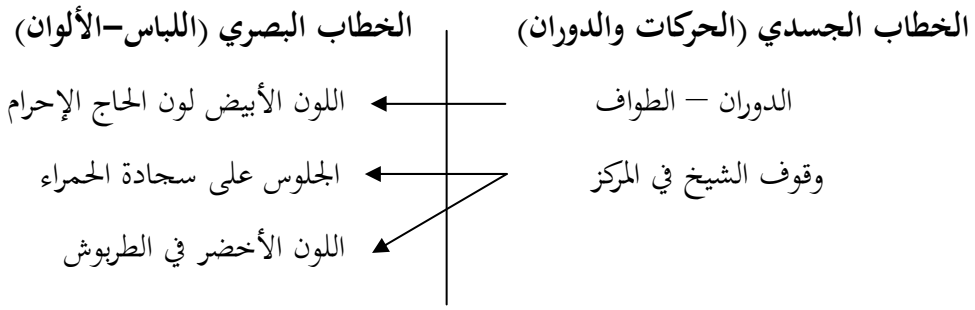
فالتحدث عن امرأة متصوفة مثلا يجعل مخيّلة تصنع لها شكل امرأة ضامرة الجسم أو محجوبة الجسد، أي مجردة من اجزاء الغواية والإغراء.[2]إذن : فعدم بروز جسد المتصوفة بفضل اللباس الفضفاض مرّر فكرة الفناء الذات الدرويشية في سبيل الذات الإلهية،أما شكل اللباس من الجهة السفلى، أو ما يطلق عليه "بالتنورة" بشكلها الدائري، القريب إلى لباس المرأة أكثر من لباس الرجل، غّطى العضو الذكوري للدرويش، فالدرويش كان بمقدوره الدوران بالسروال لا بالتنورة لكنه اختار الدوران بها لسببين:

1- لتعطي شكل الدائرة، التي لها معنى رمزي مهم لديهم وسبق الحديث عنها.

2- السروال يبين العضو الذكوري

والدرويش كائن زاهد في دنياه هجر عن الزواج والدفء والنوم من أجل الذات العليا[3]

فوجد في اللباس المحتشم القريب من لباس المرأة الزهد والبساطة واقصاء للملذات، وهذا اللباس يعطيه كذلك صورة الطائر المحلقّ في السماء الإلهية باحثا عن ضالته.



(1)نسيمة طيلب، عدة محمد : "تمثيلات سيميولوجيا الجسد في الخطاب الاعلامي، ص 4

(2) ينظر : مراد جدّي، التدين الصوفي في طبعته النسوية و رهان النوع الاجتماعي مؤسسة مؤمنون بلا حدود، 2016، ص5

(3) ينظر : خالد محمد عبده، " في معنى الدرويش " ص 2

ميلان الوجه / الذبح ← اللون الأسود الحداد /الموت/العذاب

نزع العباءة السوداء ← اللون الأسود

إذن العلاقات الموجودة هي:

–علاقة تأكيد[1]: تأكيد الجسد مؤّولات اللباس والألوان فمثلا مركزية الشيخ في جلوس على السجادة الحمراء تأكيد على انه مركز الرقصة .

–علاقة إتمام[2]: وهي المسيطرة في العلاقة بين الخطاب الجسدي والخطاب البصري، فاللون الأسود في العباءة، أسقط بل أسقطت العباءة كلها بعد الدوران، والسواد هو لون العذاب والحداد، ووضعية الوجه المائل رمز الذبح، وبهذا عرفنا لماذا ارتدى الدرويش لون السواد؟ ولماذا نزعه؟

إذن: فعلاقة الإتمام كانت السائدة بين الخطابين.

ب– علاقة الخطاب الجسدي بالخطاب السمعي (الملفوظ الإيقاعي):

ما يمكن قوله في خصوص العلاقة بين الخطاب الجسدي بالخطاب الملفوظ الإيقاعي في الرقصة إنهما متداخلان ومشتركان في إنتاج المعنى في أدق تجلياته، وهما يعملان جنبًا إلى جنب بوصفهما جزءا من العملية الاتصالية، تذكير بالمؤلات المتوصل إليها على صعيد الخطاب الجسدي– الخطاب السمعي.

الخطاب الجسدي		الخطاب السمعي
وضعية طيران	←	أغاني وقصائد عن الطائر
سجودالابتهال	←	والدعاء والصلاة على النبي
تأدية الرقصة المولوية الولاء لمولانا	←	بالإنشاد لأهم قصائده "الناي"
توقف الدوران	←	البدء بالابتهال والدعاء

ومنه العلاقات الموجودة هي:

- **علاقة التأكيد**[3]: يقوم الجسد بالتأكيد على الكلام عن طريق التأكيد على المعنى الموجود في الخطاب الجسدي، يكرّسه الخطاب السمعي كذلك، كغناء الدراويش في الترانيم عن الطائر، والقمري، والدرويش جسّد بجسده الطائر الباحث عن الله.

(1)نسيمة طيلب، عدة محمد : "تمثيلات سيميولوجيا الجسد في الخطاب الاعلامي، 19

(2)المرجع نفسه، 19

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص19

- **علاقات الإتمام**[1]: تجسدت في الحركة التاسعة التي عبر فيها الدرويش عن عودته من الرحلة الدرويشية والرجوع من السماء إلى الأرض، بعدما رحل ليتحد مع الذات الإلهية، مع أصله، وعاد إلى الأرض، وصوت الناي في الخطاب السمعي لم يكن إلا رمزا للبكاء والشوق واشتياق الجزء إلى الكل، والفرع إلى الأصل، وصوت الدرويش أتمّت القصيدة وبأن الاحتراق زال ولو لثواني عندما صعد الدرويش إلى أصله وعاد.
- **علاقة الاستعاضة والنيابة**[2]: وهي كثيرة فالجسد ناب عن الخطاب السمعي في مطارح كثيرة منها، إماءة التوحيد بالسبابة، والحركات العشر كلها علامات نابت عن الكلام.
- **علاقة التنظيم**[3]: الجسد نَظَمَهُ الاتصالات اللفظية في الغالب، فالدرويش من خلال صوت الموسيقى والأناشيد يعرف المطارح التي يؤدي فيها كل حركة ومتى يتوقف عن الدوران، فلولا الخطاب السمعي لما كان ذلك الإتساق والإنسجام بين الدراويش.

ج- علاقة الخطاب البصري بالخطاب السمعي:

هما الخطابان الأكثر ترابطا وتداخلا قبل رصد طبيعة العلاقات نذكر أهم المؤولاتالتي تم التوصل إليها من الفصول السابقة.

الخطاب السمعي		الخطاب البصري
حي حيحي	←	الكفن، القبر، الموت
(اسم من أسماء الله الحسنى)		
قصيدة الناي	←	رمزية الموت في اللباس والعودة إلى الأصل

العلاقات الموجودة بين اللباس والملفوظ هي:

- **علاقة التأكيد**[4]: كل ما قيل في الخطاب السمعي أكده الخطاب البصري.

علاقة التناقض[5]: تناقض الخطاب البصري والخطاب السمعي من خلال أن محتوى الخطاب البصري الطاغي والدلالة المركزية هي الموت، القبر، الكفن، في حين نجد أن الخطاب السمعي لم يذكر ذلك مطلقًا، إلا في كلمة حي التي تحيلنا إلى علاقة أخرى.

(1) ينظر : المرجع السابق ، ص 19
(2)ينظر : المرجع نفسه ، ص19
(3)ينظر : المرجع نفسه، ص 19
(4)ينظر : المرجع نفسه، ص 19.
(5)ينظر : المرجع نفسه، نص 19

● **علاقة الإتمام**[1]: يقوم الخطاب البصري بإتمام معنى الخطاب السمعي في كلمة "حي" يمكن أن يفهمها السامع أن الحي هو الإنسان، لكن فور فهمه لرمزية العلامة البصرية من موت وكفن، يدرك أن كلمة "حي" يقصد بها الذات الإلهية، وهي صفة لصيقة به دائما، أما الإنسان فصفة الحي فيه محدودة مؤقتة.

II- الرقصة بالتأويل البارطي:

تستند سيمولوجيا "**رونال البارط**" إلى أفكار العالم السويسري" **سوسير**"، حيث عمل على تطوير ثنائياته (اللغة/الكلام)، (الدال/المدلول) (المركب/النظام)، يتجلى عمل "**بارط**" في تحريك هذه الثنائيات إلى حقول اجتماعية وثقافية وطقوسية متنوعة كالموضة والمصارعة والمطبخ وغيرها، الأمر الذي منح هذه السيميولوجيا طابع الطرفة والمتعة، لكن هذا لا يعني أن سيمولوجيا"**بارط**" لم تعاني من الضعف بسبب التقوقع ضمن المنظومة السوسيرية والإبتعاد عن الغنى الذي امتازت به سيموطقيا "**بورس**".[2]

وسيتم تطبيق سيمولوجيا "بارط" على الرقصة العامة والخطاب الجسدي لتعطيها تأويل بارطي.

بعد تناولنا للرقصة بالشرح والتأويل، وجدناها الحاضرة التي استدعت الغائب المتمثل في **الصلاة**[3]، وتم التوصل إلى أن مولانا جلال الدين الرومي لم يستلهم رقصته من الطبيعة والطير، وسوق النحاسين فقط بل استلهمها من الركن الثاني لأركان الإسلام، **الصلاة** وهذه الفرضية التي سيتم إثباتها.

الصلاة لغة: تعني الدعاء.[4]

اصطلاحا: هي عبارة عن أقوال وأفعال مخصوصة.[5]

وعظمة الصلاة مرتبطة بالأوقات، لقوله سبحانه وتعالى: **"كانت الصلاة على المؤمنين كتابا موقوتا"**.

ومكانة الصلاة في عبادة المسلم اليومية كبيرة نظرا لأنها فرضت في رحلة الإسراء والمعراج، أي في السموات العلى. الأعلى/ السماوي.

(1)ينظر : المرجع السابق ص 19

(2)ينظر: وائل بركات:"السيمولوجيا بقراءة رونالبارط"، ص 75

(3)ملاحظة : يعمل المولوي علي الربط بين الرقصة و الصلاة فغالبا ما توجد صور تبرز المولوي في حالة دوران و بجانبه مولوي آخر في حالة صلاة، أو بجانبه سجادة صلاة، و المولوية لم تربط بين الصلاة و الرقصة من خلال هذا فقط بل من خلال بناء تكايا لاقامة الرقصة تشبه في طرازها المعماري المساجد، اذن فأي متمعن للطريقة يسهل عليه الربط بين الصلاة و الرقصة، إلا ان التوسع الموجود في البحث من الاجتهاد الشخصي.

(4)ينظر : الحبيب بن الطاهر، الفقه المالكي و أدلته، الجزء الأول – الطهارة – الصلاة، ص 148.

(5)ينظر : المرجع نفسه، ص ن .

وهذه نقطة تكرسّ مركزيتها في حياة المسلم، والعبد يتصل مع الله بالصلاة، كان أحد المشايخ يقول: "إذا أردت الكلام مع الله صليت، وإذا أردت أن يكلمني قرأت القرآن".

نخرج من هذا القول: الصلاة حوار العبد ⟵ مع ربه

قراءة القرآنحوار الرب ⟵ مع عبده

لكن الصلاة تحتوي على أقوال مخصوصة، وآيات قرآنية إذنهي:

حوار العبد مع ربه، وحوار الرب مع عبده

إذن هي حوارٌ بين الرب وعبده

الصلاة فرض، فرضت على المسلم في السموات العلى في رحلة الإسراء، فالرسول أكرمه الله برحلة روحانية سماوية وأرضية، فزار السموات وعرج على الأنبياء، وعاد للعبد بفرض الصلاة الذي هو رحلة روحانية قصيرة يتفرد فيها العبد بربه خمس مرات في اليوم، إلا أن رحلة الرسول جسدية روحية ورحلة المؤمن اليومية هي روحانية[1]

إذا: **الصلاة = رحلة روحانية خرجت من الرحلة الروحانية الجسدية**

الصلاة = رحلة الإسراء إلى ذات العليا خرجت من رحلة الإسراء والمعراج إلى الذات العليا

الصلاة= رحلة العبد المسلم خرجت من رحلة النبي المسلم

ولم يأت في القرآن شرح لكيفية الصلاة وقواعدها ومبطلاتها وأوقاتها، بل الرسول صلى الله عليه وسلم، هو من علمنا قواعدها وكيفية تأدية كل صلاة[2]لقوله: ((**صلوا كما رأيتموني أصلي**)

في هذا نحن قوم إتباع لا ابتداع، فالفرض كلما تشبه فيه بالأصل (صلاة الرسول (ص)) كما كانت أقرب إلى الصحة والصواب، وهذا هو صلب الدين بقاء الفريضة على أصلها، وإذا دخل الإبداع انتقلنا من **الدين إلى التديّن**.

" **الدين** .هو وضع إلهي في حين **التدين** :هو تواضع بشري، الدين مصطلح يطلق على مجموعة من الأفكار والعقائد، التي توضح بحسب معتنقيها الغاية من الحياة والكون.....في حين التدين هو مجموعة من الأفكار والاجتهادات التي يعتقدها المرء ظنا منه أنه يتبع من خلالها الدين الحق ولكنه قد يصيب وقد يخيب في ذلك".[3]

(1)ينظر : المرجع السابق، ص 152

(2)ينظر : المرجع نفسه، ص 153

(3)ينظر : ـــــ، بين الدين و التدين (تصحيح مفهوم)، الفيديوهات و منها :- https://www.ALUKAH .NET/SARIAO/120852/IXZZ5JHOM TNIS g

إذن. الدين وضع سماوي إلهي في حين التدين تواضع بشري.

والصلاة هي عبارة عن أقوال وأفعال مخصوصة تؤدى في مكان معين طبقا لهيئة جسدية معينة[1]، أي الصلاة على المستوى الأفقي هي: **الصلاة = أقوال+أفعال+جهة معينة +لباس معين+الطهارة**

وهذه شروط الصلاة الصحيحة، ولكن هنا شروط الصلاة النموذجية ذات الأجر الكبير تزاد فيها الشروط فيزيد فيها الأجر.

الصلاة = أقوال + أفعال + جهة القبلة + لباس + الطهارة + المكان + العدد + الإمام

أكبر أجرا

حين الآيات والتسابيح	الوجه اليدين	القبلة	طويل يسر العوردة	الوضوء +	المسجد	أكثر تقوى

هذه هي صفات الصلاة النموذجية، ويمكن أن ترتقي أكثر بتغير المكان من المسجد إلى المسجد الحرام، أو أحد المساجد أفضل عند الله، ويمكن أن يتم شطب أحد شروطها مع بقاء نفس الأجر كالطهارة في حالة عدم وجود الماء واستبدالها بالتيمم، هذا ما يسمى بالرقص.

والطريقة المولوية استلهمت الرقصة من الصلاة[2]، مع احتفاظها بالكثير من علاماتها مع تغير بعض العلامات ورمزيتها وشروطها على المستوى الإستدلالي، واحتفاظها بشكلها العام على المستوى التركيبي.

مع الإشارة إلى أن الصلاة هي رحلة روحانية بدأت من السماء إلى الأرض أي فرضت على العبد في السموات السبع ليؤديها في الأرض، وبالفعل يؤديها العبد في الأرض لتعود إلى السماء.

الوضع ← الأرض → السماء

التأدية ← الأرض ← السماء

في حين الرقصة المولوية هي رحلة روحانية كذلك، لكنها لم تفرض في السموات بل فرضها شخص يمتلك روحانية عالية في الأرض، يراد من هذه الرقصة أن تجسد رحلة لدرويش ناسك متعبد من الأرض إلى السماء.

الوضع ←لأرض ← لأهل الأرض

(1)ينظر : الحبيب بن طاهر، الفقه المالكي و أدلته، الجزء الأول الطهارة – الصلاة، ص 148

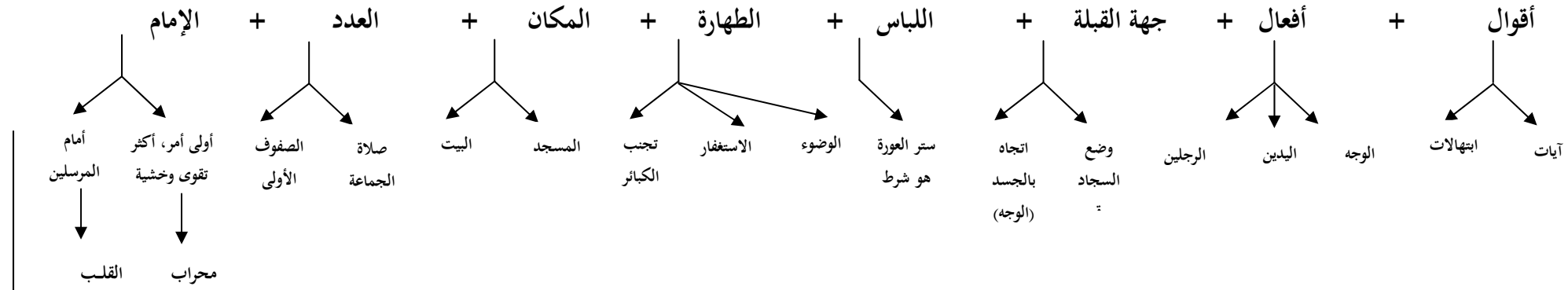
(2) ملاحظة : يعمل المولوي علي الربط بين الرقصة و الصلاة و فغالبا ما تجد صور تبرز المولوي في حالة دوران و بجانبه مولوي آخر في حالة صلاة، أو بجانبه سجادة صلاة، و المولوية لم تربط بين الصلاة و الرقصة من خلال هذا فقط بل من خلال بناء تكايا لاقامة الرقصة تشبه في طرازها المعماري المساجد، اذن فأي متمعن للطريقة يسهل عليه الربط بين الصلاة و الرقصة، إلا ان التوسع الموجود في البحث من الاجتهاد الشخصي

التأدية ← الأرض ← السمـــاء

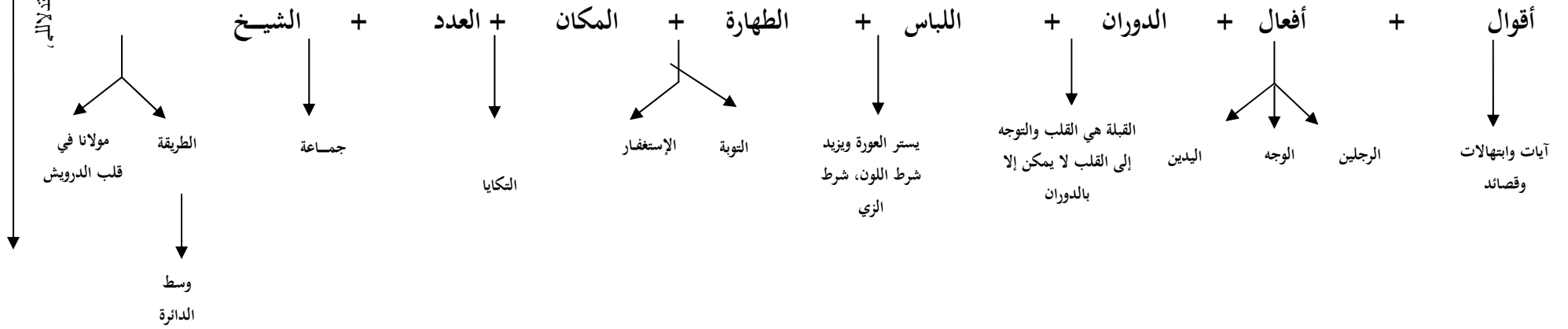
والصلاة هي عبارة عن أقوال وأفعال مخصوصة من تشريع رباني [1] في حين الرقصة هي عبارة عن أقوال وأفعال مخصوصة من تشريع بشري، ووجهة القبلة في الصلاة هي البيت الحرام، في حين قبلة الدرويش في رقصته هو قلبه، وخلال الصلاة هناك إمامان إمام في القلب هو رسولنا الكريم وإمام تلك الصلاة شخص كله تقوى وروحانية، وكذلك الرقصة المولوية لها إمامان إمام في القلب هو جلال الدين الرومي الحاضر من خلال السجادة الحمراء كذلك، وامام ثاني هو الشيخ ومحيي الرقصة لتلك السهرة . وإمام (شيخ) إمام في الصلاة يقف في محرابه، وإمام الرقصة يقف وسط الدراويش، أوجه الاختلاف بين الصلاة والرقصة، هو ان المركز ذاته والمكونات ذاتها الا أن الرقصة استلهمت من الصلاة، وهذا ما نبرزه من خلال هذا المخطط إلى جانب ما قلناه:

(1)ينظر : الحبيب بن الطاهر، الفقه المالكي و أدلته، الجزء الأول –الطهارة و الصلاة، ص 148

الصلاة النموذجية:

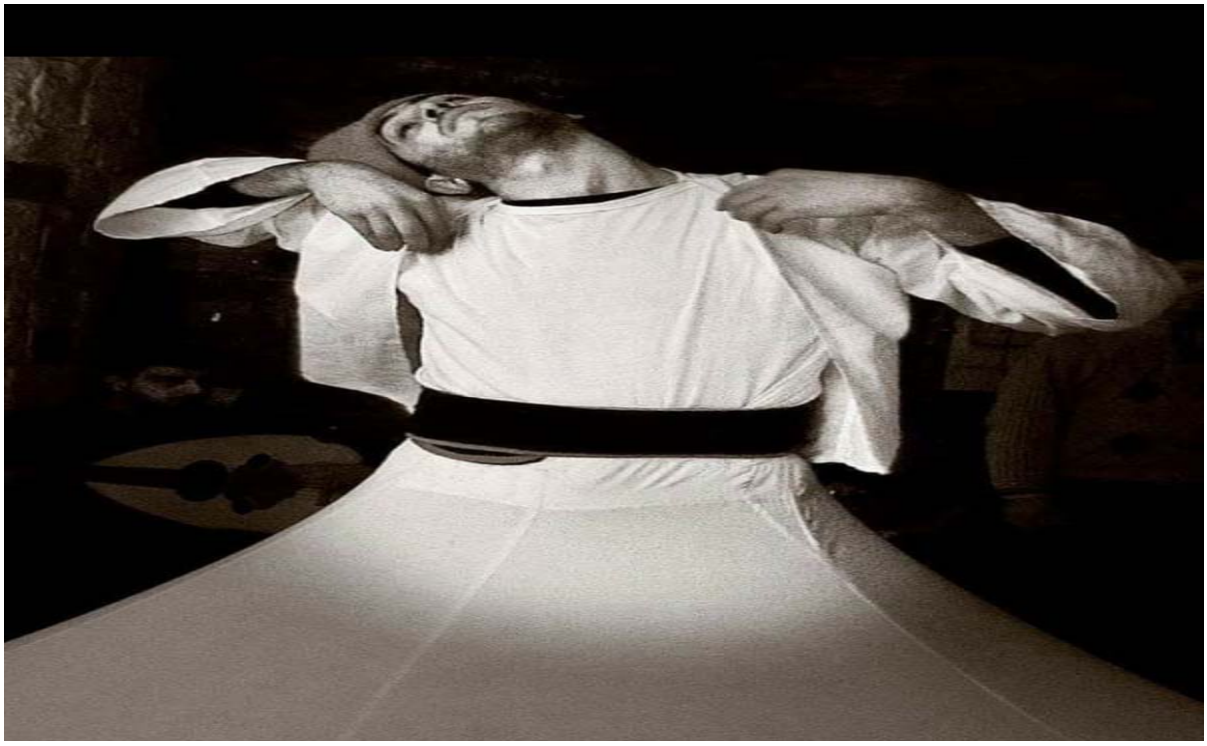


الرقصة المولوية:



الملاحـــق

ملحق رقم 1 :صور عن الرقصة المولوية



ملحق رقم 2 : صور عن وضعيات الصلاة

ملحق رقم 3 : صور عن رقصة التنورة

الخـــاتمـــــة

الخاتمة

الرقص فن راقي يعبر عن حالات من المعاني الانسانية مغرقة في الدلالات متخمة بالتأويلات ، حتى انه من خلاله يمكن أن تقوا كل شئف الانسان الأول رقص من الألم والحب و الجوع و العبودية و لخص حروبه وترحاله بالرقص ليس الا ، فالرقص لغة الطبيعة قبل ان يدخل الانسان نسق الثقافة و ومولانا جلال الدين الرومي وضع الرقص ليعبر عن وضعية روحاني يستعصى عن الكلمات أن تصفها .

منه يمكن دراسة الرقص بالعديد من المناهج أهمها المنهج السيمولوجي و اهم النتائج خلال تطبيقنا هي :

1- التحليل البورسي:

- الرقصة المولوية تضمنت العديد من العلامات، منها بصرية وأخرى سمعية والقيادة كانت للعلامة الجسدية.

الرقصة المولوية هي علامة كلية : ماثول الاتحاد ، مؤولها التطهير ،موضوعها: الرقصة.

- اللباس المولوي، هو علامة، داخل العلامة الكلية، يحتوي على العديد من المؤشرات أهمها: مؤشر/ الطربوش: رمز لشاهدة القبر ودال على الصبر.
- مؤشر/ العباءة: رمز للذنوب والتوبة.
- مؤشر/ الجولنة: رمز للطائر الذبيح القومري المحترق بالشوق.
- مؤشر/ الدراعة: رمز للتوبة.
- الألوان: من العلامات البصرية في الرقصة خدمت المعنى الكلي لها، من خلال احتوائها على العديد من المؤشرات منها:

- مؤشر/اللون الأحمر: رمز لذكرى مؤسس الطريقة المولوية "جلال الدين الرومي".
- مؤشر/ اللون الأخضر: رمز الإنبعاث، التجديد، الجنة، النسب إلى آل البيت.
- مؤشر/ اللون الأبيض: رمز للطهارة، الكفن، الموت، والإستسلام.
- مؤشر / اللون الأسود: رمز الموت، الذنوب.

- الموسيقى: من العلامات السمعية في الرقصة، خدمت المعنى الكلي لها خاصة معنى الاتحاد من خلال العديد من المؤشرات:
- مؤشر/صوت الناي: رمز للاشتياق، ورجاء العودة إلى الأصل.

- الترانيم: من العلامات السمعية البارزة تراوحت بين آيات من الذكر الحكيم والتسبيح حملت العديد من المؤشرات هي:

- مؤشر/حي حي:وهو مؤشر على أن الدرويش ضعيف والله هو الحي الذي لا يموت.

مؤشر/ صوت الناي: العاشق المحترق.

- جسد الدراويش: من العلامات الغنية بالمعاني، ومكان للتأويلات الخصبة، المتعددة المتحركة، الكثيرة، التي احتلت المركزية في رقصة المولوية.

- علامة/الحركات:من العلامات القوية المتكررة في العلامة الجسدية، وتكونت بفضل العديد من المؤشرات التيخدمتها منها:

- مؤشر/الوجه: المركزية غير مملوكة، تميزت بطبيعة سكونية تنوعت وضعيتها ما بين الاستقامية مع الجسم، أو الإنحراف قليلا تجسيد الشكل الذبيح.
- مؤشر/اليدين والرجلين:

- اليد هو الحركي المحرك الذي يقوم عليه المتحرك.

- الرجلين هما الحركي المحرك والثابت الذي يقوم عليهما المتحرك الدائري.

- مؤشر/العين:
- مركز المركز، أي مركز الوجه، وضعيتها تراوحت بين الغض والرفع، وكلتا الوضعيتين، يمثلان نسق الدعاء والرجاء، الشرع، الخشوع، الاتحاد، الاستسلام.
- مؤشر/ الحركات العشر:

هي الخطوات الدرويشية خلال الرحلة الروحانية، رحلة إسراءه ذهابا وإيابا إلى السموات العلى، لم تخرج كلها عن نسق الاتحاد والذوبان في الذات الإلهية.

- مؤشر/حركات أخرى: تمثلت هذه الحركات في حركة تقبيل الدرويش لشيخهم ورد فعل الشيخ، حركتان تدخلان ضمن نسق الطاعة والولاء.
- مؤشر/التقارب والمقاربة: يشير إلى أن المسافة بين العباد والربّ نفسها مشتركة بين كل العباد، وهذا ما تقتضيه العدالة الإلهية، إلا أن هناك عبد يتقن الدوران واختزال تلك المسافة، وجعلها غير موجودة بينه وبين ربه، وهناك من لا يعرف الطريق إلى الله.
- **مؤشر الدوران: الدوران نوعين:**

- الأول: دوران الدراويش حول مساحة الرقص، مؤشر وإثبات أن الرقصة خارجة من رحم الفكر الصوفي، لدلالة الدورات الثلاث على الوصال بالعلم، الوصال بالرؤيا والاتصال الذاتي وهي المقامات الصوفية المعروفة.
- الثاني: دوران الدراويش حول أنفسهم، مؤشر ودليل وتكريس للفكرة الصوفية القائلة أن الله في قلب عبده المؤمن، والدرويش عند دورانه حول نفسه يدور حول معشوقه، وأصله.

– وجود علاقات بين العلامة البصرية والعلامة السمعية والعلامة الجسدية، لوجود مؤشرات داخل كل علامة لها نفس الدلالة في العلامات الأخرى، وهذه العلاقات تنوعت بين علاقة تأكيد، وعلاقة إتمام، وعلاقة تنظيم واستعاضة ونيابة.

I– التحليل البارطي:

– استلهام الرقصة المولوية من الصلاة، من خلال الإبقاء على أهم قواعد الصلاة بمستواها التركيبي، والعمل على تغييرها على المستوى الاستبدالي.

– الإبقاء على الأقوال كركن من أركان الصلاة، بمستواها التركيبي وتغيرها على مستواها الاستبدالي من آيات وابتهالات إلى آيات وابتهالات وقصائد ذات مغزى ومعنى آخر .

– الإبقاء على الأفعال كركن من أركان الصلاة بمستواها التركيبي وتغيرها على المستوى الاستبدلي من أفعال مخصوصة بالوجه واليدين والرجلين إلى أفعال مخصوصة بالرقصة.

– الإبقاء على اللباس بمستواه التركيبي وتغيره على مستواه الاستبدالي من لباس شرطه الوحيد ستر العورة إلى لباس أبيض يتكون من طربوش، دراعة، جولنة، (حزام، تنورة) حذاء.

– الإبقاء على الطهارة بمستواها التركيبي من الوضوء، الاستغفار وزيادة عليها بمستواها الاستبدالي بالتوبة.

– الإبقاء على الإمام بمستواه التركيبي وتغير صفاته في مستواه الاستبدالي، من إمام في القلب(رسول عليه الصلاة والسلام) وإمام في الصلاة يقف في محرابه، إلى إمام في القلب(جلال الدين الرومي) وإمام أو شيخ تلك الحلقة يقف وسط الدائرة أو على السجادة الحمراء.

ومن هذا كله فالرقصة المولوية رقصة متخمة حُبلى، غنية، كبيرة وممتلئة بالرمزيات والعلامات والأيقونات، ومن فرط التخمة يصبح التيه في المعاني الكثيرة يؤدي إلى اللامتناهي، أو على خطى" أمبرطو ايكو".ندخل في التأويل و التأويل المفرط.

قائـمة المصادر والمراجـــــع

قائمة المصـــــادر والمراجـــــع

القرآن الكريـــــم

أولا: المعاجـــــــم

1- ابن فارس بن زكريا: أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الجيل، الطبعة الأولى، بيروت، 1911.

2- ابن تيمية، مجمع الفتاوى ، مجمع الملك فهد للطباعة والنشر، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 2004.

3- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق أبي الفضل جمال الدين محمد، مجلد9، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر...

ثانيا :المراجـــــع.

4- أبو الفضل محمد بن عبد الله القنوي: أخبار جلال الدين الرومي وقفات مع ترجمته في كتاب رجال الفكر والدعوة في الإسلام، المدينة المنورة، ط1، 804م.

5- أحمد يوسف :الدلالات المفتوحة ،مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة ،منشورات الاختلاف الجزائر ،المركز الثقافي العربي المغرب ،دار العربية للعلوم بيروت ،ط1، 2005

6- أبو نصر إسماعيل بن حامد الجوهري: الصحاح: راجعه واعتنى به محمد ثامر وآخرون، دار الحديث، دط، 1430هـ، 2009م، ص 689.

7- أيمن حمدي :قاموس المصطلحات الصوفية ،القاهرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 2000.

8- بدر الدّين أبوغازي: رواد الفن التشكيلي ، مركز الشراقة للإبداع الفكري ، دط ،دس.

9- تركي ابراهيم محمد : التصوف الاسلامي أصوله وتطوراته ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ط1،الاسكندرية 2007.

10- الحبيب بن الطاهر : الفقه المالكي و أدلته ، الجزء الأول – الطهارة – الصلاة ، مؤسسة المعارف – بيروت الطبعة الخامسة ،2007

11- حسين مجيب المصري : تاريخ الأدب التركي ، مطبعة الفكرة القاهرة ، 1951م.

12- الدسوقي شتا : البراهيم مثنوي /مولانا جلال الدين الرومي، الزهراء للاعلام العربي القاهرة 1992.

13- حسن جمعة : تداخل أجناس الفن ، بمنشوراتأماثة عمان الكبرى، دط، 2007.

14- السيد الشريفي علي بن محد بن علي الجرجاني: التعريفات، تحقيق: محد أبو العباس، دار الطلائع للنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، 2009م.

15- السيد عبد الله علوي بن حسن العطاس: ظهور الحقائق في بيان اللطائف، مطبعة بكراز حسني، د ط، القاهرة، 1312 هـ.

16- سعيد بنكراد :السيميائيات والتأويل ، مدخل لسميائياتس.س.بورس ،المركز الثقافي العربي ، ط1،2005م.

17- عبد القادر بن عبد الله السهوردي ، عوارف المعارف ، لبنان ، بيروت ، دار الكتاب العربي 1966

18- فاتن عبد الجبار جواد ، اللّون لعبة سيميائية ، بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .

19- فراس الديموني : الطقوس البدائية والمسرح ، دار الكندي للنشر والتوزيع ،دط، دس.

20- فريد الزاهي ، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام افريقيا ،دط، دس .

21- القشيري: أبو القاسم عبد الكريم بن موزان النيسابوري، الرسالة القشيرية، القاهرة، 1397هـ.

22- محمد عفيفي ، مطر من حمرة البدايات ، دار الشروق ، القاهرة ط1/1998.

23- ميجان الرويلي ، سعد البازغي ، الاضاءة الأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا، المركز الثقافي، دط ، 1981

ثالثا : الكتب المترجمة

1-ألين أستون وجورج ساقونة: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون ووحدة الإصدارات ، مسرح(2)، 1996، دط، ص 148.

2-جلال الدين الرومي ، مثنوي ، ترجة و شرح و دراسة : محمد عبد السلام كافي ، منشورات السهل ، السنة 2009

3-مولانا جلال الدين الرومي ، رباعيات ،ترجمة: عيد محمد ابراهيم ، دار الأحمد للنشر، ط1، 1997.

4-ميشال فوكو ، الكلمات و الأشياء ، ترجمة مطاع الصفدي ، سالم يفوت ، بدر الدين عرودكي ، جورج أبو صالح ، كمال أسطفان ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، د ط ، 1989-1990 ص 07

رابعا :مقالات ومـــــجـــــلات

1- أحمد صبحي : أثر التصوف في الزي وفي القهوة في عصر المماليك مجلة أهل القرآن الأحد،16أوت 2016

2- أحمد الصراف :مجلة لغة العرب الجزء الثاني .السنة السادسة .شباط 1928

3- أحمد موسى رمزية الرقص والسماع في الطريقة المولوية ، مداخلات في المؤتمر الدولي للتصوف ، المغرب 2008.

4- بدر المدني : تصحيح مفاهيم التصوف علم اليقين وعين اليقين وحق اليقين ،16جوان2016،الساعة11

5- توفيق علي وهبة : الاسلام والتصوف . مجلة البحوث والدراسات الصوفية .

6- حسيني الحريري ، هشام الشمعة : الأشوريين والموسيقى الموسوعة العربية

7- ساطع هاشم : اللون الاسود في الديانة والسياسية : الحوار المتمدن ، العدد 9214، اليوم 2010/12/12، الساعة 7:54.

8- صابر سويسي : رمزية اللباس في التجربة الصوفية ، مؤسسة دراسات وأبحاث مؤمنون بلا حدود ، قسم الدراسات الدينية .

9- صلاح النجار : ماهية الأحزاب ومعنى الحزب عند الصوفية ، السبت يونيو 22/ 2013

10- عامر محمد حسين ، اياد محمد حسين :الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية أنموذجا ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية ، المجلد 4العدد3.

11- فاطمةبوخريص : رقصة احيدوس المحلية ودينامية التحول ، مجلة **أشارك ،عدد5،4**.

12- محمد البلقي : الدروشة والدراويش في مجلة الجديد 15يونيو 1975، العدد107..

13- هدى درويش : الموسيقى عند مولانا جلال الدين الرومي وأثرها الحضاري ن هوامش فلسفية ، 18أبريل 2016.

14- وائل بركات : السميولوجيا بقراءة رولان بارط ،دمشق ، المجلد 18،العدد الثاني 2002م.

15- يديداستيلمان ، تاريخ موجز الملابس العربية منذ فجر الاسلام حتى العصر الحديث .

خـــــامسا : الملتقيات والمؤتمرات

1-أحمد موسى : رمزية الرقص والسماع في الطريقة المولوية ، المؤتمر الدولي الثالث للتصوف ، كلية الآداب الجديدة مداخلات في المؤتمر الدولي للتصوف ، المغرب 2008.

2-طيلب نسيمة ،عدة محمد : تمثيلات الجسد في الخطاب الاعلامي :دراسة في المفاهيم والنماذج ، اليوم الدرامي ، الموسوم مكانة التحليل السيميولوجي في بحوث ودراسات الاعلام والاتصال يوم 28فيفري 2017، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية حسيبة بن بوعلي ،الشلف .

سادســـــــا: الأطروحات الجامعية :

1_عبد الله زروقي :الطرق الصوفية ومنطلقاتها الفكرية والأدبية بمنطقة توان دراسة تاريخية أدبية أطروحة دكتوراه،تخصص الادب العربي ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة سنة 2016-2017.

2_ عبد الله زروقي : الجسد عند أدونيس ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التحليل الخطاب ، كلية الآداب و اللغات العربية جامعة وهران السنة الجامعية 2013_2014

سابعـــــا: المواقع الالكترونية:

ويكيبيديا :الموسيقى في عبادة الكنيسة . https:/ ARNwikipidia,ORG. wike.

ويكيبيديا :الموسيقى عند بلاد الرافدينhttps:/ ARNwikipidia,ORG. wik…

ويكيبيديا : آلة الناي. https:/ ARNwikipidia,ORG. wik..

ويكيبيديا : آلة الدف .https:/ ARNwikipidia,ORG. wik..

ويكيبيديا : آلة الربابة .https:/ ARNwikipidia,ORG. wik..

https://www.alaraby.co.uk/miscellaneous/2016/2/21/

https://www.arageek.com/2016/02/07/story-behind-mawlawiyah.html

https://www.kuna.net.kw/ArticlePrintPage.aspx?id=2132329&language

ثامنـــــا:فيديـــــــــــو :

1-فيديو رشيد رمضان : معنى كل حركة في الرقصة المولوية

https:// www.youtube.com/watch?v 570 qddi

https://www.youtube.com/watch?v=hkuimX1bh6g -2

https://www.youtube.com/watch?v=XBriToLYwng -3

https://www.youtube.com/watch?v=sYtNwClG73o -4

فهـــرس

الموضوعات

الموضـــــوع	الصفحة
مقدمة	**أ–ح**
مدخل	**15–7**
مدونة	**19–16**
الفصل الأول: الهوية الصوفية المولوية : بين الاتباع والابداع	
المبحث الأول: الطريقة المولوية حدا واستنادا	**20**
المطلب الأول: الطريقة المولوية حدا	**20**
1- تعريف الطريقة الصوفية	**20**
2- ظهورها	**20**
3- الطريقة المولوية : بين التعريف و المؤسس.	**21**
4- المولوية من قونية الى العالم من القرن 14 الى القرن 21	**24**
المطلب الثاني: الطريقة المولوية استنادا	**24**
1- الحوارية بين المتن والعنوان	**24**
أ – التمهيد	**25**
ب–رقصة السماع	**25**
ج–قصة الدراويش	**28**
د–الرقصة المولوية	**32**
2- الرقص والعبادة و لاهوت	**34**
3- الرقص المولوية بين الجدور و المعني	**36**
المبحث الثاني : العلامات السمعية : بين الاتباع و الابداع .	**41**
المطلب الأول: الشعر وترانيم / علامة	**44**
1- التسبيح/مؤشر	**42**
2- الترانيم/مؤشر	**42**

1- الترانيم والذات المحمدية	**43**
2- الترانيم الرمزية	**44**
أ-ترانيم الطائر	**44**
ب- قصيدة الناي	**45**
المطلب الثاني: الموسيقى / علامة	**49**
1- الموسيقى والدين	**49**
2- الموسيقى والرقصة المولوية	**51**
أ-الآلات الهامشية	**52**
ب_الآلات المركزية (الناي)	**54**
الفصل الثاني: سيميائية العلامات البصرية : تمثيل المعنى وتأويله	
المبحث الأول: اللباس و اللون : بين الجمالية و الروحانية .	**58**
المطلب الأول: اللباس/ علامة	**58**
1- اللباس المولوي من الغاية النفعية إلى الغاية التعبيرية الروحانية	**58**
أ-مؤشر/لباس (من العمامة إلى الطربوش)	**59**
ب- العباءة / مؤشر	**60**
ت- مؤشر/الجونلة	**61**
ث- مؤشر/الدراعة	**62**
2- عيب في اللباس	**63**
3- السجاد الحمراء	**64**
المطلب الثاني: اللون بين الدراما والعلامة	**66**
1- تمهيد	**66**

2- اللون الأبيض والأسود	**67**
أ-الأبيض بين رثاء الذات وتتوجيها	**67**
ب- اللون الأسود بين الظهور و الضمور.	**69**
3- اللون البني/مؤشر	**73**
4- اللون الأحمر/ مؤشر	**74**
5- اللون الأخضر / مؤشر	**78**
6- علاقة بين مؤشرات العلامة اللونية	**79**
المبحث الثاني: الجسد بين العلامات اللغوية وغير اللغوية	**80**
المطلب الأول: الحركات والدوران/علامة	**80**
I- الحركات / علامة	**80**
1- تمهيد	**80**
2- الوجه المركزية الغير مملوكة / مؤشر	**81**
3- الحركات العشر	**82**
4- المقارنة والتقارب	**92**
II- الدوران/علامة	**95**
1- دوران في نقاط ثابتة (ساحة الرقص)	**95**
2- الدوران فوق نقطة ثابتة	**97**
المطلب الثاني: من العلاقات إلى التأويلات العلاقات	**99**
I- بين خطابات الثلاث (البصري، السمعي، الجسدي)	**99**
أ. العلاقة بين الخطاب الجسدي والخطاب البصري	**99**
ب. علاقة الخطاب الجسدي بالخطاب السمعي (الملفوظ الإيقاعي)	**100**
ج. علاقة الخطاب البصري بالخطاب السمعي	**101**
II-الرقصة بالتأويل البارطي	**102**

الملاحق	113–107
الخاتمة	116–114
قائمة المصادر والمراجع	120–117
فهرس الموضوعات	124–121

ملخص الدراسة:

ينطلق الفكر السيميولوجي البورسي من فكرة أن الكون سلسلة لامتناهية من العلامات ، وينطلق الفكر السيميولوجي البارطي من الإرث السوسيري معارضا مساندا حينا، متبعا مبدعا حينا آخر .

والفكر البورسي ينص على ثلاثية العلامة ، فلكل علامة موضوعها ، ما ثولها ومؤولها ، في حين الفكر البارطي طوّر الثنائيات السوسيرية : اللغة / الكلام ، المحور التركيبي/ المحور الاستدلالي ، الدال / المدلول ، تطويرا يتمنع بالنظرة الشمولية فخاض بهما مجال الموضة ، السيارات ، الطعام ، الأزياء .....

وينطلق الفكر المؤسس لهذا البحث من الفكر الصوفي الذي تطوّر من الشطح باللّغة إلى الشطح بالجسد أي اعتقاد فرديّ يوجس صاحبه في قلبه خيفة إلى اعتقاد جماعي يندر به الشّيخ عشيرته الأقربين و ان الأواخر من المتصوفة قاموا بالابداع حين و اتبع الاوائل من المتصوفة حين آخر.

والطريقة الصوفية المولوية من الطرق التي اكتفت بالتعبير بالإيماءات و الإشارات البصرية والسمعية والجسدية على اختلافها للتعبير عن علامة كليّة موضوعها الرقصة ، مثولها الاتّحاد مؤوّها التطهير ، وتنطوي هذه الأخيرة على علامات فرعية .

بل لو نظرنا إليها بالمنظار البارطي السيميولوجي ، سنجد الرقصة المولوية ماهي الاّ تطورا لركن الصلاة، على المستوى الإستبدالي ، فمن الإمام إلى الشيخ ، من المحراب إلى السجادة الحمراء ، من المسجد إلى الثكايا ، ومن عبد الله إلى الدرويش ، ومن القبلة إلى الدوران .

إذا كان تأويل رقصة الطير الذبيح هي الألم ، فإنّ رقصة الدرويش تنطوي على دلالات لانهائية ، الألم ، الفرح ، الاتحاد ، البرزخ ، الرحلة ، الاغتراب .....

وفي الرقصة يصبح لشكل الدائرة معنى ، وللّباس معنى .... فلا مجال للاعتباطية مطلقا ، وكل المجال للتأويلية المفتوحة .