

السماع الصوفي معبرا سماويا للحقيقة عند جلال الدين الرومي
Sufi hearing is a heavenly of truth according to DJALAL AL-din al-Rumi

نوال لعربي

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، nawel13laribitlm@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2025/03/04 تاريخ القبول: 2025/05/11 تاريخ النشر: 2025/06/02

ملخص:

يحيل مفهوم التّسامي إلى زوال كثافة المادّة، بالسّعي إلى تقطير الذات من التّعينات لاستحقاق أهليّة استقبال النّور الإلهي في جماله وجلاله، وتماهي العارف في المعروف، هذا الميل نحو التجريد مرتبط بتوجّه سماويّ يحاكي المعراج، «ما أضفى على الحقيقة في مجال التصوف طابعا فنّيا بالسماع الصوفي جسّدها في أعماق مستوياتها الأثيريّة.

تميزت ممارسة السماع الصوفي عند جلال الدين الرومي بالطابع الإبداعي التجديدي، هذا الثراء نلمسه من خلال تأسيس الطريقة المولوية بمقوماتها الاستعراضية المسرحية الفتيّة، والغاية منها بث قيم إيتيقية استيطيقية من شأنها كشف الحقيقة لتعزيز وحدة المجتمع.

كلمات مفتاحية: السماع الصوفي، جلال الدين الرومي، الموسيقى، الرقص، الطريقة المولوية.

Abstract:

The concept of transcendence refers to the disappearance of the density of matter, by seeking to distill the self from specificities in order to merit the qualification to receive the divine light in its beauty and majesty, and to identify the knower with the known. This tendency towards abstraction is linked to a heavenly orientation that imitates the ascension, which gave truth an artistic character through Sufi hearing, which he embodied in Its deepest, ethereal levels.

The phenomenon of Sufi hearing according to djalal al-Din al-Rumi was characterized by its creative, innovative nature. We see this richness in the foundations of the Mawlawi order with its young theatrical components, the aim of which is to transmit ethical and aesthetic values that would reveal the truth and enhance the unity of society

Keywords : Sufi hearing, Jalal al-Din al-Rumi, music, dance, the Mawlawi order.

1. مقدمة:

يعتبر التصوف من الظواهر المشتركة التي تسجل حضورها على مر العصور، مع تباين المعتقدات والثقافات، ولعل أهم ما أثاره هو سؤال العلاقة بين الإنسان والمطلق، وسبل بلوغه والاتصال به فأصبح الصوفي راغب في إشباع غربة الروح النفيس في طلبها للمفقود الغائب، ولا يرضى في عملية الإشباع بوجود مسافة بين الذات والموضوع المدرك، بل يسعى لمعرفة مطابقة لمعنى اللباس تلغي الحدود بين العارف والمعروف بإزاحة موقع الذات من كونها ناقلة للحقيقة إلى متنقلة بين تجلياتها اللامتناهية بالتحقق الذاتي الذي يعاين إثرة الحقيقة ونشوتها، فيرتديها، يتدثر بها، ويصطبغ بصبغتها .

يظهر جلال الدين الرومي* (604 هـ، 1207م/672هـ 1273م) من بين أكثر الشخصيات الصوفية تميزاً من حيث الظروف التكوينية والمرجعيات الفكرية، فقد تشابكت ضمنها الأحداث على المستوى الشخصي أو الاجتماعي الفكري بسيادة النزعة العقلية المفرغة من الوجدان الروحي، وتراجع حضور الإنسان في التأسيس للحقيقة والاكتفاء بتلقيها من سلطة فوقية، والركون للاستسلام، التقليد، الخضوع... هاته المؤشرات تلغي فعاليته وتكرس غربة الذات عن الحقيقة، وعلى الصعيد السياسي تم تصعيد منحى الخلافات السياسية والعقائدية والعصبية... كل ذلك آل إلى الهجرة، الإقصاء، القتل اغتصاب الوطن الحروب... وهي في تضافرها تعبير عن النفور بشتى صوره، وما تجربة السماع الصوفي عنده إلا ردّة فعل نابعة من الالتزام، وهي مضادة للتعصب بالمواجهة النقدية له. ما يثير الإشكاليات الآتية:

- كيف تمكن جلال الدين الرومي من تحقيق مشروعية السماع، وما مكانة الرقص والموسيقى فيه؟

- ما هي خصوصيات الطريقة المولوية في تصوير الحقيقة؟

- ما دور السماع الصوفي في توجيه الحقيقة إلى المنحى التشاركي؟

نفترض أنّ السّماع الصّوفي من المقزلات المركزيّة ذات مكانة برزخية بين الفكر والوجدان، من شأنه وصل العقل والقلب بالجسد و إضفاء الرؤية الجمالية على الحقيقة . أهداف البحث تكمن في ما يلي:

- إبراز مفهوم السماع الصوفي، خصائصه وتطوره المفاهيمي و عطفها على الحقيقة.
- تحليل دور السماع في تشكل انطولوجيا الحقيقة ضمن الخطاب الصوفي عند ج.د.الرومي يرمي إلى خلخلة تصورات لصيقة به تصنفه على أنه انسحاب من الحياة و إقصاء للجسد و إهمال رغباته للتحرر من أهوائه، فالحقيقة لا تعرف فحسب بل تعاش .

وظفنا المنهجين الاستقرائي والاستنتاجي ،لمعاينة الخصوصيات و استخلاص المبادئ العامة و المعالم الكبرى للسمع الصوفي ، و المنهج التأويلي النقدي المناسب لتحليل مفهوم السماع في بعده الميتافيزيقي، و مدى تأثيرها على الفكر الإنساني.

2. ماهية السماع الصوفي عند جلال الدين الرومي

1.2 السماع الصوفي نظريًا و إجرائيًا:

السمع الصوفي هو الرغبة في "الاستماع بأذن القلب إلى الأصوات والألحان في حال من الوجد والغيبة عن النفس والتصفيق والرقص على انفراد وفي جماعة بآداب ورسوم خاصة¹، و يكون السّماع من الأحوال التي ترد على السالك فيأخذه، بينما يصنّفه محي الدين ابن عربي مقاماً²، و قد لجأ الصوفية إلى هاته الطّريقة الإرادية"و من المرجّح أنّ سماع الصوفية كان تطوّرًا طبيعيًا لحلقات الذكر، فقد كان الصّوفية يهتمّون بالذكر ويحتوّن المريدن على الانشغال به في أوقات فراغهم، والمداومة عليه في خلواتهم، ثم تطوّر هذا اللون من الذكر الفردي إلى لون جماعي³، مع توظيف إيقاعات شعريّة، حركية وموسيقية يمكن أن تتعدّى المهمة الترويحيّة والترويضية لشهوات النفس لتنتهي إلى كشف المحتجب من الحقيقة "و لا يبعد أن يكون السماع سببا لكشف ما لم يكن مكشوفاً، فإنّ الكشف يحصل بأسباب منها التّنبيه،و السّماع تنبيهه⁴.

تؤكد المستشرقّة الألمانية آنا ماري شيمل أنّ "السمع يعتبر بلا شك أشهر تعبير عن الحياة الصوفية في الإسلام⁵، رغم المعارضة الشديدة التي لاقاها من طرف السلطة الفقهيّة

الرسمية بسبب توظيفه في إطار الممارسة التعبدية، مبرر ذلك تعذر الجمع بين ما هو دنيوي مدّس وما هو سماوي مقدّس، إلّا أنّ الصّوفية راهنوا على مشروعيتّه، مع إمكانية إضفاء طابع القداسة على ما يقع في قلوبهم من أصوات وألحان، فيحصلون على ما ينشدونه من وجد، فالوجد يعني "في الفينومينولوجيا الاتجاه القصدي للشعور عندما يتّجه إلى ما هو غير الذات أو خارج الذات.. حيث ec تعني الخروج و stasis تعني السكون، فهي تعني الديناميّة والحركة التي يجاوز بها الإنسان وجوده الزاهن 6، في المقابل يقترح نويا تسمية هذه الحالة (المشاهدة الباطنية Instase) بدلا من (الوجد) Ekstase، لأن الصّوفي لا يخرج من ذاته، بل يغوص في أعماق نفسه، في بحر الروح كما قال الشعراء 7، ولا تناقض بين المعنيين طالما أنهما حاثين على إيجاد المفقود "اعلم أن الوجد يشعر بسابقة فقد، فمن لم يفقد لم يجد" 8 فما الخروج إلا مسار للولوج وهو ما يتطلبه ديالكتيك تفتح الحقيقة بالسمع.

برز ج.د. الرومي في هذا المسعى من خلال الشغف بالسمع حقّق له انصرافا كلياً عن وقار الجسد المستكين المستقر ومعايشة خفة الجسد العاشق المخلّق فوق الأرض "وضع الفلك تحت قدمك، أيها الشجاع، و استمع من فوق الفلك، إلى صوت السماع 9. لم يفرّق ج.د. الرومي بين العبادات المفروضة والسمع، وإن تباينا في الظاهر إلا أنهما موصولين إلى الحقيقة في مضمونها التفاعلي التشاركي:

"و اجعل السماع حاميا، ولا تلق بالآ إلى الحمير فأنت روح السماع ورونق الأيام ولأبع لساني ولأشتر في مقابلة ألف أذن، فلقد صعد على المنبر خطيب كلامه كالشهد 10. و في ظل هذا الجمع يكون المطلوب هو التحرر من أبعاد الامتداد الزمنية -المكانية اقتداء بسمات الرّوح "و سير الروح يكون بلا كيفة في زمان أو مكان، فإنا أجسامنا تعلّم السير من الرّوح 11، لكي يتروحن الجسد وتتجسّد الروح، و هي الصّورة المثلى للوصل بين العاشق والمعشوق عن طريق السمع، إنّها وضعية مقاربة في عظمتها لإمامة النبي في الصلاة:

أيّها السمع كنت طريقا وبابا للسماء

أيّها السمع كنت رأسا وجناحا لطائر الروح

أمّا بحضورك فالسمع شيء آخر

مثل الصّلاة خلف النبي 12

ضمن هذا السياق الذي يرسمه ج.د.الرومي يكون "السماع ضربا من التأمل المتحرك أو الرقص التأملي، طريقة للعبادة وشهود القلب 13، وإشهاد السماع أقصى ما يمكن أن تبلغه الرغبة من إشباع في انبثاق الحقيقة، بتلبية ديناميكية حيّة وإحيائية لذكرى الميثاق الأزلي، فقد سئل الجنيد: ما بال الإنسان يكون هادئا، فإذا سمع السماع اضطرب؟ فقال: إن الله تعالى لما خاطب الذر في الميثاق الأول بقوله: «أست بربكم قالوا لبي» استفرغت عذوبة سماع كلام الأرواح، فلما سمعوا السماع حركهم ذكر ذلك 14، إضافة إلى الاستماع لنداء الكينونة وتلبيته 15 وما أن كلمة «كن» أزلني بحسب القرآن الكريم، وتحقق الاستماع إليها في الأزل. وما أن ميثاق «أست» ميثاق أزلني أيضا، يمكن القول بأنّ السماع قد لعب دورا أساسيا في تحقيق كلمة كن الأزلية، وانعقاد ميثاق «أست» الأزلي، وظهور مختلف مظاهرها 15 على مستوى كلّ الموجودات فيكون "السماع الصوفي هو الاستكمال المتسامي لسماع نغم الطبيعة وتدوّقها الإنساني 16، بالأخصّ على مستوى النفس والروح حيث يتصوّر السهروردي أنّ السماع يشير إلى عشق أصلي بين النفوس والأرواح "إنما يستلذّ الروح النغمات، لأنّ النغمات بها نطق النفس مع الروح بالإيماء الخفي إشارة ورمزا بين المتعاشقين، وبين النفوس والأرواح تعاشق أصلي ينزع ذلك إلى أنوثة النفس وذكرورة الروح، والميل والتعاشق بين الذكر والأنثى بالطبيعة واقع،... إشعار بتلازم و تلاصق موجب للتلاطف والتعاشق، فالنغمات يستلذها الروح لأنها مناغاة بين المتعاشقين 17.

2.2 حكاية الناي و حياكة الإنسان.

يفتح ج.د.الرومي مؤلفه المثنوي بالدعوة إلى الاستماع لشكوى الناي:

استمع إلى الناي كيف يقصّ حكاية ويشكو الفراق
قائلا منذ أن فصلت عن القصباء، جعل نواحي الرجال والنساء يئنّون
أريد صدرا مرّقه الفراق، لأبوح له بألم الاشتياق
وكل من يبعد عن أصله يظل ينشد زمان وصله
نار صوت الناي هذا وليس ريحا ولا عاش من ليس لديه هذه النار

إنَّ نارَ العشق هي النَّاي في النَّاي ، و غليان العشق هو الدِّي في الخمرة .

الناي رفيق كل من أبعد عن الحبيب وأنغامه مزقت الحجب التي تمنعنا من الرؤية .

من رأى سمًا وترياقا كالنَّاي ؟-و من رأى رفيقا ومشتاقا كالناي؟

النَّاي يقصّ حديث الطريق المملوء بالدم ،و يحكي قصص عشق المجنون

محرمّة هذه الحكمة على من لا عقل له ، وليس لبضاعة اللسان من مشتر سوى الأذان.18

هناك مقارنة بين النَّاي والإنسان بمقتضى تمزقهما بين الحضور والغياب ومعاناة

الاغتراب اثر الانفصال عن الأصل"و قد لقي النَّاي كبير عنت،فقد قطع رأسه كما يقطع

رأس ريشة الكتابة المصنوعة من قصب-و لهذا السَّبب فإنّ كلتا الأدوات وسيلة لنقل

معلومات عن المعشوق،الأولى غناء والثانية كتابة19، والنَّاي ينأى عن البوح بأسراره ولا

يتكلّم إلا بنفخة المعشوق الإلهي، والنَّفخ في الإنسان إشارة لفعل الإيجاد الإلهي [النَّفخ] و

سماع العاشق لأنغام النَّاي في حقيقته معراج صوب الأصل وتحقّق وجودي له بفراغه الكلّي

من ذاته والامتلاء بنفْس المعشوق "و لا يكون وجود الحقّ إلّا بعد خمود البشرية،لأنّه لا

يكون للبشريّة بقاء عند ظهور سلطان الحقيقة20، و بفعل تأثير شدّة تلك الرّغبة يصير نفْس

المعشوق نارا يحترق بها العاشق"فالسماع مقدحة سلطانية لا تقع نيرانها إلّا فيمن قلبه محترق

بالمحبّة، ونفسه محترقة بالمجاهدة21، تلك النّار نفسها تكفل إزالة عقده للتفتّح على الحقيقة.

مفهوم السّماع من النّاحية العمليّة يحدده الرومي متسائلا بطريقة تتضمّن التّرقّب

وتضمن تحفّيز تلقّي مغاير لمعنى السّماع "أتدري ما السّماع، أنّه الاستماع إلى قوله

بلى...و هو الانقطاع عن النفس والاتصال به22، هذا التعريف ينضمّ إلى المعاني المذكورة

سالفا التي تفرغ السّماع من مدلوله التقليدي جاعلة أصل السّماع هو الشّوق إلى الخطاب

الإلهي، انه تلبية لرغبة العودة إلى زمن الوصل بتحمّل البلاء في زمن الفصل وأعظمه

حاجز الوجود المادي الحائل بيننا وبين السماع الأصلي:

لقد كنّا جميعا أجزاء من ادم،وسمعنا تلك الألحان في الجنة

وبالرّغم من أن الماء والطين قد صبا علينا شكا(في هذا الأمر)،فإننا لا نزال نتذكر منها

النذر اليسير

لكن (هذا التذكّر) عندما امتزج بالتراب، كيف «لو ترى» الخفيض والجهير أن يمنحنا الطرب؟ 23

فالرؤية الكشفية بالسماع متعذّرة مع أي إثبات للأنا، فلا يحتاج السماع من لم يصقل نفسه حدّ التخلّص التّام من الأنا للرجوع إلى حالة العدم الأولى، فلن يؤثر فيه و لن يتأثر به، ، فما الأصوات سوى وسيلة ظرفية يجب تخطّيها عند حصول المرغوب، عدا ذلك ستحوّل بدورها إلى حجب مانعة لانكشاف الحقيقة ، هكذا ترتسم معالم ممارسته للسماع وفق منحى مقيد وآخر مطلق، مقيد بمراعاة الغاية من السماع، ومطلق برعاية ذكرى سماع الميثاق وتلبيته.

أدرك ج.د.الرومي سرّاً خفياً في موسيقى الناي بسرّها المستتر، و قد أكّد فيتاغورس (572-497 ق م) وأفلاطون على التأثير القويّ للموسيقى بشكل عام في النفس بحيث تكسبها اتزاناً وائتلافا غايتها تحقيق الخير 24 فالأرواح كانت قد اعتادت على النغمات السماوية الموزونة قبل نزولها إلى العالم الأرضي، لذا فإنّها عند سماع الألحان والموسيقى، تتذكّر عالمها الأصلي وتحنّ إليه، تبعا لهذا الانجذاب المتأصل في الروح، هي بحاجة إلى دافع إحيائي لتلك الحالة العدمية و"تعتبر الموسيقى وسيلة للوصول بالنفس إلى حالة الدّهشة الإلهية، طريقة للتخلي عن الازدواجية، التقرب إلى الله وملامسته، للتخلي عن الأنا" 25 فتكشف الحقيقة المحتجبة باعتبار الموسيقى لا تقابل الحقيقة وجها لوجه، بل بإمكانها خلق مقابل للأصل عن طريق تفعيل صور خيال العاشق لتنبثق الحقيقة إبداعياً:

و من هنا فإنّ السماع كان قوت العاشقين، فإن فيه خيالا للوصال وبه تقوى خيالات

الضمير، بل تتحوّل إلى صور (من تأثير) الصوت والصغير 26.

إنّها في اعتقاده شهادة إيمان، بها ينتمي إلى دين العشق:

إنّ علم الموسيقى هذا علم كأنّه شهادة ولما كنت مؤمنا فإنني أتوق إلى الإيمان والشهادة 27
الموسيقى لغة ميتافيزيقية، بما تملكه من طاقة قادرة على ترجمة الرغبة التي تغمر العاشق المستغرق في الجمال الإلهي وجلاله، و تدفعه إلى طلب الإعتاق من أطر الزمن التاريخ، والمجتمع، إنها تماثل الإرادة قانون الوجود 28 -كما يرى الفيلسوف آرثر شوبنهاور

ففي حين ترتبط كل الفنون بالواقع ومحركاته، تنفرد الموسيقى ببعدها وانفلاتها منه لارتباطها بالإرادة "الموسيقى التي تحتلّ موقعا على حد، خيال جميع الفنون الأخرى. الموسيقى بما هي فنّ مستقل بذاته، لا مجرد انعكاس لعالم الظواهرات كما هي الفنون الأخرى، بل لغة الإرادة نفسها حين تتكلم من أعماقه «الهوة» 29 لاستقبال كل صوت على أنّه شفرة موسيقية يحوي الحقيقة، ووحده المتمكّن من تحرير إنسانيته من قيود النسق العقلانيّ يكتشف نشوة الموسيقى، فهي عند فريديريك نيتشه نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة 30، والرومي من المتمكّنين الذين كسروا حواجز العرف والتقاليد، وواجهوا تزمت السلطة الفقهية بتأكيد على المصدر الإلهي لها وقد كانت الموسيقى شيئا سماويا لديه، وليس عبثا وصفه بيت العشق بأنّ له أبوابا وسطحا من الموسيقى والألحان والشعر 31، وتكتسي الموسيقى مكانة عظيمة في تجربته العرفانية لأنّه تذوّقها بأذن القلب، فوجد لكل إيقاع من الآلات صدى وجديّ داخله، ويذكر في قصة عازف الصنج أنّ الإنسان المثقل بالعلاقات الأرضية كان يتخفّف منها ويحلّق في أقطار السموات وكأنّه رزق جناحا 32، هذا الدور العلاجي للموسيقى نلمسه في المماثلة بين آلات موسيقية وجسد الإنسان ، والرباب يشبه قلب الإنسان وقوت الضمائر وساقى الألباب 33.

و تسمو مكانة الرباب درجة تشبيه صوته بصيرير باب الجنة وهو يُفتح من خلال ردّه على أحد المعترضين قائلا: صوت الرباب هو صوت باب الجنة الذي نسمعه، فردّ عليه: نحن أيضا نسمع الصوت نفسه لكننا لا نفعل مثلك. قال الرومي: ما نسمعه هو صوت فتح باب الجنة وما يسمعه هو صوت الإغلاق 34.

3. الرقص والجسد الكامل

1. مفهوم الرقص الصوفي:

الرقص لغة من الرقص والرقصان الخبيب وفي التهذيب: ضرب من الخبيب وهو مصدر رقص يرقص رقصا... ورقص السراب والحباب: اضطرب، أرقصت المرأة صبيها ورقصته نزته، و ارتقص السعير: غلا، و رقص الشراب، اخذ في الغليان. الرقص الارتقاء والانخفاض 35.

الرقص تجربة الجسد في قول الحقيقة استنادا إلى مرجعية الرغبة"و كأنّ الجسد بمهاراته الشبقية والرمزية عموما يعدّ محطة لتاريخ الإنسان الدنيوي والقدسي، ومستودعا للمعارف التي تراكمت وترسّبت واختمرت عبر تجاربه وممارساته 36 من خلالها ينجز حركات تعبيرية عن قصد ،و يظهر ذلك بوضوح في تعريف أفلاطون للرقص على أنّه"الرغبة الفطرية في شرح الألفاظ بحركات الجسم كله 37، و لأتّه الوسيلة الأمثل نلاحظ أنّ "الرمزية في لغة الرومي تكاد تكون لا حدود لها عندما يتحدّث عن جمال السماع وقوته فهو يصف بصور متجددة تلك الحركات التي تستدعيها مشاهدة الحبيب الذي يرقص في ساعة الوجد على شغاف قلب المحب" 38 ،و بديهي أن طربها يبلغ المتحررين من اسر الظاهر فهم من يفقهونها دون سواهم"هذا كتاب المثوي...و الأحرار منه يفرحون ويطربون 39.

في مدونة العرفان الرومية ،يحمل الرقص دلالة قدسيّة، حيث يعتبره مبدأ كونيا يعود ابتداعه إلى الخالق، فالخلق رقص كوني عظيم سمعت فيه الطّبيعة، غارقة في العدم، النّداء الإلهي فاندفعت إلى الوجود في رقص وجدي 40، لذلك أدرك ج.د.الرومي الحياة وتعامل مع كل مجرياتها باعتبارها رقصا صوفيا عظيما يشترك فيه كلّ شيء "فقد كان الرقص الصوفي بالنسبة له حركة تهب الحياة وجزء من رقص السماء الذي تشارك فيه الملائكة والنجوم 41 مؤكدا أنّ الرّقص مثل الموسيقى نتاج رغبة سماويّة، من تم يشكّل الرقص السّلم الذي يقود العاشق إلى السماء السابعة 42 ما يسمّيه نيتشه بحالة الرّشاقة الكبرى ويأتي ذكرها في المقطع 381 من العلم المرح"إن الرّاقص لا ينتظر من غذائه البدانة بل الحيويّة والرّشاقة الكبرى- ولست أعلم أنّ عقل فيلسوف قد يتمنّى أكثر من أن يصير راقصا جيّدا.إن الرّقص،في الواقع،هو مثله الأعلى،هو فنّه أيضا،و هو في الأخير تقواه الوحيدة،» عبادته السّماوية « 43،فالرقص في مفهومه الأعرق ما هو إلا تعبير حيّ عن الفكر الصّافي والسّبيل الأوحد لبلوغ العالم الآخر، وطن النور 44.

إنّ استيفاء الجسد مرحلة ما قبل المعرفة حيث كان جسدا مثقلا،جسد معاناة ،حرمان وتضحية، يجعله مؤهّلا للتّحول إلى جسد ما بعد المعرفة،جسد مغاير،جسد خفّة، جسد

عارف عاشق فينتقل من الموقع إلى التوقع بمعنى أنّ مكانية الجسد ليست كمكانية الأشياء الخارجية أو مكانية «الأحاسيس المكانية» مكانية الموقع *Spatialité de position* بل هي مكانية الموضع *Spatialité de situation* 45، فينبثق الجسد المستوفي شروط كماله "الجسد المحجّ الذي تأبى الأرض أن تأكله 46، وإن كان عبد الجبار النفري (ت354هـ/965م) يتصوّر أنّ "العالم في الرق والعارف مكاتب والواقف حر 47 جاعلا أعلى مراتب الكمال للجسد الواقف، فالرومي يراه في شهود الحقيقة المطلقة راقصا دائرا، ذلك أنّ حركة الجسد الدائرية لها رمزية فلسفية لأنّ الدائرة تشير إلى الكلية النهائية والكمال الإنساني، فهي رمز للنفس وقد وصف أفلاطون النفس بأنّها دائرة 48، هي كشكل هندسي مرآة نموذجية لتجلي الحقيقة كما هي، و"القلب في تصفيته، وكشف حجابها، وتجلي الحقائق فيه مثاله: الأجسام الصقيلة إذا انطبعت فيها الصور المقابلة لها لكن انطباع الصور في الأجسام الصقيلة ليس على أيّ وجه اتفق، بل إنما تنطبع الصور انطباعا صحيحا على ما هي عليه بشرط أن يكون الجسم الصقيل على شكل دائرة التي تساوى فيها الخطوط الخارجة من مركزها إلى محيطها، وحينئذ تنطبع فيها الصور على ما هي عليه في نفسها... فكذلك القلب إذا اتصف بالاستقامة فكانت نسبة الأفعال الصادرة عنه أخذاً وتركاً نسبة واحدة، كان بمثابة سطح الدائرة فتتجلى فيه صور الموجودات وحقائق المعلومات على ما هي عليه تجليا صحيحا فيكون الإدراك حقا والعلم تاما 49، بهذا المعنى يعتق الرقص الدائري النفس من قيود الجاذبية الأرضية بتوجيهها نحو مركز مختلف للجاذبية، وتحديد المعشوق الذي يدور حوله الرقص الأزلي 50، أنّه الإنسان الكامل الذي يوصف بفلك الحياة، الفلك المحيط، ومركز الدائرة 51. فهو كالعقل والخلق كأعضاء الجسد وتدبير البدن منوط بالعقل" و القطب هو ذلك الذي يكون طوافه حول نفسه بينما يكون دوران الأفلاك حوله 52.

رقص ج.د. الرومي دائرا دون انقطاع، فهو دائرة حياة الكاملين الذين حوّلت كيمياء أقدامهم تقلّب الجسد المادي الآفل إلى يقين الجسد الروحاني السرمدي بإقبالهم على الرقص بلا توقف اقتداء بـ «الدوران المقدّس» ، ويرغب الرومي في هذا الرقص الدائم فهو لا

يخصّ مناسبة ظرفيّة، إنما المقصود هو الرقص الأزلي الباعث للحياة في كل آن "الرقصة الدائرية هي رمز للتجربة الكوسمولوجية للواحد53، ويدعو إلى معايشة هاته الوضعية: وضع قدمك فإن هذا ماء الحياة

و در مثل الفلك ما دام قمرک يدور

لك روح دائر حول الحضرة

وهذا الروح دائر من دوران ذلك الروح. 54

الرقص يعبر عن حال العاشق الداخليّة المفعمّة بالوجد التي لا يستطيع، في معظم الحالات التحكّم فيها. وفي رقصته تلك حركة تنازليّة لتحقيق الوحي الإلهي، وأخرى تصاعديّة لرفع واقع واهن عابر55 وبينهما يقوم الإيقاع في الرقص الصوفي بدور الوصل بين القلق النّفسي أو الحال المعبر عنه بالوجد وبين الثّبات في العالم اللّاتّهائي56، وأبلغ صور هذا الثّبات تجلّت مع الحلاج الذي مضى راقصا في أغلاله إلى المشنقة-مثل هذا الرقص في ميدان الاستشهاد، هو أمنية الرومي57، ففي سبيل الاهتداء إلى الحقيقة نسير لاعبين، بما أن الكلمة Spiel تعني في الأصل رقص58، أمّا الذين يهدون أنفسهم أضحية للحقّ فرقصهم لعب مطلق59، تُؤدّي فيه عمليّتي الهدم والبناء على مستوى الذات الراقصة بشكل لا نهائي، ذلك أنّ اللّعب يحقّق غرضه فقط إذا ما فقد اللّاعب نفسه في اللّعب.60

الرقص الصوفي بمثابة حركة إيقاعية يتم فيها الانسجام بين الإيقاع الفردي للنفس الكون الأصغر والإيقاع الجماعي للنفس الكون الكبير عبر الغياب أو الفناء للوصول إلى النشوة والحضور في الحقيقة بعد التهاب الجسد و احتراقه61، ويبرز التّوافق بين رموز الرّقص المقدّس عند ج.د.الرومي والمقاربة المونادية للكون عند كريستيان فولف لايبنتز (1754-1679) LEIPNEZ في اتخاذ الإنسان-الموناد... أحادي متطور مرآة العالم الذي ينعكس التنظيم المنطقي بدورانه حول نفسه62، وديناميكية الكون، كما تصوّرها لايبنتز، تقوم على ما يسمى بالقوى "السلبية" و"النشطة". يتم استيعاب الأولى في المادة وتتميز بمقاومتها: "يتكون جوهر المادة أو شكل طبيعة الجسد ذاته من التجسّس أو عدم القابلية للاختراق" القوة الثانية التي تشكل الإحياء تسمح للموناد بالتواصل مع الآخرين، ووفقاً

لمجموعة دقيقة من التفاعلات التي يحددها لايبينز في موندولوجيته: "يقال إن المخلوق يتصرف في الخارج بقدر ما يتمتع بالكمال ويعاني من الآخر. بقدر ما هو غير كامل. وهكذا يُنسب الفعل إلى الموناد Monad بقدر ما يكون لديه تصوّرات وشغفًا مميزًا بقدر ما يخلط بينها⁶³، فيشهد الانسجام الداخلي منعكسا على الخارج، كما يحوي انسجام العالم .

2.3 الطريقة المولوية والحقيقة المرئية:

الصوفي رَحَال متبرّئ من كل هويّة تنسبه إلى الظاهر الموضوعي إلى أن يستقر بانتمائه إلى طريقة حاضنة له، و" لفظة طريقة عند الصوفية المتأخرين تطلق على مجموعة أفراد من الصوفية ينتسبون إلى شيخ معين، و يخضعون لنظام دقيق في السلوك الروحي، و يحيون حياة جماعية في الزوايا والربط والخانقوات أو يجتمعون اجتماعات دورية في مناسبات معينة، و يعقدون مجالس العلم والذكر بانتظام⁶⁴، و قد ترسّخت معالم الطريقة المولوية-نسبة إلى لقب جلال الدين «مولانا» ضمن أهم الطرق الصوفيّة المعروفة في الدولة العثمانية(تركيا حاليا) وعلى المستوى العالمي أيضا، و تجدر الإشارة إلى أن ج.د.الرومي"لم يأمر أو يلتزم هو نفسه بالأداب الرائجة في معظم الطرق الصوفية من مثل لباس الخرقّة الصوفية، و تحديد مدد خاصة للرياضات والمجاهدات"⁶⁵، وقد أصبح رقص الدّوران تقنية قابلة للتّعلم وفق تعاليم وقواعد رسميّة خاصة بالطريقة المولوية تُؤدّى داخل التكايا التي"ببنيت لتلبية لحاجات الفئات البسيطة من أبناء الشعب، وهي تمثل توجّهات هذه الفئات ورغباتها وتفاعلها داخل المجتمع العثماني، لذا فهي مرآة تعكس الفن المعماري للأغلبية الصامتة."⁶⁶

استقطبت الطريقة المولوية المريدين من كل فئات المجتمع لتحقيق الكمال الجمعي، هكذا" صار للسماع دور في تحقيق تماسك الفقراء والمريدين، و اجتماعهم على الشّيخ المربّي، الذي من ماء سرّه رواء المريدين⁶⁷ ، إضافة إلى صلة الرغبة بالماء من زاوية التعطّش، الحاجة والفقد، هناك نظرة قدسيّة له"إنّ في رمزية الماء نجد سلطة الخفاء الأرضي، باعتباره حاملا للكل، و موطننا للرحمانية أو الصورة الوجودية المبطوبة في الكائن الإنساني⁶⁸ وفي التماس بالماء ينطوي دوما على التجدّد: لأن الانحلال تتبعه ولادة جديدة، و

لأنّ الغوص يخصّب قدرة الحياة ويضاعفها⁶⁹، وهو ما يوفره المرشد الروحي لأنّ من أبرز مهام الشيخ الولادة الروحية للمريدين، فيكون "القطب هو مرآة حقيقة الإنسان، و يجب على الإنسان أن يبحث عنه في داخل أعماقه وذاته⁷⁰، ليحوز المريد على هويته المعنوية المتمثلة في لقب: (الدرويش):

الدرويش هو من يعطي الأسرار الخفية

وكل لحظة يعطي ملكا من دون مقابل

وليس الدرويش من يطلب الخبز

بل الدرويش هو الذي يعطي الروح⁷¹

4. خاتمة:

تجربة السماع الصوفي عند ح.د.الرومي خلقت مناخا خصبا بالإقبال على الحياة و الانفتاح على الجسد و الوجدان. و قد تمكن من جعل السماع الصوفي طريقا و طريقة يمكن بواسطته قول الحقيقة بالموسيقى و الرقص و الغناء، و إن عدت من الأمور المحظورة في الأعراف الفقهية، إلا أنه تمكن من إرساء طقوسه و ترسيمها بتحول تلك الممارسات بمصدرها الجسدي إلى طريقة لها الحضور الفاعل و المؤثر في تغيير ذهنيات المجتمع حول كيفية تصورها للحقيقة.

-بفضل السماع الصوفي تأسست الطريقة المولوية، بما تحمله من إمكانات تعبيرية وغايات تربوية، اجتماعية، ثقافية و حضارية من شأنها خلق فضاء يشهد حضور واحتفاء الجسد بالحقيقة التشاركية مع اختفاء النفور بكل مظاهره.

-الطريقة المولوية منهج فني لقول الحقيقة استنادا إلى جمالية الجسد وحركاته التعبيرية الرمزية، وضمن مبادئ السماع الصوفي تؤول مقولة الإنسان الكامل في نهاياتها إلى الجسد الكامل، بممارسته للرقص والموسيقى يكون مؤهلا لإبداع فضاء مشاركة بين بني البشر يتآلف فيها البعد الفردي والجماعي فتتجاوز المسافات وتمحي الفروقات بينهم.

5. قائمة المراجع:

- * عرف بعدة ألقاب، البلخي نسبة إلى مولده بلخ -أفغانستان، و الرومي كونه اسما مشتقا من مكان a toponym ،و يشير إلى حقيقة أنه عاش في الأناضول التي هي الآن تركيا، لكنها كانت تعد آنئذ من وجهة نظر إسلامية بلاد الروم. الرومي جلال الدين **المتنوي**، ترجمة وشرح ودراسة الدكتور محمد عبد السلام كفاقي ج، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 1966، ص من 1 إلى 7.
- 1 إسماعيل عبد الهادي قنديل، السماع عند الفرس والعرب، نشر خاص بالمؤلف، 2004، ص7
- 2 بن عومر رزقي، السماع الصوفي وتجلياته الوجودية، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية جامعة وهران، العدد 4، جانفي 2014م، ص44 .
- 3 الهجويني أبو الحسن علي بن عثمان، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق إسماعيل عبد الهادي قنديل، ج2، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ص639 من الهامش.
- 4 الغزالي أبو حامد إحياء علوم الدين، ج2، كتاب آداب السماع والوجد، بيروت، لبنان، دار ابن حزم، للطباعة والنشر ط1 1426هـ، 2005م، ص766.
- 5 شميل أنا ماري، **الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف**، ترجمة محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب ، بغداد، دار الجمل، ط1، 2006م، ص205
- 6 ماكوري جون، **الوجودية**، ترجمة إمام عبد الفتاح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. (دط ت). ص315
- 7 شميل أنا ماري، **الأبعاد الصوفية في الإسلام**، ص204.
- 8 السهروردي شهاب الدين، **عوارف المعارف**، ج2، عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، مصر، دار المعارف، (دط ت)، ص24.
- 9 الرومي جلال الدين، **المتنوي**، ج2 ص172.
- 10 الرومي جلال الدين، **مختارات من ديوان شمس**، ج2، مثر، المركز القومي للترجمة، ط2 2009م، ص424.
- 11 الرومي جلال الدين ، **المتنوي**، ج3، ص180.
- 12 الرومي جلال الدين، **رباعيات**، ترجمة علي عيسى العاكوب، سوريا، دار الفكر، ط1، 2004م ص248، 249
- 13 قرانكلين لويس، **الرومي ماضيا و حاضرا**، ج1، سوريا، دار نينوي، ط1. 2016 ص603.
- 14 القشيري عبد الكريم، **الرسالة القشيرية في علم التصوف**، تحقيق و إعداد معروف مصطفى زريق لبنان، بيروت، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، ط1، 1421هـ، 2001م. ص547.
- 15 الديناني غلام حسين الابراهيمي، **العقل و العشق الإلهي بين الائتلاف و الاختلاف**، لبنان، دار الهادي، ط1، 2005 ص91.

- 16 الجنايبي ميثم ،حكمة الروح الصوفي، سوريا، دار المدى للثقافة و النشر ،ط1، 2001، ص 347.
- 17 السهروردي شهاب الدين أبي حفص عمر، عوارف المعارف، ج2، ص 25.
- 18 الرومي جلال الدين، المثنوي، ج1، ص 35.
- 19 شميل أنا ماري، الشمس المنتصرة، إيران ،مؤسسة الطباعة و النشر التابعة لوزارة الثقافة و الإرشاد الإسلامي، ط1، 2001 م. ص 360 .
- 20 القشيري عبد الكريم، الرسالة القشيرية، ص 141.
- 21 فؤاد فاطمة، السماع عند صوفية الإسلام، تصدير عاطف العراقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص 27.
- 22 الرومي جلال الدين، المثنوي، ج4، ص 420.
- 23 الرومي جلال الدين، المثنوي، ج4، ص 103.
- 24 حلمي أميرة مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مصر، مكتبة الأسرة، ر(د ط)، 2003م، ص 60.
- 25 حضرة خان عنايات، تعاليم المتصوفين، ترجمة إبراهيم استنبولي، دار الفرق، ط2، 2008 ص 10.
- 26 الرومي جلال الدين ، المثنوي، ج4، ص 420.
- 27 الرومي جلال الدين، المثنوي، ج4، ص 420 - الشروحات.
- 28 حلمي أميرة مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، مصر، ر(د ط)، 2003 م. ص 154.
- 29 نيتشه فريديريك، أصل الأخلاق و فصلها، ترجمة حسن قببسي، ص 101
- 30 حلمي أميرة مطر، فلسفة الجمال، ص 161.
- 31 شميل أنا ماري، الشمس المنتصرة، ص 357.
- 32 المثنوي، ج1، ضمن الشروحات ص 484.
- 33 شميل أنا ماري، الشمس المنتصرة، ص 362.
- 34 شميل أنا ماري ، الشمس المنتصرة ، ص 357.
- 37 شميل أنا ماري ، الشمس المنتصرة ، ص 357
- 38 ابن منظور، لسان العرب، مادة رقص، ص 1704.
- 39 الربيعو تركي علي، العنف و المقدس و الجنس في الميثولوجيا الإسلامية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1995، ص 33.
- 40 لاهواني فؤاد، فجر الفلسفة اليونانية ما قبل سقراط، مصر، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1954م ص 14.
- 41 شميل أنا ماري، الأبعاد الصوفية في الإسلام، ص 212.
- 42 الرومي جلال الدين، المثنوي، ج1، ص 33.

- 43 شيمل أنا ماري، الشمس المنتصرة، ص 372 .
- 44 شيمل أنا ماري، الأبعاد الصوفية في الإسلام، ص 358.
- 45 شيمل أنا ماري، الشمس المنتصرة، ص 373.
- 46 نيتشه فريدريك، العلم المرح، المغرب، إفريقيا الشرق، ط1، 1993م ص 248.
- 47 يوحنا عقيقي، الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي، مجلة الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية و الفارسية وتفاعلهما، مركز بابل للدراسات الإنسانية السنة 2، العدد 7-8، 2003، ص 115.
- 48 ميرلوبونتي موريس، ظواهرية الإدراك، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء العرب، د ط، 1998، ص 92 .
- 49 العلوي هشام، الجسد بين الشرق و الغرب، نماذج و تصورات، المغرب، منشورات الزمن (د ط)، 2003م، ص 35.
- 50 النفري محمد بن عبد الجبار، المواقف و يليه كتاب المخاطبات، القاهرة، مكتبة المتنبّي، (د ط، د ت) ص 14،
- 51 ناصر بتول قاسم، القانون المطلق،، لبنان ، دار الفارابي ، ط2، 2017م، ص 307
- 52 ابن خلدون، شفاء السائل في تهذيب المسائل، تحقيق محمد مطيع الحافظ، دار الفكر المعاصر، بيروت،، دار الفكر، سوريا، ط1 1417هـ، 1996، ص 83 .
- 53 شيمل أنا ماري، الشمس المنتصرة: ص 370.
- 54 الحكيم سعاد، المعجم الصوفي، ص 158.
- 55 جلال الدين الرومي، المثنوي، ج 5، ص 255.
- 56 ابن الطيب محمد، الحب الصوفي ووحدة الوجود، بين ابن عربي و جلال الدين الرومي منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات، تونس، جامعة منوة، (د ط)، 2009 م. ص 29
- 57 الرومي جلال الدين، رباعيات ، ص 92.
- 58 عقيقي يوحنا، نيتشه بين التصوف و اللعب، منشورات كلية الفلسفة والعلوم الإنسانية في جامعة الروح القدس، الكسليك، (د ط) ، 2002م. ص 247.
- 59 بهادي منير، الجسد بين التواجد و الإيقاع في الرقص الصوفي، مجلة التدوين، جامعة احمد بن بلة، وهران العدد 6، ص 21 .
- 60 الشمس المنتصرة، ص 374
- 61 غادامير جورج هانز، الحقيقة و المنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح ، راجعه عن الانجليزية جورج كتورة، دار أويا للطباعة و النشر و التوزيع و التنمية الثقافية، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007م. ص 174

- 62 شميل انا ماري، الأبعاد الصوفية في الإسلام، ص205
- 63 غادير جيورج هانز، الحقيقة و المنهج ، ص172
- 64التفتازاني أبو الوفا،مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3،(د ت) ، ص236.
- 65فرانكلين لويس،الرومي ماضيا و حاضرا،شرقا و غربا، ص2، ص772
- 66ليفشيزرايموند، تكايا الدراويش،الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية،تر عبلة عودة،مراجعة احمد خريس،هيئة أبو ظبي للثقافة و الفنون،كلمة، ط1، 2011. م، ص15.
- 67الحراق محمد التهامي،التربية بالطرب عند الصوفية،مقاربة في الأصول والوظائف و التحولات، موقع مؤمنون بلا حدود،تاريخ الاطلاع 2024\9\2 على الساعة 7 و 20د.
- <https://mominoun.com/articles2977>،بتاريخ31يونيو2015م. ص9
- 68كازي احمد،الصورة بين الخفاء و التجلي، ص64
- 69ايليادامرسياالمقدس و العادي ترجمة عادل العواء،دار التنوير،(د ط)،،2009م، ص160.
- 70اياد محمد حسين،عامر محمد حسين،الرقص الصوفي و رمزية الحركات الراقصة، ص83.
- 71الرومي جلال الدين، الرباعيات، ص171.