

الرقص الطقوسي .. الطواف لترميم مركزية الذات

دراسة ثقافية

ا.م.د. ناجي عباس مطر

جامعة ذي قار - كلية الآداب

الرقص والصلاة

تعدّ الشعائر والطقوس لازمةً مهمةً في كلّ دينٍ، لأنّ وجودها ينبع من ديمومة العقيدة ذاتها، فهي تغدّي الإيمان، وتغرس في التابعين لها ضرورة الانصياع، والاستسلام التام لفرضيات العقيدة، مهما كانت فانتازيةً، فالطقوس تُغلّف الغرائبية بمعانٍ دفينيةً، كما تربط الأتباع برياط الوحدة الوجدانية، ذلك أنّ الاطمئنان الناتج عن الهستيريا الوجدانية المرافقة للأداء الجماعي، تخلق وحدةً عضويةً لدى المؤتلفين في نسيج طقوسيّ واحدٍ، وتُطرز النفوس بحواشٍ يقينيةً من التطهير والتسامي لذلك يمكن عدّ الشعائر الوجه الحميم للدين في صرامته المعهودة، فالطقوس تحرّض الإنسان على تجاوز فردانيته بكلّ ما تحمله من همّ بشريّ من أجل الانصهار في تصوّر أعمق وأشمل، يوفره بسهولة طريق الطقوس، فهو " طريق كشفٍ ومعرفة، مقصده خلاص النفس والتحقق من حقيقة الذات الإلهية، رغبة في الاتصال بالمطلق، والمعرفة اليقينية بالله من خلال التعالي بالفكر والروح عن عالم الحسّ والوجود المادّي .. لكونها تفتتح على الفلسفيّ والفكريّ التيولوجي، والكلامي الفقهي، وتعانق الأدبي من خلال شعرية ذات خصائص فنيّة وماهيّة يصعب تحديدها، نتجت عن عمق التجربة الروحية التي يحياها الصوفي، وينفتح من خلالها بالمقدّس، على ممارسة نصيّة يتعانق فيها الجمالي بالايروتيكي، بمعنى تحصيل المعرفة واستكناه حقائق الموجودات والأشياء في صلتها بالمتعالي والمطلق"^(١). والرقص طوافٌ حول النفس، دورانٌ حول الكون حينما يتقمّص الكون شكل الجسد البشري، فحينما يعتقد الإنسان أنّ ذاته أصبحت بؤرةً مركزيةً للوجود، لا يصبح الطواف عليها إعادة اتصالٍ بالموجود، بقدر ما يكون نقطة تجلّ بالنفس نحو مراتب لا يمكن رصدها، لاسيّما إذا ارتبطت الظاهرة بالشعور بالتطهير والوصول، وإنّ تكرارها الدوري يُشرعن لها فاعليتها الأسطورية إذ " تؤدي العادة في المجتمعات التقليدية وظيفة مزدوجة، فإنها تكون أداة محرّكة ووسيلة توازن"^(٢)، فالإنسان يرقص حول نفسه لينتمي لها، بعد أنّ أصبحت الروح الملتحفة للجسد البشري بوصلة انتمائيه، ويستعيد توازنه المهدد بالاغتراب، فهو يطوف

حولها ليرسخ ارتباطه بالقيم العليا التي تترسخت فيها، وتزيد مناعته الروحية.. يطوف حول ذاته ليجدّها ويتجذّر من خلالها، ليشحن الذات بمكامن قوّة جديدة، يمتصّها عبر حركة دوران ينكثف فيها الوجود ويذوب الزمن، فزمن الرقص يتخلى عن قياسيته ليتحول إلى زمنٍ أسطوريّ، غير خاضعٍ لاعتبارات الفيزيكا، وعلى وفق ذلك يمكننا أن نفهم كيف أنّ "الرقص الصوفي هو ذاكرة النفس المضيئة"، لأنه ليس مجموعة حركاتٍ تمّ ضبطها وتنظيمها من الخارج، بل هي مرتبطةٌ بفاعلية الكائن الأسمى، وهو يؤكّد على تلاحم وتفاعل كلّ المعاني المؤكدة لإنسانية الإنسان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، الرقص الصوفي هو محاولة حماية الجسد، وتحسينه، وتطهيره، والوصول به إلى التطهير (الكتاريسيس) من كلّ ما هو مادي يغلق على النفس^(١)، حيث يدوم الرقص الدائري لمدة ساعاتٍ طويلةٍ، فيدور الراقصون حول القطب الذي يتخلّونه رمزاً للمقدس، مكتفياً في مركز الدائرة التي يقف فيها الشيخ، ويندمجون في ذلك الدوران، مما يكسبهم مشاعر روحية سامية، ترقى بنفوسهم إلى مرتبة الصفاء الروحي، فتسمو نفوسهم نحو ماهيةٍ متخيلةٍ، ويستغرقون في وجدٍ كاملٍ يُبعدهم عن العالم المادي ويأخذهم إلى عالمٍ هلامي يتخلّونه ممهداً للوجود الإلهي ف"الرقص فنٌّ احتفاليّ، اكتشفه الإنسان ليستطيع من خلاله أن يُعبّر عن مشاعره من واقعةٍ ما، وهو يحدث على الأغلب في طقوسٍ تكاد تكون تلقائيةً، لأنّ المُحتفل يريد أن لا يشغله شيءٌ من أمور الدنيا، عن لحظات الاحتفال التي يرقص في محرابها، إنّه هنا يمتلئ بحالةٍ كرنفاليةٍ غامرةٍ من النشوة، يمكن معها أن يتسامح مع أيّ شخصٍ يراه، ولو مصادفةً، حتى لا تقسد عليه هذه الطقوس الاحتفالية، والاحتفائية سواء بالذات أو بالآخر"^(٢).

والرقص رغم ما أُلصق به المخيال الشعبي من صفاتٍ دنيويةٍ تتعلّق بتأجيج الحواس، ولكنه في الحقيقة، فنٌّ أدائيٌّ يُؤدّي لأجل الشعور بالتماهي، والانعتاق من سلطة الجسد الدنيوية، لاسيما إذا اقترنت ممارسته مع حادثةٍ دينيةٍ مكررةٍ، حينها يخرج الجسد الراقص من حدود كونيته، لينتمي إلى آخر سماويٍّ، ويتعرّز لديه الشعور بالانتماء إلى أصلٍ يستمد قيمته مما هو روحيّ، له علاقةٌ بالتطهير والحصول على وجبات غفران سريعة، وتغذّي الجماعية في الراقصين حماسة الشعور بالتلاحم الشعبي عبر مجموعة احتفالاتٍ جنائزيةٍ أو احتفائيةٍ يكون الغرض منها شحن عملية الاتحاد الاجتماعي وترصينها، لهذا يعلّق جلال الدين الرومي على من أعابوا عليه الرقص والدوران في مجالي الذكر "أخذنا هذه الأصوات والنغمات الجميلة من دوران الأفلاك، لهذا فالموسيقى والدوران غذاءٌ لعشاق الله، وإنّ في الدوران سلاماً للقلب واتصالاً بالأعلى وأملاً في لقاء المحبوب، ألم يشتهر النبي داود بجمال صوته ونفاذه، ثم يضيف قائلاً إنّ الروح كمال ونداءها كمال، والمصطفى سلام الله عليه هو القائل: أرحنا يا بلال، يا بلال ارفع صوتك العذب من ذلك النفس الذي نفخته في قلبك"^(١). وقد ارتبط الرقص الطقوسي بالإنسان من بواكير وجوده، فقد ابتدأ الإنسان وجوده ليتعرّف ويتقرّب من آلهته، بالرقص فكان الرقص الصلاة البدائية للإنسان، إذ "يعدّ الرقص من أبرز الفعاليات التي

حرص سكان العراق القديم على مزاولتها ببهجة وسرور، لأنه كان في أصوله شعيرة مقدسة^(١) لجأ إليها في حال رغبته باستئزال المطر أو درء الطوفان أو البركة في زراعته، وجعلها سبيلاً لنيل رضا الغيب في حالة الزواج أو الولادة الجديدة، فيما كان يستقبل السنة الجديدة باحتفال رقصي جماعي يبدأ بعد انتهاء مواسم الحزن في عيد الاكيتو، فهم يرقصون لأنهم يريدون محاكاة الآلهة بدءها الخلق

عبر ذلك الطقس الوجداني :

وفي بطن أعماقها "تعامت" التقى الآلهة يرقصون

وما كان في مقدور كبير الآلهة أبسو أن يردهم عن صخبهم

وعلى الرغم منها صممت تعامت

واسر ابسو إلى تابعه ممو

هيا يا مُذهب الحزن نذهب معا إلى تعامت

واخذ الثلاثة يتشاورون في أمر الأبناء^(١)

فالرقص تبعاً لهذه الأسطورة جزء حيوي من الناموس الديني للرافديني القديم، وعملية تقليد الإله في جانبها المعنوي والرمزي تمثل اقتراباً من الخميرة الرئيسية التي هيمنت على الوجود إذ ليست الأساطير والطقوس كما اعتبر البعض نتاجاً لملكة خرافية، بل إن قيمتها الرئيسية هي في حفاظها حتى عصرنا هذا، وعبر أشكالٍ مترسبة على أنماط التفكير، والمعاني، كانت ولم تزل صالحة لنوع معين من الاكتشافات، التي سمحت بها الطبيعة انطلاقاً من تنظيم العالم المحسوس واستثماره التكرري بصيغ المحسوس نفسه^(٢).

ويعدّ الرقص من أقدم الوسائل التي كان الإنسان يعبر بها عن انفعالاته، بسبب قصور اللغة المنطوقة، أو المكتوبة عن ترجمة انفعالاته، في بواكير معرفة الإنسان للغة، فما قبل اللغة كان الإيماء واسطة التبادل بين الإنسان وسواه، والإيماء حركة جسد، فهو نوع من الرقص غير الخاضع للتميط الإيقاعي، فعن طريق الحركة المكررة تحدث إلى الآلهة، وصلّى لها، وشكرها وأثنى عليها، لأفضالها، وحمایتها له، بلغة حركاته الإيقاعية الراقصة، وعن طريقها أيضاً مزج الاتصال مع الآخر في بوتقة الجماعية، لما يوفره الإيقاع الراقص من اندماج شعوري تام لدى أية مجموعة، تنتمي لذاكرة موسيقية ومعرفية واحدة، فالرقص هو الطريقة السريعة التي تذيب الهمجية وتعزز مشاعر المحبة لدى الآخرين وتُشَدُّب التقديس نحو الآلهة، وفي الرقص أيضاً

تتكثف مشاعر الحماس، والكره نحو الأعداء في صراعاتها التنافسية، لذلك غدا الرقص الحربي مادةً لتركيز البطولة ومنشّطاً وجدانياً يساعد في إبعاد الرهبة من قلوب المحاربين، فلاغرو أن نجد أنّ معظم الأراجيز الحربية كانت على إيقاعٍ راقصٍ سريعٍ ، لما للإيقاع من دورٍ مهمٍّ في مساعدة الحواس على أداء الحركات السريعة ، فهو تمرينٌ للجسد على مواجهة لعبة الموت:

أنا الذي سمتني أمي حيدرة
كليث غابات شديد القسورة
أكيلكم بالصاع كيل السندرة^(٣)

ويُستخدم الرقص أيضاً في طرد الأرواح الشريرة، أو في مواسم القحط والفيضان، إذ يعدّ الرقص السحري الديني، من عوامل المواجهة الرمزية للنكبات الطبيعية، وفي كلّ ذلك كان للإنسان دوافعه العديدة التي دعتّه إلى تحفيز الذات نحو الرقص، فلقد رقص ليفرغ شحنات طاقةٍ سلبيةٍ تحاصره ، ورقص ليجسد بطولةً بحاجةٍ لها لترصين وجوده ، ورقص ليحتفل بقتصّ تجسيدا لعقيدة القربان التي تتطلب مناخاً احتفالياً راقصاً ، ورقص لأنّ غريزته الجنسية بحاجةٍ لمنشطاتٍ حركيةٍ، تستمدّ معياريتها من قوّةٍ كونيةٍ غامضةٍ، فالحركة الجنسية في بعض تجلياتها رقصٌ منتجٌ وإيحائيٌّ "ذلك أن الكتلة اللحمية التي تغدو موطن علاقة الذات بالعالم هي ذاتنا وأنانا الطبيعية وجسدنا الشخصي، وهي من ثمة مرآة وجودنا ،إلى درجة لا نعرف معها إن كانت القوى التي تحملنا وتجرفنا في حياتنا اليومية هي قوى الجسد أم قوانا . فعالم الإدراك هو الذي يميّز ما بين الطبيعي والثقافي في الجسد ،وهو الذي يمنح للأفعال والإدراكات الجسدية طابعها الرمزي والوجودي"^(١) . ولقد حاكى الرافديني الأول حركة الثور في رقصاته الدينية والاحتفالية، لما للثور من أهمية اقتصادية ودينية مهمة، فالثور السماوي الذي أرسلته عشتار لقتال تموز لا يبتعد كثيراً عن الثور الأرضي المشارك الإنسان في الحياة الزراعية، فضلاً عما اخترنته رمزية الثور من تقديسٍ أسطوري، فأم كلكماش ننسون يشار لها بالبقرة ،وكلكماش حينما اعتمر تاجاً جعله قرني ثور، وقرن الثور والهلال في اللغة السومرية لهما ذات الاصطلاح "ين" وهو اقتران يحمل دلالات المشاركة الرمزية في الأداء الوظيفي، لذلك حينما أراد الإنسان الاحتفال والرقص، فإنه شابه حركة المقدس في ذلك ،فكانت رقصته تناظر رفسات الثور على الأرض، كأنه بذلك يحاول تقمص الرمز والدخول عبر الطقس إلى دائرة المقدس "فالرقص كانت له مكانة أكثر أهمية لدى الإنسان القديم، فهو يحاول عن طريقه الاتصال بالآلهة،ويعدّ الرقص نوعاً من الصلاة ،بجانب أنّه وسيلةٌ من وسائل الترويح والتآلف الاجتماعي، فعندما يؤدي الرجل البدائي رقصاته يكون مرتدياً زياً لافتاً للأنظار، ليمثّل به أشكال الأرواح و الآلهة، وهو يعبر عن المشاعر العادية للخوف، والكرهية، والحب، والانتصار بما يقوم به من وثبات يتخللها خشوعٌ، وركوعٌ، ومثل هذه الرقصات تكون عادةً تعبيريةً،

متضمنة الحركات البدنية لتمثيل حركات عناصر البيئة الطبيعية التي يعيش فيها كوثبة الحيوان، وتحرك الأمواج، وهياج العاصفة، وهناك رقصة خاصة لكل مناسبة تحتفل بها البيئة الفطرية، يتحدد موعدها ومكانها حسب مقتضيات الحال، إلا أن طبيعة الرقصات تختلف من قبيلة إلى أخرى بحسب التقاليد المرعية لدى كل منها، غير أن طبيعة كل رقصة، تظل ثابتة في تفاصيلها عند القبيلة الواحدة، حتى وإن انتقلت من جيل إلى آخر^(١) وهو ما يفسر لنا بقاء رقصة رفسة الثور التي حاكى فيها العراقي القديم رفس الثور للأرض بحوافره متوارثة رغم ذلك البون الشاسع من الزمان، فالرموز الدينية لا تنتهي بمجرد انتهاء منظومتها العقدية، لكنها تخمل قبل أن تنتحل لها مروراً ذكياً في العقيدة الغالبة، وعلى وفق ذلك يمكننا فهم أن "هوسات" العراقي الحالي في أحزانه وفي أفراده على حدٍ سواء، تُحاكي رقصة رفسة الثور القديمة، فهو يركل الأرض بمقدمة قدمه قبل الولوج إلى مفتتح الأزوجة التي يرددها، فتنبه الجماعة في عملية رفسٍ منتظمة للأرض، وهي عملية لا تبتعد كثيراً عن آلية رفس الثور الفطرية للأرض قبل التنازل وقبل الحراثة، فكان ذاكرة مهما كانت شخصية، حتى تلك التي تتعلق بأحداثٍ نحن فقط الذين شهدناها، وحتى تلك المتعلقة بالأفكار والمشاعر غير المعبر عنها، هي ذاكرة ذات علاقةٍ مع مجموعةٍ من التعريفات التي يمتلكها الكثيرون غيرنا، علاقةٍ مع أشخاصٍ، مع جماعاتٍ، مع تواريخٍ، مع كلماتٍ وأشكالٍ من اللغة، وكذلك مع طرقٍ للفهم وأفكارٍ، أي مع كل الحياة المادية والأخلاقية للمجتمعات التي نشكلها أو التي تشكل جزء منها^(٢).

ولو تفحصنا تلك الذاكرة الجمعية المشتركة سنجد أن اليهود ذكروا الرقص والمزمار والدخوف بوصفها فعلاً تعبدياً، أي أصبح ذلك اللعب الجمالي جزءاً ضرورياً من العبادة، حيث ورد ذلك في العهد القديم "ليتهج بني صهيون بملكهم ليسبحوا اسمه برقصٍ، بدفٍ، وعودٍ، ليرنموا، هليلو يا، سبحوا الله في قدسه، سبحوه بريابٍ وعودٍ، سبحوه بدفٍ، ورقصٍ، سبحوه بأوتارٍ، ومزمارٍ، سبحوه بصنوج الهتاف"^(١)، واليهودي المتدين حينما يصلّي قرب حائط المبكى يهزّ جسده هزاً مستمراً للأمام والخلف بما يشبه الرقص طيلة قراءته للتراتيل، وكذلك الأمر في المسيحية إذ تقام رقصاتٌ عدة، خاصةً في الأديرة المنعزلة في الاحتفالات الدينية، لأن أداء الطقوس يؤجج الانتماء لدى الحاضرين، فقد كانت الحركة الطريقة الأولى للاتصال مع الغيب لدى الإنسان، لما توفره الحركة من شحنٍ انفعاليّ ينشّطه في مواجهة متاهة الوجود "في ديانات الشعوب التي بقيت قريبة من الطبيعة، كل الاحتفالات الدينية، وأيضاً التعليمية منها، هي دائماً مرافقةً بترنج الرأس، أو الرأس والجسد، وفي تواترٍ منتظمٍ، وتعطي قوةً ذهنيةً فوّ - طبيعيةً، أما الترنج بمعدل مرةٍ كلّ ثانيتين، ومن اليمين إلى اليسار، أو من الأمام إلى الخلف، أو على شكل الثمانية العربية، وبعد إحداثٍ بسيطٍ، ومرافقةً موسيقى ملائمةٍ، كل ذلك يُشكّل برنامجاً أساسياً من التمارين التي تمارس باستمرار، والتي تشبه غالباً بالمانترا كما يمارسه البوذيون، بغية تسهيل عملية الاستتارة المرجوة، أو بالهذيان الروحي كما مارسه آباء الروح في التراث النسكي

المسيحي^(٢)، ومن المعروف أنّ الصلاة البوذية تشترط الجماعية والموسيقى في أداؤها لكونها نتاج حضارة مدنيّة تُمَجِّد المشاركة والجماعية، على عكس البداوة التي تفترض الفردانية عموماً.

الجسد مفتاحاً للسماء

يتكئ الرمز الطقوسي على اتخاذ الترميز وسيلةً لتهجين الحقيقة، واصطياها، لذلك لا بدّ من إحالة كلّ فعلٍ شعائريٍّ، إلى غايةٍ، وسرديةٍ سريةٍ، تضمن الحصول على مبررات الوصول للذة الاكتشاف، وترميم النفس، لاسيما أنّ المجال الديني الصوفيّ مجالٌ خصبٌ، وحرٌّ لمزاولة التأويل، وهو مجالٌ ينطلق في مجمل طروحاته، من افتراض أنّ الجسد مأوى للرجس، لكنه في الوقت نفسه، وسيلة للوصول إلى الطهر الكامل، لذلك يُذنب الإنسان عبر الجسد، لكنه يصلّي من خلاله أيضاً، لذا فهو مُعبأ بالنيقيضين معاً إنّ الاعتقاد بالثنائيات العتيقة كالنفس والبدن، والعقل والهوى، وما إلى ذلك من تقسيماتٍ لفظيةٍ غير علميةٍ قد أدّى بالمتصوّفة إلى المناداة بإبادة حواس الإنسان وقتلها، لأنّها في رأيهم تقيم حجاباً غليظاً بينه وبين الله، وهي دعوى اقتُبست من الأديان العتيقة، وتجسّدت في جميع أدبيات المتصوفة، لاسيما الحلاج الذي يقول مثلاً في بعض أشعاره:

اقتلوني يا ثقاتي	إنّ في قلتي حياتي
ومماتي في حياتي	وحياتي في مماتي
أنا عندي محو ذاتي	من أجلّ المكرمات
وبقائي في صفاتي	من قبيح السيئات ^(١)

من هنا، فإنّه جعل من إذلال الجسد سفيراً لنيل التسامي بالروح، ومن تحرّكه على وفق إيقاعاتٍ معينةٍ، فرصةً له في الانعتاق من المتخيلات السردية التي سجنته في غياهب النبذ، لذلك جعل الصوفي الرقص الطقوسي وسيلته للتحرر من أدران ذلك الجسد " ومن خصائص هذا الرقص أنه طقسٍ مقدسّ، يُعبّر عن مفاهيم دينيةٍ، حائثاً على حالةٍ نفسيةٍ باطنيةٍ في جمعه الحركة مع الغناء والموسيقى "^(٢)، فاهتزاز الجسد حركةٌ مُناظرةٌ لاهتزازات المنظومة القيمية - المتوارثة عند الإنسان، وحركة بحثٍ وتقصٍّ عن ثيمةٍ متواريةٍ، يُحرّك الصوفي جسده كي يخرج منه لتحل مكانه ذاتاً أخرى غير مدنسةٍ بتابوات الدنيا، ذاتاً تنتمي للمثال الأسمى " إنّ رمزية الحركة الطقوسية تُتّوج الإنسان للخروج من سلطة الجسد وإلغائه بمزجه بالحركة العشوائية المكررة التي تنتج لذةً منفصلةً عن موضوعها، وتتضاد مع ثبوت الجسد واستقراره بما يعني الالتصاق بعالمٍ فردوسيٍّ شعوريٍّ، فينعتق الإنسان من قيود الوعي لتصبح الحركة بديلاً عنه وموضوعاً بذاتها"^(٣)، وهو انتسابٌ وانعتاقٌ لا بدّ له من المرور بشروطٍ معينةٍ، لذلك جعل المتصوفة مراحل الاتصال بالمحبوب تمرّ عبر ثلاثة مراحلٍ: التحلي والتخلي ثمّ التجلي، وهي مراحل تشتمل على أنواع التجربة الدينية التي ينتقل عبرها الإنسان

لاكتساب ماهية جديدة وتشمل الصوفية ثلاث أنواع من التجارب الدينية، الأولى رحلة البحث عن التطور الروحي: وتتجلى في إتباع نظام أخلاقي وديني صارم، لضبط النفس من أجل بناء شخصية ملتزمة بالتعاليم الإسلامية، أما التجربة الثانية فهي السعي وراء الكشف الصوفي: وهو رفع الحُجُب عن القلوب، والأبصار لرؤية الحق على ما هو عليه، والتجربة الثالثة هي تجلّي الحق في صور عباده الأتقياء الزاهدين^(١) وهي تجربة روحية تنتقل الإنسان إلى مرحلة جديدة إذ "أن مهمة المتصوف- رفع الحُجُب، فروح الإنسان محاطة بطبقة سميكة من مختلف الاهتزازات، بحيث أنّها عاجزة عن رؤية ذاتها تحت تلك الارتجاجات، بواسطة التدرجات وتمارين أخرى يقوم الصوفي بإزالة الجسد الفيزيائي، ويستكشف ما يمكن أن يشاهده من دون الجسد"^(٢) وتمارين إزالة الجسد تمرّ حتماً عبر آلية تحريك الجسد، إنّه ميكانزم التخلي، فرقص المتصوفة المولويين مثلاً يعتمد الإحالة إلى شبكة من التضمينات الرمزية التي تكسي الفعل البشري بطبقة من الروحانية والمعنى العميق، فتكون كافيةً للتحريض الجمعي" وهو طقس له رمزيته، فالثياب البيض التي يرتديها الراقصون ترمز إلى الأكفان، والمعاطف السود ترمز إلى القبر، وقلنسوة اللباد ترمز إلى شاهدة القبر والبساط الأحمر يرمز إلى لون الشمس الغاربة، والدورات الثلاث حول باحة الرقص ترمز إلى المراحل الثلاث في التقرب إلى الله، وهي طريق العلم، والطريق إلى الرؤية والطريق المؤدي إلى الوصال، وسقوط المعاطف السود يعني الخلاص، والتطهر من الدنيا، وتُدكّر الطبول بالصور يوم القيامة، ودائرة الراقصين تُسمّى على نصفي دائرة، يُمثّل أحدهما قوس النزول أو انغماس الروح في المادة، ويُمثّل الآخر قوس الصعود، أي صعود الروح إلى بارئها، ويمثّل دروان الشيخ حول مركز الدائرة الشمس وشعاعها، أما حركة الدراويش حول الباحة فتمثّل القانون الكوني، ودوران الكواكب حول الشمس، وحول مركزها^(٣)، فالرقص فرصةً لمحاكاة الخالق في مركزيته، أو إعادة تصنيع الوجود على وفق فيزياء غير تجريبية "والرقص في هذا الإطار وسيلة الجسد الأخرى للفهم والتعبير، إلى جانب الطاقات الحسية والذهنية، فمع الرسم الكورغرافي الموحى، هناك دائماً تعابير الوجه واليدين التي تضفي على الحركة سحراً وبهاء، هكذا لا يكتفي الراقص بما يختبر ويرى، بل ينتقل إلى ترجمة مشاعره وأفكاره وشحنها نغماً وإيحاءً جسدياً"^(٤)، فالرقص لدى الصوفي جاء باعتقاد؛ من أنّ الحركة في الكون تبدأ من نقطة، وتنتهي عند ذات النقطة، ولكي يصل الإنسان لمبتغاه فعليه أن يدور دائرياً لأن الحركة الدائرية ضامنة له بالوصول إليه، وعندما يدور راقص الليف حول نفسه، فكأنّه الشمس، يلتفت حولها الراقصون وكأنهم الكواكب، فقلب الإنسان يصبح مركزاً للوجود حينما يحتفل بالحقيقة، تلك الحقيقة التي لا يبصرها أيّ طالب لها، وهو ذات ما قصده محيي الدين بن عربي بقوله:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورةٍ
فمرعى لغزلانٍ وديرٍ لرهبان
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبة طائفٍ
وألواح توراةٍ ومصحف قرآن
أدين بدين الحبّ أتى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني^(٢)

فالله في الفكر الصوفي فكرة، أكثر منه نموذجٌ علويّ متواري، لذلك فإنّ هدف الصوفي ليس حضور الإله، لأنه غير معنويّ بالحضور أو الغياب، وإنما هدفه الاتحاد مع فكرة الله، إنّه لا يرغب أنّ تشهق روحه كي تصل إلى السماء، لأنّ السماء في نظره منكورةٌ في أعماقه، فالمجرد أنّ يتمكّن خيال الإنسان من تصوّر الإله أمام ناظره، فإنّ الله يتجلّى على الفور في فؤاد الإنسان نفسه، وقبل أنّ ينطق، فإنّ كلمته سوف تكون مسموعةً من قبل الإله، وهو عندما يصلّي في غرفته لا يكون بمفرده- بل هو مع الله، الله بالنسبة إليه لا يوجد هناك، في مكانٍ ما في السماوات التي لا تطال، بل بالقرب منه، أمامه، في داخله، هكذا تنتقل السماوات إلى الأرض، والأرض إلى السماوات، حينئذ يصبح الإله بالنسبة للصوفي حيّاً، وملموساً أكثر من كلّ شيء^(١)، لذا فهو حين يدور حول نفسه في آلية الرقص الطقوسي، إنّما ليكرّس آلية الطواف حول المطلق الذي ما عاد منعزلاً في سماوات بعيدة، و ترمز الرقصة الدائريّة التي يؤديها الدراويش، ومنها جاءت تسميتهم الدراويش الدوّارين، إلى دورة المجرات في الفضاء الشاسع، و إلى كل ما يتحرك في الطبيعة من كائنات، وإذ يدخل الرّاقصون إلى مسرح الطقوس مرتدين ثياباً بيضاء ترمز للكفن و قد تجلببوا بمعطف أسود يمثّل القبر و علي رؤوسهم قلنسوة طويلة من اللبد تمثّل صورة لشاهده القبر، لذلك تكون مجمل حركتهم تطهيرية تعمد إلى استئناف الحياة بعد مرحلة موت متخيّلة، ثم يدخل بعدهم الشيخ إلى مركز المسرح ليؤلف القطب الرمزي الذي يطوف حوله الرّاقصون، فهو يمثّل الوسيط بين الأرض و السماء، وحين يجلس علي السجادة الحمراء إنّما ليذكرنا بلون الشمس الغاربة، وعلى وقع مدائح وأدكار خاصة يتقدّم الدراويش ببطء، و يطوفون ثلاث مرّات حول السجادة الحمراء لتمثّل تلك الدورات المراحل الثلاث التي يتقرّب بها السالك من الله و هي: طريق العلم، و طريق الرّؤية، و طريق المعرفة، في نهاية الدورة الثالثة يتخذ الشيخ مكانه علي السجادة فيتخلّى الدراويش عن جلبابهم الأسود، ليظهروا بلباسهم الأبيض و كأنهم تحرّروا من جسدهم المادي من أجل ولادة جديدة، في تلك اللحظة يأذن لهم الشيخ بالرقص فيطوفون يدورون ببطء، و قد مدّوا أذرعهم كالأجنحة: اليد اليمنى و كفها إلى السماء، و اليسرى و كفها إلي الأرض، و هذه الحركة كناية عن أنّ الدراويش يتلقّى الطاقة الحيويّة من السماء، ليمنحها إلى الأرض في عملية كيميائيّة يملك وحده أسرارها، وعندما تبدأ الدورة الثالثة يدخل الشيخ الحلقة لأداء رقصته، ليشرعن التحول الرمزي للراقصين نحو تحرير للجسد، وانفلاته من قيود

المادة إذ يصبح الرّاقص، و هو يدور حول نفسه، هو النقطة و الدائرة معا^(٢). أي محور العالم فيتسارع إيقاع الآلات، ثم يبدأ الدوران في مركز الدائرة فيكون بمثابة الشمس و إشعاعها، وهذه اللحظة هي لحظة التحقق القصوى، و الاتحاد مع المطلق، إذ يبدأ الدراويش بالدوران على أطراف أصابعهم بخفة متناهية، ويدورون حول الغرفة بمصاحبة عزفٍ عذبٍ على الناي والدفوف، ويرافق ذلك نشيدٌ رتيبٌ تدور كلماته المكررة حول وحدانية الله، وبتلّان الحياة الدنيوية، وخلال الرقص، ترتفع يد الدراويش اليمنى فوق رأسه، وتمتد اليسرى أمامه، ويغلق عينيه، ويميل برأسه نحو كتفه مشكلاً لوحاً فنيّاً لا تتكرر^(١)

وكلّ ذلك يجري بمرافقة ترانيل و موسيقى صاحبة و"إذا كان الإسلام الرسمي لا يُحبذ الموسيقى، فإنّ المتصوفين يستخدمونها بشكلٍ دقيقٍ خلال لقاءاتهم، فالموسيقى عندهم تعتبر وسيلةً للوصول بالإنفس إلى حالة الدهشة الإلهية، طريقةً للتخلّي عن الازدواجية، للتقرب إلى الله، وملازمة، للتخلّي عن الأنا، هذه الحالة تدعى الوجد أو الهول"^(٢) فالإنسان بحاجةٍ مستمرةٍ لمركزٍ، كي ينضوي خلف تجلياته، ويُفَرِّغ شحناته السالبة في فضاءاته، فإذا وجدته فإن طوافه حوله إنما يمثل نوعاً من أنواع الولادة الجديدة فالطرق الصوفية من حيث الجوهر واحدة - التحرر من الأنا، لكن أية أنا؟ ليست أنا الحقيقية بل الكاذبة، التي يرتبط الإنسان بها ويعتبر نفسه متميزاً عن الآخرين، متى تحرر من تلك الأنا فإنه يمنح أنه الحقيقية، إمكانية أن تبرز في العالم المحسوس، إنّ الطريقة الصوفية تسمح بالفتح لروح الإنسان وبالتفجر لـ"أناه" الفعلية الخالدة التي عليها تتبني كلّ الطاقات وكلّ الجمال"^(٣)، ولا يمكن لتلك الأنا أن تفتح وتنفجر بغير أن تتصهر وتذوب في مركزٍ رمزيّ، لذلك كان العرب الوثنيون يطوفون حول الكعبة ليس إيماناً حقيقياً بخالقها، وإنما لأنها كانت المركز الرمزيّ الذي به يستعيدون قدرتهم على التجدد والانطلاق، وهو ما يفسر لنا التحريم القرآني للرقص الطقسي الذي كان يقام حول الكعبة بقوله تعالى "وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاءً وتصديّةً فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون"^(٤) لأنّ الرقص أو الطواف ما كان حول المركز الحقيقي، بل حول آخر متوهم، فكان لا بدّ من منعه وإيقافه، وهي المركزية التي تشع داخل النفس شعوراً بالامتلاء والوصول وتملاً للإحساس بقبطية متفردة، فكل مرید دار حول ذاته اتصل بالمطلق وصار قطباً يدور حوله المریدون، صار المرید قطباً والقطب مرید، في عملية تداخل وتبادل ادوار رمزيةٍ مذهلة، وهو ما أشار له جلال الدين الرومي بقوله:

حباً بك أسير والرأس مرفوع

رغبة فيك امشي دون توقف

يقولون لي تدور حوله "جهله! أدور حول نفسي"^(١)

وإذ أولت الصوفية اهتماماً مركزاً لفكرة اتحاد الجسد بالمطلق ،كي يمكن ترميم الفجوات الذنوبية النابعة من حاجاته الموضوعية، فإنّ الحركة الصوفية التي اختزنت في أعماقها انساقاً ثقافيةً مستمدةً من الديانات الشرقية القديمة، ومن الشامانية أيضاً، التي كرست اهتمامها بالفرد كعضوٍ في جماعةٍ، ولم تسع لإذابته كما بررت ذلك دياناتٍ أخرى سعت إلى الاهتمام بالجماعة على حساب الفرد، اتخذت من الشعائر والطقوس طريقةً لتربية الفرد، وإعلاء مفهوم الجماعة من أجل الواحد وليس العكس ، وقد انقسم تيار الصوفية إلى أربعة مدارس، الأولى - النقشبندية، وفيها يعود الدور المركزي للرموز والطقوس وحركات الرقص، الثانية، القادرية، التي تعلم الحكمة على أسس الديانة الإسلامية في الشرق، المدرسة الثالثة - السهروردية، تعلم أسرار الحياة عن طريق المعرفة الميتافيزيقية وممارسة المراقبة الذاتية، المدرسة الرابعة - الجشتية، التي هي عبارة عن المثال الروحي في مجال الشعر والموسيقى^(٢)، وهذه المدارس الرئيسة الأربعة أعطت تفرعات وولدت مدارس وطرائق متعددةً أخرى، لكن كلاً منها لم تبتعد عن السياق المؤسس الذي خرجت منه "ويختلف الوضع البدني للموجودين في الحلقة حسب الطريقة كذلك، إذ قد يتحرك الذاكرون في دائرة مغلقة أو يؤدون رقصة خاصة أثناء الذكر أو يركعون أو يقومون بالذكر وقوفاً منتصبين طوال مدة الحلقة، أما هدف حلقات الذكر فهو واحد عند جميع الطرق وهو الوصول إلى نشوة التواصل مع الخالق والاتحاد به"^(٣).

الرقص لغة بصرية

لو صحّت رواية المقرئ عن رسالة عمرو بن العاص إلى الخليفة عمر بن الخطاب، والتي يصف فيها أهل مصر بقوله (أرضها ذهبٌ ونساؤها لعبٌ ورجالها من غلبٍ وأهلها تجمعهم الطلبة وتفرقهم العصا)^(٤) فاني أرى في تلك الرواية شرفاً لأهل مصر، وليس مثلبة كما يظن البعض، فالأمر يبدو لي غريباً أن يسمو شعبٌ ما عبّر ما تضخه الفنون فيه من قيمٍ جماليةٍ عليا، وهو ما يعني أن الفن في مصر ظلّ حراً، وغريباً ولم تكبحه جماعه الميتافيزيقا، إذ عندما يسمع المرء ترنيماتٍ موسيقيةً متواترةً، يبدأ وبلا وعيٍ بتحريك أقدامه على النسق الموسيقي، أو يترنم بها مع حركة من أصبعه أو رأسه، فالإنسان يبحث دوماً عن وسائل غنية ليعبّر بها عن مشاعره تجاه واقع ما، أو حديثٍ يواجهه، هذه الوسائل التي تعبّر عن حالة إنسانية يتحدّث بها كل إنسانٍ بشكلٍ مطلقٍ، ودون استثناءٍ، ومن هذه الوسائل تأتي لغة الرقص لتأخذ ميزتها الإنسانية فعندما يرقص أي إنسانٍ، إنّما ليتكلم من خلال الحركة ، فالرقص لغةٌ ميتافيزيقيةٌ معنيةٌ بإعادة إنتاج الجمال واللذة بمقاييس روحية ، "وإنّ أيّ إنسانٍ مهما كان موقعه أو لغته، يصغي إلى هذه اللغة ويتفاعل معها دون أن ينبس ببنت

شفة، ودون أن يسمع لفظاً واحداً، ثمة لغة لا يمكن التعبير عنها إلا بلغة الرقص، ولذلك نرى مختلف شرائح الناس تستخدمها، كونها الأكثر تعبيراً، والأكثر تأثيراً^(١) لأن الرقص يوقر الإحساس للإنسان أن يخرج من حدود نمطيته، ويهدب الروح عبر ترسيخ الشعور بالانتماء إلى السماء، فكأما ضرب الإنسان الأرض بقدميه في لحظة الرقص، كان ذلك دليلاً على توقه للانعتاق من حدوده الأرضية، وهو التسامي الذي يطهر الإنسان من شعوره بالتسافل والدونية، وحين "يرتدي الدراويش التنورة الطويلة الواسعة وفوقها العباءة السوداء، وحالما يبدأ الرقص ويبدأون في الدوران، ينزعون عنهم العباءة السوداء (دلالة على خلاصهم من الواقع المادي) وتظهر أرديتهم البيضاء الفضفاضة، وما أن يسرعوا في الدوران حتى تنفرد التنورة وترتفع عن الأرض (دلالة على ارتفاع أرواحهم إلى العالم السماوي) ويرفعون أيديهم نحو هذا العالم السامي، لمتدمج هذه الأرواح في مشاعر سامية ترقى بهم إلى مرتبة الصفاء الروحي، وتأخذهم إلى الوجود الإلهي"^(٢)، لذلك كانت مجمل الحركات التطهيرية في الديانات المختلفة راقصة، فاليهودي يهز جسده للأمام والى الخلف في لحظة الدعاء عند حائط المبكى، والمسلم يطوف راكضاً حول البيت العتيق في حركة تشابه الرقص، واحتفظت لنا اللغة بالأدلة على وجود تناظر دلالي في العلاقة بين الرقص والعبادة، فكلمة حج المرادفة لأداء الطقوس الإسلامية تحمل ذاكرتها الایتمولوجية معاني مغايرة لدلالاتها النهائية، فحج في العبرية تعني الابتهاج أو الاحتفال، بينما كانت في الآرامية تعني رقص، والهندوسي يرقص أمام آلهته طلباً للنجاة والغفران، وإذ ارتبط الرقص في الذاكرة الشعبية بالعري والخلاعة، فإن علينا أن نفهم هنا، أن التعري لم يكن ظاهرةً مستهجنةً قبل أن يخضع للتقنين الديني، فكثيرٌ من الحضارات تخبرنا أنّ النساء كن يرقصن عاريات، بغير أن يكون ذلك التعري بغايات إروسية، لأنّ الشعائر والطقوس تذيب المشاعر الدنيوية، وتُبقي وهج الجمال، والنشوة مسيطراً على كلّ شيء، لذلك كنا نجد العربيات يطفن عاريات تماماً على الكعبة، ولم يجدن في ذلك بأساً أو منقصةً، لأنّ الدوافع الروحية تُخفي القبح، وتجعل الأشياء براقّةً، خاليةً من الرجس، وهو الطقس الذي بقي إلى سنة ٩هـ بغير نهْيٍ أو تبديلٍ، إذ يورد مسلم في صحيحه "حدثنا أبو كريب حدثنا أبو أسامة حدثنا هشام عن أبيه قال كانت العرب تطوف بالبيت عراة إلا الحمس، والحمس قريش وما ولدت، كانوا يطوفون عراة، إلا أنّ تعطيهم الحمس ثياباً، فيعطي الرجال الرجال والنساء النساء، وكانت الحمس لا يخرجون من المزدلفة، وكان الناس كلهم يبلغون عرفات، قال هشام فحدثني أبي عن عائشة رضي الله عنها قالت الحمس هم الذين أنزل الله عز وجل فيهم ثم أفيضوا من حيث أفاض الناس قالت كان الناس يفيضون من عرفات وكان الحمس يفيضون من المزدلفة يقولون لا نفيض إلا من الحرم فلما نزلت أفيضوا من حيث أفاض الناس رجعوا إلى عرفات"^(١) وحديثه الآخر (كَانَتْ الْعَرَبُ تَطُوفُ بِالْبَيْتِ عُرَاةً إِلَّا الْخُمْسُ) هَذَا مِنْ الْفُؤَاجِشِ الَّتِي كَانُوا عَلَيْهَا فِي الْجَاهِلِيَّةِ وَقِيلَ : نَزَلَ فِيهِ قَوْلُهُ تَعَالَى : { وَإِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً قَالُوا وَجَدْنَا عَلَيْهَا آبَاءَنَا } وَلِهَذَا أَمَرَ النَّبِيُّ

صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي الْحَجَّةِ الَّتِي حَجَّهَا أَبُو بَكْرٍ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ سَنَةَ تَسْعَ أَنْ يُنَادِيَ مُنَادِيَهُ أَلَّا يَطُوفَ بِالْبَيْتِ عُرْيَانًا^(١) ويورد جواد علي في المفصل "أَنَّ الطائفين بالبيت كانوا على صنفين: صنفٌ يطوف عرياناً، وصنفٌ يطوف في ثيابه. ويُعرف من يطوف بالبيت عرياناً بـ "الحلة". أما الذين يطوف بثيابهم، فيعرفون بـ "الحمس". وأضاف بعض أهل الأخبار إلى هذين الصنفين، صنفاً ثالثاً قالوا له: "الطلس"... وتخضع النساء لهذه القاعدة أيضاً إذا كنَّ من الحلة، فكانت المرأة تطوف بالبيت وهي عريانة. وقيل تضع إحداهن ثيابها كلها إلا درعاً مفرجاً عليها ثم تطوف فيه. وقبل كانت تقف على باب المسجد، فنقول: من يعير مصوناً؟ من يعير ثوباً؟ من يعيرني تطوفاً؟ فإن أعارها أحد ثوباً أو كراه لها طافت به، وإلا طافت عريانةً كما يطوف الرجال على حدِّ زعم الروايات. لا يستر عورتها لباساً أو قماشاً، بل كانت تضع إحدى يديها على قُبلها واليد الأخرى على ذُبرها وتطوف حول البيت على هذا النحو. وهم يروون في ذلك بيتاً ينسبونه لامرأة جميلة، قيل هي: ضباعة بنت عامر بن صعصعة، طافت بالبيت عريانةً وهي تقول:

اليوم يبدو بعضه أو كلّه وما بدا منه فلا أحله^(١)

ورغم أنّ الدين الوثني حاول أن يرمم تلك الفجوة الروحية المتقاطعة مع الضمير الأخلاقي العام القائم على أساس الستر، والإخفاء لجسد المرأة، لكن "حسب المصادر العربية فإن الجاهلية كانت تتخلص من ملابسها، وتطوف عاريةً كنوعٍ من التخلص الرمزي من الذنوب عند الوقوف أمام الله في الكعبة.. وربما كان الاعتقاد هكذا عند ناس الجاهلية، لكن الاعتقاد لا يعكس، في كثيرٍ من الأحيان، المعنى الفعلي للطقس، إضافةً إلى أنّه لا يفسر الأصل الذي انبثق منه، وقد ربط بعض الإخباريين والمفسرين بين الطواف بالعمرة وبين قصة آدم وحواء بعد السقوط"^(٢) وعلى الرغم من غياب الرقابة الروحية الصارمة في ديانة الوثنيين في مكة، إلا أنّ المرأة العارية كانت تطوف على البيت العتيق بغير أن تتعرض لمضايقاتٍ ثقافيةٍ أو نفسيةٍ، لأنّ الشعور العام يُحجّم أية نزواتٍ أو رغباتٍ مبتذلةٍ لصالح الشعور بالتسامي، والنشوة الجماعية، والجمالية، فـ"الرقص هو اللغة البكر أو الخطوات الغريزية الأولى التي ترافق الموسيقى، فمثلاً لا يستطيع طفلٌ صغيرٌ أن يقاوم لحناً شجياً، سيرقص أو يجري وربما سيقفز ضاحكاً فوق السلام الموسيقية.. روح الطفل الطازجة وأقدامه المتحررة من العيب والحرام هما سرّ الرقص وجوهره، لا شيء يمنح الإنسان إحساساً بالحرية كالرقص، الأيدي التي تتحول في لحظاتٍ إلى أجنحةٍ، والأجساد التي تقترب من السماء تاركَةً الأرض ترنّ تحت الأقدام الراقصة، والكرة الأرضية التي تستدير على شكل حلبة رقص"^(٣)، لذلك اعتقد أنّ من الإجحاف على الثقافات المعادية للجسد أن تسجن ذلك التمرين الجمالي والروحي في حدود الابتذال والإثارة. فالجسد العاري في عنفوان الشعائر يطرح تعريه مادة للتأمل، وليس للامتلاك، لذلك فهو لا يبحث عن الإشباع الأيروسفي في

رحلة حركته المكررة والجماعية، بقدر ما يبحث عن اليقين الذاتي، فهو يُجرد ممتلكاته مما يغطيها، لكي يلتذّ بنشوة التجرد، والثقة بالذات، من هنا أظنّ أنّ المشكلة ليست لها صلةً بفكرة الإشباع، أو الانهماك في تضاريس الجسد، بقدر ما يتعلق الأمر بالنشوة التخيلية والرمزية، فكلّ الأشياء السائرة في الوجود، تطمح إلى بناء معنى جديد مغايرٍ للأنساق المتوارثة، لذلك فإنّ جمالية الجسد العاري لا تكمن في تناسق خطوطه فقط، بل بما هو أبعد من التفاصيل الظاهرة، فالمستتر يبدو أعمق بكلّ الأحوال، مما هو مفضوح، وحينما ترقص المرأة عارية لا تفكّر بأنّ أحداً ما تشتعل بداخله الرغبة، نتيجة عريها، لكونها خرجت من مدار الوجود، إلى مدارٍ آخر تكونت لها فيه ماهية جديدة و" لعلّ ارتباط هذا (الرقص) بالجسد، وتركيز الفتاة على جسدها في مجتمعٍ مازال ينظر إلى غالبية النساء على أنّهن (مجرد جسد)، إضافة إلى استغلال جسد النساء، الموديل في الكثير من (الإعلانات) ((على تركيز الاهتمام بالجسد)، ويلعب الجسد الدور الرئيسي في الرقص حيث تعبّر الراقصة عن كل ما تريد أن تبوح به من خلال جسدها.. إنها تصمت تماماً.. وتترك الجسد بكلّ تفاصيله يعبر، ويبوح، ويقرأ، ويكتب، وينكر كلّ ما يمكن أن يقال أو لا يقال، إنّ الجسد يمثل علامةً فارقةً ومهمةً في حياة كلّ أنثى.. لذا لا عجب أن نجد كلّ أنثى، بالفطرة، قادرةً على الرقص.. وقد تتخذ الرقص حرفةً (إن وجدت التشجيع والتأوهات- الإعجاب من الآخرين).. إضافةً إلى نمط شخصيتها النرجسية.. حيث الحبّ الطاغي، والذي يكون بلا حدود لجسدها ولكافة معالمه وتفاصيله⁽¹⁾، فالرقص يتيح لها التجرد من سلطة الجسد ويعمّق لديها الشعور بالانفلات من هوس الممكن، إلى فضاء التوقع، فليس هدف الراقصة المتعرية الإغواء أبداً، وإن بدا مظهرها مغريباً لكون الإغراء ليس غايةً، ولم يكن وسيلةً لنيل التجلي أيضاً، إنّما هي تتعري جزئياً، لأنّ ذلك التعري جزءٌ من الأنساق الأولى التي أسست له، قبل أن يغمره الأخلاقي والثقافي ليحدد الشروط الاجتماعية لغطاء الجسد، وهكذا يمكننا أن نعتقد أنّ المرأة الراقصة شبه العارية لا تشعر بوطأة العري، على ذاتها، لكونها جعلت من الجسد ممراً للاستغراق في تصوراتٍ متخيلةٍ، تتبع من أفكارٍ عليا يُهيمن عليها الجمالي، على عكس المتلقي المسجون في حدود الرغبة، ورهين جغرافيته الجسدية في كل الأحوال والذي لم يتخ المجال لجسده أن يتحرر من سجون المعنى وظلّ أسيراً للتصورات المتخيلة المتوارثة، فأصبح العري لديه هدفاً بحد ذاته منفتحاً في تلقيه على حدود المتخيل، إنّهُ يرى فيه فرصةً للتمكّن، والذهاب إلى ما هو أبعد من التملك فالرقص لغةٌ شاسعةٌ يتولّى الجسد النطق بها ونقلها إلى الآخر، وكلما كانت اللغة فاعلةً، معبرةً، تزيد الثقة بالنفس، أي الراقصة، وتجعلها اقدر على امتلاك اللحظة، التي تبدو عابرةً عند الآخرين، ما أحاول قوله بالرقص لا يمكن ترجمته بالكلام العابر، يمكننا القول أنّني أدون بالحركة، تفاصيل الأفكار لتبقى على قيد الحركة، فتبقى نابضةً في مساحة الزمن...في لحظة الرقص يحضر كلّ شيء ويغيب

كل شيء، تصبح اللحظة مثل كيانٍ مفاجئٍ، كيانٍ يحتوي قوة الحياة وعذوبتها، وفي الوقت نفسه يجعلك ترى ذاتك في مرآة صافية تعكس حالاتٍ كثيرةً لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة" (١).

الطقوس وآليات تحرر الجسد

تأسس الرقص في بواكير نشوئه ليكون معادلاً موضوعياً للصلاة، إذ حين تعجز اللغة عن ترجمة خوفها باتجاه المجهول الغيبي، يتحرك الجسد لينتج لغةً عابرةً للتفسير إذ إنَّ المصريين القدماء كانت وظيفة الرقص عندهم تقام أثناء إجراء المراسم الدينية حول القارب المقدس وفي المعابد، وأثناء فترات الحصاد لدى الفلاحين تقريباً للإله «مين» إله الخصوبة، وعند قبائل أفريقيا كان لديهم رقصات طقسياً تتجلى بها الروح لدرء خطر يلَمُّ بهم، أو طلباً لسقوط المطر وفي الحضارة الإغريقية، كان الرقص طقساً من العبادة «ديونيزيه» التي كانت تعتبره من أرقى الوسائل التعبيرية، فكان لديهم آلهة للرقص، والبهاء، والخصوبة. وفي الهند كانت تقوم الفتيات العذارى بالرقص تبجيلاً للآلهة. لم يكن الرقص شكلاً من أشكال الابتذال، مثلما حصل الآن،.. وقد يرجع هذا إلى أنَّ جسد المرأة كان مقدساً وله احترامه، كرمزٍ للخصوبة المعادلة لخصوبة الحياة، حتى أنَّ بعض الآلهة في الحضارات القديمة كانوا إنثاءً ولا ينظر لها على أنها أداة للمتعة وإثارة الغرائز" (٢).

وعلى وفق تلك الفرضية فإنَّ كلَّ حركةٍ جسديةٍ على وفق إيقاعٍ معينٍ مكرِّرٍ بغضِّ النظر عن الدوافع أو النتائج التي تفرزها، هو رقصٌ طقوسيٌّ، إذ من الظلم أن نلصق الرقص بحالة الفرح عموماً، فالذي يلطم أو ينوح على مقدسٍ لديه ويحرك جسده على وفق إيقاعات مكررة، إنما يرقص طقسياً ليعزز حالة التطهير الرمزي الناتجة من ذلك السلوك، وعلى وفق ذلك يمكننا أن نعدَّ مواكب اللطم الجنائزي التي تُقام تخليداً لحادثة تاريخيةٍ قديمةٍ نوعاً من الرقص الطقوسيِّ. وقد تقاربت كلمات شعائر، ومشاعر، وشعارات في الأصل اللغوي لندلَّ على معانٍ متقاربةٍ أيضاً، فهي معنيةٌ بالعلامة أو الدليل، وفي ظنِّي أنَّ ذلك التقارب لم يكن اعتباطياً إذ اقترن بعضه ببعض الآخر، فالشعائر لا يمكن لها أن تؤثر في الإحساس بغير أن تكون أنساقها خاضعة للإيقاع، فالكلمات المكررة ذات الأزمنة المتقاربة إيقاعياً، تؤثر وجدانياً في المتلقي، والشعر ثيمةً مركزيةً في الأداء التعبيريِّ للشعائر والطقوس، وكذلك لا تخلو من الشحنات الانفعالية لأنَّ مجالها الوجدان، ذلك أنَّ كلَّ فعلٍ شعائريٍّ، هو بالأصل رفدٌ وجدانيٍّ، فهي " أفعالٌ متكررةٌ تأخذ شكل العادات التي ترتبط بالنسق الديني، وهذا لا يعني أنَّ كلَّ العادات المرتبطة بالممارسات الدينية تعتبر شعائر، فكثيرٌ من هذه العادات تكون أفعالاً دينية فضلاً عن اشتراكها في النشاط الدنيوي.. وأقرب مثالٍ على ذلك الاحتفالات الدينية فهي تشتمل دائماً على الجانبين، الشعائري والدنيوي.. وهذا يعني أنَّ الشعائر مهما كانت بسيطةً أو معقدةً، جماعيةً أم فرديةً

تعتبر ترجمةً وأداءً للاعتقاد^(٢)، ويرى محمد الطاهر بن عاشور أنّ الشعائر: جمع شعيرة: المعلم الواضح مشتقةً من الشعور، وشعائر الله :

لقبٌ لمناسك الحج ، جمع شعيرةً بمعنى: مشعرةً بصيغة اسم الفاعل أي معلمة بما عينه الله^(٣). وفي ظني أنّ للشعير الذي كان قيمةً معنويةً كبيرةً لدى شعوب الشرق دورٌ في نحت اصطلاح الشعائر، لأنّ مجمل التقدّمات التي كانت تقدم للآلهة الرافدينية القديمة ، كان للشعير الدور الأهمّ فيها، وهو ما يحيل الاصطلاح للأصل الرافديني المؤسس له ، لأنّ الشعير وشراب الشعير في الحضارة العراقية القديمة ، كانا القربانين المفضلين للآلهة في الميثولوجيا العراقية القديمة. ولا يمكن فهم ظاهرة الطقوس بغير أنّ لا نغفل دور التفاعل الناتج عنه ، فالفرد يسعى عن طريق الطقوس إلى إشاعة عدوى وجدانية، سواء أكانت بالفعل أم بالحركة أم صوتاً، بما يؤدي إلى إشاعة نسقٍ من الأداء يوحد الجماعة "إنّ الانفعالات التي تتولد بفعل جماعية الطقوس، تصنع محرضاتٍ كافيةٍ لقلب الفطرة التي جُبل الإنسان عليها، يتحول معها الإنسان إلى موالٍ هستيريّ، لأنه يكون خاضعاً لانفعالاتٍ مهيمنةٍ تنوب أو تتلاشى في سطوتها الذات الفردية، كنتيجةٍ من نتائج العدوى الذهنية والوجدانية التي تصاحب الفعل التحريضي الذي يقوم به التكرار"^(١)، فالحركة المكررة تدعم اليقين بطاقاتٍ وجدانيةٍ معديةٍ والعدوى من القوة أنها تفرض على البشر ليس فقط بعض الآراء وإنما أيضاً بعض الطرق في الإحساس والشعور"^(٢) ، لذلك يبدو الفعل الهستيري في الطقوس امتيازاً عقائدياً لدى الفرد ودليلاً على عمق تغلغل المبدأ في أعماقه، وكأنّ الحركة "الراقصة" ستتوج وجوده المعنوي " فإذا كان المعتقد حالةً ذهنيةً ، فإنّ الطقس حالة فعلٍ من شأنها إحداث رابطةٍ، وإذا كان المعتقد مجموعةً من الأفكار المتعلقة بعالم المقدسات، فإنّ الطقس مجموعةً من الأفعال المتعلقة بأسلوب التعامل مع ذلك العالم، انه اقتحامٌ على المقدس وفتح قنوات اتصالٍ دائمةٍ معه"^(٣)، وهو ما يعني أنّ للطقوس علاقةً مؤكدةً مع توهج المقدس وتأثيره ، لكونه معنيّ بتحويل الرمز إلى ممارسةٍ، ونقل الرابطة الذهنية إلى رابطةٍ، وشيجةٍ ظاهرةٍ ومعلنةٍ، بل لعلّ للطقوس مفعولاً سحرياً في الترصين الاجتماعي لدى أية مجموعةٍ بشريةٍ، إذ يعيش الأفراد، حيث هم أفراداً، لذواتهم الفردية، و لكنهم عندما ينخرطون في الأنشطة الاحتفالية الطقوس الجماعية، دينيةً كانت أو غير ذلك، فإنّ الروح الجماعية تتقد، ويعاد تنشيط الضمير، والحسّ الجمعي، وينتقل الأفراد من كونهم أفراداً منفردين" إلى أفرادٍ "جماعيين، وهو الانتقال الذي تحتاجه المدينة على العموم لأنّ أنظمتها تقوم على أساس المشاركة والتبادل، لذلك يرى الياد أنّ الطقوس شأنٌ مدنيّ، يتعلق بفهم الدين في إطاره الشعائري، لأنّ المدينة بحاجةٍ مستمرةٍ للترصين، وردم الفجوات الاجتماعية، وهو ما تقوم به الطقوس ، بأفضل أداءٍ عبر آلية التكرار" فعندما نكرر الشيء مراراً وتكراراً، ينتهي بنا الأمر إلى الانغراس في تلك الزوايا العميقة للاوعي حيث تصنع دوافع كل أعمالنا"^(٤).

إنّ الخبرة التي تصنعها الطقوس في علاقتها مع الدين داخل الجماعة، تأخذ بُعدين: "الأول جماعيّ يتمثّل في صياغة المشترك الثقافي الذي يبلور روح المجموعة في شمولية كليّة يستعيد من خلالها الفرد شعوره بالقوة والمنعة فالأفعال الطقسية تتطبع بطابعٍ مؤسسيّ واضحٍ، إذ يخلق الأداء الجماعي للشعائر من الحماسة الجماعية عسى أن يبلغ درجاتٍ عاليةٍ من الشدّة العاطفية ، والثاني فرديّ يتمثّل في الإحساس بالتطهير والاستعارة اللاشعورية لماهيةٍ مضافةٍ لماهيته الأصلية ، عبر تقمّص روح المقدس الذي صنعت لأجله المناسبة رمزياً، بما يجعل الزمن متداخلاً ومنصهراً ،فهو زمان الخبرة الوجدانية الجماعية المكثفة، ويمكننا أن نرى في هذه الخبرة ما يشابه الخبرة التطهيرية، والمحفلون إذ يذكرون الحدث التأسيسي إنّما يحيون وعيهم لهوايتهم وانتمائهم، ويمكننا أن نضيف لذينك البعدين بعداً ثالثاً يتمثّل في شعور المساواة، والتماهي والاستغراق في روح العدالة الاجتماعية الذي تمنحه الطقوس للأفراد"، لذلك يبدو أنّ الطقوس وإن كانت مادةً اجتماعيةً مؤثّرةً، لكنّها بحاجةٍ إلى إشرافٍ مؤسسيّ، يضمن لها فاعليتها الرمزية، فالأفعال الطقسية تتطبع بطابعٍ مؤسسيّ واضحٍ، إذ يخلق الأداء الجماعي للشعائر من الحماسة الجماعية عسى أن يبلغ درجاتٍ عاليةٍ من الشدّة العاطفية"^(١).

وتعدّ اللذة التي تنتج عن الأداء الحركي للجسد غير نهائيةٍ، فهي مرتبطة أساساً بإنتاج العمى الذهني، وما توفره الطقوس في الأساس من طغيان حضور الانفعال الاحتفالي وغياب النقد الذهني، فالجماعة في محطاتها الشعائرية غير معنية بالجدوى العقائدية بقدر عنايتها بالتراصّ الاجتماعي، واللذة المكتسبة بنتيجة ذلك الهياج الهستيري، الذي يجعل الجماعة جسداً واحداً" لأنّ كلّ طقسٍ عبارة عن مظهرٍ من تجرّبتنا، موحّدٌ ومبنيٌّ بشكلٍ منسجمٍ وتكراريّ، وفي انجاز الطقوس نعطي لأنشطتنا بنيةً ودلالةً، ونقلّص بذلك التشويش والتباين في أعمالنا"^(٢) .

الرقص الطقسي رسالة ثقافية

مثما كانت الوقائع الثقافية خائتر متحررة، في أعماق كل جماعة بشرية، وبما يؤثر في بلورة أنماط التفكير لديها، فإن الجماعة بدورها ترسل إشارات ثقافية مشفرة عبر ممارساتها، على أننا يجب أن نفهم أن التشفير ليس بداعي الخوف، في كل الأحوال، وإنما لأن ذلك الغموض يكسي المعنى بظلال جذابة، وقد أوضح ليفي شتراوس في خاتمة كتابه الإنسان العاري أن الشعائر يجب أن تتم دراستها على أساس أنها جزء من نسق الإشارات، ويجب على الأنثروبولوجيين عند دراستهم للشعائر أن يدركوا وأن يركزوا في الكشف عن الملامح المحددة التي تميز لغة الشعائر عن الصيغ الأخرى للاتصال، ففي الشعائر تستخدم مجموعة من الحركات واللغة المتداولة والموضوعات الشعائرية التي تكون نسقا⁽¹⁾ وحين نقول إنها نسق، فهذا يعني تحولها إلى خميرة ثقافية، سوف تصبح جزء من اليقين الوجداني لأية جماعة، والتي ستحوك لها أصولاً غيبية، لا يمكن الطعن في جدواها بمجرد أن تصبح نسقا.

إن أساس تميز الممارسات الطقسية، وفعاليتها، هو تكرارها من قبل ممارسيها، في أزمنة محددة وثابتة، لإحياء واقعة مضت، مثل استدعاؤها ضرورة ثقافية تتعلق بترميم الذاكرة الجمعية، أو احتفاءً بحدث يعني للجماعة، أو لأحد أفرادها، مما يعني ضحاً بطولية رمزية في الذات الجمعية لأية مجموعة

بشرية، لأن الاحتفال بالبطل - الرمز يُدق على التابعين استعارة بعض من رمزيته أثناء الاحتفال، وعلى وفق ذلك يمكننا الجزم أن الاحتفال الطقوسي، يؤكد منذ الوهلة الأولى أننا بإزاء ممارسة رمزية ضرورية، تُشبع حاجات معنوية في حياة الجماعة، فهي تشحن الضمير الجمعي رمزياً، بما يؤثت له ذاكرة غيبية، وتوفر مشروعية تاريخية للجماعة، لأن الاحتفال الطقوسي ينتمي لتاريخ حميم، معياً بكل ما يجعله مقدساً، فضلاً عن أن التكرار يعمد إلى استرخاء التوترات الذهنية، بما يُكسيه من مشاعر وجدانية مرافقة للأداء الطقوسي، إذ يتم شحن الزمن بالقداسة، وتُستعاد وقائع التاريخ المقدس مثلاً هي مرسومة في المتخيل الجمعي، بما يضمن ذلك تجربة الرمز المقدس، فالاسترجاع الرمزي تأثيث الذات الجمعية برمزية مستمدة من أشخاص وأحداث ملهمين داخل الضمير، أي " أن في وسع الإنسان الديني، بوساطة الشعائر، الانتقال بدون خطر من الديمومة الزمنية العادية إلى الزمان المقدس"⁽²⁾، ويظل تأثير ذلك الانتقال نشطاً كلما استعاد الإنسان تمثيلها في الطقوس، لكونها مشحونة بطاقة رمزية قادرة على تأسيس معنى تأويلي مختلف، فالمخيلة الإنسانية تعمل على الدوام إلى تأويل الواقع بما ينسجم وما تحمله من أحداث فو طبيعية، وبما يُمكن المؤمنين بعد أداء تلك الطقوس أن يعيشوا في زمنين اثنين معاً: زمن مقدس متخيل، ينتمي إليه الحدث التاريخي للواقعة المجسدة بطقوس معينة، وآخر هو الزمن الفيزيائي الحقيقي، هو زمن الحركة الطقوسية نفسه، في ذلك الالتقاء

المتصور تتداخل الأزمان، فيصبح القياسي أسطورياً والأسطوري جزءاً من القياسي، بما يسمح للخيال أن يؤسس للواقع، فيعيش الكائن الطقوسي وقائع التاريخ كأنه قد عاشها فعلاً ، لأن ذلك سـدّ يـؤلف انفساماً في جريان الديمومة الزمنية العادية، لم يبقَ الزمان التاريخي الحاضر هو الحاضر الذي يعيشه المرء.. بل غدا الزمان الذي جرى فيه الوجود التاريخي^(١).

إذن تـؤلف الطقوس، وما يصاحبها من حركات جسدية ،نوعاً من أنواع الترميم الثقافي لأية مجموعة تعرّضت لانتهاكات تاريخية، سعت إلى محو خصائصها المميزة إذ تكون الطقوس حينئذ مصداً مناعياً يساهم مساهمة رمزية في التعويض والحماية ، بما تتضمنه تلك الطقوس من شفرات ثقافية مؤهلة لردم الفجوات ، وتصحيح الواقع عبر جعل الافتراض بديلاً متخيلاً، فهي بذلك تُعجل في تـمـص الأنموذج الدنيوي الطبيعي للنموذج الثقافي القابع في أقصى الذاكرة الأسطورية ومشابهته لـإن الطوائف التي تحدد نفسها انطلاقاً من أنموذج ثقافي ،تتبادل الأشياء الثقافية تبادلاً واقعياً، إلّا أنه لا بدّ لها مقابل هذا التناظر الذي تقيمه بين الطبيعة والثقافة من تصور إنتاجها الطبيعي انطلاقاً من أنموذج طبيعي بوصفها مؤلفة من كائنات بيولوجية^(٢)، وهو تبادل لا يمكن له أن يتم في ظل ظروف عقلية صارمة، لكن الطقوس بما تشتمل عليه من هستيريا جماعية، تذيب كل ما هو عقلي ومنطقي ببقوة المتصور، قادرة على أن تجعل من ذلك التبادل واقعاً ملموساً " فالطقوس تواصل، لعب، إدغام المجتمع في الوحدة الكونية، وما يعطي القوة للطقس ليس معناه الأصلي، ولا فاعليته الحقيقية، ولا الأمان الذاتي الذي يمنحه، وإنما قدرته على تعديل المواقف من خلال تمكين تماسك الجماعة الذي تقيمه، قد لا يهطل المطر بعد تأدية طقوس الاستسقاء ولكن تجييش المشاركين بها يساعدهم على مجابهة الجفاف بشكل أفضل^(٣)"

وحيث أن الجسد مجال فاعلية الطقوس، لذا كانت حركته أثناء أداء الشعائر تنتمي لذاكرة غيبية، مع كونها في ظاهرها شكل من أشكال اللعب الحر، فضرب الزنجيل في الشعائر الحسينية يناظر في كثير من الأحيان لعبة مناوبة الأنتقال في رياضة الزورخانه الفارسية الأصل، لكن الفرق أن ضرب الزنجيل تدشّن بذاكرة دينية، فيما ظلت رياضة مناوبة الأنتقال في حدود اللعب، أي أن "هناك قرابة بين اللعب والطقس الديني، دون معرفة من منهما يسبق الآخر في الزمن، نرى اغلب الحالات أن الألعاب تصدر عن طقوس في محاولة لتقليدها أو التذكير بها.. تولد الدمية-اللعبة عن الدمية الآلهة؛ نزع الطابع المقدس عن الأفعنة والرقص وتحويلها إلى مجرد تسلية دنيوية، ولكن الألعاب محكومة، من جهة أخرى، بسلسلة من المحظورات، مما يجعلها تتحوّل نحو التأليه والغيبيات لتصبح طقوساً فيما بعد" (١) .

وتأسيساً على ما سبق فإن الطقوس بمثابة آلية ثقافية، يتم توظيفها لترجمة مضامين وشفرات صور «المقدس» بكلّ تجلياته، وهو التوظيف الذي يؤثث بدوره محتوى الاستفادة من الرمزية المتحققة عبر عملية



التنشيط الحر للذاكرة الجماعية، ذلك أنّ الشعائر والطقوس بغضّ النظر عن موضوعها تنتمي للذاكرة الثقافية لأية مجموعة بشرية، وعملية استعادتها، أو إعادة تمثيلها تشكّل نوعاً من الاستدعاء المنظم لتلك الذاكرة، بما يجعل استقبال الحاضر مُحصّناً بقبليّة تاريخية.

الخاتمة

في لحظات مُختارة يجعلها الإنسان محطة تنقية رمزية لوجوده، فإنه يلجأ تلقائياً، أو بصورة موروثية إلى استخدام بعض الحركات، أو العلامات بواسطة اليدين ووضعية جسمه أو تعابير وجهه أو ملابسه في بعض الطقوس، لكي يعبر عن مشاركة وجدانية في عملية استدعاء المناخ المناسب لصب ذاته الفردية في إطار جماعي، فالطقوس مهما كان موضوعها لا تتوقف عند حدود التطهير واللذة فحسب، بل تتسحب في كثير من موافقها، لإيجاد أرضية مناسبة تُصهر الفرد في تيار جماعي، فضلاً عن ذلك، هي عبارة عن وسيلة عيانية، تقرب الإنسان من قواه الغيبية، لأن حركيتها الظاهرة تجعل المطلق قريباً ممكناً، بعد أن جعله النظام الكهوتي غائباً في سماوات بعيدة، فالطقوس تصبح هي الدين كلما ابتعد الإله في غياهب المعنى المطلق، وكلما كانت هذه الحركات والعلامات والرموز والوسائل متناسفةً ومنتظمةً، جاءت معبرة عن معنى لاهوتي بسيط فالطقس ليس فقط نظاماً من الإيماءات التي تترجم إلى الخارج ما نشعر به من إيمان داخلي، بل هو أيضاً مجموعة من الأسباب والوسائل التي تُعيد خلق الإيمان بشكل دوري، ذلك أن الطقس والمعتقد يتبادلان، إلا أن الطقس نفسه ما يلبث حتى يعود إلى التأثير على المعتقد، فيزيد من قوته وتماسكه^(١). ويمثل الرقص الديني احد أهم مظاهر الأداء الطقوسي، الذي يؤديه الإنسان لكي ينقل مأوى الجسد ومستقره الرمزي، من الأثر المرصود العياني، إلى آخر هلامي متخيل، لأن الأداء السريع، والمكرر لحركات الجسد كفيلاً بخلخة الوعي لدى الإنسان، لصالح ما هو متخيل، وهو ما يفسر لنا توق الكثير من الحركات الصوفية إلى اللجوء لذلك النوع من الرقص في مواجهة صرامة الواقع ومنطقه، إذا ما علمنا أن التيار الصوفي في أساسه يميل إلى تجريد الواقع من منطقيته لصالح ما هو خيالي أو متوقع فالرقص كحركة جسدية ذات الإيقاعات، والإيماءات المختلفة، إن على المستوى الفردي أو الجماعي، هي تعبير ظاهري ولكنها تحمل في طياتها مجموعة من الأحاسيس والمشاعر النفسية والعاطفية التي تُرجمت إلى حركات منتظمة للجسد، تجمع ما بين الصوت والإيقاع بطريقة رمزية، ودلالات لغوية وإشارات، كان الهدف منها هو إحداث رغبة لتحرير طاقات نفسية ومشاعر متراكمة في عالم اللاشعور... لقد كانت هذه الحركات تُؤدى لفترة زمنية معينة، ولها طابع التكرار، حيث تعود ممارستها لفضاء وزمان معينين، حسب ما تمليه عليها الضغوط الثقافية والاجتماعية، من قيم، وأعراف، ومعتقدات مجسدة في الضمير الجمعي لكل الجماعات الإنسانية، يكون الجسد في علاقة دائمة مع الإطار الثقافي الذي ينمو بداخله، وبالتالي فهو حامل ومحرك للفعل الطقسي، فيصبح صانعاً ومنتجاً لتلك الطقوس، فمن خلال علاقة الجسد بالبناء الثقافي والاجتماعي تتطور وتنمو الإمكانيات والحدود الخاصة بقدراته التعبيرية^(١) وللطقوس وظيفة التفرغ والتنفيس فضلاً عما تقدّمه من تسامٍ تطهيري ينقل الجسد من مصاف الدنيوية إلى مرتبة رمزية متخيلة.

المصادر

- ١-القران الكريم
- ٢-الكتاب المقدس
- ٣-الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي، د.ناجي عباس الركابي، دار تموز دمشق ٢٠١٢، ط١
- ٤- الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف ترجمة عبدالمجيد جحفة دار نوبال الرباط ٢٠٠٩ ط٢
- ٦-الأسطورة والمعنى ، فراس السواح، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٧ ط١
- ٧-اتعاط الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء، تقي الدين أحمد بن علي بن عبدالقادر المقرئ الشافعي، تحقيق محمد حلمي محمد أحمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة ١٩٩٦ ط١
- ٨-اثولوجيا انثروبولوجيا ، فيليب لابورت-تولرا، جان -بيار فارنييه، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤ ط١
- ٩-اختراع التقاليد، ايريك هوبزباوم، وتيرينس رينجر، ترجمة احمد لطفي، هيئة ابوظبي للسياحة والثقافة ٢٠١٣ ط١
- ١٠-البداية والنهاية إسماعيل بن عمر بن كثير، مكتبة المعارف بيروت بيروت لبنان ١٩٩٠ ط١
- ١١-تاريخ التربية البدنية ،فان دالين ترجمة محمد عبدالخالق غلام ومحمد فضالي ،دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠ ط١
- ١٢- ترجمان الاشواق، محيي الدين ابن عربي، اعتنى به عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت ٢٠٠٥ ط١
- ١٢-تفسير القران التحرير والتوير، محمد الطاهر بن عاشور، دار التونسية للنشر، ١٩٨٤
- ١٣-تكايا الدراويش ، رايموند ليفشيز، ترجمة عبلة عودة، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ٢٠١١ ط١
- ١٤-تعاليم المتصوفين ،حضرة عنايات خان، ترجمة د. ابراهيم استنبولي، دار الفرقد سوريا ٢٠٠٨ ط٢
- ١٥-الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، فريد الزاهي ،افريقيا الشرق، المغرب ١٩٩٩ ط١
- ١٦-جلال الدين الرومي صائغ النفوس، إحسان الملائكة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ٢٠١٥ ط١
- ١٧-جلال الدين الرومي والتصوف، إيفا دو فيتراي مئيروفتش، ترجمة د. عيسى علي العاكوب، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران، ٢٠٠٠ ط١
- ١٨-ديانة مكة في الجاهلية كتاب الحمس والطلس والحلة ، زكريا محمد، الأهلية للنشر والتوزيع عمان الأردن ٢٠١٢ ط١
- ١٩-دين الإنسان ،فراس السواح ،دار علاء الدين للنشر والتوزيع دمشق ٢٠٠٤ ط٤
- ٢٠-الرقص لغة الجسد ،إكرام الأشقر ،دار الفرات للنشر والتوزيع ،لبنان ٢٠٠٣ ط١
- ٢١-سايكولوجية الجماهير ،غوستاف لوبون، ترجمة هاشم صالح، دار الساقى بيروت ١٩٩١ ط١
- ٢٢-سيكولوجية الجسد وفن الرقص الشرقي د. محمد حسن غانم ،مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات ،القاهرة، ٢٠٠٩ ط١
- ٢٣-سوسيولوجيا الدين ،دانيال هيرفيه ليجيه ، جان بول ويلام ،ترجمة درويش الحلوجي ،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ٢٠٠٥ ط١
- ٢٤-سومر فنونها وحضارتها ، اندري بارو ترجمة عيسى سلمان سليم التكريتي، الدار العربية للموسوعات ، ١٩٧٧ ط١
- ٢٥-الشعائر بين الإسلام والمسيحية، روبير بندكتي، دار مصر المحروسة، القاهرة ٢٠٠٥ ط١
- ٢٦-صحيح مسلم ، مسلم بن حجاج ،تحقيق نظر بن محمد الفارياي أبو قتيبة ،دار طيبة، السعودية ، ٢٠٠٦

- ٢٧- الفكر البري ،كلود ليفي شتراوس،ترجمة نظير جاهل ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠٠٧ ط٣
٢٨-الفناء في الإنسان ،هالة العوري،دار صفحات للدراسات والنشر سوريا ٢٠١٣ ط١
٢٩-الفن العراقي القديم، ثروت عكاشة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ١٩٧٢
٣٠-المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ،جواد علي،طبعة جامعة بغداد ١٩٩٣ ط٢
٣١-مقاربات وبحوث في التصوف المقارن،محمد الكحلوي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ٢٠٠٨ ط١
٣٢-المقدس والعادي ،ميرسيا الياد،ترجمة عادل العوا،دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ٢٠٠٩ ط١
٣٣-الموالد دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر ، د.فاروق احمد مصطفى،الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠ ط١

المجلات والصحف

- ١-جريدة الحياة ،لندن،العدد١٥٩٢٨ في ١٣ تشرين الثاني ٢٠٠٦
٢-جريدة القدس العربي ، السنة السادسة والعشرون العدد ٧٩٣٥ السبت ٢٢ تشرين الثاني نوفمبر ٢٠١٤
٣-جريدة الوطن ،الكويت، في ١٥-٤-٢٠١٢
٤-مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما ،عدد ٧-٨
٥-مجلة الثقافة الشعبية البحرين العدد ٢٨ شتاء ٢٠١٥
٦- مجلة الواحات للبحوث والدراسات العدد ١١(٢٠١١) مجلة أكاديمية فكرية محكمة تصدر عن جامعة غرداية_الجزائر

- (١) مقاربات وبحوث في التصوف المقارن : ٧،محمد الكحلوي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ٢٠٠٨ ط١
(٢) اختراع التقاليد: ٨، ايريك هوبزباوم،وتيرينس رينجر،ترجمة احمد لطفي،هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة ٢٠١٣ ط١
(٣) الرقص لغة الجسد:٣٧،إكرام الأشقر ،دار الفرات للنشر والتوزيع ،لبنان ٢٠٠٣ ط١
(٤) سيكولوجية الرقص: ١٢٩،عبدالباقي يوسف: مجلة الثقافة الشعبية البحرين العدد ٢٨ شتاء ٢٠١٥
(٥) الفناء في الإنسان : ٢١٣،هالة العوري،دار صفحات للدراسات والنشر سوريا ٢٠١٣ ط١
(٦) سومر فنونها وحضارتها: ٩٩ ، اندري بارو ترجمة عيسى سلمان سليم التكريتي،الدار العربية للموسوعات ،١٩٧٧ط١
(٧) الفن العراقي القديم :٧٨-٧٩ ثروت عكاشة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ١٩٧٢
(٨) الفكر البري:٣٧،كلود ليفي شتراوس،ترجمة نظير جاهل ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠٠٧ ط٣
(٩) البداية والنهاية :ج ٦ ص ٢٦٧ إسماعيل بن عمر بن كثير،مكتبة المعارف بيروت بيروت لبنان ١٩٩٠ ط١
(١٠) الجسد والصورة والمقدس في الإسلام : ٢٢-٢٣، فريد الزاهي ،أفريقيا الشرق،المغرب ١٩٩٩ ط١
(١١) تاريخ التربية البدنية : ٢٥،فان دالين ترجمة محمد عبدالخالق غلام ومحمد فضالي ،دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠ ط١
* أظن أن اصطلاح هوسة الذي يطلق على الأهازيج الشعبي تأسس من عبيد الهوسا وهم من قبائل في شرق أفريقيا الذين تم شراؤهم في جنوب العراق واستوطنوا فيه .لاسيما أن اللغة المحكية أطلقت على الثثرة غير المفهومة اصطلاح هوسة أيضا.
(١٢) سوسولوجيا الدين :٢٦١،دانيال هيرفيه ليجيه،جان بول ويلام ،ترجمة درويش الحلوجي،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ٢٠٠٥

ط١

(١) الكتاب المقدس المزمير ،المزمار ١٤٩

- (٢) الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي: ١٢٨، مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلهما: ١١٩، عدد ٧-٨، يوحنا عقيقي
- (١) جلال الدين الرومي صائغ النفوس: ٨ إحسان الملائكة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ٢٠١٥ ط ١
- (٢) الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي: ١١٩
- (٣) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي: ٨٧، د. ناجي عباس الركابي، دار تموز دمشق ٢٠١٢، ط ١
- (١) تكايا الدراويش: ٣٤، رايونند ليفشيز، ترجمة عبلة عودة، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ٢٠١١ ط ١
- (٢) تعاليم المتصوفين: ٣٤، حضرة عنايات خان، ترجمة د. ا. براهيم استنبولي، دار الفرقد سوريا، ٢٠٠٨ ط ٢
- (٣) جلال الدين الرومي والتصوف: ١٣٧، إيفا دو فيتراي مثير وقتش، ترجمة د. عيسى علي العاكوب، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران، ٢٠٠٠ ط ١
- * الكوريفغرافيا أو ما يسمى بعلم الرقص وهو فن حركة الجسد وعادة ما تستخدم الموسيقى مع الرقص شكلاً من أشكال التعبير عن التفاعل الاجتماعي أو الفني أو الديني أو الترفيهي. وهو أيضاً شكل من أشكال الاتصال إذ تستخدم فيه لغة غير لفظية فيقدم من يؤديها تعبيراً عن المشاعر والعواطف من خلال الحركات والإيماءات الجسدية، ويتزامن الرقص في الغالب مع الموسيقى، سواء أكانت أغنية أم قطعة موسيقية أم أصواتاً، ولا تتقيد الرقصة بمدة زمنية محددة (الباحث)
- (١) الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي: ١٢٤
- (٢) ترجمان الاشواق: ٦٢، محيي الدين ابن عربي، اعتنى به عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت ٢٠٠٥ ط ١
- (١) تعاليم المتصوفين: ٣٢-٣٣
- (٢) يُنظر الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي: ١٢١-١٢٢
- (١) تكايا الدراويش: ١٣٨
- (٢) تعاليم المتصوفين: ١٠
- (٣) المصدر نفسه: ٢٤
- (٤) سورة الأنفال الآية ٣٥
- (١) الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي: ١٢٣
- (٢) تعاليم المتصوفين: ٢٣
- (٣) تكايا الدراويش: ١١١
- (٤) يُنظر اتعاط الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفاء: ج ٣ ص ٢٦٧، تقي الدين أحمد بن علي بن عبدالقادر المقريري الشافعي، تحقيق محمد حلمي محمد أحمد، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة ١٩٩٦ ط ١
- (١) سيكولوجية الرقص: ١٢٨-١٢٩ عبدالباقي يوسف: مجلة الثقافة الشعبية البحرين العدد ٢٨ شتاء ٢٠١٥
- (٢) تكايا الدراويش: ٣٢٣
- (١) صحيح مسلم باب الحج الحديث رقم ١٢١٩
- (٢) المصدر نفسه الحديث رقم ٢١٤١
- (١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ج ٦ ص ٣٥٧-٣٥٨، جواد علي، طبعة جامعة بغداد ١٩٩٣ ط ٢

- (٢) ديانة مكة في الجاهلية كتاب الحمس والطلس والحلة : ٤٠، زكريا محمد، الأهلية للنشر والتوزيع عمان الأردن ٢٠١٢ ط١
- (٣) فلسفة الرقص، آية الاتاسي، جريدة القدس العربي ، السنة السادسة والعشرون العدد ٧٩٣٥ السبت ٢٢ تشرين الثاني نوفمبر ٢٠١٤
- (٢) سيكولوجية الجسد وفن الرقص الشرقي: ١٣٣، د.محمد حسن غانم ،مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، القاهرة، ٢٠٠٩ ط١
- (١) فن يضاهاى الفنون الأخرى ،جريدة الحياة ،لندن،العدد١٥٩٢٨ في ١٣ تشرين الثاني ٢٠٠٦
- (٢) الرقص الشرقي من طقوس إلى فن سئ السمعة،دعاء عادل ،جريدة الوطن ،الكويت، في ١٥-٤-٢٠١٢
- (٢) الموائل دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر : ٣٦، د.فاروق احمد مصطفى،الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠ ط١
- (٣) تفسير القرآن التحرير والتنوير: ج١٨صفحة٢٥٦، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤
- (١) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي: ٦٩
- (٢) سايكولوجية الجماهير : ١٥٤، غوستاف لوبون،ترجمة هاشم صالح،دار الساقي بيروت ١٩٩١ ط١
- (٣) دين الإنسان : ٥٤، فراس السواح،دار علاء الدين للنشر والتوزيع دمشق ٢٠٠٤ ط٤
- (٤) سايكولوجية الجماهير : ١٣٣
- (١) الشعائر بين الإسلام والمسيحية : ٢٤٢، روبرت بنديكتي، دار مصر المحروسة، القاهرة ٢٠٠٥ ط١
- (٢) الاستعارات التي نحيا بها: ٢١٨، جورج لاكوف ترجمة عبدالمجيد جحفه دار توفيقال الرياض ٢٠٠٩ ط٢
- (١) الموائل دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر : ٤٠
- (٢) المقدس والعادي : ١٠٣، ميريسيا اليا،ترجمة عادل العوا،دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ٢٠٠٩ ط١
- (١) المقدس والعادي : ١٠٦
- (٢) الفكر البري : ١٥٦
- (٣) اثولوجيا انثروبولوجيا : ١٧٨، فيليب لاجورت-تولرا،جان سيار فارنييه،ترجمة مصباح الصمد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤ ط١
- (١) اثولوجيا انثروبولوجيا : ٢٣٧
- (٢) الأسطورة والمعنى : ٥٥، فراس السواح، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٧ ط١
- (١) البنية الرمزية للجسد ومظاهره الطقوسية والتعبيرية : ٢١٣، د.محمد حمادي،مجلة الواحات للبحوث والدراسات العدد ١١(٢٠١١)
- مجلة أكاديمية فكرية محكمة تصدر عن جامعة غرداية_الجزائر