أهل الصفة
لدراسات التصوف وعلوم التراث

مجلة علمية دولية مُحكمة
تعنى بحقائق علوم الشريعة
ودقائق علوم الحقيقة

ردمد (النسخة المطبوعة): 4967 - 3062
ردمد (النسخة الالكترونية): 4975 - 3062

المجلد الثالث - العدد الأول
ذو الحجة ١٤٤٧هـ
يونيو ٢٠٢٦ م

البيت المحمدي للتصوف

تصدر عن أكاديمية أهل الصفة لدراسات التصوف وعلوم التراث
بمؤسسة البيت المحمدي المشهرة برقم (10684) لسنة (2017)

Ahl al-Suffa Journal for Sufi Studies and Heritage Sciences Vol. 3 No. 1, pp. 299-352 (June.2026)
DOI: https://doi.org/10.70703/q34baz85
E-ISSN 3062-4975/ ISSN 3062-4967

توظيف الأدب التراثي الصوفي في صناعة السيناريو، السينمائي والتلفزيوني: دراسة تحليلية

EMPLOYING CLASSICAL SUFI LITERARY HERITAGE IN FILM AND TELEVISION SCREENWRITING: AN ANALYTICAL STUDY[1]

شعبان أحمد بدير

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية العلوم الإنسانية جامعة الإمارات، الإمارات العربية المتحدة

Shaaban Ahmed Badeer

Assistant Professor, Department of Arabic Language, College of Humanities and Social Sciences, United Arab Emirates University, UAE

(1) Article received: February 2026; article accepted: June 2026

الملخص:

يركز هذا البحث على دراسة كيفية توظيف الأدب التراثي الصوفي في كتابة السيناريو للأعمال الدرامية والسينمائية، حيث يُعتبر الأدب الصوفي ثروة غنية بالقيم الروحية والفكرية والجمالية. يتناول البحث دور التراث الصوفي في إثراء المحتوى البصري والدرامي، وتحقيق التوازن بين الروحانية والفن في إطار حداثي يتماشى مع متطلبات الجمهور المعاصر. وتأتي أهمية هذه الدراسة في تناول كيفية توظيف العناصر الصوفية الأدبية، مثل: الشخصيات، والرمزية واللغة الشعرية والصراع الروحي في بناء سيناريوهات تلفزيونية وسينمائية متماسكة وناجحة. كما تسعى لتحليل بعض النماذج العربية التي وظفت هذا النوع من الأدب. وانتهى البحث إلى بعض النتائج أهمها: أن توظيف الأدب الصوفي في السيناريو يساهم في تسليط الضوء على القيم الروحية العميقة، مثل: الحب الإلهي، والتأمل الوجودي، مما يثري النصوص الدرامية ويمنحها أبعادًا معنوية، ويوفر مزيجًا من القصص الرمزية والتجارب الإنسانية العميقة. وتسهم اللغة الرمزية في رفع مستوى الحوار والوصف في السيناريو. كما أتاح الأدب الصوفي الفرصة لكتاب السيناريو لابتكار شخصيات تمثل نماذج إنسانية تقدم رؤية نقدية للحياة المادية المعاصرة.

Abstract:

This study examines the employment of classical Sufi literary heritage in cinematic and television screenwriting. Sufi literature represents a rich repository of spiritual, intellectual, and aesthetic values capable of enriching contemporary dramatic and visual narratives. The study explores the contribution of Sufi heritage to enhancing visual and dramatic content and to establishing a balance between spirituality and artistic expression within a modern framework that resonates with contemporary audiences. The significance of this study lies in its examination of the ways literary Sufi elements, including characterization, symbolism, poetic language, and spiritual conflict, can be incorporated into the construction of coherent and compelling film and television screenplays. The study also analyzes selected Arab productions that have drawn upon Sufi

literary heritage in their narrative and artistic structures. The study concludes that the employment of Sufi literature in screenwriting contributes to highlighting profound spiritual values, such as divine love and existential contemplation, thereby enriching dramatic texts and providing them with deeper semantic dimensions. It further demonstrates that Sufi literature offers a distinctive combination of symbolic narratives and profound human experiences that enhances the artistic and intellectual quality of cinematic and television productions. Moreover, its symbolic language elevates the quality of dialogue and descriptive narration in screenplays. The findings also indicate that Sufi literature provides screenwriters with opportunities to create distinctive characters that embody enduring human archetypes and offer critical perspectives on contemporary materialist life.

الكلمات المفتاحية: الأدب الصوفي التراثي؛ التراث الصوفي؛ كتابة السيناريو؛ السينما؛ الدراما التلفزيونية؛ الرمزية؛ الصراع الروحي؛ السرد البصري؛ الإنتاج الدرامي العربي؛ التصوف.

Keywords: Classical Sufi Literature; Sufi Heritage; Screenwriting; Cinema; Television Drama; Symbolism; Spiritual Conflict; Visual Narrative; Arab Dramatic Production; Sufism.

المقدمـــة

الحمدُ للهِ الذي تجلَّى في خلقه بنور الجمال، وأودع في القلوب سرَّ الشوق إليه، وجعل المعرفة به طريقًا إلى صفاء الأرواح وارتقاء النفوس، نحمده حمدَ العارفين، ونستضيء بنور هدايته في ظلمات الحيرة والبحث.

والصلاةُ والسلامُ على سيّدنا محمدٍ، المصطفى المختار، الذي كان قلبُه مرآةً للحق، ولسانُه ترجمانًا للحقيقة، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم اللقاء.

ينبع هذا البحث من تقاطع حيوي بين التراث الصوفي بوصفه حقلًا غنيًّا بالدلالات الروحية والجمالية، وبين فن كتابة السيناريو الذي يُعنى بتحويل الأفكار إلى صور مرئية مؤثرة. وفي ظل الحاجة إلى تجديد الخطاب الفني العربي واستلهام مصادره الثقافية العميقة، تبرز أهمية توظيف الأدب التراثي الصوفي في بناء أعمال سينمائية وتلفزيونية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتعيد تقديم المضامين الروحية في قالب درامي يتفاعل مع المتلقي الحديث.

أولًا: أهمية البحث:

وترجع أهمية هذا البحث إلى عدة أمور أبرزها:

1. بيان الكيفية التي يمكن بها تحويل النصوص الصوفية ذات الطابع الروحي المجرد إلى سرد درامي مرئي يوازن بين العمق الروحي ومتطلبات العمل الفني المعاصر .
2. إبراز دور العناصر الصوفية الأدبية، مثل الرمزية، واللغة الشعرية، والصراع الداخلي، في إثراء بناء السيناريو .
3. توضيح أهمية الشخصيات الصوفية ذات الأبعاد التاريخية والجدلية في تشكيل حبكات درامية ذات طابع إنساني عميق .
4. الكشف عن الإمكانات الجمالية والمعنوية التي يضيفها الأدب الصوفي إلى العمل السينمائي والتلفزيوني .
5. تسليط الضوء على بعض النماذج العربية التي استلهمت الأدب الصوفي في أعمالها الفنية .

6. الإسهام في إحياء التراث الصوفي وإعادة توظيفه ضمن وسائط فنية حديثة تخاطب وعي المتلقي المعاصر .

ثانيًا: أسباب اختيار الموضوع:

وقد جاء اختيار هذا الموضوع استجابة لدوافع أهمها:

1. ندرة الدراسات الأكاديمية التي تناولت توظيف الأدب الصوفي في صناعة السيناريو بوصفه مجالًا تطبيقيًّا يجمع بين الأدب والدراما والفن البصري .

2. اقتصار معظم البحوث الصوفية على التحليل النصي والتنظير، دون استثمارها دراميًّا في الوسائط المرئية.

3. غياب الاهتمام بتحويل الأدب الصوفي إلى خطاب درامي يستجيب لشروط السينما والتلفزيون ومتطلبات التلقي المعاصر .

4. وجود فجوة بحثية بين التراث الصوفي والتطبيقات الفنية الحديثة، ويسعى هذا البحث إلى سدّها.

ثالثًا: أهداف البحث:

يسعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي تجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي، وتتمثل في:

1- إلقاء الضوء على نشأة السينما وأبرز تقنياتها والعلاقة بينها وبين الأدب.

2- الكشف عن الأبعاد الجمالية والفكرية للأدب التراثي الصوفي، وكيفية توظيفها في أعمال سينمائية ودرامية.

3- دراسة أساليب توظيف الأدب الصوفي في السيناريو التلفزيوني والسينمائي.

4- مناقشة الصعوبات والتحديات التي تواجه صُنّاع السيناريو عند التعامل مع النصوص الصوفية.

رابعًا: تساؤلات الدراسة:

يطرح البحث عدة تساؤلات أهمها:

1- كيف يمكن تحويل النصوص الصوفية التي تمثل تجربة روحية عميقة إلى سرد درامي مرئي يواكب تطورات الفن السينمائي والتلفزيوني؟

2- ما الأساليب الفنية والدرامية الملائمة لتوظيف الرموز الصوفية ذات الطابع المجرد في سيناريو واقعي أو متخيل؟

3- ما التحديات التي تواجه السيناريست في التوفيق بين الدقة في نقل المضامين الصوفية وبين متطلبات العمل الدرامي من إثارة وتشويق؟

4- ما أبرز النماذج التلفزيونية والسينمائية التي استلهمت من الأدب الصوفي، وما مدى نجاحها في نقل التجربة الصوفية إلى الشاشة؟

5- ما الدور الذي يمكن أن تلعبه الأعمال الدرامية المستوحاة من الأدب الصوفي في إحياء التراث الأدبي الصوفي والاهتمام به؟

خامسًا: الدراسات السابقة:

تناولت الدراسات السابقة حضور التصوف والموروث الصوفي في مجالات أدبية وفنية متعدّدة، ولا سيما في الرواية والمسرح والسينما، من خلال تحليل البعد الرمزي والروحي والجمالي لهذه الأعمال. غير أنّ هذه الدراسات لم تتناول بشكل مباشر توظيف الأدب التراثي الصوفي بوصفه مادة مرجعية في صناعة السيناريو السينمائي والتلفزيوني، وهو ما تسعى الدراسة الحالية إلى معالجته وتحليله. ومن أبرز هذه الدراسات:

1. ابن كرامة، فريد، الخالدي، محمد، الخلفيات الصوفية في المسرح والسينما العربية من خلال مسرحية سيدي بومدين وفيلم بابا عزيز، مجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران 1 أحمد بن بله – مختبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، مج7, ع2، 2020.

تناولت هذه الدراسة توظيف الخلفيات الصوفية، مثل الرموز، والشخصيات، ومفهوم الرحلة الروحية، في عملين مسرحي وسينمائي، مركّزة على تحليل اللغة البصرية والبنية الدرامية، وقدّمت نموذجًا تطبيقيًّا لقراءة العمل السينمائي العربي من منظور صوفي. وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسة في إبراز التجليات الصوفية في النصوص المسرحية والسينمائية، فإنها لم تتناول بشكل منهجي آليات توظيف الأدب التراثي الصوفي ذاته في بناء السيناريو، ولا مراحل تحويل النص الصوفي إلى بنية سيناريو تلفزيوني أو سينمائي متكاملة، وهو ما يسعى البحث الحالي إلى معالجته. سعاد زربي، الرحلة الصوفية في سينما عباس كياروستامي، مجلة مدارات إيرانية، 2023.

2. زريبي، سعاد، الرحلة الصوفية في سينما عباس كياروستامي، مجلة مدارات إيرانية : العدد الثاني والعشرون كانون الأول – ديسمبر 2023 المجلد 6.

تدرس مفهوم الرحلة الصوفية وتجلياتها في أفلام المخرج الإيراني عباس كياروستامي، وتربط بين التراث الشعري الصوفي الفارسي (مثل حافظ الشيرازي) والبناء البصري السينمائي (الطريق، التيه، الدوران، الطبيعة... إلخ). فتقدّم نموذجًا لتحويل مفاهيم صوفية كلاسيكية (التيه، الطريق، السماع...) إلى بناء بصري وسينمائي.

3. آسية متلف، التجريب الصوفي في الرواية العربية المعاصرة _ أبعاده وتجلياته، مجلة التعليمية، الجزائر، المجلد 7، العدد 2، 2017. وقد انصرفت هذه الدراسات إلى تتبّع أنماط حضور الموروث الصوفي في الرواية والمسرح، من حيث البنية السردية والشخصيات والرمز، دون أن تمتد إلى حقل الكتابة للسينما والدراما التلفزيونية من منظور "صناعة السيناريو".

4. **موقع الدراسة الحالية:** وبناءً على ما سبق، يتّضح أن الدراسات السابقة- على الرغم من أهميتها في كشف الأبعاد الصوفية في السرد الأدبي والسينمائي- لم تتناول بصورة مباشرة الآليات الفنية والمنهجية لتوظيف الأدب التراثي الصوفي في كتابة السيناريو السينمائي والتلفزيوني، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى معالجته عبر تحليل فيلم/ رابعة العدوية، ومسلسل/ جزيرة غمام.

سادسًا: منهج البحث:

تعتمد هذه الدراسة على **المنهجين الوصفي والتحليلي**، لما يقدمانه من أدوات علمية ملائمة لتحقيق أهداف البحث المتعلقة بتوظيف الأدب التراثي الصوفي في صناعة السيناريو التلفزيوني والسينمائي، حيث يتيح المنهج الوصفي عرض خصائص الأدب التراثي الصوفي من حيث المضامين الفلسفية والروحية، والعناصر الجمالية مثل الرمزية واللغة الشعرية. كما يُستخدم المنهج التحليلي في دراسة السيناريوهات والأعمال السينمائية والدرامية التي اعتمدت على الأدب الصوفي أو استلهمت منه بشكل مباشر أو غير مباشر وتحليلها.

سابعًا: خطة البحث:

جاءت خطة البحث بعد المقدمة موزّعة على تمهيد وثلاثة مباحث، وذلك على النحو التالي:

التمهيد: الإطار المفاهيمي للتراث والتوظيف:

1- مفهوم التراث لغةً واصطلاحًا.

2- مفهوم التوظيف .

المبحث الأول: التعالق بين الأدب الصوفي والسينما.

المبحث الثاني: تطويع الأدب الصوفي في السيناريو السينمائي والتلفزيوني.

المبحث الثالث: دراسة تحليلية لتوظيف الأدب الصوفي في السيناريو السينمائي والتلفزيوني.

الخاتمة: تتضمن أبرز النتائج والتوصيات.

فهرس المصادر والمراجع.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل

التمهيـــــد
الإطار المفاهيمي للتراث والتوظيف

1-1 مفهوم التراث:

لقي تعريف التراث الكثير من المناقشات قديما وحديثا، فأما التراث **لغة** فيعرفه ابن منظور في لسان العرب بقوله: "الورث والميراث والتراث: ما ورث، وقيل الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب، وأورثه الشيء: أعقبه إياه. والتراث: ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو"(2).

فالتراث في اللغة- وفق هذا التعريف- هو كل ما يخلفه السابقون للاحقين، وهو متوارث وقابل للإيراث من بعدهم بحكم التقادم والانتقال.

وأما التراث **اصطلاحا** فيعرفه مجدي وهبة بقوله: "ما خلفه لنا السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعد نفيسا بالنسبة إلى تقاليد العصر وروحه"(3). والتراث حسب هذا التعريف هو الإرث العلمي والفني والأدبي الذي أنتجه السلف وتركه للخلف. ويُقسَّم إلى قسمين رئيسيين:

1. **تراث مادي:** مثل المباني التاريخية، والمخطوطات، والآثار.
2. **تراث غير مادي:** مثل العادات والتقاليد، والأدب، والفنون، والفكر الفلسفي والديني، ومنه التراث الصوفي.

والتراث بشِقَّيه المادي والمعنوي ليس نصوصًا جامدة أو آثارًا تخزَّن في المتاحف لجذب الانتباه والإعجاب، ولكنه يعكس أهمية كبيرة؛ حيث يعبر "عن الأمة وهويتها، بل هو خير مُعبِّرٍ عنها؛ لأنه جزء منها، فكلّ تراث هو جزء من الأمة التي أنجزته، فلا يمكن أن تؤسس أية أمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها؛ لأن التراث يختزن إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة، وهو زادها التاريخي. فالنهضة يحتضنها تراث الأمة ويغنيها، فالتّراث

(2) محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، (بيروت: دار صادر، 2004م)، 2/ 4809.
(3) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، الطبعة الرابعة، (بيروت: مكتبة لبنان، 1974م)، ص274.

ليس أمرًا ساكنًا ميتًا أفرزته هزائم الأمة وانكساراتها التاريخية، وإنّما هو تلك الحيوية، والفاعلية المتدفقة في وجدان الأمة"[4].

2-1 تعريف التوظيف:

يُعرف التوظيف بأنه: "تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة معاصرة"[5]. وهذا يعني أن التوظيف: "عملية تعالق واعية غير اعتباطية تتم بين النصوص، تتمثل في استحضار واستدعاء واستلهام لنصوص سابقة أو معاصرة في نصوص لاحقة، أي: إقامة تفاعل وتلاقٍ وتقاطع وحوار بين هذه النصوص السابقة واللاحقة. تتعدد تفسيراتها، وهناك من النقاد من يعالجها بمفهوم التناص"[6].

والتوظيف عملية معقدة تحتاج إلى تجريب واطِّلاع ودراية، سيّما إذا كانت النصوص المراد توظيفها تنتمي إلى التراث، "والهدف من وراء هذا التوظيف صياغة كتابة إبداعية جديدة لا تنظر إلى التراث في تراثيته، أو تزيين هذه الكتابة بالتحف والعناصر التراثية الشعبية"[7]. بل هو فائدة متبادلة بين الماضي والحاضر، حيث نستفيد من التجارب السابقة ونسقطها على التجارب المعاصرة فتثريها وتُعمِّق جذورها، وكذلك إحياء للتراث وتقديمه بصورة معاصرة تتوافق من طبيعة المتلقي المعاصر وثقافته.

---

(4) عبد الجبار الرفاعي، جدل التراث والعصر، د. ط، (القاهرة: دار الفكر، 2001م)، ص18-19.

(5) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. ط، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1417هـ - 1997م)، ص61.

(6) شعبان بدير، أبعاد توظيف الموروث الشعبي في الشعر الإماراتي (مانع سعيد العتيبة أنموذجًا)، د. ط، (كتاب المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، 2017م)، ص 161.

(7) المرجع نفسه.

المبحث الأول
التعالق بين الأدب الصوفي والسينما

1-1 التجربة الصوفية وأثرها في الأدب:

شكَّل التصوف[8]، بما يحمله من عمق روحي وتجارب إنسانية متفردة، على مر العصور مصدر إلهام كبير للأدب شعرًا ونثرًا. فمن خلال ممارساته وتأملاته، نسج الصوفية عوالم أدبية ثرية ومفعمة بالرمزية والجمال، حيث ارتبط التصوف بالأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالاتهم الروحية وسعيهم نحو الكمال الإنساني والقرب الإلهي. "وللصوفيين على اختلاف طبقاتهم، وعلى مر العصور أدب إسلامي رفيع، ومجال في النثر والشعر، وباع طويل في كل أغراض الأدب، ومنزلة علية في التجديد في معاني الأدب وأخيلته وأساليبه"[9]. فقد نبع أدبهم من حكمة بالغة وقرائح صافية، "وإشراقات إلهية ميزته عن سائر المدارس الأدبية، وذلك لعنايته الفائقة بالرمز والغموض والإشارة، وقد كانت له ألفاظه الخاصة به وأساليبه وتناوله للمعاني والأفكار بطريقة تتدفق عن قرائح بقية الشعراء.

فقد تناولوا أغراض الحب الإلهي والحنين والوجد والبقاء والغناء ووصف الخمر والغزل الإلهي والزهد بصورة لا يفهمها إلا من سلك طريقهم ونهل من مشاريعهم، فجاء أدبهم

---

(8) تعددت آراء العلماء واختلفوا فيما بينهم حول بيان معنى "التصوف" وطبيعة تسميته، حتى قال الهجويري: "وقد تكلم الناس في تحقيق هذا الاسم كثيرًا وألّفوا كتبًا في ذلك، وقالت جماعة: إن الصوفي يسمى بالصوفي؛ لأنه يلبس الصوف، وقالت جماعة: إنهم سمّوا صوفية؛ لأنهم في الصف الأول، وقالت طائفة إنهم سموا كذلك؛ لأنهم يتولّون أهل الصُّفَّة، وقال آخرون إن هذا الاسم يشتق من الصفاء. ولكن هذا الاسم – على مقتضى اللغة – بعيدٌ عن هذه المعاني". ينظر: الهجويري، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق د. إسعاد عبد الهادي قنديل، د. ط، (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية 1424هـ -2004م)، 1/ 227. وبعد سرده لهذه المعاني والتدليل عليها يقول الكلاباذي (ت 380 هـ): "فقد اجتمعت هذه الأوصاف كلها ومعاني هذه الأسماء كلها في أسامي القوم وألقابهم وصحّت هذه العبارات، وقربت هذه المآخذ، وإن كانت هذه الألفاظ متغيرة في الظاهر فإن المعاني متفقة...". ينظر: أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تصحيح أرثرجون أربري، الطبعة الثانية، (القاهرة: مطبعة الخانجي، 1415هـ-1994م)، ص8-9.

(9) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، د.ط، (القاهرة: مكتبة غريب، 1980م)، ص63.

شعره ونثره طابع خاص جعله ذا سمات تحدد معالمه وتبين رسومه بحيث لا يخفى على الأديب أن يميز بينه وبين غيره من ألوان الأدب"[10].

ولقد جاء هذا الثراء الأدبي عند الصوفية تعبيرا عن أحوالهم ومواجيدهم التي عايشوها تجربة حقيقية "والحق أنه ما من مذهب صوفي إلا ويمكن أن يعدّ على وجه من الوجوه توليدا لما خضع له صاحبه من رياضات ومجاهدات وما تعاقب على نفسه من مواجيد وأذواق، ولما فتح به عليه بعد هذا من مكاشفات ومشاهدات، يعبر عنها الواصل إليها تعبيرا يصور مبلغ العناء الذي احتمل، ومقدار الصفاء الذي حصل، وقد يكون هذا التعبير شعرا تارة ونثرا تارة أخرى"[11]. ونفهم من ذلك أن شعراء الصوفية كـ(الحلاج وابن الفارض والتلمساني) وغيرهم، امتزج شعرهم مع الرؤية الصوفية وعبروا عنها، وما استحقوا أن يطلق عليهم لقلب (الشاعر الصوفي) إلا بناء عن التجربة التي عايشوها، وامتزجت بها قلوبهم وأرواحهم وقرائحهم، فنتج عنها هذا الشعر الذي يعبر عن مواجيدهم. يقول "جان شوفلي": "عندما يصير الشاعر صوفيا فإنه يعبر عن تجربة ليست شاعرية فحسب، أي أنه يعبر عن تجربة شعرية وصوفية في وقت واحد"[12].

1-2 الفن السابع نشأته وتطوره:

يعود أصل مصطلح "السينما" إلى اختصار كلمة "سينماتوجرافيا – cinematography".وقد أطلق الأخوان لوميير على اختراعهما "السينماتوغراف". وتكمن الصفة المميزة للسينما، التي ترجع جذورها إلى الكلمتين اليونانيتين "kinema " (حركة) و"graphein " (كتابة)، في قدرتها على تصوير الحياة بأمانة. وقد شكل ظهور السينماتوغراف خطوة هائلة، استجابةً لرغبة الإنسان القديمة في مشاهدة صور متحركة.

(10) علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، د. ط، (القاهرة: دار المعارف، مصر)، ص85.

(11) محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، الطبعة الثانية، (القاهرة: دار المعارف، 1985م)، ص57.

(12) جون شوفيلي، التصوف والمتصوفة، ترجمة عبد القادر رقيتي، (بيروت: دار إفريقيا الشرق، 1999م)، ص129.

وقد أثار المشهد الساحر للصور على الشاشة الكبيرة مشاعر الجمهور بصورة مؤثر"[13].ومن أجل ذلك تعرف السينما بأنها "فن وصناعة إنتاج الصور المتحركة"[14].

وتعتبر السينما واحدة من أهم الابتكارات التكنولوجية التي ظهرت في القرن التاسع عشر الميلادي؛ "فقد تطورت من تحسين بسيط للصور عالية التباين إلى فيلم يحتوي على حديث وصوت، ومع التقدم في العلوم والتكنولوجيا، أصبحت السينما تتمتع بمظهر جديد وعرض محسّن بتأثيرات صوتية وبصرية متقدمة"[15]. وأثرت تطورات تقنية المونتاج، وتحريك الكاميرا، وظهور الصوت في العقدين الأولين من القرن العشرين بشكل حتمي على إنشاء وإنتاج الأفلام.

ولقد عرَّف المخرج المصري صلاح أبو سيف الفيلم مبينا عناصره في قوله:

"الفيلم هو قصة تحكى على جمهور في سلسلة من الصور المتحركة. ونستطيع أن نميز في هذا التعريف ثلاثة عناصر:

1) القصة – وهي ما يحكى.

2) والجمهور – وهو من تحكى له القصة.

3) وسلسة من الصور المتحركة: وهي الوسيلة التي تنقل بها القصة إلى الجمهور.[16].

وقد أطلق على السينما "الفن السابع" وتم صياغة هذا المصطلح "من قبل المنظّر الإيطالي (ريتشيوتو كانودو) في مقالته "تأملات في الفن السابع" (1923)، حيث كانت

(13) Arkan, G. N. (2023). Cinema Literary Adaptations as a Narrative Form. Contemporary Issues of Communication, 2(2). P86.

(14) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: علام خضر، (د. ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2008)، ص86.

(15) Alok, N., & HMS, D. (2020). Cinema and Literature and their Role in the Development of India. Journal of Emerging Technologies and Innovative Research, p1787.

(16) صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، (منشورات دار الجاحظ، بغداد. س الموسوعة الصغيرة 98، 1981)، ص13.

السينما تعتبر التعبير المركب للفنون الستة القديمة الأخرى: (العمارة، النحت، الرسم، الرقص، الموسيقى، والشعر)[17].

4-1 السيناريو كتقنية سينمائية

تعددت تقنيات السرد السينمائي، وكثرت آلياته، التي وظفها صناع السينما في إنتاج أفلامهم والتي انعكست على الأدب الحديث والمعاصر، حيث ساهمت في إعادة تقديم الأعمال الأدبية في حلة مرئية وبصرية جذابة، وكذلك وظفها الشعراء والكتاب وأفادوا من تقنياتها وأساليبها أيما إفادة في بناء قصائدهم ورواياتهم، وأهم هذه التقنيات: (المونتاج – السيناريو – اللقطة – الصورة – الصوت – والحوار) وغيرها من التقنيات التي يضيق مجال البحث عن تفصيله، ومن ثم يقتصر إلقاء الضوء على تقنية السيناريو باعتبارها التقنية الأبرز والمتداخلة أدبيا وسرديا مع الأعمال الأدبية.

1-4-1 تعريف السيناريو

تعود أصل كلمة سيناريو إلى "ألفاظه الإيطالية (Sceanario) المشتقة من الكلمة اللاتينية (Sceanarium) التي تعني "المشهد المسرحي"، وحدث تطور المفهوم لكي يعني القصة المعدة للتصوير"[18]، أو هو بمعنى أدق "فن وضع الكلمات على الورق لإبداع صور بصريّة في ذهن قارئ تثيره وتترك انطباعا حسنا لديه"[19]، وكاتب السيناريو بذلك يعتمد على الصور وإمكانيات فن السينما في تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد، وليس ذلك فقط، بل إن "السيناريو يعكس الأسلوب وطريقة ترتيب الأحداث والحبكة وفهم الوضع الدرامي وموضوع الشخصية الرئيسية والمشكلة التي يحاول كاتب

(17) Bozzi, Francesca. Literature as Cinematography: Writing Movement in the Modernist Novel. Master's thesis, 2015, p3.

(18) جان بول توروك، فن كتابة السيناريو، ت- قاسم المقداد، (د. ط، المؤسسة العامة، دمشق، 1995، ص25.

(19) ليندا ج كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ت- محمد منير الأصبحي، (س الفن السابع (233)، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013)، ص17.

السيناريو معالجتها"[20]. فالسيناريو هو قصة محاكاة عن طريق الصورة والصوت، ومن ثم فهو "تسجيل المعاني المصورة، باستخدام الكلمات، التي يمكن ترجمتها فيما بعد إلى انطباعات مصورة بواسطة الكاميرا والمخرج، وعلى ذلك فإن السيناريو على الرغم من اعتماده على الكلمة في كتابته، فإنه ينشأ من الصورة أولًا"[21].

1-4-2 سرد السيناريو وعلاقته بالسرد الأدبي:

يُعتبر السيناريو السينمائي أحد أشكال السرد الأدبي الحديث الذي يعكس تداخلًا مثيرًا بين النص المكتوب والصورة المتحركة؛ فالعلاقة الوثيقة بين السينما والأدب ليست مجرد عملية تحويل من وسيط إلى آخر، بل هي إعادة صياغة إبداعية تأخذ بعين الاعتبار طبيعة اللغة البصرية للسينما، مقارنةً باللغة النصية للأدب. فكلاهما يستخدم السرد بطريقته الجذابة الموحية، ويروي قصة ويعتمد على عنصر السرد "وبالتالي فهما يشتركان في أغلبية عناصره؛ إذ يتمتع السرد الروائي بخصائص مشتركة مع السرد السينمائي؛ فكلاهما يحتاج إلى راوٍ لرواية أحداث القصة، وشخصيات تحمل على عاتقها تطوير الأحداث وتحريكها إلى الأمام، وكلاهما يمكنه الرجوع إلى الاسترجاع الزمني أو الاستباق، وكل هذه العناصر السردية تتحرك في إطار فضائي معين"[22].

وعلى الرغم من التعالق بين تقنيات السرد السينمائي والأدبي في وظيفتهما إلا إنهما تختلفان في أدواتهما، يقول (Alok) مبينًا أدوات السرد السينمائي والفرق بينها وبين الأدب: "مثل: ترتيب الصور على الشاشة يسرد قصة، وهو ما يعادل تسلسل الكلمات على الصفحات. واستخدام اللغة في السينما يرسخ الروابط مع الأدب. ويمكن للمخرج أن يعرض لحظة السعادة بـ(الموسيقى الرائعة، الضحك البهيج، الحوار النشيط، وضوضاء

(20) فاروق الرشيدي، (1982) الإخراج السينمائي، (د. ط، دار المعارف، القاهرة، 1982)، ص11.

(21) Egri, Lajos. The art of dramatic writing: Its basis in the creative interpretation of human motives. Simon and Schuster, 1972, p10.

(22) أمينة مشطر، تقنيات السرد بين الرواية السينما (رسالة دكتوراة، جامعة جيجل، 2015)، ص22.

متنوعة)، بينما يكتفي الكاتب باستخدام كلمات صامتة"[23]، ويعتقد العديد من الناس أن السينما "تشبه السحر في سرد القصص بطرق متعددة وأوقات مختلفة. كما أن التقدم والتحسينات في السينما تستمر في جعلها ممتعة وجذابة"[24].

وتبدو شعرية السرد السينمائي إشكالية "تتصل بالنوع الإبداعي، وبالأسلوب، وبالمديات التي بلغها المبدع في الفيلم ابتداءً من كاتب السيناريو وانتهاء بالمخرج، إنه إطار واسع وعريض للتعبير عن نوع فيلمي محدد يجري فيه الارتقاء بمعطيات وظواهر وتفاصيل وموضوعات من مكانها المباشر والأقرب إلى الواقع إلى مديات الأنساق التعبيرية المتصلة بالرموز والدلالات والإحالات التفسيرية المرتبطة باللون والشكل والهيأة والحركة"[25].

1-4-3 الزمان والمكان في السيناريو السينمائي والتلفزيوني

يعد الزمن أهم التقنيات السردية وأكثرها تشويقا في الرواية، حيث تتشكل فيه أحداث القصة ومواقفها ومن ثم يعرفه النقاد بأنه: "مجموعة العلاقات الزمنية القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها"[26]. ويختلف الزمن الفيلمي أو السينمائي عن الزمن الروائي؛ حيث إن "الزمن الفيلمي يشير إلى المادة المحدودة للوقت في "السرد السينمائي.[27] والتي توجه الأنظار بعيدا عن الأصل الروائي أو الأدبي؛ فالانخراط مع عمل أدبي يتطلب التزامًا زمنيًّا معينًا. بالمقابل، يُكثف الفيلم نفس السرد في مدة قصيرة. ما يمتد لثلاثين إلى أربعين صفحة في رواية يمكن أن يُنقل من خلال 3 إلى 4 لقطات فقط في السياق السينمائي. حتى رواية مكونة من 300 صفحة يمكن أن تُعرض للجمهور في غضون 90 دقيقة أحيانًا، ويمكن أن تقدم صفحة أو صفحتين من فصل واحد لكاتب السيناريو ثروة من

(23) Alok, N., & HMS, D. Cinema and Literature and their Role in the Development of India, p1786.

(24) Ibid.

(25) طاهر علوان، شعرية السرد السينمائي، (القاهرة: مجلة فصول، 2008م)، ص44.

(26) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، الطبعة الأولى، (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003م)، ص198.

(27) Arkan, G. N. (Cinema Literary Adaptations, p54.

المحتوى"[28]. كذلك يمكن أن توجز فترة خمسة أعوام أو عشرة أعوام في الثانية التي تمر من بين تغيير مشهد وآخر.

وهناك فارق كبير بين عنصري المكان والزمان في العمل الدرامي التلفزيوني أو السينمائي، "والفارق الأساسي بينهما "أن المكان يبقى ولا يتغير تقريبا بينما الزمن لا يبقى كما هو حتى ولو لثانية واحدة. فغرفة النوم لا تتغير بعد يوم أو أسبوع بينما يتقدم الوقت في دقيقة إلى أخرى. والمكان يبقى عموما بلا تغيير طوال القصة. ويمثل عاملا ثابتا متصلا بينما الزمن الذي يتقدم يمثل الحركة والتقدم إلى الأمام. ومن ناحية أخرى يمكن أن تكون عندنا أماكن مختلفة فالزمن لا يختلف في وقت معين بالنسبة لها جميعها. فإن فترة ساعة لا تختلف باختلاف الأماكن. وكما كان الزمن هو نفسه في عدة أماكن مختلفة فإنه يقوم بدور رائع في ربط الأماكن المتفرقة[29].

1-4-4 لغة السيناريو

تختلف لغة السينما عن لغة الأدب في السرد القصصي، فبينما يعتمد الأدب على اللغة اللفظية المطبوعة المفعمة بالخيال التي لها أسلوبها وقواعدها وبلاغتها وعناصر الجمال التي تميزها، فإن لغة السينما تتمثل في "الوسائل التي تنقل بها السينما المعلومات"[30]. وهي لغة مباشرة هدفها صناعة المعلومة ورسم ملامح المشهديّة المطلوبة، ونحن في تقييمنا للغة السينما لا نحكم عليها لجمالها أو بلاغتها، بل بقدرتها على أداء مهمتها، يقول صلاح أبو سيف:

"ولذلك لا يجب أن نحكم على لغة السينما من الناحية الجمالية، بل من مقدار الخدمة التي تؤديها هذه اللغة للقصة. فليست اللغة السينمائية هدفًا في حد ذاته؛ لأن القصة هي الهدف.. وأحسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لا تكون في اللعب فنيا

---

(28) Ibid, p57.

(29) صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، (بغداد: منشورات دار الجاحظ، الموسوعة الصغيرة، 1981م)، ص82.

(30) المرجع نفسه، ص16.

بهذه الوسائل، بل باستخدام أحسن الوسائل لحكاية القصة"[31]. ولكن يبدو أن لغة السينما قد تطورت في العقود الأخيرة متأثرة بالسرد الأدبي، فلم تعد تكتفي بالوسائل التي أشار إليها صلاح أبوسيف والتي تنقل المعلومات وتصور الأشخاص والأشياء على (شريط السلولويد)[32]. بل "أصبحت السينما ببساطة وسيلة للتعبير، تمامًا كما كانت جميع الفنون الأخرى قبلها، وخاصة الرسم والرواية..."[33].

ومن ثم أشار بعض الباحثين إلى أن اللغة السينمائية لا تشير فقط "إلى مهمة تحويل النص إلى تعبير بصري، بل هي اشتغال على إنتاج المعنى بالدرجة الأولى، وصنع الدلالة، من خلال زاوية الرؤية واللون والتقطيع والتقديم والتأخير والإبطاء والإرجاء والتقريب، بالإضافة إلى المؤثرات البصرية والصوتية التي تتعاضد لتشكيل المعنى، اعتمادا على الصورة باعتبارها البنية الأساسية لتلك اللغة، ليس كعلامة بصرية فقط، وإنما كأيقونة وشيفرة ودال ومرجعية، بمعنى أن اللغة المكتوبة وهي تنتقل من حاضنها اللساني تتضاعف دلالاتها ضمن فضائها السيميولوجي، بحيث تتصعّد الصورة المبسَّطة غير القابلة للتجزئة من حد الإبصار إلى مستوى الرؤية، أي تشكيل خطاب بصري بقواعد تركيبية، تحوّلها إلى كتلة مختزنة بالدلالات"[34].

ونستخلص مما تقدم أن الأدب- وخصوصا الرواية- كان له تأثير تكويني وقوي على تطور لغة السينما "ومن ثم، بقيت السينما لفترة طويلة في ظل الكلمة المكتوبة. ولا تزال اللغة السينمائية، التي تعتمد على جوهر السرد الأدبي، تحتفظ بأهميتها حتى في الوقت الحالي"[35].

---

(31) المرجع السابق، ص17.

(32) يقول صلاح أبو سيف: "وسيلة التعبير في الرواية المكتوبة هي الكلمات المطبوعة، وسيلة المسرحية هي الممثلون على خشبة المسرح، أما وسيلة السينما فهي شريط السلولويد صورنا عليه أشخاصا وأشياء" المرجع السابق، ص17.

(33) Bozzi, Francesca. Literature as Cinematography, p3.

(34) محمد العباس، اللغة السينمائية وإنتاج المعنى. https://thaqafat.com/2016/09/63931. وراجع: بخوش، نجيب، (2017)، جماليات اللغة السينمائية، (مجلة البحوث والدراسات – العدد 24، السنة 14، 2017)، ص522.

(35) Arkan, G. N. (Cinema Literary Adaptations, p51.

المبحث الثاني
تطويع الأدب الصوفي في السيناريو السينمائي والتلفزيوني

تعد التكييفات أو الاقتباسات الأدبية وسيلة لنقل موضوعات الأدب إلى جمهور واسع من خلال السينما والتلفزيون. بالإضافة إلى ذلك، "تلعب الاقتباسات دورًا محوريًّا في إدخال الاتجاهات الأدبية الجديدة بسرعة إلى الجمهور العام. وتتقاطع السينما بسلاسة مع العديد من التخصصات والفنون الأخرى، بما في ذلك الرسم، والموسيقى، والمسرح، والأدب. وقد أثرى هذا التداخل السينما من خلال الاستفادة من الثروة الغنية للمحتوى الأدبي"(36).

وتطويع السينما للأعمال الأدبية والاقتباس منها يتشكل في مجالين: "أولهما مسألة الاقتباس الأمين / الحرفي، الذي يقتصر فيه دور المخرج على تحويل الكلمات التي تعبر عن أحداث الرواية إلى صور الفيلم، دون خلق أحداث تغير سياق الفيلم عن الخط الذي رسمته الرواية، وثانيهما مسألة الاقتباس الحر/ غير الأمين، الذي يبدأ من الانزياح التام في تحويل الرواية عبر التعرف على الذاكرة الداخلية للنص الأصلي"(37).

ومن ثم فإن تكييف السيناريو السينمائي والتلفزيوني للأدب التراثي الصوفي، سواء كان شعرًا أو نثرًا، يُركّز على ترجمة العمق الروحي، والرمزية، والجماليات اللغوية التي تميّز نصوص هؤلاء الكُتّاب إلى مشاهد درامية. وليس تقليدا للنص الأصلي، بل هو ترجمة مقتطف إلى وسيط جديد يوسع من معناه ودلالاته باستخدام تقنيات تصويرية وصوتية حديثة، فيعيد نشره على الجمهور وتعريفهم به، فيمنح هذه الأعمال بُعدًا جديدًا، إذ يُعيد إحياء التراث الأدبي في سياق عصري يجمع بين القيم الروحية والجمالية. كما يُسهم في نشر فكر الصوفية عبر وسيط بصري يُخاطب مشاعر وعقول جمهور عالمي متنوع، "فإن قوة الصورة غالبًا ما تفوق قوة الكلمة المكتوبة؛ لأن بعض الفروق الدقيقة والنكهات قد يكون من الصعب ترجمتها بصريًّا. مثل عناصر: البطل، والبيئات، والسياق التاريخي، التي

(36) Ibid, p51.

(37) قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، (ط1، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2013)، ص76.

يتخيلها الأفراد بشكل فريد في عقولهم، قد تفقد بعض جوهرها الذاتي في السينما"[38]. فما بالنا بالأدب الصوفي ذي المعاني الرمزية المجردة، وما يدور في فلكها من المفاهيم العقدية الأساسية، والممارسات الطقوسية، والأخلاقيات، وتاريخ كبار الصوفيين ومجموعاتهم، وكذلك الجوانب اللغوية والمعمارية والموسيقية للتصوف، فإنها ستكون أكثر دقة وصعوبة كذلك في ترجمتها بصريا، لإدراك مغزاها وفك شفراتها.

1- التجربة الأدبية الصُّوفية والسينما (نزوع نحو التجريب)

مع تطور تكنولوجيا السينما، اتجه صناع الأفلام بشكل متزايد إلى الأدب بوصفه مصدر إلهام لحكاياتهم. فلقد أغرى هذا التطور التقني للسينما الأدب إلى التداخل المبكر والانخراط في إنتاج الإبداعات السينمائية "منذ العقود الأولى من القرن العشرين، عندما عززت الأفلام مكانتها تجاريًّا وجماليًّا كتعبير عن "الفن السابع" الجديد، فأنشأت السينما والأدب تاريخًا متبادلًا من الانبهار والتأثير والمواجهة والتعاون"[39]، فتمت حياكة الأعمال الأدبية بعمق في نسيج السينما منذ ظهور جهاز السينماتوغراف واعتراف السينما بوصفها أداة سردية. وقد لعب الأدب دورًا جوهريًّا طوال تاريخ السينما، من بدايتها وحتى يومنا هذا.

ولقد اعتبرت الكتابة الأدبية بأجناسها المختلفة مصدرا مهما من مصادر السينما، والتي يحددها ديمتريك وديمتريك (Dmytryk and Dmytryk) في نقاشهما في ثلاثة مصادر رئيسية، وهي: (المسرح، الروايات، والسيناريوهات الأصلية) وفي التطبيق العملي، تأتي معظم السرديات السينمائية من اقتباسات روائية"[40]، والتي يتم من خلالها اختزال لحظات السرد المحورية إلى تكوين جديد. حتى ظهر ما يعرف بـ "سينما الأدب".

ويعد الأدب الصوفي بمضامينه الروحية وعمقه الفلسفي من أبرز مصادر الإلهام للتجريب والتجديد في الأدب والفنون المعاصرة. فهو يشكل فضاءً واسعًا للتأملات والرموز

(38) Arkan, G. N. (Cinema Literary Adaptations, p55.
(39) Ibid, p53.
(40) Ibid, p55.

التي تسمح بتجاوز القوالب التقليدية في الإبداع، وبمدّ النصوص الفنية والأدبية بطاقة تعبيرية فريدة.

ولقد حدد صلاح فضل في كتابه (لذة التجريب الروائي) ثلاث دوائر لتحديد ملامح التجريب، هي:

- ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتناولها السرديات السابقة، مع القدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها، وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المختص بشكل منهجي منظم.
- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، وتحديد منظوره، أو تركيز بؤرته، مثل: تقنية تيار الوعي، أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي.
- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري، أو أنواع الخطاب الأخرى؛ لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد"[41].

فالتجريب وفق هذه الرؤية هو أساس التجديد، لابتكار عوالم متخيلة تسمو بالنص الأدبي إلى أفق يتجاوز كل ما هو مألوف، "علما بأن التجربة الصوفية في الكتابات المعاصرة أضحت تشكّل هاجسًا حداثيا لدى كثير من الكتاب؛ الشعراء منهم والروائيين"[42]، وليس ذلك في النص الروائي فحسب، بل في النصوص السردية الأخرى وأهمها السيناريو أو السرد السينمائي والتلفزيوني.

فمثلما كانت التجربة الأدبية الصوفية مصدر إلهام للكتاب والشعراء المعاصرين أمثال: الطيب صالح وحيدر حيدر وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم الكثير، كذلك كانت مصدر إلهام للفنون البصرية، حيث ساهم التصوف بإثراء هذه الفنون البصرية بتوظيف الزخرفة الهندسية والألوان الرمزية، التي تعكس الانسجام والتوازن الروحي، كذلك استلهمت

(41) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، الطبعة الأولى، (القاهرة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش م م، 2005م)، ص5.

(42) محمد كعوان، التجريب السردصوفي عند الطاهر وطار، (مجلة منتدى الأستاذ، العدد 10، 2011م)، ص39.

السينما والمسرح الصوفي العناصر الرمزية والمجازية لخلق عوالم بصرية وشعرية تأخذ المشاهد في رحلة تأملية، حتى عُدَّ الأدب الصوفي نقطة ارتكاز للإبداع والتجريب في الأدب والفنون المعاصرة، حيث يُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والوجود من خلال رؤية عميقة تتسم بالشمولية والجمال.

2- مبررات توظيف الأدب الصوفي في السيناريو السينمائي والتلفزيوني.

2-1 التلاقي بين روحانية الأدب الصوفي وشاعرية السينما.

مع تطور التكنولوجيا الحديثة ابتعدت السينما كثيرا عن استلهام موضوعاتها من القصص والروايات وغيرها من المصادر الأدبية، و"ابتعدت كثيرا عن الرومانسية وإبداعاتها ودخلت في تصوير العنف والقتل وهو ما يصلح على تسميته بأفلام الفعل (L,action)..."[43]، فكثرت أفلام العنف و"الأكشن" وبرز التعبير عن الصراعات المتمثلة في موضوعات الجريمة والحرب والمخدرات، التي أصبح لها مردود سلبي على نفسية المتلقين وأخلاقهم وخصوصا الأطفال، مما جعل الساحة الفنية في حاجة ماسة إلى مهاد الأدب مرة أخرى تبحث فيه عن الموضوعات التي ترد البشرية إلى فطرتها، فنشأت مصطلحات أو اتجاهات: "شاعرية السينما"، أو "السينما الشعرية". وهي السينما "التي يدعو من خلالها إلى محاربة السينما الاستهلاكية، والانتصار لسينما الأحلام والكوابيس، سينما العوالم المجهولة،..."[44]، ومن ثم فهي تتقاطع مع (الشعرية) و(الشاعرية) وليس هناك موضوعات مفعمة بالشاعرية وتعيد الإنسان إلى فطرته النقية وروحه الضافية بالجمال مثل موضوعات الأدب الصوفي الغني بالمعاني الروحية والإنسانية والرؤى العميقة عن الروحانية، الحب الإلهي، التسامح، والتجارب الإنسانية الراقية، مما يجعله مصدرًا قويًّا لقصص تنفذ إلى عمق الوجدان.

---

(43) ليلى مهدان، مآل علاقة الأدب والسينما في ظل التقنيات التكنولوجية الحديثة-تواصل وتقاطع. (مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما – 6-7 مارس 2016، مخبر علوم اللسان، جامعة الأغواط)، ص179.

(44) عبد الكريم قادري، علاقة السينما بالشعر والشاعرية والشعرية: أزمة مصطلح أو تقارب معنى، (مجلة قوافل، ع 36، 2017م).

2-2 العاطفة الصادقة:

يحتوي الأدب الصوفي على عاطفة صادقة وتجربة عميقة، قاربت بين التصوف والفن؛ فكلاهما يعتمدان على العاطفة؛ فالصوفي يعيش تجربة روحية يحاول فيها الاتصال بخالقه ويسمو بمشاعره، فتلعب العاطفة دورًا له خطورته في سلوك طريقها، وإلى عنصر العاطفة فيها ترجع مظاهر الشمول والاستغراق والفناء، وما إلى ذلك من الصفات التي تتمثل في وحدة الطالب والمطلوب أو المحب والمحبوب. فالتصوف كالفن لا وجود له بدون العاطفة الجامحة"[45]، التي تبحر بصاحبها لتجاوز المادية المتسلطة والعقل القاصر للوصول إلى الإشراق، ويتصل من خلالها المتناهي باللامتناهي. هذه العاطفية تلاقت مع السيناريوهات التي تبحث عن الحب وخصوصا الحب غير النفعي في معناه المطلق، والرومانسية والسعي نحو بناء الإنسان بناء نفسيا متوازنا.

2-3 الخيال الصوفي والخيال الفني:

ويعد الخيال من أوجه التعالق بين التصوف والفن؛ فتطلعات العارفين ليس لها حدود، فهم يسعون – دائما — نحو المطلق واللامحدود، فأفسحوا للخيال مجالا غير محدود ليتغلبوا به على محدودية العقل، فـ "المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق إلى إدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا ينصرف إليها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة، فالصوفي على عكس الفيلسوف، يعتمد على البصيرة والحس ويثق بالنشوة الروحية الغامرة وبالخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها"[46]. فالخيال عند الصوفية وسيلتهم للوصول للحقيقة، بل إن الخيال الصوفي يتلاقى

---

(45) أبو العلا عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، الطبعة الأولى، (القاهرة: دار المعارف، 1963م)، ص41 - 42.

(46) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، (القاهرة: دار المعارف، 1995م)، ص39. وراجع: شعبان بدير، قضايا الشعر الصوفي بين الفكر والفن دراسة تحليلية، الطبعة الأولى، (الأردن: عالم الكتب الحديث، 2019م)، ص255، وما بعدها.

مع الخيال الفني في تحقيق المتعة الجمالية في بناء الصورة المتخيلة؛ "ففن الفلم هو عالم خيالي داخل شاشة مسطحة والعمق والحركة فيه وهميان...(فالسينما تتيح نقل فكر وخيال المؤلف بشكل مباشر أكثر بكثير من كل زخارف الأسلوب الكتابي"[47].

2-4 عجائبية السرد الصوفي (الكرامات والشطح):

السرد الصوفي يتميز بالثراء في الحكايات التي تجمع بين البُعد الأسطوري والفلسفي مما جذب إليها صنّاع السيناريو السينمائي والتلفزيوني لغرابتها وتلاقيها مع الوجدان الشعبي للمتلقي، وأبرز هذه الحكايات (**كرامات الأولياء**) التي أشيعت عن كبار الصوفية في قصص ذات طبيعة عجائبية وغرائبية. "والكرامة هي خرق للعادة، يقع لهؤلاء الأولياء الذين خرقوا عادة الخلق في مخالفه النفوس والتقرب إلي الله، خرقوا العادة حتى صار خرق العوائد عادة (وتلك عبارة صوفية مأثورة)"[48]. ولمكانة الكرامات عند الصوفية، كتبوا عنها وأفردوا لها الكتب مثل كتاب (جامع كرامات الأولياء) للنبهاني وغيره. وذهب دكتور فوزي أمين إلى أن متلقي الكرامات ينبغي أن ينظر إليها على أنها لوحات فنية يكمل بعضها بعضا، وتعطينا في النهاية صورة الولي أو العارف. ويرى كذلك أن هذه الكرامات ليست إلا لونا من ألوان التعبير الفني "يصعد بالإنسان فوق حدود طاقته البشرية، ولا يتخذ من عالم الحس حدودا لعمله، وإنما يسخره للتعبير عن تهويماته وتهوراته ومعانيه العليا، فيرمز من خلاله إليها حينا ويصورها حينا أخر، فتلهب العاطفة المشبوبة خياله، فتدفعه إلى المطلق الذي ينحسر العقل دون إدراكه"[49].

ولقد تحولت كرامات الأولياء إلى قصص سردية ينقلها السارد إلى وقائع لغوية مكونًا متونًا بلغت فيها الجمالية والعجائبية مبلغا كبيرا "ويلبي حاجة جمالية من حيث إنه ينقل

(47) أحمد حسين جاسم، جمالية توظيف الحلم في بنية الفيلم السينمائي، (مجلة نابو للبحوث والدراسات، العدد 52، 2025م).

(48) يوسف زيدان، كرامات الصوفية نص أدبي مضاد للتصوف، (القاهرة: مجلة فصول، مج 13, ع 3، خريف، 1994م)، ص225.

(49) فوزي أمين، الحركة الفكرية والأدبية في الإسكندرية في القرن السادس الهجري، (بيروت: دار المعرفة الجامعية، 2004م)، ص175، 176.

لنا مناسبة الكرامة وأحداثها وتفاصيلها، ويتحكم بسحر الأسلوب وأدبيته بما يجعله حسَن الصياغة والتقبل لدى المتلقي ذلك أن القصص المذكورة خطاب سردي يحكي في مضمونه عوالم يفترض أنها تاريخية واقعية بصبغة عجائبية"[50].

وينضم (**الشطح**) إلى الكرامات في غرائبية الأحوال عند الصوفية وما صدر عنهم من أدب عجائبي يعبر عن ذلك، فعندما يجد الصوفي السالك نفسه وقد وصل إلى حضرة الألوهية، ووقف على عتبة الاتحاد بالذات الإلهية، لا يستطيع تحمل الموقف، فيحدث له وجد عنيف، لا يستطيع معه كتمان الأسرار التي يطلع عليها، فينطق لسانه بعبارات مستغربة يتجاوز بها حدود العقل والمنطق والواقع، يطلق عليها "الشطح" الذي يعرفه السراج بقوله: "عباره مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته"[51].

وكان الشطح كذلك من أهم أسباب اغتراب اللغة عند الصوفي "فإن الشطح هو صفه البكارة اللغوية يلبسها النطق. إنه غيبوبة عن اللغة – الاصطلاح، إنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهة –كما أن باطن الألوهة لا نهائي، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحي بأبعاد لا نهائية، إنه اللغة فيما وراء اللغة"[52]، وليست دلالة الشطح في رمزية اللغة فحسب، بل في غرائبية الدلالة والسرد العجائبي الذي تحتوي عليها حكايات الصوفية في شرح أحوالهم في أوقات السكر بخمر المعرفة الإلهية. وهذا ما جذب الأدب وكذلك الفنون على اختلافها للتعبير عن هذه المواجيد.

3- تحديات توظيف التراث الصوفي في السيناريو:

4-1 قلة التحقيق وكثرة الانتحال: يتطلب الاقتباس من التراث الصوفي عموما الكثير من الدقة في التعامل مع مصادره للحصول على معلومات موثوقة وذات جودة؛ إذ إن بعض مصادر التصوف لم تخضع للتحقيق العلمي الدقيق، وبعضها قد أهمل ولم تطله

(50) خديجة بن حشفة، عجائبية المتن وسحر اللغة في قصص الكرامة الصوفية، (مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، عدد 32، 2015م)، ص275.

(51) السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تحقيق د. عبد الحليم محمود، عبد الباقي سرور، (مصر: دار الكتب الحديثة، 1380هـ - 1960م)، ص454،453.

(52) علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول، الطبعة الثالثة، (بيروت: دار العودة، 1982م)، ص96.

يد التحقيق حتى الآن، فإن "التراث الصوفي في غمرة إحياء التراث الإسلامي في عصر النهضة عرف إقصاء وتهميشا من لدن رواد الإصلاح والتجديد الذين اعتبروه مسؤولا عن تأخر المسلمين" (غازي، مقال إلكتروني)، بالإضافة إلى أن الكثير من الأقوال والحكم والأشعار قد نحلت لغير أصحابها، وهذا يجعل استلهام المرويات الصوفية والحكم والأقوال وكذلك القصائد والدواوين يلزمه الاستعانة بمراجعة علمية رصينة من قبل مختصين؛ لاعتمادها والتأكد من صحتها ونسبتها لأصحابها.

4-2 اللغة الرمزية: قد تكون اللغة الرمزية والصوفية عائقًا للجمهور العام، وتتطلب تبسيطًا دون المساس بجوهر النص. وأهم أسباب لجوئهم إلى الرمز يتمثل في عجز اللغة العادية عن الوفاء بحق التعبير عن مواجد الصوفية ومعارفهم. ويذكر نيكلسون أن الصوفية قد "اصطنعوا الأسلوب الرمزي، لأنهم لم يجدوا طريقا آخر ممكنا يترجمون به عن رياضتهم الصوفية والعلم بخفايا عالم الغيب المجهول الذي ينكشف في رؤيا جذبية... ليس في الطوق تبيانه دون اللجوء إلى صور ومشاهدات منتزعة من عالم الحس، وهذه الصور والأمثال – مع أنها ليست خالصة الصدق — تكشف عن معان وتوحي بصور أعمق مما يبدو على ظاهرها"[53]. مما يجعل النصوص الصوفية قابلة لتأويلات متعددة؛ لمعرفة فحواها، وفهم دلالاتها مما يجعل تقديمها تحديًا دراميًّا؛ "ولعل هذا الجانب يقودنا إلى محصلات متعددة توصلت إليها التجربة السينمائية تحتم الخروج من النمط التقليدي والمألوف والمكرر إلى خطاب فيلمي قادر على الصمود أمام التأويل واستقصاء البنى الرمزية، وبموازاة ذلك نجد أن أشكال التعبير الفيلمي تستوجب قدرا كبيرا من التجريب في إيجاد ذلك المنحى الأسلوبي الذي يختص بهذا العمل وهذا المبدع دون غيره"[54].

(53) رينولد. ا. انيكولسون، التصوف الإسلامي وتاريخه، ت- أبو العلا عفيفي، (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1375هـ - 1956م)، ص15.

(54) طاهر علوان، شعرية السرد السينمائي، ص44.

4-3 التعقيد العقائدي: الصدام بين الأفكار الصوفية والفقهاء قد يحد من الجرأة في تقديم هذه الأعمال. حيث "إن كثيرا من نزعاتهم وأقوالهم يخالف ظاهر الشريعة، فلا يمكن الإفصاح عنها خوفا من سلطان الفقهاء الذين كانوا يتتبعون الصوفية في كل عصر بالتشهير، وربما وصل الأمر إلى المحاكمات والقتل، مثلما حدث مع الحلاج والسهروردي المقتول[55]. فكان هذا "التمييز بين "المعروف" بالكشف والإلهام وبين "المسموح" بالبوح به فقط تمييز هام في الفكر الصوفي، منذ تعرض الصوفية للمحاكمات والقتل بسبب بوحهم بالأسرار الإلهية التي لا تطيقها ولا تتحملها عقول العامة، بل لا تطيقها بالأساس المؤسسات الدينية الرسمية"[56].

وهذه المعوقات التي قدمناها قد تسبب صعوبة للباحثين المتخصصين في اللغة والأدب، مما يصرف الكثيرين منهم عن البحث في مجال الأدب الصوفي[57]، فما بالنا بغير المتخصصين من كتاب السيناريو وصنَّاع السينما لذين يواجهون تحديات كبيرة إما في كيفية إنتاج سيناريوهات تعالج هذه القضايا، أو فيما يواجهونه من اعتراضات تصل حد المنع لأي عمل سينمائي أو تلفزيوني يتناول أفكار الصوفية وأحوالهم.

(55) شعبان بدير، قضايا الشعر الصوفي، ص65.

(56) نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلم ابن عربي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م)، ص149.

(57) Francesconi, D. (2009). Sufism: a guide to essential reference resources. Reference services review, 37(1), p114. See: Aljahsh, Muhammad. 2025. "From Practice to Metaphysics: The Evolution of Spiritual Stations in Ibn 'Arabī's Thought". *Teosofi: Jurnal Tasawuf Dan Pemikiran Islam* 15 (2):289-312. https://doi.org/10.15642/teosofi.2025.15.2.289-312

المبحث الثالث

دراسة تحليلية لتوظيف الأدب الصوفي في السيناريو السينمائي والتلفزيوني

أولا: تجدر الإشارة إلى أن أغلب الأفلام السينمائية والأعمال الدرامية التلفزيونية التي تتناول قصصا لأعلام الصوفية، أو معبرة عن قيمهم ومواجيدهم، هي أفلام مستوحاة من تراثهم وما أثر عن تاريخهم وأقوالهم في كتب السير والتراجم، أو ما كتب عن هذه الحالات والمواجيد والشخصيات بأقلام معاصرة، وليست مبنية على روايات معاصرة مكتوبة سلفا عنهم إلا في القليل، وهذا يجعل السيناريوهات الأصلية التي تكتب عنهم محفوفة بالصعوبة والمبالغة أحيانا، وأحيانا الإجادة وهذا يعود إلى قلم السيناريست ودقته في استيقاء المعلومة الصحيحة من مصادرها الصحيحة ثم صياغتها في حكاية مصورة يكتبها بالكاميرا والصوت والحركة.

وفي الأسطر التالية نتناول عملين بالتحليل أحدهما فيلم سينمائي، والآخر عمل درامي تلفزيوني استوحيا أفكارهما من فلسفة الصوفية وتراثهم الأدبي وشخصياتهم الشهيرة ذات التاريخ الجدلي.

1- فيلم رابعة العدوية:

الفيلم المصري **"رابعة العدوية"** الصادر عام 1963، من إخراج نيازي مصطفى وبطولة نبيلة عبيد، قصة إسماعيل ولي الدين، سيناريو وحوار عبد الفتاح مصطفىٰ. عد نموذجًا لهذا التوظيف، حيث يستلهم حياة الشخصية الصوفية الشهيرة **"أم الخير بنت إسماعيل العدوية"**[58] (100هـ/ 717م – 180هـ/ 796م) ويعيد تقديمها ضمن قالب درامي يجمع بين التصوف كحالة روحية والبعد الاجتماعي والسياسي لعصرها.

(58) أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، من البصرة، وكانت مولاة لآل عتيك بني عدوة، ولذلك سميت رابعة العدوية، قيل بأنها ولدت لأسرة فقيرة معدمة لرجل شديد الفقر كان له ثلاث بنات وكانت مولودته

1-1 عناصر التحليل والتناص الصوفي في الفيلم:

1-1-1 الشخصيات:

هي المحور الأساسي لأي سيناريو. يجب أن تكون ذات دوافع واضحة وأصوات مميزة. تكون الشخصيات الأكثر نجاحًا هي تلك التي يتفاعل معها الجمهور عاطفيًّا، مما يجعلها قابلة للتصديق وقادرة على دفع القصة للأمام. ويهتم كاتب السيناريو بحركة الشخصيات في العمل الدرامي من خلال مجموعة من التقنيات السردية أهمها: "(بطاقة الشخصية) فيها كافة العناصر المكونة للشخصية، وتعد بطاقة الشخصية أداة لا مثيل لها من حيث قدرتها على مساعدتك في فهم شخصياتك. يصنع كاتب السيناريو بطاقة الشخصية من خلال ابتكار سيرة ذاتية لكل شخصية رئيسية بهدف الوصول إلى تحديد أفضل لها وجعلها متعددة الأبعاد"(59).

والشخصيات في فيلم رابعة مستوحاة من السيرة الذاتية الصوفية التي عكست تجارب روحية ثرية وقصص التحول والتنوير، والتي بدأت مع جماعات النساك والعباد والزهاد وما أثر عنهم من قصص وحكايات في الزهد والورع. والفيلم مزدحم بالشخصيات التي أثرت العمل وتطورت الأحداث مع تطور هذه الشخصيات، ولكن نركز على شخصيتين لارتباطهما بالاستلهام الصوفي، وهما شخصيتا: (رابعة العدوية وثوبان بن إبراهيم).

- **شخصية رابعة العدوية:**

يستند الفيلم في قصته –بشكل رئيسي– إلى حياة رابعة العدوية، التي تعتبر رمزًا للتصوف والزهد. يستعرض العمل رحلتها الروحية، بدءًا من حياتها العادية، مرورًا بالمعاناة، وصولًا إلى تجربتها الصوفية المتفردة التي تمثلت في حبها الإلهي المطلق. وقد جمعت سيرة

هذه الرابعة، ولذلك سماها رابعة. وكان مولدها على أغلب الأقوال سنة 110 هـ. وصفها فريد الدين العطار بقوله: إنها ذات الخدر الخاص، المستور بستر الإخلاص، المتقدة بنار العشق والاشتياق..." (النيسابوري، 2006م)، 259/1.

(59) فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، ت– رانيا قرداحي، د. ط، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما الفن السابع (237)، 2013م)، ص130.

رابعة من كتب التراجم، وطبقات الزهاد والعبّاد، وذهبت رقية كورنيل في كتابها (رابعة من السرد إلى الأسطورة) إلى أن "معظم الروايات المتعلقة برابعة تتكون من تكوينات استعارية وسرديات خيالية كتبت بعد وفاتها بقرون"[60]. ومما كتب عنها في العصر الحديث، كتاب "شهيدة الحب الإلهي" للمفكر المصري عبد الرحمن بدوي والذي يعد مصدر إلهام لفيلم "رابعة العدوية "حيث تناول الفيلم تطور شخصية رابعة كما تناولها الكتاب من النشأة الأولى وحياتها اللاهية ثم توبتها وترقيها في طريق العشق لله عز وجل[61]، كما يجسد الفيلم النضالات الشخصية لرابعة، مستندًا إلى النموذج الوجودي لحياتها كما فسره بدوي.

ولكن أرى أن الفيلم –على الرغم من أنه يحمل الكثير من السمات الصوفية– إلا إنه لا يلتزم تمامًا بالدقة التاريخية. فقد تم تطويع شخصية رابعة لتتناسب مع قالب درامي أوسع يلائم الجمهور العام، مع التركيز على التضحية والمعاناة بوصفها عناصر أساسية، حتى ولو على حساب القصة الحقيقية؛ فـ"كتابة السيناريو هي بهجة ولعنة في الوقت نفسه. وهي منفذ إبداعي يؤمن للكتّاب فرصة أن يتيحوا لأحلامهم أن تأخذ شكلًا محددًا. لكن في مرات كثيرة أكثر مما ينبغي، تسحق حقائق السوق ومتطلباته متعة العملية"[62]، وهذا ما حدث مع فيلم رابعة؛ فقد أدت الاستجابة لمتطلبات السوق والجمهور إلى تجاوز في وصف مرحلة من مراحل حياة رابعة بالمجون متبعا ما ذهب إليه بدوي في كتابه من أن رابعة قد احترفت الفن لتلمس أسباب الرزق، وهذا قد جعلها تندفع في طريق الشهوات إلى مدى بعيد، يقول بدوي: "ويخيل إلينا أنها قطعت شوطًا طويلا في طريق الإثم وغرقت في بحر الشهوات واقتاتت بقوت الحواس حتى الثمالة؛ لأنها تابت من بعد ذلك. فهذه التوبة نفسها هي أصدق دليل على اندفاعها إلى أبعد حد في طريق الشهوة"[63]، ولكن ما ذهب إليه عبد الرحمن بدوي لا يتفق مع ما ذكر في كتاب التراجم، التي ترجمت لرابعة

(60) Cornell, R. (2013). Rabi a from narrative to myth: the tropics of identity of a muslim woman saint, pvi.

(61) عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، ط2، (القاهرة: س دراسات إسلامية (8)، مكتبة النهضة المصرية.، 1962)، ص73.

(62) ليندا ج كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ص11.

(63) عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، ص17، 18.

أمثال كتاب (تذكرة الأولياء) الذي لم يذكر شيئا عن مجونها المزعوم، بل ذكر أنها –بعد وفاة والدها وحلول القحط بالبصرة، تفرقت هي وأخواتها، ووقعت في السبي على يد ظالم فباعها بستة دراهم، ثم لما رأى سيدها صلاحها وصلتها بالله سبحانه أعتقها وأطلق سراحها[64]، ثم سرد العطار بعد ذلك قصصًا عن كراماتها والتجليات التي تدل على علو مكانتها[65].

ولكن ليس شرطا أن تكون رابعة قد عاشت حياة المجون والضلال حتى تتوب، فكتب التاريخ تشهد لها أنها كانت عابدة زاهدة منذ وعت بحكم نشأتها متأثرة بوالدها. فقد وصفتها قدرية حسين في ترجمتها لها بأنها:"كانت تفوق نساء زمانها، وتمتاز عليهن لا بالزهد والتقوى فحسب، بل بفضلها وعرفانها، بعلمها وأدبها، حتى رنت إليها الأبصار، وتطاولت نحوها الأعناق"[66].

وعلى الرغم مما قدمنا إلا أن الشخصية الرئيسية "رابعة" في السيناريو مثلت نموذجًا قويًّا يعكس تطورًا دراماتيكيًّا ملهمًا، بدءًا من حياة البؤس إلى الروحانية العميقة؛ لأنها نقلت قيم الزهد والتصوف، مما يجعلها مصدر إلهام للجمهور، ليس في زهدها فقط، بل شخصيتها المجاهدة القوية التي تشجع الرجال على الجهاد وهنا نقطة التحدي التي يعبر عنها السلمي في ترجمته لرابعة والتي تشرحها رقية كورنيل في كتابها حيث تقول: "صور السلمي رابعة بشكل مختلف تمامًا عن معظم الأساطير والروايات القدسية التي عرفتها عنها. لم تكن رابعة في كتابات السلمي محبة حالمة أو صوفية عاشقة. بل كانت زاهدة قوية الإرادة وذات عقلية واضحة ورؤية روحية عميقة. كانت في آنٍ واحد عقلانية وصوفية، واحترمها الرجال لما حملته من عمق وحكمة في تعاليمها. بل إنها كانت تملك تلاميذًا من الرجال"[67].

---

(64) فريد الدين العطار النيسابوري، تذكرة الأولياء، ترجمة وتقديم وتعليق: منال اليمني عبد العزيز، د.ط، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م)، 261/1.

(65) المرجع نفسه، 1/ 259-276.

(66) قدرية حسين، شهيرات النساء في العالم الإسلامي، نقله إلى العربية عبد العزيز، الطبعة الأولى، (مصر: مطبعة السعادة، 1924م)، 49/2.

(67) Cornell, R.Rabi a from narrative to myth, p2.

- **ثوبان بن إبراهيم الملقب بذي النون المصري (155 – 246هـ):**

هو أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم وقيل الفيض بن إبراهيم المصري، والمعروف بذي النون، الصالح المشهور..، وكان أبوه نوبيا، وقيل من أهل إخميم، مولى لقريش[68]، اتصف ذو النون بصفات وجمعت له الكثير من العلوم مع الخيال الخصب التي هيأت له الطريق والجو الروحاني لوضع أسس التصوف الإسلامي، تقول الدكتورة نعمات أحمد فؤاد: "ومن عمل الشخصية المصرية في التصوف، إرساء قواعده وبلورتها، إذ نهج له ذو النون وصيره مذهبا بما استحدث فيه من تحليل وتعليل وتأويل، وتصنيف للأحوال والمقامات، وما نزع إليه من منازع روحية، ومعارف ذوقية... "[69].

جسّد شخصية ذي النون الممثل المصري (حسين رياض) ببراعة واحترافية، من حيث صفاته الجسدية وملابسه، وحديثه الهادئ، وعكس ما اتصفت شخصيته من صفات الشيخ الذي يوجه مريديه –ومنهم رابعة– بعلمه وحكمته، فقد كان ثوبان كما يصفه أبو نعيم في الحلية: "العلم المضيء والحكم المرضي، الناطق بالحقائق، الفاتق للطرائق، له العبارات الوثيقة، والإشارات الدقيقة، نظر فعبر، وذكر فازدجر،"[70]، مما أهله للالتقاء بكبار العلماء والعارفين أمثال أحمد بن حنبل ورابعة العدوية.

ولم يكن ثوبان وحده من التقى برابعة من كبار العلماء والعبَّاد والعارفين، بل التقى بها الكثير منهم، فقد ذكرت قدرية حسين أن رابعة "كان يتلذذ بصحبتها ويستفيد من معاشرتها أمثال الحسن البصري التقي الشهير، وشقيق البلخي الصوفي العظيم، وسفيان الثوري المجتهد الكبير، كل هؤلاء الأفاضل صاحبوها وجالسوها وحضروا مباحثها في الدين والعلم، فأجلوها وقدَّروا عقلها وذكاءها، وأعظموا حال زهدها وتقواها"[71]. ولكن يبدو

(68) ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، د. ط، (مصر: مطبعة السعادة، 1948م)، 315/1-316.

(69) نعمات أحمد فؤاد، الشخصية المصرية، (د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م)، ص122.

(70) أبو نعيم الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، (بيروت: دار الكتاب العربي، د. ت)، 331/9-332.

(71) قدرية حسين، شهيرات النساء في العالم الإسلامي، 49/2.

أن الفيلم ذكر هؤلاء العلماء عرضا بصوت الراوي، وركّز على شخصية "ثوبان" لأنه مصري ولما له من مكانة عرفانية عالية.

1-1-2 الصراع:

الصراع هو العنصر الذي يحرك القصة في السيناريو، سواء كان صراعًا داخليًّا أو خارجيًّا، فإنه ما يجعل النص ممتعًا ومثيرًا. يجب أن يكون الصراع مناسبًا للقصة وأن يتم حله بطريقة مشوقة.

ويتمحور الصراع في فيلم رابعة حول التناقض بين الروحانية الدينية والاضطرابات الدنيوية، متناولًا أبعادًا داخلية وخارجية. فيتمثل الصراع الداخلي في رحلة رابعة العدوية نحو الزهد والتقرب إلى الله، متخلية عن مغريات الدنيا لإعلاء قيم الحياة الروحية. أما الصراع الخارجي، فيبرز في مواجهاتها مع مجتمع يسعى لتصنيفها أو استغلالها، سواء كفتاة بسيطة أو كزاهدة، إضافة إلى صراعها مع القوى الذكورية وأهل السياسة الذين حاولوا إغراءها بالمال والجاه لثنيها عن نهجها الروحي.

1-1-3 التسلسل الزمني (الهيكل):

هيكل النص هو العمود الفقري لقصة السيناريو، مما يتطلب تقديم البداية، الوسط، والنهاية بطريقة مبتكرة. والنصوص ذات الهيكل القوي تكون قادرة على الحفاظ على انتباه الجمهور وتقديم حبكة متماسكة. ولقد اتبع فيلم رابعة العدوية هيكلًا دراميًّا كلاسيكيًّا يتألف من ثلاثة أجزاء رئيسية: البداية، الوسط، والنهاية. ومع ذلك، يتميز الفيلم بتقديمه لتطور الشخصية بشكل تدريجي ومتصاعد يعكس الرحلة الروحية لرابعة، معتمدا على بعض التقنيات الزمنية، مثل: (الفلاش باك) حيث بتذكر ذكريات الطفولة، والتصاعد الدرامي، فكل مشهد مبني على ما قبله، مما يخلق شعورًا طبيعيًّا بنمو الشخصية وتطورها. و(الإيقاع الزمني): حيث يوازن الفيلم بين المشاهد السريعة التي تعرض التحديات الاجتماعية والمشاهد البطيئة التي تتناول التأمل والصراع الداخلي.

1-1-4 البُعد الروحي والفلسفي:

البُعد الروحي والفلسفي في فيلم "رابعة العدوية" يشكل أحد أبرز محاوره، حيث يسلط الضوء على رحلة التحول الداخلي للشخصية الرئيسية من الاغتراب الذاتي والمجتمعي إلى حياة الزهد والتصوف. يعكس الفيلم رؤى فلسفية عميقة عن الحب الإلهي بوصفه جوهرًا ساميًّا يتجاوز الحب البشري، وهو ما تجسده رابعة في سعيها للاتصال الروحي المطلق مع الله. فقد "تطلع شعراء الصوفية للخلاص من اغترابهم وشوقهم الذي لا ينتهي لله سبحانه، فقد اصطنعوا لغة الحب للتعبير عن أحوالهم وأذواقهم التي لا يستطيع العقل إدراكها"[(72)]. كما يتناول الفيلم جدلية الروح والجسد من خلال صراعات داخلية وخارجية، تعكس الفجوة بين الرغبات الدنيوية والدعوة إلى النقاء الروحي. ويجمع النص بين الرمزية والطرح الفلسفي لتقديم رسائل تتناول معنى الزهد، العبودية الحقيقية لله، وحرية الروح في مواجهة القيود المادية، مما يجعل الفيلم نافذة على التفكير في أبعاد أسمى للوجود الإنساني.

1-1-4 الحبكة الدرامية:

الحبكة الدرامية في فيلم رابعة العدوية تدور حول رحلة تحول إنسانية وروحية عميقة. تبدأ القصة برابعة فتاة بسيطة تواجه محنًا قاسية بعد وفاة عائلتها، وتسقط في براثن العبودية. تعاني من الاستغلال والتشرد، لكن التحديات تدفعها إلى رحلة روحية بحثًا عن السكينة والحب الإلهي. ففي رحلتها، تتحول من ضحية للظروف إلى رمز للزهد والروحانية، فتتحدى الشهوات الدنيوية وتكرس حياتها للعبادة. فالحبكة هنا تصاعدية، تبدأ بصراعات خارجية مع مجتمع قاسٍ وتنتهي بانتصارها الروحي الداخلي.

1-1-5 الحوار والأشعار:

الحوارات تحمل طابعًا فلسفيًّا عميقًا يناسب طبيعة القصة والشخصيات، كما أنها تُظهر مهارة في إبراز الفكرة الأساسية دون إسهاب أو ضعف. وعلى ما قدمناه من تزييف السيناريو لمراحل من حياة رابعة العدوية، إلا أن الحوار في الفيلم كان عاملًا أساسيًّا في

(72) شعبان بدير، قضايا الشعر الصوفي، ص123.

إيصال التطور الفكري والروحي لشخصيتها؛ حيث اتسم بالجمع بين البساطة التعبيرية والعمق الروحي. فلم يكن مجرد وسيلة لنقل الأحداث، بل كان جزءًا من التجربة الصوفية التي ينقلها الفيلم. من خلال اللغة الشعرية العميقة، والحوارات التي تعكس الصراع الروحي، فاستطاع الفيلم أن يقدم رؤية فلسفية عن الزهد والحب الإلهي بأسلوب يتماشى مع عمق شخصية رابعة العدوية وأثرها في التصوف الإسلامي.

واعتمد الفيلم على لغة قريبة من الشعر الصوفي المليء بالرمزية، إلا أن الأقوال التي ذكرت في الفيلم لا نستطيع التأكد من صحة نسبتها لرابعة؛ "فكثيرا ما يتم الخلط في نسبة بعض الأقوال إلى رابعة العدوية، فتكرر نسبة الأقوال ذاتها إلى غيرها ممن يحملن اسم رابعة، فكثيرا ما يتم نسبة القول ذاته إلى رابعة بنت سليمان الشامية، أو رابعة القيسية، أو رابعة المسمعية، وربما نقلت بعض المصادر القول ذاته لكل منهن في ترجمتها في نفس ذات الوقت"[(73)]، فكلمات رابعة كانت تحمل معاني سامية تعبر عن تحولها من حب بشري إلى حب إلهي مطلق، حيث تناولت الحوارات مفاهيم صوفية مثل الفناء في الحب الإلهي، والزهد، والتجرد، وخصوصا حواراتها مع (ثوبان) مثل مشهد التحول، عندما تسأله:

-هل تعرف الحب يا ثوبان؟

- فيجيبها: يا رابعة يا من تسخرين من الحب ولا تعرفين سرَّه الخالد، أحبي يا رابعة، املئي قلبك بحب الله تتفتح لك مغالق الغيب وتتذوقين لذة الفناء في الهوى الروحي. الحب هو التضحية، هو الفناء، هو التطهر، هو الصفاء الذي تنسين فيه عوالم الناس. يقول تعالى: ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ﴾[البقرة:186].

فهذا الحوار ينقلنا إلى الآفاق السامية للزهد والورع، ابتغاء الفناء في المحبوب، وهذا الحب الروحاني يقوم على بذل النفس كلها لله دون أن تبقى للمحب رغبة شخصية لنفسه أو للمخلوقات؛ لأن "هذا الحب روح، والحب الذي يظهر عن مطالعة الصفات، ويطلع من مطلع الإيمان قالب هذا الروح"[(74)].

---

(73) عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، الطبعة الثانية، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1984م)، 1/430-434.

(74) شهاب الدين أبو حفص عمر السهروردي، عوارف المعارف تحقيق: أحمد عبد الرحيم السايح، وتوفيق علي وهبة، د.ط، (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، 2006م)، 40.

وجاء توظيف الشعر على شكل مقاطع في الحب الإلهي تغنى بصوت المطربة "أم كلثوم" إلا أن هذه المقاطع منها القديم المنسوب لرابعة العدوية والحلاج، ومنها الحديث المنسوب للشاعر "طاهر أبو فاشا". فمما ينسب لرابعة الأبيات التي تعبر فيها عن حبها لله لذاته وكماله وجلاله، وقد أغلقت قلبها فلم يعد فيه مساحة لأحد سواه، تقول:

عرفت الهوى مذ عرفت هواكا وأغلقت قلبي عمَّن سواك

وقمت أناجيك يا من ترى خفايا القلوب ولسنا نراك

أُحِبُكَ حُبَيْنِ: حُبَ الهَوىٰ وحُبًّا لأنَّكَ أهْل لِذَاك[75]

وهذه الأبيات قالتها رابعة، ونسبت للشاعر طاهر أبو فاشا، وما زال الناس يخلطون بينهما تأكيدا لقضية الانتحال التي تكتنف الكثير من الأقوال والأشعار لغير قائليها.

وركزت الحوارات كذلك على رمزية المصطلح الصوفي والزهد والقيم المجردة والمعاني الروحية التي ترمز أكثر مما تصرح، وهنا تكمن بعض التحديات في كيفية نقل المعاني المجردة أو المفاهمية إلى صور مرئية، "ولعل أكثر مواطن الاستعصاء على الإطلاق: حدود توظيف مساحات الخبرة الجمالية المتمثلة – أساسا – في الكناية والتلميح سيما في المطابقة بين شخصية أو موقف أو فكرة رمزية عامة، وكذا مسألة توظيف الاستعارت، خاصة حين إعادة تجزئة المكان والزمان بواسطة اللقطات المنفردة"[76].

ثانيا– المسلسل المصري جزيرة غمام:

جزيرة غمام" هو مسلسل درامي مصري مميز عرض في رمضان 2022، قصة وسيناريو عبد الرحيم كمال، وإخراج حسين المنباوي، يتناول الصراع بين الخير والشر، مُجسدًا في شخصيات تمثل القيم الروحية والفساد الأخلاقي. يتميز "جزيرة غمام" بحواراته العميقة، وأجوائه الصوفية، وسرده المتأثر بالأدب الفلسفي. وقد عدَّه النقاد والجمهور أفضل عمل درامي مصري في موسم رمضان 2022 لعمقه الفكري، ورمزيته الصوفية،

(75) المرتضى الزبيدي، اتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، (مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والنشر، 2012م)، 279/1.

(76) فايزة يخلف، الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة، (مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما – 6 – 7 مارس 2016 – مخبر علوم اللسان – جامعة الأغواط)، ص291.

بل اعتبره أحد النقاد واحدًا من أفضل الأعمال على مرِّ تاريخ هذه الدراما التي يقترب عمرها من ستين عامًا(77).

وكاتب السيناريو هو السيناريست والروائي عبد الرحيم كمال المعروف بتميزه في تقديم نصوص درامية تحمل أبعادًا صوفية وفلسفية؛ فقد استلهم من التراث الصوفي الكثير من عناصره الفنية، حيث تتسم أعماله بالبحث عن المعاني العميقة للحياة والإنسانية، والاشتباك مع المفاهيم الروحية كالطهر، الزهد، والتسامح. ويظهر هذا الاتجاه بوضوح في أعماله السابقة مثل "الخواجة عبد القادر" و" شيخ العرب همام" و"ونوس" و"الرحايا".

1- عناصر التحليل والتناص الصوفي في المسلسل:

1-1 عنوان المسلسل: "جزيرة غمام" كعلامة سيميائية:

العنوان يجمع بين مفردتين تضفيان معنًا ديناميكيًّا. **فالجزيرة** (مكان ثابت ومعزول) يشير سيميولوجيا إلى الانفصال عن العالم الخارجي، قد يكون رمزا للأمان أو الخوف، ويمثل فضاءً مغلقا يسمح بتطوير العلاقات أو الصراعات بعيدًا عن التأثيرات الخارجية. وهذا المكان الثابت المغلق يتناقض مع (**الغمام**) ويعني السحاب الخفيف أو الكثيف، وهو (عنصر متحرك ومتغير)، مما يعكس حالة من الصراع أو التوازن بين الثبات والتحول. قد يمثل الهدوء والصفاء، وقد يكون الغموض أو الحجب؛ إذ يمنع الرؤية الواضحة، مما يخلق حالة من الالتباس أو الترقب.

وهذا التداخل بين الغمام والجزيرة في السيناريو كعنصرين بصريين، يخلق تباينًا بين المألوف وغير المألوف، مما يفتح مجالًا واسعًا للتأويل لدى المتلقي في سياق أحداث المسلسل. إذ يدفع المشاهد إلى توقع قصة تدور حول مكان معزول وغامض يخبئ صراعات داخلية وأسرارًا تحتاج إلى كشف. وهذا الغموض يزيد من جاذبية العنوان ويحث المتلقي على التفاعل مع النص البصري (المسلسل) بفضول واستعداد للتأويل.

---

(77) عصام زكريا، "جزيرة غمام".. سيناريو "استثنائي" على حدود التاريخ والأسطورة، (مقال إلكتروني، صحيفة الشرق المصرية، 28 أبريل 2022).

1-2 الصراع وأبعاده الصوفية:

يجمع "جزيرة غمام" بين التشويق والفكر الفلسفي الصوفي، وتدور أحداثه في حقبة زمنية غامضة في نهاية القرن التاسع عشر، حول جزيرة صغيرة تقع جنوب مصر، تعيش في سلام تحت مظلة القيم والتقاليد، يحكمها رجل مستبد عادل وهو "عجمي" إلى أن يصل إليها غرباء من "الغجر" يلقبون بـ "طرح البحر" حالمين بنشر الفساد والسيطرة على الجزيرة، وتتعرض فتاة من الجزيرة تسمى "سندس" للقتل على يد ثلاثة من الشباب، فيحط الغمام على الجزيرة وينزل عقاب من الله، وفي ذات الوقت يموت الشيخ "مدين" العارف بالله، وهنا نقطة الصراع بين مريديه الثلاثة الذين يمثلون ثلاثة تيارات دينية: "محارب" الذي يمثل التدين الرسمي، ويعكس التيار الديني المتشدد، و"عرفات" الذي يمثل التصوف العرفاني، ويدعو إلى المحبة كوسيلة للنجاة، و"يسري" الذي يمثل "التدين الشعبي" ويمزج بين الدين والأسطورة.

ومع الصراع بين التيارات الثلاثة إلا إنهم يجتمعون في صراع أكبر بين الخير والشر، حيث يجسد "خلدون" شخصية الشر المطلق، مستوحى من شخصية الشيطان في السرديات الدينية. وتظهر الزوبعة كرمز للطوفان الذي ينقي الجزيرة من الفساد، في تناص واضح مع قصة نبي الله "نوح" عليه السلام. فمثلما نجَّا الله من لحقوا بنوح عليه السلام في السفينة، كذلك نجا الطيبون الذين لحقوا بعرفات في سفينته.

1-3 لغة السيناريو والحوار:

لغة السيناريو في مسلسل "جزيرة غمام" تتميز بأنها أداة محورية تعكس الهوية الصوفية والفكرية للمسلسل. وقد صاغها الكاتب عبد الرحيم كمال بدقة تجمع بين الجمال اللغوي والعمق الفلسفي. وعلى الرغم من أنها بالعامية المصرية، إلا أنها تحقق فيها قدر كبير من الشاعرية؛ حيث ركزت على التعبير الجمالي والعاطفي من خلال الصورة والحركة والصوت، فحولت المسلسل إلى تجربة فنية تتجاوز حدود السرد التقليدي إلى فضاء مليء بالمشاعر، والرموز، والإيحاءات، والصراعات كذلك. حيث تستمد شاعريتها من الاتجاه الروحاني والفيض الديني الصوفي، فنراها تميل إلى التكثيف، والرمزية، والاهتمام بالتفاصيل الصغيرة

التي تحمل دلالات عميقة، فساهمت اللغة في تعزيز الطابع الفلسفي والإنساني للمسلسل، وربط المشاهد بالتجربة الروحية التي يقدمها، وجعلت الحوار أكثر تأثيرًا وأقرب إلى الجمهور الذي تأثر بالرسائل الإنسانية في العمل، وأهم ما يميزها:

1-3-1 الطابع الصوفي في الحوار:

يأتي الحوار في السينما والدراما التلفزيونية "بأقل مرتبة من المصادر البصرية في نقل المعلومات، ولهذا تفرض السينما على الكاتب الاقتصاد في استعمال الحوار، وجعل قصته مفهومة دون الاعتماد على الكلمات؛ لأن الجمهور الذي يتحدث لغة مختلفة سيسأم من الأفلام الثرثارة"[78]، إلا أن الحوار في "جزيرة غمام" جاء ثريا فياضا بالواقعية والروحية معا، يسهم في تطور أحداث القصة وتفاعل الشخصيات داخل العمل، فقد جاءت لغة الحوار في السيناريو مشبعة بروح التصوف، حيث اهتمت بمفاهيم مثل: (الطهر، الزهد، التوكل، والصراع الداخلي بين الخير والشر). ومن أمثلة الحوار والعبارات ذات البعد الصوفي:

– (اللي مكتوب للعبد حيشوفه، واللي مكتوب عليه حيشوفه بردو، وكل ده في علم ربنا). والتوكل مقام من مقامات الصوفية[79]، وهنا يتحدث عن التوكل وتسليم الأمر كاملا لله، والتوكل من "مقامات الصوفية" التي لا تتحقق يقينا إلا بإسقاط التدبير والإرادة، كما ابن عطاء الله السكندري في كتابه "التنوير في إسقاط التدبير" في قوله: "فاعلم أن مقامات اليقين تسعة[80] وهي التوبة والزهد والصبر والشكر والخوف والرجاء والرضا

(78) أحمد محمود الدوخي، جماليات (الشعر، المسرح، السينما) في نماذج من القصة العربية في العراق، الطبعة الأولى، (دار الملايين للنشر والتوزيع والترجمة، 2010م)، ص216.

(79) المقامات هي مراحل الطريق إلى الله التي يقطعها السالك في رحلته نتيجة مجاهدته لنفسه، يعرفها القشيري بقوله: "ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب بما يتوصل إليه بنوع تصرف، ويتحقق به بضرب تطلب ومقاساة تكلف، فمقام كل أحد موضع إقامته عند ذلك وما هو مشتغل بالرياضة له، وشرطه ألا يرتقي من مقام إلى مقام آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام". القشيري، الرسالة القشيرية، ص 123.

(80) وقد اختلف علماء الصوفية في عدد هذه المقامات، فعدها الطوسي سبعة، وهي: "التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والتوكل والرضا"(الطوسي، 1960، ص454،453).

والتوكل والمحبة، ولا يصح كل واحد من هذه المقامات إلا بإسقاط التدبير مع الله والاختيار"[81].

– وقوله ليسري عن مقام "الرضا": "عارف يا يسري، أصعب حاجة هي أحلى حاجة، وأصعب حاجة هي الرضا، لو الواحد رضي ربنا يرضى عنه ولو ربنا رضي عنك يبقى ما فيش بعد الرضا غير الرضا".

– وقول يسري له: "وعرفات عقله في قلبه، وقلبه في روحه"

– واستخدام التشبيهات الروحية: وصف الحياة بأنها "رحلة إلى الله"، والشر بأنه "غشاوة على القلوب".

وجاءت الحوارات ذات نغمات إيقاعية أقرب إلى الشعر، مما أضفى عليها طابعًا أدبيًّا. يقول في نهاية مناظرته مع يسري ومحارب: (أنا ما اعرفش حاجة كل اللي أعرفه إن اللي يحب ربنا يحبه وإن فلوس الجامع الفقير أولى بيها وإن القلب له وضوء زي ما فيه وضوء لليدين والراس وللرجلين واللي شاغل نفسه مين قاعد مع مين ومين قال إيه ومين لبس إيه يبقى ناقص أدب).

فهذه العبارات تتلاقى مع فلسفة الصوفية في الحب الإلهي، والترقي في مقامات أهل العرفان، وطهارة القلب، فمثلما يكون الوضوء وسيلة لطهارة البدن، فوضوء القلب بطهارته من الحسد والحقد، والشحناء، والبغضاء، والكراهية.

بل إنه لا يكتفي بهذه اللغة النثرية ذات الإيقاع والطابع الشعري، فأحيانا ما يردد بعض الأبيات لكبار شعراء الصوفية، مثل ترديده لأبيات الحلاج:

إِلى كَم أَنتَ في بَحرِ الخَطايا تُبارِزُ مَن يَــراكَ وَلا تَــراهُ
وَسَتُكَ سمَتٌ ذي وَرَع وَدين وَفِعلُكَ فِعلُ مُتَّبَع هَواهُ [82]

(81) أحمد بن محمد بن عطاء الله الإسكندري، التنوير في إسقاط التدبير، تحقيق وتعليق: موسى محمد على – عبد العال أحمد العرابي، (القاهرة: دار التراث العربي للطباعة والنشر، د. ت)، ص7-8.

(82) حسين بن منصور الحلاج، ديوان الحلاج، صنعه وأصلحه: كامل الشيبي، الطبعة الأولى، (بغداد: 1974م)، ص34.

1-3-2 الرمزية في التعبير:

اعتمدت لغة السيناريو في "جزيرة غمام" على استخدام الرموز والمجازات، مما جعل النص غنيًّا بالتأويلات؛ فأغلب الحوارات تحمل إيحاءات رمزية، وخصوصا حوار (عرفات) مع غيره من أهل الجزيرة؛ لأنها نابعة من خلفية صوفية وتهدف إلى الترقي الروحي، مثال حواره مع شخصية "العايقة" التي يناديها باسمها القديم "نوارة" عندما ذهب إليها يخبرها السر، يقول:

– السر إن كله منه يا نوارة.

– كله منه؟ يعني إيه؟

– هو اللي يجرح وهو اللي يداوى، هو اللي يتوهك وهو اللي يهديكي، هو اللي يزعلك وهو اللي يصالحك، يرمي في البير، ويطلع اللي من البير أمير، ويسكنك الجنة، ويطردك منها علشان ترجعي ليها عن حب مش علشان ورث، ويرمي في النار ويخليها برد وسلام، ويخليكي يمد رقبتك تحت الدبح، وتقولي قبلت علشان يفديكي، كله منه،".

فالحوار كما نرى آلية للإقناع في هذا المسلسل، حيث أراد الشيخ عرفات بهذا الخطاب الهادئ أن يوصل رسالته إلى العايقة وزوجها "خلدون" أن الحياة من الله وإلى الله وأساسها المحبة، فهو سبحانه إذا أبعدنا أو حرمنا فإنما ذلك ليقربنا ويعطينا، "إن القيم الروحية المبثوثة في الخطاب الصوفي قادرة علي صقل الانسان ومنحه طاقات لا حد لها من أجل الخير والحق والمحبة، وإن السعي في التنافس وتعارض المصالح وتصادم الرغبات وصراع الحضارات، من شأنه أن يجعل الحياة صراعا قاسيا رهيبا لولا عناية الله الذي أنزل القرآن هدى ورحمة للناس"[(83)].

1-4 الرحلة الروحية (الطريق إلى الله):

مسلسل جزيرة غمام هو رحلة خيالية إلى الماضي بأبعاد واقعية، يركز على رحلة البحث عن الحقيقة، حيث يبرز السرد بطريقة مستوحاة من رحلات المتصوفين والتي لا

(83) رعد حسين توفيق البياتي، تَجَلِّيَاتُ الحِوَارِ وقبول الآخَر فِي الخِطَابِ الصُّوفِيّ وتمظهراته فِي اِسْتِقْرَارِ مَنْظُومَة القَيّمِ –قراءة معاصرة، (مجلة التراث، المجلد الأول، العدد 02، 2011م)، ص63.

تعني الرحلة بمفهومها المعاصر، ولكن الرحلة الصوفية هي سفر بالقلب إلى الله والعروج إليه، وكذلك رحلة للبحث عن العلم والحقيقة الربانية. فإن "الرحلة عند الصوفية قد أخذت طابعًا رمزيًّا ومعنى عرفانيًّا يتصل بالمعرفة الحدسية (الذوقية) والكشف والتجلّي، وقطع عقبات النفس، والتَّرقي في الأحوال والمقامات الصوفية، للوصول إلى حقيقة العلم بالله (تعالى) والاتصال بالأنوار والأسرار، وهو ما يعبر عنه الصوفية (بالحضرة الإلهية) وهي غاية السالكين ومنتهى سير السائرين إلى الله (سبحانه)، وهكذا تغدو الرحلة مرادفة لمفهوم التصوف"[84].

وهذا ما نلمسه في اتباع السيناريو بنية "رحلة السالك"[85] في التصوف، حيث تمر الشخصيات بمراحل تطهير روحي، وتجارب حياتية لتصل إلى النور أو الإدراك، كما في رحلة "عرفات" من اليتيم البسيط الذي يعيش في كنف الشيخ مدين، إلى الحكيم الذي يهدي الناس من حوله، مما جعله سببا في رسم طريق التوبة لأهل الجزيرة مثل (العايقة – الشيخ يسري – محارب...).

(84) هشيار زكي حسن، ويونس إبراهيم أحمد، الرحلة دلالاتها وأبعادها في التجربة الصوفية (الرؤية، الرمز، المرجعية) –قراءة تأسيسية– (مجلة جامعة دهوك، المجلد 23، عدد1، 2020م)، ص249.

(85) ربما يكون الفيلم التونسي/الفرنسي "بابا عزيز: الأمير الذي تأمل روحه" الذي صدر عام 2005م، أكثر الأفلام التي وظفت الرحلة الصوفية، بأبعادها المختلفة (الرحلة الروحية، ورحلة المغترب الباحث عن ذاته وعن الحقيقة).

الخاتمــة

وفي ختام هذه الأسطر نرى كيف شكلت العلاقة بين السينما والأدب الصوفي مزيجًا متكاملًا يعزز من قيمة كل منهما. ومن خلال هذا التفاعل المستمر، يظل كلا المجالين يحتفظ بجاذبيته وتأثيره على الجمهور. وانتهى البحث إلى النتائج التالية:

1. تمنح السينما النصوص الأدبية حياة جديدة من خلال الصورة والصوت، في حين يوفر الأدب للسينما عوالم غنية بالقصص والشخصيات، وألهمها بموضوعات عميقة وأفكار مبتكرة.

2. أدب الصوفية يوفر مزيجًا من القصص الرمزية والتجارب الإنسانية العميقة والقيم الروحية، ما يمكِّن السيناريوهات من بناء حبكات متشابكة ومعقدة تجذب الجمهور فكريًّا وعاطفيًّا.

3. رصدت الدراسة العديد من التحديات التي تواجه كتَّاب السيناريو المعتمد على التراث الأدبي الصوفي، مما يستدعي جهودًا إبداعية لتبسيط الرمزية للمتلقي، والدقة في استيقاء المعلومات من مصادرها الصحيحة وتوظيفها في سياقات تُبرز قيمها دون إخلال بمضمونها.

4. اللغة الصوفية المشحونة بالصور الشعرية أسهمت في رفع مستوى الحوار والوصف في السيناريو، ما يعزز البعد الجمالي، ويجعل العمل أكثر تأثيرًا وجمالًا من الناحية البصرية واللغوية.

5. يُظهر الأدب الصوفي –بأجناسه المختلفة– قابلية عالية للتكيف مع الأحداث التاريخية، ما يتيح للمبدعين توظيفه بطريقة تجمع بين تقديم الرسالة الروحية والسياق التاريخي الدرامي.

6. أظهرت الدراسة أن الأعمال المستلهمة من الأدب الصوفي تعتمد بشكل كبير على الرمزية، ما يفتح المجال أمام تفسيرات متعددة ويعمّق تجربة المشاهد.

7. أتاح الأدب الصوفي الفرصة لكتاب السيناريو لابتكار شخصيات تمثل نماذج إنسانية تقدم رؤية نقدية للحياة المادية المعاصرة مسلطة الضوء على الحلول الروحية كبديل

للتوترات الاجتماعية والنفسية، والعنف الذي طغى على الأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية.

8. الدراسة أكدت أهمية استخدام تقنيات إخراجية مبتكرة، مثل الإضاءة والزوايا السينمائية، لنقل الأبعاد الروحية والرمزية للنصوص الصوفية وتحويلها إلى صور قادرة على إيصال المعنى.

التوصيات:

- تشجيع الكُتاب وصُنّاع السينما على دراسة الأدب الصوفي بعمق لفهم دلالاته الفلسفية.
- مراجعة نصوص السيناريوهات المقتبسة من التراث عموما والصوفي بوجه خاص لضمان تقديمها للجمهور بأمانة وابتكار.
- تعزيز التعاون بين الكُتّاب والمخرجين لاستثمار البُعد البصري للسينما في تقديم الرسائل الصوفية بشكل مؤثر وممتع.

المصادر والمراجع

أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، الطبعة الثالثة، (بيروت: دار العودة، 1982م).

الإسكندري، أحمد بن محمد بن عطاء الله، التنوير في إسقاط التدبير، تحقيق وتعليق: موسى محمد على – عبد العال أحمد العرابى، (القاهرة: دار التراث العربي للطباعه والنشر).

أمين، فوزي، الحركة الفكرية والأدبية في الإسكندرية في القرن السادس الهجري، د. ط، (دار المعرفة الجامعية، 1982م).

بخوش، نجيب، جماليات اللغة السينمائية، (مجلة البحوث والدراسات – العدد 24، السنة 14، 2017م).

بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، س دراسات إسلامية (8) الطبعة الثانية، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1962م).

بدير، شعبان، أبعاد توظيف الموروث الشعبي في الشعر الإماراتي (مانع سعيد العتيبة أنموذجا)، (كتاب المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، 2017م).

بدير، شعبان، قضايا الشعر الصوفي بين الفكر والفن دراسة تحليلية، الطبعة الأولى، (الأردن: عالم الكتب الحديث، 2019م).

برنس، جيرالد، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، الطبعة الأولى، (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003م).

أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تصحيح: أرثرجون أربري، الطبعة الثانية، (القاهرة: مطبعة الخانجي، 1415هـ-1994م).

البياتي، رعد حسين توفيق، تَجَلِّيَاتُ الحِوَارِ وقبول الآخَر فِي الخِطَابِ الصُّوفِيّ وتمظهراته فِي اِسْتِقْرَارِ مَنْظُومَة القَيِّمِ -قراءة معاصرة، (مجلة التراث، المجلد الأول، العدد 02، 2011م).

البيروني، تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، تقديم د. محمود علي مكي، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر، 2003م).

توروك (جان بول)، فن كتابة السيناريو، ت- قاسم المقداد، (دمشق: المؤسسة العامة، 1995م).

جاكسون،كيفن، السينما الناطقة، تر: علام خضر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2008م).
حسان، عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي، د. ط، (القاهرة: مكتبة دار الآداب، د. ت).
حسن، هشيار زكي، وأحمد، يونس إبراهيم، الرحلة دلالاتها وأبعادها في التجربة الصوفية (الرؤية، الرمز، المرجعية)–قراءة تأسيسية– (مجلة جامعة دهوك، المجلد 23، عدد1، 2020م).
حسين، قدرية، شهيرات النساء في العالم الإسلامي، نقله إلى العربية عبد العزيز أمين الخانجي، الطبعة الأولى، (مصر: مطبعة السعادة، 1924م).
ابن حشفة، خديجة، عجائبية المتن وسحر اللغة في قصص الكرامة الصوفية، (مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، عد 32، 2015م).
الحلاج، حسين بن منصور، ديوان الحلاج، صنعه وأصلحه كامل الشيبي، الطبعة الأولى، (بغداد: 1974م).
حلمي، محمد مصطفى، ابن الفارض والحب الإلهي، الطبعة الثانية، (القاهرة: دار المعارف، 1985م).
الخطيب، علي، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، د. ط، (القاهرة: دار المعارف، دت).
خفاجي، محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، د. ط، (القاهرة: مكتبة غريب).
ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، (القاهرة: مطبعة السعادة، 1948م).
الدوخي، حمد محمود، جماليات (الشعر، المسرح، السينما) في نماذج من القصة العربية في العراق، الطبعة الأولى، (دار الملايين للنشر والتوزيع والترجمة، 2010م).
الرشيدي، فاروق، الإخراج السينمائي، (القاهرة: دار المعارف، 1982م).
الرفاعي، عبد الجبار، جدل التراث والعصر، (القاهرة: دار الفكر، 2001م).
أبو ريّان، محمد علي، الحركة الصوفية في الإسلام، د. ط، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1955م).

زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1417هـ – 1997م).

الزبيدي، قيس، في الثقافة السينمائية، الطبعة الأولى، (القاهرة: شركة الأمل للطباعة والنشر، 2013م).

زكريا، عصام، "جزيرة غمام".. سيناريو "استثنائي" على حدود التاريخ والأسطورة، صحيفة الشرق المصرية، 28 أبريل 2022م.

أبو زيد، نصر حامد، هكذا تكلم ابن عربي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م).

زيدان، يوسف، كرامات الصوفية نص أدبي مضاد للتصوف، (مجلة فصول، القاهرة، 1994م).

السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، تحقيق: د. عبد الحليم محمود، عبد الباقي سرور، (مصر دار الكتب الحديثة،1380هـ - 1960م).

السهروردي، شهاب الدين أبو حفص عمر، عوارف المعارف تحقيق: أحمد عبد الرحيم السايح، وتوفيق علي وهبة، (القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، 2006م).

أبو سيف، صلاح، كيف تكتب السيناريو، (بغداد: منشورات دار الجاحظ، س الموسوعة الصغيرة 98، 1981م).

السيوطي، جلال الدين، المكنون في مناقب ذي النون، ت عبد الرحمن حسن محمود، الطبعة الثانية، (القاهرة: مكتبة الآدب).

شوفليبي، جان، التصوف والمتصوفة، أفريقيا الشرق، د. ط، (بيروت: 1999م).

العباس، محمد، اللغة السينمائية وإنتاج المعنى. https://thaqafat.com/2016/09/63931.

ابن عربي، محي الدين، الفتوحات المكية، تحقيق: د. عثمان يحيى، تصدير ومراجعة د.إبراهيم مدكور، الطبعة الأولى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1405هـ- 1985م).

ابن عربي، محي الدين، رسائل ابن عربي، وضع حواشيه: محمد عبد الكريم النمري، (بيروت: دار الكتب العلمية، 2001م).

عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، (القاهرة: دار المعارف، د.ت).

عفيفي، أبو العلا، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، الطبعة الأولى، (مصر: دار المعارف، 1963م).
علوان، طاهر، شعرية السرد السينمائي، (مجلة ثقافتنا، ع6، 2008م).
غازي، عبدالصمد، التراث الصوفي وسؤال التحقيق والتحقق، مقال إلكتروني. الرابطة المحمدية للعلماء، المملكة المغربية، 2014/08/11.
فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986م).
فضل، صلاح، لذة التجريب الروائي، الطبعة الأولى، (القاهرة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ش م م، 2005م).
فؤاد، نعمات أحمد، الشخصية المصرية، د. ط، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م).
قادري، عبد الكريم، علاقة السينما بالشعر والشاعرية والشعرية: أزمة مصطلح أو تقارب معنى، (مجلة قوافل، ع 36، 2017).
القشيري، عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية، تحقيق: الدكتور عبد الحليم محمود، والدكتور محمود بن الشريف، (القاهرة: دار الكتب الحديثة، 1972م).
كاوغيل، ليندا، فن رسم الحبكة السينمائية، ت- محمد منير الأصبحي، (دمشق: س الفن السابع (233)، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2013م).
كحالة، عمر رضا، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، الطبعة الثانية، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1984م).
كعوان، محمد، التجريب السردصوفي عند الطاهر وطار. (مجلة منتدى الأستاذ، العدد 10، 2011م).
المرتضى الزبيدي، اتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، د. ط، (مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والنشر، 2012م).
مسلم، طاهر عبد، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، طاهر عبد مسلم، الطبعة الأولى، (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، 2005م).
مشطر، أمينة، تقنيات السرد بين الرواية السينما (رسالة دكتوراة، جامعة جيجل، 2015م).

ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، (بيروت: دار صادر،2004م).
مهدان، ليلى، مآل علاقة الأدب والسينما في ظل التقنيات التكنولوجية الحديثة–تواصل وتقاطع، (مجلة علوم اللسان، 5(1)، 2016م).
أبو نعيم الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، (بيروت: دار الكتاب العربي، د. ت).
النيسابوري، فريد الدين العطار، تذكرة الأولياء، ترجمة وتقديم وتعليق، منال اليمني عبد العزيز، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م).
نيكلسون، رينولد أرنولد، التصوف الإسلامي وتاريخه، ت د. أبو العلا عفيفي (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1375هـ - 1956م).
هارو، فرانك، فن كتابة السيناريو، ت- رانيا قرداحي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما الفن السابع 237، 2013م).
الهجويري، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق د. إسعاد عبد الهادي قنديل، د. ط، (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية 1424هـ -2004م).
هدارة، محمد مصطفى، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، (مجلة فصول. المجلد الأول العدد الرابع، 1981م).
وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، الطبعة الرابعة، (بيروت: مكتبة لبنان، 1974م).
يخلف، فايزة، الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة، (مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما – 6 – 7 مارس 2016م – مخبر علوم اللسان– جامعة الأغواط).

References:

Abū Bakr al-Kalābādhī. *al-Ta‘arruf li-madhhab ahl al-taṣawwuf*. Edited by Arthur John Arberry. 2nd ed. Cairo: Maṭba‘at al-Khānjī, 1415/1994.
Abū Nu‘aym al-Aṣbahānī. *Ḥilyat al-awliyā’ wa-ṭabaqāt al-aṣfiyā’*. Beirut: Dār al-Kitāb al-‘Arabī, n.d.
Abū Rayyān, Muḥammad ‘Alī. *al-Ḥarakah al-ṣūfīyah fī al-Islām*. Alexandria: Dār al-Ma‘rifah al-Jāmi‘īyah, 1955.
Abū Sayf, Ṣalāḥ. *Kayfa taktub al-sīnāryū*. al-Mawsū‘ah al-Ṣaghīrah 98. Baghdad: Manshūrāt Dār al-Jāḥiẓ, 1981.

Abū Zayd, Naṣr Ḥāmid. *Hākadhā takallama Ibn ʻArabī*. Cairo: al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, 2002.

Adonis (ʻAlī Aḥmad Saʻīd). *al-Thābit wa-al-mutaḥawwil*. 3rd ed. Beirut: Dār al-ʻAwdah, 1982.

ʻAfīfī, Abū al-ʻAlā. *al-Taṣawwuf: al-Thawrah al-rūḥīyah fī al-Islām*. 1st ed. Egypt: Dār al-Maʻārif, 1963.

al-ʻAbbās, Muḥammad. "al-Lughah al-sīnimāʾīyah wa-intāj al-maʻná." https://thaqafat.com/2016/09/63931.

al-Bayātī, Raʻd Ḥusayn Tawfīq. "Tajallīyāt al-ḥiwār wa-qabūl al-ākhar fī al-khiṭāb al-ṣūfī wa-tamaẓhurātuhu fī istiqrār manẓūmat al-qiyam: Qirāʾah muʻāṣirah." *Majallat al-Turāth* 1, no. 2 (2011).

al-Bīrūnī. *Taḥqīq mā lil-Hind min maqūlah maqbūlah fī al-ʻaql aw mardhūlah*. Introduction by Maḥmūd ʻAlī Makkī. Cairo: al-Hayʾah al-ʻĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, December 2003.

al-Dūkhī, Ḥamad Maḥmūd. *Jamālīyāt (al-shiʻr, al-masraḥ, al-sīnimā) fī namādhij min al-qiṣṣah al-ʻArabīyah fī al-ʻIrāq*. 1st ed. Dār al-Malāyīn lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ wa-al-Tarjamah, 2010.

Aljahsh, Muhammad Ahmad Ibrahim. 2025. "From Practice to Metaphysics: The Evolution of Spiritual Stations in Ibn ʻArabīʾs Thought". *Teosofi: Jurnal Tasawuf Dan Pemikiran Islam* 15 (2):289-312. https://doi.org/10.15642/teosofi.2025.15.2.289-312.

al-Ḥallāj, al-Ḥusayn ibn Manṣūr. *Dīwān al-Ḥallāj*. Compiled and emended by Kāmil al-Shaybī. 1st ed. Baghdad, 1974.

al-Hujwīrī. *Kashf al-maḥjūb*. Study, translation, and annotation by Isʻād ʻAbd al-Hādī Qandīl. Cairo: al-Majlis al-Aʻlá lil-Shuʾūn al-Islāmīyah, 1424/2004.

al-Iskandarī, Aḥmad ibn Muḥammad ibn ʻAṭāʾ Allāh. *al-Tanwīr fī isqāṭ al-tadbīr*. Edited and annotated by Mūsá Muḥammad ʻAlī and ʻAbd al-ʻĀl Aḥmad al-ʻArābī. Cairo: Dār al-Turāth al-ʻArabī lil-Ṭibāʻah wa-al-Nashr.

al-Khaṭīb, ʻAlī. *Ittijāhāt al-adab al-ṣūfī bayna al-Ḥallāj wa-Ibn ʻArabī*. Cairo: Dār al-Maʻārif, n.d.

al-Murtaḍá al-Zabīdī. *Itḥāf al-sādah al-muttaqīn bi-sharḥ Iḥyāʾ ʻulūm al-dīn*. Egypt: Muʾassasat Hindāwī lil-Taʻlīm wa-al-Nashr, 2012.

al-Naysābūrī, Farīd al-Dīn al-ʻAṭṭār. *Tadhkirat al-awliyāʾ*. Translated, introduced, and annotated by Manāl al-Yamanī

‘Abd al-‘Azīz. Cairo: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 2006.
Alok, Nagmani, and D. HMS. “Cinema and Literature and Their Role in the Development of India.” Journal of Emerging Technologies and Innovative Research 7, no. 8 (August 2020).
al-Qushayrī, ‘Abd al-Karīm ibn Hawāzin. *al-Risālah al-Qushayrīyah*. Edited by ‘Abd al-Ḥalīm Maḥmūd and Maḥmūd ibn al-Sharīf. Cairo: Dār al-Kutub al-Ḥadīthah, 1972.
al-Rashīdī, Fārūq. *al-Ikhrāj al-sīnimā’ī*. Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1982.
al-Rifā‘ī, ‘Abd al-Jabbār. *Jadal al-turāth wa-al-‘aṣr*. Cairo: Dār al-Fikr, 2001.
al-Sarrāj al-Ṭūsī. *al-Luma‘ fī tārīkh al-taṣawwuf al-Islāmī*. Edited by ‘Abd al-Ḥalīm Maḥmūd and ‘Abd al-Bāqī Surūr. Egypt: Dār al-Kutub al-Ḥadīthah, 1380/1960.
al-Suhrawardī, Shihāb al-Dīn Abū Ḥafṣ ‘Umar. *‘Awārif al-ma‘ārif*. Edited by Aḥmad ‘Abd al-Raḥīm al-Sāyiḥ and Tawfīq ‘Alī Wahbah. Cairo: Maktabat al-Thaqāfah al-Dīnīyah, 2006.
al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn. *al-Maknūn fī manāqib Dhī al-Nūn*. Edited by ‘Abd al-Raḥmān Ḥasan Maḥmūd. 2nd ed. Cairo: Maktabat al-Ādāb.
‘Alwān, Ṭāhir. “Shi‘rīyat al-sard al-sīnimā’ī.” *Majallat Thaqāfatinā*, no. 6 (2008).
al-Zubaydī, Qays. *Fī al-thaqāfah al-sīnimā’īyah*. 1st ed. Cairo: Sharikat al-Amal lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr, 2013.
Amīn, Fawzī. *al-Ḥarakah al-fikrīyah wa-al-adabīyah fī al-Iskandarīyah fī al-qarn al-sādis al-Hijrī*. Alexandria: Dār al-Ma‘rifah al-Jāmi‘īyah, 1982.
Arkan, G. N. “Cinema Literary Adaptations as a Narrative Form.” Contemporary Issues of Communication 2, no. 2 (2023).
‘Aṣfūr, Jābir. *al-Ṣūrah al-fannīyah fī al-turāth al-naqdī wa-al-balāghī*. Cairo: Dār al-Ma‘ārif, n.d.
Badawī, ‘Abd al-Raḥmān. *Shahīdat al-‘ishq al-ilāhī Rābi‘ah al-‘Adawīyah*. Dirāsāt Islāmīyah 8. 2nd ed. Cairo: Maktabat al-Nahḍah al-Miṣrīyah, 1962.
Bakhūsh, Najīb. “Jamālīyāt al-lughah al-sīnimā’īyah.” *Majallat al-Buḥūth wa-al-Dirāsāt*, no. 24, year 14 (2017).

Bozzi, Francesco. Literature as Cinematography: Writing Movement in the Modernist Novel. Master's thesis, [institution not specified], 2015.
Budayr, Sha'bān. "Ab'ād tawẓīf al-mawrūth al-sha'bī fī al-shi'r al-Imārātī (Māni' Sa'īd al-'Utaybah anmūdhajan)." In *Kitāb al-Mu'tamar al-Dawlī al-Sādis lil-Lughah al-'Arabīyah*, 2017.
Budayr, Sha'bān. *Qaḍāyā al-shi'r al-ṣūfī bayna al-fikr wa-al-fann: Dirāsah taḥlīlīyah*. 1st ed. Jordan: 'Ālam al-Kutub al-Ḥadīth, 2019.
Chevalier, Jean. *al-Taṣawwuf wa-al-mutaṣawwifah*. Beirut: Afrīqiyā al-Sharq, 1999.
Cornell, Rkia Elaroui. Rabi'a from Narrative to Myth: The Tropics of Identity of a Muslim Woman Saint. PhD diss., Vrije Universiteit Amsterdam, 2013.
Cowgill, Linda. *Fann rasm al-ḥabkah al-sīnimā'īyah*. Translated by Muḥammad Munīr al-Aṣbaḥī. al-Fann al-Sābi' 233. Damascus: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, al-Mu'assasah al-'Āmmah lil-Sīnimā, 2013.
Egri, Lajos. The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives. New York: Simon & Schuster, 1946.
Faḍl, Ṣalāḥ. *Ladhdhat al-tajrīb al-riwā'ī*. 1st ed. Cairo: Aṭlas lil-Nashr wa-al-Intāj al-I'lāmī, 2005.
Fatḥī, Ibrāhīm. *Mu'jam al-muṣṭalaḥāt al-adabīyah*. Tunis: al-Mu'assasah al-'Arabīyah lil-Nāshirīn al-Muttaḥidīn, 1986.
Francesconi, Daniela. "Sufism: A Guide to Essential Reference Resources." Reference Services Review 37, no. 1 (2009).
Fu'ād, Ni'māt Aḥmad. *al-Shakhṣīyah al-Miṣrīyah*. Cairo: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb, 1982.
Ghāzī, 'Abd al-Ṣamad. "al-Turāth al-ṣūfī wa-su'āl al-taḥqīq wa-al-taḥaqquq." Online article. al-Rābiṭah al-Muḥammadīyah lil-'Ulamā', Kingdom of Morocco, August 11, 2014.
Hadārah, Muḥammad Muṣṭafá. "al-Naz'ah al-ṣūfīyah fī al-shi'r al-'Arabī al-ḥadīth." *Majallat Fuṣūl* 1, no. 4 (1981).
Harrow, Frank. *Fann kitābat al-sīnāryū*. Translated by Rāniyā Qardāḥī. al-Fann al-Sābi' 237. Damascus: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, al-Mu'assasah al-'Āmmah lil-Sīnimā, 2013.

Ḥasan, Hishyār Zakī, and Yūnus Ibrāhīm Aḥmad. “al-Riḥlah, dalālātuhā wa-ab‘āduhā fī al-tajribah al-ṣūfīyah (al-ru’yah, al-ramz, al-marji‘īyah): Qirā’ah ta’sīsīyah.” *Majallat Jāmi‘at Dahūk* 23, no. 1 (2020).

Ḥassān, ‘Abd al-Ḥakīm. *al-Taṣawwuf fī al-shi‘r al-‘Arabī*. Cairo: Maktabat Dār al-Ādāb, n.d.

Ḥilmī, Muḥammad Muṣṭafá. *Ibn al-Fāriḍ wa-al-ḥubb al-ilāhī*. 2nd ed. Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1985.

Ḥusayn, Qadrīyah. *Shahīrāt al-nisā’ fī al-‘ālam al-Islāmī*. Translated into Arabic by ‘Abd al-‘Azīz Amīn al-Khānjī. 1st ed. Egypt: Maṭba‘at al-Sa‘ādah, 1924.

Ibn ‘Arabī, Muḥyī al-Dīn. *al-Futūḥāt al-Makkīyah*. Edited by ‘Uthmān Yaḥyá, with foreword and review by Ibrāhīm Madkūr. 1st ed. Cairo: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1405/1985.

Ibn ‘Arabī, Muḥyī al-Dīn. *Rasā’il Ibn ‘Arabī*. Annotated by Muḥammad ‘Abd al-Karīm al-Namarī. Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, 2001.

Ibn Ḥashfah, Khadījah. “‘Ajā’ibīyat al-matn wa-siḥr al-lughah fī qiṣaṣ al-karāmah al-ṣūfīyah.” *Majallat al-Ḥikmah lil-Dirāsāt al-Adabīyah wa-al-Lughawīyah*, no. 32 (2015).

Ibn Khallikān. *Wafayāt al-a‘yān*. Edited by Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd. Cairo: Maṭba‘at al-Sa‘ādah, 1948.

Ibn Manẓūr. *Lisān al-‘Arab*. 3rd ed. Beirut: Dār Ṣādir, 2004.

Jackson, Kevin. *al-Sīnimā al-nāṭiqah*. Translated by ‘Allām Khaḍir. Damascus: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, 2008.

Kaḥḥālah, ‘Umar Riḍā. *A‘lām al-nisā’ fī ‘ālamay al-‘Arab wa-al-Islām*. 2nd ed. Beirut: Mu’assasat al-Risālah, 1984.

Ka‘wān, Muḥammad. “al-Tajrīb al-sardī al-ṣūfī ‘inda al-Ṭāhir Waṭṭār.” *Majallat Muntadá al-Ustādh*, no. 10 (2011).

Khafājī, Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im. *al-Adab fī al-turāth al-ṣūfī*. Cairo: Maktabat Gharīb.

Mahdān, Laylá. “Ma’āl ‘alāqat al-adab wa-al-sīnimā fī ẓill al-taqnīyāt al-tiknūlūjīyah al-ḥadīthah: Tawāṣul wa-taqāṭu‘.” *Majallat ‘Ulūm al-Lisān* 5, no. 1 (2016).

Mishṭar, Amīnah. “Taqnīyāt al-sard bayna al-riwāyah wa-al-sīnimā.” PhD diss., Jāmi‘at Jījil, 2015.

Muslim, Ṭāhir ‘Abd. *al-Khiṭāb al-sīnimā’ī min al-kalimah ilá al-ṣūrah*. 1st ed. Baghdad: Dār al-Shu’ūn al-Thaqāfīyah al-‘Āmmah, 2005.

Nicholson, Reynold Alleyne. *al-Taṣawwuf al-Islāmī wa-tārīkhuhu*. Translated by Abū al-ʻAlā ʻAfīfī. Maṭbaʻat Lajnat al-Taʾlīf wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr, 1375/1956.

Prince, Gerald. *Qāmūs al-sardīyāt*. Translated by al-Sayyid Imām. 1st ed. Cairo: Mīrīt lil-Nashr wa-al-Maʻlūmāt, 2003.

Qādirī, ʻAbd al-Karīm. "ʻAlāqat al-sīnimā bi-al-shiʻr wa-al-shāʻirīyah wa-al-shiʻrīyah: Azmat muṣṭalaḥ aw taqārub maʻná." *Majallat Qawāfil*, no. 36 (2017).

Török, Jean-Paul. *Fann kitābat al-sīnāryū*. Translated by Qāsim al-Miqdād. Damascus: al-Muʾassasah al-ʻĀmmah, 1995.

Wahbah, Majdī. *Muʻjam muṣṭalaḥāt al-adab*. 4th ed. Beirut: Maktabat Lubnān, 1974.

Yakhlaf, Fāʾizah. "al-Fīlm al-sīnimāʾī bayna al-naṣṣ al-adabī wa-al-kitābah lil-shāshah." *Majallat ʻUlūm al-Lisān*, special issue for the Conference on Literature and Cinema, March 6–7, 2016, Mukhtabar ʻUlūm al-Lisān, Jāmiʻat al-Aghwāṭ.

Zakarīyā, ʻIṣām. "ʻJazīrat Ghamām'.. Sīnāryū ʻistithnāʾī' ʻalá ḥudūd al-tārīkh wa-al-usṭūrah." *Ṣaḥīfat al-Sharq al-Miṣrīyah*, April 28, 2022.

Zaydān, Yūsuf. "Karāmāt al-ṣūfīyah: Naṣṣ adabī muḍādd lil-taṣawwuf." *Majallat Fuṣūl*, Cairo, 1994.

Zāyid, ʻAlī ʻUshrī. *Istidʻā' al-shakhṣīyāt al-turāthīyah fī al-shiʻr al-ʻArabī al-muʻāṣir*. Cairo: Dār al-Fikr al-ʻArabī, 1417/1997.