البعد الصوفي في المسرح الكوردي
مسرحية (خةج و سيامند نموذجاً)

(PP 169 - 186)

ID No. 1947

https://doi.org/10.21271/zjhs.22.5.12

بلقيس علي الدوسكي

كلية الفنون الجميلة - جامعة صلاح الدين – اربيل

balqees.dosky@gmail.com

الاستلام :2018/01/03

القــبول : 2018/06/04

النـــــشر: 2018/11/01

ملخص

تعددت الدراسات والبحوث في جميع المجالات الفنية المسرحية من أدب إلى فنون الديكور والضوء واللون والزي والتمثيل والإخراج إلا أنه لم يلاحظ إهتماماً بمنح البعد الصوفي في المسرح مركزاً مناسباً للدور الذي تلعبه العملية الفنية حظه الوافر والإهتمام به وعدم وجود دراسات في هذا الدور .. لدراسة في النص أو العرض الصوفي ولهذا يهدف العمل من خلال هذا البحث إلى تحديد مفهوم لهذا البعد الصوفي في المسرح سواء كان على مستوى النص أو العرض وقد تضمن البحث أربعة فصول، تناولت الباحثة في فصله الأول مشكلة البحث والحاجة إليه، أهميته، وهدفه، وتحديد المصطلحات للصوفية أما الفصل الثاني فتضمن شرحاً مفصلاً للإطار النظري عن تطور مفهوم الصوفية والجذور التاريخية لهذا المذهب وإرتباطه بالفنون وخاصة الفنون المسرحية عالمياً وعربياً سواء في النص أو العرض. إستقصت الباحثة في هذا الفصل كل ما يمكن إستقصاؤه عن الصوفية وإرتباطها فنياً ومسرحياً وجمالياً، وبما يرفعها إلى درجة الجمال والعلم وصولاً إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. وفي الفصل الثالث عمدت الباحثة إلى إنجاز أهداف البحث من خلال مناقشة نص مسرحي هو المسرحية الكردية (خه ج وسيامند) نصاً وعرضاً مسرحياً كردياً باللهجة واللغة الكردية موضوعاً دينياً صوفياً بحب الله ورومانسياً في حب الذات إلى الذات وأنانياً لبعض الشخصيات الإجتماعية وإستقصت الباحثة وصولاً إلى المفاهيم الأساسية لهذا المسرح أو المذهب الصوفي، أما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج التي خرج بها البحث من خلال الإعتماد على المنهج العلمي، وختم البحث بقائمة المصادر.

1- مشكلة البحث والحاجة إليه

إن البحوث والدراسات والكتابات إتجاهاتها، حول الأدب المسرحي تستقصي كل ما يضمه المسرح، الذي يمكن إعتباره واحداً من الفعاليات الإنسانية الحضارية ولأن هذا القرن "الواحد والعشرين" سار بإنفتاحه على جميع المناهج والأساليب والدراسات والنظريات الحديثة، ناقشت بها تفاصيل دقيقة في العلوم والأدب والفن، وقد جنح البحث المسرحي إلى مناقشات الجزئيات العملية الإبداعية في هذا الجانب المهم من جوانبه فصدرت دراسات وكتب عديدة وبحوث ونقود وعروض ومؤلفات ناقشت جميع الجوانب الفنية والنقدية والأدبية من مدارس ومذاهب أدبية وفنية وطرق إخراجية ومفاهيم المسرح وأهدافه كالتطهير والتغريب أو الفضاء وكذلك النظريات والمفاهيم الجمالية كالظاهراتية والتناص والتعرظن والسيميائية وغيرها كما وناقشت تصميم الديكور الداخلية والخارجية والسينوغرافية في العروض المسرحية والضوء واللون والزي ودلالاته في العرض المسرحي. ولم نلاحظ مثل هذا الإهتمام الذي يمنح البعد الصوفي في المسرح الكردي مركزاً من الإستقصاء يتناسب والدور الذي تمارسه عملية البعد الصوفي عندما تتداخل في جميع جوانبها الفلسفية والأدبية في المسرح وإيصال فكرة المسرحية وتأجيج اللحظات الدرامية في العرض المسرحي والتي تعني كل مايتعلق بالبعد الصوفي في المسرح العالمي والعربي والمسرح الكردي العراقي وبما أن الباحث لم يجد في المكتبة العربية دراسة تنحو بهذا الإتجاه بالإضافة إلى خلو المسرح العراقي والعالمي مما يعنيه هذا المفهوم في المسرح الكردي وإمكانية توظيفه في الأدب والعرض المسرحي لذا لجأ الباحث إلى صياغة بحثه بالسؤال التالي (هل إستخدم البعد الصوفي بوصفه مفهوماً جمالياً ونفعياً في المسرح الكردي وما هي عناصر هذا الإستخدام، وهل هناك بعداً صوفياً في العروض والنصوص المسرحية الكردية.

2-1 هدف البحث

التعرف على الصوفية وأبعادها في المسرح الكردي

3-1 حدود البحث

الحد المكاني : منطقة كردستان العراق

الحد الزماني : 1995 – 2005

الحد الموضوعي: البعد الصوفي في المسرح الكردي – نموذج البحث (خه ج سيامند)

4-1 أهمية البحث

1-التعرف على مفهوم البعد الصوفي

2-تحليل البعد الصوفي بفلسفته وجماله في المسرح الكردي

(1-5) تحديد المصطلحات

الصوفية: "مذهب روحي يعتقد أنصاره بإمكانية إتحاد النفس البشرية إتحاداً مباشراً فيتأدى عن هذا الإتحاد معرفة الله (عزّ وجل) حدسياً وذوقياً. وبالتالي الإطلاع على أسرار الكون، ويسمون هذه الحالة شطماً "(جبران، معجم لغوي وعصري: 1981، 531) .

الصوفية: "عقيدة تتبلور حول فكرة أو عاطفة إنسانية مثل صوفية القوة وتفرض الإرتباط المتزمت بالعقيدة بحيث تستحوذ على كل المشاعر، وينطلق منها كل قول أو تصرف وهي مرتكزة على الحدس والعاطفة أكثر من إعتمادها العقل " (جبران، معجم لغوي وعصري: 1981، 532)

التجربة الصوفية: "تشبه الرمز فيما تلتمس من تغيير، وهي حوار بين شخصين غريبين لايتحدثان بلغة واحدة، فيتم الأخذ الفكري المباشر أحياناً أو يحدث الإنقطاع " (جبور عبد النور، المعجم الأدبي : 159).

الصوفية العلمية: "مذهب المعتقدين أن العلم سيكتشف كل الحقائق ويؤمّن للبشرية هناءها وسعادتها " (جبور عبد النور، المعجم الأدبي: 161).

الصوفية العربية: "نزعة دينية ظهرت في القرن الثالث الهجري وتأثرت بالروحانية القرآنية والمذاهب الفلسفية التي كانت شائعة آنذاك ونشأت عنها فرق أتبعت مناهج خاصة في زهد، وصوم، وصلاة، وإقامة حلقات الذكر لتحقيق غايتها في الإنجذاب والسطح والوصول إلى الحقيقة المطلقة " (جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، 162) .

الصوفية أدبياً: "إزدهار أدب غني بالإثارة النفسية والكشف عن الآلام التي يحسها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي وإرتطامه بالواقع المحسوس، وقد لاحت في هذا الأدب ملامح واضحة من الرومانسية والرمزية والسريالية وإن كان منطلق هذه المذاهب مختلفاً في جوهره عن بواعث الصوفية ومثلها وأساليبها ورموزها " (رونتال يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة د. صادق جلال العظم، جورج طرابيشي: 1974، 254) .

الصوفية: تعاليم دينية صوفية في الإسلام، نشأت في القرن الثامن وإنتشرت في البلاد العربية في عهد الخلفاء، وكانت الصوفية في عهدها الأول تتميز بنزعة إلى وحدة الوجود، مع بعض عناصر مادية. وبعد ذلك وتحت تأثير الأفلاطونية الجديدة والفلسفة الهندية والأفكار المسيحية سيطر الزهد والتصوف المتطرف على الصوفية. وكانت الصوفية تقبل وجود الله بإعتباره الواقع الأوحد"(رونتال يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة د. صادق جلال العظم، جورج طرابيشي: 255).

(1-6) التعريف الإجرائي

التصوف أو الصوفية تجربة روحية ونزعة دينية تاثرت بالروحانية القرآنية وفلسفة المذاهب الأخرى وإتجهت جماعتها إلى الصلاة والصوم والزهد وإقامة الطقوس الدينية مثل الذكر والدروشة والجلسات الدينية وتنتمي إلى الحدس والعاطفة أكثر من إعتمادها على العقل وتقبل وجود الله واحداً أحد، والهدف الأسمى إلى الحياة هو الإتحاد بالذات الإلهية من خلال التأمل والوجد.

المسرح الكردي المعاصر

يقصد به المزامن للمسرح خلال فترة تمتد ثمانين عاماً يتحدد بها المسرح الكردي وظهوره إلى الوجود وهو معاصر وحديث في آن واحد وناطق باللغة الكردية "(الدكتور محمد البوشواري، المسؤولية المدنية: 2008) .

التعريف الإجرائي:

هو المسرح الناطق باللغة الكردية مهما كانت اللهجة، والمكتوب بأقلام كردية الأصل أو بلغات أخرى لكنها عمدت إلى توظيف الموروث الكردي الشعبي.

2- صلة الفن بالصوفية تأريخياً

"هناك صلة قديمة تعود إلى الماضي بين الفن والدين، فقد كان مرتبطاً بالسحر في المجتمعات البدائية. ويؤدي وظيفة مقدّسة لدى الشعوب القديمة، وظلّ هكذا لفترة طويلة في خدمة الطقوس في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان ديناً. غير أن المصادر السيكولوجية والإجتماعية للفن متباينة وأكثر تعدداً مما قد نتصور. فقد ظهرت معالم لهذا الإرتباط عند الإغريق في الأعياد التي كانت أعياداً مقدسة مرتبطة بالاله واسماء الآلهة إرتباطاً وثيقاً دينياً مقدساً، كما وحلّت الروح الإلهية محل القدسية لأن الشعور بالإلهية شعور أساسي مثله القدسية "(بحث في علم الجمال، جان بريكيمي، ترجمة الدكتور أنور عبدالعزيز، مراجعة الدكتور نظمي لوقا، 578) ، إلا أن طبيعة وأصل كل منهما تختلفان عن نظيرها في الآخر لأن الأزلي والخالدين لايولدان من الروح من جهة واحدة بإعتبار "إن الأزلي في نفس متبعه فيه الإنسان في حين الخالد في نفس متبعه ما يبحث عن إرتقاء الإنسان وهكذا فإن الذي يظهر مرة أخرى هو العالم الذي يجرئ فيه الإنسان أن يستخلص القيمة العليا لما تصبو إليه نفسه وأن يعمل لكي يتوافق معها لا مايجب أن يكون كي يتوافق مع الأزلي المطلق"(الفن في ميزان الإسلام، د. عثمان عزيز، 361) ، "فلذلك تتم المشاركة مع الإلهية " (جان بريكيمي، بحث في علم الجمال، 580) ، لأن تطورات الفن هي تطورات الآلهة تقريباً لكن الإنسان موجود دائماً خلف الآلهة. ومهما يكن الزمان فإن أساليب الفن المقدس تقليد للحياة وتطلب من أن يتطور.

وقد عرف أرسطو الفلسفة الأولى التي ترتبط بالبذرة الأولى بالديانة الأولى البدائية مابعد الطبيعة بأنها تبحث في الوجود بما هو موجود "وقد إختلفت فلسفة المحدثين عن الفلسفة الدينية القديمة حيث تناولت الوجود من خلال المعرفة كما تبدو عند (لوك) و (كانط) ومن إليهما من المحدثين نظرية للمعرفة بإعتبارها أساساً للوجود "(أسس الفلسفة، الدكتور توفيق الطويل، أستاذ الفلسفة بكلية الآداب : 234.)، ثم ظهرت أعظم حركة فلسفية تبحث عن الوجود عن فكرة توحد بين الوجود والمعرفة، ويبدو هذا في "الحركة التي أعقبت كانت في المانيا وتأثرت بحركة وفلسفة هيكل 1831 حيث كانت هذه تشمل مابعد الطبيعة " (أسس الفلسفة، الدكتور توفيق الطويل:1967، 235.) .

لقد عالج الباحثون قبل أرسطو قضايا الميتافيزيقيا، عرض لها فلاسفة أيونياً القدامى حين حاولوا أن يضعوا نظرية في تفسير العالم بالبحث عن حقيقة الموجودات، وتناول أفلاطون البحث في مجالات ميتافيزيقية تحت أسم الجدليات أو الجدل الذي أنصبّ على دراسة العلم الإنساني وطبيعة الموجودات معاً " (أسس الفلسفة، الدكتور توفيق الطويل، أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة : 1967، 235)، "ولكن أرسطو سمى الفلسفة الأولى التي تختلف عن الفسلفة القديمة (بالعلم الإلهي) لأن أهم مباحثها هو الله بإعتباره الوجود الأول والعلة الأولى للوجود. والعصور الوسطى يتمثل في الإرتفاع من الوجود المحسوس إلى الوجود بإطلاق من دنيا الواقع إلى دنيا المعقول. كما وإن الإغريق أصبحت الآلهة عندهم بعد أن أختفى عليها مسحة إنسانية معبرة عن سمو مقدس وأصبح (أبولون) خالق الكل بعينه " (د. عثمان عزيز، الفن في ميزان الإسلام :362).

وعرفت المسيحية في الغرب- في الفنون الجميلة على الأقل – طبيعة غير هذه تماماً، "ولاشك أن الأسلوب الروماني كان بنسبة كبيرة وريثاً للأسلوب البيزنطي، إلا إن روح كل منهما يختلف عن روح الآخر فمثلاً رؤوس الأعمدة لدى الرومان في القرن الثاني عشر تختلف من حيث واقعيتها وروحها الإنسانية التي مثلتها، وما كان لبيزنطة أن تقبلها بحيث كان الفن الروماني بمثابة غزو لبيزنطة عن طريق العالم الغربي وبالعكس " (جان بريكيمي، بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبدالعزيز، مراجعة الدكتور نظمي لوقا، 580)

فكانت تمتمة الفنان المسيحي قد بدأت تتحدث، لا إلى الخالق، ولا إلى الأبدي، بل إلى النجار الذي يحتضر خلال قرون كان الإنسان فيها نائماً "(جان بريكيمي، بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبدالعزيز، مراجعة الدكتور نظمي لوقا، 581)، فلذلك أصبح الوجه الروماني إنسانياً، دينياً في عمق ولم يعد مقدساً. أما الإكتشاف المسيحي العظيم في مجال التمثيل الفني الديني في الكنيسة وخارجها بإمكان تصوير أية إمرأة في دور العذراء يمكن أن يكون ذا تأثير عالٍ جداً على العواطف في محاولة الإرتفاع بهذا إلى درجة فوق بشرية عن طريق المثالية والرمز. أما المسيح فقد أخذت صفته كإله تقل وصفته كإنسان تزداد شيئاً فشيئاً إرتباطاً بالدين والقدسية، فلذلك دخل الفن الكنيسة كفن قدسي ديني تشتغل عليه آلية القساوسة آنذاك وحتى خروجه كان خروجاً دينياً إنسانياً فلذلك أرتبط الفن بالدين في تلك المرحلة والعصور الوسطى، كما وخرجت ((فنون التصوير الفلورنسي

والفينسي والروماني [والتكلفي] أو الكلاسيكية الفرنسية)). ولقد كان لوحة ((الله جميل)) الموجودة في آميان قبل ذلك بقليل لوحة تمثل أي إله في الكثير والقليل وكانت تحتفظ بطابع ديني ما بإعتبارها لوحة دينية مقدسة في جميع تفاصيلها وصلتها بالمطلق "(جان بريكيمي، بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبدالعزيز، مراجعة الدكتور نظمي لوقا، 582)، أما في القرن السابع عشر فقد كانت صور قديسي عصر مناهضة الإصلاح تنتمي إلى حياة أهل الأرض، أما صور القديسة مادلين التائبة فلم تكن إلا صور مذنبات يبكين لإرتكابهن الذنب" (حقيقة الجمال والفن، د. عثمان عزيز: 1982، 104) ، وهكذا أخذت الروح تفقد من روعتها في حين أخذت القديسة تتبخر، وتحول الدين إلى خيال مطمئن، بل وتحول إلى مناظر نوعية مع تيار الواقعية فصور ميلاد المسيح لتصوير الأمومة عامة.

وفي أواخر القرن التاسع عشر وفي الثلث الأول من القرن العشرين الميلادي أقامت حركة أدبية قوية في أيرلندا، كان أبطالها يهدفون إلى ماتهدف إليه الحركة السياسية الثورية هناك من الإنفصال عن أنجلترا وقد تميزت تلك الحركة في دنيا الفن وخاصة المسرح بإنطباعات عدة أهمها ما كان يدعو إليه الكاتب المسرحي (جون ملينجتون أستين) 1971-1909، وليدي أوجستا جريجوري 1852-1932، ووليم بتلرييتس 1856-1939 من ثورة على المذهب الواقعي وتجديد المسرح والمسرحية للأغراض الدينية الخالصة البعيدة عن الأفكار التي لاتنشد إخلاصاً ولاتهتم بنقد المجتمع أو التبشير بفلسفة إجتماعية خالصة، وكان سين يتحمس لهذا تحمساً شديداً ويحتج له بأنه لابد للمسرحية أن تكون عملاً فنياً خالصاً يسمو بالنفس البشرية ويعلو بها فوق عذاب هذه الحياة المملة المتعبة المكتظة بالآلام والمواجع، تماماً كما تفعل السيمفونية في الموسيقى من أجل ذلك أتجه الكتاب "نحو الأسطورة الدينية ونحو تصوير الروح الريفي الذي يمتلك طبيعة الجزيرة الإيرلندية فتنة على فتنة وسحراً فوق سحر "(د. توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص267) .

وقد إتجهت "ليدي جريجوري ووليم بالمسرحية إتجاهاً صوفياً روحياً وهو مايكاد يشبه ما حدث في عالم التصوف الشرقي، حينما إنقسم المتصوفة في الشرق، فكان منهم من حافظ على روح الشريعة، وإن ساروا بفرائض الدين في طريق كله تزكية ورحية وصفاء مستنير وتطهير وجداني لاغبار عليه "(د. توفيق الطويل، أسس الفلسفة، 269) .

وكان منهم فئة أخرى ضالة أشعلت على العلم والشريعة، فزعمت أنها للعامة، العامة التي لابد أن تأخذ بالعلوم والفراض والشرائع والقوانين وتضبط حركتها وتقيد تصرفاتها في كل شئ في العبادات وفي المعاملات على السواء. "أما الخاصة وهم صفوة المتصوفة فيما يزعم هؤلاء على السواء منهم أهل الحقيقة وهم لذلك لايتغيرون بما يدعو إليه الدين من الفرائض، ومايلزم به العامة من علم ومن شرائع وقوانين وكلا الفريقين يدعو إلى التخلص من مادة هذا العلم والإندماج مع الذات الإلهية " (رونتال يودين، الموسوعة الفلسفية، 501)

تكاد ليدي أوجستا جريجوري تمثل الفئة الأولى ويكاد وليم بتلرييتس يمثل الفئة الثانية، والمذهب الصوفي خليط من المذاهب الرومانسية والرمزية والسريالية كما أن له صلة واضحة ببذرته الأولى وهي المسرحية الدينية التي قدمت في الكنسية في العصور الوسطى ثم خارج الكنيسة ولاسيما النوع الأخلاقي منها. وقد كتبت "ليدي جريجوري مسرحية صوفية ((الرجل المسافر)) في حين كتب ييتس مسرحية على نمط هذا المذهب هي ((حيث لاشئ) كما ومسرحية ((كل حي)) وهي مسرحية أخلاقية تنسب إلى مؤلف مجهول في عصر أدوارد الرابع 1461-1483 وقد مثلت هذه المسرحية في الميادين العامة قديماً إلا أنها أعيد إخراجها في العصر الحديث في كل من انجلترا وأمريكا ونالت نجاحاً وأقبل عليها الجمهور إقبالاً شديداً لما فيها من الإثارات الدينية القومية التي تلائم الفئة المتدينة في كل أمة من الأمم " (رونتال يودين، الموسوعة الفلسفية، 502) .

2-2 مفهوم الصوفية

إن مفهوم الصوفية الرئيسي والأولي هو حب الله وبالنزعة إلى وحدة الوجود "وبإعتبار الله الواقع الأوحد وإن كل الأشياء والظواهر فيض عنه والهدف الأعلى والأسمى للحياة هو الإتحاد بالذات الإلهية من خلال التكامل والوجود " (رونتال- يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة د.صادق جلال، جورج طرابيشي:1974: 254) .

يرى وولتر ستين في كتابٍ له بعنوان (الزمان الأزل) "إن الدين هو النزوع نحو قطع العلائق مع الكينونة والوجود معاً أو هو الرغبة في تجاوز الوجود نحو ذلك العدم يكمن فيه النور الأعظم أنه التحرر تماماً من أغلال الكينونة " (وولتر ستين، الزمان والأزل: 41) .

لذا فإن "التصوف هو تكامل إنساني للقيم المجردة في المحيط ثم فيما وراء المحيط ففي الأول يتحقق (تسامي) الذات نحو الكل الخالق، والثاني يتحقق (معاناة) الذات في الكل ثم الكل الكل "(وولتر ستين، الزمان والأزل: 43) .

ويرى د. سرفيالي رادا كرشنان المفكر والفيلسوف الهندي المعاصر في ((إن الهدف من الديانة الهندوسية، وهي ديانة صوفية بحتة متمسكة بكل التقاليد والتعاليم الصوفية هو ((أن نعرف إننا نملك الروح)) وأن نكونها ونحن في هذا الشكل المادي وأن نحول هذه العقلية إلى إستنارة روحية صافية وأن نبني السلام والحرية))"(د. سرفيالي رادا كرشنان، الفكر الفلسفي الهندي: 687) .

وهنا السلام والحرية توجد بذاتها العاطفي والألم وتتحقق الحياة القدسية في الجسد خاضع للموت والمرض، وفي البوذية يرى أن سبب الألم في الحياة يعود إلى الجهل والقلق الأناني، ولايعتبر بوذا مخلصاً بقدر ما يعتبر مثالاً صالحاً.

وعبادة بوذا تصوفاً هي مسألة كبرى وقد أوحت الآلهة إلى البوذية بأشكالها الدينية لتكون مواقع تأمل، كما وتحت تأثير الأفلاطونية الجديدة والفلسفة الهندية والأفكار التمسيحية فقد سيطر الزهد والتصوف المتطرف على الصوفية كونها تميل إلى وجود الله بإعتباره الواقع الأوحد وكل شئ يظهر زيادة منه وكل الظواهر الطبيعية المركبة تصدر وتفيض من الأوحد أي من الله والإله الأوحد، وهناك فرق بين الزهد والتصوف أهمها أن الزهد مأمر به والتصوف جنوح نحو طريق الحق الذي أختطه أهل السنة والجماعة كما ويرى جولد تمستهر في كتابه العقيدة والشريعة في الإسلام أنه ((يجب على المرء إذا ما خلا لنفسه وتجرد من حجب المادة الكثيفة أن يهيء نفسه كي يشرف عليها ويغمرها بما لله من جمال وخير أزليين، وهو إذا ما إرتقى بروحه نحوه يتخلص من مظهر كيانه المادي لكي يصل إلى فناء شخصيته في الكائن الأعلى المنفرد بحقيقة الوجود)) " (جولد – تمستهر، العقيدة والشريعة في الإسلام: 1985، 154) .

ويقتضي التصوف فناء المتصوف عن البشرية، وإن الفناء عن البشرية من المصطلحات المعروفة في التصوف حيث أنه "الذهاب إلى القلب عن حس المحسوسات بمشاهدة ما شاهد ثم يذهب عن ذهابه ويعني ما لانهاية له يعني قد غابت المحاضر وتلقت الأشياء فليس يوجد شئ لايحس " (أبو العلا العفيفي، في التصوف الإسلامي، مقالات مترجمة، أرينمود نيكسون، 99) .

إن التصوف يمثل (تأمل) الذات في قوى الطبيعة في حالة التصوف الإسلامي من أجل الإنتماء أو نحو الله، وتحول الإنسان عند ذاته ومفارقتها إلى ماهو أكبر منها، وأيضاً بأن التصوف منهج للبحث في الوجود يقتضي التنسيق مابين الذات والمحيط ثم نابين ذلك والمطلق. ومعنى هذا أنه يظل نظره إلى الوجود "بإعتباره معادلة أزلية مابين جانبين أساسيين هما (الذات – الظاهرة) و (المحيط – القاعدة) هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو علاقة مابين الزمان (كظاهرة معاشة) واللازمان كمصير"(أبو العلا العفيفي، في التصوف الإسلامي، 104) .

كما ويرتبط التصوف التوحيدي عموماً بالجمال إرتباطاً وثيقاً فلا يتسنى للتربية فيه كوظيفة إلا أن تعترف مقدماً بماهيته (فالله جيل يحب الجمال) وفي التصوف تبلغ النفس البشرية مبلغاً من الإنطواء وترويض الذات على الخروج من جميع الكدر وتعمق في سير غور للذات كممثل حقيقي لمحيطه وكفاف فيه عن رق البشرية للتوجه إلى الله" (أبو العلا العفيفي، في التصوف الإسلامي، 30) .

يقوم سهل بن عبدالله التستري وهو من صوفية القرن الثالث الهجري أن الصوفي من صفا من الكدر وإمتلاء من الفكر وإنقطع إلى الله من البشر وإستوى عنده الذهب والمرر" (أبو العلا العفيفي، في التصوف الإسلامي، 31) .

كما وليس التصوف رسماً ولاعلماً ولكنه خلق لأنه إذا كان رسماً ليحصل بالمجاهدة وإن كان علماً يحصل عليه بالتعليم، ولكنه تخلق بخلق الله وبأخلاق الله ولن تستطيع أن تقبل على الأخلاق الإلهية بعلم أو رسم فلذلك يتمتع التصوف بوعي أخلاقي وجمالي في آن واحد يبرز من خلال فناء مصلحته الذاتية من أجل البقاء في جمال العلاقات الإنسانية، وتتوخى المصوفة "تربية النفس والسمو بها بغية الوصول إلى معرفة الله تعالى بالكشف والمشاهدة لا عن طريق إتباع الوسائل الشرعية ولذا جنحوا في المسار حتى تداخلت طريقتهم مع الفلسفات الوثنية الهندية والفارسية واليونانية المختلفة " (رونتال يودين، الموسوعة الفلسفية: 256) .

وهناك هدف معين للصوفية ألا وهو وحدة التناقضات، أو (وحدة الوجود) ويعني التوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي، والمعرفة الداخلية (الحلم) إذ يستمد عناصره من الواقع، لايتعارض مع العمل.

"يرى بريتون أن الشاعر المقبل سيتخطى فكرة الفصل بين العمل والحلم. هكذا تتحقق للإنسان حالة النعمة، وهي حالة تنتج عن توحيد كل ماينتظر من الخارج ومن الداخل في كيان واحد والذي يتمثل في فعل الحب، حيث لاتتميز لذة الحس عن صبوات الروح " (محمد سالم سعدالله، الصوفية السريالية، أودينس: 1995: 49) , ويفضي القول بوحدة التناقضات إلى القول بـ(وحدة الوجود)، كما وللصوفية أربعة خصائص هي:

1- اللاموصوفية Lineffabilite وتعني أن للصوفي حالات روحية لايقدر الكلام أن يصفها لا لكي تنقل بل لكي تعاش، خصوصاً أنها أكثر إرتباطاً باللاشعور " (محمد سالم سعدالله، الصوفية السريالية، أودينس:1995: 57) . فكم نكون مخطئين حين نحكم على مثل هذه الحالات من الخارج، أو حين نقوم عقلياً مالاشأن للفعل فيه.

2- المعرفية Neotique فمع أن هذه الحالات شعورية إنفعالية فإنها معرفية أنها حالات نفاذ إلى أعماق حقيقية لم يسيرها العقل من قبل.

3- الموقوتية La nature transitiore وتعني هذه الخاصية أن هذه الحالات لاتدوم طويلاً، وغالباً ما تفشل الذاكرة في وصفها بعد أن تنتهي.

4- الإنفعالية la passivite فهي حالات تنشأ حتى يشعر صاحبها أنه فقد إرادته وأنه معتقل أو مأخوذ بقوة عليا لايستطيع أن يتغلب عليها، وهذه الخاصة النبوة والإنخطاف والكتابة الإلهية أو الإملاء " ((محمد سالم سعدالله، الصوفية السريالية، أودينس: 1995، 58)

كما وترتبط كلمة الصوفية بما هو خفي وغيبي والإتجاه إلى الصوفية إملاء عجز العقل والشريعة الدينية. وإن الصوفية تديّن وإنها تتجه نحو الخلاص الديني بالضرورة، الإيمان بالدين التقليدي أو الإيمان التقليدي بالدين ورفض الإلحاد ويبقى الإعتراض في كل حال فائدة أساسية هي أنه "يرفع الروح أو الفكر، وتسعى للكشف عن العمل الحقيقي لهذا الفكر وتعيد للفكر حريته كما وإن الصوفية تجربة متقدمة زمناً فقد أثرت بشكل مباشر على مذاهب عديدة منها السريالية في التوكيد على أن في الوجود جانباً، باطناً، لامرئياً، مجهولاً متأثراً بالطرق المنطقية- العقلانية " ((محمد سالم سعدالله، الصوفية السريالية، أودينس: 1995، 15)

وقد تتيح الصوفي والسريالية في جميع الحالات أن تقرأ في ضوء آخر، غياباً – حضوراً، غياب الإنسان وحضور الآلهة، غياب القلب" عليه فقال له

– أيش تريد؟

فقال أنا يزيد

فقال له: أين أبو يزيد؟ أنا أيضاً في طلب أبي يزيد

فقال في نفسه: هذا مجنون، ضاع سفري " ((محمد سالم سعدالله، الصوفية السريالية، أودينس:1995، 169) .

من هنا نتعرف بأن الصوفية هي رحيل الإنسان الدائم خارج نفسه أو كأنها قوة تطرد الإنسان من نفسه ويمكن القول أن طاقات الإنسان وقدراته لاتتحد في فرديته فالمطلق (الوجود الغيب....الخ) يفصح عن ذاته عبر الإنسان وبفعله، أي عبر تيار اللاشعور، فيما وراء الوجود، موجود في الوجود ذاته. يصف إبن عربي هذه المعرفة الصوفية فيقول "إن كل علم إذا بسطته العبارة، حسن وفهم معناه، فهو علم العقل النظري، علم الأسرار، إذا أخذته العبارة سمج وإعتاص على الأفهام دركه وخشن، وربما محته العقول الضعيفة المتعصبة. علوم الأحوال متوسطة بين علم الأسرار وعلم العقول وأكثر ما يعلم بعلم الأحوال أهل التجارب، وهو إلى علم الأسرار أقرب منه إلى العلم النظري وهو ضروري عند من شاهده وليس للعقل مدخل بعلم الأسرار، لأنه ليس من دركه " (تحقيق عثمان يحيى، الفتوحات:1972، 147) .

فنجيء إلى نهاية المعرفة من "أن المطلق (الله) لايتجلى في وجوده مرتين ولا لشخصين في صورة واحدة فالله متجلٍ على الدوام لاتقيد تجلّيه الأوقات " (تحقيق عثمان يحيى، الفتوحات: 1972، 334) .

إن من سمات الصوفية "المكاشفة وتعني المطلق الخفي، محجوب الأشياء، وإنه لايعرف إلا بزوال هذه الحجب. الشيء المخلوق حجاب يحول بين الإنسان والخالق. وتتم بالمكاشفة معرفة جمال (الله) المطلق، كمعرفة أسرار الحكمة الإلهية والكلام الإلهي والحضور الإلهي والوحدة مع المطلق " (وولتر ستين، الزمان والأزل، 86) .

كما وفي مفهوم الصوفية عن الإشراق يتم عن طريق القلب أي المعرفة الإشراقية تتم عن طريق القلب، "فهو الأداة لمعرفة العلم الباطن أو هو القسوة الخفية التي تدرك الحقائق الإلهية إدراكاً واضحاً لايخالطه الشك أو الأسرار " (محمد سالم سعدالله، الصوفية والسريالية، 63) .

وتفسر الرؤية بالإشراق العلاقة بين البصر والبصيرة، كما يوضحها عبدالقادر الجيلاني، "جاء رجل أدعى أنه رأى الله ببصرة، فإنتهره ونهاه عن هذا القول، ثم سأل: أمحقٌ هو أم مبطل فأجاب: هو محق، ملبس عليه، فقد شهد ببصيرته هكذا ظن أن بصره رأى ماشاهدته بصيرته، وهو لم ير، في الحق إلا بصيرته نفسها " (محمد سالم سعدالله، الصوفية والسريالية، 65) .

ويوضح إبن عجيبة الحسني ذلك قائلاً: "ما دامت الروح محجوبة بالبشرية يبقى النظر للبصر الحسي ولا يرى إلا المحسوس أما إذا إستولت الروحانية على البشرية، فإن نظر البصر ينعكس إلى البصيرة، فلا يرى إلا المعاني التي تراها" (أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم وبهامشه، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية, 168) .

هذه العلاقة بين المطلق وتجليه، يقيمها الصوفي بين ذاته وحياته وقيل أن ذا النون المصري بعث رجلاً إلى بسطام ليتعرف على أحوال أبي يزيد البسطامي ومجيئه بها فذهب إليه فوجده في المسجد فسلّم.

كما عملت التجرة الصوفية على تجاوز الشريعة لكي تصل إلى الحقيقة في سبيل تخطي الجاهز المسبق من أجل خلق عالم جديد أو واقع أسمى، أو من أجل الإكتشاف المنظم لأعماق الذات، وهناك مفهوم آخر في الصوفية ألا وهو الخيال فبين المعلوم ولمجهول فاصل يسميه "إبن عربي المتصوف البرزخ الممكن مثلاً برزخ بين الوجود والعدم والإنسان الكامل مثلاً آخر برزخ بين الحق والخلق يظهر بالأسماء الإلهية فيكون حقاً ويظهر بالإمكان فيكون خلقاً البرزخ بتعبير آخر هو مكان التحول أي مكان الصور والتجليات" (تحقيق عثمان، الفتوحات، 171) .

فيجيب إبن عربي عن الخيال في مفهوم الصوفية يسمى العماء ويعني به الحضرة الجامعة والمرتبة الشاملة وهو يقبل صور الكائنات ويقبل تصوير مالم يكن بعد، ففي العماء ظهرت جميع الممكنات منتشية بنفس الرحمن مثال لذلك "قيل لرسول الله أين كان ربنا قبل أن يخلق خلقه؟ فقال كان في عماء، مافوقه هواء وماتحته هواء، وهذا العماء هو نفسه البرزخ بين المعاني وتجسداتها" (محمد سالم سعدالله، الصوفية السريالية، 76) .

وليست الحضرة البرزخية إلا ظلاً للبرزخ وهو بمثابة ثوب أي أنه ظل متغير زائل، والتجليات أي الموجودات ظلالاً لهذا الظل والمحسوسات هي ظلالات هذه الموجودات في الحس والظل هنا تسمية إلى الزوال تمييزاً عن الموجود الذي لايزول وهو المطلق الثابت. وهذا الظل هو الظاهر أو هو الصورة التي تمثل نموذجها في العلم الإلهي قبل خلق الخلق أي إن العالم كما يراه إبن عربي ظهر على صورة الحق.

وحضور العقل، غياب الطبيعة وحضور الفكر الذي تغويه بداية أو نهاية إسمها الله، "وثمة مايستمر في الثقافة المعاصرة: حركة السفر بلا إنقطاع كما لو أن التجربة التي لم تعد نادرة أن تتأسى على الإيمان بالله قد إحتفظت بشكل الصوفية أو السريالية لابمحتواها، وحين لايعود للمسافر مرسى في الأصل، لايعود له أساس ولانهاية، ويستسلم لرغبة لاإسم لها تمثل مركب سكران" (Michel decertua, la fablemystique: 1981, 411) .

وإن المعرفة الحقيقية في الصوفية هي معرفة الشيء من داخل، ذلك أنها تلغي المسافة بينه وبين العارف وتتيح للعارف تحقيق ذاته فلا نعرف الوجود إلا بالشهود، أي بالحضور أو الذوق أو الإشراق وهذه جميعها مصطلحات صوفية، وبداية المعرفة، بالمعنى والمفهوم الصوفي هي المطلق، والمعرفة أولها الله (المطلق) وآخرها ما لانهاية له، وإن المطلق (الله، الوجود) في الرؤية الصوفية مظهران ظاهراً وباطناً (خارج وداخل، شعور ولاشعور) الظاهر واقع عقلي، سر دائم وهو شكله الظاهر، معروف وحاو للشياء لها ويوصف المطلق صوفياً بأنه كنز خفي، وهو وصف يذكر بباب العجائب لاتحطى وليس هناك فاصل زمني بين الباطن والظاهر بين المطلق وتجلياته "ليس هناك ظاهر بين الشمس وظهور ضوئها، أو بين الشمس وضوئها مع أن الضوء تابع للشمس وهي السابقة في الوجود ولا إنفصال بين الشمس والضوء (الباطن والظاهر، المطلق والوجود، الوجود والماهية)" (محمد سالم سعدالله، الصوفية والسريالية، 42) .

هكذا يكون الخيال، "أوسع الكائنات وأكمل الموجودات مع أنه في تحرك دائم، موجود- معدوم، معلوم- مجهول، منفي- مثبت في اللحظة نفسها أنظر تمثيلاً إلى صورتك في المرآة أنت تدركها حقاً وأنت أيضاً لاتدركها حقاً. ويعود هذا إلى أن الحس خاطئ وخادع وصورتك هنا برزخ بينك بوصفك بصراً وبينك بوصفك بصيرة" (محمد سالم سعدالله، الصوفية والسريالية، 80) .

وإن هناك خيالاً متصلاً وخيالاً منفصلاً، فالمنفصل هو حضرة البرزخ الجامعة الشاملة، حضرة التضاهي الخيالي والتمازج في هذه الحضرة يتجلى الحق في الصور، وكل مايظهر في حضرة الخيال المنفصل فهو أجساد لا أجسام ولايمكن تمييزها إلا بقوة الهية يعطيها الحق من شاء. أما الخيال المتصل فهو القوة المتخيلة المخلوقة في الإنسان والتي تدخل بها إلى حضرة الخيال المنفصل في اليقظة والنوم". وهكذا يكون للخيال حالات منفصل ومتصل إنفصال وإتصال، ومايميز بينهما أن المتصل يذهب بذهاب المتخيل، وأن المنفصل حضرة ذاتية قابلة دائماً للمعاني والأرواح" (محمد سالم سعدالله، الصوفية والسريالية، 82)

وتعلمنا التجربة الصوفية في مفهومها أن تعبير الذات عن الحقيقة أن ماتظنه أنه الحقيقة لايستنفذها، بل أنه لايقولها، وإنما يشير إليها أو يرمز لها، فالحقيقة ليست مايقال، فيما يمكن قوله وإنما هي في مالايقال في مايتعذر قوله. أنها في الغامض الخفي، اللامتناهي والتجربة الصوفية في هذا إستمراراً لتقليد معرفي قديم وعريق يرى إن الإنسان لايقدر، لحسن حظه، أن يعرف

السر، سر الإنسان والكون بدءاً من كلكامش (الذي رأى كل شيء) فرأى الحقيقة ليست فيما رآه وعرفه بل في مالم يقدر أن يراه ويعرفه" (أحمد بن محمد عجيبة الحسيني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، 178) .

وبالصوفية إبداع وحركية، فمنع التجسيم دينياً، بحيث أتاح للمخيلة أن تبتكر مجالات عديدة وجديدة تجريدية للتعبير كما في الفن الذي أتاح للمخيلة أيضاً أن تشطح (أي تتحرك) وتبتكر أشياء وفنون جديدة وفتح مجال واسع للعمل والعلم والفن. وفي الصوفية إلغاء الطبيعة فتح المجال واسعاً لعمل الطبع واللعب العالم والتخيل ورفض الواقع والظاهر وأتاح المجال للغوص في ما وراءه من الباطن الغيبي والتعبير عن الغيب عما لايرى بالعين عما لاتمكن ملامسته وأن تصور مالايمكن تصويره فلم تعد الغاية تمثيل المظهر الواقعي بل الجوهري الداخلي. فالمفهوم الصوفي تجربة ومعيار يكشف عن طبيعة الفكر الديني المؤسسي ومستواه.

3-2 جماليات البعد الصوفي في المسرح العالمي

إن لكل إنسان رؤية مختلفة وردود فعل حول الجمال، والجمال كإنطباع تجاه أشياء مادية وروحية مختلفة يتذوق جمالها عقلياً، تترك في نفسه إحساساً بالبهجة والإرباك والنشوى والدهشة، فهو المقياس، الذي يحدد الجمال الذي يترك لدى المتلقى الإنطباع والإحساس بالبهجة سواء كان عن طريق التأمل العقلي أو السمع أو النظر أو التذوق، ولكي يكون لدى كل إنسان إحساساً جمالياً راقياً يتطلب تربية للذوق الفني والجمالي لدى الإنسان، فمثلاً كان لدى الفلاسفة الإسلام مفاهيم في الجمال وأشهر هذه المفاهيم هو "التناسق، وقد لقي مفهوم التناسق الكوني الذي ظهر عند الفيثاقوريين تأثيراً لدى الفلاسفة والمفكرين المسلمين وخصوصاً عند إخوان الصفا، الذين طوروا مفهوم التناسق بشكل يتفق مع بحثهم حول نظريات الموسيقى" (ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، 2004/6/26، 1) . كما إستفادوا من آراء أفلاطون المثالية الذي يرى أن الجمال من مكونات الشيء الجميل أي له في نفسه قيمة ذاتيه، وأرسطو الذي يعتقد أن الجمال هو الإنسجام الحاصل من خلال وحدة تجمع في داخلها التنوع والإختلاف في كل منسجم. وافلاطون يعتقد أن "الجمال هو تلك الحياة التي وهبها الله مخلوقاته ونفخ فيها روحه ومن ثم فالشيء الجميل هم الذي يشع بالحياة وغيرهام من الفلاسفة اليونان والروم والفرس والهند.." (ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، 2004/6/26، 3) .

وإن للأفكار الصوفية تأثير على مفهوم الجمال، حيث تقوم الفكرة الأساسية لدى الصوفية أن الإنسان يستطيع أن يتحد في ذات الله روحياً عن طريق الوجد والحياة المتقشفة والتنسك والعبادة الخالصة وتنقية الروح والنفس من جميع الرغبات والشهوات الدنيوية. ومتى يصبح في حضرة الذات الإلهية، يدرك الجمال الحقيقي هو فيما يرى من نور، وما جمال العالم إلا إنعكاساً للجمال الإلهي. كما وجعل الجمال الظاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن الصيرة ويقول أبو حامد الغزالي "الصورة ظاهرة وباطنه والحسن والجمال يسملهما وتدرك الصورة الظاهرة بالبصر الظاهر، والصورة الباطنة بالصيرة الباطنة" (دكتور محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة: 1974، 43) .

وهذا ينطبق على فن المسرح والعرض المسرحي، وهذا مادفع المنظرين والباحثين والفنانين إلى إعطائه صيغة الهوية التي ينتمون إليها دينياً فأصبح المسرح الديني هو مسرحاً صوفياً. وظهور هذا المسرح هو ظهور المسرحية الدينية الطقسية في القرون الوسطى عندما دخل المسرح إلى الكنيسة وأصبحت التمثيلية تستمد بمواضيعها من القصص والسرديات الدينية البحتة مثل (المسيح يصلب) الحوريات، مريم المجدلية وغيرها من التمثيليات التي كانت تؤدى داخل الكنيسة وعلى منصات خاصة ومعزولة عن الأرض فجميعها تمثيليات دينية وتتكلم عن المعجزات الإلهية وحب الله وهذه قمة الصوفية والتصوف وتمثل في الإرتفاع من الوجود المحسوس إلى الوجد بإطلاق من دنيا الواقع إلى دنيا المعقول وإنها العلم الإلهي. وحتى خروج المسرح من الكنيسة إلى عالم المحسوسات الخارجية فقد كانت ذات طابع ديني صوفي من إثبات "الآتية بالفكر إلى البرهنة على وجود الله وتحديد صفاته التي تجعله ضامناً للعقل في تنكيره" (الدكتور توفيق الطويل، أسس الفلسفة: 1967، 237) .

فجماليات هذه العروض إكتمنت في موضوعاتها الدينية المقدسة التي قدمها القساوسة آنذاك إن أصل كلمة (الجمالية) في اليونانية القديمة ومعناها وعي الذات الإستنباطي أو الإدراك بالترابط، في اليونان القديمة أفتتح اليوناني هيراكليدس بوتيكوس (388-310) ق.م مدرسته الشهيرة لتقليد الجماليات التي قدمت أعمالاً كثيرة آنذلك ويعرفنا التاريخ أيضاً على بيري أيسيتسون مؤلف كتاب (عن الإنطباعات الحسية). ويستمر علم الجمال من عصر إلى عصر آخر إبتداءاً من العصر الأغريقي وصولاً إلى العصر الحديث مروراً بعصر الرومان ومن ثم العصور الوسطى وظهور المسرحية الدينية الطقسية كما تطرقنا سلفاً ثم عصر النهضة

وعصر التنوير في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي عندما "يبرز جوتليب بومجارتن الفيلسوف الجمالي الذي قدم كثيراً لعلم الجمال في جامعة فرانكفورت كما في كتابه (تأملات) محدداً فيه مفهوم الجمال والتقويم الجمالي" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، المسوعة الصغيرة 349 : 12) .

وكما وهنالك نوعين من المعرفة "معرفة حسية وأخرى عقلية، الأولى غامضة والثانية واضحة متميزة وبين كلا النوعين يوجد وسط هو إمتثالات واضحة ولكنها ليست متميزة، تدرك بووضع ولكن دون تمييز. وهذا النوع من المعارف هو ميدان علم الجمال" (عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة: 294) .

لقد حاول بومجارتن في إستعمال وتطبيق فلسفته على كل من الجمال والفنون ودعى إلى البحث في متطلبات الفنون ومتى ما نصل إلى نقطة الإستحسان أو قبول العمل الفني الإبداعي بالإيجاب فإن ذلك يقتضي وجود حلقة إتصال حسية بالدرجة الأولى بين المرسل والمستقبل أو بين العمل الإبداعي والمستمتع به أو بين الفنان والجماهير وإن أصغر عمل إبداعي لايمكن له أن يصل أو تقوم له قائمة تذكر بدون تواجد هذه العلاقة الحسية العامة التي تعني قمة الإحساس وذروة المشاعر الإنسانية، وحتى يكون العمل الإبداعي مفهوماً ويمكن إستخدامه للجماهير ليحقق أهدافه معها ووسطها. إن الأصل في المسرح والمسرحية أنهما قد خرجا من اليونان القديم من عبادة وطقوس الآلهة اليونانية القديمة وبخاصة عبادات الآله ديونيزوس إله الخمر والكروم فيرى الباحث هذا النوع ينتمي إلى المسرح الصوفي الديني الملتزم بالتعاليم الطقسية والدينية، عند الإغريق وتقدم أحياناً الطقسية على لسان الجوقة التي تتصارع مع الشخصيات لإتمام موضوع معين للمسرحية. ومن البداية الفطرية إلى وصول هذه العناصر الفنية في المسرح الحديث وحيث يصل التأثير في الدراما إلى الجمهور والقبائل والعشائر، ويمس الأوطان والنظم والثورات والإنتفاضات والمجتمعات قاطبة، وفي غير إغفال للتجربة المسرحية الأولى المتقدمة ويعني الباحث بها وادي النيل في مصر "عندما وجدوا الكتابة الهيروغليفية ورموز الكتابة كانت تعني (حوارات درامية) عام 1882، وتعود الفترة قامت بين الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد، وهذه الرموز قد كشفت عن وجود فنون أخرى منها الرقص وفن الموسيقى والرقص الطقسي ضمن طقوس وإحتفالات دينية عندهم" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 26) .

كما في مسرحيات طقسية وفيها شخصيات مثل ايزيس، اوزوريس، موراس بإسم (إسطورة ايزيس واوزريس) "ثم بلاد مابين النهرين وجود حوار درامي طقسي في القرن السابع ق.م في مدينة آشور المعروف بإسم (الموت والبعث) وكذلك القرن السابع والثالث ق. م بإسم (طريق وزيارة الآلهة عشتار إلى الجحيم)" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 2) .

كل هذه الصور للمحاكاة والتقليد الطقسي كانت تهدف إلى تجاوز الشكل السحري القديم والعرافة وما شابهها لتحل هذه الصورة إلى صورة جديدة أخرى تشع بالنشاط الفني والديني وتصورات جمالية عند ماهية الفنون ومحتوياتها وطرق إبرازها عبر التناغم والإنسجام والترتيب المنطقي تجاه العروض الفنية القديمة.

إن المسرح بجمالياته ظل يعيش ويؤشر، ويبعث بإشعاعاته إلى الناس في كل مكان يظهر فيه، وهذه المعيشة للمسرح كانت تضيف في كل مرة ولكل عصر أزدهر فيه المسرح إضافات ثرية تحفظها كتب التاريخ للمسرح وتاريخ الأدب المسرحي تكشف عن نشاط إجتماعي ونشاط ديني، وفكر متنور وتقويم للإنسان والمجتمعات وهداية وموعظة للناس المعارضين والأنصار على السواء، عبر تأثير مسرحي ملموس يجمع هؤلاء وهؤلاء حول هدف ووظيفته المسرح. وهذه الخشبة المسرحية التي تطورت تقنياً على مر العصور، تصعد عليها فنون مجاورة كالموسيقى والرقص التعبيري والعروض الصوفية الدينية وفنون أخرى وتترجم بالصدق كل الصدق أعظم لحظات الإنسان المصيرية. إذا ما بحثنا في تاريخ المسرح لعثرنا على الكثير من مسارح ولدت وذاع صيتها ومن هذه المسارح، المسرح الديني، المسرح الشعبي، المسرح الشامل، مسرح النو، ومسرح القسوة، ومسارح أخرى، منها المسرح الحر، ومسرح القهوة، ومسرح الكراجات، وكذلك برودواي وخارجها ومسرح أمام الكنائي والكاتدرائيات "ففي أمام مسرح الكنائس تكون مهمة المسرح فيها تربوية دينية تستعيد التاريخ والماضي في الديانة والثقافة والفكر والتراث المسرحي ويصبح المسرح مؤسسة مستقبلية تبني الرجال والشعوب وتكرس الأفلام الأخلاق الحميدية للمجتمعات لتضع أمام الأجيال والأجيال حصيلة تجارب الفن والخبرة" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 50) .

كما وهناك نوع آخر من المسارح الأخلاقية "ويسمى مسرح المدرسة الأخلاقية وهو مسرح يعود بنا إلى فلسفة جماليات المسرح الألماني (فردريك شيللر [1759-1805]) هذا الشكل الأخلاقي الملتزم الذي ملأ الحياة المسرحية لشلر والتي ضمت

جراماته ومحاضراته الشهيرة بعنوان (المسرح كمؤسسة أخلاقية) ووجه بأن يكون المسرح في خدمة الخلاق والإلتزام والسلوك الإنساني" (عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، 78) . ليربي الجماهير ويقف في مواجهة كل أشكال الترفيه والإلتزام بالأخلاق الدينية ويصبح مسرحاً أخلاقياً هذا المسرح الذي يهدف في جمالياته إلى الأخلاقيات تستنهض الهمم والمواقف الشجاعة والتضحية والديانة في دراماته "إن الجمال هو نوعية إسطاطيقية وهو درجة من درجات علوم الجمال التي تعرضت ولا تزال تتعرض حتى اليوم للجدل والنقاش منذ العصر الإغريقي" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 81) .

إن التيارات الموضوعية في الأدب والفن ترفض الجمال أو قبول النظرة الجمالية في تكويناتها. "إذ هي لاتقبل الجمال للجمال أو الجمال الخالص البحت، فالجمال عند هذه التيارات يعني الأخلاق كما يعني الهدف تارة أخرى. حتى عجزت هذه التيارات وصعب على أصحابها وأنصارها إعطاء نظرة محددة كاملة لما يحملونه ويتبنونه من آراء وفلسفات" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 82) ، والحاجة إلى الجمال هي ذلك الوازع أو الحافز الداخلي، أو القوة الباطنية التي تدفعنا أو تلح علينا جذباً شديداً للإنتقال إلى متحف الفن الجميل أو في سماع أنشودة أو موسيقى أو مصدر من مصادر القراءة والإطلاع والمعرفة، إن هذه الحاجة لاتكون حاجة جمالية خالصة قد تكون حاجة إلى توثيق شيء معين أو إلقاء الضوء على شيء آخر وقد تكون الحاجة طبيعية "فقد تكون رؤية الشمس وغروبها وصفاء السماء في ليلة صيف ورؤية الألوان العديدة هو حاجة إلى إستشعار معالم الطبيعة من حولنا هرباً من الضجات والإزعاجات. هذه الحاجة مطلوبة وتحمل رغباتنا في تغيير إيقاعنا في الحياة بإيقاع آخر" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 83) .

إن النزوع نحو الفن نسميه (الحوار الجمالي) بين الفن وبين مطلوبه من الفن وهناك تبعاً لذلك دوافع جمالية لذلك ونركز على ذلك حاجة للبحث عن خلاص أو ملجأ في أي فن من الفنون، حاجة المعايشة للفن الذي نختاره، حاجة للوصول الشعور للتطهير النفسي والتطهير والنقاء الذاتي الحاجة إلى إقامة علاقة مع الآخرين، الحاجة إلى التثقيف الديني والمقدس كما وهناك فلاسفة عديدون نظروا إلى وكتبوا في الجمال والعلاقة مابين الجمال والفن وخاصة الفن المسرحي وأساس هذه العلاقة الفنية وقديماً "فإن الدراسات الفلسفية السابقة على فلسفة سقراط 470-399 ق.م قد عدت المحاكاة أو التقليد لايعني تقليد الطبيعة ويعود ديوقريطوس إلى المحاكاة والقليد حين يذكر نحن بني الإنسان أهم مافينا هو إننا تلاميذ الحيوانات ففي الغزل والنسيج من خيوط العنكبوت، نقلد عش الطير في بناء المساكن وفي الغناء نقلد الطيور الغنّاءة " (د. ابراهيم حمادة، من حصاد الدراما والنقد: 1987، 34) .

أما أرسطو 384-322 ق. م الفيلسوف اليوناني فيعد موضوع المحاكاة يمس وفي الكثير – جلال الإنسان، وقاره ومنزلته وسموه ومزاجه وعبقريته كما يمس صراح الشخصيات وعالم الأحداث" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 86) .

أما تعريف ارسطو للتراجيديا محاكاة لفعل جار، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والرأفة والخوف وبذلك يحدث التطهير من هذه الإنفعالات" (د. حمادة ابراهيم، حصاد الدراما والنقد: 1987، 36) .

كما وإن أرسطو يقف بجانب أفلاطون 428-347 ق.م في تقديره لموقف وحجم الإنسان داخل الفن، ليصبح هذا الإنسان شخصاً إجتماعياً يمثل أو يقلد روح الشعب أو الجماعة أو النظام. ولقد أراد أفلاطون أن يوقف الطبقة الحاكمة عن إستعبادها للآخرين" (د. حمادة ابراهيم، حصاد الدراما والنقد ,1987 ، 38) .

ترتكز الجماليات عند أرسطو أن أهم مافي الفن يكمن في المحاكاة وهذه المحاكاة تقدم مزاج الإنسان ورغبته وقد عدّ المزاج أو روح الشعب الموضوع الأهم في الفن وهو نفسه عالم العواطف والإنفعال وعالم الأحداث من ورائهما وكل هذه هي يدورها علم الإنسان" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 90) .

على هذه يظهر فن الأغريق غايته واضحة في ميلاد جماليات لفنون كثيرة كانت تمارس آنذاك وسط ظروف دينية وإلهية ومادية وروحية شديدة التباين والإختلاف فيما بينها والدليل أن جميع الظواهر والممارسات والإحتفالات والمسابقات الفنية والدرامية نمت وترعرعت في أزمان وأوقات قصيرة جداً بل وفي مساحة محدودة من المكان وكل الفنون تستطيع إشباع الحاجات

الجمالية لأزمان قادمة أخرى في الطريق، وكانت تستهدف الحاجة الجمالية سعي الفن إلى تكريم وتعظيم الآلهة الذين يقررون مصير الشعب.

وعند الرومان البدايات الأولى كانت الجماهير للمسرحية تشترك إشتراكاً فعلياً ملموساً "محاكاة أو تقليد علميات أو مشاهدة ماقبل الصيد، وأثناء الصيد، وبعد الصيد، والعبادة. لكن عصر العبودية فإن الجماهير تبتعد عن فن التمثيل أو المحاكاة وجماليتها لتحدث عملية الفصل بينها، وهو ما معناه أن أغلبية الشعب، وهم طبقة العبيد، كانت بمعزل تماماً عن صفوف الجماهير" (د. كمال عيد، علم الجمال المسرحي، 107) .

ولم يكن بالإستطاعة – بعد ما تقدم من تطور أن تظل المسرحية وجماليتها على حالها فأصبح من الصعب قبول عذابات بروميثيوس أو تقبل تعنت الآلهة اليونانية مع أنتيجونا ومصيرها. وتحتل المدة "مابين القرن الخامس والقرن الخامس عشر مساحة القرون الوسطى زمنياً، ويظهر عصب الكنيسة في الآداب والعلوم والفنون، فيؤخر بعمد ويغير عمد عن حياة التور المسرحي داخل حقبة القرون الوسطى ومنها مرحلة المسيحية والتي إستخدمت فيها موضوعات ذات أغراض ايدلوجية، خلفت مناخاً مسيحياً على الصورة الفنية وعلى الثقافة الدينية برمتها يمثل الجحيم والسماء والعالم الأرضي" (د. عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، 299) .

وفي القرن الثاني عشر الميلادي إلى أوائل القرن السادس عشر الميلادي، وحيث إحتلت الكاتدرائية مكانة عالية وسيطرة الشعور الديني كانت في المقدمة بالنسبة للتفكير الجمالي لهذه المرحلة أكيدة من صفات التكوين والبناء بمعنى إن الجمالية كانت جمالية عقلانية، وفي إعتبار للمسرح الديني والكاتدرائية قد مثلا نوعاً من أنواع المعارف الموضوعية آنذاك" (د. عبدالرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، 330) .

فلم تشجع المسيحية مسرحاً يزخر بالصراع والإنفعال والعقدة والحلول والإرتفاع والهبوط إلا في حالة واحدة فقط هي إنتماء المسرح أو المسرحية إلى التعاليم المسيحية الدينية. "وهكذا إنتهت العروض المسرحية إلى العروض والمسرحية الدينية والشعور الديني وحرّمت الفنون الترفيهية والتسلية واللذة من الفن والفنون التي تروج الميموس" (دكتور محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون: 50).

4-2 شوبنهاور 1788-1860 متصوفاً جمالياً

يعرف شوبنهارو وهو من تلاميذ (كانت) (عمانوئيل كانت: ولد في مدينة كيسنجر في بروسيا الشرقية (روسيا) 1724 كان والده اسكتلندي الجنسية ومهنة والده سراجاً ووالدته شديدة التدين، همل مدرساً خصوصياً ثم أكمل دراسته وحصل على الماجستير 1755 وعمل مدرساً ومحاضراً للمنتطق وإستمر أستاذاً للمنطق إلى أن وافاه الأجل 1804. ويسمى بصاحب (أكبر عقل على الأرض) كونه فيلسوف جمالي صاحب نظرية الإدراك العلمي، التحليل والمنطق السامى) موقفه الجمالي في كتابه المسمى (مذهب الفنون الجميلة) حيث تراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليها الإنسان. "ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفي العام، الذي يقرر أن العالم أراده وتمثل والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف، إذ أنه يشاركه في عبقريته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي، فكما أن الفيلسوف يتمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقلية، غير أن الفنان أيضاً يتمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية" (د. نجم عبد حيدر، علم الجمال، آفاقه وتطوره: 2001، 75) .

إن الغاية من الفن عند (شوبنهاور) هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التي تحقق إرادة الإنسان عن طريقها، من خلال إبداعه الفني. أما في كتابة (الأصل الرباعي لمبدأ السبب الكافي) فيفسر لقضايا المعرفة والإدراك موضوع الإدراك الحسي، وكذلك نقده ورفض لتفريق كانت بين الفعل والذهن فيرى إننا عندما "ندرك شيئاً بحواسنا، لاتنقل لنا الحواس سوى مواد بسيطة لاتكفي لكي نعرف شيئاً بالمعنى الصحيح، وإنما تقوم ملكة الإدراك لدينا هي بنظرة ملكة ذهنية بتكملة ماتحمله الحواس وتستطيع أن نقول إن لإدراكنا (عقلي) لاحسي وإن ذهننا هو المكون الحقيقي لصورة العالم الخارجي" (د. نجم عبد حيدر، علم الجمال، آفاقه وتطوره: 2001، 74) .

لقد وصف شوبنهاور (شوبنهاور أرثر 1788-1860، فيلسوف مثالي الماني درس في برلين فرانكفورت عام 1832، مؤله الرئيسي (العالم كإرادة وإمتثال)، 1819، درس الفلسفة في الجامعات الألمانية جنب هيغل وكانت) . الإرادة بأنها الوجود ذاته، إذ يؤكد شوبنهاور، إننا إذا أردنا أن نعرف ماهية الإرادة علينا أن نجردها من كل خاصية لايمكن أن يكون لها معنى من حيث علاقتها بالزمان والمكان.

1. "إن الإرادة ليست منجهة من الجهات، إذا كانت من جهة فإنها ستكون في مكان والمكان سوى مظهر من المظاهر وليست الحقيقة ذاتها.
2. الإرادة ثابتة لاتتغير وهي بالنتيجة لاتخضع لقوانين التطور إذ أنها لاتخضع للزمان إذ أن الزمن هو الآخر مظهر من مظاهر الوجود وليست هو ذاته.
3. الإرادة هي وحدة، لن لا إمكانية للكثرة إلا في المكان.
4. الإرادة لاسبب لها إذا كان لكل ظاهرة سبب، فالبيئة لاوجود لها إلا في عالم الظواهر فقط.
5. الإرادة لاهدف لها، لأن الهدف سبب غائي، ولا وجود للأسباب الغائية وللأسباب القاعدة خارج عالم الظواهر.
6. الإرادة حرة غير مقيدة أو مشروطة أو مرتبطة" (كربون اندريه، شوبنهاور: 1958، 12) .

وهكذا يتضح أن التحليل قد أنتهى عند شوبنهاور إلى الإرادة التي لايمكن تفسيرها إلا بذاتها. ومن خلال صلب الحياة وإدراك الذات وتكون الإرادة كما عند أفلاطون إلا الوجود (مثل لخير أعظم) وهكذا يفسر شوبنهاور بتحليلاته نوع من الإستياق للوجودية وقد عالج التصور للإلهام إلهية الإلهية بطريقة ذاتية أي برد المذهب الفلسفي إلى رؤية فردية خالصة لماهية الأشياء.

إن الفن بنظر شوبنهاور معرفة ميتافيزيقية وليست معرفة عادية أو حتى معرفة علمية وهو بذلك جعل من الإرادة المبدأ الفعال الذي يحكم مسيرة الحياة والظواهر وهي صورة من صور الصراع العنيف لتحقيق المحافظة على الوجود" (د. نجم عبد حيدر، علم الجمال: 80)

فجعل من عملية تجاوزها والسيطرة عليها السلم الوحيد لبلوغ أعلى درجات الرضا والإرتياح، ومن ثم التذوق الجمالي وعليه فإن تأمل الفن والعمل الفني ماهو إلا عملية تحقيق موضوعي (يفعل نوع من الزهد على الحياة ومتطلباتها المادية والبايولوجية على الإرادة)"(د. نجم عبد حيدر، علم الجمال: 81) .

فهو نوع من الوعي بها وتجاوزها وهذا نوع من السمو الكلي وتجاوز الجزئي، ولكنه لم يتجاوز إليه البناء المعرفي في عملية الوصول والتحقيق للعمل الفني وهي عمليات تحليلية تركيبية. وإن جمال الموجودات البشرية هو أسمى ضروب الجمال، لأن الإرادة تتحرر عبرة من العبودية المتضمنة في الضروب السابقة من تجلياتها.

3- المقاربات الصوفية في المسرح الكردي

للمسرح الكردي جذور عريقة ناطق باللغة الكردية، اللغة خاصة بهم ككرد غير مشتقة من أي لغة أخرى ويعني الفارسية أو محرفة عنها لأنها أقدم من اللغة الكردية، وتعاني اللغة الكردية من مشكلة (الإزدواجية) كما تعكسها تعددية اللهجات فنراها تبرز في كثير من الممارسات في الأحاديث والكتابة والتراث سواء بسواء وخصوصاً في الأدب المسرحي ويطمح المثقفون الأكراد إلى توحيد اللغة الكردية (الكرمانجية الشمالية والكرمانجية الجنوبية) "لقد عرف الشعب الكردي فنون الأداء الفطري المرتجل وسميت بالتمثيلية التقليدية أو الدراما الشعبية إستجابة لحاجات إجتماعية روحية دينية وتعبيراً رمزياً عنها" (يودا، توما، لمحة عن الأكراد وحالتهم الإقتصادية والثقافية والأدبية، ترجمة محمد شريف عثمان: 16) .

فظهر المسرح الكردي في السليمانية المدينة الأكثر تطوراً وتمدناً ثم في مدن أخرى من كردستان، وكان ذو مقاربات دينية صوفية وتقدم العروض المسرحية الدينية في مناسبات وإحتفالات دينية على شكل عروض مسرحية قصيرة تعتمد على الإرتجال غير المدون وغير متفننة، وهم بهذا يميلون إلى فن مسرحي أنجبته قرائحهم وديانتهم وكفاحهم، ومن هذه العروض "(كوته ل) فعند موت أو مقتل أمير أو رجل دين أو شاب متزوج أو غير متزوج من أجل قضية دينية ضد الكفر والإلحاد، فيضع له تمثال

ويوضع على حصان ويلبس الحصان ملابس الراحل وأسلحته ويبدأ الإستعراض من يوم ولادته إلى مماته" (يونس عبدالحميد، الحكاية الشعبية، كتاب الجيب (بغداد، القاهرة بدون تاريخ)، 25) .

وهناك مسرحيات صوفية مرتجلة أيضاً يناجي فيها الفلاحون والفقراء رب السماء (الله) عز وجل لينقذهم من أيام الجدب وينزل عليهم المطر "ومن أمثلة ذلك (بووكه بارانة) ويعني عروس المطر" (جريدة العراق، المسرح الكردي وإشراقته الأولى، مصطفى صالح كريم ، 1980/3/10) .

وقدم الكاتب والمخرج المسرحي حسين عارف إن "مسرحية (عليم وجاهل) العلم والجهل التي كتبت بتاريخ 1925 وكان المحتوى والموضوع فيها يتحدث عن العالم الديني المتصوف والفرق بينه وبين الجاهل الذي لايعلم أي شيء عن الدين أو الحياة" (جريدة العراق، الثقافة الكردية، بيرةميرد والمسرح الكردي، عبدالرزاق بيمار، 1976/7/22) .

وقد قدمت في عام 1969 مسرحية (جريمة في السماء) من إعداد طه بابان و (زيرين) المسرحية الدينية الصوفية التي تتحدث عن إنتماء الإنسان إلى الله ويجب على الإنسان الإلتزام بالتعاليم الدينية وهناك يظهر شخص لايعرف ماهي السماء فيبدأ الصراع مابينه وبين علماء الدين إلى أن ينتهي بالموت. وأيضاً قدمت مسرحيات عالمية رصينة للوركا وموليير وشيخوف وروبلس وبرخت، وناظم حكمت وينسين وبشار كمال وكان ذلك عام 1983، وترجمت مسرحيات عديدة. وفي مسرحية (في إنتظار سيامند) المسرحية الدينية التي قدمت في السليمانية وتهدف إلى تدعيم الوعي الديني على يد سيامند المنقذ وفي السنوات الأخيرة وبتأثير أساتذة الأكاديمية من الذين خرقوا أسوار المألوف الإعتيادي وإتجهوا إلى (التجريب) في الشكل وغالباً مايكون غامضاً ومشوشاً وغير مرتكز على أرضية فكرية وفلسفية راسخة. فبرز عدد من الشباب الكردي لتطبيق رؤاهم التجريبية وظلوا أمناء للمسرح الكردي الجاد فاخرجوا الكثير من المسرحيات العالمية لشكسبير، ولابسن، وغيرهم من الفنانين والأدباء العالميين، كما وقدموا مسرحيات عديدة أيضاً لكتاب عرب وكرد أمثال صلاح عبدالصبور ومهاجر عبدالله وسيروان برقي وقدموا الأسطورة الطقسية في أجوائها المتدينة ومنها أسطورة البطل الإله وغيرها فقد برزت فيها الشعائر الدينية والطقسية، ومزاج الأبطال وتسجيلات السحر وحلقات الذكر والعقدية الدينية" (د. زكي أحمد كمال، الأساطير: 1975، 6) .

ولما كانت حالة الإنسان القديم الفكرية "تسمح له بأن يتميز بين الواقع والمثال أو بين الشيء والرمز، وكانت الصورة بالنسبة له هي الحقيقة ذاتها" (د. زكي أحمد كمال، الأساطير: 1975، 28) , وكذلك في مجال الأساطير أيضاً أسطورة (البطل المؤله) عندما أدرك أنه قادر على صنع عالمه والإنتقال به في المرحلة الطبيعية الحضارية قارن بين قدراته وقدرات الإله" كان عليه أن يحسم بين ماله فيتمسك به، وما للآلهة وحدهم فلا ينازعهم أحد" (د. زكي أحمد كمال، الأساطير: 1975، 65) , وهكذا ظهرت المقاربات الصوفية في المسرح الكردي وكتبت نصوص بهذا الخصوص وقدمت عروض مسرحية بذلك الشأن أيضاً ولكنها بحد ذاتها نصوص وعروض بسيطة وقليلة ولكن إستطاع الباحث أن يقدم من هذه النصوص والعروض مايؤيد ظهور المسرح الصوفي عند الأكراد وفي كردستان العراق.

4- ما أسفر عنه الإطار النظري

1. تشكل الصوفية مذهب روحي يؤمن بإتحاد الروح إتحاداً مباشراً فينتج عن هذا معرفة الله عز وجل، والعالم سيكشف كل الحقائق ويؤمن للبشرية هناءها وسعادتها.
2. والصوفية العربية تأثرت بالروحانية القرآنية والمذاهب الفلسفية ونتج عن ذلك إنبعاث مناهج خاصة في زهد وصوم وصلاة وحلقات الذكر في سبيل الوصول إلى الحقيقة المطلقة.
3. إن تطورات الفن والمسرح هي تطورات الآلهة تقريباً وإن الإنسان موجود دائماً خلف الآلهة.
4. إرتباط الفن بالدين والتصوف في القرون الوسطى أدى إلى ظهور المسرحية الدينية الطقسية.
5. المذهب الصوفي وفي المسرح بالذات خليط من المذاهب الرومانسية والرمزية والسريالية.
6. إرتبط التصوف بالجمال فلا يتسنى للتربية فيه كوظيفة إلا أن تعترف مقدماً بماهيته (الله جميل يحب الجمال).
7. الصوفية معرفية لأنها حالات نفاذ إلى أعماق حقيقية لم يسيرها العقل من قبل وموقوتية وإنفعالية ترتبط بما هو خفي وغيبي.
8. خرجت الصوفية المسرحية من المسرح الديني والمسرحية الطقسية.
9. إن أصل الجمالية هو وعي الذات الإستنباطي أو الإدراك بالترابط.

10. يقول شللر يجب أن يكون المسرح في خدمة الأخلاق والإلتزام والسلوك الإنساني فالجمال يعني الأخلاق.
11. إن الفن في نظر شوبنهاور ماهو إلا عملية تحقيق موضوعي وهو نوع من الوعي بالإرادة ونوع من السمو وتجاوز الجزئي والإرادة عنده ليست جهة من الجهات ثابتة لاتتغير، لاسبب لها وحدة لاهدف لها، حرة غير مقيدة.
12. يشمل النص أو المسرحية الكردية الذي يكتبه أو يقدمه الأكراد العراقيون نصاً مسرحياً ناطقاً باللغة الكردية مرتبطاً إرتباطاً كلياً بالحالات الإجتماعية والدينية والإنسانية للمجتمع الكردي.
13. نشأت الصوفية في المسرح الكردي من خلال تقديم نصوص وعروض مسرحية دينية طقسية على يد بعض المجربين الأكراد وإعتمدت المعتقدات الدينية والأخلاقية.

5- إجراءآت البحث

يتضمن الفصل الثالث إستعراضاً للإجراءآت التي إتخذت لغرض تحقيق أهداف البحث الرئيسية من خلال:-

5-1 مجتمع البحث

بعد الإطلاع على العديد من النصوص والمسرحيات لذا رأى الباحث على أن يكون مجتمع المبحث مسرحية كردية صوفية وعينة قدمت في عام 1985 والتي تحمل الأبعاد الصوفية في المسرح الكردي.

5-2 عينة البحث

تم إختيار عينة البحث قصدياً لما تمثل فيها من مؤشرات الإطار النظري وتوافر المصادر وكاسيتات الفيديو والمقابلات الشخصية مع مؤلفها ومخرجها.

مسرحية خةج و سيامند – المؤلف فؤاد مجيد ميسري

5-3 أدوات البحث

إعتمدت الباحثة:

1. مؤشرات الإطار النظري
2. الكاسيتات v.h.s
3. مشاهدة الباحثة لبعض العروض
4. بعض المصادر والكتب
5. المقابلات الشخصية

5-4 منهج البحث

إعتمدت الباحثة المنهج التأريخي الوصفي من خلال وصفه الدقيق والتفصيلي لنوعية العرض المسرحي بما تتخلله الأبعاد الصوفية وجنسية العرض الكردي ولاسيما مادة البحث (البعد الصوفي في المسرح الكردي العراقي) ومن خلال ذلك تتوصل الباحثة إلى النتائج التي يتوخاها البحث.

مسرحية (خةج وسيامند) 1985 *

مسرحية كردية كتبت باللغة الكردية كتبها المؤلف المسرحي فؤاد مجيد ميسري* واعتبرت أكبر تغيير حدث في الكتابات الكردية حيث مزج المؤلف بين الدين والتمسك به وحب الله الواحد الأحد وبين الحب الذاتي والعشق الإنساني مابين شاب وشابة لكن بقي هذا الحب متمسك وملتزم بإعتقادهم إن الحب والجمال هو تلك الحياة التي وهبها الله لمخلوقاته ونفخ فيها روحه. إن نص المسرحية بقصته يحكي أن (خةج) من عشرة (كيله سييان) من منطقة موكريان في كردستان العراق كانت ترتبط منذ الطفولة

* مسرحية (خةج وسيامند) مسرحية كردية كتبت في عام 1985 في كردستان العراق وأخرجت هناك أيضاً على قاعة الشعب الكردي في السليمانية وناطقة باللغة الكردية ألفها فؤاد مجيد ميسري وأخرجها.

* فؤاد مجيد ميسري: مؤلف مسرحي وقاص وصحفي كردي الجنسية ولد في السليمانية عام 1948 كتب مسرحيات عديدة ومنها (فتاح الفال – الميسور – حكاية الجان – كاوة الحداد – وكتابات أخرى، أكمل دراسته في جامعة السليمانية، كلية الآداب عام 1969.

بإبن عمها سيامند إرتباطاً روحياً وبينهما علاقة حب معروفة آنذاك فلما وصلا إلى ريعان شبابهما وكان الجميع يعرفون بهذه العلاقة المقدسة والشريفة الملتزمة مبنية على قواعد الدين والتحريم. لأن سيامند، تقي وورع وزاهد لايريد أن يشوه صورة خةج أمام العشيرة والناس وقد وعد (سيامند) (خةج) بالزواج أمام الله وعلى سنة الله، وكان يلتقي بحبيبته ولكن أمام أعين الناس لأن ديانته وإيمانه لاتسمح له بأن ينفرد بها وحده وفي نظره أن العالم سيكشف كل الحقائق ويؤمن للبشرية هناءها وسعادتها وكان لأبي خةج سلطة ومضيف ويلتقي بالناس ويساعدهم في أمورهم ويعرف بالعلاقة بين إبن أخيه سيامند وإبنته الشابة فهو راضٍ عن ذلك لأنه يحب الأثنين، ولكن هناك من يقف بوجه هذا الحب الطاهر وهم رجال الدين الذين كانوا يسيطرون على البلدة ببعض التعليمات والإرشادات الدينية المباشرة، ويعتبرون بأن الحب في جميع الأوجه هو حرام وأن الله لايرضى بذلك لأن الحب يخترق كل الإرشادات والتعاليم الدينية بالفسق فتبلغ هذه الأخبار مسامع خةج وتخبر حبيبها بذلك وكل ماسمعته عن مصيرهم بعد أن ضغط رجال الدين على والدها لمنع هذه العلاقة المجرمة، ويتعجب سيامند من موقف والدها ورجال الدين على رايهم المعارض لتحريمهم ذلك، والحقيقة أن رجل الدين (بابا الشيخ) يحب خةج ويريدها له، ويعارض زواجها من سيامند مبرراً ذلك بالتعاليم الدينية كما وأن سيامند رجل فقير وليس من مستوى والد (خةج) ويكون رد سيامند لهذه الأخبار بالإستخفاف والإستهانة ويعد (خةج) خيراً بموضوع زواجهما ويذهب إلى رجل يعمل حداداً متديناً يسكن ويشتغل في المدينة نفسها ولكنه رجل عطوف ورحيم ويذكر الله مصلياً وصائماً وله جاه في المدينة وعرف بالنصح والرشد والديانة والثقافة طالباً النصح والمشورة والمساعدة فيتعذر له هذا الحداد ولاينصحه بشيء مفيد، فيقرر أن لايقف مكتوف اليدين وأن يتحدى العالم كله وحتى رجل الدين وعشيرته ولكن القلق والحيرة يستبدان به معزياً نفسه بأن المال والجاه زائلان ولكن الحب باق حلله الله تعالى بأديانه ورسله، ويشيع الخبر رفض سيامند فيكثر خاطبي خةج وطالبي يدها ومنهم (ممند) أحد الكسبة فيرى نفسه أحق من أي أحد بها فهو يحبها دون أن تدري، ومنهم (ميرزا) الذي يرى نفسه هو الآخر أحق من غيره بطلب يدها فهو يحسن القراءة والكتابة ورجل دين أيضاً فيتغنى بها متغزلاً بجمالها كما في غناها. ويتقدم لأبيها رجل الدين (بابا الشيخ) يريد الزواج بها، فيرفض الأب (ميرزا وممند) ويقبل برجل الدين (بابا الشيخ) لكونه رجل متدين وغني، وعندما تخبر خةج حبيبها لايملك سوى التفجع معبراً عن تعاسته، وتعاتبه خةج لأنه لم يحدثها عن طريق الخلاص فيجيبها أن العهد الذي بينهما وأمام الله أقوى من كل شيء، فيطلب منها أن يتزوجها على سنة الله ورسوله ومن ثم يهربان، وفعلاً يتزوجها سراً ولكن وفق الديانة والشرع الإسلامي ويهربان ليلاً ليختفيا مدة ثم يرسلان لأبيها شيخاً متديناً مسلماً ليتوسط حلاً للمشكلة وما على (خةج) سوى الصبر والسكينة ويسلما أمرهما إلى الله عز وجل، وفي طريقهما إلى الجبل تنزلق قدم سيامند فيتمسك بأغصان شجرة ويكاد يسقط إلى الوادي ونبه حبيبته إلى الخطر، فتغني وحبيبها معلق على الحافة:

سيامند، إبن عمي ..... حبيبي
سلمتك يا مسكين قلبي
وصرت تائهة
من أجلك رحلت معك
يهددني أخوتي
فماذا سيحدث لنا

يرد عليها بأغنية:

حبيبتي خةج **دعي البكاء**

لاتذرف عينيك السوداوان الدموع
فذلك يؤلمني كثيراً

ويصل المغادرون إليهما يريدون القبض عليهما لأن الفعلة حرمها الله ولحقت بهم العار. وترد عليهم بأنها قد تزوجت سيامند وتهدد بإلقاء نفسها. فيوجه الراوي سؤالاً عن مصير خةج بعد أن سقط زوجها ومات، فيرفض بعضهم موتها بينما يقول الآخر: لنلقي خةج العاشقة إلى الأسفل لنعشقها جميعاً وبهذا تنتهي أحداث المسرحية.

إن هذه المسرحية الصوفية التي تمتلك علامات وشفرات ورموز دينية إنطلقت من النص ومن الشخصيات إلى المتلقي ليتعرف بها على أحداث هذه المسرحية بما فيها من تحريم وتحليل ويعني (الحلال والحرام) ومخافة الله فإن البطل سيامند

متمسك بكل التعاليم والديانة الإسلامية في جميع تعاليمها وهو رمز للرجل الصالح ويعتبر أن الله قد حلل الحب ولكن يجب أن يكون حباً شريفاً فيتمسك بالتعليمات الإنسانية والدينية وينتهي بالزواج من دون لقاءآت متكررة وهذا ما شاهدناه في أخلاق هذا البطل من إلتزامات دينية وأخلاقية إنسانية. تفتقر المسرحية إلى الحبكة المشوقة فأبقى المؤلف الأحداث المعروفة لدى الجمهور فيما عدا النهاية أبقاها معلقة. والغريب أن يطلب أحد الجالسين من (خةج) الإنتحار لتظل محبوبة لدى الأجيال علماً بأن الإنتحار محرم لدى الدين الإسلامي ومن ينتحر يدخل النار ولكن (خةج) أحبت بشرف وإلتزام أخلاقي لاغبار على هذه العلاقة الشريفة الرصينة وإنتهت بالزواج الشرعي الحقيقي، كما وإستند إلى أحداث تُسرد بدلاً من تحويلها إلى أفعال درامية ليمنحها الحياة، ولم يهتم ببواعث الصراع وتعميق أبعاد الشخصيات.. والأغاني التي إقتبسها من الملحمة فيما عدا الخاتمة قد أكملت ووضح الحدث الدرامي لدى المتلقي وقد تجاهل شخصية سيامند الذي مات بعد أن ضحى بنفسه من أجل حبه، وإن الكاتب رسم شخصية خةج لكنها طاوعت سيامند وتزوجت دون رغبة أبيها هربت دون تفكير أن للمسرحية الصوفية مذهباً دينياً ملتزماً بالدين وحب الله ولكنه خليط من المذاهب الرومانسية والرمزية والسريالية وهذا ما عرفناه في هذه المسرحية التي تحكي قصة رومانسية ولكنها صوفية ملتزمة بالإرشادات ومخافة الله وكذلك الرمز الذي شاهدناه في الشخصين (سيامند وخةج) رمز العفة والطهارة والديانة والإلتزام بدينهم الإسلامي المتعفف بالعفة والطهارة والحب لرمز الطهارة والتضحية في الحب الروحي الذي يمزج بين شخصين وحب خفي والنهاية الخفية للمصير لأن من خصائص الصوفية هي معرفية تنفذ إلى أعماق حقيقية وموقوتية وإنفعالية ترتبط بما هو خفي وغيبي وهذا ما عرفناه في أحداث هذه المسرحية الصوفية. إن مسرحية (خةج و سيامند) مسرحية تتمسك بالدين والديانة والأخلاق الحميدة في جميع الشخصيات والأحداث وفي رموزها وشخصياتها ورومانسيتها في الأحداث ولكن هناك خلل في النص هو رجل الدين (بابا شيخ) الذي يتبع هواه وينسى الله ومعرفة الله وحقوق الآخرين هذا لاينتمي إلى المتصوف والمتدين بالديانة الإسلامية لأنه أناني لايعرف الرحمة والعدل والإنصاف محباً لحاجته الشخصية ورغبته في الجنس والسيطرة على الناس لوجود شرخ في إيمانه وشخصيته وهذه ليست من صفات المتصوف الذي ينتمي بروحه إلى الله (المطلق) المثال ويلتزم بتعاليم الله والدين ويسير أموره بالرحمن ويكون خادماً للأخلاق والإلتزام في السلوك الإنساني فالأخلاق هي الجمال والجمال هو الأخلاق والبناء الصحيح. فهذه المسرحية الصوفية (خةج وسيامند) مسرحية دينية تتحدث بشخصية سيامند بصوفيتها وإلتزامها الديني أما الرومانسية والحب فقد قدم لنا المؤلف قمة الرومانسية والجمال فوجدت شخصية (خةج) العاشقة الملهمة التي لاتفكر بعقلها بل بقلبها تنتمي إلى تحقيق موضوعي تتحرك بإرادتها وبنوع من أنواع الإرادة غير المقيدة فتحركه بالإلتزام ويرتقي سيامند بنوع من السمو وتجاوز الجزئي والعفة والطهارة ورومانسية الصوفية والإرادة ليست جهة من الجهات ثابتة لاتتغير، لاسبب لها وحدة لاهدف لها، حرة غير مقيدة. هذه هي المسرحية الصوفية التي تنتمي إلى التعاليم الدينية المقدسة شبيهة بالمسرحية الدينية الطقسية الأولية ببعض رموزها وشخصياتها المتنوعة وغير المكررة إبتداءً من شخصية سيامند إلى بابا الشيخ وبرومانسيتها الملتزمة بالعفة والطهارة والإنتماء إلى الحب الروحي إلى الجليل الجميل المطلق المثال الله عز وجل، ولكن المؤلف ترك نهاية هذه المسرحية للمتلقي ليحدد مصير (خةج) ويحكم عليها، ماذا يشكل الموت لسيامند في المسرحية وأحداثها.

6- النتائج

1. إن مفهوم الصوفية مفهوم روحي تتحدد في النفس البشرية فتنتج نتيجة لذلك المعرفة الإلهية، كما وإختلف هذا المفهوم من عصر لآخر.
2. إن مفهوم الصوفية في الإسلام يكتمن بتعاليم دينية في الزهد والإيمان ومعرفة الله عز وجل كما وإن التصوف هو تكامل إنساني للقيم المجردة للمحيط وخارجه الأول هو التسامي في الذات نحو الخالق والثاني معاناة الذات مع الكل ثم الكل الكل. وإن الصوفي من صفا من الكدر وإمتلأ من الفكر وإنقطع إلى الله من البشر.
3. الصوفية معرفة إشراقية تحدث عن طريق القلب وإرتباط هذا مع معرفة المطلق والمثال.
4. تستهدف الحاجة الجمالية الصوفية سعي الفن إلى تكريم وتعظيم الآلهة التي تقرر مصير الشعب. وإن جال العالم منعكس من الجمال الإلهي.
5. إن الإرادة هي الوجود ذاته وهي ثابتة لاتتغير لاهدف لها.

6. تداخلت الصوفية مع الرمزية والرومانسية وهناك علاقة مابين الصوفية والسريالية مرة تكون متقاربة في الأفكار ومرة تكون متناقضة بها في العمل الفني وخاصة المسرح.
7. الصوفية ثورة على المذهب الواقعي وتجديداً للمسرح والمسرحية في الأغراض الدينية وتكون عملاً فنياً خالصاً يسمو بالنفس ويعلو بها إلى معرفة الخالق والإندماج مع الإلهية.
8. خرجت الصوفية الدينية الفنية من المسرحية الطقسية الدينية في القرون الوسطى وإمتدت فيما بعد لبقية العصور كما في المسرحية الكردية (خەج و سيامند).
9. إن المسرح الصوفي يكون في خدمة الأخلاق ملتزم في السلوك والقضايا الروحية الدينية ومعرفة الله عز وجل كما في شخصيتي سيامند وخەج.
10. مسرحية خەج وسيامند مسرحية صوفية كردية عملت لإستجابة إجتماعية روحية دينية وتعبيراً رمزياً عنها.

قائمة المصادر والمراجع

1. أبو ريان، محمد علي، دكتور / فلسفة الجمال ونشأة الفنون، الفنون الجميلة، دار المعراف بمصر، الطبعة الرابعة، 1974.
2. الحسيني، أحمد بن محمد بن عجيبة، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، بهامشه الفتوحات الإلهية في شرح الباحث الأصلية، مصر، بدون تاريخ.
3. العفيفي، أبو العلا، في التصوف الإسلامي، مقالات مترجمة، الإينودنيكسون.
4. أندريه، كريكون، شوبنهاور، ترجمة أحمد شاكر، بيروت للطباعة، 1958.
5. بريكيمي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور أنور عبدالعزيز، مراجعة الدكتور نظمي لوقا، دار النهضة في مصر.
6. بدوي عبدالرحمن، موسوعة الفلسفة، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
7. تمستهر، جولد، العقيدة والشريعة في الإسلام، دار الملايين للطباعة والنشر، بيروت، 1985.
8. توفيق الطويل، دكتور، أسس الفلسفة، جامعة القاهرة، الطبعة الخامسة، دار النهضة العربية، 1967.
9. توما، يودا، لمحة عن الأكراد وحالتهم الإقتصادية والثقافية والأدبية، ترجمة محمد شريف عثمان، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، بلا تاريخ.
10. جبران، مسعود، معجم لغوي وعصري، ج1، دار الملايين، بيروت.
11. حسن، ماجد محمد، مفهوم الجمال في الفكر الإسلامي، 2004.
12. حمادة، ابراهيم، دكتور، من حصاد الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
13. ستين، وولتر، الزمان والأزل، مطبعة دار الملايين، بيروت.
14. سعدالله محمد سالم، الصوفية والسريالية، أودينيس، دار الساقي للطباعة، بيروت، لبنان، 1995.
15. عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية، كتاب الجيب، بغداد، القاهرة، بدون تاريخ.
16. عبد حيدر، نجم، علم الجمال آفاقه وتطوره، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، 2001.
17. عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت.
18. عثمان، عزيز، دكتور، الفن في ميزان الإسلام، دار النهضة، بيروت.
19. عثمان، عزيز، دكتور، حقيقة الجمال والفن، دار النهضة، بيروت، 1982.
20. عيد، كمال، دكتور، علم الجمال المسرحي، الموسوعة الصغيرة 349، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد.
21. كمال، زكي أحمد، دكتور، الأساطير، مكتبة الشباب القاهرة، 1975.
22. كرستان، سرفيالي رادا، دكتور، الفكر الفلسفي الهندي، الطليعة للطباعة والنشر والترجمة، بيروت.
23. محي الدين، اسماعيل، الفكر المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
24. يحيى، عثمان تحقيق، الفتوحات، مطبعة مصر، القاهرة، 1972.
25. يودين، رونتيال، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، مراجعة د. صادق جلال العظيم، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1974.

الصحف والمجلات

1. جريدة العراق، المسرح الكردي وإشراقته الأولى، مصطفى صالح كريم، 1980/3/10.
2. جريدة العراق، الثقافة الكردية، بيره ميرد والمسرح الكردي، عبدالرزاق بيمار، 1976/7/22.

المصادر الأجنبية

1. Michel decertua, la fablemystique. ed. Gallinerd. Paris, 1981, p411.

پوختە

ژمارەی خوێندنەوە و توێژینەوەکان لە زۆربەی لایەنە هونەری شانۆ لە ئەدەب بۆ هونەری دیکۆر و رووناکی و ڕەنگ وجل و بەرگ و نواندن و دەرهێنان , بەڵام تێبینی و گرنگی نەدراوە بە دووری (صوفی) لە شانۆدا , کە نەکراوە سەر ئاستێکی گونجاو بۆ ڕۆڵێکی هونەریزانستی بۆ دەست نیشان کردنی لە بواری خوێندەوە .. بۆ خوێندنەوەی تێکستێك لە پێشانگایەکی صوفی کە بگات بەئامانجێك لە توێژینەوەیەکی زانستیدا بۆ دەستت نیشانی تێگەیشتن لە بواری شانۆی صوفی , لە ئاستی تێکستدا وە نمایش , ئەم تویژینەوە پێك هاتووە لەچوار بەش , توێژەر لە بەشی یەکەم هاتووە کێشە ی توێژینەوەو پێویستی , گرنگی , ئامانج , دەستنیشان کردنی زاراوەکانی صۆفی گەری , وە لەبەشی دووەم بەتێرو تەسەلی لە تێگەیشتنی صۆفی گەری ولە ڕەگەوە مێژووی باسکروە بۆ ئەم ڕێبازەو پەیوەندی بە هونەرەوە و تایبەت لە هونەری شانۆی جیهانی و عەرەبی چ لە تێکست و چ لە نمایش .

بەشی دووەم مەبەستی توێژەر لەم بەشەدا کە توانویەتی چەند بە دواداچوونی تەواوی سەر صۆفی گەری و پەیوەندی بەهونەرەوە و شانۆ و لایەنی ستاتیك بۆ بەرز کردنەوەی ئاستی پلەی جوانی و زانستی بگاتە دەستنیشان کرنی چەند خاڵێك لە چوار چێوەی تیۆری توێژینەوەکە.

پێك هاتووە بە لە بەشی سێیەمدا توێژەر پشتی بە ستووە بە ئامانجی توێژینەکە لەکاتی مامەڵە کردن لە تێکستی شانۆیی , کەوا شانۆی کوردی (خەج و سیامەند) تێکست و نمایش لە شانۆی کوردیدا بە زمانێکی کوردی و بەناوەرۆکی ئاینی و صۆفی بۆ خۆشەویستی خودا و بەشێوازێکی ڕۆمانسی خۆشەویستی خودی خۆی بۆ خۆی , وە خۆویستی لەچەند کەسێکی کۆمەڵایەتی . توێژەرهەوڵی داوە بۆ نزیك بوونەوە لە تێگەیشتنێکی بنەڕەتیدا بۆ ئەوشانۆیە (مەزهەبی صۆفی) , لە بەشی چوارەم توێژەر گەیشتۆتە دەر ئەنجامەکان بەشێوەی پرۆگرامێکی زانستی , لەکۆتایی دا لیستی سەرچاوەکان وپوختەر بە زمانی کوردی و زمانی ئینگلیزی .

Abstract

Multiple studies in all fields of art and dramafrom literature to the arts of decoration, light, color, representation and directing but We did not find any interest or studies of the sufi influence in the theater so The aim of this research is to determine the concept of the sufi influence in the theater, whether at the level of presentation or text.The research included four chapters, The researcher discussed in the first chapter the problem of research and the need for its , importance, purpose and Definition of Sufi terms and the second chapter included a detailed explanation of the theoretic framework on the evolution of the concept of Sufism and the historical roots of this doctrine And its connection with the arts, especially theatrical arts, internationally and in Arabic in the text or presentation.In this chapter, the researcher explored everything that could be explored about And its conection with art, theater and aesthetics, and raise them to the degree of beauty and science and access to the indicators that resulted from the theoretical framework.In the third chapter, the researcher undertook to achieve the research objectives by discussing theatrical text, which is the Kurdish play (Khaj and Siamand)text and presentation Kurdish play in dialect and Kurdish language Religious theme sufi love of God and romance in self-love to self and selfishness of some social figures and investigation of the researcher even the basic concepts of this theater or Sufi creed. The fourth chapter included the results of this research by relying on the practical approach. The search was completed by the list of sources.