أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

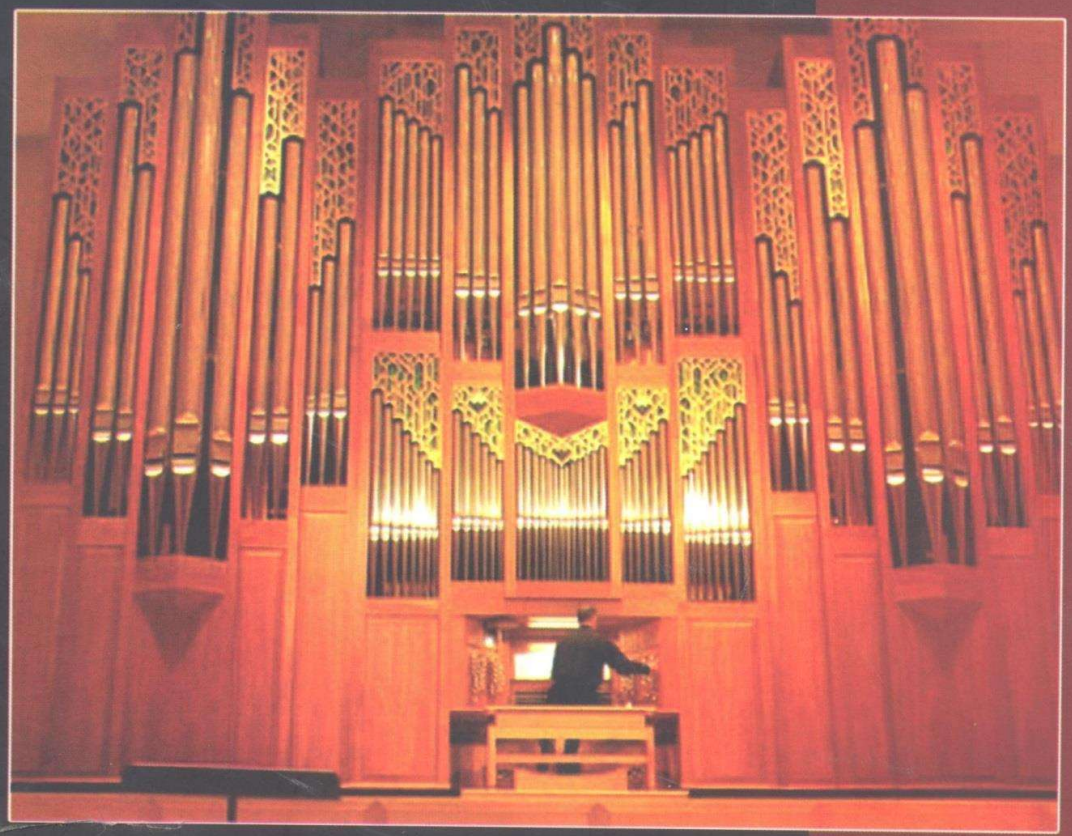
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

فنون شعبية

رؤية جمالية لأوبريت الليلة الكبيرة ... 139
دراسة نقدية لفرق الفنون الشعبية فى مصر ... 167
أشكال الأداء الحركى عند المولوية ...179

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

مصر
حسام محسب

إن الإبداع الفنى هو فى واقعة ضرورة من ضرورات النشا الحيوى للإنسان داخل مجتمعه لذلك كان من الححتمى أن يكون للإبداع الشعبى بمأثوراته المتواصلة، وموروثاته المتعاقبة دور حى وبارز وواضح المعالم والسمات فى ثقافة أى مجتمع، ويتحدد هذا الور أيضًا بقًا لبيعة العملية الإبداعية وأشكالها، وتحديد عناصرها ومكوناتها وخائصها، ومعرفة الملامح الأصلية لها ، وإدراك أشكال هذه العناصر فى مختلف المجالات، ثم توظيفها توظيفا دقيقًا فى مجالات التعبير الحديثة ووسائلها المعاصرة.

مع ضرورة وعينا وإدراكنا لحيوية عناصر المأثور الشعبى من أجل الحفاظ عليه ، تنمو هذه العناصر وتأخذ أشكالها التامة دون مسخ أو تشويه.

إن الأداء الحركى الصوفى يتصل بفكرة حركة الجسم الإيقاعية وكما ذكر سمير جابر فى كتابه أطلس الرقصات الشعبية المصرية أن (الرقص حركة ولكن ليس بالضرورة أن تكون الحركة رقصًا ... فحركات الإنسان المعتادة والمألوفة يمكن أن تصبح رقصًا إذا ما أتاحت لممارسيها نوعًا من التحول الداخلى للإنسان)(١) فلقد أدى الأداء الحركى الصوفى دوراً محورياً فى تحقيق غايات التصوف الإسلامى الكبرى بوصفه وسيلة تعبير تتجاوز فى بعض الأحيان حدود طاقات اللغة، بوصفه "أداء حركى" فالأداء الحركى لغة تعبر عن الشعور ، والإحساس الكامن داخل المؤدى.

ومن الطرق الصوفية التى تعتمد على الأداء الحركى الطريقة المولاوية والتى تسعى إلى محاولة بلوغ درجة "الفناء": عن طريق الأداء الحركى الذى يريد المتصوف من خلاله التوحد مع حركة الأفلاك الكونية عن طريق محاكاته لها بحركات دائرية تصحبها موسيقى وغناء تنظم إيقاعها. ويهدف هذا البحث إلى التعرف على كيفية الأداء الحركى المرتبط بحلقة الذكر عند الطريقة المولاوية وكيفية تحليلها ، وتدوينها حركياً و تصنيفها .

فكلمة تصوف وإن كانت من الكلمات الشائعة إلا أنها غامضة تتعدد مفهوماتها وتتباين أحياناً والسبب فى ذلك التصوف خط مشترك بين ديانات وفلسفات وحضارات متباينة فى عصور مختلفة ومن الطبيعى أن يعبر كل صوفى عن تجربته فى إطار ما يسود مجتمعه من عقائد ، وأفكار ويخضع أيضاً لما يسود حضارة عصره من ازدهار أو انحدار وتبدو التجربة الصوفية واحدة فى جوهرها ولكن الاختلاف بين صوفى وآخر راجع أساساً إلى تفسير التجربة ذاتها المتأثرة بالحضارة التى ينتمى إليها كل صوفى منهم)(٢).

فمفهوم الصوفية والتصوف قد مر بمراحل عديدة مختلفة تبعاً لثقافة الصوفى القومية وتبعاً لطبيعة المرحلة أو الفترة الزمنية أو العصر والأفكار السائدة فى هذا الوقت ويقول قاسم غنى (التصوف أمر قلبى وهو من مقولة الأحاسيس الشخصية وكل واحد يعتبر التصوف

(١) سمير جابر - اطلس الرقصات الشعبية المصرية - وزارة الثقافة المصريه- المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية -ج١ ٢٠٠٦-ص٢٩

(٢) أبو الوفا الغنيمي التفتزاني ، مدخل إلى التصوف ، ص٣.

هو ذلك الشئ الذى أدركه وأحس به ولا يمكن وصف حقيقة التصوف بتعريف عام جامع مانع يتفق عليه الجميع)(٣) وقد ذكرت عدة تعريفات فى كتاب تذكرة الأولياء للعطار وكشف المحجوب وللهجويرى وعوارف المعارف للسهرودى القتيل.

(لقد اشتق لفظ التصوف من الصوف أو الصفاء أو الصف الأول أو الصفة إلى غير ذلك من الاشتقاقات التى حاول كتاب الصوفية أن ينسبوا اللقب إليها ... وكل منهم له رأيه ودلالته فينسب الطوسى إلى الصوف فيقول(٤) نسبتهم إلى ظاهر اللبسة لأن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء والأصفياء ويكثر فى ذلك الروايات والأخبار فلما أضفتهم إلى ظاهر اللبسة كان ذلك اسماً مجملاً عاماً مخبراً عن جميع العلوم والعمال والخلاق والأحوال الشريفة المحمودة(٥).

وتعتبر الطريقة المولاوية من أهم الطرق الصوفية وأشهرها وأكثرها انتشاراً ومؤسسها هو محمد جلال الدين الرومى ولد فى ٦ ربيع أول سنة ٦٠٤ هـ ٣ سبتمبر ١٢٠٧ فى مدينة "بلخ" ببلاد فارس لأسرة ينتهى نسبها إلي أبو بكر الصديق، ووالده هو حسين بهاء الدين البلخى القونوى، وكان دائماً ما يطلق على ابنه »جلال« منذ صغره لقب "خداوند كار"، الذى يعنى "مولانا"، ولقد اكتسب جلال الدين لقب "الرومى" من إقامته بالأناضول فى تركيا ، وتوفى الرومى فى جمادى الآخرة عام ٦٧٢ هـ - ١٧ ديسمبر ١٢٧٣ عن عمر ناهز ٧٠ عامًا فى قونية بالتكية التى أنشأها لتكون بيتاً ومركزاً للمولاوية التى انبثقت منها كل المراكز المولاوية حول العالم.

لم يكن جلال الدين الرومى هو أوّل من أدخل السماع(*) إلى حلقات الذكر، و لكنه كان الأكثر احتفاءً به، أمّا أوّل من نظم حلقات المولوية فى صورتها التى تعرف بها الآن فهو سلطان فيلد، فأصبحت قونيا فى عهده مركزًا يضم التكية "الزاوية" الأم بعد إنشاء عدد من التكايا فى المدن الأخرى. (وتقوم المولاوية على عناصر ثلاثة أساسيه هى الموسيقى ، والرقص ، وإنشاد الشعر وتحديدًا شعر مؤسسها مولانا جلال الدين، وقد تعدى تأثير هذه الطريقة حدود الحلقات الصوفية ليشمل فنونا أخرى كالأدب ، و الرسم ، و الخط، يشهد على ذلك كثرة شعراء الفرس ، والأتراك ممن حذوا حذو مولانا فى غزلياته وما تحتويه المكتبات ، والمتاحف ومنها متحف قونيا من كنوز ومخطوطات نادره من بينها المخطوط الأول للمثنوى ذى المتمتمات الرائعه والمزين بالذهب وحلقات السماع بما فيها من رقص، هى تجربه كونية وطريقة للوصول إلى الحقيقه أى الله. وهو ما عبر عنه جلال الدين الرومى نفسه عندما قال: "هناك طرق عديدة تؤدى إلى الله و قد اخترت طريق الرقص، والموسيقى".)(٦).

ولقد بدأت رحلة "الرومى" عندما كان فى طريقه للحج مع والده وأثناء مرورهما ببلدة "نيسابور" التقى بهما الشاعر الصوفى "فريد الدين العطار" وأهدى للرومى كتابه "أسرار نامه"، مما كان له أبلغ الأثر فى بناء شخصية "الرومى" فيما بعد، وفى ذلك الوقت، كان الرومى دائماً ما يردد: "لقد اجتاز العطار مدن الحب، بينما أنا لا أزال فى الزاوية من ممر ضيق".

وأثناء مرور جلال الدين ووالده بـ"دمشق" التى كان يقضى بها الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى سنواته الأخيرة من حياته، رأى ابن عربى، جلال الدين يمشى خلف والده فقال: »سبحان الله.. محيط يمشى خلف بحيرة«. وكانت هذه العبارة بمثابة نبوءة لما سيكون عليه "الرومى" فى المستقبل. وبعد إتمام رحلة الحج، ذهبت عائلة الرومى إلى أرمينيا ثم استقرت أخيراً فى قونية بتركيا، وبها قام الأمير السلجوقى علاء الدين

(٣) د سامي عبد الجواد ، موسيقى المولاوية في مصر ودورها في إثراء الموسيقى العربية. رسالة دكتوراه.

(٤) سعيد مراد، مرجع سابق ، ص٤٨٩

(٥) السراج الطوسى : اللمع، تحقيق، عبد الحليم محمود وطه عبد الأبقى سرور ، دار الكتب الحديثة ، ١٩٦٠، ص ٤٠ ٤١

وهو عبارة عن الموسيقى (*) والأشعار الصوفية التى تؤدى بمصلحة حلقات الذكر .

(٦) للدكتور محمد غنيمى هلال - جلال الدين مولوى - أعلام التصوف عبر التاريخ الإسلامى والعصر الحديث - http://freethoughts.aceboard.com/index

بدعوة والد الرومى حسين بهاء الدين لتدريس العلوم الشرعية والفقه، وبنى له مدرسة لذلك الغرض، وعندما توفى حسين بهاء الدين والد الرومى عام ٦٢٨ هـ - ١٢٣١م، خلفه ابنه جلال الدين الرومى فى تدريس مبادئ الشريعة والفقة، وقد عُرف بالبراعة فى ذلك ..... واعتاد جلال الدين الرومى أن يذهب إلى مدرسته الفقهية لإلقاء العلوم الشرعية ودائماً ما كان محاطاً بتلاميذه وفى تلك الأثناء وتحديداً في عام ١٢٤٤م نزل إلى قوني "الدرويش الجوال" شمس الدين تبريزى، وأقام فى أحد خاناتها أو فنادقه)(٧) وذات يوم تعرض شمس الدين لموكب الرومى حتى وصل إليه وجرت بينهما محاورة قصيرة جداً دارت همسًا، أغمى فيها على جلال الدين الرومى وعندماً استعاد وعيه أخذ شمس الدين تبريزى إلى مدرسته، وهناك اعتزل الناس مدة طويلة وبلغ من تأثير شمس الدين على الرومى مبلغاً عظيماً واستحوذ على مشاعره وأحاسيسه وجعله دائم الاعتكاف معه حتى وقع حادث ، توضحه لنا المستشرقة الفرنسية »إيفاديى فيترايى ميروفيتش« بقولها: (إن طول مدة اعتكاف الرومى حرم تلاميذه من التزود من علومه فقام تلاميذ الرومى باغتيال شمس الدين تبريزى حتى يثنوا "مولانا" عن طريق المحبة الإلهية الذى حرمهم من أستاذهم. وبعد اختفاء شمس تعرض الرومى لحالة فريدة تصفها الكاتبة والمصورة الكرواتية "مايا أوشوليشا" فى كتابها "الرومى كنز الروح": إن الألم العميق الذى عانى منه الرومى والجرح الغائر الذى أحدثه مقتل شمس تبريزى عبر عنه حركياً فى شكل الرقص الدائرى الذى أصبح العلامة المميزة لطريقة الصوفية، حيث كان الرومى يدور ويدور حتى يصل لحالة من الذهول ويبكى حزناً وألماً)(٨) .

وقد عبر جلال الدين عن فجيعته بوفاة شمس تبريزى وقال :-

من ذا الذى قال إن شمس الروح الخالدة قد ماتت

و من الذى تجرأ على القول بأن شمس الأمل قد ولت

إن هذا ليس إلا عدوا للشمس وقف تحت سقف

و عصب كلتا عينيه ثم صاح: هاهى الشمس تموت

ومن أهم مؤلفات جلال الدين الرومى:

- ديوانه المسمى مثنوى فى حوالى ستة وعشرين ألف بيت من بحر الرمل، بها تصوير كثير من المسائل الأخلاقية والدينية، والصوفية النظرية، وبها وصل الشعر الصوفى إلى قمته لدى الفرس .
- ديوانه فى الغزل باسم شمس الدين تبريزى إذ أنه ألفه بتأثيره، وهو غزل صوفى تختلط فيه خواطر الحب بالوجد الإلهى المشبوب، المعشوق فيه الذات القدسية .
- كتاب "فيه مافيه" وهو عبارة عن حشد لمجموع ذكرياته عن مجالس أخوته فى الطريق كما يشتمل على قصص ومواعظ دينية وهو كتاب يخاطب فيه عامة المثقفين.
- كتاب "المجالس السبعة" يشتمل على سبع مواعظ دينية ألقاها أثناء اشتغاله بالتدريس .

نموذج من أشعاره.

الطائر القدس أو الروح

ظللت أياماً أفكر نهاراً وطول الليل

لماذا أظل فى غفلة عن شئون قلبى ؟

من أين أتيت؟ ولأى جدوى كان مقدمى ؟

وإلى أين أذهب آخر الأمر؟ إذ لا يتراءى وطنى هناك

وبقيت فى عجب بالغ أن لماذا خلقت

أو ماذا كان مراده من صنعى

أنا على يقين من أن الروح من العالم العلوى

فإن أن أشد رجلى من جديد إلى هناك حيث قدمت

وإما أن تحملنى الروح إلى حان المليك

حيث يقيم ساقى، وثم سأفض ختم الدنان

ولكى نستطيع أن نفهم جيداً فلسفة المولاوية

(٧) حسن عبد الموجود ، رحلة المجره من بلخ إلى قونيه ، مسجلة أخبار الأدب ، عدد أكتوبر ٢٠٠٧ ص ١٠.

(٨) المرجع السابق ، ص ١٠

ومعنى طقوسهم بتفاصيلها التى يمثل كل عنصر فيها معنى من معانى التصوف ابتداءً من المبنى للتكية وانتهاءً بملابس الدراويش إلا إذا فسرنا هذه الرموز ومعانيها الفلسفية وارتباطها بالأداء والموسيقى دون أن نغفل المؤدى.

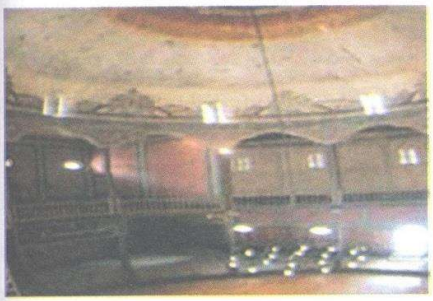
وسوف يتعرض الباحث إلى أهم الرموز الموجودة بطقس الأداء عند المولاوية والتى من خلالها تساعدنا على فهم المفاهيم التى قامت عليها الطريقة .

أولاً :- رمزية المكان

"السماع خانة Sama khan"

هى مكان السماع وتمثل قمة التطور المعماري وأبلغ درجات التعبير عن الرموز الهندسية والكونية والتي تحددها وظائف وأبعاد المساحة المعمارية التي يتم فيها "السمع" أو الرقص الصوفي عند المولاويين، وكانت سماع خانة القاهرة التى سوف نتحدث عنها بالتفصيل وهي من أبرز المنشآت التي خلفها المولويون في الفترة التي قضوها في مصر،كما أنها آخر سماع خانة ظلت تعمل بعد قرار إغلاق التكايا وحل طوائف الدراويش التركية.

وهو المكان الذى تقام فيه حفلة المولوية أو طقس السماع كاملاً ومنذ أن قام جلال الدين الرومى برقصة السماع حداداً على وفاة أستاذه وصديقه شمس تبريزى صارت هذه الرقصة رمزاً كونياً خاصاً للمعرفة الباطنية بقوى الكون من خلال البناء الهندسى للتكية المولاوية "السماع خانة" ورمزية الفلسفة الكونية التى يتلقى من خلالها المؤدي الطاقة الهرمونية للكون ويصل إلى الاتحاد الكلى بالناموس الكونى بمساعدة عناصر طقس السماع كاملة ويفسر ذلك علاقة الهندسة الكونية المتمثلة فى معمار التكية والموسيقى كعنصر من عناصر السماع حيث يعتبر المولاوية أن هرمونية الكون تتوازى بشكلها العددى الهندسى مع هرمونية النظام البنائى القائم على النسب الموسيقية واجتماع هذين العنصرين يرتفع بالملتقى إلى دورة التناغم النفسى مع الكون ومع باطن الإنسان ذاته فينفلت كلية عن وجوده المادى ليرقى بروحه للمشاهدة والمقابلة مع الحقيقة الإلهية ولهذا سميت حفلة المولاوية بالمقابلة(٩).



قاعة السمع خانة من الداخل

ثانيًا :- رمزية الأعداد والأشكال :

رمزية الأعداد

طبقاً لما قاله جوزيفى فونفونى طبقاً للفلسفة الصوفية والفلسفة الأفلاطونية الحديثة فإن (رمزية الأعداد والتصميم الهندسى والرموز الشكلية تمثل المفتاح الذى يفسر البناء والنظام الكونى فى فكر وفلسفة المولاوية وهذا المفهوم قد ظهر فى الحضارات القديمة الأخرى التى ظهرت قبل الإسلام وتعرف عليها فلاسفة الإسلام من خلال انتشار الإسلام فى هذه البلاد التى تحمل تراث الحضارات القديمة مثل فلاسفة مصر واليونان أمثال فيثاغورث وأفلاطون) (١٠) وعلى هذا الأساس نتعرض للأعداد ورمزيةعلاقتها بالبناء الهندسى للتكية وبالبناء الموسيقى والأداء لأن كل رقم يمثل جزء من البناء والإيقاع الكونى .

العدد ٤ :

قال أخوان الصفاء (*) (أعلم يا أخى أيدك الله وأيانا بروح منه أن الله تعالى جعل بواجب حكمته الأشياء الطبيعية التى تحث الكون والفساد

(٩) أحمد سامي عبد الجواد ، موسيقى المولاوية فى مصر ودورها فى إثراء الموسيقى العربية. ص ١٩٠.

(١٠) أحمد سامى عبد الجواد موسيقى المولاوية في ؟ مصر ودورها فى إثراء الموسيقى العربية. رسالة دكتوراه.

هم جماعة من فلاسفة(*) المسلمين العرب من أهل القرن الثالث الهجرى والعاشر الميلادى بالبصرة اتحدوا على أن يوفقوا بين العقائد الإسلامية والحقائق الفلسفية المعروفة فى ذلك العهد فكتبوا في ذلك خمسين مقالة سموها"تحف إخوان الصفا" .وهنالك كتاب آخر ألفه الحكيم المجريطى القرطبى المتوفى سنة ٣٩٥هـ وضعه على نمط تحفة إخوان الصفا وسماه "رسائل إخوان الصفا"- موسوعة ويكيبيديا، الموسوعة الحرةhttp://ar.wikipedia.org

وأسبابها وعلالها الموجبة لكون أكثرها مربعات، فينقسم الزمان إلى أربعة ربيع ،صيف ،خريف ،شتاء وتنقسم الجهات إلى أربع شرق ،غرب ،جنوب، شمال وتنقسم الأركان إلى أربعة نار، هواء ، ماء ، أرض وتنقسم الطبائع إلى أربعة حرارة، برودة، يبوسة رطوبة) (١١) ويشكل رقم الأربعة إذ عبرنا عنه هندسياً شكل مربع يمثل قاعدة أركان التكية ، المولاوية.

العدد ٧ :

يوجد سبعة مستويات من مركز القبة إلى مركز الساحة وسيطة وهى سبعة مقامات صوفية أو سبع سماوات (كما يرمز الرقم فى معظم الحضارات القديمة إلى عدد الكواكب وأيام الأسبوع وعند الصوفية السبعة مقامات للوصول إلى الله وهذه السبعة مستويات الوسيطة موجودة فى باطن الدراويش يرتقون بأرواحهم حتى يصلون إلى مقام الحبور) (١٢).

العدد ٨ :

يرمز الأداء الحركى عند المولاوية إلى حركة الكواكب التى ترمز فى حد ذاتها إلى طوف الأنبياء حول شمس الحقيقة الإلهية فإن هذا الترميز الفلكى يستمد منه المولاوية رمزية الأرقام المعبرة عن الكواكب الثمانية "المثمنات" ونجد أن الرقم ٨ يرمز إلى (الطبائع الأربعة مختلطة "حار رطب" -بارد يابس" -" بارد رطب" - حار يابس" وهى أصل الموجودات متطابقة مع عدد الكواكب.

١- مناظرات الكواكب ثمانية مواضع فى الفلك مخصوصة لما بينها.

٢- الحروف العربية الهجائية ٢٨ حرف مماثلة لـ ٢٨ منزلة القمر فى الشهر العربى.

٣- أجناس ألحان الغناء ثمانية.

٤- الجنة لها ثمانى مراتب.

٥- حملة العرش ثمانية.

٦- الثمانية هو أول عدد مكعب

٧- يعتبرون نصف قطر الأرض مساوى لرقم ٨.

٨-الكواكب ثمانية

العدد ٩ :

يرمز الرقم ٩ عن كل الموجودات، ويعبر عن عدد الأفلاك كما قال أخوان الصفاء إذ أن الفلك التاسع هو الفلك المحيط المحرك لكل الأفلاك أى نهاية كل الموجودات الطبيعية) (١٣).

ويرى أحمد سامى عبد الجواد فى رسالة دكتوراه (إن المكعب يحتوى على معظم الأرقام التى تمثل مفتاح البناء الكونى الذى يفسر بناء التكية على شكل المكعب الذى يعبر عن فكرة المولاوية وفلسفتها ففيه رقم الأربعة المعبر عن طبائع الموجدات وفى نفس الوقت قاعدة التكية وفيه رقم الستة المعبر عن أسطح المكعب وفى نفس الوقت معبر عن عدد دورات الدراويش فى السلاميين ١-٢ ممثلة الثلاثة أيام الأولى من الخلق فى السلام الأول والثلاثة الأيام الثانية من الخلق ممثلة فى الثلاث دوائر الباقية فى السلام الثانى وفيه رقم ١٢ وهو عدد أضلاعه المعبر عن أسماء الأئمة المكتوبين على أعمدة التكية ويساوى عدد الأبراج وعدد الأشهر وفيه رقم الثلاثة الداخل فى تركيب ثمانيه أركان فى المكعب فكل ركن ينبثق منه ثلاث زوايا قائمة حاصل مجموعها ٢٤ زاوية قائمة تمثل عدد ساعات اليوم الكامل) (١٤).

العدد ١٢

ترمز الاثنى عشر عمود والمكتوب عليها أسماء الآئمة إلى ١٢ برج سماوى أو ١٢ كوكب إلهى أو ١٢ ولى من أولياء الله الصالحين ويكون عدد المؤدين ١٢ درويش.

رمزية الأشكا

الدائرة:

وتمثل أصل الوجود فهى المكان الذى انبثقت منه كل الأشياء (يقول إخوان الصفاء عن الدائرة والشكل الكروى (جعل الله الأفلاك كروية الشكل

(١١) أمينة محمد عماره : الموسيقى في رسائل أخوان الصفاء ، رسالة ماجستير - ص ١٢٨.

(١٢) أحمد سامي عبد الجواد ، موسيقى المولاوية في مصرب ودورها في إثراء الموسيقى العرب

(١٣) المرجع السابق- ص ١٣٥

(١٤) أحمد سامي عبد الجواد موسيقى المولاوية في ؟ مصر ودروها في إثراء الموسيقى العربية - رسالة دكتوراه ، ص ١٩٥.

لأنه أفضل الأشكال وأوسعها وأبعدها عن الآفات وأسرعها حركة ومركزها فى وسطه وأقطاره متساوية ولا يمس غيره إلا على نقطة واحدة ولا يوجد فى أى شكل غيره هذه الأوصاف وجعل الله حركته مستديرة لأنها أفضل الحركات، ويأتى من هنا فكرة دوران الدروايش حول أنفسهم فى أدائهم الدائرى مع الموسيقى والمسرح الدائرى لدراويش المولاوية يتوسطه مركز ... الدائرة الذى يمثل الوحدة المطلقة والوجود المطلق الذى انبثقت منه كل الأشياء ويمثل الشعاع نصف القطرى من مركز الدائرة القوة التى ينبثق منها كل الأشياء حتى الزمن ويمثل اتجاه حركة المولاوية فى دورانهم) (١٥).

دائرة الساحة :

ترمز دائرة الساحة التى يؤدى عليها المؤدون إلى الوحدة الكونية والوجود المطلق والشكل الأصلى الذى انبثقت منه الأشياء فهم يدورن فى اتجاه حركة انبثاق الأشياء معبرين عن الستة أيام للخلق كما ذكرنا سالفاً عن رأى فلاسفة اليونان والمتصوفة فى الشكل الكروى كما يرمز مكعب مبنى التكية المولوية إلى الشكل المكعب الذى يماثل فى رأيهم طوف الحجاج حول الكعبة. كما يمثل أفضل الأشكال المتساوية بعد الدائرة كما يمثل كل فضائل رقم الثمانية وعلاقته بالأفلاك وهندسة الكون ، والأركان ، والطبائع ، والنسب الموسيقية.

الشمس :

تمثل الشمس المرسومة فى منتصف القبة النور الإلهى وحركة الكون وعالم الوجود المادى أى عالم القوة اللازمة لحركة الكون.

القمر:

يمثل عالم الغيب ، والجمال الإلهى ، والأسرار، والعشق الإلهى كما يمثل عند الشعراء نفس المعنى.

شكل يوضح الرسم أعلى الساحة

القبة:

ترمز إلى عالم السموات ومركزها الشمس التى تدور حولها كواكب الولاية ممثلة على شكل طيور. مثل دوران الدراويش التى يمثل حركة الكواكب التى ترمز إلى طواف الأنبياء حول شمس الحقيقة الإلهية.

الضريح والقبلة

يرمز الضريح فى نهاية المسرح إلى الولى المتوفى شيخ الطائفة ويسمى القطب أو الغوث أو ولى الله ويكون مدفون فى مؤخرة مسرح التكية بالفعل وبينه وبين خشبة المسرح مسافة لا تزيد عن عشرة أمتار فإذا مددنا خطاً أفقياً من الضريح إلى الطرف الآخر من المسرح نصل إلى قبلة يسبقها لافتة مكتوب عليها "يا حضرة مولانا" ويرمز بها إلى جلال الدين الرومى فالولى المتوفى يجلس فى اتجاه شيخ الحلقة الذى يأتى بعده كشيخ للطائفة ويجلس وظهره إلى الضريح .

ثالثًا :- رمزية الموسيقى ، والشعر

وتعتبر الطريقة "المولاوية" المسؤولة بالدرجة الأولى عن ظهور واستمرار الموسيقى الدينية الصوفية فى تاريخ تركيا القديم والمعاصر كما دلل جلال الدين فى حديثه عن الموسيقى بقوله:

(فى توقيعات الموسيقى يختبئ سر لو كشفت عنه لتزعزع العالم) (١٦)

وكما ذكر فى موقع زرياب المتخصص فى الموسيقى إن الموسيقى الصوفية تعرف عند

(١٥) أحمد سامى عبد الجواد المرجع السابق- ص ١٩٧؟

(١٦) للدكتور محمد غنيمى هلال - جلال الدين مولوى - أعلام التصوف عبر التاريخ الإسلامى والعصر الحديث - http://freethoughts.aceboard.com/index

الأتراك عمومًا باسمين أولهما "سَماع" Sema أو السماعي وهو نوع من الأشعار أو الكلمات المستخدمة في الموسيقى التركية، وهو أيضًا الذكر الديني القائم على الدوران وقوفًا والمصحوب بالموسيقى التي تستخدم فيها آلات موسيقية مثل الناي والقانون وهي الموسيقى التي تعزف في الحجرة المسماة بـ "سماع خانة" Sema-Hane والتي تقع في داخل زاوية الطريقة المولاوية أو تلك الأشعار الغنائية التي تغنى في الـ "مشك خانة") Mesk-Hane المكان المخصص للعزف الموسيقى) . أما النوع الثاني للموسيقى الصوفية فيحمل اسم "إلهي" Ilahi وهو من الشعر الصوفي التركى والإلهي أيضاً، وهو المنظومات والقصائد التي تتحدث عن أوصاف وخصال الله تعالى ورسوله الكريم وتحتوي على أدعية....) (١٧) كما أن أشعار وقصائد رجال الصوفية المشاهير مثل: الرومى، وسلطان ولد، ويونس إمرة، وسليمان شلبى هى المادة الدسمة وحجر الأساس فى تشكيل الموسيقى الصوفية التركية. وكان يطلق تعبير "درويش" داخل الطريقة المولاوية على الشخص الذى يبلغ درجة ده ده ليك ، وهى أعلى الدرجات أو الصفات التى تطلق مبالغة على المنتسب القديم للطريقة المولاوية .

ولم يكن هناك قبل المولاوية هذا التركيز على الموسيقى المصاحبة للأداء أى أن بقية الطرق الصوفية غير المولاوية لم تكن تسمح بالآلات الموسيقية ماعدا الدف. لكن بعد دخول الغزو العثمانى إلى مصر صارت طريقة المولاوية هى الطريقة الأساسية التى تزعمت كل الطرق الصوفية وجذبت إليها الأنظار وقلدتها معظم الطرق الصوفية .كما نقلت الكثير من أساليب الموسيقى وآلاتها المستخدمة من طقس السماع للفرق الأخرى. ويقول فرج العنترى عن هذا الأثر القديم والعميق فى مصر للجماعة (وقد خلقت الطريقة المولاوية بحركاتها هذه رقصة دنيوية تمارس فى الاحتفالات المختلفة فى مصر وهى رقصة التنوره) (١٨). ويرى الباحث هنا ان هذا خلط بين ماتقدمه فرق أبو الغيط وهو يسمى التنوره وبين متقدمه المولاوية وهى تختلف تماما فى مضمونها وأشكال الأداء عن أشكال الأداء الحركى لدى المولاوية .

الشعائر عند المولاوية تتكون من تركيبات مؤلفة بدقة ولها رمزيتها الخاصة حيث تنقسم هذه الشعائر إلى أربعة أجزاء كل جزء منها يسمى سلام ويتصل كل جزء منها من خلال الغناء وفى السلامين الأول والثانى تغنى مختارات من الديوان الكبير جلال الدين الرومى أو المثنوى وفى الجزء الثالث يمكن أيضاً أن تغنى قصائد من الأشعار الأخرى لجلال الدين الرومى .

وتعزف الموسيقى الدينية والموسيقى الروحية بطرق مختلفة (كما أن الموسيقى المولاوية الروحانية تحوى داخل إطارها أنماطاً مختلفة فالموسيقى بشكل عام يوجهها ويتحكم بها كبير الطبالين إنه مسؤول عن توجيه التدفق الموسيقى ويقرر ما إذا كانت تعزف بسرعة أو ببطء فالجو الروحانى فى مجمع الشعيرة يؤثر فى قراره وعلى الرغم من ذلك فهو بنفسه الذى يتحكم فى العلاقة بين الموسيقى والأداء وسواء استشعر كبير الطبالين أن الحجرة هادئة أو ساكنة فإنه سوف ينقل هذا التأثير إلي الموسيقى ومما هو جدير بالملاحظة أنه من المحتمل أن لا يكون كبير الطبالين منتبهاً لكونه متأثراً بسبب تركيزه واندماجه فى الشعيرة وكما ذكرنا فإن التركيز العالى يجلب قلة الانتباه ومن ثم التلقائية) (١٩) وعلى الرغم من أن الاختلافات بين الأجزاء والإيقاعات محددة سلفاً فأن كبير الطبالين مسؤول فقط عن سرعة الموسيقى فإنه يكفيه

(17)http://www.zeryab.org

(١٨) فرج العنترى : الإبداع والأسلهام في موسيقى التصوف ، مجلة الهلال ، عدد ديسمبر ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص١٠٢.

(١٩) نيزيه يوزيل : ترجمة مصطفى محمود -موسيقي الدراويش -مجلة أخبار الأداب ص ٢٦.

فقط أن يحدد التوتر الروحى للشعيرة وذلك نابعًا من الإحساس الداخلى لديه الذى يتحكم فى السرعة بشكل تلقائى وحسب تأثره.

العنصر الآخر المهم فى الموسيقى المولاوية هو الصوت فالصوت يستحضر أولاً من خلال الناى بسبب أن موسيقاه قريبة الشبه بالصوت الإنسانى كذلك فالناى يستخدم كآله فى الموسيقى الكلاسيكية غير الدينية لكنه حينما يستخدم فى الموسيقى المولاوية فإنه يكون أكثر قداسة وعمقاً إن عازفى الناى يتم توجيههم عن طريق النایاتى خلال الشعائر المولاوية وتوجد فى الموسيقى الكلاسيكية المولاوية كثير من أنواع المقامات أو الطرز وتتكون الشعائر المولاوية من مقامات كثيرة مختلفة وتسمى كل شعيرة من الشعائر على اسم المقام الذى تتألف منه إن كبير عازفى الناى النایاتى يترجل ارتجالات طويلة لكل مقام من المقامات فيما يسمى تقسيم وأحياناً يكلف أحد نافخى الناى بهذا الواجب ويعتمد هذا الترجل على المشاعر الروحانية للنایاتى أو عازف التقاسيم فهو يتذكر اللحن أو النغمة التى هم بسبيلهم إلى عزفها متأثراً فى ذلك بالجو السائد فى المحفل بطريقة تشبه كثيراً طريقة كبير الطبالين ويصل المشاركون فى الشعيرة إلى الخطوة الأولى تماماً من التركيز مع هذا التقسيم.

وتنقسم الشعيرة إلى جزئين يتألف الجزء الأول منها من النعت أو المديح "قصيدة تمتدح الرسول صلى الله عليه وسلم " وارتجال على الناى "تقسيم". وحلقة سلطان فيلد(*) ويتكون الجزء الثانى من أربع "سلامات" والموسيقى المساعدة النهائية، وتلاوة القرآن والصلاة وهى كالتالى .

(*) ابن جلال الدين الرومى

(*) صدر هذا الكتاب القيم للمستشرقة الفرنسية المعاصرة إيفا دي فيترای - ميروفيتش بترجمته العربية سنة ٢٠٠٠ عن مؤسسة الطباعة والنشر في وزارة الثقافة الإيرانية، وكان قد تُرجم إلى الانجليزية سنة ١٩٨٧ ثم قام بترجمته من الانجليزية إلى العربية الدكتور عيسى علي العاكوب، يقع الكتاب في ٢٣٢ صفحة من القطع المتوسط .

(20)www.islamic-sufism.com

بعض الآلات الموسيقى المستخدمة عند المولوية

رابعًا :- رمزية الملابس

يمكننا القول أن الأزياء التى يرتديها المولاويون ترمز لعناصر مختلفة فى شكلها ولونها فلقد قالت المستشرقة الفرنسية المعاصرة إيفا دى فيترای فى كتابها "جلال الدين الرومى والتصوف"(*) ثياب البيضاء التى يرتديها الراقصون ترمز إلى الأكفان وتعبر عن النقاء ، والنور وتحرر الروح من الجسد ، والمعاطف السود ترمز إلي الجسد الذي يمنع الروح من التحليق ورؤية نور الله وقبعة من اللباد ترمز إلى شاهدة القبر، والبساط الأحمر يرمز إلى لون الشمس الغاربة .... وسقوط المعاطف السوداء يعنى الخلاص والتطهر من الدنيا) (٢٠)

صوره توضح ملابس المولاوية

خامسًا : رمزية الأداء الحركى عند المولاوية:

إن الأداء الحركى الدائرى عند المولاوية هو طقس يرمز إلى دورة المجرات فى الفضاء الشاسع، وإلى كل ما يتحرك فى الطبيعة من

كائنات. فنجد أن دائرة المؤدين تنقسم إلى نصف دائرة كما قالت المستشرقة الفرنسية المعاصرة إيفا دى فيترای فى كتابها "جلال الدين الرومى والتصوف" يمثل إحداهما قوس النزول أو انغماس الروح فى المادة ويرمز قوس الصعود إلى صعود الروح إلى بارئها ومنشئها ويمثل دوران الشيخ حول مركز الدائرة الشمس وشعاعها، وحركة الدراويش ترمز إلى القانون الدورى فهم يدورون عكس عقارب الساعة أى مع دوران كوكب الأرض حول الشمس .

(كان جلال الدين الرومى مهتماً بالحركة والصوت على كوكب الأرض والسما وحركة الدراويش الدوارة هى تعبير عن الاستماع الكونى الذى يحس بواسطة تزامن تأثير التلاشى مع ذكر الله عز وجل وقد وصف جلال الدين ذلك الأداء بعدة طرق قال إنها شهادة على حالة من الإحساس بوجود الله من خلال أنعم الألوهية. وهى صراع مع النفس للخفق أو الرفرفة بيأس كطائر نصف مذبوح ملطخ بالدم يتمرغ فى الوحل والتراب،ساعتها يصبح مدركاً لحزن يعقوب فى سبيل الوصول إلى ارتعاشة مقابلة يوسف ورائحة قميصه. ذلك الأداء وحده لغز فهو الطريق إلى الوصول لمكان حتى الملائكة لا يمكنهم الوصول إليه، والدرويش الحقيقى لا يسأم أبداً لأنه لا يكرر شيئاً مرتين أبداً، إنه رجل يسافر بشكل مستمر فى دائرة ذاته، مكرراً أعمال ماضيه حاصراً نفسه داخل شبكة من ابتكاره الخاص)(٢١). ويعتبر الدراويش عند أدئهم حركة الدوران نوعاً من التحرر ربما يصل إلى مرحلة الإنسان المثالى لكنه ينال الخاصية السحرية فى الحياة التى تحيد التصاقه بالأرض محررة إياه من الاهتمامات العامة والمخاوف .

أما حفل السماع فيجرى على النحو التالى، يدخل الرّاقصون إلى الحلبة، ثم يدخل بعدهم الشيخ الذى يمثّل الوسيط بين الأرض و السماء، فيحيى ويجلس على السجادة الحمراء التى يذكّرنا لونها بلون الشمس الغاربه وهى تنشر آخر أشعتها على مدينه قونيا يوم وفاة مولانا. ثم يشرع المغنون فى ترديد مدائح وأذكار منتقاه من أشعار جلال الدين الرومى، عندها يتقدّم الدراويش ببطء ويطوفون ثلاث مرّات حول السجادة الحمراء و يرمز عدد الدورات إلى المراحل الثلاث التى تقرّب السالك من الله وهى: طريق العلم أو الشريعه، وطريق الرّؤيه أى علم الباطن وطريق المعرفه الحقيقه والاتحاد مع الله.

ومع دخول الشيخ الحلقة لأداء دوره، نلاحظ تسارع إيقاع الآلات، ثم يبدأ الدوران فى مركز الدائره فيكون بمثابة الشمس وإشعاعها، وهذه اللحظه هى لحظه التحقق القصوى والاتحاد مع المطلق فى النهاية يتخذ الشيخ مكانه على السجادة فيتخلى الدراويش عن جلبابهم الأسود ليظهروا بلباسهم الأبيض وكأنهم تحرروا من جسدهم المادى من أجل ولادة جديدة، فى تلك اللحظه يأذن لهم الشيخ بالرقص فيطفقون يدورون ببطء، وقد مدّوا أذرعهم كالأجنحه: اليد اليمنى وكفها إلى السماء واليسرى وكفها إلى الأرض. وهذه الحركه هى كناية عن أن الدرويش يتلقى الطاقة الحيوية من السماء ليمنحها إلى للأرض.

وعندما ينتهى الشيخ من الأداء ويعود إلى مكانه تتوقف الآلات عن العزف ويشرع المنشدون فى ترتيل القرآن إيذانًا باختتام مجلس السماع، والرقص فى حلقات السماع هو، أولاً وأخيرًا، تحرير للجسد وانفلات من قيود المادة بحيث يصبح المؤدى وهو يدور حول نفسه، هو النقطة والدائرة معًا . أى محور العالم، ومن خلاله تلتقى السماء بالأرض وتبدآن حركتهما فيكون السماع، والحال هذه مرآه أوسع هى حركه الأكوان المرئية

(٢١) ميرفت عمارة ، الصعود للسماء رقصاً ، مجلة آخبار الأدب ، عدد أكتوبر ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ص ٢٢.

وغير المرئية. أما الموسيقى المصاحبة فإنها كناية عن تناغم هذه الأكوان فيما بينها فى نظام محكم هو أسطع دليل على وحدانيّة الخالق.

ومن الملاحظات الهامة أن باب دخول الساحة أقل من مساحة الباب المعتاد للدخول فهو قصير بحيث يدخل الدراويش محنيو الرأس ، والصدر كنوع من التواضع والخشوع وكأنهم يؤدون التحية (لجلال الدين الرومى). ونجد ثلاث درجات من السلم الحجرى للنزول من باب الدخول إلى ساحة الأداء .

إن (الرقص الصوفى هو ذاكرة النفس المضيئة ,لأنه ليس مجموعة حركات تم ضبطها وتنظيمها من الخارج ، بل هى مرتبطة بفاعلية الكائن الأسمى ،وهو يؤكد على تلاحم وتفاعل كل المعانى المؤكدة لإنسانية الإنسان ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً... الرقص الصوفى هو محاولة حماية الجسد وتحصينه وتطهيره من كل ماهو مادى يغلق على النفس) (٢٢) . وتقول هدى درويش فى وصف الأداء الحركى عند المولاوية (لقد اشتهرت الطريقة المولاوية بما يعرف بالرقص الدائرى لمدة ساعات طويلة يدور الراقصون حول مركز الدائرة التى يقف فيها الشيخ ، ويندمجون فى مشاعر روحية سامية ترقى بنفوسهم إلى مرتبة الصفاء الروحى فيتخلصون من المشاعر النفسانية ويستغرقون فى وجد كامل يبعدهم عن العالم المادى ويأخذهم إلى الوجود الإلهى كما يرون)(٢٣).

ومما سبق نجد أن المولاوية تعتمد على الرمزية فى عناصر العرض من مكان ، وأعداد، وموسيقى ، وغناء ، وملابس ، وأداء حركى وسوف نقوم الآن بالتحليل لنموذج لاحتفالية أقيمت للمولاوية .

وفيه نجد أن الاحتفالية تنقسم إلى نوعين من الطقوس :

■ الطقس الأول : " السماع" وهو مرتبط بالصوت / الموسيقى .

■ الطقس الثانى : "الذكر" وهو مرتبط باستخدام الكلام والحركة .

قسمت السمع خان و هى الساحة التي يقدم فيها العرض كما شاهده الباحث إلى الآتى:

- الجانب الأيسر وهو المركز وممثل العالم الروحانى وموقع الذات الإلهيه يغطى أرضية هذا الجانب جلد غنم أحمر اللون .
- الجانب الأيمن يتكون من باقى الساحه تغطى أرضيته بجلد غنم أبيض اللون ويرمز هذا الجانب للعالم المادى/السقوط وهو مكان وقوف المؤدين
- الجانب الخلفى وهو مكان لجلوس العازفين والمنشدين
- يدخل المؤدون والعازفون بالتوالى إلى الساحة و يأخذ كلاً منهم مكانه ثم يضعون أيديهم على صدورهم بحيث تكون اليد اليمنى على الكتف الأيسر واليسرى على الكتف الأيمن ليكونوا بذلك فى وضع التواضع يتحرك المؤدون فى الساحة ليكونوا قوسًا حول المركز الأحمر .

- الكل فى مكانه المحدد ،الشيخ فى المركز والراقصون فى القوس من حوله والعازفون فى عمق الساحه ويبدأ أحد المنشدين بغناء مقاطع من النات وهى قصيده من تأليف

(٢٢) الرقص لغة الجسد- إكرام الأشقر - الناشر: الفرات للنشر والتوزيع تاريخ النشر ٠١/١١/٢٠٠٣

(٢٣) المولاوية . د. هدى درويش www. Alazhr.org.

جلال الدين الرومى تعبر عن الحب والتقدير لرسول الله سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام وخلال قراءة النات ينحنى الشيخ و العازفون عدة مرات عند ذكر الله أو أسمائه كذلك عند ذكر المصطفى أو صفاته . تنتهى القصيدة بدقات الطبول الصغيرة المسماة بالكودوم لمرات قليلة ترمز الدقات لأمر الله كن فيكون فى سورة يس الآيه رقم ٨٢ ..

الكودوم وهى طبول صغيره تشبه البونجز
وتعزف باستخدام عصى خشبية مزخرفة

بعدها تبدأ ارتجالات الناى فى تقاسيم بديعة على الراست أيضا ينتقل بعدها إلى الحجاز مع تزايد إيقاع الكودوم لإضفاء جو احتفالى يمثل نفخ الملاك إسرافيل فى النفير ليعلن قيام يوم البعث والحساب أى يوم القيامة حيث تبعث جميع المخلوقات من جديد تبدأ الفرقة الموسيقية فى العزف مع الناى فى توافق بديع ثم ينتهى ارتجال الناى ويبدأ البشرف والبشرف هى مقطوعة احتفالية على مقام الحجاز تعزف على قالب إيقاعى مكون من ٢٨ دقة ومع أول دقه يسجد الشيخ والمؤديين ويضربون الأرض بأيديهم ثم ينهضوا ليوضحوا أن كل شىء خاضع لأمر الله ويشيرون أيضًا إلى بعث الموتى من قبورهم يوم الحساب ويتوالى عزف البشرف بينما يقوم الشيخ ويتبعه المؤدون بأداء دورة السلطان فيليد والدورة تتكون أساسا من ثلاث طوافات حول الساحة يرمز الطواف ثلاث مرات إلى الترفع عن العالم المادى أملاً فى الوصول إلى العالم الروحانى ويرمز طوافهم ثلاث مرات إلى مستويات المعرفة الثلاثة التى تأتى فى الصوفية وهى : الدراية والرؤية و التحقيق ،يطوف الشيخ ووراءه صف المؤديين ويبدأ الطواف من الطرف الأقصى المقابل للمركز الأحمر ،يتحرك الشيخ جهة المركز وينحنى تحيةً عند وصوله ثم يعبر خط الاستواء ليواجه صف العازفين وينحنى برأسه انحناءة خفيفة بينما ينحنى له كل العازفين برؤوسهم ثم يطوف الراقصين ثلاث مرات حول الساحة بينما يحيى كلا منهم زميله التالى بانحنائة بسيطة .

أثناء الطواف يضع المؤدون ايديهم اليمنى تحت عباءاتهم فوق قلوبهم كدليل على الخشوع و الرضى. وترمز التحيه الى تحية الروح للروح بعيداً عن الجسد المادى الفانى تتم الثلاث دورات و ينتهى عزف البشرف ودورة السلطان فيلد .

تعتمد السمع خان على وجود خط الاستواء... وهو خط وهمى يفصل بين المركز الأحمر وقطاع العازفين و المؤديين - العالم المادى- هذا الخط لايخطو عليه سوى الشيخ حيث إنه الشخص الوحيد الذى يعرف الطريق إلى الحقيقة الإلهية.

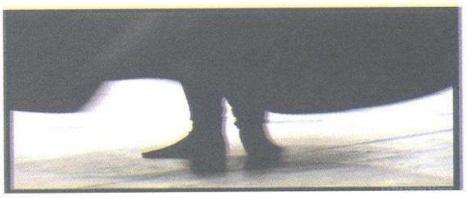
ويبدأ الاحتفال الموسيقى

السلام الأول

وفيه يقف المؤدون بعد الطواف فى صف واحد بديلاً عن القوس ،ثم يقومون مع بداية الموسيقى بخلع عباءاتهم السوداء مما يرمز للميلاد الروحى وتوحى هيئتهم أثناء الخشوع بالرقم واحد مشيرين إلى وحدانية الله ويتجه قائد الأداء وهو رجل متوسط العمر نحو الشيخ الجالس فى المركز ليطلب منه الأذن لبداية السمع وبموافقة الشيخ يقوم المؤدون واحداً تلو الآخر بالمرور لتقبيل يده اليمنى وفى المقابل يقوم الشيخ بتقبيل قبعاتهم الطويلة كنوع من رد التحية.

ويبدأ كل مؤدى بعد تقبيل يد الشيخ.. فى

الدوران حول نفسه لتبدأ أكثر مظاهر الاحتفال شهرة وشعبية على الإطلاق. موسيقى هذا السلام تنتقل بين الراست ، والحجاز وأحيانا الصبا.

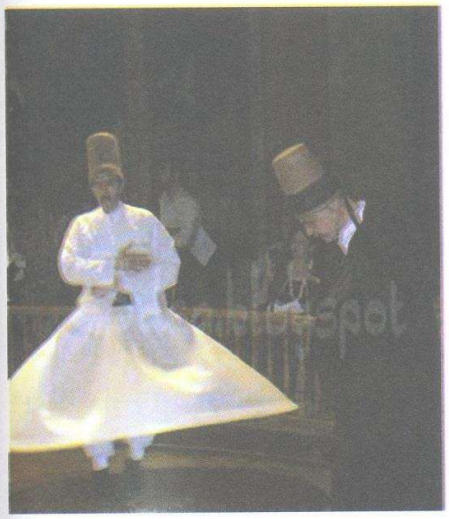


صوره توضح كيفية الارتكاز على قدم واحدة لمساعدة المؤدى على الدوران

عموماً تزداد سرعة المؤديين تدريجيًا ويتحركون فى اتجاه العمق مفسحين لغيرهم ممن انتهوا للتو من تقبيل يد الشيخ المجال لإكمال القوس وبدء دورانهم الخاص بينما يتجول قائد الأداء بينهم ليقوم بتوجيههم. عند اشتراك كل المؤديين فى تكوين القوس يثبت كلا منهم فى مكانه دائرًا حول ذاته رافعًا كفه اليمنى عاليًا وإبهامه الأيسر فى مستوى عينيه ويوحى ذلك الوضع بسيادة عدل الله ويكون الدوران عكس اتجاه عقارب الساعه وعموما تكون سرعة الدوران بطيئة نسبيًا يبدأ بعدها المؤدى فى زيادة سرعته إلى حد معين، يبدأ بعدها المؤدى فى تخفيض سرعته تدريجيًا وتزداد مدة تخفيض السرعه بازدياد مدة الدوران فقط لمحاولة تكييف جهاز الاتزان على سرعه الجسم ومنع سقوطه أو حتى ظهور أعراض أخرى.

ويبدأ المؤدى الأخير فى الحركة مع دورانه المتناقص السرعة ناحية الشيخ الذى عبر الاستواء مره أخرى إلى الساحة مواجهاً المؤديين حيث يقف كل مؤدى أمام الشيخ لينحنى احتراماً ثم يعود إلى موقعه الأول فى وضع التواضع ليكونوا صفا فى مواجهة المشاهد وعند انتهاء آخر مؤدى يعود الشيخ مره أخرى إلى المركز الأحمر ليبدأ فوراً السلام الثانى بنهاية موسيقى السلام الأول .

وجدير بالذكر ان الأداء الدورانى الصوفى ليس دورانًا عشوائيًا أو فطريًا بأية حال من الأحوال بل يعتمد تكنيك الدوران أساسا على اعتماد القدم اليسرى بمثابة دعامة يدور حولها الجسم كله طوال مده الاحتفال وتكون القدم اليمنى بمثابة المحرك وفائدة الارتكاز حول القدم اليسرى هو منع الجسم من السقوط أثناء الأداء فى حالة الدوار عن طريق التركيز فقط على شد عضلات القدم اليسرى عند الشعور باختلال التوازن.



السلام الثانى :

وهو عباره عن قالب إيقاعى مكون من ٩ دقات وهو أكثر بطئاً من موسيقى السلام الأول ويدفع هذا التغيير الإيقاعى المستمع إلى التامل ويبدأ المؤدون فى الدوران بنفس المنهج السابق عندما تتوقف الموسيقى يتوقف المؤدون عن الدوران ويقفون على هيئه مجموعات ثنائيه وثلاثيه ملتصقة الأكتاف ليأخذوا وضع الخشوع مره أخرى وتتكرر نفس أحداث السلام الاول لكن دون تقبيل يد الشيخ فقط الاكتفاء بالانحناء

البسيط عند المرور أمامه. يشير السلام الثانى من السيما إلى درجة الوصول للسبيل الداخلى فى الصوفية وهى أن يصل الإنسان لحالة من الرهبة والتعجب من قدرة الله الخارقه فى مشاهدة عظمة وتآلف خلقه ،ثم يطوقون خصورهم بأيديهم، وتسرع خطواتهم شيئًا فشيئًا، ثم يضعون اليد اليمنى على موضع القلب، ويرفعون اليسرى فوق الرأس وتزداد سرعة دورانهم فتفرش أثوابهم المضمومة، وإذا هى دوائر كبيرة تنبثق من وسطها جذوعهم ثابتة دون أى التواء، ثم ترتفع أيديهم بضراعة نحو السماء كأنها تستجير بها ،وتميل رؤوسهم قليلاً إلى اليمين، وتتيه نظراتهم فى الفضاء دلالة على مرحلة الوجد، مرحلة الانعتاق، وتوق الإنسان إلى الذات القدسية وهم يعبرون بالأداء عن هذا كله تعبيرًا بليغًا .

السلام الثالث:

وما ينبهنا لبدايته فى الحقيقه هو اختلاف القالب الإيقاعى المستخدم. ثلاثة قوالب ذات سرعات متزاديه الأولى على ٢٨ دقه والثانيه على إيقاع ١٠ من دقات وأخيرًا الثالثة على إيقاع من ٦ دقات فى نهاية الدقات الست الأخيرة تتصاعد شده الإيقاع تدريجيًا ويرتفع صوت الموسيقى ويبدأ المؤدون فى الدوران كما فى السلامين الأولين ولكن بشده أكبر ،يمثل السلام الثالث التحول من خشية الله والتزام أوامره خوفًا او طمعًا إلى الحب ، والتضحيه فى سبيل هذا الحب وهو ما يطلق عليه التوحد الكامل مع الله والذوبان معه والوصول إلى الفناء التام فى سبيل الله وهى أعلى مراتب الإيمان. ثم نلاحظ إبطاء إيقاعات الكودوم إيذانًا ببدء .

السلام الرابع :

يبدأ المؤدون بالدوران ولكن بسرعات أقل وحماس أكثر فتورًا ويدورون فى أماكنهم ويشاركهم الشيخ ومعلم الأداء الحركي الدوران ولكن دون نزع ردائهما الأسود حيث يمسكون ردائهم باليد اليسرى وياقتهم البيضاء باليد اليمنى.

يمثل هذا السلام أعلى مراتب الاسلام وهى المعرفه وبه تكتمل الرحلة الروحانية التى بدأت بالنات إذ يصل الإنسان عن طريق القناعة التامة بما قدر له والإيمان بمهمته التى خلق لها وهى خدمة الذات الإلهية فى نهاية السلام يقوم العازفون بعزف البشرف الأخير وهى موسيقى شديدة الشفافيه والبطء ترسخ مفهوم الإحباط فى العالم المادى بعد الرحله السماوية الرائعة و المتعبة فى آن تنتهى الموسيقى عندما يعود الشيخ إلى المركز الأحمر من جديد ثم تقرأ الآيه ١١٥ من سورة البقره "لله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله إن الله واسع عليم " ينتهى المنشد ويقرأ الجميع سورة الفاتحه ثم يقف الشيخ و المؤدون ليقرأوا دعاءً باللغه الفارسية يسمى "جولانكى مولوى" و يتم ذكر جميع الانبياء وأولياء الله الصالحين والصديقين فى هذا الدعاء والانحناء عند ذكر أسمائهم ويقرؤون سورة الفاتحة مرة أخرى وفى النهايه ينطق الدراويش والموسيقيون بكلمة "هو " بصوت مرتفع ثم ينحنى الجميع فى هدوء وسكينة والأيدى متصالبة على الصدور والرؤوس منحنية إلى الأمام قليلاً، والنظرات منكسرة تعبر عن التوسل والخضوع.

والآن سوف نقوم باستعراض ماسبق ولكن فى شكل مدون يعتمد على شرح الحركة مع الموسيقى إلى جانب الاتجاهات .

التدوين

الميزان الموسيقى : متغير ٤/٤ ، ٢/٤ ، ٣/٤، ٦/٨

الميزان الموسيقى ٤/٤

يدخل المؤدون واحد تلو الآخر يؤدون التحية بالانحناء للأمام لجلال الدين فى صف واحد من النقطة (٧) إلى النقطة (٨) وأيديهم ممسكة بالعباءة السوداء حتى يصلوا إلى النقطة (٣) ويقفون نصف دائرة ووجههم فى اتجاه النقطة (٧) ثم يدخل الشيخ بعدهم من النقطة (٧) ويؤدى التحية فى مكانه أيضاً لجلال الدين وهو يضع يديه اليمنى على الصدر واليسرى ممسكة بالعباءة من أسفل اليد اليمنى

المازورة (١:٨)

يمشى الشيخ فى اتجاه النقطة (٣) ثم يقف بجوار المؤديين ولكن يكون بينهم مسافة فهو يقف عند جلد الغنم الأحمر.

المازورة (٩:١٦)

يؤدى المؤدون والشيخ التحية ثم يقوم المؤدون بخلع العباءة السوداء فى أماكنهم ويقفون مرة أخرى واضعين أيديهم اليمنى على الكتف الأيسر واليد اليسرى على الكتف الأيمن.

المازورة (١٧:٢٤)

يؤدى المؤدون والشيخ التحية مرة أخرى ثم يذهب كبير المؤدون إلى الشيخ ويقبل يده ثم يقوم الشيخ بتقبيل قباعته كنوع من التحية وأثناء هذه التحية يقوم المؤدون بالإنحناء ويظلون منحنين حتى انتهاء التحية.

المازورة (٢٥:٣٢)

ثم يقوم المؤدون وكبير المؤدين بالتحية مرة أخرى ثم يذهب أول مؤدى لتقبيل يد الشيخ ويقوم الشيخ بتقبيل قباعته ثم يتجه أول مؤدى إلى النقطة (٢) لبداية الأداء.

المازورة (٣٣:٣٦)

يبدأ أول مؤدى فى الدوران حول نفسه ويده اليمنى على الكتف الأيسر واليسرى على الكتف الأيمن فى اتجاه النقطة (٨) ثم يفتح يده اليمنى فى الوضع الثالث وكف اليد للأعلى واليد اليسرى فى الوضع الثانى ولكن كف اليد للأسفل ويكون الدوران على الرجل اليسرى والرجل اليمنى تقوم بعمل Passe من الخلف للأمام.

المازورة (٣٧:٤٠)

يدخل المؤدى الثانى من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) ويقوم بنفس الأداء الذى قام به المؤدى الأول ويكون فى نفس الوقت المؤدى الأول مستمر فى الأداء ولكن فى اتجاه النقطة (٦).

ثم يتغير الميزان الوسيقى ويصبح ٤/٢

المازورة (١:٨)

يبدأ المؤدى الثالث فى الدوران من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) وأيديه على ويده اليمنى على الكتف الأيسر واليد اليسرى على الكتف الأيمن ثم يفتح يديه مروراً على الصدر وكف اليد اليمنى على الكتف الأيمن وكف اليد اليسرى على الكتف الأيسر. ثم تفتح اليدين اليمنى فى الوضع الثالث والكف للأعلى

واليسرى فى الوضع الثانى والكف للأسفل. والرأس مائلة قليلاً للجانب الأيمن فى نفس الوقت يستمر المؤدى الأول فى الأداء ولكن فى اتجاه النقطة (٥). والمؤدى الثانى فى اتجاه النقطة (٧).

المازورة (٩:١٦)

يدخل المؤدى الرابع من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) ويقوم بنفس الأدء الذى قام به المؤدى الثالث وفى نفس الوقت يستمر المؤدى الأول فى الدوران ولكن فى اتجاه النقطة (٤) والمؤدى الثانى فى اتجاه نقطة (٥) والثالث فى اتجاه النقطة(٦).

المازورة (٢٤:١٧)

دخول المؤدى الخامس من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) مع استمرار المؤدين فى الدوران حتى يصبحوا دائرة فى نفس الوقت الذى يدخل فيه أخر مؤدى. يقوم كبير المؤدين بأداء التحية للشيخ ويمشى بظهره فى اتجاه النقطة (٨) ثم يقف ثابت فى مكانه.

المازورة (٣٢:٢٥)

يستمر المؤدون فى الدوارن

يتغير الميزان الموسيقى ويصبح ٤/٣ مع التدرج فى السرعة

المازورة (١٦:١)

يستمر المؤدون فى الدوارن ويمشى كبير المؤديين فى اتجاه النقطة (٤) ثم يقف ثابت بجوار الشيخ ولكن يكون بينهم مسافة فاصلة.

المازورة (٢٤:١٧)

يؤدى الشيخ وكبير المؤدين التحية بالانحناء للأمام واضعين أيديهم على الصدر والمؤديين مستمرون فى الدوران ثم يؤدى الشيخ وكبير المؤدين التحية مرة أخرى

المازورة (٣٦:٢٥)

يستمر المؤدون فى الدوران ولكن فى آخر مازورة يؤدى الشيخ وكبير المؤدون التحية.

يتغير الميزان الموسيقي ويصبح ٤/٤

المازورة (٨:١)

يقف المؤدون عن الدوران فى أماكنهم ثم يؤدون التحية بالانحناء للأمام واضعين أيديهم على الصدر اليد اليمنى فوق اليد اليسرى.

ثم ينقسم المؤدون إلى نصفين أمام بعض ويقف كل مؤدى بجوار زميله متلامسين الأكتاف واضعين أيديهم على صدورهم.

ثم ينقسم المؤدون إلى نصفين أمام بعض بعمل خطوات صغيرة للجنب تلاحق بعضها البعض ويقف ثلاثة مؤديين كل مؤدى بجوار زميله متلامسين الأكتاف واضعين أيديهم على صدورهم أمام اثنين من المؤدين وكبير المؤدين فى النصف الثانى.

المازورة (١٦:٩)

يقف الشيخ فى الوسط أمام قوسين المؤديين ويقوم المؤدون بعمل التحية أمام بعض بالانحناء للأمام وأيديهم على صدورهم.

ثم يقفون ثابتين على نفس الوضع ثم يقومو بأداء التحية ومعهم الشيخ مرة أخرى.

المازورة (٢٤:١٧)

يذهب كبير المؤدين إلى الشيخ ويقوم بعمل التحية له وفى نفس الوقت يقوم المؤدون بعمل التحية أيضاً ولكن فى أماكنهم ثم يؤدى الجميع والشيخ أيضاً التحية مرة أخرى ثم يذهب أول مؤدى إلى الشيخ ويقدم له التحية ثم يبدأ فى الدوران مرة أخرى وفى نفس الوقت يكون المؤدى الثانى يؤدى التحية للشيخ. .

المازورة (٣٢:٢٥)

إعادة المازورة (٣٣ :٤٠)

المازورة (٤٠:٣٣)

يؤدى الشيخ وكبير المؤدين التحية أمام بعض ثم يبدأ الشيخ بالدوران حول نفسه متجه إلى منتصف الدائرة ويضع يده اليمنى على الكتف الأيمن واليد اليسرى ممسك بالعباءة والرأس مائلة قليلاً للجانب الأيمن.

يتغير الميزان الموسيقى ويصبح ٦/٨ مع التدرج فى السرعة

المازورة (١٦:١)

يستمر المؤدون فى الدوران حول أنفسهم ويستمر أيضاً الشيخ فى الدوران حول نفسه فى منتصف الدائرة ويقف كبير المؤديين ثابت فى النقطة (٣) وهو ينظر لهم.

المازورة (٣٢:١٧)

إعادة الموازير من (١ : ١٦)

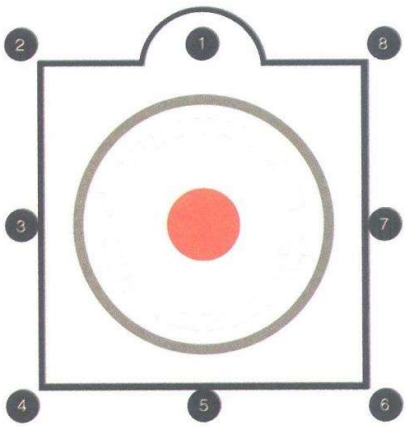
المازورة (٦٤:٣٣)

إعادة الموازير من (١ : ٣٢)

المازورة (٦٥:٧٢)

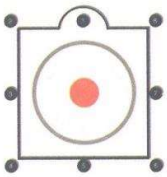
يستمر المؤدون فى الدوران حول أنفسهم. ويقوم الشيخ بالخروج من منتصف الدائرة وهو مستمر فى الدوران حول نفسه فى اتجاه النقطة(٢) ثم يقف ثابت وهو ينظر للمؤدين. ثم يتوقف المؤدون عن الدوران مع انتهاء الموسيقى ويؤدى الجميع التحية بالانحناء للأمام فى أماكنهم.

وقد تم وضع نموذج تعبيري لكل من هذه العناصر في أوضاعها المختلفة أثناء الأداء إبتداءً من قاعة الأداء (السماع خانة) وكذلك المؤدون على اختلاف أدوارهم. وذلك من خلال نقاط تحديد الموقع ١-٨) (٢٤)



نموذج صوري للتعبير عن الأداء الحركي (التدوين) لأداء للدراويش الدوارة (المولوية).

حركة الدراويش الدوارة (المولوية) في المكان.



شكل الرمز للمسقط أفقي للسماع خانة يتيح للقارئ متابعة موضع المؤدين من المكان وكذلك اتجاهات وأشكال الحركة في المكان.

شكل الرمز للشيخ (الشلبي).

شكل الرمز للشيخ (الشلبي) في حالة الدوران.

شكل الرمز للمؤدي (الدرويش).

شكل الرمز للمؤدي (الدرويش) في حالة الدوران.

شكل الرمز للراوي (قارئ القرآن ومنشد الأشعار).

شكل الرمز للموسيقي (العازفين هلى الآلات الموسيقية).

حركة المؤدين من الدراويش الدوارة (المولوية).

الشلبي (الشيخ).

وضع الضم للشيخ

رمز الشيخ (الشلبي) وافقاً وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع التحية للشيخ

رمز الشيخ (الشلبي) وافقاً مع انحناءة التحية وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد

(٢٤) محمد إبراهيم صادق شادي ،دارس بالمعهد العالى ففنون الشعبية

اليسرى الكتف الأيمن.

وضع تحية الركوع للشيخ

رمز الشيخ (الشلبي) جالساً على ركبتيه وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع الدوران المفتوح للشيخ

اليدان مفرودتان في الهواء وتكون الكفان في مستوى النظر والرأس قائمة وتتجة الكف اليمنى لأعلى واليسرى لأسفل ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المضموم – بداية الدوران – للشيخ

الكفان تلمسان الكتفين منا في وضع الوقوف(١) ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المميل للشيخ

اليدان مفرودتان في الهواء بحيث تكون الكفان في مستوى النظر والرأس مائلة تجاه اليمين قليلاً وتتجة الكف اليمنى لأعلى واليسرى لأسفل ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

المؤدون (الراقصون/الدراويش).

وضع الضم للدرويش

رمز الدرويش وافقاً وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع التحية للدرويش

رمز الدرويش وافقاً مع انحناءة التحية وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع تحية الركوع للدرويش

رمز الدرويش جالساً على ركبتيه وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع الدوران المضموم- بداية الدوران- للدرويش

الكفان تلمسان الكتفين منا في وضع الوقوف (١) ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المفتوح للدرويش

اليدان مفرودتان في الهواء وتكون الكفان في مستوى النظر والرأس قائمة وتتجة الكف اليمنى لأعلى واليسرى لأسفل

ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المميل لدرويش

اليدان مفرودتان في الهواء بحيث تكون الكفان في مستوى النظر والرأس مائلة تجاه اليمين قليلاً وتتجة الكف اليمنى لأعلى واليسرى لأسفل ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الجمع للدراويش

يقف الدراويش في مجموعات من عدد (٢-٣) وكل مجموعة يقفون في الوضع (١) بحيث تكون الأكتاف ملتصقة ببعضها تماماً.

المراجع

أولاً : الرسائل العلمية

رسائل الماجستير

(١) أحمد سامي عبد الجواد -موسيقى المولاوية في مصر ودروها في إثراء الموسيقى العربية " رسالة دكتوراه " ١٩٩٩ م كلية التربية الموسيقية .

(٢) أحمد صدقي الدجاني - الحركة السنوسية " رسالة ماجستير" - الطبعة الثانية ١٩٨٨م بدون دار نشر.

(٣) أمينة محمد عماره - الموسيقى في رسائل أخوان الصفاء - "رسالة ماجستير"

ثانياً : الكتب والمؤلفات العربية

(١) أحمد القصير -عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية .

(٢) إكرام الأشقر، الرقص لغة الجسد- - الناشر: الفرات للنشر والتوزيع - تاريخ النشر ٠١/١١/٢٠٠٣

(٣) ج ، و . مكفرسون -الموالد في مصر - ت/ عبد الوهاب بكر - هيئة الكتاب - ١٩٩٩.

(٤) السراج الطوسى : اللمع، تحقيق- عبد الحليم محمود وطه عبد الأبقى سرور - دار الكتب الحديثة

(٥) سعيد مراد- الفرق والجماعات الدينية فى الوطن العربى قديماً وحديثاً - عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

(٦) سمير جابر - أطلس الرقصات الشعبية المصرية - وزارة الثقافة المصرية ، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية-ج١،٢٠٠٦.

(٧) السيد عبد الله بن علوى بن حسن العطاس- كتاب ظهور الحقائق فى بيانا الطرائق - ١٩٨٥.

(٨) صفوت كمال- الفولكلور فى ثقافتنا المعاصرة .

(٩) عامر النجار، الطرق الصوفية فى مصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٤.

(١٠) على سالم عمار- أبو الحسن الشاذلى - ج ٢، الطبعة الأولى- دار التأليف - القاهرة- ١٩٦١

(١١) زكى مبارك - التصوف الإسلامى - ج ٢ - مطبعة الاعتماد، مصر- ١٩٣٨

(١٢) فيصل بدير عون، التصوف الإسلامى ، مكتبة سعيد رأفت - جامعة عين شمس- ١٩٨٣

(١٣) قاسم غني ، التصوف في الإسلام .

(١٤) أخبار الحلاج - نشرة ل. ماسينيون و : ب. كراوس ، مكتبة لاروز- باريس ١٩٣٦

(١٥) الكشف عن حقيقة الصوفية- نقلاً عن "التصوف الإسلامي وتاريخه".

(١٦) الموسوعة العربية الميسرة (ط٢) - ج ٤ ,دار الجبل.

ثالثاً : الموسوعة العربية

(١) أبو الوفا التفتازانى - مدخل إلى التصوف - دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة- ١٩٧٩

(٢) عبد الوهاب الشعرانى - الطبقات الكبرى - طبعة مطبعة محمد على صبيح -مصر- د.ت

(٣) الغزالي : إحياء علوم الدين ج٥ .

(٤) الهجويرى ، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق، أسماء قنديل، دار النهضة العربية، ١٩٨٠

رابعاً : مواقع إلكترونية

(1) Ar.wikipedia.org

(2) www.maaber-megs.com

(٣) للدكتور محمد غنيمى هلال - جلال الدين مولوى - أعلام التصوف عبر التاريخ الإسلامى والعصر الحديث - http://freethoughts.aceboard.com/index

(٤) مدونات مكتوب http://maktoobblog.com

(٥) المولاوية . د. هدى درويش www. Alazhr.org.

خامساً : الدوريات

(١) أبو الوفا التفتازانى - الطرق الصوفية فى مصر- بحث منشور بمجلة كلية الآداب ,جامعة القاهرة

(٢) حسن عبد الموجود ، رحلة المجره من بلخ إلى قونيه - مجلة أخبار الأدب - عدد أكتوبر ٢٠٠٧.

(٣) فرج العنترى : الإبداع والأسلهام في موسيقى التصوف - مجلة الهلال -عدد ديسمبر ،القاهرة ، ١٩٩٩ القاهرة .

(٤) ميرفت عمارة ،الصعود للسماء رقصاً - مجلة أخبار الأدب- عدد أكتوبر٢٠٠٧- القاهرة .

(٥) نيزيه يوزيل : ترجمة مصطفى محمود - موسيقي الدراويش - مجلة أخبار الأداب عدد أكتوبر٢٠٠٧ ، القاهرة .

سادساً : المعاجم

- القاشانى ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق : د محمد كمال جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكاتاب ، ١٩٨٥