

حُصُونِي إِذَا التَّمْتَلَوُا
فِي عَرُوضِ التَّعَاظُرِ الْحُسْنِيِّ فِي الْعَرَاقِ

بطاقة فهرسة

BP193.13 R38 2022	مصدر الفهرسة:
راشد، معبيد خلف - مؤلف.	المؤلف الشخصي:
خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق.	العنوان:
تأليف معبيد خلف راشد.	بيان المسؤولية:
الطبعة الأولى.	بيانات الطبع:
النجف، العراق: العتبة الحسينية المقدسة، مؤسسة وارث الأنبياء للدراسات التخصصية في النهضة الحسينية، ٢٠٢٢ / ١٤٤٣ للهجرة.	بيانات النشر:
٢٤٢ صفحة؛ ٢٤ سم.	الوصف المادي:
العتبة الحسينية المقدسة؛ (١٠٢٢).	سلسلة النشر:
مؤسسة وارث الأنبياء للدراسات التخصصية في النهضة الحسينية.	سلسلة النشر:
يتضمن هوامش، لائحة المصادر الصفحات (٢٢١-٢٣٤).	تبصرة بيبليوجرافية:
الحسين الشهيد، الحسين بن علي بن أبي طالب عليه السلام ، الامام الثالث، ٤ - ٦١ للهجرة - تعزية.	موضوع شخصي:
الممثلون والممثلات العراقيون.	موضوع شخصي:
التمثيل.	موضوع شخصي:
التعزية (الشيعية الإمامية).	موضوع شخصي:
أ. العتبة الحسينية المقدسة (النجف، العراق). مؤسسة وارث الأنبياء في الدراسات التخصصية في النهضة الحسينية - جهة مصدرة. ب. العنوان.	اسم هيئة اضافي:

تمت الفهرسة قبل النشر في شعبة نظم المعلومات التابعة لقسم الشؤون الفكرية والثقافية في العتبة الحسينية المقدسة.

بطاقة إيداع

٩٥٣ / ٠٣٢

ر ٢٥٤ / راشد، معبيد خلف

خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق / معبيد خلف راشد. - ط ١ ، إيران - قم، دار المؤمن، ٢٠٢٢.

(٢٤٢ ص)، ٢٤ سم.

١ - التاريخ الإسلامي (معركة الطف). ٢ - ثورة الحسين عليه السلام. ٣ - الطقوس الدينية - العادات والتقاليد. أ - العنوان.

٠.م

٢٠٢٢ / ١٦٩٥

المكتبة الوطنية / الفهرسة أثناء النشر

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (١٦٩٥) لسنة ٢٠٢٢

حُصُونِي بِالْأَدْوَانِ التَّشْتَلِي
فِي عِرْوَضِ التَّعَاظُرِ الْحُسَيْنِيَةِ فِي الْعِرَاقِ

تأليف
معيد خلف مرشد

الإشرافُ العلويُّ
مُؤَسَّسَةُ وَارِثَةِ الْأَنْبِيَاءِ
لِلدِّرَاسَاتِ التَّحْقِيقِيَةِ فِي النُّهْضَةِ الْحُسَيْنِيَةِ



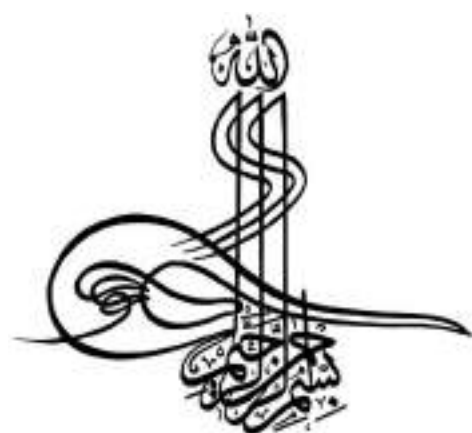
جميع الحقوق محفوظة
للعتبة الحسينية المقدسة

الطبعة الأولى

١٤٤٣ هـ - ٢٠٢٢ م

إصدار

مؤسسة وراث الأئمة
للدراسات التخصصية في النهضة الحسينية



تنويه: أصل هذا الكتاب رسالة علمية هي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
وهي بعنوان: خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق
تقدّم بها الطالب معيبد خلف راشد
قدّمت إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة
١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م

مراجعة وتدقيق

اللجنة العلمية في قسم الرسائل والأطاريح الجامعية في مؤسسة وارث الأنبياء
د. الشيخ عبد الرحمن الربيعي، د. الشيخ علي حمود العبادي،
د. السيد خالد سيساوي، د. الشيخ عدي السهلاني، الأستاذ معروف عبد المجيد

هوية الكتاب

عنوان الكتاب	• خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق
المؤلف	• معيبد خلف راشد
الإشراف العلمي	• اللجنة العلمية في مؤسسة وارث الأنبياء
الإخراج الفني	• حسين المالكي
الطبعة	• الأولى
المطبعة	• دار المؤمن
سنة الطبع	• ١٤٤٣هـ - ٢٠٢٢م
عدد النسخ	• ١٠٠٠

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قَالُوا سُبْحَنَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ

الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾

صدق الله العلي العظيم

(البقرة: آية ٣٢).

الإهداء

إلى

من قدّمت قرايبتها الأربعة
قناديل في ظلمات الطفّ
وترتّمت شجواً بين أركان المدينة . . .
أخبرني عن الحسين
أحي هوأم . . .

إلى

الزائر جوداً . . .
حناناً وإخلاصاً ومعرفة . . .
الهادر أهزوجة من شفاة الجنوب . . .
أستاذي
الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني . .

الباحث

شكر وامتنان

للوّاحد المنعم، وللواهب الملهم آيات الشكر والعرفان بالنعمة لله ربّ العالمين،
وتقدير منقطع النظير لمن أفنى عمره شمعة للسائرين في طريق النجاة، العربي الأمّي
محمد ^{عليه السلام} والبرّة .

أقدّم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ والمعلم والأب الحنون عميد كلية
الفنون الجميلة الدكتور عبد الستار عبد ثابت البيضاني، كما أشكر من لا
تستوعب كلمات الشكر عطفه وكرمه وسعة صدره أستاذي الدكتور
طارق العذامي، كما أقدّم أسمى آيات الإمتنان لأستاذي الدكتور عبد
الكريم عبّود لما أفاض به من نصائح وملاحظات أغنت البحث وأفادت صاحبه، ولا
أنسى بالشكر الأخ العزيز المتفاني إخلاصاً لأستاذ علي صالح، وإجلالي واحترامي
لأساتذتي الأجلاء الدكتور مجيد حميد الجبوري، والدكتور حانرم عبد المجيد،
والدكتور حسن عبد المنعم، والدكتور عباس الجميلي، والدكتورة أمل
مهدي، والدكتورة ثؤرة يوسف، والدكتورة شغاف خيؤن . كما أقدّم خالص
تقديري لكل من أسهم في مرفد هذا البحث، ألا وهم: الأستاذ عباس عبد
الحسين، والأستاذ ياسر البراك، والأستاذ مريم ماجد، والأستاذ علي الشيباني،
والأستاذ نعمة نرايد الدراجي، والأستاذ حيدر الخرساني، والأستاذ أحمد حسن
العيساوي، والأستاذ حاتم العقيلي، والأستاذ داود الربيعي، وكأدر مكتبة الفنون
الجميلة، وزملائي في الدراسة، سواء أكان بالمصدر والمعلومة أم بغيرها من
التشجيع والنقد البناء والأمنية الخاصة بالدعاء .

الباحث

مقدمة المؤسسة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين.

إنّ العلم والمعرفة مصدر الإشعاع الذي يهدي الإنسان إلى الطريق القويم، ومن خلّاهما يمكنه أن يصل إلى غايته الحقيقية وسعادته الأبدية المنشودة، فبهما يتميّز الحقّ من الباطل، وبهما تُحدّد خيارات الإنسان الصحيحة، وفي ضوئهما يسير في سبل الهداية وطريق الرشاد الذي خلّق من أجله، بل على أساس العلم والمعرفة فضّله الله ﷻ على سائر المخلوقات، واحتجّ عليهم بقوله: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾^(١)، فبالعلم يرتقي المرء وبالجهد يتسافل، كما بالعلم والمعرفة تتفاوت مقامات البشر، ويتفوّق بعضهم على بعض عند الله ﷻ، إذ ﴿يَرْفَعُ اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ﴾^(٢)، وبهما تُسعد المجتمعات، وبهما الإعمار والازدهار، وبهما الخير كلّ الخير. ومن أجل العلم والمعرفة كانت التضحيات الكبيرة التي قدّمها الأنبياء والأئمة والأولياء عليهم السلام، تضحيات جسام كان هدفها منع الجهل والظلام والانحراف، تضحيات كانت غايتها إيصال المجتمع الإنساني إلى مبتغاه وهدفه، إلى كماله، إلى حيث يجب أن يصل ويكون، فكان العلم والمعرفة هدف الأنبياء المنشود

(١) البقرة: آية ٣١.

(٢) المجادلة: آية ١١.

لمجتمعاتهم، وتوسّلوا إلى الله ﷻ بغية إرسال الرسل التي تعلّم المجتمعات فقالوا:
﴿وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾^(١)، فكانت الإجابة: ﴿لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ بَعَثَ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾^(٢)، ما يعني أنّ دون العلم والمعرفة هو الضلال المبين والخسران العظيم.

بل هو دعاء الأئمة عليهم السلام ومبتغاهم من الله ﷻ لأنفسهم أيضاً، إذ طلبوا منه تعالى بقولهم: «وَامْلَأْ قُلُوبَنَا بِالْعِلْمِ وَالْمَعْرِفَةِ»^(٣).

وبالعلم والمعرفة لا بدّ أن تُثَمَّن تلك التضحيات، وتُقدّس تلك الشخصيات التي ضحّت بكلّ شيء من أجل الحقّ والحقيقة، من أجل أن نكون على علم وبصيرة، من أجل أن يصل إلينا النور الإلهي، من أجل أن لا يسود الجهل والظلام. فهذه سيرة الأنبياء والأئمة عليهم السلام سيرة الجهاد والنضال والتضحية والإيثار؛ لأجل نشر العلم والمعرفة في مجتمعاتهم، تلك السيرة الحافلة بالعلم والمعرفة في كلّ جانب من جوانبها، والتي ينهل منها علماءنا في التصديّ لحلّ مشاكل مجتمعاتهم على مرّ العصور والأزمنة والأمكنة، وفي كافّة المجالات وشؤون البشر.

وهذه القاعدة التي أسسنا لها لا يُستثنى منها أيّ نبيّ أو وصيّ، فلكلّ منهم عليهم السلام سيرته العطرة التي ينهل منها البشر للهداية والصلاح، إلّا أنّه يتفاوت الأمر بين أفرادهم من حيث الشدّة والضعف، وهو أمر عائد إلى المهام التي أنيطت بهم عليهم السلام، كما أخبر ﷻ بذلك في قوله: ﴿تِلْكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ مِنْهُمْ مَنْ كَلَّمَ اللَّهُ وَرَفَعَ

(١) البقرة: آية ١٢٩.

(٢) آل عمران: آية ١٦٤.

(٣) الكفعمي، إبراهيم، المصباح: ص ٢٨٠.

بَعْضُهُمْ دَرَجَاتٍ^(١)، فسيرة النبي الأكرم ﷺ ليست كبقية سِيرِ الأنبياء ﷺ، كما أنَّ سيرة الأئمة ﷺ ليست كبقية سِيرِ الأوصياء السابقين ﷺ، كما أنَّ التفاوت في سِيرِ الأئمة ﷺ فيما بينهم ممَّا لا شكَّ فيه، كما في تفضيل أصحاب الكساء على بقية الأئمة ﷺ.

والإمام الحسين ﷺ تلك الشخصية القمَّة في العلم والمعرفة والجهاد والتضحية والإيثار، أحد أصحاب الكساء الخمسة الذين دلَّت النصوص على فضلهم ومنزلتهم على سائر المخلوقات، الإمام الحسين ﷺ الذي قدَّم كلَّ شيء من أجل بقاء النور الربَّاني، الذي يأبى الله أن ينطفئ، الإمام الحسين ﷺ الذي بتضحيته تعلَّمنا وعرفنا، فبقينا.

فمن سيرة هذه الشخصية العظيمة التي ملأت أركان الوجود، تعلَّم الإنسان القيم المثلِّي التي بها حياته الكريمة، كالإباء والتحمُّل والصبر في سبيل الوقوف بوجه الظلم، وغيرها من القيم المعرفية والعملية، التي كرَّس علماءنا الأعلام جهودهم وأفنوا أعمارهم من أجل إيصالها إلى مجتمعات كانت ولا زالت بأمسِّ الحاجة إلى هذه القيم، وتلك الجهود التي بُذلت من قِبَل الأعلام جديرة بالثناء والتقدير؛ إذ بذلوا ما بوسعهم، وأفنوا أعلى أوقاتهم، وزهرة أعمارهم؛ لأجل هذا الهدف النبيل.

إلَّا أنَّ هذا لا يعني سدَّ أبواب البحث والتنقيب في الكنوز المعرفية التي تركها ﷺ للأجيال اللاحقة - فضلاً عن الجوانب المعرفية في حياة سائر المعصومين ﷺ - إذ بقي منها من الجوانب ما لم يُسلَّط الضوء عليه بالمقدار المطلوب، وهي ليست بالقليل، بل لا نجانب الحقيقة فيما لو قلنا: هي أكثر ممَّا

(١) البقرة: آية ٢٥٣.

تناولته أقلام علمائنا بكثير، فلا بدّ لها أن تُعرَف لتُعرَف، بل لا بدّ من العمل على البحث فيها ودراستها من زوايا متعدّدة، لتكون منهجاً للحياة، وهذا ما يزيد من مسؤوليّة المهتمّين بالشأن الديني، ويحتّم عليهم تحمّل أعباء التصديّ لهذه المهمّة الجسيمة؛ استكمالاً للجهود المباركة التي قدّمها علماء الدين ومراجع الطائفة الحقّة.

ومن هذا المنطلق بادرت الأمانة العامّة للعتبة الحسينيّة المقدّسة لتخصيص سهم وافر من جهودها ومشاريعها الفكرية والعلمية حول شخصيّة الإمام الحسين عليه السلام ونهضته المباركة؛ إذ إنّها المعنية بالدرجة الأولى وبالأساس بمسك هذا الملف التخصّصي، فعمدت إلى زرع بذرة ضمن أروقتها القدسيّة، فكانت نتيجة هذه البذرة المباركة إنشاء مؤسّسة وارث الأنبياء للدراسات التخصّصيّة في النهضة الحسينيّة، التابعة للعتبة الحسينيّة المقدّسة، حيث أخذت على عاتقها مهمّة تسليط الضوء - بالبحث والتحقيق العلميّين - على شخصيّة الإمام الحسين عليه السلام، ونهضته المباركة، وسيرته العطرة، وكلماته الهادية، وفق خطة مبرمجة، وآليّة متقنة، تمّت دراستها وعرضها على المختصّين في هذا الشأن؛ ليتمّ اعتمادها والعمل عليها ضمن مجموعة من المشاريع العلميّة التخصّصيّة، فكان كلّ مشروع من تلك المشاريع متكفلاً بجانب من الجوانب المهمّة في النهضة الحسينيّة المقدّسة.

كما ليس لنا أن ندّعي - ولم يدّع غيرنا من قبل - الإمام والإحاطة بتمام جوانب شخصيّة الإمام العظيم ونهضته المباركة، إلّا أنّنا قد أخذنا على أنفسنا بذل قصارى جهدنا، وتقديم ما بوسعنا من إمكانيات في سبيل خدمة سيّد الشهداء عليه السلام، وإيصال أهدافه السامية إلى الأجيال اللاحقة.

المشاريع العلميّة في المؤسسة

بعد الدراسة المتواصلة التي قامت بها مؤسسة وارث الأنبياء حول المشاريع العلميّة في المجال الحسيني، تمّ تحديد مجموعة كبيرة من المشاريع التي لم يُسلّط الضوء عليها كما يُراد لها، وهي مشاريع كثيرة وكبيرة في نفس الوقت، ولكلّ منها أهمّيّته القصوى، ووفقاً لجدول الأولويّات المعتمد في المؤسسة تمّ اختيار المشاريع العلميّة الأكثر أهميّة، والتي يُعتبر العمل عليها إسهاماً في تحقيق نقلة نوعيّة للتراث والفكر الحسيني، وهذه المشاريع هي:

الأوّل: قسم التأليف والتحقيق

إنّ العمل في هذا القسم على مستويين:

أ - التأليف

ويُعنى هذا القسم بالكتابة في العناوين الحسينيّة التي لم يتمّ تناولها بالبحث والتنقيب، أو التي لم تُعطَ حقّها من ذلك. كما يتمّ استقبال التّجاذات القيّمة التي ألّفَت من قبل العلماء والباحثين في هذا القسم؛ ليتمّ إخضاعها للتحكيم العلمي، وبعد إبداء الملاحظات العلميّة وإجراء التعديلات اللازمة بالتوافق مع مؤلّفيها، يتمّ طباعتها ونشرها.

ب - التحقيق

والعمل فيه قائم على جمع وتحقيق وتنظيم التراث الحسيني، وقد تمّ العمل على نحويّن:

الأوّل: التحقيق في المقاتل الحسينيّة، ويشمل جميع الكتب في هذا المجال، سواء التي كانت بكتابٍ مستقلٍّ أو ضمن كتاب، وذلك تحت عنوان: (موسوعة المقاتل الحسينيّة). وكذا العمل جارٍ في هذا القسم على رصد المخطوطات الحسينيّة التي لم تُطبع إلى الآن؛ وقد قمنا بجمع عدد كبير من المخطوطات القيّمة، التي لم يطبع كثير منها، ولم يصل إلى أيدي القراء إلى الآن.

الثاني: استقبال الكتب التي تمّ تحقيقها خارج المؤسسة، لغرض طباعتها ونشرها بعد إخضاعها للتقويم العلمي من قبل اللجنة العلمية في المؤسسة، وبعد إدخال التعديلات اللازمة عليها، وتأيد صلاحيتها للنشر، تقوم المؤسسة بطباعتها.

الثاني: قسم مجلة الإصلاح الحسيني

وهي مجلة فصلية متخصصة في النهضة الحسينية، تهتمّ بنشر معالم وآفاق الفكر الحسيني، وتسلبّ الضوء على تاريخ النهضة الحسينية وتراثها، وكذلك إبراز الجوانب الإنسانية والاجتماعية والفقهية والأدبية في تلك النهضة المباركة، وقد قطعت شوطاً كبيراً في مجالها، واحتلت الصدارة بين المجلات العلمية الرصينة في مجالها، وأسهمت في إثراء واقعنا الفكري بالبحوث العلمية الرصينة.

الثالث: قسم ردّ الشُّبُهات عن النهضة الحسينية

إنّ العمل في هذا القسم قائم على جمع الشُّبُهات المثارة حول الإمام الحسين عليه السلام ونهضته المباركة، وذلك من خلال تتبع مظانّ تلك الشُّبُهات من كتب قديمة أو حديثة، ومقالات وبحوث وندوات وبرامج تلفزيونية، وما إلى ذلك، ثمّ يتمّ فرزها وتبويبها وعنوانتها ضمن جدول موضوعي، ثمّ يتمّ الردّ عليها بأسلوب علمي تحقيقي في عدّة مستويات.

الرابع: قسم الموسوعة العلمية من كلمات الإمام الحسين عليه السلام

وهي موسوعة علمية تخصصية مستخرجة من كلمات الإمام الحسين عليه السلام في مختلف العلوم وفروع المعرفة، ويكون العمل فيها من خلال جمع كلمات الإمام الحسين عليه السلام من المصادر المعتبرة، ثمّ تبويبها حسب التخصصات العلمية، والعمل على دراسة هذه الكلمات المباركة؛ لاستخراج نظريات علمية تمازج بين كلمات الإمام عليه السلام والواقع العلمي. وقد تمّ العمل فيه على تأليف موسوعتين في آن واحد باللغتين العربية والفارسية.

الخامس: قسم دائرة المعارف الحسينية الألفبائية

وهي موسوعة تشتمل على كل ما يرتبط بالإمام الحسين عليه السلام ونهضته المباركة من أحداث، ووقائع، ومفاهيم، ورؤى، وأعلام، وبلدان، وأماكن، وكتب، وغير ذلك، مرتبة حسب الحروف الألفبائية، كما هو معمول به في دوائر المعارف والموسوعات، وعلى شكل مقالات علمية رصينة، تُراعَى فيها كل شروط المقالة العلمية، مكتوبة بلغةٍ عصريّة وأسلوبٍ حديث، وقد أُحصي آلاف المداخل، يقوم الكادر العلمي في هذا القسم بالكتابة عنها، أو وضعها بين يدي الكتّاب والباحثين حسب تخصصاتهم؛ ليقوموا بالكتابة عنها وإدراجها في الموسوعة بعد تقييمها وإجراء التعديلات اللازمة عليها من قبل اللجنة العلمية.

السادس: قسم الرسائل والأطاريح الجامعية

يتمّ العمل في هذا القسم على مستويين: الأول: إحصاء الرسائل والأطاريح الجامعية التي كُتبت حول النهضة الحسينية، ومتابعتها من قبل لجنة علمية متخصصة؛ لرفع النواقص العلمية وإدخال التعديلات أو الإضافات المناسبة، وتهيتها للطباعة والنشر. الثاني: إعداد موضوعات حسينية - يضمّ العنوان وخطة بحث تفصيلية - من قبل اللجنة العلمية في هذا القسم، تصلح لكتابة رسائل وأطاريح جامعية، وتوضع في متناول طلاب الدراسات العليا.

السابع: قسم الترجمة

الهدف من إنشاء هذا القسم إثراء الساحة العلمية بالتراث الحسيني عبر ترجمة ما كتب منه بلغات أخرى إلى اللغة العربية، ونقل ما كتب باللغة العربية إلى اللغات الأخرى، ويكون ذلك من خلال إقرار صلاحية النتاجات للترجمة، ثمّ ترجمته أو الإشراف على ذلك إذا كانت الترجمة خارج القسم.

الثامن: قسم الرصد والإحصاء

يتم في هذا القسم رصد جميع القضايا الحسينية المطروحة في جميع الوسائل المتبعة في نشر العلم والثقافة، كالفصائيات، والمواقع الإلكترونية، والكتب، والمجلات والنشريات، وغيرها؛ مما يعطي رؤية واضحة حول أهم الأمور المرتبطة بالقضية الحسينية بمختلف أبعادها، وهذا بدوره يكون مؤثراً جداً في رسم السياسات العامة للمؤسسة، ورصد بقية الأقسام فيها، وكذا بقية المؤسسات والمراكز العلمية في شتى المجالات. ويقوم هذا القسم بإصدار مجلة شهرية إخبارية تسلط الضوء على أبرز النشاطات والأحداث الحسينية محلياً وعالمياً في كل شهر، بعنوان: مجلة الراصد الحسيني.

التاسع: قسم المؤتمرات والندوات والملتقيات العلمية

يعمل هذا القسم على إقامة مؤتمرات وملتقيات وندوات علمية فكرية متخصصة في النهضة الحسينية، لغرض الإفادة من الأقلام الرائدة والإمكانات الواعدة، ل يتم طرحها في جو علمي بمحضر الأساتذة والباحثين والمحققين من ذوي الاختصاص، وتتم دعوة العلماء والمفكرين؛ لطرح أفكارهم ورؤاهم القيمة على الكوادر العلمية في المؤسسة، وكذا سائر الباحثين والمحققين، وكل من لديه اهتمام بالشأن الحسيني، للاستفادة من طرق قراءتهم للنصوص الحسينية وفق الأدوات الاستنباطية المعتمدة لديهم.

العاشر: قسم المكتبة الحسينية التخصصية

يضم هذا القسم مكتبة حسينية تخصصية تعمل على رفد القراء والباحثين في المجال الحسيني على مستويين:

أ - المكتبة الحسينية التخصصية، والتي تجمع التراث الحسيني المخطوط والمطبوع، أنشأتها مؤسسة وارث الأنبياء، وهي تجمع آلاف الكتب المهمة في مجال تخصصها.

ب - المجال الإلكتروني، إذ قامت المؤسسة بإعداد مكتبة إلكترونية حسينية يصل العدد فيها إلى أكثر من ثمانية آلاف عنوان بين كتب ومجلات وبحوث.

الحادي عشر: قسم الإعلام الحسيني

يتوزع العمل في هذا القسم على عدة جهات:

الأولى: إطلاع العلماء والباحثين والقراء الكرام علىنتاجات المؤسسة وإصداراتها، ونشر أخبار نشاطات المؤسسة وفعالياتها بمختلف القنوات الإعلامية ووسائل التواصل الاجتماعي وعلى نطاق واسع.

الثانية: إنشاء القنوات الإعلامية، والصفحات والمجموعات الإلكترونية في وسائل التواصل الاجتماعي كافة.

الثالثة: العمل على إنتاج مقاطع مرئية في الموضوعات الحسينية المختلفة، مختصرة ومطوّلة، وبصورة حلقات مفردة ومتسلسلة، فردية وحوارية.

الرابعة: إعداد وطباعة نصوص حسينية وملصقات إعلانية، ومنشورات حسينية علمية وثقافية.

الخامسة: التواصل مع أكبر عدد ممكن من القنوات الإعلامية والصفحات والمجموعات الإلكترونية في وسائل التواصل الاجتماعي؛ لتزويدها بأنواع المعلومات من مقاطع مرئية ومنشورات وملصقات في الموضوعات الحسينية المختلفة الشاملة للتاريخ، والسيرة، والفقه، والأخلاق، وردّ الشبهات، والمفاهيم، والشخصيات.

الثاني عشر: قسم الموقع الإلكتروني

وهو موقع إلكتروني متخصص، يقوم بنشر إصدارات وفعاليات مؤسسة وارث الأنبياء، وعرض كتبها ومجلاتها، والترويج لنتاجات أقسامها ونشاطاتها، وعرض الندوات والمؤتمرات والمقتنيات التي تقيمها، وكذا يسلط الضوء على أخبار

المؤسسة، ومجمل فعاليتها العلمية والإعلامية. بالإضافة إلى ترويج المعلومة الحسينية والثقافة العاشورية عبر نشر المقالات المختلفة، وإنشاء المسابقات الحسينية، والإجابة عن التساؤلات والشبهات.

الثالث عشر: قسم إقامة الدورات وإعداد المناهج

يتكفل هذا القسم بإعداد الدورات الحسينية في المباحث العقدية والتاريخية والأخلاقية، ولمختلف الشرائح والمستويات العلمية، وكذلك إقامة دورات تعليمية ومنهجية في الخطابة الحسينية، كما يضطلع هذا القسم بمهمة كبيرة، وهي إعداد مناهج حسينية تعليمية وتثقيفية لمختلف الفئات وعلى عدة مستويات:

الأول: إعداد مناهج تعليمية للدراسات الجامعية الأولية والدراسات العليا.

الثاني: إعداد مناهج تعليمية في الخطابة الحسينية.

الثالث: إعداد مناهج تعليمية عامة لمختلف شرائح المجتمع.

الرابع: إعداد مناهج تثقيفية عامة.

الرابع عشر: القسم النسوي

يعمل هذا القسم من خلال كادر علمي متخصص وبأقلام علمية نسوية في الجانب الديني والأكاديمي على تفعيل دور المرأة المسلمة في الفكر الحسيني، ورفع أقسام المؤسسة بالتأجيات النسوية، كما يقوم بتأهيل الباحثات والكاتبات ضمن ورشات عمل تدريجية، وفق الأساليب المعاصرة في التأليف والكتابة.

الخامس عشر: القسم الفني

إنّ العمل في هذا القسم قائم على طباعة وإخراج التأجيات الحسينية التي تصدر عن المؤسسة، من خلال برامج إلكترونية متطورة، يُشرف عليها كادر فني متخصص، يعمل على تصميم أغلفة الكتب والإصدارات، والملصقات الإعلانية، والمطويات العلمية والثقافية، وعمل واجهات الصفحات الإلكترونية، وبرمجة

الإعلانات المرئية والمسموعة وغيرهما، وسائر الأمور الفنية الأخرى التي تحتاجها أقسام المؤسسة كافة.

وهناك مشاريع أخرى سيتم العمل عليها إن شاء الله تعالى.

قسم الرسائل والأطاريح الجامعية في مؤسسة وارث الأنبياء

يتكفل قسم الرسائل والأطاريح الجامعية بمهمة نشر الفكر الحسيني المبارك، من خلال تفعيل الدراسات والأبحاث العلمية الحسينية في الأوساط الجامعية والأكاديمية بمستوياتها الثلاثة: البكالوريوس، والماجستير، والدكتوراه، مضافاً إلى الرقي بالمستوى العلمي والتحقيقي للكفاءات الواعدة المهتمة بالنهضة الحسينية في جميع مجالاتها. وقد تصدّى لهذه المسؤولية نخبة من الأساتذة المحققين في المجال الحوزوي والأكاديمي.

أهداف القسم

الغاية من وراء إنشاء هذا القسم جملة من الأهداف المهمة، منها:

- ١- إخضاع الدراسات والأبحاث الحسينية لمناهج البحث المعتمدة لدى المعاهد والجامعات.
- ٢- إبراز الجوانب المهمة وفتح آفاق جديدة أمام الدراسات والأبحاث المتعلقة بالنهضة الحسينية، من خلال اختيار عناوين ومواضيع حيوية مواكبة للواقع المعاصر.
- ٣- الارتقاء بالمستوى العلمي للكوادر الجامعية، والعمل على تربية جيل يُعنى بالبحث والتحقيق في مجال النهضة الحسينية الخالدة.
- ٤- إضفاء صبغة علمية منهجية متميزة على صعيد الدراسات الأكاديمية، المرتبطة بالإمام الحسين (عليه السلام) ونهضته المباركة.
- ٥- تشجيع الطاقات الواعدة في المعاهد والجامعات؛ للولوج في الأبحاث

والدراسات العلمية في مختلف مجالات البحث المرتبطة بالنهضة الحسينية، ومن ثم الاستعانة بأكفائها في نشر ثقافة النهضة، وإقامة دعائم المشاريع المستقبلية للقسم.

٦- معرفة مدى انتشار الفكر الحسيني في الوسط الجامعي؛ لغرض تشخيص آلية التعاطي معه علمياً.

٧- نشر الفكر الحسيني في الأوساط الجامعية والأكاديمية.

٨ - تشخيص الأبعاد التي لم تتناولها الدراسات الأكاديمية فيما يتعلق بالنهضة الحسينية، ومحاولة العمل على إبرازها في الدراسات الجديدة المقترحة.

٩- التعريف بالرسائل الجامعية المرتبطة بالإمام الحسين (عليه السلام) ونهضته المباركة؛ والتي تمت كتابتها ومناقشتها في الجامعات.

آليات عمل القسم

إنّ طبيعة العمل في قسم الرسائل والأطاريح الجامعية تكون على مستويات ثلاثة:

المستوى الأول: العناوين والمواضيع الحسينية

يسير العمل فيه طبقاً للخطوات التالية:

١- إعداد العناوين والموضوعات التخصصية، التي تُعنى بالفكر الحسيني طبقاً للمعايير والضوابط العلمية، مع الأخذ بنظر الاعتبار جانب الإبداع والأهمية لتلك العناوين.

٢- وضع الخطّة الإجمالية لتلك العناوين والتي تشمل على البحوث التمهيدية والفصول ومباحثها الفرعية، مع مقدّمة موجزة عن طبيعة البحث وأهميته والغاية منه.

٣- تزويد الجامعات المتعاقد معها بتلك العناوين المقترحة مع فصولها ومباحثها.

المستوى الثاني: الرسائل قيد التدوين

يسير العمل فيه على النحو التالي:

- ١- مساعدة الباحث في كتابة رسالته من خلال إبداء الرأي والنصيحة.
- ٢- استعداد القسم للإشراف على الرسائل والأطروحات فيما لو رغب الطالب أو الجامعة في ذلك.
- ٣- إنشاء مكتبة متخصصة بالرسائل الجامعية؛ لمساعدة الباحثين على إنجاز دراساتهم ورسائلهم، فضلاً عن إتاحة الفرصة أمامهم للاستفادة من مكتبة المؤسّسة المتخصصة بالنهضة الحسينية.

المستوى الثالث: الرسائل المناقشة

يتمّ التعامل مع الرسائل التي تمّت مناقشتها على النحو التالي:

- ١- وضع الضوابط العلمية التي ينبغي أن تخضع لها الرسائل الجامعية، تمهيداً لطبعها ونشرها وفقاً لقواعد ومقرّرات المؤسّسة.
- ٢- رصد وإحصاء الرسائل الأكاديمية التي تمّ تدوينها حول النهضة الحسينية المباركة.
- ٣- استحصال متون ونصوص تلك الرسائل من الجامعات المتعاقد معها، والاحتفاظ بها في مكتبة المؤسّسة.
- ٤- قيام اللجنة العلمية في القسم بتقييم الرسائل المذكورة، والبثّ في مدى صلاحيتها للطباعة والنشر من خلال جلسات علمية يحضرها أعضاء اللجنة المذكورة.
- ٥- تحصيل موافقة صاحب الرسالة لإجراء التعديلات اللازمة، سواء أكان ذلك من قبل الطالب نفسه أم من قبل اللجنة العلمية في القسم.
- ٦- إجراء الترتيبات القانونية اللازمة لتحصيل الموافقة من الجامعة المعنية

وصاحب الرسالة على طباعة ونشر رسالته التي تمت الموافقة عليها بعد إجراء التعديلات اللازمة.

٧- فسح المجال أمام الباحث؛ لنشر مقال عن رسالته في مجلة (الإصلاح الحسيني) الفصلية المتخصصة في النهضة الحسينية التي تصدرها المؤسسة.

٨ - العمل على تلخيص الرسائل الجامعية، ورفد الموقع الإلكتروني التابع للمؤسسة بها، ومن ثم طباعتها تحت عنوان: دليل الرسائل والأطاريح الجامعية المرتبطة بالإمام الحسين عليه السلام ونهضته المباركة.

هذه الرسالة: خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق تعتبر النهضة الحسينية أعظم نهضة عرفها التاريخ برساليّتها وأهدافها وقيمها السامية، فقد حملت للبشرية أعظم رسالة وأسمى هدف وأنبأ قيم ومبادئ، وهي منذ أن كانت وإلى الآن مستمرة، ترفد المجتمع بأنواع المبادئ والقيم، فهي نهضة رسالة، وحملها رسالة، وإيصالها إلى المجتمع رسالة.

تتعدّد الأساليب والطرق في إيصال النهضة الحسينية وقيمها ومبادئها إلى المجتمع، فتارة تكون بالخطابة والكلام، وأخرى بالكتابة والتأليف والتحقيق، وأخرى بالرسم والتصوير والخط. ومن بين أهم الطرق التي تمّ استخدامها في ذلك هو التمثيل (التشابه) فهو جهد متميّز قام به مجموعة من الفنانين وخدام الحسين في هذا المجال لتمثيل بعض وقائع فاجعة الطفّ الأليمة، وكان لهذا العمل التأثير الكبير على المجتمع، سواء في إثارة أحاسيسهم وعواطفهم، أو في شحذ هممهم وتقوية عزائمهم، أو في زيادة معرفتهم ومعلوماتهم؛ لأنّ هذا الأسلوب وهذه الطريقة تخاطب عيون وأسماع الناس، فهم يرون واقعاً متجسّداً أمامهم ممّا يجعله أكثر تأثيراً من بقية الأساليب والطرق الأخرى. لذلك فإنّ التأثير الكبير لهذا الأداء التمثيلي من الواضحات والمهمّات التي لا بدّ أن تتركز عليها الأعمال أكثر فأكثر.

ومّا لا شكّ فيه فإنّ هذا الأداء التمثيلي لواقعة الطفّ الأليمة له خصوصيّات عديدة باعتبار أنّ النهضة هي متميّزة وخاصّة وفريدة من جهات عدّة. لذلك جاءت هذه الرسالة لتشخيص تلك الخصوصيّات وجعلها منهجاً في الجانب التمثيلي، ومن ثمّ إمكانية تعميم هذا المنهج لأعمال أخرى مشابهة تخدم نفس الغايات والأهداف في هذا المجال.

وهذه الرسالة وإن اعتمدت على بعض العيّّنات في بعض الأماكن وفي فترة زمنيّة خاصّة إلّا أنّ النتائج التي تمّ التوصل إليها حريّة بالاهتمام والمتابعة والاستفادة، على أمل وجود دراسات أخرى في هذا المجال تكون أكثر شمولاً من حيث الزمان والمكان والعيّنات.

كما قدّم الباحث مجموعة من التوصيات المهمّة التي من الضروري الاهتمام بها من قبل المراكز والمؤسسات المختصّة في هذا المجال، كما قدّم مقترحات جيّدة في هذا الجانب أيضاً.

وفي الختام نسأل الله تعالى للمؤلّف دوام السّداد والتوفيق لخدمة القضية الحسينية، ونسأل الله تعالى أن يبارك لنا في أعمالنا إنّه سميعٌ مجيبٌ.

اللجنة العلمية في
مؤسسة وارث الأنبياء
للدراستات التخصصية في النهضة الحسينية

مقدمة قسم الرسائل والأطاريح الجامعية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أفضل خلقه، وأشرف بريته محمد وآله الطيبين الطاهرين.

لا شك أنّ للأداء التمثيلي تجذراً في التاريخ الانساني؛ حيث يعدّ هذا النمط من الطقوس وسيلة توصّلية لدى الإنسان حتى يبرز مشاعره وأحاسيسه الشاملة لحالات الفرح أو الحزن تجاه آلهة أو شخص أو حدث ما.

وقد ظهر التباين التّنظيري والتّطبيقي في فن الأداء التمثيلي من خلال تعدد أغراضه الجمالية، فتعددت بذلك أنساقه التي عنت بالتّنظيرات الفكرية والجمالية المرتكزة على المبادئ السيكلوجية في الأداء التمثيلي الملحمي. فضلاً عن تأثر الأداء التمثيلي بالمدارس والمذاهب المسرحية التي تختلف بطبيعة الحال في رؤاها الفنية والفكرية والجمالية.

أما عروض التعازي الحسينية (التشابه) التي ظهرت بوادرها في العراق وإيران؛ فلا يكاد يختلف أحد على أنها ردّة فعل وجدانية على واقعة كربلاء ونهضة الإمام الحسين عليه السلام المباركة. ومع أنّها متقدمة تاريخياً إلّا أنّها تسانخ إلى حدّ كبير عروض المسرح الديني في العصور الوسطى.

ومن خلال مطالعات الباحث لمناهج الأداء التمثيلي المسرحي عبر العصور؛ وجد أنّ لعروض التعازي الحسينية (التشابه) خصوصيات تجعلها تمايز غيرها من

العروض المسرحية العالمية. وهنا أتقدح في ذهنه العمل على هذه الرسالة الموسومة بخصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق؛ والتي جاءت على أربعة فصول:

تضمّن فصلها الأول الإطار المنهجي الذي اشتمل على مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وأهدافه، وحدوده، وتحديد إجرائي لبعض المصطلحات. وفصلها الثاني الإطار النظري لموضوع البحث؛ أما فصلها الثالث فعرض فيه الباحث إلى المعاينة الميدانية - أعم من المشاهدات والمصادر المرئية واللقاءات والمقابلات - لمجتمع البحث وعيّناته وأدواته. وقد جاءت نتائج البحث التي توصل إليها الباحث في الفصل الرابع؛ ومن أهمّها: أنّ الأداء التمثيلي في عروض التشابه الحسينية تبلّور عن موضوع ديني مقيد تاريخياً؛ مما جعل تلك العروض تستعرض شكلها الأدائي وفق ما يمليه موضع الحدث متتهجة نسق الأداء الصوتي.

اللجنة العلمية في
مركز الدراسات والأطاريح الجامعية
مؤسسة وارث الأنبياء

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

ثالثاً: أهداف البحث

رابعاً: حدود البحث

خامساً: تحديد المصطلحات

أولاً: مشكلة البحث: The problem of The Research

تُعدّ الحركات الطقسية التي كانت تُؤدّى في المعبد أولى بوادر الأداء التمثيلي، حيث تمثّلت تلك الحركات بخصوصية الرقصات والإيماءات الحركية المصحوبة بأصوات معيّنة، كما هي الحال في رقصة (ديونيسوس).

فقد كانت دلالات تلك الحركات هي الوسيلة التوصيلية لدى الإنسان في إظهار إحساسه وشعوره تجاه الآلهة، سواء تمثّل ذلك الإحساس بالخوف أم بالفرح والسرور؛ «فهو يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصليّ لهم بلغة الرقص»^(١).

ولم تلبث تلك الحركات حتّى تطوّرت إلى مستويات أعلى في خصوصياتها الجمالية والأدائية، والتي تنوّعت بتنوّع الأساليب المراد بها صياغة رموز ودلالات أكثر تعبيراً وإيحاء؛ تبعاً لثقافة الإنسان آنذاك، والمحيط الذي كان يعيشه الفرد في تلك المرحلة الزمنية، وبهذا تطوّر الأداء التمثيلي، خصوصاً في العصر الإغريقي، حيث تعدّدت الشخصيات، وأصبح أداء الممثل أكثر تأثيراً في المتلقّي؛ نتيجة تطوّر مقوّمات الأداء، ومزجها بين الطقسية الدينية وبين واقع الحياة ومشاكلها، حيث لم تنفكّ علاقة المؤدّي بالجوانب الدلالية والرمزية - التي تكون معه واقعاً فنياً - عن الهدف الأساس من وراء ذلك التوجّه، هذا الهدف الذي تمثّل بالسعي للإقناع،

(١) شلدون تشيني، المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، (القاهرة: الهيئة المصرية للطباعة والنشر، بت)، ص ١١.

وعدم إهمال إنسجام طقسية المحاكاة، وبهذا اعتمدت كثيراً على «فخامة أسرهِ في الإشارة والحركة، مضافاً إليها جمال النطق والإلقاء الصحيح السليم»^(١).

ومع ظهور الدولة الرومانية أخذ الأداء التمثيلي خصوصية فابتعد عن الجانب الطقسي الروحي، ولذلك كان «الممثلون يظهرون على المسرح بدون سحر التقليد الديني، وبدون التكريم الرسمي ... كان الممثلون مجرد مسليين محترفين»^(٢)، فيما كانت الفرجة والاستعراض لقوى البطل وطموحه الدمويّ تُؤدّى على نحو يخدش الحياء، هذا وركزوا على الجوانب الاستعراضية، فأصبح الممثل يعتمد على مقومات الجسد، من قبيل البناء العضلي وتقاسيم الجسد، ثم آل الأمر بالمسرح الروماني إلى الإغلاق والتلاشي إبّان حكم الكنيسة، التي اعتبرته سبب المفاسد في المجتمع الروماني.

ولم تمضِ قرون حتّى عاد المسرح للظهور في القرن العاشر من جديد ليُوظف في خدمة القضايا الدينية؛ لذلك عمدت الكنيسة إلى «إيراد مشهد قصيد يسمنه *TROPE*» على صورة سؤال وجواب، وهو حوار مقتبس من الكتاب المقدس، وعلى القسّ القائم بتلاوته أن يتلو السؤال والجواب جميعاً^(٣)، فاعتمدت الحركة والإيماءة في محاولة منها لإيصال لغة الإنجيل اللاتينية الصعبة إلى الجمهور، والتي تحوّلت فيما بعد إلى دراما طقسية تُؤدّى بشكل تمثيلي من قبل رجال الدين.

كذلك كان العامل الديني سبباً في نشوء المسرح الشرقي، إذ انطلق من

(١) المصدر نفسه، ص ٤.

(٢) ادوين ديور، فنّ التمثيل الأفاق والأعماق، ترجمة: سامي صلاح، ج ١، (القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (٢٧)، ١٩٨٨م)، ص ٩٨.

(٣) يُنظر: عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى (الديني والهزلي)، (القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩م)، ص ٣٧.

منطلقات دينية كوَّنت بداياته وخصوصياته، ومن ثمَّ تطوَّر الأداء التمثيلي فيه ليعتمد على توظيف الممثل لجسده في العرض المسرحي، والسعي لمطابقة واقع الدور مع حركة الجسد، ومحاولة تفسيرها بوصفها أداة للكشف عن الدور وفكرته. واستمر نمو وتطوُّر الأداء التمثيلي، سواء أكان من ناحية الغرض الذي يُؤدَّى لأجله أم من الناحية الفنيَّة، حتَّى أصبحت هناك مدارس تختصُّ بدراسته والاهتمام به، ومن أهمِّ تلك المدارس: المدرسة التشخيصية، والمدرسة الصوتية، ومدرسة (ستانسلافسكي)، ومنهج (برتولد بريشت) الملحمي، وقد كان لكل واحدة من هذه المدارس نهج خاص في إعداد وتدريب الممثل، يحقق من خلالها خصوصية الرؤية والتقنيَّات والتجسيد.

أمَّا في العصر الإسلامي فإنَّ بوادر ظهور المسرح لم تكن واضحة المعالم، وإنَّما يمكن مشاهدة بعض العروض التي تُعتبر بوادر أولى لظهور المسرح لدى العرب، «فإنَّنا نرى عمليْنِ تمثليَّين إسلاميَّين وعتهما المراجع، أولهما يُعدَّ عملاً فردياً قد يكون له في واقع الأمر أشباه، والثاني يعتبر مثلاً ممتدّاً حتَّى زماننا هذا، حيث يرتبط عقائدياً بطائفة مذهبية لها وزنها في بعض الأقطار الإسلامية»^(١).

هذا ويتفق الباحثون العرب والأجانب على أنَّ عروض التَّعازي الحسينيَّة (التشاييه) التي ظهرت بوادرها في العراق وإيران، ردَّة فعل على واقعة الإمام الحسين عليه السلام في كربلاء، مشابهة إلى حدِّ كبير في موضوعها الديني والروحي المسرح الديني في العصور الوسطى أثناء تناوله مأساة النبي عيسى عليه السلام بما احتواه الأخير من آلام وعذابات. وإذا كانت مسرحيَّات المعجزات والأسرار الدينية المسيحية قد

(١) أحمد شوقي، المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، (مصر: دار الفكر العربي، ١٩٨٠م)، ص ٤٩.

طرحت خصوصياتها المضمونية والأدائية والتقنية بالنسبة لما سبقها من اتجاهات وطرائق عرض في المسرح العالمي، فإنّ عروض التشايبه الحسينية التي جاءت كردّة فعل على الموقف من مأساة الإمام الحسين عليه السلام؛ هي الأخرى أصبح لها خصوصية على صعيد العملية المسرحية برمتها، بدءاً من كتابة النصّ وانتهاءً بالأداء التمثيلي وخصوصيته الروحية والنفسية.

ومن خلال إطلاع الباحث على جملة من مناهج الأداء التمثيلي المسرحي العالمي منذ نشوئه في بلاد اليونان إلى الوقت الحاضر، مروراً بالمدارس المسرحية المعتمدة عالمياً؛ وجد أنّ هناك خصوصية للأداء في (عروض التشايبه)، وبالتحديد ما يختصّ بفنّ التمثيل وطريقة أداء الممثل لتوصيل رسالته. ولكن هذه الملاحظة تبدو انطباعية وعابرة، إلّا أنّ الباحث في بحثه المتواضع هذا يسعى إلى البحث عن عينات مختلفة، وجمع ملاحظات متفرقة؛ ليصل إلى خصوصية أدائية ينتقل بها إلى مرحلة التعميم الفني والخصوصية التمثيلية التي يمكن وضعها في مصاف المدارس التمثيلية العالمية.

وما رحلة الباحث إلّا لأجل الإجابة عن السؤال الآتي:

بماذا يمكن أن ينفرد الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية عن سواه من باقي الأداءات التمثيلية الأخرى؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه : *The Importance and need of The Research*

هناك طرائق ومناهج وخصوصيات في الأداء والتمثيل المسرحي تطوّرت عبر التاريخ العالمي، أمّا الحضارة العربية - عموماً - والعراقية - خصوصاً - فإنّها لم تعرف المسرح عدا بعض المظاهر الدرامية المتفرقة.

لكن الباحث ومن خلال إطلاعه المتواضع على مصادر الثقافة العربية

الإسلامية وجد في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) خصوصيات أدائية، يمكن رصدها وملاحظتها وجمعها؛ لتصبح محدّدات فنية تمتلك أُطراً خاصّة على صعيد النظرية الدينية الروحية وتقنيّات التمثيل المعروفة، وذلك بالمقارنة مع اتجاهات التمثيل المعروفة عالمياً.

وعليه فإنّ أهميّة البحث تكمن في استنباط ملامح وخصوصيات أداء تمثيلي عربي إسلامي، يمكن وضعه في مصاف المدارس المسرحيّة العالمية؛ ليعتمد عليها المعنيون بالمسرح طلبة وباحثين ومؤدّين في مراكز إنتاج الثقافة المسرحيّة الرصينة عامّة.

ثالثاً: أهداف البحث: *The Objectives of The Research*

يهدف البحث إلى التعرّف على خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) في العراق.

رابعاً: حدود البحث *The Limits of The Research*

يتحدّد البحث موضوعياً بعروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) في العراق، والتي تتناول واقعة الطفّ في كربلاء التي حدثت في القرن الأول الهجري ٦١هـ.

١. يتحدّد البحث مكانياً في العراق.

٢. يتحدّد البحث زمانياً من ٢٠٠٣-٢٠٠٩م.

خامساً: تحديد المصطلحات *Terms limitation*

خصوصية *PRIVACY*

لغة: «خصص: خصّه بالشيء يُخصّه خصّاً وخصّواً وخصّوصيّةً وخصّوصيّةً، والفتح أفصح، وخصّصى وخصّصه واختصّه: أفردّه به دون غيره»^(١).

وكما يُعرّف الخصوص: «أحدية كلّ شيء عن كلّ شيء بتعيينه، فلكلّ شيء وحدة تخصّه. الخاصّ: عبارة عن التفرد، ويُقال فلان خصّه بكذا أي: أفردّه ولا شركة للغير فيه»^(٢).

خصائص وخصوص «الخصيص: الأخصّ من الخاصّ. الخصيّة: الخاصّة او الخاصية. الخصوص: نقيض العموم. الخصوصية: خصوصية الشيء: خاصيته. الخصيصة: الصفة التي تميّز الشيء وتحدّده»^(٣).

والمراد من كلمة خاصّة proper: «ما ينتمي إلى نوع واحد، إليه وحده في زمان معيّن»^(٤).

يتّضح من خلال التعاريف السابقة أنّ الخصوصية هي التفرد أو الخاصية.

التعريف الإجرائي

يستند الباحث في تعريفه الإجرائي إلى مجموعة التعاريف المذكورة آنفاً،

(١) ابن منظور، لسان العرب، المجلّد السابع، (بيروت: دار صادرة للطباعة والنشر، ١٩٥٦م)، ص ٢٤.

(٢) الشريف علي بن محمّد الجرجاني، التعريفات، (بيروت: دار النشر علم الكتب، ١٩٨٧م)، ص ١٣٣.

(٣) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج ١، (تركيا: دار الدعوة للنشر، ١٩٨٩م)، ص ٢٣٨.

(٤) إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون الأميرية، ١٩٨٣م)، ص ٧٩.

ويخرج بمحصلة مفادها أنّ الخصوصية هي: «مجموعة الصفات والمهارات الفنية التي يتفرد بها الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية (التشابه)».

١- الأداء Performance

لغة: «الأداة، الآلة، والجمع الأدوات... وأدى دينه تأدية قضاءه، والاسم الأداء وهو أدى للأمانة من فلان بالمد، وتأدى إليه الخبر أي انتهى»^(١).

ويُعرّف (جيلين ولسن) الأداء «بأنه يعادل الانجاز، بمعنى أنّ أيّ أداء لابد أن يشتمل على قدر مُعيّن من الكفاءة والتمكّن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات، التي يتمّ من خلالها هذا الأداء»^(٢).

ويُعرّف (سكنر) الأداء «هو السلوك المستعاد... بينما يؤكّد مصطلح السلوك المعتاد على عملية التكرار، وعلى الوعي المستمر بوجود سلوك أصلي مهما كان هذا السلوك بعيداً عنه... وهذا السلوك يقوم بوظيفته الأساس التي تتمّ عملية الاستعادة بناءً عليه»^(٣).

ويُعرّف (جوفمان) الأداء بأنه: «سلسلة من الأنشطة المحدودة الموضوعية بنظام معيّن داخل إطار كي تُعرض على أشخاص يقومون بدور المشاهدين، ومسؤولية هذا المشاهد هي أن يراقب - طويلاً - نشاط هؤلاء المؤدّين دون أن يشارك مباشرة في هذه الأنشطة»^(٤).

(١) محمّد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٢م)، ص ١١.
 (٢) جيلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة (١٣٦)، ٢٠٠٠م)، ص ٨١.
 (٣) مارفن كارلسون، فنّ الأداء، ترجمة: منى سالم، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩م)، ص ٨٩.
 (٤) المصدر نفسه، ص ٦٦.

وجاء في تعريف آخر بأنّه: «اللحظة الآنية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم»^(١).

ويُعرّف أيضاً بأنّه: «سلوك يتّسم بقدر معيّن من المهارة في مجال معيّن، وهو يتطلّب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتّى يصل إلى مرحلة التمكن والكفاءة»^(٢).

بينما يرى المخرج (هيدن بلوم) الأداء بأنّه: «فعل إدراكي جماعي متحرّك»^(٣). أمّا (هايز جوردن) فقد عرّف الأداء في كتابه (التمثيل والأداء المسرحي) بأنّه: «فنّ ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً»^(٤).

ويُعرّف الأداء التمثيلي أيضاً بأنّه: «عملية توظيف تقنيّات الجسد التي تجسّد العواطف والانفعالات؛ لكي تظهر من خلال صوت وحركة وإيماءات الممثل الشخصية»^(٥).

ويرى (باز كير شو) الأداء التمثيلي على أنّه «فنّ الأداء في مظاهره الأولى، مهتّماً بدرجة كبيرة بعمليات الجسد التي يُطلق عليها حركة، أحداث، أداء، أشياء أخرى متنوّعة، ومظاهر أخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد، فجسد الفنان يتحوّل إلى موضوع والمحرّك للعمل، حيث يصبح الفعل والعمل شيئاً واحداً، وتصبح معدّات

(١) إليزابيث جومان، وجين ديهان، المرشد في السياسة والأداء، ترجمة: د. محمّد لطفي أمين، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١م)، ص ١٥١.

(٢) جيلين ولسون، مصدر سابق، ص ٨.

(٣) دينيس كالاندا، جماليات التلقّي والمسرح، ترجمة: سامي فكري، (القاهرة: أكاديمية الفنون والآداب، بت)، ص ١٤٣.

(٤) هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة: د. محمّد سيد، (القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (٣٦)، ١٩٩٢م)، ص ٢١-٢٢.

(٥) إبراهيم الخطيب وآخرون، فنّ التمثيل، (الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨١م)، ص ٣٦.

المشاعر أوتوماتيكياً هي نفسها معدّات الفعل»^(١).

بينما يرى ريتشارد يومان «بأنه كلّ شيء يشتملّ وعياً بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتمّ تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة»^(٢).

التعريف الإجرائي

اتّخذ الباحث من التعاريف السابقة التي أوردها مادّة لتكوين تعريفه الإجرائي؛ وذلك من خلال التطابق في الدلالة على المعنى الاصطلاحي لمفردات الأداء التمثيلي، لذا جاء تعريفه للأداء التمثيلي على أنّه: «السلوك المستعاد لتوظيف تقنيّات الجسد من أجل تجسيد حدث ما، بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي، من خلال صوت وحركة وإيماءات ممثّل الشخصية؛ لإثارة عاطفة المتلقّي وربطه بأحداث العرض، ليصبح هذا السلوك فيما بعد مظهراً من مظاهر الأداء التمثيلي في عروض التّعازي (التشابه)».

٢- العرض *show*

لغة: عرض الشيء عرض المتاع للبيع: إظهار لذوّي الرغبة ليشروه^(٣).
يُعرّف نبيل حجازي العرض المسرحي بأنّه: «نسيج لغات وعلامات متعدّدة، تُعدّ وسيطاً بين مبدعٍ ومتلقٍّ في (الصورة والصوت) دالّة حاملة للمفهوم أو المدلول»^(٤).

(١) بازكير شو، سياسيات الأداء المسرحي، ترجمة: أمين الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧م)، ص ١٣٨.

(٢) مارفن كارلوس، المصدر نفسه، ص ١٢-١٣.

(٣) يُنظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج ١، ص ٢٩٣.

(٤) نبيل حجازي، «فنّ قاموس المسرح»، مجلّة المسرح (القاهرة)، العدد ٥٧، ١٩٩٣م، ص ٧٣.

وَيُعَرَّف العرض المسرحي بأنّه: «المعادل الموضوعي للدال النصّي؛ وذلك لاعتماده على المؤثرات السمعية والبصرية بسائر تفرعاتها»^(١).

التعريف الإجرائي

«هو عملية إظهار مجموعة من الأحداث المترابطة بشكل نسيج لغات وعلامات متعدّدة، تكون رابطاً بين الممثل والمتلقّي، وذلك باستخدام لغة الجسد والصوت وفضاء العرض؛ للوصول به إلى ذروه التفاعل العاطفي في عروض التعازي (التشابه)».

٣- التعازي *condolences*

لغة: «العزاء يعني، الصَّبْرُ، أو حُسْنُهُ، كالتَّعْزُوة. عَزِي، كَرَضِي، عَزَاءٌ، فَهُوَ عَزٍ، وَعَزَاهُ تَعْزِيَةً. وَتَعَازَوْا: عَزَى بَعْضُهُمْ بَعْضًا. وَعَزَاهُ يَعْزِيهِ، كَيْعُزُوهُ. وَالِاعْتِزَاءُ: الإِدْعَاءُ»^(٢).

التعازي: «هي شعائر درامية تراجيدية - إن صح التعبير - وتعرض بشكل ملحمي وقائع وقصص وأساطير من واقعة الطفّ، وتستمدّ محتوياتها من كتب المقاتل التي وصفت وشرحت أول تراجيديا دامية عرفها التأريخ الإسلامي»^(٣).

كما تُعرّف التعازي «بأنّها طقوس درامية شعرية، سواء من الناحية التصويرية التي تمنحها اللغة المستخدمة أم الحركة التعبيرية التي يفجّر بها قطاع كبير من الجماهير

(١) مصطفى حمودي، قراءات مسرحية، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م)، ص ٧٤.
(٢) ابن منظور، لسان العرب، مراجعة وتدقيق يوسف البقاعي، المجلد الثاني، ج ٣، (بيروت: مؤسسة الأعلمي للطبوعات ٢٠٠٥م)، ص ٢٦١٤.
(٣) إبراهيم الحيدري، تراجيديا كربلاء (سياسيولوجيا الخطاب الشيعي)، (طهران: مؤسسة دار الكتب الإسلامية، ٢٠٠٢م)، ص ٤٠٠.

المشاركة في هذه الشعائر الدرامية»^(١).

التعريف الإجرائي

من خلال ما اطلع عليه الباحث من عروض للتعازي الحسينية في العراق، وما أورده من تعاريف لها؛ استخلص تعريفه الإجرائي للتعازي الحسينية بما يلي:

(هي أداء حسي حركي جماعي، ذو نمط تراجيدي، يستمد مادته النصية من كتب المقاتل وشروحاتها، ويصف تجسيداً المعالم والملاحم المادية والبشرية لواقعة كربلاء، ويُعرضُ تزامناً مع التأريخ الهجري لوقوع تلك الواقعة).

(١) مناضل داود، مسرح التعزية في العراق، (بغداد: مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، ٢٠٠٦م)، ص ٦٢.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: الأداء التمثيلي في المسرح العالمي
المبحث الثاني: الأطر الحديثة للأداء التمثيلي
المبحث الثالث: التعازي بين فعل الظهور والتطور

المبحث الأول

الأداء التمثيلي في المسرح العالمي

الأداء التمثيلي في المسرح الإغريقي

ارتبط المسرح بالدين منذ نشأته، وبالمخصوص ما كان يتعلّق بالأساطير الدينية وأبطالها، متّخذاً منها وسيلة يُعبّر من خلالها - بمستويات جمالية متنوّعة - عما يحصل للإنسان ومحيطه من متغيّرات ظاهرة، سواء أكانت اجتماعية أم بيئية، والتي كانت بمثابة العامل الأساسي في عملية البحث عن إيجاد العلاقة التي يمكن أن تربط بين أداء الممثل وما يحاكيه، لذا إنّ تلك العلاقة كانت تقوم على نوع من المشابهة، حيث كان الإنسان يعتقد «بوجود علاقة بين الأشياء الأصلية أو الأشخاص وما شابههم، وأنّ ما يحدث بالنسبة للشبيه يحدث أيضاً للأصل، وحينما يمثّل ذلك الصراع الذي ينتصر فيه الخير على الأرض فلا بدّ من وجهة نظر أن ينتصر الخير - أيضاً - في عالم الغيبّات الذي لا يفهمه»^(١).

لقد تحوّل إيمان الإنسان بمدى العلاقة بين الشبيه والأصل إلى نوع من تجسيد تلك الظاهرة أو العلاقة، على مستوى التحقّق الموضوعي أو المصادق الخارجي لنوع من المماثلة بين الغيبّات التي لم يكن يفهمها، والتي تمثّلت فيها بعد بالآلهة، وبين ماهيّة الطقوس والكيفيّة التي كانت تُؤدّى بها.

وهذا اتّسعت وسائل التعبير لدى الإنسان عن تلك العلاقة فاتّخذت أشكالاً

(١) عبد العزيز حودة، البناء الدرامي، (عمّان: دار البشير للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م)، ص ٢٢.

مختلفة، تمثلت في الغالب بنوع من الحركات الراقصة والمنظمة، كما هي الحال لدى الإغريق، حيث كانت الرقصات والأناشيد بمثابة البذرة الأولى لنشوء الدراما، فقد «نشأت الدراما الإغريقية مرتبطة تماماً بتلك الأناشيد والرقصات الجماعية، التي كانت إحياءً لطقوس فيها عبادة الآلهة (ديونيوسيس) إله الخصب والمرح، والتي لم تكن تُعرض إلا في أعياد هذا الإله»^(١).

كانت تلك الرقصات تعطي انطباعاً للمتلقي، تنقله إلى حالة معينة يُراد إيصاله إليها، وتعتمد تلك الرقصات على أسلوب تعبيرى، يُعبّر من خلالها الإنسان عما يدور في خلجاته من انفعالات تجاه تلك الظواهر والقوى المتمثلة عنده بالآلهة، فتحوّلت تلك الحركات الراقصة إلى نوع من الأداء المقصود الذي يعتمد على الممثل، كما هي الحال عند (ثسبس ٥٣٤ ق.م) الذي يُعدّ «أول من وضع في مكان الشاعر الذي يقصّ حياة الإله ممثلاً يقوم بدور الإله نفسه، وهذا يعني أنّه أوجد أول ممثل على المسرح الديني اليوناني، وأنّه كان أول شاعر صاغ أساطير الإله بشكل حكايات تمثيلية تعتمد على الحوار والأداء ليقدمها هذا الممثل محاكياً للإله ديونوسيس نفسه»^(٢)، فبعد أن كان الأداء في تلك الطقوس يعتمد على المغنّى أو الراقص دون سواهما، أصبح فيما بعد يعتمد على زيادة الحوار الذي كان الممثل هو المحور الأساسي فيه، وأصبحت تلك المهمة المرتبطة بين الشاعر والجوقة عند (ثسبس) مهمة الممثل.

لقد تشعّب دور الممثل في تناوله لأكثر من شخصية، متّخذاً من الأقنعة وسيلة لتجسيد تلك الشخصيات، حيث أصبح «باستطاعة هذا الممثل الوحيد أن يقوم

(١) أحمد شوقي، مصدر سابق، ص ١٣.

(٢) علي الزبيدي، محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي، (بغداد: وزارة التعليم العالي، مطبعة الجامعة، ١٩٧١م)، ص ١٣.

بأدوار متعددة تحاكي الشخصيات المختلفة الواردة في الأسطورة»^(١)، وبهذا تحوّل الممثل في مسرح (ثيسبس) محاكياً لمسامع الجوقة أو محاوراً لها، كما اعتبرت نقلة على نحو التطوّر في مستوى الفقرات الحوارية في الأغاني (الديثرامية)، التي تميّزت بخاصية السرعة، وقوّة الإيجاز، والتبادل بين السؤال والجواب، أمّا أسلوب تلك الحواريات فهو أقرب ما يكون إلى حديث متبادل بين أفراد الجوقة.

ونتيجة للتطوّر المعرفي الذي عاشه المجتمع اليوناني ظهر الكاتب (ايسخيلوس ٥٢٥-٤٥٦ ق.م)، الذي سعى إلى توظيف مؤلفاته المسرحيّة وإبداعاته من خلال تصميم الحركات الراقصة للجوقة، إذ دفعه ذلك إلى محاولة إيجاد وسيلة تستوعب تلك المتغيّرات، وهذا ما رآه في إيجاده للممثل الثاني، والذي حاول من خلاله تغيير نمط الأداء الذي أضافه لمسرحه. وكان أهمّ ما يميّز «البنية الدرامية الايسخيلوسية عن سابقتها أنّها ضمّنت أفكاراً ومبادئ متناقضة، أو بالأحرى أوجدت الصراع الدرامي، فكلّ شخصية من شخصياتها تمثّل نظاماً أخلاقياً أو فكرياً معيّناً، تصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى»^(٢).

ويُعدّ الكاتب (ايسخيلوس) أوّل من كشف عن إمكانية إظهار الأحداث الجوهرية بأسلوب تمثيلي، فقد تمكن من ذلك بواسطة استخدام الممثل الثاني، وكشف عن الصراع بين الشخصيات بصورة مباشرة عن طريق إظهار الشخصيات وجهاً لوجه، وبهذا يمكن ملاحظة التطوّر الذي أدخله (ايسخيلوس)، حيث «انتقل مركز الثقل من الاوركسترا (مكان الجوقة) إلى منصّة التمثيل. ولم تُعدّ الجوقة هي العنصر الغالب، فتقلّصت مشاركتها في الحوار الدرامي ونقص حجم أغانيها، ولم

(١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٢) أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، (الكويت: المجلس الوطني الثقافي للفنون والأدب، سلسلة عالم المعرفة (٧٧)، ١٩٩٠م)، ص ٢٠٠.

تعد تلعب دور البطولة»^(١)، وبهذا امتاز (ايسخيلوس) بالكثير من نقاط الخصوصية التي طرأت بواسطته على الأداء التمثيلي في المسرح اليوناني من خلال تجديده وإبداعه، كما تميّز مسرح (ايسخيلوس) «بالفخامة والسمو والقوّة في العبارة والطابع العام، فمسير حياته تتسم بأنّها أعمال فنية ضخمة، نُظِمت وعُرضت في جوّ من العظمة والأبهة. كل شيء فيها من الحكمة إلى الشخصيّات ومن اللغة إلى الأوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار ... ولعلّ أبرز الزوايا في مسرح ايسخيلوس من حيث الفخامة هي الزاوية الأخلاقية»^(٢).

من خلال ما تقدّم يتبيّن أنّ التنوّع وتعدّد الشخصيّات وقيام الممثّلين بأداء أدوار مختلفة قد أوجد حالة من التجديد، تجسّدت في التمييز بين الشخصيّات من خلال استخدام طرق ووسائل مسرحيّة تُعين الممثّل في أدائه، تمثّلت في ابتكار ايسخيلوس «أحذية عالية الكعب، وكان يزيد من طول الممثّلين، الأمر الذي يمنح الملك البطل مظهراً أكثر جلالاً وتأثيراً من رفاقه، ولا بدّ أنّه كان يؤدّي إلى تمييز الشخصيّات الرئيسيّة ظاهرة الجلال، والوقار والعظمة في سكونهم وحركاتهم عن الأشخاص الواطئة الكعب في الجوقة»^(٣).

وبهذا أوجد (ايسخيلوس) تمايزاً طبقيّاً داخل شخصيّاته، كما أوجد - كذلك - تمايزاً في طبيعة الشخصيّات وسلوكياتها ووضعها الاجتماعي، وبذلك دخل التمثيل مرحلة جديدة لم تقف عند هذا الحد، وإنّما أخذت بالتطوّر لاحقاً على يد الشاعر

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

(٢) فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط ١، (بيروت: المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٨م)، ص ٧٣.

(٣) الاراديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة: عثمان نوبه، ج ١، (القاهرة: مطبعة الانجلو المصرية، ١٩٨٦م)، ص ٢٠.

(سوفوكليس ٤٩٧-٤٠٥ ق.م).

أضاف الشاعر (سوفوكليس) أداءً جديداً لممثليه قد يُعدّ خطوة تكميلية لما أنجزه (اسخيلوس)، وذلك في ضوء إدخال الممثل الثالث، حيث «فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير بعد أن تنازلت عن هذا الممثل، ومن ثم صار الحوار الذي تشترك فيه هذه الجوقة نادراً، كما أنّ أغاني الجوقة أصبحت أقلّ إسهاماً في تطوير الحدث الدرامي، فازداد حجم الحوار بين الممثلين»^(١). كما اتّسع الغرض الدرامي لدى (سوفوكليس)، فاتّجه نحو التعبير عن إشكاليات الواقع الإنساني بعد أن اقتصر من قبله على محاكاة الآلهة، متّخذاً من الدوافع النفسية التي عاشها الإنسان وسيلة تعبيرية تكشف عن خبايا النفس الإنسانية، من خلال ما تطرّق إليه عن طريق الأداء التمثيلي الذي أراده من ممثليه، فقد «طلب من ممثليه - من خلال الإلقاء الخطابي والأقنعة - تجسيداً لشخصيات عالية المكانة، وهي تكشف الحقائق عن نفسها»^(٢).

وبهذا اعتمد (سوفوكليس) على الأداء لدى الممثل على عامل الصوت، متّخذاً منه وسيلة كاشفة عن مدى الانفعال النفسي الذي تعيشه الشخصية، وذلك من خلال التلوين الصوتي للممثل، واعتماد النبرة الخطابية أسلوباً لبيان خبايا الشخصية وإبراز معالمها، ومن ثمّ انفرد (سوفوكليس) بصفة تمثّلت في قدرته على إزاحة الستار من تقلّب الأمزجة والخوافز الكامنة في الأعماق النفسية لبطل واحد من أبطاله. لقد كان (سوفوكليس) ماهراً في إبراز معالم الشخصية بأقلّ الكلمات، وكذلك القدرة على إغناء مضامين الشخصية الواحدة وتنويعها، وإثرائها بالبيان والإيضاح من خلال ذلك الكشف الذي يراه الجمهور بوضوح، ويُدركه حين ظهور

(١) فايز ترحيني، مصدر سابق، ص ٧٦، ٧٧.

(٢) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ٤٩.

الشخصيات على المسرح بالأداء المختلف، الذي يكشف عن تنوع وتغير الشخصيات تبعاً لتغيره^(١)، ولكن «ما يبدو واضحاً وأكيداً هو أنه لم يُظهر أبداً على المسرح في وقت واحد أكثر من ثلاثة ممثلين ناطقين، وأنّ كلّ ممثل من هؤلاء الثلاثة كان يؤدي أكثر من دور، وهو الأمر الذي كان يُسهّل استخدام القناع»^(٢).

وبهذا اتّسع دور الممثل في تأديته للشخصيات على الرغم من كون الحركات والاياءات كانت مقيّدة ويسيرة، ومع هذا كان الممثل يستعين بحركات جسده ويديه ونبرات صوته لأداء دوره والتأثير في نفوس المتفرّجين، فقد «كان الصوت الجمهوري صفة جوهرية للممثل؛ إذ كان يؤدي دوره في الهواء الطلق، أمام جمهور من عشرين ألف نسمة... لقد كانت دقّة التعبير بالوجه من الأمور المستحيلة في مسرح يمثل بهذا الحجم الكبير»^(٣).

إلاّ أنّ ظهور (يوربيدس ٤٨٥-٤٠٦ ق.م) - وهو الكاتب التراجيدي - قد مهّد لمرحلة جديدة من التطوّر والانتساع في تناول الأغراض الدرامية، فقد ركّز بصورة كبيرة على الإنسان واستخدم لغته وكلماته في التعبير والحوار، ويبدو أنّ «يوربيدس قد اقترح على ممثليه المحترفين أن يكونوا أكثر إنسانية، فقد طلب منهم أن يكونوا أكثر اقتراباً من الحياة وأكثر واقعية - في حدود تقليدية بالطبع - ممّا كان عليه الممثلين في المسرحيات الأخرى»^(٤).

(١) ينظر جميل نصيف التكريتي، قراءات وتأملات في المسرح الإغريقي، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥م)، ص ١٧٧ وما بعدها.

(٢) توبي كول وهيل مين كريش شوني، الممثلون والتمثيل، ترجمة: ممدوح عدوان، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٧م)، ص ١٥.

(٣) لويس فارغاس، المرشد إلى فنّ المسرح، ترجمة: أحمد سلامة، (بغداد: دار الشؤون للثقافة العامة، بت)، ص ٢٥.

(٤) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ٥٩.

ولم يقف (يوربيدس) عند تلك المطالب، وإنّما طلب من ممثليه أيضاً الاهتمام بأفكار الشخصيات أكثر من ذواتها؛ وهذا ما جعل ممثليه أكثر قرباً إلى الخطابة، وبهذا اشتملت تلك المطالب على وعي كبير بمستوى الصراع وطبيعته.

وفي ضوء ما تقدّم نخلص إلى أنّ ما تميّز به الأداء التمثيلي في المسرح الإغريقي يمكن اعتباره مرتبطاً بشكل جليّ بالهدف الديني، متّخذاً من الأساطير اليونانية القديمة مادّة الخام التي أضفت على العرض المسرحي وأداء الممثل نوعاً من الممارسة الشعائرية والدينية.

وبهذا يمكننا القول أنّ هناك نقطة اشتراك بين الأداء التمثيلي لدى اليونان والأداء التمثيلي في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه)، ألا وهي الموضوع الديني، إلّا أنّها يختلفان في كون الأداء التمثيلي في العصر اليوناني غير محدّد موضوعياً، فهو يخضع للخيال في الكثير من جوانب الموضوع الديني؛ لذا كان منهج ذلك الأداء قائماً على المقاربة والتشابه بين انفعالات الذات وانفعالات الشخصية المؤدّة، على عكس ما هو موجود في عروض التّعازي، من ناحية كونها مقيدة بالموضوع تاريخياً.

الأداء التمثيلي في المسرح الروماني

اتّسمت الدولة الرومانية بطابع العنف في إنشاء إمبراطوريتها، ممّا أثر فيما بعد على الحياة الثقافية لها وبالخصوص المسرح، فعلى الرغم ممّا كان عليه المسرح الروماني في بداياته، من ارتباط بالاحتفالات والأعياد الدينية والألعاب التي تعدّدت، إلّا أنّه لم يتعدّ كونه مجرد تسلية وهواً دنيوياً، مبتعداً عن الأجواء الطقسية التي كانت جوهر المسرح الإغريقي.

أصبح الجانب الترفيهي متمثلاً في نشاطات عدّة كان الرومان يقيمونها، ومن أهمّ تلك النشاطات: «فنون التسلية واللّعب، ومسابقات الملاكمة، والمشي على الحبل،

وبعض الاحتفالات والأعياد الدينية، والألعاب الرومانية، وبهذا أصبح المجتمع الروماني أكثر ميلاً لتلك الاستعراضات، وضمّت هذه الممارسات والنشاطات بعض فنون التمثيل، وكانت تُقدّم وتُعاد مع الطقوس^(١)، خصوصاً إذا ما علمنا أنّ مجتمع يتّسم بجانب المغامرة والحروب، متّخذاً منها وسيلة ترفيهية، مبتعداً عن الغرض الأساسي للمسرح حتّى ظهور الكاتب (ليفوس اندرونيكوس) اليوناني الأصل، الذي قدّم في «الألعاب الرومانية عام ٢٤٠ ق.م عرضاً مسرحياً يحتوي على مسرحية تراجيدية وأخرى كوميدية، والمسرحيتان مقتبستان من أصل يوناني، وقد استولى هذا العرض على ألباب الرومان، وحتى أصبحت هذه العروض المسرحية منذ ذلك الوقت مظهراً هاماً من مظاهر الحياة الاجتماعية الرومانية، التي كانت تُقام تكريماً لبعض الآلهة أو تمجيداً لبعض الأبطال المتصرين»^(٢)، وبذلك التغيرات التي طرأت على العروض المسرحية تأثّر - أيضاً - الأداء لدى الرومان، وأصبحت له خصوصية أدائية، فبعد أن كانت الجوانب الاستعراضية تؤدّي بالمثل إلى الابتعاد عن الشخصية، والهبوط إلى مستوى الإهتمام بالدور، أصبح الإهتمام بالدور والشخصية المؤدّة يتعاظم شيئاً فشيئاً، لا سيّما إبان ظهور المسرح الروماني، فقد ازداد عدد الممثلين، وبهذا أصبح كلّ ممثّل يؤدّي دوراً معيّناً خاصّاً به.

وبهذا قد خالف الرومان «الاغريق من ناحية عدد الممثلين الذي اقتصر عددهم على ثلاثة فقط، واستغنى الرومان عن القناع في المسرحيات التراجيدية؛ ممّا أتاح الفرصة للممثل من أن يُعبّر عن الموقف والحدث وعن انفعالاته والمشاعر المختلفة

(١) محمّد عثمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب سلسلة عالم المعرفة (١٤١)، ١٩٨٩م)، ص ٣٧-٣٨.

(٢) إبراهيم سكر، الدراما الرومانية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠م)، ص ٤.

مباشرة بواسطة تعبيرات الوجه والتكوينات الجسدية، ممّا أعطى هذا تطوّراً في فنّ الأداء^(١)، أضفى صورة جديدة في الأداء، يُعبّر من خلالها الممثل عمّا يدور في شخصيته من انفعالات مختلفة، متّخذاً من الإيماء والحركة أداة توصيلية، يمكن بواسطتها إنتاج المعاني المختلفة التي تعطي دلالة واضحة في قراءتها للمسرحية، لذلك «أكّد الرومان على أهميّة الصورة البصرية في التمثيل، منظر الأشياء أو الشخصيات في إطار الحركة؛ لأنّهم اعتقدوا أنّ رؤية الممثل لا تقلّ قيمة عن سماعه... لقد أدركوا أنّ المشاعر يعكسها الوجه والعينان، وأنّ الإيماءات قادرة على خلق ثروة من المعاني المختلفة بنفس الكلمات»^(٢).

لذا أكّد الممثل الروماني أهميّة الحركة والإيماءات ودلالاتها الفكرية في العروض المسرحيّة (الميم MIME)، التي كانوا يرتجلون معظم حوارياتها، بحيث نلاحظ أنّ الشخصيات كانت أكثر تنوعاً وغير مقنّعة، وقد اعتمدت كثيراً على تعبيرات الوجه والإيماءات والحركات، التي أضفت على العروض لمسة جمالية ترفيهية لدى الجمهور الروماني. أدّى هذا الظهور إلى نوع من التمثيل الإيمائي الصامت (البانتومايم PANTOMIME)، أي الملهة الإيمائية الصامتة، التي أكملت سابققتها بالهزل والسخرية اللاذعة، على الرغم من أنّها كانت بمثابة الصورة المركّبة من الرقص والموسيقى والحركات والإشارات، التي نشأت «نتيجة انفصال التمثيل عمّا هو غناء وإلقاء، ويرجع أوّل ظهوره إلى نهاية عهد الجمهورية، وكان فيما يبدو عبارة عن تمثيلية يؤدّي ممثل واحد أدوارها كلّها عن طريق مداومته استبدال الزي

(١) حسن الهامي، «الملابس والأقنعة»، مجلّة المسرح، (القاهرة)، العدد (٣٣)، ١٩٦٦م، ص ٣.

(٢) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ١٢٤ - ١٢٥.

والقناع»^(١). لقد أوجب هذا الفنّ على الممثل دقّة في التدريب؛ ذلك لما يتطلّب من جمال ورشاقة في الحركة والدقّة في التعبير، فضلاً عما يخلقه من تناغم بين الحركة والموسيقى، التي تنعكس داخلياً لتكون نمط التعبيرات الذي يتّخذه الممثل لبيان مدى التناغم بينه وبين الإيقاع والحركة.

فقد كان الممثل الروماني يستخدم «جرساً في قدمه؛ لكي يؤكّد الإيقاعية في أدائه»^(٢)، حتّى أصبحت صفة ملازمة للممثل الروماني، جعلته يتّصف بقدرات جسدية استطاع التفرّد بها، وتناوله موضوعاته الكوميديّة بواسطتها، والتي كانت مركّبة من الحركة والإيماء والموسيقى، على عكس ما هو موجود في التراجيديات التي اتّخذت من بروز الجانب السردى الإلقائي سِمَةً يمكن أن تقرّبه من أداء الممثل الإغريقي الذي كان مضخماً وذا أسلوب خطابي، وبأشكال استعراضية صاحبة محاولاً جذب انتباه الجمهور؛ لذلك كان الممثلون الرومان «يوجّهون حديثهم للمشاهد، كانوا يقفون كلّما أُتيحت لهم الفرصة في مقدّمة خشبة المسرح حسب تخمين (و.بير W.PEARE)، لقد واجه الممثلون الجمهور وأخذوا يراقبون الجمهور، وكان هدفهم الأوّل هو أن تصل كلماتهم إلى أبعد مقاعد»^(٣)، وبهذا ركّز واضعو النظريات الرومانية على عملية النطق الصحيح والواضح الذي يُمكنهم من إيصال انفعالاتهم إلى الجمهور، وهذا ما يعني العودة إلى التمثيل الجاد، واستخدام مقوّمات الأداء الصوتي، والابتعاد عن الابتذال والاستعراضية، وعدم استخدام

(١) جيمس لافر، الدراما أزياءها ومناظرها، ترجمة: مجدي فريد، (القاهرة: المؤسّسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٣م)، ص ٣٧.

(٢) عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح - دراسة في علوم المسرح نظرياً وتطبيقاتاً، (عمّان: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م)، ص ٢١.

(٣) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ١١٩.

الصوت بطريقة صاحبة تفقده جانب التلوين، وهذا ما ركّز عليه (شيشرون)^(١) في مؤلفاته عن الخطابة، فأكد أنّ الطبيعة قد اضفت «على كلّ انفعالاتنا الطابع واللّهجة والحركة الخاصّة بهما، وكما للإنسان من جسد وهيئة ونبرات صوتية أشبه بأوتار آلة موسيقية ترن كلّما حركتها اليد .. ذلك أنّ نبرات الصوت - والتي تمثّل أوجه اختلافه - شأنها في ذلك شأن الوتر المشدود تُصدر صوتاً رفيعاً أو غليظاً، سريعاً أو بطيئاً قوياً أم ضعيفاً، حسب الطريقة التي تلمس بها، ومع ذلك تخضع هذه النبرات جميعاً للتغيّرات»^(٢).

إنّ تلك الخصوصية متأثّية أساساً من التغيّر في الانفعال الذي ينبثق داخل النفس الإنسانية، فيكون الصوت بصفته التي ذكرها (شيشرون) هو العلامة التي تبين ذلك الانفعال، سواء كان انفعالاً دالّاً على حزن أم فرح أو خوف، وبهذا يكون الصوت وسيلة الممثل في إيصال انفعال الشخصية إلى المتلقّي، وركيزة أساسية في نجاح الدور الذي يؤدّيه.

أكّد (كونتيليان) هذا بقوله في خصوصية الممثل الخطيب: «لا بدّ أن يتجنّب الرّتابة، ويحذر الجمل الثانوية، ويكون واعياً بالإيقاعات، ولا بدّ أن يعرف أنّ التأكيد هو وسيلة للكشف عن معنى أعمق عمّا تُعبّر عنه الكلمات عادة، وأنّ نغمة الصوت هي ملكة الفصاحة ... المفردة التي لا ثاني لها؛ لأنّها برفع أو خفض الصوت أو تغيير مقامه يستطيع الخطيب إثارة مشاعر السامعين»^(٣)، وعلى هذا أصبح لزاماً على الممثل

(١) شيشرون: كاتب وناقد روماني، شرح في مؤلفاته عن (الخطابة) نظريته في فنّ الكلام، وتقوم أساساً على العلم والخطابة. للاستزادة يُنظر اوديت أصلان، فنّ المسرح، ترجمة: سامية أحمد، ج٢، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠م)، ص ٤٤١.

(٢) عقيل مهدي يوسف، نظرات في فنّ التمثيل، (بغداد: مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر، ١٩٨٨م)، ص ٢٣.

(٣) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ١٢١.

الخطيب أن يعي مقومات الأداء الصوتي، ويكون على إلمام تامّ بها، كمعرفة المقامات والتغيرات في نبرات الصوت، تبعاً للكيفية التي يكون عليها الحدث الذي يحاول إيصاله إلى الجمهور.

هذا وقد استخدم الممثلون الرومان الطلاء والشعر المستعار، لا سيّما في الأدوار التي كانت تخصّ الشخصيات النسائية، فقد كان الرجال هم الذين يقومون بتلك الأدوار، ثم أخذت بعض النساء تقوم بأداء تلك الأدوار النسائية، خصوصاً في المسرحيات الصامتة، وبعدها في الكوميديا، وهذا ما عدّ أهمّ التقاليد التي ابتكرها الرومان، وتُعدّ (الميموس Mimos) من أهمّ النشاطات المسرحية التي أدتها شخصيات نسائية، وهي عبارة عن «نوع من الأداء الصامت، ومشاهد تتّصف بالإباحية والخلاعة ذلك عوضاً عن الرجال»^(١).

وبما أنّ الأداء في العصر الروماني يعتمد الاستعراضية تبعاً للحالة السياسية التي كانت سائدة؛ لذا فهو مجرّد موضوع لبثّ روح التسلية ورفع معاناة الواقع المعاش، في حين كان الأداء في عروض التعازي (التشابهية) يعتمد على الاستعراضية في خلق صورة الحدث؛ لغرض الاستذكار وهيجان العاطفة والحزن، إلّا أنّ كلا الأدائين اعتمدا اعتماداً كبيراً على خفّة الحركة وعنصر الخطابة في بيان صورة الشخصية المراد إيصالها للمتلقّي.

الأداء التمثيلي في القرون الوسطى

انحسر المسرح إبّان ظهور الكنيسة؛ لأنها رأت فيه عاملاً أساسياً في إبعاد الناس عن تعاليمها، واعتبرته نوعاً من اللهو ومصدراً للذنوب والخطايا؛ لذا

(١) اشلي ديكوسي، الدراما، ترجمة: محمّد خيرى، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بت)، ص ٨٦.

حاربتة وحثت على عدم تعاطيه؛ فانهسر جمهور المسرح وأخذ بالتضاؤل، وبهذا «كان ظهور المسيحية كالعقيدة الأساسية للغرب يعني تقلص دور جمهور المسرح؛ وذلك لأن المسرح برمته كان يُنظر إليه باعتباره خطيئة، أصبح المسرح آنذاك مرادفاً للفساد والمتعة الحسية، وتوجيه جلّ الاهتمام للحياة الدنيا، فهي أشياء تتنافى جميعاً مع روح الفكر المسيحي في بداياته»^(١).

واستمر الحال على ما هو عليه لمدة ليست بالقليلة، إلّا أنّ هذا الحال قد تغير كثيراً، فقد أدركت الكنيسة ضعف وسائلها القديمة في نشر التعاليم الدينية، لذا رأت ضرورة تجديد تلك الوسائل أو توظيف وسائل أخرى لهذا الغرض، فكان المسرح أحد تلك الوسائل.

لعلّ أولى المصاعب التي واجهتها الكنيسة ووظفت من أجلها المسرح، هي أمية أغلب المجتمع الروماني، فضلاً عن صعوبة لغة الإنجيل والقدّاس التي كانت بحاجة إلى إيضاحها وتوصيلها إلى أذهان الجمهور، وبهذا وجدت ضالّتها في المسرح ومقدرة الممثلين على أداء ذلك الدور، ممّا استدعى رجال الكنيسة إلى «تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها في صور تمثيلية، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية، ثم أدركوا أنّ فائدتها محدودة؛ لأنّ معظم أفراد الشعب لا يدركون اللغة اللاتينية»^(٢)، وبذلك ظهرت بوادر التمثيل المسرحي داخل إطار الكنيسة، الذي كان يتّسم بالطابع الديني، ويقتصر على التراتيل المأخوذة من الكتاب المقدّس، ونشأ عنه فيما بعد نوع من الغناء، أطلق عليه (الغناء الترتيلي)، حيث كان يعتمد في أدائه على الفرد والمجموعة، ثم انتشر هذا النوع من الغناء

(١) جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرباط، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥م)، ص ١٠١.

(٢) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، (القاهرة: دار الفكر العربي، بت)، ص ٦.

بسرعة في أوساط المجتمع، لا سيّما إذا علمنا أنّ القائمين به كانوا من الرهبان. لقد كرّست الكنيسة الكثير من جهودها التي ظهرت على يد رهبانها في خصوصية أساليبها، فقد «ظهرت أولى علامات التغير حوالي عام ٩١٥ عندما أضاف أحد الرهبان - ويدعى (تويتيلو *tilo-tui*) - حواراً قصيراً من أسئلة وأجوبة إلى قدّاس عيد القيامة، وهذه الإضافة كان ينشدها القساوسة الذين كانوا يجسّدون الملائكة، الذين كانوا عند قبر المسيح والمريميات الثلاثة اللاتي كنّ يبحثن عن جسد المسيح»^(١).

وبهذا شهد القرن العاشر الميلادي تغييرات كبيرة طرأت على الأداء التمثيلي داخل الكنيسة، إذ تحوّلت لغة القدّاس من مجرّد السرد إلى الحوار المنظم، كما كان الغناء يؤدّي غرضاً وصفيّاً لبعض المظاهر الدينية أو بعض المشاهد الدينية، موضحاً معالم خصوصية الأداء التمثيلي في ما كان يؤدّيه الممثلون، الذين كان أغلبهم من رجال الدين القساوسة الملتزمون بقواعد الأداء الواجب إتباعها آنذاك، فكان «على القسّيس الأول أن يقترب من القبر دون أن يلفت الأنظار إليه، وأن يجلس هناك هادئاً وفي يده واحدة من سعف النخل، وعلى الآخرين أن يسيروا إلى صحن الكنيسة في رقة، يسرن كمن يبحث عن شيء، ويأتين إلى القبر كأنهنّ ضلّن الطريق إليه»^(٢).

وعلى الرغم من سماح الكنيسة - المقيّد - ببعض العروض الدينية، وتشجيعها لهذا النوع من العروض، إلّا أنّ التمثيل فيها ظلّ معتمداً على الرجال دون النساء، فكان الرجال هم الذين يقومون بأداء أدوار الشخصيات النسائية، كما أنّها لم تسمح في بادئ الأمر بتجسيد بعض الشخصيات، وإنّما حاولت أن تجد لها بديلاً عن

(١) جوليان هيلتون، مصدر سابق، ص ١٠٢.

(٢) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة: عثمان نويه، ج ١، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة الرسالة، بت)، ص ٢٠٣.

التجسيد المباشر لها، فقد حرصت الكنيسة على « أن لا يتولّى الممثلون تشخيص مَنْ يحلّ مقامهم عن هذا التشخيص، كالذات الإلهية والسيّد المسيح والسيدة مريم العذراء، بل يكون هؤلاء مشخّصين بالعرائس والتمثيل التي تدلّ عليهم»^(١)، لكنّها لم تستمر على هذه الحال، وإنّما سمحت بتجسيد تلك الشخصيات بصورة مباشرة، خصوصاً بعدما أحسّت بأنّ التجسيد بالعرائس أصبح عائقاً أمام نجاح العروض الدينية التي كانت تقدّمها.

وهكذا انتشرت المشاهد الدينية في الكنائس، وباركها رجال الدين، وأقبل عليها النّاس ليأخذوا منها الوعظ الديني، على الرغم من أنّ تلك المسرحيات كانت باللغة اللاتينية، وبعد فترة من الزمن أخذت تلك المشاهد بالتطوّر، واتّسعت المقطوعات المأخوذة من الكتاب المقدّس، فبعد أن كانت «المقطوعات التمثيلية في الحادي عشر الميلادي لا تزيد عن أربعة أو خمسة أسطر مأخوذة من الإنجيل أصبحت في القرن الثالث عشر معقّدة، بحيث اضطرّ رجال الدين إلى الاستعانة بهواة، من الذين عشقوا التمثيل، ووجدوا في أنفسهم القدرة على الأداء التمثيلي»^(٢).

واستمر تطوّر ذلك الأداء التمثيلي بعدما ازدادت عروضه شعبية، وأخذت بالانتشار خارج الكنيسة بعد أن كان تمثيل تلك العروض مقتصرًا على القساوسة. كما رافق ذلك التطوّر تطوّرًا في اللغة المستخدمة أيضاً، بعدما كانت اللغة مقتصرة على اللاتينية، وهي لغة الكتاب المقدّس.

وما لبثت اللغة اللاتينية أن اقترنت بالشعر حتّى أصبح ذلك فيما بعد سبباً لامتزاج لغة الشعب بلغة الكتاب المقدّس، كما نجد ذلك في (مسرحية آدم) التي

(١) عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى، (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩م)، ص ٤٣.

(٢) محمّد كمال حسين، في الأدب المسرحي، (بيروت: دار الثقافة والنشر، ١٩٦٠م)، ص ١٦٤.

تناولت جانباً توجيهياً، وتطرّقت بصورة درامية إلى حياة أبي البشرية آدم عليه السلام، حيث نلمس في تلك المسرحية تأكيداً على تعليمات الأداء في تناوله شخصيات لها طابعها القدسي، ففي تمثيل تلك الشخصيات ينبغي على الممثل أن يكون «حسن التدريب فيعلم متى يجب، ولا يُبطئ في الإجابة أو يُسرّع فيها على نحو مُسرف»^(١)؛ فيؤدّي ذلك إلى الإخلال بتوافق الحركة والحوار. وبهذا يُعدّ عنصر التدريب من العناصر الأساسية التي تدفع بالممثل نحو تقديم عرض مسرحي متكامل يأخذ بمشاعر وأحاسيس المتلقّي، ليربطها ربطاً تكتيكياً بدنياميكياً بالأحداث المسرحية وتتابعها.

كما يجب على الممثل أن يعي بدقّة الفاصل الزمني بين السؤال والجواب، كما يتعين عليه عند أداء الحوار أن لا يُسرّع أو يُبطئ إلى حدّ الإسراف؛ فقد يصعب فهم الحوار على المتلقّي في حالة السرعة، كما يفقد الحوار هيئته، فيكون مجرد إلقاء خالٍ من الروح والانفعال والتلون، و«على جميع الشخصيات أن تتمرّن على الكلام بثبات، وأن تُلائم بين الحركة وبين موضوع الكلام، ويجب أن لا يدسّوا مقطعاً من عندهم أو يحدّفوا مقطعاً ممّا ورد في النصّ، إذ عليهم أن يقولوا كلامهم في ثبات، وأن يُرددوا ما كتب لهم في نظام دقيق»^(٢).

ولا يقف الأمر عند الحوار، وإنّما يتعدّاه إلى الحركة، فيجب أن تقتزن الحركة بالحوار بصورة تكاملية، فلا يكون هناك نشوز في الحركة عن الحوار أو العكس، فعلى الممثل أن يُتقن حوارهِ وحركته، فلا يكون هادئاً في حوارهِ في موقف الغضب، أو سريعاً في حركته في حوار لا يتطلّب الحركة السريعة، كحوارات الحديث مع النفس، أو التأمل أو غيرها، ولا يسبق الحوار الحركة أو يتأخّر عنها.

(١) الارديس نيكول، مصدر سابق، ص ٢٠٨.

(٢) الارديس نيكول، مصدر سابق، ص ٢٠٨.

أمّا عامل الإيحاء والإشارة فيعتبر عاملاً رمزياً تعويضياً أو دلالياً على معنى معوّضاً عن الكلمة في تلك المناسبة، مولّداً إيحاءً يحرك خيال المتلقّي للوصول إلى الدلالة الحقيقية أو الأقرب لذلك الرمز، فقد تكون الكلمة قاصرة عن الوصول إلى المعنى فتلعب الإيحاء دورها عوضاً عن الكلمة في الوصول إلى ذلك المعنى.

ولم يقف الأمر عند عروض (مشرحة آدم)، وإنّما انتشر المسرح وأصبح مدعوماً من الكثير من الشخصيّات والتجمّعات، ولعلّ النقابات كانت أهمّ تلك التجمّعات الداعمة للمسرح، ومن أهمّها التجمّعات التمثيلية ذات الطابع الديني، مثل جماعات (الآلام الباريسية) التي كانت تقدّم بعض العروض التمثيلية التي كان لها ادأؤها الخاص، حيث اتّسم ذلك الأداء «بالخشونة والواقعية الصارخة إلّا أنّه كان يتميز بالصدق والإخلاص، فكان القائم بالتمثيل يتحمّل ما يقتضيه الأداء من صلب وتجريح وتعذيب، وكانت تنصب آلات التعذيب ويُشدّ إليها من تتطلب أدوارهم العذاب فيصدروا الصراخ عالياً من الأعماق»^(١).

واستمر هذا الأمر بالتطوّر والانتشار بين أوساط المجتمع، حيث كانت موضوعاته تلاقي قبولاً ورواجاً في المجتمع، خصوصاً المواضيع ذات الوعظ الديني، ثمّ ما لبث أن ظهر نوع جديد من المسرحيات، أُطلق عليها فيما بعد اسم مسرحيات (الأسرار)، حيث كانت تلك المسرحيات تمزج بين قصص الكتاب المقدّس مع زيادات من الإنجيل المعتمد وكتابات المفسرين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كانت تمثّل مسرحيّة تاريخيّة.

ولم تقف تلك المسرحيات وقوفاً مقيداً على الوصف الأصلي، بل كانت الرغبة في التعبير الرمزي هي الغالبة على الوصف، كما نرى ذلك في مشهد (مريم

(١) أحمد شوقي، مصدر سابق، ص ٢٦.

المجدلية)، حيث كانت مريم المجدلية «تتجه إلى الرجال وذراعاها ممدودتان، أي أخوتي.. ثم تلتفت إلى النساء أي أخواتي.. لقد ضاع أمني (وهنا تضرب على صدرها)، أين عزائي؟ (ترفع يديها)، أين سعادي كلها؟ (هنا يميل رأسها وتلقي بنفسها عند قدم المسيح)، أي سيدي»^(١).

وبهذا كانت تلك العروض تتطلب مدة تدريبية قد تصل إلى عدة أيام، ولعل سبب ذلك يرجع إلى تنوع موضوعاتها وقصصها المختلفة، لذا كان على الممثل أو من يقوم بأداء دوره في تلك المسرحيات أن يتقن عمله جيداً.

ومن المسرحيات التي كانت تتطلب مدة زمنية لإعدادها هي مسرحية (آلام المسيح)، حيث كان عرضها وترتيلها يستغرق عشرة أيام، وكانت أغلب مناظرها قريبة إلى الحياة، وكانت تلك المسرحيات تُعرض أيام العطل والأعياد.

هذا وقد اتّصف الأداء في تلك المسرحيات بأنه كان يسعى للوصول إلى أكبر قدر من التأثير في المتلقي، وذلك بإضافة الكثير من المؤثرات على خشبة المسرح، ثم ظهرت بعد ذلك مسرحيات أخرى، أُطلق عليها اسم (المعجزات)، وهي مسرحيات كانت تدور أحداثها حول معجزات السيد المسيح، أو حول قديس ما، إذ كانت مواضيع تلك المسرحيات تؤثر تأثيراً كبيراً في إيمان الناس، وربما كانت بعض تلك المعجزات - وخصوصاً التي كانت تتحقق على أيادي القديسين - دافعاً لمحو خطيئة قد يرتكبها أحد أولئك القديسين، بل تتعلق بعامة الناس، وخصوصاً الذين وقع عليهم ظلم ما، حيث يظهر عفو الربّ عليهم كما في مسرحية (الدوق موردو)^(٢).

وبهذا يتفق الأداء في القرون الوسطى مع الأداء التمثيلي في عروض التعازي

(١) الارديس نيكول، مصدر سابق، ص ٢٠٤.

(٢) ر. بينار، تاريخ المسرح، ترجمة: أحمد كمال يوسف، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٦٣م)، ص ٥٨.

(التشابه)، من ناحية الأداء الصوتي الترتيلي وأداء الشخصيات المقدسة، إلا أنّها يختلفان من ناحية مصدر الحدث؛ إذ يقتصر مصدر الحدث في العصور الوسطى على الكتب المقدسة والاقتباس منها، أمّا في عروض التعازي فإنّ المصدر هو الكتب التاريخية (المقتل)، واعتمادها على النقل الروائي الذي يرد في الكتب التاريخية.

الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي

ارتبط المسرح الشرقي في نشوئه وتطوّره بالطقوس والتقاليد الدينية والملاحم والأساطير، وكان أكثر ما يميّز هذا المسرح هو الانضباط العالي والدقّة المتناهية في استلهاهم تلك التقاليد الدينية، حيث اتّسم بتوظيف الأنساق العلامية ما بين المرسل والمتلقّي من جهة، والعاملين على استمرار هذا الشكل (الطقسي) المسرحي من جهة أخرى. كما اتّسم أيضاً بنوع من الشفرات توشّح الأداء التمثيلي فيه، والتي يصعب على المتلقّي من غير الشرقيين فكّها، وبهذا يكون المتلقّي الشرقي على دراية بأوليات مواضيع تلك العروض، ولعلّ السبب في ذلك هو ارتباطها بمواضيع ذات مضمون محدّد أو ذي ميراث أسطوري. كما أنّ الانفعال الذي يديه المتلقّي لا يُعتمدُ في اثارته على نوع الموضوع بقدر ما يعتمد على الكيفية التي يؤدّي بها ذلك الموضوع، والتي تتمثّل في مقدرة الممثلين على الإتيان بالحركات والأصوات المصحوبة بالموسيقى الإيقاعية، التي تجري ضمن وتيرة معيّنة، فالممثل الشرقي «يعتمد على الحركات الإيقاعية في التعبير الجسدي رقصاً، والصوتي تدريباً وغناء، ممّا يعطي عرض الممثل الشرقي للدور»^(١) الذي يقوم بأدائه، وإيصال مضمون ذلك الدور بواسطة الأداء الحركي والصوتي إلى الجمهور.

(١) مهند طابور، الطقس وأثره في التمثيل، (بغداد: المكتبة الوطنية، ٢٠٠٧م)، ص ٢٥.

وبهذا أصبح ذلك الأداء هو الخصوصية التي تميّز المسرح الشرقي عن سواه، كما نرى ذلك في المسرح الهندي، فقد «نشأت الظواهر المسرحية من الرقصات الدينية المبكرة والقراءات التمثيلية، واستمدت قوتها من قصيدتين ملحمتين عظيمتين، هما رامايانا (RAMAUANA) والمهابارتا (MAHAPHARATA)، واللّتين تمّ تأليفهما بين القرنين الخامس والثاني ق. م»^(١)، ولم تقتصر دراما المسرح الهندي على الجانب الديني والشخصيات ذات الطابع الأسطوري دون المرور بالواقع الدنيوي، فقد ظهر هناك نوع من الدراما يتّجه في تناولاته للمواضيع من الجانب الديني إلى الدنيوي، ويعتمد على مقومات الأداء الجسدي، وهذا النوع هو (الدراما السنسكريتية)، التي غلب عليها طابع اللغة الشعرية، وعلى الرغم من «بعض العناصر الدينية أو الطقسية فإنّ محتواها وعرضها المسرحي يكون أساساً دنيوياً في توجّهه، وتقوم حكايات المسرحيات السنسكريتية وموضوعاتها وأحداثها بصورة مباشرة أو غير مباشرة على المشاعر الدينية، إنّها في الغالب تتعامل مع الحياة اليومية»^(٢).

وعلى الرغم من أنّ تلك الدراما تتّجه - كما قلنا - إلى الواقع الحياتي إلّا أنّها في الوقت نفسه لا تعتقد أنّ المادة الأساسية لها؛ لذا نراها تبتعد عن التقليد الواقعي للحدث محاولة خلق ذلك الواقع من جديد، فالأداء في الدراما السنسكريتية «لا يعتبر التمثيل المسرحي تقليداً للواقع، وإنّما هو خلق له من جديد - وفقاً لهدف خاص - يشمل كلّ المستويات والأشكال، ... المستوى الخارجي والمستوى الداخلي، والظاهر والخفي، العابر والملازم، المستوى المباشر والمستوى الغير مباشر، المحسوس والمجرّد

(١) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ١٢٨.

(٢) نيميشاندر اجين، المسرح الهندي، ترجمة: مصطفى يوسف، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٠م)، ص ٣٧.

الدينوي الفائق للطبيعة^(١).

ومن هنا كان لزاماً على الممثل أن يمتلك طاقة هائلة على التعبير، من خلال استخدامه للحركات والرموز ذات الدلالة الواضحة، فضلاً عن الخزين الهائل أيضاً من الإيماءات والإشارات التي تصف الظواهر الطبيعية والإنسانية؛ ليتمكن من توليد الصورة الذهنية الجديدة في المتلقي، وهذه الطاقة التي يجب أن يمتلكها الممثل مكنته من استغلال الوقت بصورة كبيرة لإنتاج العلامات التي تقوم مقام الديكور أو صفات الشخصيات وسجاياها؛ إذ «يخصّص الممثل نسبة كبيرة من عمله اليومي لإنتاج علامات، مهمتها الرئيسية أن تقوم مقام السجاياء ومكونات الديكور»^(٢)، ولكن سمة تلك الإشارات أنها لا تقترب من الدلالة الحقيقية للمشابهة مع الوقائع الحياتية التي تؤدي بواسطة تلك الإشارات؛ لأنها تتصف بنوع من التكلّف الإيقاعي، الذي يقترب إلى الرقص أكثر منه إلى التمثيل. وقد اهتمّ الممثل بتصوير السجاياء بدقة وبجمالية كبيرة، معتمداً في ذلك على دقة الأداء التمثيلي الذي يقوم به، وخاصة في أداء الإشارات التي تولّد تأثيراً في نفس المتلقي، وتكون بمثابة القراءة للحركات، فمفهوم الإشارة يعني: «معرفة نوع الشعور المتوقع، وبدلاً من التعبير عن ذلك الشعور الحقيقي يقوم الممثل بأداء الحركات، التي يعتقد أنها سوف تولّد تأثير ذلك الشعور لدى الجمهور»^(٣).

ومن هذه الحركات ما يمكن أن نراه من رقصات في المسرح (الكاثاكالي)، الذي رأى في المسرحية «هبة من الآلهة، وفنّ تشارك في إبداعه آلهة الثالوث المقدّس

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٢) كير إيلا، سيمياء المسرح، ترجمة: رثيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م)، ص ٢٤.

(٣) هايز جوردون، مصدر سابق، ص ٣٥٣.

والأعظم (براهاما)، (فشنو)، (سيفا)^(١)، إذ كانت مسرحياته تُقدّم في المعبد، وتعرض أجزاء من الملاحم وأساطير الآلهة، وفي تلك الدراما التي تتسم بالحركات الراقصة تظهر شخصيات الآلهة وشخصيات أخرى هي من البشر، تُعدّ الجانب الأهم في مسرحيات (الكاثاكالي)؛ حيث تتجسّد فيها الصراعات بين الخير والشر. ويقوم الأداء في المسرح (الكاثاكالي) أساساً على الرقصات، ومنها رقصة يؤدّيها الرجال فيها الكثير من الإفراط والمبالغة، حيث تتطلب مرونة جسدية عالية، وتدريباً مضمّن على حركات ذات دقّة عالية، تتشكّل من مجاميع أولئك الراقصين. والرقص في (الكاثاكالي) «دراما مقدّسة يختلط فيها الرقص بالموسيقى، والموسيقى بالرسم، والرسم بالنحت والمعمار، حيث يتصوّر الذهن الهندي فنون الأداء والفنون البصرية بكاملها»^(٢).

يحاول الممثل في المسرح الهندي أن يبتعد عن الإندماج في الدور، ولكنه لا يهمل أن يعيش في الطقس، أي طقس العرض، ويتفاعل في الرقص والحركة، بحيث يكون دالاً طقسياً متولّداً في العرض، وبواسطة جسده يخلق صورة من نسج الخيال، فيجعل غير المحسوس أمراً محسوساً، فيكون المسرح حينها قد اعتمد على الجانب البصري في أداء الممثل. ولعلّ هذا ما يستدعي أن يقوم الممثل بتدريبات شاقّة وطويلة على الحركات؛ حتّى يتحوّل إلى ممثل ماهر؛ لهذا يعتبر المسرح الهندي الممثل عنصراً من عناصره الفعّالة والمهمّة، وخصوصاً في تكوين الصورة المسرحيّة التي تتحوّل عبر منظومة الجسد.

ومّا تقدّم يمكننا القول أنّ المسرح الهندي يركز على قدرات الممثلين على أداء

(١) سوريش، اوستي، «الكاثاكالي هبة الآلهة»، مجلّة رسالة اليونسكو (اليونسكو)، العدد ٢٦٣،

١٩٨٣م، ص ٣٠.

(٢) ايم، الفاراديتري، «فنون الأداء في كيرالا»، مجلّة ثقافة (الهند)، العدد ١٢، ١٩٦٦م، ص ٨.

الحركات والرقصات؛ تلك القدرات التي يستدعي صقلها تدريبات طويلة ودقة عالية. كما اعتمد المسرح الهندي في عروضه المسرحية على الإشارات كوسيلة تعبيرية عن الحركات، فضلاً عن وسائل الديكور والألوان والماكياج. يمكننا القول أنّ الصفة الغالبة لهذا المسرح هي اتجاهه في كثير من عروضه الدينية إلى معالجة الأغراض الدنيوية، معتمداً في مواضيعها على القصائد وإبطال الأساطير، ومستخدماً اللغة الشعرية جزءاً من لغته المسرحية، وربطاً رباطاً وثيقاً بين الحركات والموسيقى، لا سيما الإيقاعية. كما أنّه حاول أن يخرج بالمثل من التقييد بمضمون الدور والابتعاد عن الاندماج به والامتزاج بالحركات والرقص، فأصبح تصوير الشخصية لديه مبتعداً عن الشبه الخارجي للشخصية أو النفسية (الداخلي) بالواقع، متوسلاً بالإشارة في الصورة والأفكار (الحركية - الصوتية).

الأداء التمثيلي في المسرح الصيني

انطلق المسرح الصيني كغيره من المسارح من رحم الطقوس الدينية، وارتبط ارتباطاً وثيقاً برؤى الإنسان تجاه ما يعبد، حتّى تحوّل إلى وسيلة من وسائل تعبيره عمّا يدور بداخله تجاه الظواهر الطبيعية التي يعتقد بألوهيتها، أو ما يؤمن به من عقائد دينية أخرى، يشعر بتأثيرها المباشر على حياته كما يعتقد، خصوصاً إذا ما علمنا أنّ الصينيين كانوا «من المغرمين بالطقوس والاحتفالات الدينية؛ إذ يعود الرقص والموسيقى في عبادتهم إلى عصور الأساطير والخرافات، وقد كان رقصهم أقرب إلى الرقص المسرحي من أي مجتمع من المجتمعات القديمة»^(١)، حيث نمت تلك التعبيرات الطقسية لديهم حتّى تحولت فيما بعد إلى نوع من الأداء المسرحي

(١) مهند طابور، مصدر سابق، ص ٢٨.

المقنّن، والذي يشترك في الكثير من مميّزاته مع المسرح الهندي، فقد كان الممثل في المسرح الصيني مبتعداً عن الواقعية في أدائه الحركي، ولعلّ أكثر إشارات ورموزه غير موجودة في حياة الناس وواقعهم، وقد كانت الشخصية في المسرح الصيني تتسم بثبات الهوية، وهي موجودة في أغلب العروض إن لم تكن في جميعها، وعلى الممثل الذي يقوم بأداء تلك الشخصيات إيصال كلّ معالم الزمان والمكان والجوّ العام بواسطة مقدّراته التصويرية، وإدراكه لمكانة الحركة وجمالياتها الفكرية والمادية. ولعلّ أوضح مظاهر مقدرة الممثل على الأداء تظهر في الأوبرا الصينية، التي هي «في جوهرها أداء استعراضي لبراعة الممثل، بيد أنّ الممثل لا يملك غير مجموعة من الشخصيات النمطية، أو أنماط من الأدوار التي يستطيع أدائها»^(١)، معتمداً على ما يمتلكه من معرفة بالحركات والمقدرة الصوتية، التي يرتبط بها الفنّ الصيني، لا سيّما في سمة الغنائية التي ترتبط بالذوق، وترتقي به إلى منتهى العفوية، وهذا ما يبدو واضحاً في الأوبرا الغنائية.

وبهذا أدّت الأوبرا - باعتبارها نمطاً من أنماط التعبيرات الصوتية - دوراً كبيراً في إثراء المسرح الصيني، ودفعته نحو إيجاد آليات العرض المنظمّ المعبر عن الشعور الداخلي للإنسان، سواء أكان الشعور بالحزن أم بالفرح، وهذا ما كشفت عنه الأوبرا بقسميّها، سواء كانت أوبرا المأساة أم أوبرا الملهاة، ومن خلال أهميّة الأوبرا أصبح لزاماً على الممثل فيها أن «يتأمل دوره ويعرف أدقّ التفاصيل في ضلال المعاني، وفروق الإيحاءات، ولا بدّ أن يكون بهلواناً... وعليه أن يغني ويمثّل، ولا يكفيه مراعاة الأصول الفنيّة الدقيقة، وإنّما عليه فوق ذلك أن يضيف على كلّ دور يقوم به سحراً

(١) فوبيون باورز، المسرح في الشرق: ترجمة أحمد رضا، (الشارقة: دار الثقافة والإعلام، ٢٠٠١م)، ص ٣١٥.

ينبثق من شخصه»^(١).

لاقى الممثل الصيني الكثير من الصعوبات في نقله للأحداث وتصويرها، واعتماد الإيماءات والإشارات؛ في محاولة لا يصال معالم الزمان والمكان، مما كان يستدعي بالممثل أو الممثلين الصينيين «أن يتدربوا منذ سنٍّ مبكرٍ على السيطرة البهلوانية على أجسامهم، ويتعلّمون إضافة إلى ذلك مجموعة كبيرة من الإيماءات التقليدية»^(٢).

لقد اشتهر في هذا النوع من الفن الصيني عدد من الممثلين الذين لم يكن أداء أدوارهم مقتصرًا على الأفعال الحركية الرجالية فحسب، بل تعداه إلى تجسيد الأدوار النسائية أيضًا، ومن أشهرهم الممثل (ماي لان فانك)، الذي أصبح علمًا من أعلام الأداء التمثيلي الصيني.

وبهذا يمكننا القول أنّ ممثل الأوبرا الصينية لا يقتصر دوره على الغناء والتمثيل وعمل الماكياج فحسب، بل قد يضطره الدور إلى القيام بحركات اكروباتية صعبة تستدعي التدريب - بصورة خاصّة - على السلاح والحركات الاكروباتية، التي تتطلب معرفة تامّة ونوع من الاختصاص.

وقد أدخلت الأوبرا الصينية مصطلحات على الممثلين باعتبار أدوارهم، فسمّي من يقوم بأدوار الرجال بـ (شنك)، وهؤلاء ينقسمون بدورهم إلى (لاوشنك) وهم الرجال الملتحون، (وشياو شنك) الشباب منهم، و(وين شنك) المثقفون، و(ووشمك) الذين يرتدون لباس الموظفين ورجال الجيش^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٣٢٠.

(٢) جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير عبد الرحيم، ج ١، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٩٠م)، ص ١١٧.

(٣) يُنظر: نزار سعيد، من المسرح الصيني، (بغداد: دار الحرية للطباعة ١٩٧٣م)، ص ٢٠-٢١.

مما تقدّم يمكن القول أنّ المسرح الصيني ذو جذور دينية، يستمدّ إبداعه من الموروث الطقسي الديني، ويُعدّ الممثلّ العنصر الأساس في حركته، حيث يُعتمد فيه على ما يملكه الممثلّ من معلومة ومعرفة بالحركات، ومدى استثماره للجسد، كما تتّصف الأوبرا الصينية باعتمادها على الجانب الصوتي.

الأداء التمثيلي في المسرح الياباني

لا يختلف المسرح الياباني عن الهندي أو الصيني من ناحية النشأة والتجذّر، فهو ينبثق من الطقوس الدينية التي يقيمها اليابانيون، ويحاول أن يكون حلقة الوصل بين مكونات السماء وخلجات الإنسان، ويتّخذ من تلك الطقوس مادّة الأولى التي يحاول أن يفسّر علاقتها بالإنسان ومدى تأثره بها، وقد ظهرت بعض الإشارات التي حملتها بعض القصص الخاصّة بتاريخ اليابان القديم حول فنّ المسرح الياباني، وهذه الإشارات حدّدت بما يلي:

١ - العنصر العقائدي الخيالي الذي اقترن بمسرح (النوه NOH) الياباني.

٢ - العنصر السحري لمسرح (الكابوكي KABUKI).

٣ - عنصر الرقص... وهو جزء حيويّ في كلّ الفنون اليابانية^(١).

فالعنصر الأول - والذي اقترن به مسرح النوه - يتعلّق بالسلطة وفلسفتها، وارتبط العنصر الثاني بما أُطلق عليه: مسرح الشعب، أمّا الرقصات التي تميّز بها المسرح الياباني فهي ليست بالقليلة، كما أنّها كثيرة التّنوُّع، وقد اقترنت منذ القدم بالطقوس الدينية القديمة.

1(Kenneth Yoseda, *The.mastes works of on the theater*. (Tokyo: center librey, 1989) p300.

مسرح النوه (NOH)

شهد القرن الرابع عشر ظهور نوع من المسرحيات التي خرجت من المعبد أوّل الأمر وجاءت من طقوس دينية، إذ كانت تُؤدّى من أجل التقرب إلى الآلهة، حيث كانت تتّصف بنوع من الغنائية الكلاسيكية، التي كان الغرض الأساسي منها بعد خروجها من المعبد هو التسلية، وبالذات تسلية النبلاء والمثقفين، وقد أدّت قواعدها الصارمة دوراً كبيراً في تقديمها بانضباط عالٍ، على أن الأداء التمثيلي فيها يعتمد على التدريب الفردي الطويل.

وقد أُطلقت تسمية النوه لتعني: «المؤاترة والقدرة على العمل الحاذق والإنجاز البارع على نوع من أنواع المسارح التقليدية اليابانية، الذي ظهر لأول مرة خلال القرن الرابع عشر»^(١).

ويعتمد الممثل في خصوصية أدائه في مسرح (النوه) على تقديم نفسه بكلام أو شخصية أخرى إذا ما تطلّب الأمر، وهو بهذا قد يأخذ أكثر من شخصية أثناء الموقف الدرامي، ويشرح ما يراه من منظر بواسطة تلك الكلمات؛ لأنّ الديكور في مسرح (النوه) يكون قليلاً جداً، وقد تصاحب بعض الموسيقى تلك الكلمات التي يقولها الممثل؛ لتظهر بجلاء الإحساس الذي يعبر عنه، وبهذا يعتمد الممثل «على تقنية التعبير الجسدي الخالص، وهو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية والدينية، يُستخدم فيها الجسد للكشف عن حالات أو تجليات الروح ومعاناتها»^(٢).

أمّا إيقاع الممثل في هذا المسرح، فهو إيقاع بطيء يُؤدّى بدقّة فائقة؛ إذ إنّ

(١) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ١٦٧.

(٢) زيامي موتوكيو وآخرون، مسرح النو الياباني، ترجمة: جميل الضاحك، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٩٨)، ص ٣٠٨-٣٠٩.

الدلالة التي يدلّ عليها كلّ نوع هي دلالة خاصّة، وهو بهذا كثير التغيّرات؛ لذا تميّز الممثل فيه بقوة التركيز على الحركة والإشارة، وبذلك «يستخدم ممثل النوه أكثر من ضعف الطاقة اللازمة لأداء حركة ما، ومن ناحية فإنّ الممثل ينشر جزءاً من طاقته في الفراغ، ومن ناحية أخرى يخزن أكثر من ضعفها»^(١)، وبالحفاظ على تلك القواعد يكون الممثل قد بلغ شوطاً كبيراً في الحركة البدنية والمهارة في أداء المركّب منها، والمقدرة على التعبير بواسطتها، وعلى تجسيد كلّ الانفعالات التي يعيشها؛ إذ يقوم الممثل بمحاولة تقليد الشكل الخارجي وعملية نقل الانفعال والأحاسيس.

وفي مسرح (النوه) يقترب الأداء كثيراً من الأسلوب الرمزي، مبتعداً عن الأداء الواقعي؛ ليجعل من الإيقاع والحركة المعبر التعويضي عن الكلمات المباشرة، التي لا يرى الممثل فيها ما يراه في الحركة والإيماء من قوّة في نقل الأحاسيس؛ لذا يتطلّب منه ذلك مرونة خاصّة، سواء في الأداء الجسدي أم الأداء الصوتي.

مسرح الكابوكي (kabuki)

تعدّ البداية الحقيقية لدراما مسرح (الكابوكي): «هي مطلع القرن السابع عشر الميلادي، ولذا يُعدّ من أشهر الصيغ المسرحيّة اليابانية الشعبية، وترجع أصوله إلى الطقوس الدينية القديمة، هذا ويمكن اعتبار بداية الدراما الكابوكية تاريخياً - التي مثّلت في أوّل الأمر - بالرقصة الطقسية، التي أدّتها الكاهنة (او كاني OKUNI)، التي كانت تربض في المعبد، بينما يتحلّق حولها جمهور عريض، ينتظر منها استحضار روح

(١) بريجيت كاكيه، مسرح الشرق الأقصى وحضور الممثل، مقالة في كتاب طاقة الممثل: انثروبولوجيا المسرح، يوجينا باربا وآخرون، ترجمة: سهير الجمل، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩م)، ص ٦٥-٦٤.

محارب شاب وجميل سقط في المعركة»^(١).

ومنذ ذلك الحين أخذ هذا النوع من المسرح بالتطور، حتى وصل إلى كونه شكلاً مسرحياً معقداً غير خاضع لمنطق معين، وبهذا يكون أقرب إلى الحواس منه إلى البصر، فهو يعتمد الأداء الراقص والحركي، الذي يتخذ إيقاعاً معيناً وحركات جسدية معبرة.

وفي هذا المسرح يقوم في كثير من الأحيان «مغنٌ جانبي يشبه (السودراها) بإنشاد القصة والترتم بها بمصاحبة جيتارا (ساميترن)، في حين يقوم الممثل بتقوية الانفعالات المنبثقة من الترانيم، مستعيناً بإشارات عريضة وتمثيل إيماي فسيح، ولا يؤدي من الأحاديث إلا أهمها»^(٢)، لذا من أهم الخصائص التي يتميز بها المؤدي الياباني هي قوة التركيز الداخلي للجسد؛ بهدف تحقيق متعة العين الجمالية، فضلاً عن المزج بين ترانيم صوت الممثل ومزاوجة الإيقاع الموسيقي، بما يحقق نوع من التوافق بين ذلك وبين الحركات الجسدية التي يؤديها الممثل، وبهذا تكون «الحركة نحو مستوى جسدي من الإدراك؛ هي حركة نحو النمط الأكثر تركزاً حول الموضوع»^(٣).

ومما تقدّم نلاحظ اشتراك الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي مع الأداء التمثيلي في عروض التّعازي (التشاييه) بالموضوع الديني، واعتباره العامل الرئيس في توليد الحدث الذي يسعى الأداء لتجسيده.

(١) عبد المجيد شكير، الجماليات المسرحية، (التطور التاريخي والتصورات النظرية)، (دمشق: دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٥م)، ص ٦٦.
 (٢) مهتد طابور، مصدر سابق، ص ١٨٨.
 (٣) قصي الحسين، سيسيولوجيا الأدب، (بيروت: دار مكتبة الهلال دار البحار، ٢٠٠٩م)، ص ٣٤٢.

أداء الممثل في عصر النهضة

انتقل المسرح في عصر النهضة - من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر - من الشوارع والأزقة والحارات إلى القصور، حيث أصبح حكرًا على طبقة النبلاء والأمراء والقطاع، حتى تحوّل إلى وسيلة هُوَ لتلك الطبقات، فأضحت الثقافة منحسرة في حدود تلك الطبقة، فظهرت في «القرن الخامس عشر والسادس عشر نهضة شاملة في مجال الفنون، ومنها فنّ المسرح، حيث بعثت أفكار المسرح الكلاسيكي الإغريقي والروماني، والجمع بين الفنون المختلفة - الكلمة والموسيقى والغناء والرقص - وساد الإلقاء الغنائي الذي نشأ عنه فنّ الأوبرا، ومن الأوبرات هي (دافن) للموسيقار (بيري) عام ١٥٩٤م. واهتمّ الأمراء والنبلاء بفنّ المسرح، وأولوه رعاية خاصّة، حيث انتقل من الشوارع والساحات العامّة إلى القصور والقلاع»^(١).

ومن خلال ذلك تطوّرت الأوبرا التي اعتبرت نوعاً فنيّاً جديداً وبديلاً عمّا كان يُقدّم في المسارح الارستقراطية، ولم تنقُص تلك الفترة حتى ظهرت في «مانتو mantua مسرحيّة اورفيو oriveo) لمؤلّفها (مونتيفردي mouteverdis)، الذي تفوّق كموسيقيٍّ وأوّل مؤلّف ارتبط ذكره بالأوبرا؛ إذ كانت الموسيقى هي الغالبة على نسيج المسرحية، وكان الحوار والشعر يُعدّ أمرًا ثانويّاً»^(٢).

لقد اختلف أداء الأوبرا بين بلد وآخر، وهذا الاختلاف أدّى إلى اتّصاف كلّ منها بصفات ميّزت الأداء الأوبرالي بين بلدٍ وآخر، فالأوبرات الإنكليزية كانت «تمتاز بدرامية خاصّة تختلف عن الطابع الإيطالي اختلافاً أساسيّاً، يتجلّى في مثول الإلقاء أو عدم مثوله، أمّا الحوار في الدراما الأوبرالية فهي دراما محكيّة. وهذه

(١) سامي عبد الحميد، مدخل إلى فنّ التمثيل، (بغداد: دارا لكتب للطباعة والنشر، ٢٠٠١م)، ص ٢٩.

(٢) لويس فارجاس، مصدر سابق، ص ٨٣-٨٤.

الدرامات في الواقع كانت عروضاً مسرحية ضخمة بمصاحبة الآلات الموسيقية بكامل عدتها»^(١).

فن الأداء في كوميديا الفن الارتجالية *comedia dellarte*

ظهر هذا الفن في النصف الثاني من القرن السادس عشر في دوقيات إيطاليا الشمالية، وخاصة مدينة (ميلانو)، كما أنه أخذ الكثير من عناصر الكرنفالات والمسارح الشعبية التي كانت تُقدّم في (فينيسيا)، وليست هناك إشارات واضحة تشير إلى تحديد أصل ذلك النوع من الكوميديا، أو بيان المنطلقات التي قامت على أساسها، والجذور التي استمدّت منها الصيغة النهائية لها، فهناك الكثير من المسرحيات ذات الطابع الملهاتي، التي مثّلت بواسطة الأقنعة والتمثيل الصامت المعبر، والتي لم تخلو من عنصر الارتجال والموسيقى والرقص.

وقد اعتمد هذا النوع من العروض المسرحية على المقدرة التي يتمتع بها الممثلون في الارتجال، وربما اختلفت الكوميديا الارتجالية عن سواها من العروض المسرحية في كونها لا تعتمد على النص المكتوب، بل تكفي بيان الخطوط العريضة لمادة العرض، «لقد كاد الممثلون عند التنفيذ أن يكونوا مؤلفي هذه الأدوار، فلم يكن يُقدّم إليهم غير الخط العريض للمنظر الذي يُراد تمثيله»^(٢)، وبهذا فقد فوّض إليهم أمر اختيار الأدوار، ولذلك لم يقوَ أحد على أداء تلك العروض إلا الذين تدربوا لمدة طويلة على أدائها، سواء كانوا من النساء أم الرجال، فقد كان هذا النوع من التمثيل ذا خصوصية؛ لذلك «لايستطيع القيام به إلا رجال ونساء تدربوا سنوات

(١) الارديس نيكول، المسرحية في الأدب الانكليزي، ترجمة: عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار

الرشيد للنشر، ١٩٨٠م)، ص ٢٠٠.

(٢) لويس فارجاس، مصدر سابق، ص ٨٤.

طويلة على نوع معيّن من الفنّ التمثيلي، وجرى النَّاس على أن يطلقوا على هذا النوع من المسرحيات الفنيّة كوميديا دلارتا، أي رجال الفنّ والحرفة»^(١).

ولعلّ أفضل ما يبيّن هذه المقدرة لدى أولئك الممثّلين هو كونهم مجموعة الممثّلين الذين مجسّد كلّ منهم شخصية معروفة، فيقومون معا في تقديم نظام من أشكال مسرحيّة تقليدية، يُتَّفَقُ على الخطوط العريضة لنصوصها، فيما يكون الأساس العام للعرض معتمداً على الارتجال، وذلك الارتجال في كوميديا دلارتا «يختلف تماماً عن الأداء المرتجل للممثّلين اليونانيين القدامى، وعن المظاهر العفوية في الكرنفالات والأعياد، فهو هنا حصيلة تطوّر طويل، وهو لا يعني العمل دون تحضير؛ لأنّ مثل هذا النوع من الأداء يتطلّب تقنية عالية، وسرعة في البديهة، وذاكرة حفيظة، وخبرة كبيرة في التعامل مع الممثّل الآخر؛ كي لا تتضارب المواقف والجمل وردود الأفعال، وإنّما تُبنى على بعضها بشكل منسجم ومبرمج»^(٢)، ومن هنا جاء التركيز - بصورة كبيرة - على الأداء الحركي، ففي هذا الفنّ استبدل الخطاب الطويل ببعض الدلالات الحركية، ولكي تصل الحركة إلى ذلك المستوى من التعبير يجب أن تكون جليّة، تقوم على المبالغة التي هي إحدى عناصر الإضحاك، وكذلك يجب أن تركز على تقنية مدروسة، وأن تكون الرمزية فيها معتمدة على اختيار الوضعية الأكثر تعبيراً للإيحاء بالفكر المجرّد.

وقد حاولت كوميديا دلارتا ألا يكون الأداء في عروضها أداءً تهريجياً، بل كان ينبغي على الممثّل فيها أن يكون نافعاً، بعيداً عن الابتذال وعشوائية الحركة، وبهذا كتب (نيكولو باربيري) - وهو أحد أقطاب كوميديا دلارتا - مقولة يلتزم فيها: «إنّ

(١) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، مصدر سابق. ص ٢٨٩.

(٢) حنان قصاب، «كوميديا دلارتا والمسرح المعاصر»، مجلّة المسرح، عمّان، العدد الثاني، ١٩٩٢م،

هدف الممثل في أن يكون نافعاً حينما يُمتّع»^(١).

وكان على الممثل في كوميديا دلارتا ألا يفصل بين الحركة والكلمة والإيماءة، بل يتعين أن تأتي كلها متلائمة ومتوافقة فيما بينها، وهنا تظهر خصوصية للممثل، والتي يعتمد فيها على الجسد الرشيق والخبرة التي وفّرها له التدريب الطويل، وكذلك مدى قدرته على متابعة إيقاع الحركة وإيضاح لغتها للمتلقين؛ لذلك يعتمد الممثلون «على الخيال أكثر مما يعتمدون على الذاكرة، ويؤلفون ما يقولونه وهم يؤدّون أدوارهم، ويعرفون كيف يساعدون من يقف معهم على خشبة المسرح، أي: إنهم ممثلون يعرفون كيف يوفّقون بين أفعالهم وكلماتهم وأفعال زملائهم وكلماتهم، بحيث يتقمّصون أدوارهم من التوّ واللحظة، ويؤدّون الحركات التي يطلبها منهم الآخرون»^(٢).

لقد كان التركيز في عروض كوميديا دلارتا منصباً على الممثلين وحركاتهم، وما يمكن أن يقدمونه من مقدرات ذهنية وجسدية، وبهذا أدّى التدريب دوراً أساسياً في عملية بناء الممثل، فيما وُضعت الكثير من القواعد لأداء تلك العروض، والتي كان منها ما وضعه (بيروتشي)، الذي يصلح كقاعدة يقوم عليها إعداد الممثل، فهو يقول: «يجب أن يعرف الممثلون صورة للبلاغة وفنونها؛ لأنّ استعمال هذا الصور والفنون يزيد من قيمة الممثلين...، كما أنّ الممثل يجب أن يملأ ذهنه بالخطابات الطويلة والأجوبة الذكيّة والكلمات المناسبة والأغاني والجميل، على أن تكون مناسبة للأدوار التي يؤدّيها»^(٣).

إنّ الأداء التمثيلي في كوميديا دلارتا يشترك مع الأداء في عروض التّعازي بحرية حركة الممثل، إلّا أنّها يختلفان في مصدر أخذ الصورة الذهنية للحدث،

(١) عقيل مهدي يوسف، في بنية العرض المسرحي، (بغداد: مطبعة أسعد، بت)، ص ٥٥.

(٢) اوديت اصلان، مصدر سابق، ص ٤٥٠-٤٥١.

(٣) حنان قصاب، مصدر سابق، ص ٨٨.

فالخيال مصدر لها في كوميديا دلارتا، على العكس مما هو عليه لدى الممثل في عروض التعازي الحسينية (التشابه)؛ إذ يقتصر ذلك على المصادر التاريخية.

الأداء التمثيلي في العصر الإليزابيثي

اتسم المجتمع الإليزابيثي بسيادة الطبقة، التي مثلت انعكاساً إيجابياً لدى التوافق بين الأرستقراطية والحالة الأدبية والثقافية، التي كانت تتمركز محاورها في قصور وقلاع الأرستقراطيين، وهذا بدوره أعطى دافعاً قوياً للمسرح - باعتباره مظهراً من مظاهر تلك الحالة - في أن يأخذ مجالاً أوسع لمواضيعه، وأن يتمكن من مقاومة التيارات الدينية التي لم تكن على وئام مع عروضه. فضلاً عن ذلك إن التمايز الطبقي أفرز بيئة وسطية تمخضت عنها وفرة مصادر الثروة، التي كانت باعثاً لأصحابها على اللهو والمتعة التي وقرها لهم المسرح بشكل أو بآخر. كل ذلك كان من العوامل التي أدت إلى ظهور مسرح تلك المرحلة، والذي يمكن أن نطلق عليه (المسرح الإليزابيثي).

ومن ناحية أخرى، فإن تلك الفترة شهدت ظهور عدد من المسارح والفرق المسرحية، التي منها فرقتان للتمثيل، ترأس الأولى منها (ريتشارد بيرباج Richard burpage ١٥٦٧-١٦١٩)، أمّا (أدورد الن) فقد ترأس الفرقة الثانية، بينما كان (شكسبير) ينتمي إلى فرقة (بيرباج المسرحية)، التي اقتربت في أسلوبها إلى تقديم الحياة الطبيعية^(١).

ولم يكن المسرح الإليزابيثي مستقلاً عما تقدمه في كل خصوصياته، وإنّما كانت بعض خواصّ المسارح القديمة تُلقى بظلالها عليه، ففي « عصر شكسبير كان

(١) يُنظر: الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة: محمود حامد، ج٢، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بت)، ص ٤١.

التمثيل قاصراً على الرجال، وكان الأطفال دون سنّ البلوغ يقومون بأدوار النساء، ورغم ذلك لم يمثّل غياب المرأة عن خشبة المسرح في العصر الإليزابيثي عائقاً فنياً، ولما كُتِب من الأدوار النسائية الطويلة المعقّدة، مثل دور كليوباترا أو الليدي ماكبث^(١)، وقد كان هؤلاء الأطفال الذي يبلغون من العمر دون العاشرة يخضعون لتدريب يستمرّ لسنوات طوال، وفيه يشاهدون بعض العروض المسرحية، فضلاً عن ذلك كانوا يقومون بأداء بعض الأدوار الثانوية، وعليهم أن يتقنوا تقليد النساء، بحيث يصبح مؤهلاً لأداء نسائي بشكل يتلاءم مع الشخصية، فضلاً عن اتّصافه بالجمال والصوت الجميل؛ ليؤهّله ذلك إلى إيجاد تقارب بينه وبين الشخصية النسائية التي أعطوها بعض المعالم والأبعاد الاجتماعية.

ومن أوضح خصوصيّات ذلك العصر وجود عدد من الكُتّاب الذين غيَّروا مسار الحدث على خشبة المسرح، ورسموا معالم الشخصية الجديدة بأبعادها الفنيّة والاجتماعية، والذين خلقوا «الشخصيّات النسائية التي تظهر فيها الأنوثة قويّة، وهم قد اختلفوا في هذا عمّن سبقهم من الكُتّاب المسرحيّين، ولكن هذه المشكلة ليست بالشكل الذي نتصوره، فالولّدان عندما يقومون بأدوار النساء يوحون لنا بفتيّات الكليّات، وهم يؤدّون أدواراً نسائية في استعراضات موسيقية»^(٢).

لقد اهتمّ الممثل في المسرح الإليزابيثي بالخطاب والتنميق الشعري والوصف للكثير من المواقف والأحداث، في حين لم يركّز على تجسيد الشخصيات من الناحية السيكلولوجية، وقد ضمّن الكُتّاب نصوصهم بالملاحظات الإخراجية، التي يدعون

(١) نهاد صليحة، أضواء على المسرح الانكليزي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ٢٠٠٥م)، ص ١٣٣-١٣٤.

(٢) فردب ميليت وجيرالد ايدس بتلي، فنّ المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، (بيروت: مؤسّسة فرنكلين للطباعة والنشر ١٩٦٦م)، ص ١١١-١١٢.

الممثل فيها إلى الإهتمام بالخطابة والواقعية؛ حتى تحوّل نمط التمثيل في تلك الفترة إلى أسلوب نمطي.

لقد طغى تجسيد الشخصية بشكل واقعي على الأداء التمثيلي، كما نجد ذلك في مطالبة شكسبير على لسان هاملت بقوله: «أما إن كنت متشدّقا بها كما يفعل معظم الممثلين؛ فخير لي أن أطلب إلى دلال المدينة أن يتلو أبياتي هذه، ولا تنشر الهواء نشرًا بيدك.. كما أرجو ألاّ تبالغ بالألف واللين.. فكل مبالغة في القول والحركة إنّما هي نابية عن غاية التمثيل»^(١).

هذا وقد تميّز المسرح الإليزابيثي بالعلاقة الوثيقة بين الممثل والجمهور، التي أوجدت نوعاً من التواصل الفكري والثقافي في إيصال الموضوع من خلال الصلة التي أوجدها الكاتب، والتي كانت تنشأ بشكل طبيعي بين المتفرّج والممثل بطريقة يمكن أن تكون أكثر تأثيراً على الجمهور؛ لذلك يمكننا أن نرى «الممثل الإليزابيثي الذي يقف وسط المنصة التقليدية بحيث يكاد يكون في وسط الجمهور أيضاً، حتى يمكن لأفكاره - التي يوجّهها إلى الجمهور القريب منه جسدياً (فيزيقياً) - أن تنسجم انسجاماً كاملاً مع البيئة التي تحيط به»^(٢)، لذلك يمكن أن تصبح تلك الأفكار التي يجسدها الممثل الصلة الوثيقة بينه وبين الجمهور، ومن ذلك ما يمكن أن نراه في بعض المناجاة الجانبية التي تكون بصوت عالٍ ومباشر؛ لبيّن فيها الممثل للجمهور ما يدور في نفسه من أفكار ومشاعر، حيث يكون وقعها على المتلقّي الذي كان قريباً جداً منه أكثر تأثيراً.

أمّا في بعض حواراته الجانبية التي قد يفترض ألاّ يسمعها الممثلون الآخرون، فإنّها كانت تُحدّث شيئاً من التشويق لدى المتلقّين، إذ يُركّز فيها الممثل على قدراته

(١) وليم شكسبير، مسرحية هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م)، ص ١١٣-١١٢.

(٢) الارديس نيكول، المسرحية في الأدب الانجليزي، مصدر سابق، ص ٨٩.

الصوتية التي كانت تمنحه الخيال لإيصال الصورة بطريقة أكثر وضوحاً، فضلاً عما كان يحتويه النص المسرحي من مقاطع (وصفية ومقفاة). وبعبارة أخرى يمكننا القول أن قدرات الممثل الإلقائية في هذا العصر تطوّرت بصيغة تقترب من أسلوب الخطيب، لذا «اهتمّ العصر الإليزابيثي بالإلقاء، وعهد المؤلفون إلى كتابة مقاطع طويلة أشبه بالخطب؛ لكي يستطيع الممثلون أن يُظهروا قدراتهم من خلالها»^(١).

ومّا تقدّم يظهر جلياً مدى الارتباط بين الممثل والجمهور في فضاء العرض الإليزابيثي، نظراً لقرب الجمهور من المكان، كما هي الحال في عروض التّعازي الحسينية (التشابه)، ومن ثمّ انعكاس ذلك القرب على أداء الممثل في كلا الأدائين.

الأداء التمثيلي في العصر الكلاسيكي الجديد (القرن السابع عشر)

على الرغم من أنّ انكلترا كانت أكبر ميدان للنشاطات المسرحية، إلّا أنّ المسرح قد مرّ في تلك الفترة بتغيّرات أوقفت مساره لمُدّة من الزمن، لا سيّما بعد سيطرة (البورنيانيين - المتطهرين) على الحكم؛ لذا قامت السلطات بإغلاق المسرح؛ وذلك لإغراض دينية، نشأت على أساسها معاداة الأشكال الترفيهية بأنواعها، ومع عودة الملكية عام ١٦٦٠م عادت المسارح إلى الظهور، ولكنّ المسرحية لم تُعدّ تستهوي عامّة الشعب مثلما كانت سابقاً؛ لذلك انحسر تطوّر المسرح في ذلك العصر على المسارح الخاصّة التي تتناول متطلّبات الجمهور المتخبّ، ونتيجة لذلك اتخذ المسرح شكلاً مغلقاً بعد أن كان مفتوحاً، وبهذا «كان المسرح النموذجي في عصر عودة الملكية عبارة عن ساحة تنس داخلية تحوّلت إلى مسرح ...، وبُنيت خشبة المسرح في نهاية هذه الساحة، وأصبحت الساحة نفسها مكاناً للمتفرّجين ...، ولا

(١) سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد، فنّ الإلقاء، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨١م)، ص ٣٢.

يتّسع مثل هذا المسرح إلّا لجمهور أقل من جمهور المسرح المفتوح»^(١).

هذا وقد أصبحت تلك الساحات شبيهة بقاعات مستطيلة الشكل، يصعب فيها بناء بعض المكملات للمسرح الحقيقي، لذلك كان الأداء فيها يعتمد على السّمة الخطابية الموجهة إلى المتلقين، على اعتبار أنّ الصوت والإلقاء الواضحين ذوا سحر، يضيفي جمالية على الحوارات الشخصية، والذي يكون مصحوباً ببعض الحركات المقنّنة والتعبيرات البسيطة كردّ فعل للحوار المنطوق، بحيث يكون أكثر تأثيراً في المتلقّي، فضلاً عن بعض الإضافات التي أُدخلت على هذا المسرح من قبيل المناظر والإضاءة، وكذا إدخال العنصر النسائي وهو « تغيير أثر على المسرحيات من عدّة وجوه، إذ بعد أن استقر هذا التقليد الجديد زادت أدوار النساء في المسرحيات، بعد أن كان كُتّاب المسرح مضطرون لتجديد أدوارهنّ طبقاً لما يتوقّر لهم من أولاد مدرّبين تدريباً جيّداً»^(٢).

وهذه الإضافات قد أضفت على مسرح ذلك العصر شيئاً جديداً، خصوصاً بعد إدخال الشخصيات النسائية التي أصبحت مصدر جذب للجمهور وبالخصوص الطبقة الأرستقراطية، إلّا أنّه من حيثة أخرى قد قلّص حجم الجمهور المسرحي، بعد أن كان يعبر عن هموم الأمّة بأكملها دون أن يميّز بين طبقة وأخرى، وبذلك انحسر نشاط الممثلين، وأصبحوا «في أغلب الحالات محصورين في الخطابة أمام رجال البلاط وأتباعهم، الذين كانوا يحضرون المسرحيات ليتسلّوا باللغة الممتازة والجمل الدّالة على الفطنة»^(٣).

أمّا في فرنسا، فقد طوّرت الحركة الكلاسيكية الفرنسية التي قامت في القرن

(١) فرديب ميليت وجيرالد ايس بانتلي، مصدر سابق، ص ١٤٣-١٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

(٣) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ٣٨٦.

السابع عشر، حتّى أصبحت الأكثر تعبيراً عن القيم الكلاسيكية في العالم الغربي، وقد أحدثت في الربع الثاني والثالث من تلك المدّة تطوّراً ملحوظاً في المسرح من الجانب المعماري، وبالخصوص ملاعب التنس التي حوّلت فيما بعد إلى قاعات للعروض المسرحية، التي كان لها الأثر الكبير على الجانب الأدائي للممثلين من الناحية الصوتية أو الحركية، التي كانت بمثابة المساحة الضيقة على خلاف ما هو موجود في المسارح الأخرى، لذلك كان الأداء يميل إلى الجانب الخطابي أكثر ممّا يميل إلى الجانب الحركي، وهو ما يكون غالباً أقرب إلى الكلاشية والأفكار الجاهزة مسبقاً، فضلاً عن قرب الجمهور من المنصّة والذي أثر في إعاقه حركة الممثلين؛ مما دعى إلى الاعتماد على الأداء الصوتي في رسم الحدث^(١).

هذا وعلى الرغم من التطوّرات التي أُدخلت على المسرح الفرنسي إلّا أنّ هناك تغييرات كثيرة دفعت بالأداء إلى التفاوت بين بعض الممثلين، الذين استطاعت فرنسا أن تتفاخر بإثنين منهم، وهما: «مونتدوري الذي لم يمثّل أبداً في هزليّات، وكان يُدعى أوّل ممثل عظيم على امتيازه في المسرح الفرنسي، وقال عنه النقاد أنّ لديه نوعية للصوت تتّجه إلى القلب، وجلال... للإبهارات ونكران محسوب للذات. لكن من الواضح أنّه بتلك الفعالية الزائدة والمبالغة طبعاً يمثّل على عقل العواطف التي عبّر عنها، أمّا (بيليروز) فعلى النقيض لم يكن صاخباً، ويبدو أنّ أسلوبه كان هادئاً بشكل معقول، هادئاً جداً لدرجة أنّه كان بالنسبة للبعض متكلفاً ومتصنعاً وغير متمع، بينما كان يُحب أن يكون مثيراً للمشاعر»^(٢).

كما أفرزت في تلك تلك المدّة بعض الأداءات من خلال بعض النقاد، كانت

(١) يُنظر: عقيل مهدي يوسف، نظرات في فنّ التمثيل، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٢) ادوين ديور، مصدر سابق، ص ٢٩٦.

السمة البارزة لها هي الصوت المنعم والقلقلانية المبالغة والتصنع عند بعض الممثلين وصفة يُنعت بها الممثل بطريقته الخاصة. ويُعدّ (مولير) واحداً من الممثلين الهزلين، الذي اعتمد على طريقته الخاصة عندما نظر لواقعية الشخصيات الاجتماعية الكوميديّة الناقدة، التي طالما تمرّدت بالخروج على طور الكلاسيكية في فرنسا من خلال موضوعاتها ومعالجاتها القائمة على المفارقة من خلال شخصيات كاريكاتيرية، إذ صارت الكوميديّات علامة على ظاهرة فنية أصيلة، فقد كان مولير «يُخلص مسرحياته من كلّ الحيل الصناعية؛ ليعطينا دراسة خالدة للرجال والنساء، الذين ينتقلون على المسرح بطبيعية كاملة، والذين يتميّز حديثهم بالدقة والرشاقة دون أن يصبح متكلّفاً متعالياً»^(١).

أمّا في اسبانيا فقد ازدهرت المسرحيّة في هذا القرن، حتّى أخذت تُعرّف تلك المدة (بالعصر الذهبي للمسرحية الاسبانية)، فقد أُعْتُبرت المسرحيّة وسيلة مهمّة من وسائل التعليم الديني، ممّا أعطى أهميّة كبيرة للمسرحية الدينية في اسبانيا، التي استطاعت أن تجمع عناصرها من مسرحيّات (الأسرار) الدينية والأخلاقية، كما اتّخذت لها شخصيّات خارقة في القوى وأخرى بشرية، فضلاً عن بعض الشخصيّات الرمزية كالخطيئة.

كما ظهر الكثير من الكُتّاب الذين أسهموا في رقد المسرحيّة في اسبانيا، ولعلّ من أبرز أولئك الكُتّاب هو (لوب دي فيجا)، الذي تميّزت أعماله بالإنسانية التامة الخالدة غير المتغيرة التي تظهر من وراء الأقنعة المعاصرة الشاخصة، أمّا خليفته (كالديرون) فقد تجلّت الصفة الفلسفية في كتاباته، وبالأخص الشخصيّات الدينية (autos)، وقد أوجدت تلك التمثيليّات صفة ميّزت مسرحياته التي ذاع

(١) لويس فارغاس، مصدر سابق، ص ١٢٥.

صيتها في اسبانيا، ومنها التمثيليات المقدسة (autos sacroamentales) في الاحتفالات بيوم (جسد المسيح) وذكرى (الكأس المباركة)، على الرغم من كونها رمزية، وكان أبطالها معاني مجردة كما كانت عليه شخصياتها المسرحية الأخلاقية. هذا وقد كانت الطريقة لعرض تلك الشخصيات هو أن يبدأ الاحتفال بعرض كبير، يتصدر موكبه - في تجواله في الشوارع - الملك وأفراد الشعب وتماثيل عجيبة للعمالقة في شتى الملابس، ثم يشرع التمثيل والمتفرجون يجلس بعضهم على الشرفات بينما يقف غيرهم على الأرض، وبعد إنتهاء العرض تطلق صيحات من الممثلين في المسرحية، يرافقها صياح المتفرجين، الذين ظلوا ركعاً وهم يدعون إلى الممثلين بالسلامة والعودة مرة أخرى^(١).

الأداء التمثيلي في القرن الثامن عشر

يُعدّ القرن الثامن عشر قرناً حافلاً بالكثير من المتغيرات، التي أفرزت لنا عدداً من الكُتّاب والممثلين الموهوبين والبارزين، الذين أوجدوا نشاطات مسرحية مهمة ظهرت في الربع الأول من القرن الثامن عشر، وقد أُطلق عليها (البانتوميم)، وهي تتّصف بتقنية عالية من الأداء؛ إذ وجد المتلقّي نفسه قريباً منها، وذلك لما فيها من عناصر موسيقية وحركية متجانسة، أعطت عمقاً تفكيرياً للموضوع؛ إذ تضمّن هذا النوع في معالجته قصصاً درامية، يحتوي بعضها على مشاهد جادة أو هزلية، لذلك اعتمد هذا النوع من الفنّ على «الرقص والمحاكاة الصامتة، المصحوبة بالموسيقى والمناظر الفنية المؤثرة، لكنها وصلت إلى حدّ درجة متقدمة على يد جون ريتش ١٦٨٢-١٧٦١»^(٢).

(١) يُنظر: الارديس نيكولا، المسرحية العالمية، ج ١، مصدر سابق، ص ٣٣٨-٣٤٠.

(٢) فايز ترجيني، مصدر سابق، ص ١٢٦.

وقد تطوّر هذا الفنّ الذي لا يستخدم الكلمات، وإنّما يشدّ الجمهور إليه عن طريق الموسيقى والرقص والفعل الصامت والحركات الكوميديّة، حيث كانت السمة الغالبة على موضوعاته هي النقدية، حتّى أصبح فيها أداء الممثل أداءً مميّزاً يستهوي الكثير من الجمهور، فضلاً عن التغيّرات الواضحة التي أحدثها المسرح على الأداء التمثيلي من حيث حالة تجسيد الحدث والاقتراب منه.

وقد كان الممثلون الجُدد والتنوّع الجديد في التمثيل عنصراً رئيساً للجذب على المسارح الانكليزية، وممّن تميّز في ذلك هو الممثل (ديفيد جاريك) الذي نظر إلى طُرُق جديدة يكون فيها الأداء قريباً إلى الحقيقة الطبيعية، لذلك كان يُصرّ « على أنّ الممثل يجب أن يمتنع عن الخطابة التقليدية المسرحيّة ويعود للطبيعة، كما يجب أن يُعيد تفسير المسرحيّة في ضوء الحياة نفسها»^(١)، فهو بذلك يحاول إعادة تقريب الصورة المسرحية بواسطة قولبة الممثل نفسه في نموذج الشخصية التي يحاول أن يُظهر أقصى انفعالاته من خلالها، بحيث تعطي - أكثر ما تكون - صورة مقاربة للطبيعة. من ذلك ما نعاينه من محاولات سطرّها بعض الكُتّاب في هذا القرن لغرض الوصول إلى الأداء الطبيعي، فها هو (كارل جولدوني ١٧٠٧-١٧٩٢) يطلب من ممثليه «محاولة الاقتراب من الواقع، والاقتراب من منطق الطبيعة الإنسانية»^(٢).

وقد يتمرّس الممثل على عواطف وانفعالات وأحاسيس الشخصية المراد تمثيلها؛ لغرض الوصول إلى مرحلة الاقتراب من واقع الشخصية، بل إنّ بعضهم يرى في أسلوب المبالغة في الأداء خير قالب يمكن أن نعاين من خلاله الأداء الطبيعي بكل وضوح، يقول الممثل (لويجي ريكوبوني ١٦٧٦-١٧٥٣): «اعتقدتُ

(١) أدوين ديور، ج ٢، مصدر سابق، ص ٥٣.

(٢) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (١٩)، ١٩٧٩م)، ص ٣٠.

دائماً أنَّ الطبيعة البسيطة الخالصة قد تبدو باردة على خشبة المسرح، فرأيتُ أنَّ من الضروري أن نُباليغ قليلاً في الحركة، ونُضيف لمسة فنية إلى الإلقاء دون أن نبتعد كثيراً عن الطبيعة»^(١)، فتكون ذات لمسة جمالية، تُبَيِّن لنا الأداء بصورته المماثلة للواقع.

لذا كان يطلب من الممثل «أن يشعر بما يمثل الحب والغضب والغيرة، (يجب) أن يشعر مثل مَلِك أو مثل (بعلزيب *belazeep*) رئيس الشياطين، وإذا شعر بكل تلك المشاعر حقاً - إذ وضع مقياساً بقلبه لحركاته - فإنَّ هذه المشاعر سوف تُثبت داخله، وتدفعه إلى الفعل الصحيح»^(٢)، لذلك كان الممثل (لويجي ريكوبوني) يعتبر عنصر المبالغة فنّاً للتعبير، يُمكن الممثل من الوصول إلى الحقيقة المماثلة لصورة الشخصية، على الرغم ممَّا تحمله من تغيّرات تمثّل الواقع.

أمّا في فرنسا فقد اهتمَّ الفيلسوف (دينس ديدرو) بعمل الممثل اهتماماً كبيراً، محاولاً إبعاده عن الانفعال والمبالغة، التي يرى فيها نحواً من الإبعاد للممثل عن الشخصية، وهو بذلك يحاول عزل الممثل عن الانفعالات والمبالغات؛ لأنَّه يرى فيها بديلاً عن عواطف الشخصية وأحاسيسها، «فالحساسية البالغة هي التي تصنع الممثلين الضحكين، والحساسية الضحلة تصنع عدداً من الممثلين السيئين، أمّا ما يعدّ الممثلين الراقين فهو النقص المطلق في الحساسية، إنَّ دموع الممثلين يذرفها ذهنه، أمّا دموع الرجل الحساس فتصعد من قلبه»^(٣).

لقد اعتقد (ديدرو) أنَّ الممثل يجب أن يكون مسؤولاً عن كلِّ تصرفاته الزائدة، التي قد تؤدِّي به إلى الانجراف نحو الشخصية المؤدّاة والابتعاد عن الشخصية

(١) اوديب اوصلان، ج ٢، مصدر سابق، ص ٤٥٥.

(٢) رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦م)، ص ١١٨.

(٣) دينس ديدرو، المستغرب في فنّ الممثل، ترجمة: نور أمين، (القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي، بت)، ص ٤٨.

الأصلية، لذلك أكد (ديدرو) علاقة العقل بالعاطفة، أي أنّ الممثل الذي وسيطه العقل في الأداء سيكون أكثر دقة في التعمق في تناول الطبيعة البشرية، وهو بهذا يؤكد «أنّ الممثل يمثل شيئاً من التأمل، مع التعمق في درس الطبيعة البشرية ومع التقليد الثابت حسب أنموذج مثالي، وبعد تصوّر ذهني فإنّه يكون ممثلاً كاملاً على الدوام في جميع الحفلات التي يظهر فيها؛ لأنّه يضع كلّ شيء بمقياس خاص في مخيلته، ولا يتّجه بتغيّراته إلى ذلك التردّد المثل الذي يصدم الأسماع، ويسلب الحرارة في الإلقاء تدرجها وثباتها وهدوئها وبداياتها ونهاياتها عند الممثل، فلا تتغيّر نبراته ولا مواقفه وحركاته»^(١)، أي أنّ الممثل الذي يعتمد على التأمل العقلي يعطي خصوصية أكبر للأداء وينسب ثابتة غير قابلة للتغيّر؛ مادام قد اتخذ العقل وسيطاً في الأداء، على عكس الممثل الذي اتخذ احساسه وسيطاً في الأداء؛ لذلك يقول ديدرو: «إنّ عدم وفاء الممثل نحو فنّه، وعدم إخلاصه في أداء دوره على المسرح؛ يكون شيئاً مستغرباً منه وتهاوياً مذموماً»^(٢).

أمّا الشاعر الألماني (كوتا) فله رؤية خاصة لخصائص التمثيل، فهو يعتقد أنّ الممثل «هو الصلة الروحية المثالية بين المؤلف والجمهور، وأنّه يجب أن يكون خادماً للنصّ لفظاً وروحاً، وأن يكون مفعماً بروح الشعر؛ حتّى يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر، وأن يذوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد معها مقوّمات شخصيته الذاتية، وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعاً جماعياً تذوب فيه الحدود الفردية»^(٣).

(١) ل. كياريني وأباربا، فنّ الممثل، ترجمة: طه فوزي، (القاهرة: الموسوعة المصرية العامّة للتأليف والنشر، بت)، ص ١٤-١٥.

(٢) محمّد فرحان عمر، فنّ المسرح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ٢٦٨، ١٩٧١م)، ص ٦٠.

(٣) سعد اردش، مصدر سابق، ص ٣٣.

وبهذا أراد (كوتا) من الممثل أن يكون حلقة الوصل بين المؤلف والجمهور، وأن يُصبح المرآة العاكسة لما يطرحه المؤلف، طالباً منه التقمّص والاندماج في الأداء، بحيث يحقق مع نفسه والآخرين إيقاعاً متناسقاً مبيّناً ضمن توجيهات وضعها المؤلف.

الأداء التمثيلي في القرن التاسع عشر (الرومانسية)

تُعدّ بداية الحركة الرومانسية في أوائل القرن التاسع عشر ومنتصفه، فقد ظهرت كردّة فعل على الكلاسيكية وعصر العقل، على اعتبار أنّها صورة صادقة للاتجاهات الوطنية، ووسيلة لتخلّص الفرد من بعض القيود الاجتماعية والفنية، لذلك «جاءت الرومانسية... نتيجة لردّة فعل مقصودة لما في العقيدة الكلاسيكية... من جمود وشكلية وتزمت، وقد صاحب هذه الثورة على التزمت الكلاسيكي تأكيد على حرية الفرد، وتمجيد للقوى الغريزية وغير العقلية»^(١).

لقد كان الكُتّاب يرون أنّ عنصر العاطفة يعلو على الالتزام بالحقيقة، لذا يتعين أن يُطلق المؤلف العنان لعاطفته ويسترسل معها؛ والعيش في عالم ينشد جمالاً خاصاً يسمو على كلّ شيء، وهو جمال ممزوج بالغربة، تتنازع فيه العواطف والأحاسيس والنزوات اللا عقلانية؛ حيث كان معظم أولئك الكُتّاب يسعون إلى إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفنّ، فقد «تميّزت أعمالهم بالانفعالية والحرارة الشديدة. ورغبة منهم في إطلاق العنان لرغباتهم الخلاقية، فقد رفضوا أن تُفرض أيّ حدود على الموضوعات التي يمكنهم استخدامها في فنّهم، فقد خرجوا عن الحدود المتعارف عليها»^(٢)، وعلى الرغم من عدم التزام المؤلف الرومانسي بمحدودية الموضوع الدرامي إلاّ أنّه أعطى

(١) فردب ميليت وجيرالد ايدس، مصدر سابق، ص ٣١٣.

(٢) جون برتيلمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٠م)، ص ٢٣.

للممثل مجالاً أوفر في حرية التعبير الفني؛ لغرض إيصال السمة الجمالية الفنية للحدث، لذلك «أوجد نوعاً من المبالغة في تعبيراته الأدائية، التي أصبحت فيما بعد صفة ملازمة للرومانسية، فضلاً عن ذلك كان عامل الغرابة عنصراً أساسياً للرومانسية في تكوين الصورة المسرحية، وذلك نتيجة الشعور بالبعد الذي يشكّل عنصراً لازماً، وهذا البعد قد يكون بعداً زمانياً أو مكانياً أو ثقافياً»^(١).

وبهذا أصبح للأداء التمثيلي خصوصية تقوم على إثارة العاطفة وتحريك الخيال أكثر من اعتماده على العقل، فكانت مواضيعه وشخصياته أكبر من الحياة، ولغته لغة شعرية وغنائية وخطابية نابغة عن انفعال صادق أثناء التعابير الصوتية والجسدية، فهو يقوم «بتعبئة كل ما يقوم به بالعواطف التي تجعل أفعاله وتلفظاته حيّة، وبالتالي تكون دالة على المعاني التي يريد العرض أن يضمّنّها في سياقه العام، الأمر الذي يتطلب من الممثل أن يستوعب - تماماً - الانفعالات التي يُوحى بها النصّ، كما يتطلب - بعد ذلك - استدعاء حالات نفسية أخرى مساعدة، وتشكّل هذه الحالات عبر مجموعة من التفاصيل السلوكية، التي يأتي بها مبتكراً إياها ومطبّقاً بها للنصّ، ومن خلال ذلك تتّضح أهميّة عنصر الانفعال...، حيث يقوم هذا الانفعال بترجمة العواطف الخفية، التي يعبر عنها الممثل - شكلياً - بالصوت والحركة أو بأحدهما»^(٢).

لقد اتّسمت تلك الحركة باختلاف في الأساليب والاتّجاهات في طرائق الأداء، ممّا أدّى إلى بروز ظاهرة الممثل النجم، الذي كان غالباً ما يكون قائماً على ممثّل الفرقة الأول، والذي طغت شخصيته وأداؤه على النصّ، بحيث أصبح حواراه هو المعبر

(١) علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، الموسوعة الصغيرة، العدد (١٢١)، بت)، ص ١٦.

(٢) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦م)، ص ١٧٨.

عن أدقّ خلجاته النفسية، وملهباً لعواطف الجماهير؛ وهو ما تميّز به الممثل في هذا العصر عن نظرائه.

لقد كان الصوت الساحر للممثلة (سارة برنارد ١٨٤٤-١٩٢٣) سر تميّزها في الكثير من الأدوار، كما جسدت الممثلة الإيطالية (لينورا ديوز ١٨٥٩-١٩٢٤) أدوارها مركّزة على قوة شخصيتها، بحيث كان أداؤها متميّزاً باللين والصوت الهادئ الصادق، أمّا الممثل (هنري ايرفنج ١٨٣٨-١٩٠٥) فقد تميّز في أدائه بمراعاة أدقّ التفاصيل من خلال تمارينه التي كان يجريها مع فرقته، فضلاً عن الوقار والثبات والنزوع نحو الرومانسية بواسطة دقّة الأداء، حتّى وصفت أدواره فيما بعد بأنها تضخيم في الإخراج والإضافات الفرعية على حساب الشخصية والصدق، بل على حساب النصّ نفسه، بخلاف الممثل الإيطالي (توماسو سلفيني ١٨٢٩-١٩١٦)، الذي استطاع الجمع بين الصدق وقوّة الإلهام عند الرومانسين، والتي كان يهدف من خلالها إلى معيشة الدور. أمّا في أمريكا فقد برز ثلاثة من الممثلين أوّلهم (اودين فوريست ١٨٠٦-١٨٧٢)، الذي كان يتميّز بواقعية خشنة، وأداء مأساوي، وصوت جهوري، على عكس الممثل (اودوين بوث)، الذي كان يتميّز أداؤه بالهدوء والذكاء على الرغم من كونه ذا مزاج حزين، ما أثر بوضوح في الدور الذي كان يؤدّيه. أمّا ما امتاز به الممثل (جوزيف جيفرسن ١٨٢٩-١٩٠٥) فهو حرارة العواطف الإنسانية والفهم، الذي انعكس لاحقاً على أدائه^(١).

ويرى الباحث أنّ ولادة الرومانسية كانت المقدّمة التي نقلت الأداء من التجريد المثالي الكلاسيكي إلى وعي الذات (الفرد)، الذي تمثّل فيما بعد بالرومانسية، التي كانت بمثابة الثورة على التناجات البرجوازية، وأنّ التفسّخ الذي

(١) يُنظر: فرناك م. هوايتنج، مصدر سابق، ص ٢٣٧-٢٤١.

لَحَقَ بالرومانسية فيما بعد كان بسبب الاستغراق العاطفي، والمبالغات باستلهاهم
الشعور النفسي العاطفي.

وبهذا يتفق الأداء التمثيلي في الرومانسية مع الأداء التمثيلي في عروض
التعازي؛ من ناحية توظيف العاطفة، وبيان معالم وكوامن النفس الإنسانية وتأثيراتها
بقوّة المواقف والأحاسيس تجاه حدث ما.

المبحث الثاني

الأُطر الحديثة للأداء التمثيلي

الأداء التمثيلي في المدرسة التشخيصية

كان الأداء التمثيلي منذ بدايته وحتى وقت قريب محاولة لإعادة تجسيد الشخصية من الحياة، ونقلها إلى المسرح على وفق أسلوب يُسمّى الأسلوب الخارجي (الظاهري)، فقد يعمل هذا الأسلوب على وفق تصوير الممثل للشخص الجسماني الخارجي للشخصية.

ومن ذلك جاء تساؤل (بلوتارك)^(١): لماذا للإبداع، سماع أولئك الذين بأدائهم يشخّصون الانفعالات الغاضبة، ويُقلّدون الحركات والكلمات والنداءات الملازمة؟ هل لكوننا بطبيعتنا عقلانيين ومحبيّين للإبداع، نستمتع ونعجب بكلّ ما هو مبتكر إبداعياً واصطناعياً، أم لكون ما هو غريب وحاذق يجتذب الطبيعة البشرية ويقتنيها، مع أنّه أمر سابق على كلّ ما هو موافق وملائم لها، لذا نجد أنّ

(١) بلوتارك: (٤٦-١٢٠ ق م)، المشهور بكتاب السيرة: (حياة النبلاء اليونانيين والرومانيين) في بووتيا *boetia*، درس الفلسفة في أثينا، وعاش فترة في روما، حيث كان يُحاضر في الفلسفة في كتابه السيرة وفي مقالاته العديدة المنشورة والتي جُمِعت تحت عنوان: (*opera morilia*)، سجّل العديد من الأحداث المرتبطة بالممثل وبملاحظاته المرتبطة بالمسرح القديم. للاستزادة يُنظر: تويكول وهيلين كريش، مصدر سابق، ص ٣٧.

المنفعل الحقيقي بالحزن أو الغضب لا يُقدّم لنا إلاّ الانفعال العاري الشائع، أمّا في التشخيص فتظهر البراعة والقدرة على الإقناع، وهو ما يجعل الحالة الأولى تُثير اضطرابنا بينما الثانية تسعدنا^(١).

وقد أكّد الكثير من الممثلين على الحركات والأوضاع الجسدية الخارجية؛ وذلك لما لها من دور كبير في إبراز الرؤية الجمالية للموضوع بشكلها الخارجي، فقد كان (ويليام آرشر) يؤكّد على أنّ بعض الممثلين «كانوا يُصرّون على تقديم صارم لكلّ تفصيل للوضع الجسمي والإيماء والتغيير في مقام الصوت»^(٢).

أمّا (ديدرو) الفيلسوف الفرنسي فقد سعى إلى إبقاء الممثل خارج نطاق الانفعالات غير المنظّمة وغير المدروسة مسبقاً؛ إذ رأى فيها عرقلة لأداء الممثل على وفق تطوّرات لا تخضع لسيطرة عقل الممثل، لذلك كان يُباعد بين انفعالات الشخصية وعواطفها، وبين انفعالات الممثل نفسه، كما أنّه كان يؤكّد على أنّ «التناقض الظاهري في الممثل يكمن في أنّه لكي يُؤثّر على الآخرين، يتحمّ عليه أن يظل هو نفسه بارداً وخالياً من التأثير»^(٣)؛ إذ إنّ الممثل لا يعيش في الدور بل يمثّله، وذلك بعد أن قام بإعداد صورة خارجية للدور، وما إن تكتمل تلك الصورة في مخيلته حتّى يقوم بإعادتها بشكلها الخارجي.

ومن هنا فقد وجدت أفكار (ديدرو) اهتماماً كبيراً في دعوة (كوكلان) للسيطرة الذهنية، فقد كان «كوكلان يُحاول الوصول إلى طريقة للأداء في موضوعة

(١) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٣٧-٣٨.

(٢) ادوين ديور، ج ٢، مصدر سابق، ص ٣٦٢.

(٣) موريس فيشمان، تدريب الممثل، ترجمة: نور الدين مصطفى، (القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر، بت)، ص ١٠.

ذهنية»^(١)، ومن خلال ذلك يمكن ملاحظة مدى التوافق بين ما كان يدعو إليه (ديدرو) حول عناصر الأداء مع الشكل المثالي من تحيّل المؤلّف، وما كان يدعو إليه (كوكلان) فيما يخصّ الممثل بالعمل في ضوء مخيلته الابداعية، وتعبيراته الانفعالية والعاطفية، وذلك لإبراز ملامح الدور أثناء التدريبات، بحيث يكون الأداء في العرض على وفق سيطرة ذهنية لما قام به الممثل أثناء التدريبات، فيكون أدائه «استحضار صورة الشخصية، أو الصورة من الشيء كما هو معلوم، ليس الشيء نفسه بتفاصيله، وتبعاً لهذا فإنه يُجَوِّز للممثل أن يفعل بعوامل دوره ما شاء له الانفعال، وذلك في أثناء مدارسته وتحيّل صورة منه، وكذلك يكون الحال في فترات التدريب عليه، إذ على الممثل أن يتبيّن كلّ التبيّن، وأن يتمرّس كلّ التمرّس بما يجب أن يصبغه على هذا الدور في الانفعالات والصفات والخصائص»^(٢).

وقد اشتهر (كوكلان) في المنطق والسيطرة الذهنية في عمله، بوصفه تصويراً بما تدعو إليه المخيلة المبدعة، والدراسة المسبقة للحدث، الذي قد يتطلّب فيه التعبير بالعاطفة خلال التمرين، وإن كانت تعبر عن الموضوعية المطلقة في أثناء العرض، على الرغم من أنّ (كوكلان) كان يرى أنّ الأداء في العرض يجب أن يكون في مضمون رؤية ذهنية لتصوير الحدث أثناء العرض^(٣)؛ لذا كان الأداء التمثيلي على وفق ما يراه (كوكلان) غير انفعالي، على أنّ الشخصية أثناء تجسيده تتطلّب من الممثل أن لا يُمارس الانفعالات الشخصية التي يصورها، ممّا جعله يؤكّد على أنّ الأداء في العرض «ينبغي أن يكون في جوهره محاكاة ذهنية لما أنجزه في التدريبات،

(١) فرانك. م هوإيتنج، مصدر سابق، ص ٢٤٢.

(٢) زكي طليمات، فنّ الممثل العربي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م)، ص ٢٠.

(٣) يُنظر: فرانك م هوإيتنج، مصدر سابق، ص ٢٢٩.

فالتمثيل ليس تقمصاً بل تشخيصاً^(١).

إنَّ فَهْمَ الممثل العقلي للشخصية وعدم الانجراف لدواخلها كان عاملاً من عوامل قوّة العرض، أمّا انجراف الممثل إلى دواخل الشخصية فكان من أسباب ضعف الأداء التمثيلي؛ لأنّه يؤدّي بالممثل إلى الذوبان في الشخصية وفقدانه لذاته، ولذلك كان (كوكلان) يقول: «إنّ مادّة الممثل هي ذاته، حيث إنّ صوت الممثل ووجهه وجسده وحياته هي مادّة فنّه والشيء الذي يعمل عليه ويُشكّله لكي يستخرج ابداعه، فيتبع ذلك أنّ وجود الممثل يكون ازدواجياً»^(٢).

إنّ الفنّ في المدرسة التشخيصيّة ليس هو الحياة الواقعية أو صورتها المنعكسة، بل الفنّ في ذاته هو قوّة مبدعة خلّاقة وهو يخلق حياته الخاصّة، وهو جميل في صورته المجرّدة، فهذا الطّراز من الفنّ فيه من الأعماق أقلّ ممّا فيه من الجمال، وهو يُؤثّر فينا تأثيراً سريعاً أكثر ممّا يشعّرنّا في الواقع بما فيه من قوى بارزة، والصورة فيه أكثر أهميّة من المضمون الداخلي، وهو يفعل في سمعك وبصرك أكثر ممّا يفعل في نفسك، أمّا ما تتلقّاه من انطباعات خلال هذا الفنّ فإنّه لم ينفذ إلى الأعماق، على الرغم من أنّ لها تأثير حادّ لكنّه تأثير لا يدوم، فهو تأثير يُثير فينا الدهشة أكثر ممّا يُثير فينا الإيمان بالشخصيّات^(٣).

وعلى الرغم من أنّ عنصر الجسد في التشخيص قد اختلف اختلافاً هائلاً من عصر لآخر، إلّا أنّه ظلّ مصدراً لا يمكن أن يُهمَل، على الرغم من تفاوت المدّة الزمنية التي شهدت تطوُّرات مسرحيّة كبيرة، فإنّ طريقة التشخيص الجسدي لم

(١) رضا غالب، مصدر سابق، ص ١١٦.

(٢) ادوين ديور، ج ٢، مصدر سابق، ص ٣٥٢.

(٣) يُنظر: قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمّد زكي العشماوي، (القاهرة: دار الهنا للطباعة، ١٩٧٣م)، ص ٤٤.

تعدّ منفردة، بل ظهر ما يُسمّى بـ (التشخيص) من خلال الكلام، حيث أن طريقة التشخيص ترتبط بعنصر الكلام وبشي من الكلام، على الرغم من أن أهمية الصوت أو الانطباع الذي يتركه تتوقّف فيه الحياة الواقعية على نباهة المتلقّي. فلا شيء من صفات الشخصية الجسدية يقارب بأهمية الصوت في التشخيص، من حيث ما يظهره عمق الصوت ومداه وحجمه واتّساعه، فإنّ لهذه الصفات أثرها الكبير عند الكاتب المسرحي والجمهور في ضوء تعريف الشخصية بصورة واضحة المعالم^(١).

إنّ أهمّ ما يميّز به الأداء التمثيلي في المدرسة التشخيصية هو كون الأداء في هذه المدرسة أداءً خارجياً بعيداً عن الانفعال، حيث يتعيّن على الممثل أن يبقى دون تأثر حتى يستطيع التأثير على الآخرين، وبهذا يكون الأداء أداء معتمداً أساساً على المظهر الخارجي، ومركّزاً على الصورة التي أوجدتها مخيلة الممثل للشخصية المؤدّة بشكلها الخارجي، دون الولوج في داخل الشخصية.

الأداء التمثيلي في المدرسة الصوتية

يُعدّ الصوت أحد التقنيّات المعبرة التي ارتبطت بالجسد منذ زمن بعيد، والتي كانت تكتمل صورتها في ضوء العملية السمعية، أمّا ما يعنيه صوت الممثل فإنّه أحد الوسائط التي يتمّ من خلالها الكشف عن الانفعالات أو العواطف المختلفة، وذلك عندما يجسّدها على وفق ما تتطلّبه الشخصية من شدّة ولين في الأداء، لذلك كان الصوت عند الكثير من الممثلين هو العنصر الأساس في تدريب الممثل، حتّى أنّ أغلبهم كان يعتبره «الحجر الأساس في نظامهم التمثيلي، واستبعدوا كلّ ما عداه، فالصوت المعبر الجميل هو كلّ شيء عندهم»^(٢)، ويعطي للمتلقّي صورة ذات أبعاد

(١) يُنظر: فردب ميليت جيرالد ايدس، مصدر سابق، ص ٤٥١-٤٥٣.

(٢) موريس فيشان، مصدر سابق، ص ١٢-١٣.

تعريفية للشخصية المؤدّة على وفق التغيّرات الصوتية التي يقوم بها، بحيث تكون للممثل القدرة على التنقّلات الصوتية حسب ما يملّيه الحوار والحدث، لذلك فقد كان على «الممثل أن يُنوّع في نغماته، وفي طبقة صوته عندما يظهر في أدوار مختلفة في المسرحيّة نفسها»^(١)، وهذا ما كان يستدعي منه التلبّس بالمرونة في صوته؛ لغرض إيصال مختلف المعاني إلى المتلقّين على الرغم من كبر المسرح آنذاك.

لقد كان الصوت عنصراً مهماً في إيصال معالم الشخصية من حزن وفرح إلى المتلقّين، فالصوت المُعبّر « كان أوّل متطلّبات التمثيل اليوناني، وقد أصرّ أرسطو على أنّ الصوت يجب أن يكون مُعبّراً لا جميلاً فقط، فهو يرى أنّ صوت الخطيب الرسمي الممتاز أو الممثل يجب أن يكون صوتاً مميّزاً ومعبّراً؛ إذ لا يخفى على أرسطو أنّ الإلقاء الناجح لا يعتمد فقط على استعراض النغمات الجميلة، وإنّما على التنظيم الصحيح لتفاصيل منطقية، مثل التشديد (على مقطع مثلاً)، وتغيّر مقام الصوت، وتقسيم العبارات، والتوقيت، وغيرها»^(٢)، ومن خلال ذلك كان الممثل يعتمد اعتماداً كبيراً على القدرة الصوتية لديه، لعلمه بالأهمية الكبيرة التي يلعبها الصوت في إيصال الفكرة وبيان أحوال الشخصية. كما أنّه أدرك - وعلى الرغم من اتّساع المسرح اليوناني - مدى تأثير الكلمة، أي أنّ ما ينطقه هو الذي كان له التأثير الكبير في إيصال الفكرة أو الصورة الكامنة في متخيّل المتفرّج، لذلك أصبح الصوت هو الوسيط الأول في عملية إيصال المعنى والصورة للمتفرّج.

لقد اكتسب الصوت أهميّته في المسرح من خلال قدرته على إيصال الأفكار والأحاسيس، ومرونته التي يتمكّن من خلالها الممثل في التعاطي مع الأحداث

(١) فردب ميليت وجيرالد ايدس، مصدر سابق، ص ٦٦.

(٢) ادوين ديور، ج ١، مصدر سابق، ص ٨٠.

والمتغيّرات النفسية للشخصية، وبهذا الخصوص ذكر (كونتليان) أنّ «الصوت هو أوّل ما يستحقّ الانتباه، حيث أنّه الوسيط بيننا وبين السامعين، وحيث أنّه مؤثّر العقل، وأنّه قادر على التعبير عن كلّ تنويعاته التي يُؤثّر بها على المشاعر»^(١).

يعتبر أصحاب المدرسة الصوتية أنّ صوت الممثل هو الركيزة الأساسية في أداء الممثل، لذلك كان المسرح يقتضي لغة ذات طابع صوتي معبر بعيداً عن التعقيدات، كما كان على الممثلين التدرّب على طريقة التنفّس بصورة صحيحة، وعلى كيفية التنوع في الإيقاع الصوتي والنبرة، حتى يكتسبوا القدرة على تطويع أصواتهم بشكل كبير ممّا يسمح لهم بالتحدّث بصوت مرتفع أو منخفض، لذلك كان «ضبط الصورة الصوتية للعرض هو عمل موسيقي بالضرورة؛ لأنّ الأداء الصوتي للممثل يجري على أساس فنّ قواعد الموسيقى، سواء بالنسبة للطبقات أو الأحجام أو الألوان أو الإيقاع»^(٢)، فضلاً عن التلوينات الصوتية والتقارب الحاصل بينها وبين القواعد الموسيقية، وخصوصاً في الأداء.

إنّ ازدياد الأهمية الصوتية في العمل المسرحي أوجب على الممثل أن يكون عارفاً بأنّ المراد منه هو رسم صورة فنية، وصيغ ذات معانٍ كبيرة، وتوليد صورة متكاملة في ذهنية الممثل عند قراءة النصّ، لذلك فإنّ «الحوار المنطوق، والذي يتلفّظه الممثل بطريقة محكيّة فوق خشبة المسرح؛ يؤدّي وظيفة رسم الصورة الفنيّة»^(٣)، والارتباط الكبير بين الكلمة والصوت يؤدّي - وبصورة تكاملية - إلى عملية بناء المعنى داخل ذهنية المتلقّي، وعليه فإنّ قدرة الممثل الصوتية تؤدّي دوراً كبيراً في التأثير، الذي تحمله الكلمة المعبرة عن حال من أحوال الشخصية.

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٠-١٢١.

(٢) سعد اردش، مصدر سابق، ص ١٩٤.

(٣) عقيل مهدي، نظرات في فنّ التمثيل، مصدر سابق، ص ٩٠.

وعلى هذا يكون الأساس الذي تقوم عليه المدرسة الصوتية - أساساً - يميل إلى إعلاء المجهود العضلي (المادي) على المجهود الذهني (المعنوي)، على اعتبار أن قوة الصوت متأثرة من الطاقة الحنجرية وقوة الجهاز التنفسي، في حين الطاقة الخلقية للممثل من فهم وتخيل وإحساس هو ما يعينه إلى الوصول إلى الدور^(١).
إن أهم ما يميّز به الأداء في هذه المدرسة هو: اعتبار الصوت العنصر الأساس في عملية الأداء التمثيلي، والتلون الصوتي وسيلة مهمة في عملية إيصال المعاني والأفكار التي يحملها النص.

الأداء التمثيلي في المدرسة الواقعية

يُعدّ الفنّ - عموماً - مظهرًا من مظاهر النشاط الإنساني، الذي لا ينفك عن معالجة جانب من جوانب الواقع الحيّاتي للإنسان، وهو يركز على إدراك الإنسان - الفنّان - لذلك الواقع، ومدى علاقته وتفاعله مع الفنّ، وما ينتجه الإدراك الانفعالي الذي يثيره الفنّ داخل الكينونة الإنسانية، ممّا يجعله أحد أركان النظرية المعرفية، التي «ميدانها الفلسفي كلّ ما يُؤثّر في الإنسان من إحساسات وتصورات، وإذا ما علمنا أنّ ركنيها الأساسيين - الذّين يُشكّلان مادّة الفنّ الأساسية - هي الجمال والمنطق، إذ يصبح الفنّ بذلك مظهرًا من مظاهرها (المعرفة)، ولا يقف عند حدّ من التطوّر، وإنّما يتطوّر بتطوّر المعرفة ذاتها»^(٢).

هذا ولم تغب النزعة الواقعية عن النشاط الإنساني النفعي والجمالي، بل كان ملازما لها منذ حضورها الأول، وبعد ظهور الفنّ اليوناني أوجد أول منطق فكريّ للواقعية، متمثلاً في نتاجاتها عبر إدراك الكون في حقيقته، على ضوء فهم وتفسير

(١) يُنظر: زكي طليبات، مصدر سابق، ص ٢٢.

(٢) مهّند طابور، الواقعية في المسرح العراقي، (بغداد: مطبعة الأمانة، ١٩٩٠م)، ص ٦١.

الكثير من الظواهر، كما كان الفنّ اليوناني مشتملاً - على مراحل معينة من التقدّم - «على بعض قصص ومسرحيّات تصوّر أحداثاً واقعية، أو أحداثاً يُحتمل أن تكون واقعية، فمن ذلك: معارك طروادة، وماسي التناحر في سبيل العروش والنساء، وبعض المسرحيّات التي طرقت مشكلات عصرها الاجتماعي»^(١).

وقد بقيت النزعة الواقعية في المسرح، وما كان لها أن تختفي أو تتلاشى، ولكنّها كانت بمستويّات متفاوتة على مرور تلك المدّة حتّى إبان ظهور القرن التاسع عشر، حيث أخذت الحركة الرومانسية مأخذاً بعيداً في المبالغة، مبتعدة عن معطيات الواقع الموضوعي، وما يُعانيه الإنسان من مشاكل اجتماعية في تجربته الحياتية. ولم تكن التجربة المسرحيّة بمعزل عن تلك التطوّرات، التي أخذت تعكس حقائق الواقع المُعاش على وفق نظام اجتماعي جديد، فدعت الواقعية إلى تأسيس نظام اجتماعي جديد، وفقاً لمنطلقات فكرية في ضوء اكتشاف العلاقة بين الإنسان والواقع، لذلك «جاءت بمعايير فكرية مناهضة، اكتسبت عمقها الذهني من وعي الإنسان بواقعه، ذلك الوعي الذي تتصالح فيه القوى الخارجيّة والداخلية المحرّكة للواقع»^(٢).

وبهذا تكون الواقعية قد سعت إلى دراسة المجتمع بصورة أكثر عمقاً، لمعالجة الكثير من القضايا الاجتماعية، لغرض تحسين الواقع من داخل الواقع نفسه، متّخذة من التطوّر العلمي أسلوباً لحلّ الكثير من القضايا الاجتماعية، وتمثّل ذلك الأسلوب بكتابات رواد تلك الحركة، من قبيل الكاتب (أوجست كومت

(١) محمّد مفيد الشوباشي، الأدب ومذاهبه في الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م)، ص ٦.

(٢) عبد الكريم عبود المبارك، بنية النصّ وتحولاته في تشكيل العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، إشراف: صلاح القصب، كليّة الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٠م، ص ١١٩.

١٧٩٨-١٨٥٧)، صاحب (الفلسفة الوضعية)، الذي كان يقول: «إنَّ علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة؛ إذ إنَّ كلَّ أنواع المعرفة يجب أن تُسَخَّر في خدمة المجتمع، والسبيل إلى هذه الخدمة لا يتأتَّى إلَّا عن طريق الملاحظة والتجربة، بحيث يستطيع الإنسان أن يرى العلاقات بين الأحداث المختلفة، التي تحدث في المجتمع كعلاقات سبب ونتيجة»^(١).

وبذلك يتَّضح أنَّ العلاقات - التي تُمثِّل الارتباط بين وشائج المجتمع - هي الأهم والأكثر بحثاً وتناولاً، سواء من الناحية النفسية للمجتمع، أم من ناحية الظواهر الجديدة والمتغيِّرة، التي تمثِّل ثقافة الشعوب وتلاقحها ومدى ما أثر فيها من التنظيرات، التي تمثِّل في مجموعة الكتابات التي أفرزتها الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي كان لها الأثر الكبير في إنشاء الواقعية، وفي تشكيل القاعدة الأساسية كاتِّجاه في الأدب.

لذا أخذت تلك التنظيرات والإبداعات تظهر في إبراز الحركة الواقعية عن طريق العديد من الكُتَّاب، الذين كان لهم التأثير الكبير في الحركة الأدبية، ومنهم (بلزاك، استندال، فلوبير)^(٢)، والذين وجدوا في اضمحلال الأدب الرومانسي

(١) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (بيروت: دار العودة، بت)، ص ١٣٨.
(٢) بلزاك اونوريه دو (١٧٩٩-١٨٥٠م)، كاتب فرنسي، من أهم الروائيين في القرن التاسع عشر الميلادي، كان أوَّل الكُتَّاب الكبار الذين كشفوا الروابط المركِّبة التي تربط النَّاس بالمجتمع، قامت شهرة بلزاك على الكوميديا الإنسانية، وهي سلسلة من تسعين عملاً أدبياً، نظَّم بلزاك الكوميديا الإنسانية في مشاهد من الحياة الخاصَّة، وقد عبَّر بلزاك عن المنطلق الواقعي في الكثير من أعماله المسرحية، فكتب (مدرسة الأزواج، رجل الأعمال، موتون، أترك الأمل، زوجة الأب).

ستندال (١٧٨٣-١٨٤٢)، الاسم المستعار للكاتب الفرنسي ماري هنري بيلي، وهو من الشخصيات الرئيسة في تاريخ الرواية النفسية الفرنسية، ومن أعماله الروائية: (الأحمر والأسود

ضالتهم من خلال إبراز مواضيعهم التي استلهموها من واقع الحياة المعاش، متّخذين منها مبادئ جديدة، أوجبت على الكاتب الواقعي «أن يتجرّد من عواطفه الخاصّة، ومن آرائه السابقة، ومن التقاليد الموروثة، وأن يكون موضوعياً في أدبه، مثله مثل العالم في معمله إزاء التجارب التي يُجرّبها»^(١).

لقد تمكّن أولئك الكتّاب - على اعتبارهم رواد الواقعية - من إيجاد قاعدة فكرية لما طرحوه من وجهات نظر جديدة، ومن ذلك ما نظّر له الكاتب (بلزاك)، فقد استطاع أن يُعبّر عن الواقع بطريقة علمية تميّزه عمّن سواه، بما كان يلتزم به من ملاحظة دقيقة لتفاصيل الحقائق الاجتماعية على وفق دراسة منظّمة، فقد تميّز «بطريقته العلمية وطبيعته الأمانة وتحليله لداخل النفس البشرية»^(٢)، وبهذا كان بلزاك يسعى إلى مشاهدة الحياة بزواوية موضوعية كاملة، وأن يجعل الصورة الحياتية من الحياة الفعلية، بحيث يقنع المتفرّج بمصداقيته.

ولم تخلُ تلك النظريات من التعرّض لوجهات النظر النقدية، ولعلنا نجد بعض المحاولات النقدية التي تمثّلت فيما طرحه الناقد (بلنسكي) لما يُقدّمه الفنّان من عمل متكامل ذاتاً وموضوعاً، إذ يقول: «إنّ الأدب الواقعي الصحيح يُؤخّذ بين

→

١٨٣٠م)، إذ كان بطلها (جوليان سوريل)، وبهذا فإنّه كان يغرس انتاجاته في الواقعيات والعقلانيات المعاصرة، أي يعتمد طريقة المعرفة العميقة للواقع. فلوبير جوستاف (١٨٢١-١٨٨٠)، كاتب فرنسي، تزرع رواياته بالشخصيّات والأوصاف المفعمة بالحياة، يمزج فلوبير الملاحظة الدقيقة بالمراعاة الواعية للغة والصياغة، ولم تكن أعماله قطّ تتسم بالعاطفية أو النعومة، لكنّها كانت دائماً إنسانية عميقة، كما توضّح رواياته أنّه كان واقعياً، ومن أعماله (مدام بوفاري ١٨٥٦)، أمّا كتابه: (التربية الوجدانية ١٨٦٩) فهو نوع من السيرة الذاتية ومثال على واقعية الأدب المتزمت. للاستزادة يُنظر: مجموعة من الكتاب، الموسوعة العربية العالمية، (الرياض: منشورات مكتبة الرياض، ١٩٩٦م)، ص ١١.

(١) عمر الدسوقي، مصدر سابق، ص ٢٥٠.

(٢) رشاد رشدي، مصدر سابق، ص ١٤١.

الذاتية الحية للفنان وبين موضوعيته، التي تقول بأن الأولى بقدر ما تكون مهمة - فعلاً - تنفي التنوع في تصوير الواقع»^(١).

إنّ النشاط الفني يُمثّل فعالية حرّة، هي أبعد ما تكون عن مجرد الخضوع للطبيعة أو الأخذ من الواقع، بحيث تكون حرّية الفنان في عملية خلق نشاطه الفني برؤية جمالية جديدة نتجت عن تنظيم الفنان لأفكاره وعواطفه وخواطره، وبرجوعه إلى العالم الخارجي بما فيه من قواعد وأنظمة أعطت الفنان الحرية في إعادة خلق الواقع الجديد، الذي يضيفي مضموناً جمالياً جديداً للفنّ، لذلك فإنّ «الواقعي لا يُعطي صورة فوتوغرافية للحياة، وإنّما يُعطي تصويراً أكثر كمالاً وحيوية، وأكثر صدقاً من الواقعية نفسها»^(٢).

لقد كانت المواضيع الواقعية محطّ اهتمام الكثير من الكتّاب؛ إذ برزت بشكل واضح في كتاباتهم، وطغت القضايا الاجتماعية والإنسانية على تلك الكتابات، كما اهتمّ الكثير منهم بغور خبايا النفس الإنسانية، ومن أولئك الكتّاب (ألكسندر سبركفيج بوشكين ١٧٩٩-١٨٣٧)، حيث استطاع أن يطرح لنا الجوانب الواقعية بصورة جمالية، تكشف لنا الواقع المعاش من خلال رؤية الكاتب، وهو بهذا ينحو إلى «تصوير وكشف العالم الداخلي للإنسان البسيط، الذي يُظهر اهتماماً خاصاً بمصيره الذي يظهر في ارتباط الحقيقة التاريخية»^(٣).

يرى الباحث أنّ التغيّرات الثقافية التي طرأت على المجتمع كانت سبباً في

(١) لافريتسكي، في سبيل الواقعية، ترجمة جميل نصيف، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٤م)، ص ١٥.

(2) Josef.T.Shiply, Dictionary of world literary terms (usa. The writer.lnc1970) p267.

(٣) مكارم القمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، (الكويت: المجلس الوطني الثقافي للفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (٣٤)، ١٩٨١م)، ص ٣٥.

ازدهار حركات فكرية وأدبية واضمحلال أخرى، ومن ذلك ظهور الواقعية التي كان لها تأثيرها في إعادة ترتيب الواقع برؤية جمالية جديدة، تحمل في محتواها واقعاً جمالياً كبيراً، هذا ولم تقف الواقعية عند حدٍّ معيّن، وإنما أخذت منحى آخر في طريق تعبيرها عن الواقع، من واقعية موضوعية إلى واقعية ذاتية قائمة على الفردية، ولم تكتفِ الواقعية بصورة الواقع المنعكس، إنما خاضت محتوى ذلك الواقع، وسبرت أغوار الذات الإنسانية، وحاولت الوصول إلى خلجات الفرد وواقعه النفسي.

لقد أسهمت الواقعية إسهاماً كبيراً في مجالات الحياة؛ إذ أحدثت الكثير من المتغيّرات السياسية والاجتماعية وغيرها، ولا سيّما في المجالات الأدبية، وخاصة المسرح، فقد أوجدت في المسرح نقلة جديدة، وبالأخص من ناحية الإخراج المسرحي، كما هي الحال عند الدوق (سايكس ماينكن) وفرقته المسرحية في تحقيق وحدة الإيهام، والمطابقة الخارجية، وتأكيد القيمة الدرامية للصورة المسرحية، واتصالها بالواقع، ولذلك تعامل الدوق مع الممثل تعاملًا مدروساً، وعلى وفق قواعد علمية قائمة على الدقّة والمطابقة الخارجية، لذلك «عمد إلى التمارين المشددة، والضغط التام، والتمثيل الأصيل، والدقّة التاريخية في الديكور والملابس؛ من أجل خلق صورة مسرحية واقعية»^(١)، وقد استطاع (ماينكن) من خلال أعماله أن يعطي للعمل الفني تصوّراً كاملاً؛ إذ يمنحها وقفة الأسلوب في خلق الشخصيات، والتناسق المتمثل منذ بداية التمرين، لذلك نصّح ممثليه «أن يعملوا وهم يرتدون الملابس المطلوبة من البداية، بوجود الأثاث والمناظر المسرحية ... وأن في ذلك دوماً فائدة أن يلمس الممثل قطعة أثاث أو بعض الأشياء لمساً طبيعياً حتى يزيد من تأثير

(١) بدري حسّون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، (بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٠م)، ص ١٤.

الواقع»^(١)، لذلك كان يرى من الضروري إدراك طبيعة جديدة لعلاقة الممثل بما يحاكيه على وفق التناسق الجمالي، الذي يحدث ما بين حركة أداء الممثل وما هو موجود على المسرح.

أمّا (اندرية انطوان ١٨٥٨-١٩٤٣)، فقد وجد أنّ لأفكار (سايكس مايننكن) تأثيراً كبيراً على تجربته ومنهجه، على الرغم من أنّه أوجد فيها تغييراً من واقعية تاريخية إلى واقعية حياتية (فوتوغرافية) حتى تشدّ مطابقتها للواقع الاجتماعي، لذلك كان مناقضاً للفنّ الذي «يجسّد لحظة الإبداع الذاتي بأشكال جمالية، لا تطوّع حسّ المتلقّي بالاستمتاع إلّا في ألوان غائرة في الانعزال عن العالم المدرك، ولا تمدّ الوعي غير التشرّد عن حقيقة الشعور الإنساني»^(٢)، وقد كان (انطوان) يرى أنّ من الضروري النظر للبيئة بشكلها الحيّاتي الدقيق، الذي ينعكس فيها بعد على حركة الممثلين في خلق مصداقية تعطي جمالية أكثر، وتقارباً صورياً للواقع الاجتماعي، حيث يقول: «يجب علينا أن لا نخاف من وفرة الأشياء الصغيرة، ومن التنوّع الواسع للأثاث المسرحي؛ لأنّ هذه الأشياء لا يمكن قياسها أو تقويمها بدقّة، إنّها تخلق إحساساً بالألفة، وتمنح البيئة التي يسعى المخرج إلى إعادة خلقها مصداقية... من بين الكثير من الأشياء...، فيصبح تمثيل الممثل أكثر إنسانية وأكثر جذباً في الموقف والإيماءات»^(٣)، فهو يرى أنّ على الممثل ألاّ يخشى التفاصيل الصغيرة؛ لأنّها تعطي إحساساً بالألفة، وتضفي على البيئة طابع الأصالة، فيكون أداء الممثل أكثر واقعية. لقد تأثر الكثير من المخرجين بمسرح (سايكس مايننكن)، ومنهم

(١) جيمز روبرت افنز، المسرح التجريبي من إستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: أنعام نجم،

(بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، ٢٠٠٧م)، ص ٢٨.

(٢) مهنّد طابور، الواقعية في المسرح العراقي، مصدر سابق، ص ١٦١

(٣) جيمز روبرت افنز، مصدر سابق، ص ٢٩.

(ستانسلافسكي)، ولكنّه لم يقف عند مجرّد التّأثّر، وإنّما حاول أن يخرج عن واقعية (سايكس ماينكن)، تلك الواقعية التي وصفها (ستانسلافسكي) بالواقعية الفنّية، محدّداً مزاياها من خلال قوله: «إنّ هذه الواقعية الفنّية كانت مجرّد واقعية خارجية، حيث كانت واقعية الأهداف والأثاث والأزياء وخواصّ خشبة المسرح والإضاءة، ولكن حقيقة نجاحنا هي في عروض الواقعية الداخلية على خشبة المسرح»^(١).

ولكونه لا يبحث عن مجرّد الشكل الخارجى، فقد حاول الدخول إلى أعماق أو مضمون الشكل الخارجى للشخصية، وكان يُوجب على الممثل أن «يغوص داخل الشخصية ويتماهى معها، أي تتغيّر ملاحظها الخاصّة، وتبدل حركاتها وتصرفاتها وصورتها وكلّ سماتها المميّزة، بحيث يمكن لنا الحديث عن سمات الكائن الوهمي المُسمّى الشخصية الدرامية من خلال دم ولحم الممثل المسرحي»^(٢)، وعلى هذا كان لزاماً على الممثل أن يعيش الشخصية المؤدّة بكل انطباعاتها، بحيث يخرج بواقع جليّ جديد، وكأنّه يحسّ ويشعر بالشخصية التي يؤدّيها على المستوى الخارجى من جسد وصوت، والمستوى الداخلى من مشاعر وأحاسيس.

لقد كان (ستانسلافسكي) يؤكّد مراراً وتكراراً - فيما كان يُقدّمه من أعمال مسرحيّة - على بعض النصائح التي كان يُقدّمها للممثل، التي اعتبرها جزءاً من مبادئ التمثيل، ومن ذلك ما كان يقوله في الممثل، حيث قال: «يجب أن يُمثّل الممثل على المسرح من داخله ومن خارجه أيضاً، وأن يكون هناك هدف من تمثيله وشيء يريد تحقيقه أيضاً، لا أن يكون تمثيله مجرّد (تمثيل عام)، بل يجب أن يكون هناك ما يبرّر هذا

(1) Topy cop and helenk.chinoy.an directors on directing (new yourk that boos Merrill copany, inc: 1963) p 33

(٢) عثمان الحامضي، نظرية استانسلافسكي والنظريات المعارضة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٤م)، ص ١٢.

الفعل المسرحي من الداخل، ويجب أن يكون منطقياً مترابطاً، له ما يشبهه في الحياة الواقعية، وعلى الممثل ألا «يؤدى» الشخصيات وعواطفها، بل عليه يمثل تحت تأثير العواطف وفي إطار الشخصية»^(١).

وفي ضوء اهتمامه بالممثل حاول أن يجعل من أدائه أداء قريباً من الشخصية ليصل إلى كوامنها الداخلية، ومحاولة إبراز النوازع النفسية التي كانت تتصف بها، وتتحكم في أسلوب ونمط الحياة بالنسبة لها، وبهذا يتجه الممثل من «التحول من المظهر الخارجي للممثل إلى شحن وتحريك دواخله، ومن ثم يصبح الشكل الخارجي تحصيل حاصل للوعي والفهم والتبني الشعوري الداخلي لعكس الحالة الواقعية المقبولة للشخصية، التي تشابه في بواعثها ودوافعها مثيلاتها في الحياة الواقعية؛ كي لا تبدو غريبة عنها»^(٢).

إن الصورة في المسرح هي الصورة المكثفة والمأخوذة من الحياة التي يقوم الممثل بالتعبير عنها من خلال الصوت والإيماء والحركة على الرغم من كونها حياة مكثفة ودالة من حيث مفرداتها التي تعدّ للعرض، وبهذا طور (ستانسلافسكي) أسلوبه في التمثيل، فساعد ممثليه في تحرير «أحاسيسهم الداخلية وحالاتهم النفسية وأفكارهم وخبراتهم، وجاهد ممثلوه لتحقيق التعبير عن الصورة الداخلية بإيقاض العقل الباطن الذي تندفق منه الصور الداخلية، ومن خلال تقنية (لو السحرية) كان (ستانسلافسكي) يعتقد أنه يجب على الممثلين أن يصدّقوا باحتمالية الأحداث في حياتهم

(١) قسطنطين ستانسلافسكي، فنّ المسرح، ترجمة: لويس بقطر، (القاهرة: وزارة الثقافة دار الكتاب العربي للطباعة، ١٩٦٨م)، ص ٤٧.

(٢) طارق العذارى، المسرح التعبيري، (عمّان: الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ص ٧٥.

الخاصّة، قبل أن يتمكّنوا من تصديق الأحداث على خشبة المسرح»^(١).

لذا تُعدّ كلمة (لو) هي المنطلق الذي يجعل الحياة تدبّ في الخيال - سواء كان خيال الكاتب أم الممثل - في عملية بناء الحدث المراد طرحه بأبعاد مترابطة تساعد على إيجاد عنصر الإثارة، وبهذا يقول (ستانسلافسكي): «إنّ كلّ ما نطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات والمشاعر، التي تبدو صادقة في الظروف المعطاة أو التي يهيئها الكاتب للمسرحية»^(٢).

لذلك يُعدّ الخيال الحاجة الضرورية التي يجب أن تكون ملازمة للنصّ، دون أن يستغرق فيه بعمق كبير فيؤدّي إلى إبعاد الممثل عن النصّ، وبهذا يمكن وصف الخيال بالاشتراطات التي قد وضعها ستانسلافسكي للممثل، فهو يؤكّد أنّ «كفاءة العمل المسرحي إنّما تتجلّى في قدرته على رفع المتفرّج من حالة الوجود في الواقع العادي المبتذل إلى حالة الوجود في عالم الفنّ أو المسرح أو الإيهام أو الحياة والعيش - ولو بشكل مؤقت - في تلك الحياة الأخرى»^(٣)، التي يعيشها الممثل أثناء أدائه الدور الذي يقوم به، وهذا ما يتطلّب من الممثل صدقاً عالياً يمكنه من نقل المشاهد ذهنياً من وجوده المادّي إلى الاندماج مع حدث العرض، وهنا يجب على الممثل أن يكون صادقاً في نقله أحاسيسه ومشاعره التي يقدّمها للجمهور، وإن كان هذا الصدق ليس صدقاً مطلقاً، ومن أجل ذلك يوجّه (ستانسلافسكي) ممثليه في موضوع التعامل بالصدق في تناول الحدث قائلاً: «اجعل الطبيعة دائماً نصب عينيك، حاول أن تدخل تحت جلد الدور الذي تؤدّيه، لو صحّ التعبير، أدرس الإطار الاجتماعي

(١) شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، (٣٦٠)، ٢٠٠٩م)، ص ٣٨٥.

(٢) قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٣) شاكر عبد الحميد، مصدر سابق، ص ٣٧٧.

للشخصية... ولا تنسى دراسة ماضي حياة المجتمع. كذا سندر من كل طبقات المجتمع... ليس المهم أن يكون أداؤك جيداً أو سيئاً، المهم أن يكون صادقا^(١).
إنّ الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن يؤمن به الممثل إيماناً حقيقياً لما يقوم به من أقوال أو أفعال؛ لذا إنّ الصدق والإيمان كل منهما مكمل للآخر، ويستحيل على الممثل أن يحيا في دوره وأن يخلق شيئاً بدونهما، لذلك إنّ كل ما يحدث على خشبة المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه وللجمهور، ويجب أن يولد الإيمان بأن كل ما يقوم به الممثل من انفعالات ومشاعر على خشبة المسرح ممكن إن تحقّق نظيره في الحياة الواقعية^(٢).

وفي منهج (ستانسلافسكي) تركز حقيقة القوّة الداخلية للانسان التي حاول فيها بيان التكيّف البشري مع الأحداث، ومدى تأثره بها، والتي أعاد الكاتب صياغتها في النصّ، على أن يكون النصّ عبارة عن مجموعة من الحقائق التي يقوم الممثل بإبرازها إلى المشاهد، وهذه الحقائق تمثّل مجموع الانفعالات التي تعيشها الشخصيات التي يؤدّيها الممثلون، فالممثل لا يكون ناقلاً للحدث فقط، وإنّما كاشفاً عن أبعاد الشخصية الدرامية، ومركّزاً على الجوانب المعنوية لها، التي كانت بدورها الدافع لولادة الحدث الذي أنشأته الشخصية فيما بعد. وكان على الممثل أن يعمل بجِدّ في توظيف كل مقوّمات جسده وصوته في إيصال ذلك المعنى، فلا يعتمد على مجرد الحركة أو الإيماءة أو الأداء الصوتي، وإنّما عليه أن يوظّف كل ذلك في حالة من الاندماج الأدائي ببواطن تلك الشخصية التي يؤدّيها، وفي سبيل ذلك الاندماج كان (ستانسلافسكي) يحاول الانتقال من الظاهر إلى الباطن، ومن الشعور إلى

(١) ١ جيمز روز افتر، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر،

(القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٧١م)، ص ١٦.

(٢) يُنظر: قسطنطين استانسلافسكي، إعداد الممثل، مصدر سابق، ص ١٧٥.

اللاشعور، مثيراً الإحساسات والانفعالات الإنسانية الداخلية، وكاشفاً لها مع تزامنه والرؤية الإخراجية الواقعية، محاولاً بذلك إيجاد قوانين نفسية تشكّل «سيكولوجية جسدية أو ما يسمّى (التكنيك السيكلوجي) في منهجه، ويصبح الهدف منها تعليم الممثل كيف يستطيع بمحض إرادته إيقاض الطبيعة الخلاقية في اللاشعور داخل نفسه؛ من أجل العمل الخلاق اللاشعوري الحيوي»^(١).

الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي

استطاع الكاتب الألماني (برتولد بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦) أن يُحدث ثورة في نظرية الدراما، على اعتبار أنّ المسرح عنصر فعّال يُساهم في تغيير القضايا السياسية والاجتماعية في المجتمع، على خلاف ما جاءت به الدراما الأرسطية التي كانت تسعى إلى إثارة الشفقة والرغبة في نفس المتفرّجين، ومحاولة تطهير عواطفه وجذبه إلى داخل الحدث، بحيث يندمج المتفرّج مع البطل.

فقد كان (بريخت) يرى «أنّ في هذا المسرح يفقد المتفرّج القدرة على التفكير فيما يجري أمامه ويسلبه المسرح، عن طريق تطهير عواطفه وقدرته على أن يكون قادراً على مواجهة المشاكل الاجتماعية وحلها بشكل فعّال، يقضي على أصل المشكلة المطروحة بعد أن تكون عواطفه قد تطهّرت»^(٢).

لقد كان (بريخت) يهدف إلى جعل المسرح وسيلة لخدمة المجتمع، وجعل المتفرّج يرى العالم الحقيقي ويفهمه من خلال إيقاظ قدراته النقدية التي كانت تسعى إلى إظهار الإنسان في علاقاته الاجتماعية ودوره في تغيير النظم الاجتماعية،

(١) قسطنطين استنانسلافسكي، فنّ المسرح، مصدر سابق، ص ٤٠.

(٢) أمين العيوطي، «المسرح الملحمي عند بريخت»، مجلّة المسرح، القاهرة، العدد ١٨، ١٩٦٥م، ص ٤٣.

وبهذا كان (بريخت) يرى «أن وظيفة المسرح هي كشف العلاقات الاجتماعية، وتوضيح وجهة النظر الإيديولوجية المنقولة من زمنها ومكانها التاريخي»^(١).

لقد أوجد (بريخت) نظاماً جديداً برؤية مبتكرة، يُعبّر من خلالها عن أفكاره الفلسفية الجديدة التي كانت تخالف الكثير من المفاهيم الدرامية الشائعة، إذ كان يريد من المسرح الملحمي «أن يتوفّر على (رواية الأحداث) بصورة تجعل من المتفرّج راصداً متعقّباً متسائلاً، لا متفرّجاً مندجاً في ما يجري على المسرح، فتوقّظ فيه حيويته وفعاليته، بدلاً من استنفاد هذه الحيوية والفعالية في المشاركة الوجدانية التي تشدّ المتفرّج شداً إلى خشبة المسرح»^(٢)، ولذلك كان أسلوب المسرح الملحمي محاولة تحرير لأفكار المتلقّي من الرواسب التي تركها المسرح التقليدي والدراما الأرسطية، والمبنية ضمن تصوّرات ورؤى جمالية وأفكار تسهم في إثارة الكثير من التساؤلات لدى المتلقّي على وفق أسلوب جمالي، ينتقل بالمتلقّي من «الاستلاب إلى التحرّر، ومن القبول إلى الرفض؛ حتّى يستطيع أن يفكّر وينتقد ويحقّق معرفة جديدة بالعلم حيث المجتمع والسلوك اليومي، لأنّ التلقّي في تصوّر المسرح الملحمي لا ينتهي بانتهاء العرض، بل يمتدّ إلى الحياة اليومية، وبذلك يصبح المتلقّي بؤرة تفاعل المسرح مع المجتمع، ومركز اهتمام بالغ، وهدفاً أساسياً في الجمالية الملحمية»^(٣).

وأما أسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي فإنّه كان على النقيض من أسلوب المعاشة (الاندماج)، على اعتبار أنّه يوهّم المتفرّج والممثل بما يحدث؛ لذلك كان يصرّ على الإبعاد بين الممثل والدور لغرض الابتعاد عن الإيهام، بحيث يكون

(١) مولين كونل، علامات الأداء المسرحي، ترجمة: أمين حسين، (القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي، ١٩٩٨م)، ص ١٢.

(٢) يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما، (بيروت: المكتبة العصرية، بت)، ص ٨.

(٣) عبد المجيد شكير، الجماليات المسرحية، (دمشق: دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٥م)، ص ٤٨.

هناك فاصل بين الفني (المسرحي) والواقعي (الحياتي)، وعزل الممثل عن الشخصية التي يجسدها^(١).

وبهذا يكون دقيقاً أيضاً في اختيار مفردات حوارهِ، فلا ينحرف بما تحتويه الحوارية من معانٍ مؤثرة في المتفرّج، التي تُحدث نوعاً من التقارب بينهما، والذي قد يُعرقّل تفكير المتلقّي، ومن هنا وجب أن يكون حوار الممثل حواراً «متحرّراً من الرخامة التي يعتمدها الكاهن والتي تهدّد المشاهد، بحيث يتوقّف عن استيعاب معنى الكلمات، لا يتعيّن على الممثل وهو يصوّر المجنون أن يصبح مجنوناً؛ وذلك لأنّ المشاهدين في مثل هذه الحال لا يستطيعون فهم ما يشغل بال الشخصية التي يصوّرُها الممثل»^(٢)، فالممثل لا يباثل نفسه مع ما تتضمنه الشخصية التي يؤدّيها، بل يقوم بعملية إبرازٍ لأهمّ ما تحتويه تلك الشخصية بصورة تساؤلات يعبرُ بها عن رأيه، حتى يحفّز المشاهد على أن يكون موقفه انتقادياً للشخصية المؤدّة، فيكون الموقف الذي شغله «موقفاً اجتماعياً انتقادياً، إنّ الممثل وهو يفسّر الأحداث ويشخص الشخصية إنّما يبرر تلك الملامح التي تمثل أهميّة اجتماعية ... للجمهور الذي يوجّه إليه؛ أي أن يقدّم للمشاهدين إمكانية قبول أو رفض هذا الظرف الاجتماعي، وذلك تبعاً لانتهاهم الطبيعي»^(٣).

ويكاد أن يكون الدور الذي يؤدّيه الممثل منحسراً في تقديم الشخصية بأسلوب الماضي، بحيث يكون قد أوصل المتفرّج إلى مسرح التساؤلات حول الحدث؛ حتّى يكون هناك استيعاب عقلي، جاء نتيجة عدم تقمّص الممثل الشخصية المؤدّة، والتي يقوم بتأدية دوره فيها «من الخارج، أي دون تقمّص، ويخاطب عقل

(١) يُنظر: نديم معلا، لغة العرض المسرحي، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٤م)، ص ٢٨.

(٢) عقيل مهدي يوسف، نظرات في فنّ التمثيل، مصدر سابق، ص ٢٠٦.

(٣) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، (بيروت: عالم المعرفة، بت)،

المتفرّج، أي أنّه أقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسّد حدثاً شاعرياً^(١)، فالممثل الذي يؤدّي الشخصية يؤدّيها بطريقة الراوي، الذي يسرد علينا مجموعة من أفعال شخص آخر في لحظة من الماضي، لكنّه يوضّح هذه الأعمال ويقربها إلى ذهنية المتلقّي، فنراه يقلّد حركات الشخصية ونبرات صوته.

لذلك كان (بريخت) يطلب من ممثليه «أن يؤدّوا كلام شخصياتهم بلسان الشخص الثالث، وأن يرتّلوا المقاطع الكلامية قبل جملة (قال) أو بعد انتهائها (هكذا قال)، وبالتالي يكون على الممثل أن يقف خارج الشخصية ويعلّق عليها بدلاً من معيشة الدور»^(٢)، فيكون الممثل قد قدم الشخصية بزمان غير زمنها وبصفة المفرد الغائب.

لقد أكّد (بريخت) على أنّ البعد عن الشخصية يُشكّل نوعاً من الحصانة للممثل من الاندماج والانفعالات الزائدة، لذلك جعل المسافة بين الممثل والمتفرّج حدّاً فاصلاً؛ لعدم الوصول إلى مشاعر الشخصية التي تنعكس فيما بعد على المتفرّج، حيث كان (بريخت) يطلب من الممثلين أن «يحتفظوا بنفس المسافة التي تفصل بينهم وبين الشخصيات التي كانوا يصوّرونها ... عمل الممثل أنّه يعرض الشخصية فقط، أو في الأحسن عليه أن لا يعيشها، لكن هذا لا يعني أنّه يبقي الممثل بارداً حين يمثّل دور الشخصيات العاطفية والحادة، إنّما مشاعره فقط هي التي يجب أن لا تكون أساساً نفس مشاعر الشخصية؛ حتّى لا تصبح مشاعر المتفرّج هي مشاعر الشخصية»^(٣)، لذلك رأى (بريخت) من الواجب أن يقف الممثل جوار الشخصية التي يؤدّيها؛ ليكون بعيداً عن الاندماج والتقمّص العاطفي، بغية إبقاء المتفرّج حراً

(١) برتولد بريخت، الارجونان الصغير، ترجمة: فاروق عبد الهادي، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠٠١م)، ص ١٠٨.

(٢) سامي عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، (بغداد: دار الكتب للطباعة، بت)، ص ١٩١.

(٣) رونالد جيري، بريخت، ترجمة: نسيم مجلي، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢م)، ص ٨٨.

في التفكير؛ لذلك درّب شخصيّاته على الفصل بينهم وبين الشخصيّات التي يؤدّونها والأشياء التي يفعلونها.

وقد استخدم (بريخت) الراوي لغرض الكشف عن الحدث مسبقاً؛ لإبقاء المتلقّي بعيداً عن الانجراف مع الحدث، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد امتزج صوت الراوي بحركة الشخصية الصامتة، معبراً عنها بلغته المرهفة في زمن الماضي، ذلك من أجل الكشف عن مفردات تلك الشخصيّات، ففي «مسرحية دائرة الطباشير نرى (جروشاً) وهي تنجذب بدافع الطبيعة لتلتقط الطفل الذي هربت أمّه وتركته تحت رحمة الثوار. (وجروشاً) تؤدّي هذا الأداء صامتاً بينما المغنى يغني في ضمير الغائب الزمن الماضي، ولغته المرهفة كوسيلة من وسائل التعبير»^(١).

وبهذا يكون (بريخت) قد أكّد في مفهومه الاجتماعي للجسد على أنّ كلّ حركات الجسد ذات دلالة واضحة لما يؤدّيه الممثل، وخصوصاً في الإشارات التي يجب أن تكون مستمدّة من الواقع والبيئة، بحيث تكون دالّة على فئة معينة من المجتمع، فعلى الممثل أن يكون معبراً بإحكام من خلال حركاته التي يؤدّيها لتكون «مفهوماً إيديولوجياً، ومن ثمّ يمكن القول أنّ حركة الممثل الجسدية تمثّل لغة قائمة بذاتها، يحلّ فيها التعبير الحركي محلّ الديالكتيك بين الفكرة والحدث، حيث يتمّ التعبير عنها من خلال عرض مجموعة من الإيحاءات التي يقوم بها الممثل، والتي تطرح صورة ماديّة للعلاقات الاجتماعية»^(٢).

إنّ التعبير الجسدي الذي يُقدّمه الممثل هو بمثابة الصورة الماديّة للعلاقات الاجتماعية التي تُؤخذ من مظاهر تلك العلاقات؛ لذلك تعتبر «لغة الجسد والحبكة - في المسرح الملحمي - هي أداتان تتّسعان باستمرار، وتقفان عند نقطة التقاطع بين

(١) أمين العيوطي، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٢) مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص ٨٧.

الموضوع الواقعي الذي تتم محاكاته، وبين الذات المدركة التي تنتقد هذا الواقع، ويكشف التعبير الحركي في داخله الإيمائية النابعة من شفرة ايديولوجية تنتمي لزمان معين، والإيمائية الشخصية والايضاحية التي تصدر من الممثل ذاته»^(١).

لقد رأى (بريخت) في إصطلاح المسرح الملحمي تعبيراً ضيقاً عن الجوهر الحقيقي لهذا النوع من المسرح، فأطلق عليه تعبيراً بديلاً وهو المسرح الديالكتيكي، وهذا المسرح - اي الديالكتيكي - هو آخر ما طرحه (بريخت) من تصوّر للمسرح، حيث رأى فيه مسرحاً يجمع بين الشكل التقليدي والشكل الملحمي، وعنصر المتعة في هذا النوع الجديد ينجم أساساً عن فهم الواقع والقدرة على تغييره، ومن هنا كان لزاماً على الفنان أن يدرك حقيقة الواقع؛ حتى يعي ذلك الواقع وتجليّاته ويعمل على تغييره، وعلى الممثل أن يكون على إدراك تامّ لمسألة الديالكتيك؛ حتى يتمكن من التفكير في دوره وارتباطه الديالكتيكي بالأدوار الأخرى وبمضمون النص، كما يجب عليه أن يدرس الشخصية أيضاً، ويحاول متابعتها وربط تكوينها الخارجي بالداخلي في الوقت نفسه، وأن يكتشف الشخصية من خلال جزئياتها وتكوينها، فيجمع تلك الجزئيات ويحسّمها في إطار حقيقي أو واقعي من خلال علاقة الشخصيات وفوارق بعضها البعض^(٢).

وبهذا يرى الباحث أنّ هناك مجموعة من المميّزات التي تميّز بها الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي، من أهمّها: أنّ أداء الممثل خارج عن المنظومة السيكلوجية للشخصية، والممثل في المسرح الملحمي دالّ على الوحدة الزمنية للحدث، في حين أنّ الممثل يؤدّي دوره من الخارج، أي دون تقمّص، ويخاطب عقل المتفرّج.

(١) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٢) يُنظر: أحمد سخسوخ، برت برشت، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦م)، ص ٨٤-

المبحث الثالث

التعازي بين فعل الظهور والتطور

أشكال التعازي في التراث الأدبي الإنساني

تُعَدُّ التعازي نوعاً من أنواع الطقوس الدينية، وُلِدَت ونشأت وتطوّرت تبعاً لظروف معيّنة، أو جدتها اعتقادات دينية، كما أوجدت غيرها من الطقوس الدينية، التي كان الإنسان يُعبّر عن خلالها عن احتياجاته الاجتماعية ضمن ممارسات دينية تتمّ وفقاً لما يتصوّره من اعتقادات بأنّ تلك الممارسة الدينية التي يتقرّب بها إلى القوى العليا لها تأثيرها في وجوده، وهو بهذا الطقس يشير إلى تأثير معتقده وديمومته، فالعقيدة التي لا تدور حولها أيّ طقوس - كما يقول (جيمس) - «تموت؛ لأنّها تكون وحيدة ومنعزلة»^(١).

لقد كانت طقوس الموت والحزن والبكاء معروفة في المجتمعات والأديان، لا سيّما الشرقية القديمة، وبخاصّة في بلاد ما بين النهرين، فتذكّرنا تراويل البابليين ومناجاتهم على (خرائب سومر وأكد)، وكذلك مناحات (عشتار) على فقيدها إله الربيع المقتول (تموز) في سومر القديمة؛ بنواح زينب عليها السلام على أخيها الحسين عليه السلام، وليلى على وليدها علي الأكبر عليه السلام في كربلاء.

إنّ مأساة الإمام الحسين عليه السلام التي حدثت على أرض العراق هي امتداد للتراجيديا العراقية القديمة المتمثلة بالأدب السومري والبابلي؛ حيث تروي لنا

(١) جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة: أحمد أبو زيد، ج ١، (القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف، ١٩٧٠م)، ص ٢١٨.

الأسطورة السومرية «أنّ الكهنة كانوا يعدّون للعزاء في سومر، وتمثّل بموت الإله (مردوخ)، كلّ هذا في رأس السنة البابلية على مدى اثنتي عشر يوماً، فيعمّ الفزع والرعب والفوضى في الشوارع من أجل البحث عن الإله (مردوخ)، بمسرحية يديرها الكهنة، يعود الإله (مردوخ) إلى الحياة في اليوم الثامن من الاحتفالات؛ فيسود السلام في الشارع السومري»^(١).

ويمكننا القول بأنّه من الممكن أن تكون هناك علاقة من التشابه في التعبير الوجداني والفكري في الاحتفالات التراجيدية بين مردوخ (تموز)، وبين الاحتفالات بيوم عاشوراء من جهة أخرى، إذ إنّ التعبير عن انتصار الخير على الشرّ هو محور ذلك الصراع، وكذلك فإنّ نواح (عشتار) على حبيها (مردوخ) عاماً بعد عام إنّما يمثّل عملية تجديد لتلك المأساة، وهي أشبه بما يقوم به الشيعة من ندب ونواح أيام عاشوراء التي تتكرّر سنوياً، حيث يمثّل ذلك النواح لديهم حالة من بعث الروح فيها يعتقدون أنّه الحدث المعبر عن صراع الخير ضدّ الشرّ، ولعلّ التجمّعات العزائية التي كانت تقام أيام الإله (مردوخ)، والعزاءات العاشورائية التي تقام لإحياء ذكرى الحسين (عليه السلام) هي حالة من التوالد العقائدي داخل المجتمع نفسه، وبالنتيجة فهي دليل على أثر العقيدة في البناء الاجتماعي الذي يؤسّسه الدين، والذي يفضي بدوره إلى وعي جمعي، وإيمان بحالة فردية تتحوّل إلى معتقد يحيا بإحياء طقوسه وشعائره.

لقد كانت أحداث تلك المآسي أحداثاً مؤثّرة في المتلقّين، ولعلّ الأسلوب الذي كان الراوي يتبعه في طرح تلك المآسي وإيضاحها للناس، وبيان الأهمية التي تكنفها كان عاملاً إضافياً في إيصالها بكلّ معانيها إلى الأذهان.

(١) علي الزبيدي، مصدر سابق، ص ١٧.

لقد كان الراوي في العصور المتأخرة هو نفسه (المعلق) في فترة العصر البابلي، وقد كان يسرد الأحداث بتفصيل ينطوي على ذهاب الشخصيات وإيابها، كما أنه يضيف على أسلوبه الخطابي طابع الإيحاء داعماً لوظيفته الناقلة للمعنى، ويقوم بشرح وتوضيح التعليق على المشاهد، خصوصاً المشاهد الإيائية الصامتة، ويشرح ويلقي حواراتهم في بعض الأحيان. ومن الجدير بالذكر أن لشخصية (المعلق) وجود في معظم النصوص التي كانت تمثل، كما في نصّ نزول (عشتار إلى العالم السفلي)، ونصّ (ندب على تهدّم أور)، ويبدو أن الساحة التي كانت تستخدم مكاناً للعرض واسعة جداً، بحيث لا يمكن للجمهور سماع أصوات الشخصيات، لذلك كان (المعلق) يشرح بصورة وصوت مرتفع، ومن مكان بارز يمكن للجمهور رؤيته^(١).

كما يمكننا أن نرى - أيضاً - نموذجاً للعزاء في ملحمة (كلكامش)، حيث يقيم (كلكامش) لصديقه (انكيدو) مأتماً عظيماً، فيقول: «لتندبك المسالك التي سرت فيها في غابة الأرز، وعسى ألا يبطل النواح عليك مساءً ونهاراً، وليندبك شيوخُ أوراك ذات الأسوار، وليبيكك الأصبغ الذي أشار إلينا من ورائنا وباركنا، فيرجع صدى البكاء في الأرياف وليبكك الفرات الطاهر الذي كنّا نسقى منه، ... اسمعوا يا شيوخ أوراك: من أجل (انكيدوا) خيلي وصاحبي أبكي وأنوح نواح الثكلى»^(٢).

وبهذا يظهر أن العزاء الذي أقامه (كلكامش) لـ (انكيدوا) لم يكن مقتصرًا على (كلكامش) فقط، بل كان الناس يشتركون في إقامته؛ لأنهم يعتقدون أن (انكيدوا) سيكون نصيرهم ضد قوى الظلم والاستبداد التي كانت متمثلة في شخصية (كلكامش).

(١) يُنظر: محمد صبر صالح، المسرح العراقي القديم، تقديم: عبد المرسى الزبيدي، (بغداد: مطبعة

دار المعارف، ١٩٩١م)، ص ٣٢.

(٢) طه باقرط، ملحمة كلكامش، (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٥م)، ص ٧٨-٧٩.

أمّا ما نجده في أسطورة (اوزيروس) الفرعونية من مشاهد تمثيلية، فقد كان شأنها شأن المشاهد التمثيلية التي مارسها البابليون في طقوسهم الدينية، ومن هذه «الأسطورة الخصبّة بالأحداث خرجت تمثيلات عدّة، تعالج مختلف المواقف التي تفيض بالإنفعالات الإنسانية الشديدة... من حزن وخوف ولوعة إلى آخر ما يفيض به القلب البشري، تمثيلات دينية محورها اوزيريس وكراماته»^(١).

ويمكننا أن نلاحظ مدى العلاقة الوثيقة بين الطقوس والملاحم والأساطير الإيرانية القديمة التي تعود إلى العهد الساساني، وبين مسرح التعزية، فقد وُجد في الأساطير الإيرانية القديمة تقارب بين الحدث الذي تدور حوله التعزية، وهو الرثاء أو البكاء، والذي يتمّ من خلاله التعبير عن الأثر النفسي الكبير لفقدان البطل، ومن أمثلة ذلك ما نجده في أسطورة إيرانية «تصف مقتل البطل سیاواش *siavash* الذي قُتل غدرًا وهو في مقتبل عمره، وقد بكى الإيرانيون بألم وحرارة»^(٢).

ومن هنا يمكن للباحث أن يرى مدى التشابه بين معطيات الأسطورة الإيرانية، وبين حادثة كربلاء وما أسفرت عنه من مقتل بطلها الحسين عليه السلام، وبكاء الناس عليه وتأثرهم لفقده، ومن ثمّ بناء منظومة قيمية وحضارية تتخذ من المعاني التي خلّفتها ثورة البطل التراجيدي قاعدة لها، وهي تنمو عكسيًا مع الوضع السياسي أو الاجتماعي المخالف للقيم التي آمن بها البطل، تلك القيم التي تتحوّل فيما بعد إلى حالة باعثة على التغيير المستمر للنظم السياسية والاجتماعية، فيما يتحوّل إيمان العامة من الناس بشخصية البطل الخلّاقة إلى حالة من الشعور بفوقية تلك الشخصية، فتتحوّل تبعًا لذلك مظاهر الإيذان بها - من بكاء ورثاء ومحاكاة لأحداثها

(١) زكي طليّات، التمثيل والتمثيلية في التمثيل العربي، (الكويت، وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، مطبعة الكويت، ١٩٩٥م)، ص ٢٩٢.

(٢) إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ١٤٣.

- إلى أداء متجذّر داخل تلك المنظومة القيّمية، ومن ثمّ تصبح طقساً مقدساً لا يمكن المساس به أو محاولة إقصائه.

هذا وقد أوجدت عروض التّعازي الحسينيّة تقارباً موضوعياً وفكرياً مع نماذج من التراث العالمي القديم، وبرؤية فلسفية اصطحبت في مضمونها مفردات لإعادة صورة لحدث مسبق، تجسد في ذهنية المتلقّي عبر فترات زمنية، لتكون على شكل «صورة أخرى لمسرحية (الأسرار)، أو مسرحيات العاطفة الفارسية، كما تعتبر صورة من صور أوروبا وأمريكا خلال القرن الثاني عشر»^(١).

أمّا ما كان يُقام في عيد الفصح - منذ العصور الوسطى - فهي دراما دينية تُدعى (المسرح المأساوي)، الذي يُقدّم مشاهد مؤلمة لمسرحيّة (الآلام المسيحية) التي كانت تقدّم خلال العصور الوسطى، ثمّ انتعشت بقصّة آلام السيّد المسيح التي عانى منها منذ إلقاء القبض عليه وتعذيبه، ومن المعروف كذلك مرافقة الاحتفال بيوم (الجمعة الحزينة)^(٢) بمواكب ترفع فيها الصلبان والرايات والشعارات الدينية، لا سيّما في بعض المدن الإيطالية والإسبانية، حيث يقوم البعض بالضرب بقضبان خشبية غليظة حتّى تسيل الدماء، كتعبير منهم عن مواساتهم لآلام السيّد المسيح. وأمّا احتفالات عيد الفصح في الفلبين، فتتضمّن مرافقة الاحتفال بموكب - يُمثّل (آلام السيّد المسيح) - يتكوّن من مجموعة من الرجال الذين يحملون في أيديهم حبالاً غليظة مكوّرة من إحدى نهاياتها، وهم يضربون بها على ظهورهم بشدّة، وقد

(١) لاندو، تاريخ المسرح العربي، ترجمة: نور عوض، (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٠م)، ص ١٥.

(٢) هو يوم الجمعة في عيد الفصح، الذي يحتفل به المسيحيون في العالم بذكرى صلب السيّد المسيح من قبل اليهود، وقيامه في اليوم الثالث متمّاً نبوته، للاستزادة يُنظر: لاندو، مصدر سابق، ص ٥٩.

تشققت جلودهم وسالت منها الدماء^(١).

لقد أشار بعض الرحّالة أثناء مشاهدتهم لبعض عروض التعازي إلى إمكان استثمارها كظاهرة في الفنّ المسرحي على وفق دراسة ومقاربة لبعض العروض المسرحيّة التي كانت سائدة في العالم، وذلك من حيث الأداء أو الموضوع. من بين أولئك الرحّالة (جيمس موريه وغوبينو gopeno) الذي كتب عن التعزية عند مشاهدته لها في إيران، حيث «وجد في التعزية تفسيراً لسرّ نشأة المأساة اليونانية، وأنّ هذه الاحتفالات هي - قبل أي اعتبار - احتفالات دينية، مثل ما كانت عليه المأساة اليونانية في أوّل نشأتها، كاحتفالات أهل مدينة (سكونيا) بآلام البطل (اديسست)»^(٢).

أمّا (جوبينو) فقد كان يرى في هذه الاحتفالات شيئاً «يشبه الطقوس الوثنية التي تُقام لاودونيس، ويرى (بازمان) فيها استمرار للعبادة السامية لاودونيس، إضافة إلى تلك الاحتفالات التي يمكن أن نقارنها بالأعياد والمسيرات والأسرار، التي ما زالت تُقام حتّى هذا اليوم في مدينة (اوبرا مروجو) في بافاريا»^(٣).

التشابه الحسينيّ وأسباب ظهورها

تُعَدّ حادثة استشهاد الإمام الحسين عليه السلام السبب الرئيسي في انبثاق حالة من التعبير الجماعي عن عاطفة الحزن، والتي أُطلق عليها اسم (التعزية)، حيث تُعتبر التعزية حالة اجتماعية تُعبّر بواسطتها مجموعة من الأفراد عن ارتباطهم العاطفي وتفاعلهم تجاه حالة من المأساة. ولم تكن تلك الحالة - أي التعزية - إلّا وليدة

(1) ie renaissance des islam, hedelberg, 1968, p59, mez, A: D.

(٢) عدي المختار، التشابه الحسينيّ، (ميسان: اللجنة الثقافية لمكتب الشهيد الصدر، ٢٠٠٩م)، ص ٢.

(٣) محمّد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، (القاهرة: سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، العدد (٢٤٣)، ١٩٧١م)، ص ٤٣-٤٤.

حدث تراجيدي كان بطله الإمام الحسين عليه السلام، صاحب الحركة الثورية والاصلاحية ضدّ الحكم القائم آنذاك.

وتمثّل ردّ فعل السلطة بتوظيف كلّ الإمكانيات لإجهاض تلك الحركة، حتى أوغلت في البطش والتتكيل والمثلة، سواء بالثائرين ومَن يقودهم أم بالداعين لهم والمؤازرين، ولم يغفل الإمام الحسين عليه السلام عن هذا الأمر، بل وظّف كلّ الإمكانيات التي من شأنها الحفاظ على أهداف ثورته، من قبيل استخدام العاطفة وتفعيلها داخل النفوس، واصطحابه نسائه وأطفاله إلى تلك المعركة التي دارت رحاها على أرض كربلاء.

وقد عُقد أول مجلس عزاء حسينيّ بعد معركة كربلاء عام ٦١هـ في دار يزيد، وتوالى محاولة إقامة العزاء على الحسين عليه السلام على الرغم من تعسف السلطات تجاه هذا الأمر، من أهمّ تلك المحاولات ما قام به التوابون بقيادة سليمان بن صرد الخزاعي^(١)، بعدما ندموا على عدم نصرتهم للإمام الحسين عليه السلام إبّان ثورته، حيث كانت حركتهم أول حركة كوّنّت - على أغلب الاحتمالات - نواة الاحتفال بذكرى استشهاد الحسين عليه السلام يوم عاشوراء، ثمّ تلتها ثورة المختار بن يوسف الثقفي، الذي رفع شعار (يا لثارات الحسين)، وكان « أول من أقام احتفالاً تأييدياً في داره في الكوفة بمناسبة يوم عاشوراء، كما أنّه أرسل بعض النادبات إلى الشوارع للندب على الحسين عليه السلام »^(٢)، هذا ويُرجّح أنّ تلك المدة هي أطول مدّة تمكّن فيها الشيعة من إقامة العزاء على الحسين عليه السلام، وقد ورد عن الإمام الصادق عليه السلام أنّه قال لأحد أصحابه: «بلغني أنّ قوماً يأتونه - يعني الحسين عليه السلام - من نواحي الكوفة، وأناس من غيرهم، ونساء يندبن،

(١) يُنظر: ليب بيضون، موسوعة كربلاء، ج ٢، (بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،

٢٠٠٦م)، ص ٦٧٨.

(٢) إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ٥١.

وذلك في النصف من شعبان، فمن بين قارئ يقرأ، وقاصّ يقصّ، ونادب يندب، وقائل يقول المراثي. فقلت له: نعم، جعلت فداك قد شاهدت بعض ما تصف. فقال: الحمد لله الذي جعل من الناس مَنْ يَفد إلينا، ويمدحنا، ويرثي علينا»^(١).

ولم يستمرّ الحال على ما هو عليه، خصوصاً بعد تغيير الأنظمة السياسية، التي اعتبرت التجمّعات الحسينية مصدراً من مصادر التحريض على أنظمتها وأسلوب حكمها، فجاهتها بالتعتيم عليها، بل حظرها وعاقبت مقيميها، فتحوّلت إلى تجمّعات سرّية حتّى فترة حكم البويهيين، الذين أعادوا إقامة العزاء الحسيني بشكل علنيّ بعد أن مكّنوا في الأرض كأول مظهر من مظاهر الحكم الشيعي، وكانوا «أول مَنْ حاول تمثيل حادثة مقتل الحسين عليه السلام منذ القرن الرابع الهجري؛ ليستثيروا بها الناس لأسباب سياسية أو دينية»^(٢).

ولم تقتصر تلك المحاولات على العراق فحسب، بل ظهرت محاولات أخرى في إيران خلال مدّة حكم الدولة الصوفية على يد مؤسّسها اسماعيل الصفوي الذي كان يعتنق المذهب الشيعي، الذي جعله مذهباً رسمياً للدولة، وقد جرت أولى تلك المحاولات باعتبارها من «عروض مسرح التعزية في شيراز الإيرانية، يوم عاشوراء عام ١٦٠٢م، أي في عهد الصفويين»^(٣)، حيث كانت تلك العروض عبارة عن تجمّعات شعبية بسيطة، يقوم الراثي فيها بقراءة مرثيته المكتوبة على ورقة صغيرة. ويرى (محمد عزيزة)^(٤) أنّ التعازي (الحسينية) كانت قد ظهرت أول مرّة في

(١) مرتضى مطهري، الملحمة الحسينية، ج ٣، (طهران: مطبعة ذوي القربى، ١٣٨٦هـ)، ص ٨٤.

(٢) علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، (القاهرة: مطبعة الرمال، ١٩٦٦م)، ص ١٢.

(٣) إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ١٤٤.

(٤) محمد عزيزة، باحث عربي من تونس، درس الأدب في جامعتي باريس والسوربون، وله عدّة أبحاث في المسرح. للاستزادة يُنظر: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، مصدر سابق، ص ٨٠.

إيران، وما لبثت أن انتقلت إلى العراق والمنطقة العربية، ولكن هناك من يُخالفه هذا الاعتقاد، حيث يرى أن بداية شعر التّعازي - المحاكي لحادثة كربلاء بلغة انفعالية درامية دينية - كانت بداية ظهوره في العراق، كرد فعل تطهيري لما عانى منه أهل الكوفة من ندم بسبب خذلان الإمام الحسين عليه السلام^(١).

هذا ولم يكن نتاج طقوس التّعازي عند الشيعة محصوراً على تقديم المراثي عن الإمام الحسين عليه السلام فقط، بل امتزج فيه الجانب الدنيوي المتمثل في قضيته، متّخذين الإمام الحسين عليه السلام بطلا لهم، يستلهمون من ثورته مقومات عملهم تجاه الأنظمة الحاكمة، ويوظفون أخلاقيات ثورته في منهجهم الاجتماعي الذي يتبنونه؛ بذلك اتّسع دور التّعازي عند الشيعة، حتّى تطوّرت عن شكلها الأول تطوّراً ملحوظاً عمّا كانت عليه، لا سيّما في الجانب السياسي ومناهضة الأنظمة الفاسدة، على اعتبار أنّها حالة من الثورية ضدّ الظلم والاستبداد، واتّخذت أشكالاً جديدة، فضلاً عن اتّساع موضوعاتها، وبهذا تكون قد شهدت تطوّراً « خاصة عند دخول الاهتمام الدنيوي ليمتزج مع الديني في المرحلة المتأخّرة؛ لتوضيح موقف من الراهن والمعاش، وهذا الدخول يعتبر خطوة أولى نحو استكمال الشكل الطقسي لهدفه، موجهاً إلى الآخر، وبالتالي بداية إيجاد الشريكين في العلاقة المسرحية»^(٢).

كما تطوّرت تلك المحاولات شكلاً ومضموناً، حتّى تحوّلت إلى طريقة تتّصف بالتجديد والقدرة التعبيرية على ماهية الحدث ومضمونه التراجيدي، حيث بدأت «هذه الظاهرة على شكل مرثية تُنشد على مجموعة من الناس، لتصوير ما جرى في واقعة

(١) يُنظر: عواد علي، «دراما المسرح الحسيني» جريدة البصرة، العدد ١١، الثلاثاء، ١٠ شباط، ٢٠٠٩م، ص ١١.

(٢) أحمد محمد خالد، مسرح العرب بين نصّ الإسلام وسيرورته، (دمشق: وزارة الثقافة والمعهد العالي، ١٩٩٧م)، ص ٥٥.

الطفّ بكربلاء من أحداث مؤلمة. فمن المحتمل أنّ إقامة الخطيب والشاعر أو شخص آخر بدا دوره وسيطاً، يشرح فيه شيئاً من أحداث عاشورا، ليكون مشهداً بسيطاً صامتاً، يُعبّر فيه عن أحزانه بحركات وإيماءات محدودة^(١)، يتمكّن من خلالها الخطيب أو الراوي من إيجاد حالة من الشعور التفاعليّ تجاه الحدث، والوصول بالمتلقّي إلى أقرب صورة ذهنية لما يُلقى على الجمهور من معالم الحدث التاريخي، ولإيصال العاطفة الجيّاشة لدى النّاس إلى مرحلة الذروة، عبر التلوين الصوتي للخطيب الذي كان يصاحب تلك الحركات، مرفوقاً بالمزج بين اللغة العامية ولغة النصّ، أو لغة شخصيّات الحدث نفسه.

كما تنوّعت تلك التشابيه حسب موقعها الحدثي والزمني، فمنها تشابيه خاصّة بيوم العاشر، وأخرى خاصّة بأربعينية الإمام الحسين عليه السلام وعودة السبايا، وأخرى تتمثّل في إبراز دور بعض الشخصيات العاشورائية، كالقاسم وعلي الأكبر عليهما السلام.

كما لم تكن لغتها مقتصرة على اللغة الفصحى، حيث كانت أكثر النصوص في إيران تُكتب باللغة العامية نثراً أو شعراً. وقد تحوّلت فيما بعد إلى الكتابة المسرحيّة؛ أي كتابة نصوص تقوم على أسس ومقوّمات النصّ المسرحي، إذ ظهر آنذاك عدد من الكُتّاب لا سيّما في مدّة ملوك (القاجار)، من أبرزهم: «خواجه حسين علي خان، وميرزا تقي تعزية رادان، وابنه ميرزا باقر الموسوم بمعين البكاء، وسيّد علي سيّد عبد الباقي بيرتاري، وسيّد مصطفى مير عزّ الدين»^(٢).

وأما من ناحية الشكل، فقد تطوّرت تلك التشابيه أيضاً، فلم تُعدّ «متّخذة موضوعاً واحداً، وإنّما تنوّعت المواضيع في طرح الفكر الحسيني، وذلك من خلال

(١) إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ٣٩٧.

(٢) فاطمة برجكاني، تاريخ المسرح في إيران، (بيروت: سلسلة الفكر الإيراني المعاصر، العدد (٢)،

٢٠٠٨م)، ص ٢٤٦.

البُعد الفلسفي والاجتماعي، فكلّ موضوعة يتمّ من خلالها معالجة الكثير من العلاقات الاجتماعية أو السياسية، لذلك فإنّ تنوّع تلك التشابيه يحدث حسب موقعها الحدّثي والزمانى^(١).

وبهذا صارت المجاميع من مجاميع ترتاد مكاناً معيناً إلى مجاميع على شكل فرق تقوم بالتجوال في طرق ومدن إيران؛ لأداء التعزية، و «تسير في الأزقة، ويُشارك فيها النَّاس وهم يضربون على صدورهم أو ظهورهم، ويُشدّون أشعار العزاء، ويمكن القول أنّ إيجاد الشكل المسرحي للتعزية بدأ من خلال تلك الطقوس؛ لأنّ الأشعار المتحدّثة عن مأساة كربلاء مهّدت لهذا الشكل الدرامي من الناحية الأدبية»^(٢).

إنّ تلك التجمّعات التي تُقام بامضاء الشارع - سواء أكانت مصحوبة بتجسيد واقعة الطفّ تمثلياً أم حكاياً - هي تجمّعات موجبة لحالة من التغير الاجتماعي، وذلك من خلال وظيفتها الدينية أولاً والاجتماعية ثانياً، ومن هنا تأتي أهميّة تلك الوظيفة الإصلاحية بالنسبة للمجتمع؛ لأنّها تُعدّ عاملاً توفيقاً داخل النظام الاجتماعي، على اعتبار أنّها «أداءات يمكن من خلالها التوفيق في النظام الاجتماعي، كما يرى عالم الاجتماع مارتون بأنّ لكلّ مكوّن اجتماعي نوعين من الوظيفة، أحدهما ظاهر وهو ما يُطبّق بقصد مسبق، والآخر مستتر وهو ما يطبّق دون قصد مسبق»^(٣).

لقد تجسّد شقّ الوظيفة الظاهر والمستتر في التعزية الحسينيّة وطقوسها بشكل جليّ، فقد كان النوع الأول - وهو النوع الظاهر - واضحاً في الواقع السياسي، ذلك

(١) يعقوب علي البرجي، الإمام الخميني وثقافة عاشوراء، (طهران: مؤسّسة تنظيم ونشر تراث الإمام الخميني، ١٩٩٥م)، ص ٥٢.

(٢) فاطمة برجماتي، مصدر سابق، ص ٢٢٤.

(٣) جورج ريتز، النظريات المعاصرة في علم الاجتماع، ترجمة: محسن ثلاثي، (طهران: المكتبة العلمية، ٢٠٠١م)، ص ١٤٧.

الواقع السياسي الذي كان مادةً للكثير من المجالس الحسينية، وعلى الرغم من التفاوت في المدة الزمنية التي تعاقبت، إلا أنه لا زال ملازماً للتعاوي الحسينية حتى وقتنا الحاضر؛ وذلك لما فيه من سمات بطولية اتّصفت بها شخصية الإمام الحسين عليه السلام التي رفضت الظلم والطغيان، بل به يبدأ وعي الأمة بضرورة بناء ايدولوجيتها ضدّ الحكّام الظلمة، وتحوّل التعازي إلى أداة لنشر فكر الرفض والجهاد ضدّ أولئك الحكّام، متّخذة من المنبر الحسيني وسيلة لها في ذلك التحوّل، يقول الإمام الخميني: «لا تحسبوا أنّ الغاية من اجتماعنا في المجالس الحسينية هي البكاء، فالبكاء في حدّ ذاته لا يُجدي في شيء، إنّما في المجالس تجمع الناس، وهنا يكمن الهدف السياسي منها والمعطى السياسي، وهو أهمّ معطيات تلك التجمّعات»^(١).

وأما ما يتعلّق بالوظيفة الثانية أو الشقّ الثاني للوظيفة فهو النوع المستتر، الذي يعني خلق روح التوافق والالتزام، وتدعيم النظم الأخلاقية؛ أي أنّ اجتماع مجموعة من الناس في عمل ما بدافع العقيدة سيؤلّد علاقة وثيقة بين الأفراد، ويعزّز العلاقات الاجتماعية بينهم، لا سيّما أنّ العامل المشترك بين الجميع هو عامل عبادي، وهذا ما ينطبق على المجالس الحسينية والمواكب، حيث أنّ الغاية من المواكب والمجالس غاية دينية عقديّة مقدّسة.

إنّ تلك المجالس تتميّز عن سائر اللقاءات الاجتماعية الأخرى بأنّها لها مكانها وحرمتها في النفوس، وتشمل هذه المنزلة - أيضاً - مكان إقامة المجالس الذي يستدعي الالتزام بجملّة من القواعد السلوكية أثناء تأدية تلك المجالس^(٢).

(١) الإمام الخميني، عاشوراء عند الإمام الخميني، (طهران: مؤسّسة تنظيم ونشر تراث الإمام الخميني، ٢٠٠٢)، ص ٦٤.

(٢) يُنظر: محسن حسام ظاهري، «مجالس العزاء»، مجلّة نصوص معاصرة، بيروت، السنة الثالثة، العدد التاسع، ٢٠٠٧م، ص ٥٧.

ومن خلال ذلك نتج عن تلك العروض فهم جديد قد يكون مغايراً لما كان عليه سابقاً، أو قد يتحوّل إلى حالة من القراءة المستقبلية لأحداث العصر نفسه الذي يعيشه المشاهدون، فهم يقرؤون في ثورة الإمام الحسين عليه السلام مفاهيمها الظاهرية التي أسفرت عن التغيّرات السياسية، ويعدّون يزيد بن معاوية مصداق الحاكم الظالم في أزمانهم، وبهذا يندمج عندهم الغرض الوظيفي الظاهري، متمثلاً بالعمل ضدّ السلطة، والغرض الوظيفي المستتر، متمثلاً في إيجاد الروح الجهادية القادرة على تبني أحداث التغيير، والقدرة على النهوض بالمسؤولية وتحمل أعبائها.

ولم يقتصر مدى التأثير الذي تُؤدّيهِ تلك العروض الشعائرية على المدى الوظيفي لها، بل أصبحت كذلك عرضاً درامياً تُؤدّي فيه أعظم المشاهد المؤثرة فنياً، والتي عدّها الكثير من المستشرقين من العروض التي قلّ نظيرها في مدى تقبّل الجمهور لها، ومن ذلك قول السير (لويس بيلي ١٨٧٩) - وهو دبلوماسي بريطاني عاش في طهران -: «إذا توجّب قياس نجاح الدراما عن طريق التأثير الذي تُحدثه على الذين أُلّفَت من أجلهم، أو على المشاهدين الذين تمثّل أمامهم، فلا توجد - أبداً - مسرحيّة فاقت التراجيديا المعروفة في العالم الإسلامي باسم (الحسن والحسين)»^(١).

لقد أدّت تلك العروض دوراً كبيراً في البناء الدرامي المؤثّر، والمستوحى من واقعة استشهاد الإمام الحسين عليه السلام، التي لم تقف عند الحدّ العاطفي التراجيدي، بل تعدّته إلى سبر أغوار النفس الإنسانية، ومعالجة صراعها الداخلي، والسعي إلى بناء إنسان متكامل من خلال بناء وعي الحرية الخاصّ به.

لقد كانت تلك العروض مادّة غنية بالقيم الإنسانية العالية، التي تجسّدت في أبطال ذلك العرض الأول، وهو واقعة كربلاء الأليمة، لهذا أعربت الباحثة (تمارا

(١) مناضل داود، مصدر سابق، ص ٩.

الكسندروف) عن أسفها لعدم «ولادة شكسبير عربي، كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في شكل فني لتلك التراجيديا الدموية»^(١).

وما دما بصدد وصف واقعة كربلاء واستحضار وقائعها نقول: إنه مهما بلغت الدراما من إمكانات تؤهلها للمس الواقع فليس في استطاعتها تمثيل ذلك، حيث تبقى قاصرة عن بلوغ أهدافها ومراميها في تحقيق القصدية التامة؛ بسبب عظمة واقعة الطف وأثرها الإنساني والتأريخي، وقدسيّتها، وقيمها التي لا تتأتى عبر أي مرادف أو صورة من الصور الفنيّة والمعبرة؛ لتجاوزها السمات العادية للإنسان الفرد، وقيامها على إعجاز إلهي مقدّس.

ويقودنا الحديث إلى أنّ تشبيهه أو تمثيل واقعة كربلاء لا يعدو أن يكون مسرحيّة لتضمين أو استيعاب الخطاب اللغوي الشفاهي، عبر المنابر والتعزيات وباقي الطقوس التي تعتمد على التلاوات والإشارات والإيحاءات، وكذلك الصور والرسوم الحياتية التي تماهي الحدث الحقيقي بأساليب رؤيوية، فالتشبيه ممارسة بدائية إلى حدّ ما، سبقت التطوّر الخاصّ في مجال المسرح المعاصر بالقدر الذي استحدث دلالاته السابقة، ومستويات توظيف الفعل البشري والمادّي التي كانت تعتمد عليه^(٢).

لقد كانت أولى ظواهر العزاء الحسيني متمثلة بمرثية يقوم بإلقائها شاعر على مجموعة من المستمعين، وكانت تلك المرثية تحفل بالعاطفة الجياشة، وذكر مأساة الإمام الحسين عليه السلام، فكانت تصف حال النساء والأطفال وشدة الألم الذي يلاقونه نتيجة فراقهم للإمام الحسين عليه السلام ومن كان يرافقه من الرجال، ولم يكن ذلك الشاعر

(١) أحمد محمّد خالد، مصدر سابق، ص ٥١.

(٢) يُنظر: سلمان العبد، «التشابه بين جلال التضحية ومحاكاة الحدث»، ٢٠ فبراير، ٢٠٠٨م،

بمنأى عن الشعور بحرارة المصاب الذي يصفه في قصيدته، حيث كان ذلك الشعور يظهر على حركاته وإيماءاته التي كانت تصاحب إلقاء أبيات القصيدة، وكانت وسيلته في إيصال الكثير من مقاربات الحدث إلى المتلقين، وتصويره لتلك الأحداث إيمائياً، فإلقائه «يُعتبر حالة شعورية وتقريباً انفعالياً، وتحفيزاً للأحاسيس الإنسانية على التعاطف والتأثر بموقف بطولي وديني، له انعكاسات على الشخصية الذاتية، على جميع المستويات والأبعاد المختلفة المكوّنة لشخصية الفرد والمجتمع»^(١).

وبذلك تكون الصورة التي يرسمها الشاعر - وهو هنا صاحب المنصة الخطابية - والتي يتحكّم من خلالها بالمشاعر والألباب هي أدواته في تعميق الإيقاع العاطفي، بحيث تمنح المتلقي القدرة على استرجاع زمن الحدث؛ لتجسيد صورة عيانية تحقّق المقاربة بين الحدث الواقعي وبين ما هو ممثّل بواسطة الخطيب، وكلّما كان المؤدّي (الشاعر) قادراً على تجسيد معالم الحدث كانت مشاعر الناس أكثر اندماجاً معه في أجواء الشعور الانفعالي بمعطيات ذلك الحدث.

ولم يكن إيصال تلك الصورة الذهنية التي يحاول المؤدّي أو من يريد إيصالها إلى الجمهور مقتصرة على الجانب الخطابي فقط، بل تشترك في إيصالها عناصر كثيرة، وبالخصوص في بناء ملامح الزمان والمكان للحدث في ذهنية المتلقي، بل لعلّ لأدوات المكان الأهمية الكبرى في عملية الإيصال تلك، إذ أنّ إشغال المكان وتوظيفه بالصورة الصحيحة من شأنه أن يعطي نوعاً من التقارب الصوري الخارجي للحدث الواقعي الأصلي لدى المتلقي، فيكون توظيفه بصورة صحيحة أكثر مصداقية في استحضار الرمز الراسخ سلفاً في الذهن، وبهذا تتحوّل مجموعة

(١) محمّد الأمين، الإمام الحسين عليه السلام من الميلاد إلى الاستشهاد، ط ١، (بيروت: دار الأضواء للطباعة والنشر، ٢٠٠٣م)، ص ٤١١.

الصور الذهنية المتتابعة التي يرسمها الخطيب إلى سلسلة من الأحداث المتتابعة أيضاً، والتي بدورها تُؤلف حدثاً كلياً مبنياً بناءً درامياً، يقوم على استلهاهم الحدث الأصلي مادةً أصلية له، على الرغم من معرفة ما ستؤول إليه نتائج ذلك الصراع الدرامي. ومن خلال ذلك التابع الدرامي تخرج معالم الحدث أو الصورة الذهنية من مستوى الخطاب إلى حالة من العروض الخارجية ذات التحقق الموضوعي، التي أصبحت فيما بعد عروضاً تُسمّى بعروض التشابه، وهي في صورتها المثلّي تبثني على الخطاب الذي يمكن تحليله سيميوطيقياً، باعتباره نظام اتصال يعتمد على شفرتي الإرسال، وهما شفرة سمعية وشفرة بصرية، وشفرة رؤية وإدراك؛ أي شفرة التلقّي ورد فعل الشفرة الأولى التي تُحدّد نمط العرض والتمثيل، وأمّا الشفرة الثانية فتُحدّد نمط الرؤية أو التلقّي في نظام الاتصال، وبهذا يتحوّل المتفرّج المؤمن نفسه إلى مشارك في فعل السرد، ويمثّل تفاعلاً بين هاتين الشفرتين، وهذا التفاعل له أهميته في عروض التعازي.^(١)

تُعدّ مشاركة الجمهور في العمل المسرحي «مشاركة مباشرة أحياناً، وغير مباشرة في أحيان أخرى، فالجمهور هنا مشاهد ومُشارك معاً، يستمع وينشد ويندمج مع الممثلين وبولع شديد وبدون ملل، بحيث يُصبح جزءاً منهم، إلى درجة أنّه ينسى نفسه بكونه مشاهداً، فيأخذه الإنفعال والتوتر الوجداني، بحيث تتولّد علاقة جدلية بين الممثل والمشاهد»^(٢).

وقد يصل الإنفعال أحياناً إلى درجة أنّ المشاهدين يُعبّرون عن حماسهم وانفعالهم برمي الحجارة على مَنْ يُمثّل دور الشمر مثلاً، أو عمر بن سعد، أو ابن

(١) يُنظر: اندريه فير، «ملاحم التعزية الإيرانية»، ترجمة: نهاد صليحة، مجلّة المسرح، القاهرة، العدد الخامس، ١٩٨٨م، ص ٣٩.

(٢) إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ٤٠٢.

زياد، أو توجيه الكلمات النابية وكلمات الشتم لهم ولعنهم، إذ إنّ تلك الصورة والمشاهد المثيرة هي التي تترك أثرها في نفسية المتلقي، فتجعله جُرمًا دائرًا في فلك المشهد العام عبر التعاطف النفسي، حيث يتلاشى كلّ ذلك بعد انتهاء العرض.

لا شكّ أنّ لكلّ مجتمع خصوصيّاته النفسية والحياتية، التي تنعكس في تقنيّات التعامل والحركة الفردية للناس، كما تشكّل ملامح المهن في هيئات وأبدان أصحابها، من هنا نقول: إنّ السياقات الحركيّة للجسد عبر الإشارات والإيماءات والإيماء الحركي تختلف من مجتمع لآخر؛ تبعاً لنسق الحياة ومعايير الثقافة السائدة، فهناك تكتيكات جسدية تقوم على أساس إحياء الواقع والحدث، وتطوير ملامحه وإبرازه على وفق سياقه التاريخي، واستنطاق الملابس التي شكّلت معالمه الحقيقة بأساليب معيارية تقترب منه، فتتسبّب من ثمّ في تحريك كوامنه المعرفية باتجاه آليات وأهداف العرض، حيث يساعد الاستخدام المكثّف لمفردات الحركة، وتفعيل الجسد باتجاه الغاية في تطوير المشهد وتأطيره، فضلاً عن أنّه يتمّ في مستوى إدراك المتلقي، خصوصاً في مستويات التفاعل مع الجانب الآخر للدراما المتمثلة في الخطاب اللغوي^(١).

ولم تقف أسباب التعاطف وشدة الانفعال على تكتيكات العرض الفنيّة فحسب، بل أوغلت عوامل أخرى بأثرها في توليد أسباب إضافية لذلك التفاعل الجماهيري العاطفي، من أبرزها هو ارتباط العرض بالأفكار والمعتقدات للمجتمع نفسه، حيث إنّ قيمة أيّ عمل فنيّ تبرز في الواقع من خلال ارتباطه بالأفكار والمعاني والمعتقدات، وكذلك الحاجات الاجتماعية النفسية التي يُراد إتباعها، والجماعات الاجتماعية التي تنتمي إليها، وقد أكّد عالم الانثروبولوجيا الحضاري

(١) يُنظر: سلمان العبد، مصدر سابق، ص ٤.

(ميلمن) على أن الخصائص الحضارية والثقافية والتراثية هي التي تقرّر التقييم الجمالي لأيّ عمل فني^(١).

ومع تطوّر الفهم الثقافي والاجتماعي، واختلاف نماذج عروض التعزية ومناسباتها - على الرغم من اتّحادها في مادّة العرض تطوّرت آليات العرض ومقتنياته ومكوّناته - تطوّر الوعي والإدراك لدى المتلقّي، الذي لم يعد يقرأ العرض المسرحي مجرّداً عن تداخلاته الثقافية وملامح عصره الذي يعيشه، بل «كان المتلقّي المعاصر، وبسبب التراكم الحضاري والثقافي، واختلاف معايير الثقافة، وتداخل أدوات الفنّ والأدب؛ أصبح يميل إلى المشاهدة العيانية أكثر ممّا تغريه وتستقطبه المؤثّرات السمعية، فالرؤية البصرية تكون أكثر تحكّماً بأحاسيس ومشاعر وعواطف الفرد، وذلك عبر مدلولاتها الرمزية التي تحوّلت إلى محفّزات لثقافة المتلقّي»^(٢).

إنّ بناء الصورة الذهنية على المدى الذي توفّره المشاهدة العيانية للعرض، وإن كان سبباً في تحجيم دور مخيلة للمتلقّي، إلّا أنّه كان يُعمّق مستوى الإقناع داخل ذهنيته؛ إذ يدفع بالمتلقّي إلى إضفاء طابع الواقعية على الحدث، فيتفاعل معه باعتباره جزءاً من الحدث نفسه، فيشعر بحالة من الإنتماء إلى معسكر الخير، أي معسكر الإمام الحسين (عليه السلام)، وبالنتيجة يتّجه بنظره إلى المعسكر الذي يراه معسكراً حسينياً من خلال البناء العلامي داخل باحة العرض، فالألوان التي يرتديها المعسكران، وبناء الخيام، ومجموعة الأطفال والنساء، هي التراكيب التي بواسطتها يتألّف المحتوى المادّي للعرض، كما أنّ رمزية بعض تلك التراكيب أو المكوّنات التي يتّضح المفهوم الشرطي فيها بجلاء، ليست إلّا لغة مفهومة للمتلقّي، لذلك يمكن

(١) يُنظر: إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ٣٩٤.

(٢) سلمان العبد، مصدر سابق، ص ٣.

«تصوير الفضاء المسرحي عبر أنساق الديكور بأشكال متنوعة، تتبع بالضرورة علامة تمثيلية وتواصلية ومادية مختلفة»^(١)، وكلّ تلك العلامات والإشارات الرمزية أدركها المتلقّي دون الحاجة إلى العناء في تفسيرها وحلّ شفراتها، ففي التّعازي يرى فاضل السوداني أنّه «لا يستخدم ديكوراً أو أدوات متكاملة، إنّما يعتمد إلى استخدام الديكور الشرطي بالمفهوم ذاته في المسرح المعاصر، وكذلك فإنّ الأسلوب الشرطي في الطقس يشمل - أيضاً - الأداء وتنظيم وسائل الطقس الدرامية الأخرى، أي أنّهم يعرضون جوهر الحدث والديكور ودلالاته الرمزية»^(٢).

وبهذا فالمسرح الشرطي - كما يقول مايرخولد -: «يُريد تحطيم الديكورات الموضوعية في مستوى واحد مع الممثل والإكسسوار، ولا يُريد الأضواء الأمامية، ويخضع أداء الممثل لإيقاع اللفظ والحركة البلاستيكية، وإذا كان يحلم بانبعث الرقص وجذب الممثل إلى المشاركة الحيوية في الفعل»^(٣).

أمّا الباحثة السوفيتية (تمارا ألكسندر روفنا)، فإنّها ترى «أنّ الكثير من الرموز والعلامات المستخدمة في طقوس التعزية، تبرز فيها أدوات واستخدامات المسرح الشرطي»^(٤).

ففي تلك الطقوس يتمّ استخدام بعض الرموز بصورة جزئية؛ لترمز إلى الموجودات التي حوتها تلك الأحداث، أي أحداث كربلاء، فالنخلة مثلاً تمثّل غابة النخيل، والطست المملوء بالماء يُمثّل البحيرة أو نهر الفرات.

(١) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، (دمشق: دار شرق - مغرب ٢٠٠٠م)، ص ١٣٤.

(٢) فاضل السوداني، «التّعازي طقس درامي شعبي»، العدد ١١٤، ٢٧/٤/٢٠٠٢م، ص ١٠. www.fasoudany.com.

(٣) فيسفولد ماينولد، في الفنّ المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، ج ١، (بغداد: دار الفارابي، ط ١، ١٩٧٩م)، ص ٨٧.

(٤) يُنظر: مناضل داود، مصدر سابق، ص ١٠٠.

إنّ توفر تلك الرموز داخل العرض مع إمكانية الوصول به إلى حالة من الواقعية والتقارب بينه كعرض تمثيلي، وبين الحدث الأصلي، لا ينفك أن يكون باعثاً على إيجاد مقوّمات البناء المسرحي التمثيلي، إذ مكّونات العرض تلك كالرموز والألوان، وبعض المقتنيات كالسلاح ولامة الحرب التي يرتديها الجند، ووجود الخيول، كلّها تشكّل فضاءً مسرحياً غنياً بمكوّناته الأساسية.

التشابه الحسينية عالمياً

لم يقتصر ظهور التعازي على إيران أو العراق، بل ظهرت كذلك في دول أخرى إسلامية وغير إسلامية؛ وذلك لأهميتها التاريخية التي جعلتها أوّل حدث تراجيدي في الإسلام، تُجسّد من خلاله الكثير من القيم البطولية، التي اعتبرت المنطلق الأساس عند الكثير من الثوريين؛ وذلك لما تتضمّنه من تضحية وفداء، لذلك يرى: فاضل السوداني «أنّ التعازي تقليد لمأساة الإمام الحسين عليه السلام بكلّ تفاصيلها الواقعية، ولكن بمرور الزمن لم تعد طقساً دينياً فحسب، وإنّها امتزجت بالحياة السياسية والاجتماعية، حيث إنّ بطلها الحسين عليه السلام لم يعد رمزاً دينياً فقط، بل رمزاً لبطل قومي ثوري، يستلهم الشعب ثورته وتضحيته من خلال ذكره»^(١).

وبهذا تحوّل أداء ذلك الطقس الديني - ذكرى الإمام الحسين عليه السلام - من مجرد كونه أداءً طقسياً لإظهار العاطفة والبكاء على الحسين، إلى حالة من استلهم الدروس والعبر التي تطرحها محطّات الصراع داخل تلك الحادثة، والسعي من خلالها إلى إيجاد التغيّر الاجتماعي على مستوى السلطة والمجتمع.

لقد ازدهرت عروض التعازي بوصفها ممارسة طقسية في «العهد الصفوي في

(١) فاضل السوداني، مصدر سابق، ص ٣.

إيران، أواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، حيث انتقلت إلى كلٍّ من الهند وتركيا وباكستان وغيرها من المناطق، خاصّة في عهد داود باشا، وهو من أتباع الطريقة (البكداشية) والصفوية، التي تميل إلى الشيعة وأصلها في تركيا»^(١).

فعلى الساحل الغربي من بحر قزوين المحاذي لتركيا انتشرت المراسيم الحسينيّة بكثرة. هذا ويُشير بعض الرّحالة المستشرقين والمؤرّخين الأتراك، إلى أنّ مراسيم العزاء الحسيني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت قد وصلت إلى قمّة تطوّرها وازدهارها في أذربيجان، بعد أنّ أخذ البعض بتصوير الحادثة ولو بشكل رمزي. وأمّا في أغلب مناطق بلاد الأناضول والأناضول وبخاصّة في (ادرنة) فقد كان لذكرى استشهاد الإمام الحسين عليه السلام شعائر وطقوس خاصّة، تختلف عمّا هو موجود في باقي الدول، حيث تنتشر الطريقة البكداشية، إذ كان البكداشيون يقومون بمراسيم وطقوس الحداد على الحسين عليه السلام ببكاء صامت، وليس بالنواح والعيول وذرف الدموع كما هو معروف، كما أنّهم يعبرون عن مواساتهم للإمام الحسين عليه السلام بالقيام والزهد والتّقشّف^(٢).

أمّا أهمّ التقاليد الخاصّة بذكرى استشهاد الإمام الحسين عليه السلام المقامة في الأناضول، ذكرها الرّحالة الفرنسي (بيرك)، الذي رحل إلى الأناضول في نهاية القرن الثامن عشر، فتحدّث عنها وعن الاحتفالات التي كان العلويون يقومون بها في تلك البلاد، إذ كانوا يقومون بذبح حيوان من الماشية كضحية للتقرّب بها إلى الله، وللتعبير بها عن ولائهم للإمام الحسين عليه السلام. وعلى أصوات الدفوف والأناشيد الدينية والمراثي تقوم مجموعة منهم بأداء رقصات صوفية، يُطلقون عليها (samah)

(١) سلمان العبد، مصدر سابق، ص ٢.

(٢) يُنظر: إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ١٤٥-١٤٨.

أو (sema)، وربما تعني (السماح)، وهي رقصة صوفية خاصة بهذه الاحتفالية؛ لمواساة للإمام الحسين عليه السلام عندما مُنِع عنه الماء ^(١).

أمّا في الهند فقد استطاع المسرح الهندي منذ القدم أن يُصوّر الواقع، وقد أوجد شيئاً من التمايز بين الديني والديني في كتاباته المسرحية، وذلك على وفق الموضوعة التي يتناولها، فالمسرح كان «يعالج الحياة من مختلف جوانبها، ولما يقترب من هامش التطابق التام مع الدين، فشؤون الناس والدولة ومسألة الحب والبطولة، والمؤامرات السياسية والمكائد هي الموضوعات التي يتناولها المسرح» ^(٢).

وأما ما يخصّ بداية المراسيم الحسينية من الناحية التاريخية، يرى بعض الباحثين أنّها تعود إلى زمن تأسيس الدولة المغولية في الهند، في بداية القرن السابع عشر، حيث كانت العزّاءات تتخذ شكل مجالس لها أسماء خاصة بها، مثل عزاء (توخاني) و(روخاني). ومن المعلوم أنّ التشيع في الهند قد انتشر أولاً عن طريق المهاجرين والتجار من الإيرانيين، وبهذا يكون قد نشأ عن مصدر إيراني الأصل، أسّسه الشاه طاهر إسماعيل المنحدر من أسرة إسماعيلية، وكانت هناك مواكب تقوم بإحياء تلك المناسبات يُطلق عليها (الزيارات)، وهي مواكب عزاء بسيطة، تُقام بصورة خاصة يوم عاشوراء والأربعين، حيث تُقدّم في هذه الأيام العروض المسرحية التي تتناول واقعة الطفّ، متّخذين من بعض الأعمدة والألوان الكثير من الدلالات الرمزية، التي تكون قريبة في مدلولها لمأساة الحسين عليه السلام ^(٣).

هذا ويرى الدكتور (جوزيف) أنّ التشيع «ينتشر بين الهنود منذ زمن بعيد،

(١) يُنظر: المصدر نفسه، ص ١٥١.

(٢) محمّد فكري، قصّة الدراما الهندية، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م)، ص ٢٢.

(٣) يُنظر: إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ١٥٦.

فالشيعة هناك يفعلون كما يفعل إخوانهم في العراق من حيث المجالس والمآتم، والخروج بالموكب والرايات ويدورون بها في الشوارع، حيث إنّ الشيعة يُظهرون بذلك فداحة الظلم الذي وقع على أئمتهم، فيُحدثون به في الناس تأثيراً نفسياً عميقاً، وذلك من خلال ما يُقدّمونه من صورة معاناة الحسين عليه السلام وعائلته»^(١).

هذا وقد أخذت المراسيم الحسينية أشكالاً مختلفة، على وفق ما تعتقده الجماعة القائمة بها، حيث يقوم الباكستانيون - مثلاً - «بإشعال النار في حفرة كبيرة، ويأخذون بالسير على النار الموقدة وهم حفاة الأقدام، لتصطلي أرجلهم بنارها؛ مواساة للإمام الحسين عليه السلام الذي استشهد في أرض كربلاء، وبقيت جثته عارية تحت حرارة الشمس المحرقة»^(٢)، وبهذا تكون تلك العروض قد تضمنت أداء تشبيهاً - بصوره ذات مقاربات شكلية - لغرض روحي وُجد ضمن حقائق تاريخية واعتقادات دينية، متمثلة في الحصول على الثواب.

أمّا في بريطانيا، فقد كانت هناك مجموعة من طقوس التعازي تُقام في منطقة (ترايجنت القديمة)، ويُذكر أنّ أول من قرأ واقعة الطفّ هو البريطاني (عبد الله لبسن هوبن)، الذي كان كولونيلاً في الجيش البريطاني، حيث درس واطّلع على الدين الإسلامي، وبالأخصّ المراسيم الحسينية التي كانت تُقام في المدّن العراقية، وبعد عودته إلى بريطانيا حرص على إقامة مثل تلك المجالس، التي كانت متضمنة بعض العروض الحسينية^(٣).

أمّا في الجزائر وتونس والمغرب، فإنّنا نرى بعض المراسيم التي كانت تُقام من

(١) علي الوردي، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، (بغداد: وزارة التعليم والبحث العلمي، بت)، ص ٢٣٨.

(٢) إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ١٦٠.

(٣) يُنظر: عدي المختار، التشايع الحسينية، مصدر سابق، ص ٨.

قبل الأطفال في بداية شهر محرم، حيث يُشعلون ناراً في الأزقة، ويقومون بالدوران حولها، ويُشدون أناشيداً تُصاحبها بعض الحركات المرتبة على إيقاع الطبل أو الدفّ، حيث كانت تلك الأناشيد تدور حول شهر محرم، وما جرى فيه، وقد يردّدون كلمة: (عاشورا عاشورا عاشورا).

ومثله ما يُقيمه أهالي شرق الأندلس في مقتل الإمام الحسين عليه السلام، فهم يقومون بتمثيل واقعة الطفّ، ويكون تمثيلهم مصحوباً بإنشاد بعض المراثي والأشعار^(١).
أمّا في مصر فكانت تُقام احتفالات سنوية في يوم عاشوراء، وبخاصّة في جامع (سيدنا الحسين)، فضلاً عنّا ينقله لنا «المقريزي في خططه، بأنّ شعائر الحزن على الحسين يوم العاشر من محرم كانت تقام أيام (الإخشيديين)، واتّسع نطاقها أيام الفاطميين، الذين جعلوا يوم عاشوراء يوم حداد وحزن رسمي، تتعلّل فيه الأسواق... فيما كان الدراويش يقومون ببعض الطقوس والرقصات الصوفية على إيقاع ضربات الدفوف»^(٢).

أمّا في لبنان، فإنّ بدايات التعزية ترجع إلى القرن التاسع عشر، وبحسب ما يقوله المؤرخون أنّ بعض القرى أخذت بإقامة تلك المراسيم بطريقة تُكوّن صورة قريبة من واقعة كربلاء، وذلك على وفق الحديث المطروح، وبالخصوص في مدينتي (النبطية وبيت جبيل). وفي عام ١٩٢١ قدّمت مجموعة من الشباب صورة تمثيلية لواقعة كربلاء أوّل مرة في مدينة النبطية، على الرغم من أنّ النصّ المسرحي مترجم من اللغة الفارسية إلى العربية^(٣).

(١) يُنظر: المصدر نفسه، ص ٧.

(٢) إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ١٧٣-١٧٤.

(٣) يُنظر: خليل حسن خليل، مسرح عاشورا في النبطية، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٧٤م)،

أمّا في دول الخليج العربي فتختلف طرق إقامة التّعازي الحسينيّة، من حيث بعض التقاليد الشكلية أو المسمّيات التي تُطلق على القارئ أو مكان العزاء، فالبحرانيون يُطلقون مصطلح (التحاريم) على كلّ ذكرى من ولادة أهل البيت ووفياتهم عليهم السلام، وأوّل مأتم أُقيم في البحرين هو (مأتم ابن أمان) في (حي المخارقة) وسط العاصمة قبل حوالي قرنين، ففي صبيحة اليوم العاشر تبدأ مواكب العزاء بمسيراته بالعاصمة، وفي المدن الأخرى.

تتكوّن مواكب العزاء من مجموعات كبيرة يتصدّرها حملة الأعلام والبيارق، ثمّ راكبو الخيول وحاملو التوابيت والمجسمات المعبرة التي ترمز إلى مأساة كربلاء. كما عُرِفَت البحرين بالتمثيليّات التي تُقام يوم عاشوراء، والتي كانت تُعبّر عمّا جرى في الطف، وتكشف عن عظم تلك المأساة التي دارت أحداثها يوم العاشر من محرم^(١).

أمّا في العراق، فقد نقل لنا السيّد أحمد غني - وهو رجل في السّتينيات من العمر، وأحد السادة العلويين في العراق المهتمّين بهذا الجانب من الشعائر الحسينيّة - أنّ التشابيه قد تنوّعت؛ باعتبارها عرضاً درامياً تبعاً لموقعها الحدّثي والزمانى، فتشابهه يوم العاشر تختلف عن تشابهه الأربعين أو زواج القاسم أو دفن الأجساد. ثمّ وصف لنا إقامة تشابهه دفن الأجساد بقوله: كنا نُقيم في منطقة (الفهود) - وهي إحدى قرى محافظة ذي قار - عروض تشابهه تدور حول دفن الأجساد، وكان النّاس يأتون من أماكن مختلفة من الأرياف، ويقفون على شكل حلقة وهم متأثرون كلّ التّأثر، وكنا نضع مجموعة من السعف؛ في إشارة إلى النخيل الذي كان قرب نهر الفرات، فيما كنا نحفر شقّاً في الأرض، ونضع عليه قطعاً من (النّايلون)، ثمّ نغمرها بالماء؛ وهذا ما كنّا نشير به إلى نهر الفرات، أمّا الشخصيّات النسائية فكان الرجال

(١) يُنظر: إبراهيم الحيدري، مصدر سابق، ص ١٧٥-١٧٦.

يُؤدّونها وهم يرتدون ملابس نسائية ووجوههم مغطاة؛ في إشارة إلى نساء بني أسد، وهي القبيلة العربية المعروفة التي شاركت في دفن جسد الإمام الحسين عليه السلام وأهل بيته عليهم السلام. ومن أكثر مواطن هذه التشابه تأثيراً في الجمهور هي حال الإمام السجّاد عليه السلام؛ إذ كنا نختار شاباً نحيفاً، ونضع على وجهه قطعة قماش بيضاء، وهو يرتدي (يشماغ) أخضراً وحزاماً أخضراً، وعليه معالم التعب والحزن. أمّا الأجساد الطاهرة فغالبا ما كنّا نستخدم القصب أو البردي في عملية تجسيدها، فنأتي بالبردي ونجعله حزاماً، ثمّ نضع عليه قماشاً يُمثّل ملابس أولئك الشهداء، ونضع عليها لوناً أحمر؛ إشارة إلى الدم، وفي تلك الجثث المصنوعة من البردي كنّا نضع مجموعة من السهام، ومن ثمّ نُحمل هذه الجثث وتُدفن في قبور قمنا بحفرها مسبقاً. وفي نهاية تلك التشابه، وبعد التأثير الكبير الذي أخذ مأخذه من الناس الحاضرين، يقوم الكثير من أولئك الناس - وبالخصوص النساء - بأخذ قطعاً من تلك الأشياء التي قمنا باستخدامها، ويحتفظون بها من أجل التبرّك بها^(١).

كما ينقل لنا السيّد رحيم كاظم - وهو أحد أفراد عائلة آل عصيفير، التي كانت تسكن منطقة الكاظمية في بغداد، أنّ التشابه - كما يُحدّثه أجداده - كانت تُقام على شكل احتفال كبير في منطقة الكاظمية، يحضره مختلف طبقات المجتمع، حيث كانت تنطلق من أماكن معروفة في الكاظمية مخصّصة للمواكب، كموكب باب الحوائج، وموكب سيد الشهداء، والتي تتحرّك باتجاه مقام الامام الكاظم عليه السلام. وكانت تلك التشابه عبارة عن وصف تقريبي لحادثة كربلاء المقدّسة، حيث تجلب فيها الجمال لتأدية دور مراكب بني هاشم، وترى فيها الأطفال وهم يُضربون

(١) مقابلة أجراها الباحث مع السيّد أحمد غني، في دارة الواقعة في محافظة ذي قار، يوم ٢٠٠٩/٦/١٧.

بالسياط، والنساء يبكين الحسين عليه السلام، وكان هناك شاب نحيف الجسم مقيداً بالسلاسل يُمثل دور الإمام السجاد عليه السلام، فيما كان معسكر الجيش الأموي محتفلاً بانتصاراته، وكان الجند يرتدون زياً أحمر، وعلى رؤوسهم خوذة وریش وهم فرحون يلوحون بسيوفهم.

أمّا فيما يتعلّق بالمعركة، أي معركة الطف، فكانت تتشكّل المجاميع المقاتلة من المعسكرين، وكان أصحاب الإمام الحسين عليه السلام يرتدون زياً أبيض اللون، فيما كان أهل بيته يرتدون زياً أخضر اللون، وكانت وجوههم مغطاة على عكس أصحاب الإمام الحسين عليه السلام، وعلى جانب أرض المعركة حفرة فيها ماء وقربه مجموعة من السعف، وعلى الجانب الآخر مجموعة من الخيام بيضاء اللون، كما كانت هناك نخلة تتوسط ميدان المعركة؛ وهي إشارة إلى النخلة التي كمن وراءها رجل لضرب العباس عليه السلام، أمّا عبد الله الرضيع عليه السلام، فكان يُشبهه بطفل يُصنع من القماش، وفي نحره سهم؛ إشارة إلى سهم حرملة. وقد كان الراوي أو الناعي يقرأ ما يدور على الساحة، مستعينا في ذلك بما ورد في كتاب مقتل الإمام الحسين عليه السلام، فيتحرك الممثلون تبعاً للمادة المقروءة. ولكن تلك التشابيه لم تستمر؛ بسبب منعها من قبل السلطة الحاكمة، إذ صودرت كلّ مستلزمات إقامة التشابيه، واعتُقل الكثير ممن كانوا يقومون بها، وأصبحت أماكن إقامتها أماكن خاضعة لعين السلطة، يُحظر التواجد أو التجمّع فيها أو بقرها، ومع ذلك لم يقف مقيموها مكتوفي الأيدي، بل انتقلوا إلى أماكن بعيدة عن عين السلطة ومراقبتها، وباشروا إحيائهم لتلك التشابيه ولكن بشكل مختصر جداً، حيث كانت إقامتها في الأرياف والمناطق النائية أكثر أمناً من سواها، ثم استعادت رونقها مرة أخرى بعد سقوط النظام الصدامي كما ترون (هذا ما قاله السيّد رحيم)، وانتشرت في عموم العراق، وأصبحت هناك لقاءات بين مقيميها من مختلف المحافظات، فهم يلتقون ويتحاورون فيما من شأنه أن يبني

ويطوّر هذه الشعيرة (الحسينية) الخالدة^(١).

هذا وقد أفصحت لنا إحدى السيدات، وهي (الملاية أم تقي) عن كيفية إقامة التشابه في الوسط النسوي قائلة: إنّ النساء في الستينيات كنّ يجلبن معهنّ أطفالهنّ، ويقمنّ بلباسهم أبهى الملابس، فيما كان بعض الأطفال يرتدون زيّاً للتشابه، فيرتدي طفل لباساً أبيضاً في إشارة إلى الزواج وكونه العريس، أمّا العروس فكان يُرمز لها بفتاة صغيرة تُوضع عليها بعض الزينة، وهي ترتدي ملابس العرس، وكانت إحدى النسوة تحمل (صينية حنّة القاسم)، وهذه (الصينية) تحتوي على مجموعة من الشموع وأعواد الياس وبعض ماء الورد والحناء، وتبدأ هذه المرأة بالدوران على النساء الجالسات، وتضع الحنّاء في أصابعهنّ، فيما تقوم أولئك النسوة (بالردّات)، وهي أناشيد خاصّة بمناسبة استشهاد القاسم بن الحسن عليه السلام^(٢).

(١) مقابلة أجراها الباحث مع الحاج رحيم كاظم عصفير، في دارة الواقعة في بغداد، يوم الأحد ٢٦/٧/٢٠٠٩.

(٢) مقابلة أجراها الباحث مع الملاية أم تقي، في دارها الواقعة في النجف الأشرف، يوم الخميس ٢٣/٧/٢٠٠٩.

ما أسفر عنه الإطار النظري

١ - ارتبط الأداء التمثيلي نشأة ومحاكاة بالعامل الديني في العصر اليوناني، وتجلّت تلك المحاكاة فيه بعدة مظاهر، كان من أهمّها استخدامه للصوت الجمهوري في حالة من الكشف عن الانفعالات النفسية التي كانت تعيشها الشخصية آنذاك

٢- اتّخاذ بعض الممثلين في العصر اليوناني أسلوباً مبالغاً فيه من خلال منهج المقاربة والتشابه بين انفعالاتهم الذاتية وانفعالات الشخصية التي يؤدونها؛ وذلك لغرض إيصال الصورة للمتلقّي، وقد استخدموا الأقنعة وسيلة مساعدة لإيصال تلك الصورة.

٣ - اعتمد الأداء التمثيلي في العصر الروماني على الجانب الاستعراضي الحركي، فضلاً عن الأداء الصوتي وقوّة الإيحاء في تجسيد الشخصيات وإيصال أفكارها إلى الجمهور؛ متكئين في ذلك على مقوّمات الجسد كالرشاقة وخفّة الحركة وإيقاعها.

٤ - اعتماد الأسلوب الخطابي والأداء الترتيلي على بعض حوارات الكُتُب المقدّسة، كان هو الصفة الغالبة على الأداء التمثيلي داخل الكنيسة في العصور الوسطى، إضافة إلى إيحاءات وإشارات الشخصيات التي كانت مستوحاة من الكتاب المقدّس، حيث اعتبرت تلك الإشارات والإيحاءات عاملاً مهماً لإيصال المعنى، عندما تكون الكلمة قاصرة عن إيصال ذلك المعنى، الذي يُرافق القيمة الشكلية لتكوين نمط طقسي ديني ذي قدرة إيهامية يُضيفها على العرض.

٥- اعتمد الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي على الجانب البصري؛ متّخذاً الجسد لغة لإيصال المعنى عبر مجموعة من الحركات والأنساق العلامية، التي

تشكل بدورها شفرات العرض المسرحي، التي يتميز بها المسرح الشرقي عن سواه. فضلاً عن تأثره بالقيم والسلوكيات الروحية التي كان العامل الديني الباعث الحقيقي لها.

٦- اتّصف الأداء التمثيلي منذ بدايته في عصر النهضة على الجانب الصوتي الإلقائي، أمّا في كوميديا (دلارتا) فقد طغى الجانب الحركي ودلالاته الفكرية والجمالية، في حين اعتمد الأداء التمثيلي في العصر الإليزابيثي على المقدرة الصوتية (الإلقائية)، مع بعض الحركات والإشارات البسيطة. إضافة إلى ذلك أوجد الممثل علاقته مع الجمهور، التي أفرزت نوعاً من التواصل الفكري والثقافي في إيصال الموضوع، في حين أكّد (ديدرو) على التأمل العقلي، أمّا الفترة التي تلتها، فقد اتّصف أدائها التمثيلي بتوظيف العاطفة والمبالغة لإقناع المتلقّي.

٧- يُعدّ الأداء التمثيلي في المدرسة التشخيصية أداءً خارجياً بعيداً عن الانفعال الداخلي؛ إذ يبقى الممثل بعيد التأثير بالشخصية التي يُؤدّيها في الوقت الذي يستطيع فيه التأثير في المتلقّي.

٨- اتّصف الأداء التمثيلي في المدرسة الصوتية بالاعتماد على الصوت، متّخذاً من التلوين الصوتي وسيلة في إيصال المعاني والأفكار التي يُراد وصولها إلى المتلقّي.

٩- تُؤكّد الواقعية في العمل الفني على الجانب الموضوعي والنفسي لما ينقله الممثل في أدائه، على وفق ما يُقدّمه لنا من صورة مشابهة للواقع، عبر تصويره لواقع وسلوكيات الشخصيات، والتركيز على الدقّة التاريخية في الديكور والأزياء؛ كونها نتاج البيئة عبر التاريخ المادّي والحضاري.

١٠- اتّصف الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي بتقديمه للشخصية بزمان غير زمانها؛ على اعتبار أنّ ما يُقدّمه هو الصورة الخارجية للشخصية المؤداة. إضافة إلى ما يُقدّمه الراوي في كشفه عن الأحداث مسبقاً؛ لغرض جعل المسافة بين الممثل

والشخصية حدّاً فاصلاً لعدم الوصول إلى مشاعر الشخصية؛ وذلك لتجنب الاندماج والتقمّص والاقتصار على تأليف الدور، بالرغم من تأثيرات الجانب العقائدي المادّي على الممثل فيه.

١١ - اعتمد الأداء التمثيلي في العصور البابلية على ما يُقدّمه المعلق من أحداث، متّخذاً من الأداء الصوتي أدواته في نقل الأحداث، مع بعض الإشارات والإيماءات البسيطة داعماً بها وظيفته الناقلة للمعنى.

١٢ - اعتماد الجانب الرمزي في الدلالة على بعض المعاني المادّية في أغلب عروض التعازي - كما في المفهوم الشرطي - كالديكور والأزياء، ومكوّنات العرض الأخرى.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

المبحث الأول

- ١- مجتمع البحث
- ٢- عينات البحث
- ٣- أدوات البحث
- ٤- طريقة البحث

المبحث الثاني

تحليل عينات البحث

- ١- عرض تشابيه ضعن العليلة
- ٢- عرض تشابيه واقعة الطف
- ٣- عرض تشابيه دفن الأجساد

المبحث الأول

١. مجتمع البحث

إشتمل مجتمع البحث على عروض (التشابه) التي حصل الباحث عليها، سواء كانت مسجلة على أقراص مدججة، أم التي حصل على عناوينها ومعلومات عنها، حيث بلغ عددها خمس وخمسون عرضاً^(١).

٢. عينة البحث

اختار الباحث عينة البحث قصدياً ولأسباب الآتية:

أ - رصد التنوع في أداء الممثل من خلال الموضوعات في عروض التشابه.

ب - كانت الأولوية للعينات التي شاهدها الباحث، ومن ثم ما حصل عليه من تسجيل للعينات الأخرى. كما قام الباحث بمقابلات شخصية أجراها مع الممثلين الذين قاموا بأدوار تلك الشخصيات.

والعروض التي تناولها الباحث هي:

أ - تشابه ضعن العليلة

ب - تشابه واقعة الطف

ج - تشابه دفن الأجساد

٣. أداة البحث

من أجل وضع طريقة موضوعية علمية يتبعها الباحث في تحليل عينة البحث؛

(١) يُنظر: الملحق رقم (١، ٢) في قائمة الملاحق.

فإنّه سعى عبر ما توصّل إليه من مؤشرات في الإطار النظري إلى وضع تسلسل دقيق، يبحث من خلاله الكيفية التي يتم فيها تحليل عيّنة البحث بنماذجها الثلاثة. وانطلاقاً من هذا فإنّ مراحل التحليل استمدّت مقوماتها من المرجعيات التالية:

١. المصادر والكتب والأدبيات التي اختصّت بالأداء التمثيلي بشكل عام، والأداء التمثيلي في عروض التعازي بشكل خاص، كما جاء في الإطار النظري.

٢. مؤشرات الإطار النظري التي تعدّ مقومات أساسية في تحليل العيّنة، فضلاً على ما تحويه من اشتراطات في الأداء يمكن الاستفادة منها كمرجعيات لمناقشة العيّنة.

٣. الملاحظة الدقيقة من قبل الباحث كمجموعة عروض التعازي التي شارك في إخراجها وإعدادها أولاً، والعروض التي شاهدها في محافظات العراق (القادسية - ميسان - كربلاء - بغداد - النجف - البصرة)، إذ اعتمد الباحث على هذه المشاهدات من خلال توثيقها تصويرياً أو بأقراص مدججة، ليحوّل هذه المشاهدات إلى ملاحظات نقدية يستفيد منها في تحليله للعيّنة.

٤. الاطلاع على منهجيات البحث العلمي التربوي والنفسي والفني؛ بهدف الوصول إلى تحقيق مراحل للتحليل، تمثّل أداة الباحث في تحليل العيّنة ونماذجها، على وفق تسلسل موضوعي يبحث جميع تفاصيل المنجز الإبداعي (العيّنة)؛ بغية تفكيكها إلى عناصرها الأولية ومن ثمّ تركيبها؛ كي يصل إلى حقيقة تكامل هذا المنجز.

وانطلاقاً من الأسس الأربعة أعلاه فقد صمّم الباحث المراحل كما يلي:

المرحلة الأولى: ملخص موضوع النص، من خلال قصّتها والأهداف الفلسفية لها، واعتبار ذلك النصّ مرجعاً أدبياً تاريخياً مستنبطاً من مقتل الحسيني، بحيث يُؤشّر الباحث لحظات الاختيار والانتقاء لنموذج العيّنة المختارة.

المرحلة الثانية: مناقشة الأداء التمثيلي في عروض العيّنة ونماذجها؛ للتعرف على قدرات الممثل في توظيف جسده وصوته وحركته في هذه العروض، من خلال اعتماده على قوانين العرض المسرحي في عروض التّعازي الحسينيّة، المبنية على المحاكاة والتقليد، المؤسّسة على لغة عرض شرطية اعتمدها الممثل من خلال الإرث التمثيلي لهذه الواقعة، وربط هذا الأداء بعناصر العرض المادّية أولاً، والعناصر الصوتية ثانياً بما ينسجم، ووضع صفة (خصوصية) للأداء بين الممثل المتحرّك في فضاء العرض والراوي أو الناعي؛ باعتباره نسقاً صوتياً يروي الحادثة.

المرحلة الثالثة: الفضاء المسرحي؛ باعتباره وحدة فنية حاوية للأحداث، ولذا تُناقش هذه المرحلة من التحليل علاقة العرض المسرحي والأداء التمثيلي خصوصاً بالمتلقّي، وما هي المعطيات الفنيّة والجماليّة التي تفرزها هذه العروض من جانب الإرسال والاستقبال.

المرحلة الرابعة: يضع الباحث إشارات تمثّل خلاصة المراحل التحليلية الثلاث، يُشكّل من خلالها خصوصية للأداء التمثيلي في عروض التّعازي الحسينيّة كنموذج للدراسة والتحليل.

٤. طريقة البحث

استخدم الباحث الطريقة التاريخية في الإطار النظري، أمّا طريقة تحليل العيّنات فقد استخدم فيها الطريقة الوصفية التحليلية.

المبحث الثاني

تحليل عينات البحث

١- عرض تشابيه ضعن العليّة

إعداد: صادق الحلفي

إخراج: حامد غني

مصدر العرض: مشاهدة للباحث، عام ٢٠٠٦م

مكان العرض: ساحة ذات فضاء مفتوح في منطقة حي الحسين، حي

المربع / البصرة

المرحلة الأولى:

تدور موضوعة نصّ ضعن العليّة حول الواقع النفسي للطفلة فاطمة العليّة - وهي فاطمة ابنة الإمام الحسين عليه السلام، ذلك الواقع الذي تمثّل بالحزن على فراق أهلها الراحلين إلى العراق، وتأخذ أبعاد تلك الشخصية بالانتساع لتشمل التأثير المباشر على باقي أفراد العائلة، وبالخصوص الأطفال منها، فيتحوّل الجو العام للنصّ من الأفق الرئيسي للشخصية، إلى الأفق العام للشخصيات المتبقية.

ولا يُغفل النصّ الصفات الجسدية الخارجية للطفلة، فهو يصفها بالعليّة، وهي بذلك تتّصف جسدياً بالنحول والذبول وضعف الحال، كما يتطرّق النصّ

كذلك إلى صفاتها الصوتية، فهي ذات نبرة حزينة مصحوبة بالبكاء، ويكاد صوتها يكون ضعيفاً لتأثيرات المرض عليها.

ويَتَّجه النصُّ فكرياً إلى طرح معاناة الفراق، ومن ثمّ تفعيل الجانب العاطفي داخل المتلقّي؛ لإثارته تجاه شخصيّات النصّ، ومن ثمّ الارتباط الروحي معها، والاقتراب منها نفسياً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ لذلك أثره في تحصيل الثواب الذي يهدف إليه المتلقّي؛ باعتباره نتيجة تتمخّض عنها المشاهدة لتلك العروض، واعتبار تلك المشاهدة نوعاً من الولاء لشخصيّات النصّ الواقعية. أمّا السبب الرئيس في اختيارها فيعود إلى أبعادها العاطفية الشجيرة، وكذلك لقلّة مَنْ تناول هذه الواقعة، ولكون أحداثها تدور حول الطفولة، وما يمكن أن تثيره داخل المتلقّين من عاطفة وحزن كان يتطلّبها الطقسي الحسيني لغرض التطهير.

المرحلة الثانية:

يبدأ العرض بمقدّمة يقوم الراوي بأدائها، بطريقة الوصف على وفق الحدث التاريخي، وهو حدث رحيل الإمام الحسين عليه السلام إلى كربلاء، وهذا الوصف عبارة عن تعريف موجز بمُجريات العرض؛ إذ تُمدّ بواسطة هذا العرض جسور التواصل مع المتلقّي، وجذبه إلى الحدث؛ وذلك من أجل خلق علاقة روحية تجعل المتلقّي يعيش الحدث في ساعته وفق إيمانه المطلق بأحداث واقعة الطفّ وشخصيّاتها المقدّسة، لذلك كان الأداء الصوتي متضمّناً تنقلات خاصّة في بعض الحوارات التي تُعدّ أكثر حزناً، وكأنّه يعيش تلك الأحداث التي بات بُوصّفها، على وفق ما نقلته كتب المقاتل، التي أعطت وصفاً لمُجريات تلك الأحداث منذ رحيل الإمام الحسين عليه السلام.

بعد تلك المقدّمة - ومن خلال أدائه الصوتي - يأخذ الراوي بتشخيص بعض

معطيات الأحداث، بواسطة ما يمتلكه من مقدرة صوتية تُمكنه من التعامل مع ألفاظ النصّ، وما تحمله من إيجاء وشعور عاطفي، يُمكنه من عملية الكشف عن الحدث مسبقاً، الذي يهدف - أساساً - إلى إعطاء صورة ذات دلالة فكرية لإكمال معالم الحدث التاريخي الذي سيُقدّم، في حين كان أداء الطور الحزين (النعي)^(١) المتداخل هو عامل الربط بين سلسلة الأحداث داخل العرض، فقد تكون غايته الأسمى هي إثارة العاطفة داخل نفوس المتلقّين مع شخصياتهم المقدّسة، لا سيّما إذا ما قام الراوي بذلك.

قام الممثل (أبو كرار)^(٢) بمحاولة الوصول إلى الشخصية المؤدّاة (محمّد بن الحنفية) بشكلها الخارجي على وفق وصف النصوص وبعض الكتب لها، وما اتصفت به من وهن المرض، الذي حاول الممثل إظهاره بواسطة استخدامه للعصا، التي كانت بمثابة العلامة التي تبيّن الحالة المعروفة مسبقاً عن تلك الشخصية، ممّا يعطي استخدامه ذاك دلالة على ما كانت تعيشه تلك الشخصية، إضافة إلى الحوارات التي كانت تُلقى بطريقة ذات أبعاد نفسية، تُوضّح وتكشف عن أعماق الشخصية، لا سيّما عند مخاطبة الإمام الحسين عليه السلام، وسعيه ثني الامام الحسين عن قراره وتجنب الضرر - بحسب اعتقاده - الذي يمكن أن يُصيب الإمام وعائلته لاحقاً عليه السلام.

(١) النعي: هو نوع من أنواع الأطوار الحزينة، الذي يُؤدى في مراسيم ذات طابع حزين كالوفيات وغيرها، ويعتمد اللغة العامية، كما يُؤدى من قِبَل الرجال والنساء على حدّ سواء، إلّا أنّه يختلف من ناحية المقامات والأنواع. الباحث.

(٢) أبو كرار البصري: وهو أحد هواة التمثيل في عروض التّعازي، يسكن منطقة حيّ الحسين في محافظة البصرة، التي أكمل دراسته الابتدائية فيها، وهو الآن يمارس هواية التمثيل في تلك العروض. مقابلة أجراها الباحث مع الممثل في داره الواقعة في منطقته أعلاه، بتاريخ ٢٩/١٠/٢٠٠٩م، يوم الخميس صباحاً.

وبهذا كان أداء الممثل يعتمد على الحركة البطيئة وبعض الإيماءات، التي يحاول بواسطتها بيان معاناة الشخصية، على وفق الأحداث المتمثلة بشخصية الممثل، وتعاطفه مع الشخصية الأخرى التي كانت تُمثّل له شخصيته المقدّسة، وما سيحدث لها؛ لذلك يمكن وصف أداء الممثل بأنّه هو محاولة للوصول إلى الصفات المتجسّدة في الشخصية المؤداة من جهة، وأدائه كممثل أمام شخصيته المقدّسة من جهة أخرى.

أمّا شخصية الإمام الحسين (عليه السلام)، التي أداها الممثل شياع حسن^(١)، فقد كان الأداء فيها يتّصف بالحركة البطيئة التي تتمثّل ضمن الشكل الخارجي للشخصية، محاولة من قبل الممثل لأداء كاشف عن الحالة التي تعيشها الشخصية ضمن مجريات الحدث، وموقفها الصارم حيال خيار الرحيل؛ لما كان يراه من مصلحة دينية وواجب شرعي مقدّس.

حاول الممثل من خلال أدائه إيصال المتفرّج إلى تلك الشخصية، ولا سيّما فيما كان يرتديه من زيّ، وبالأخص قطعة القماش التي تُعدّ بمثابة القناع؛ لغرض إيهام المتفرّج بأنّها شخصيته المقدّسة، لذا انعكس ذلك على الممثل نفسه في أدائه، حيث كانت حركاته وإيماءاته - وخصوصاً في المعانقة، أي الوداع بينه وبين أخيه محمّد بن الحنفية - تتّصف بالوقار والعظمة من حيث المظهر الخارجي.

ومن تحوّل تلك الحركة، من حركة فردية إلى حركة جماعية، تتشكّل فيها مجموعات الممثلين على شكل حلقات حول المحور، وهو شخصية الإمام

(١) شياع حسن: وهو أحد هواة التمثيل في عروض التشابه، يسكن منطقة حيّ الحسين في محافظة البصرة، التي أكمل فيها دراسته الابتدائية والمتوسطة، وهو الآن يمارس هواية التمثيل في تلك العروض. مقابلة أجراها الباحث مع الممثل في داره الواقعة في منطقته أعلاه، بتاريخ ٢٨/١٠/٢٠٠٩، يوم الأربعاء صباحاً.

الحسين عليه السلام؛ يبدأ تحوّل آخر، وهو التحوّل النفسي الذي يطرأ على الشخصيات حين شعورها بقرب الرحيل، ويظهر ذلك جلياً في استخدام الإمام الحسين عليه السلام للكفّين في عملية الدعاء، مبيّناً من خلاله عمق الاتصال الروحي بينه وبين الله سبحانه وتعالى، لذلك كانت تلك العلامة بمثابة الوثوق والتمسك بتلك الشخصية من خلال تلك العلاقة، لذا قام الإمام الحسين عليه السلام بتوجيه الحوار إلى أخيه العباس عليه السلام، طالباً منه تهيئة الضعن للرحيل. وفي تلك الأثناء يمكننا أن نلاحظ الحركة الجماعية التي كانت تُمثّل بشكل بطيء من أصحاب الإمام الحسين عليه السلام، وارتباط تلك الحركات مع بعضها كأنها حركة واحدة، إضافة إلى قطع الإكسسوارات والديكور، ولا سيّما الجمال، التي عدّت بمثابة الشيء الحقيقي للمتفرّج، على الرغم من الدراية المسبقة للحدث والمعرفة الشخصية للممثلين في تلك الاثناء.

استطاع الراوي أن يربط بين حركة أداء الممثل، وبين مقتضيات الحدث، التي راحت تنقل المتفرّج إلى المآسي التي تعرّض لها الإمام الحسين عليه السلام وأهل بيته فيما بعد، وبالأخص فاطمة العليّة؛ لذلك كان أداء تلك المجاميع كاشف عن واقعية الأحداث، التي كانت متمثلة بسفر ضعن الإمام الحسين عليه السلام.

أمّا شخصية العباس عليه السلام، فقد اتصفت بالتطابق بين الصفات الخارجية للشخصية وبين الصفات النفسية كالشجاعة والكرم، كما أنّ الممثل علي ميس^(١) - الذي قام بتأدية شخصية العباس عليه السلام - حاول في أدائه أن يكون قريباً من الحركات والإيماءات التي وصفتها الروايات، وهو بذلك الأداء يسعى إلى بلورة إمكانات

(١) علي ميس: هو أحد هواة التمثيل في عروض التّعازي، يسكن منطقة حيّ الحسين في محافظة البصرة، التي أكمل فيها دراسته الابتدائية والمتوسطة، وهو الآن يمارس هواية التمثيل، وبالأخص شخصية العباس عليه السلام في تلك العروض. مقابلة أجراها الباحث مع الممثل في داره الواقعة في منطقته أعلاه، بتاريخ ٢٩/١٠/٢٠٠٩، يوم الخميس صباحاً.

ومقوّمات أدائه - كالمقوّمات الجسدية والنفسية - في إيصال صورة الشخصية إلى المتلقّين، حيث يركّز على استخدام بعض الإكسسوارات كما هو معهود عن تلك الشخصية، وكذلك إظهار الطاعة من خلال الانحناء أمام الإمام الحسين عليه السلام، ساعياً بذلك إلى إيجاد المقاربات المادّية والمعنوية بين الشخصيتين، حتى ترسم الملامح التشخيصية للصفات والحركات داخل شخصيّات العرض.

أمّا شخصية زينب عليها السلام التي تُعدّ من الشخصيّات المهمّة، وذات الدور المحوري داخل العرض، قام بأدائها الممثل سيد حمزة البطاط ^(١)، وذلك مراعاة للأعراف الاجتماعية السائدة، التي تمنع من ظهور النساء في مجتمع من الرجال لأسباب اجتماعية وأخلاقية.

تُعدّ هذه الشخصية شخصية تراجيدية تتحرّك وفقاً لما تملّيه ظروف الحدث، لذا يتّصف الدور الزينبي باعتماده على إظهار العاطفة بأبرز ملامحها، وكذلك الاعتماد على الحوارات المتداخلة مع النعي الذي يقوم به الراوي، وتلك الحوارات هي الكاشف الحقيقي عن مدى التأثير النفسي الذي لقيته تلك الشخصية، من خلال دورها المتنوّع داخل العرض. حيث تُعدّ شخصية زينب عليها السلام هي الشخصية الأهمّ من ناحية الربط بين بقية شخصيّات العرض؛ على اعتبارها حلقة الوصل العاطفي بين كلّ من شخصية الإمام الحسين عليه السلام والعبّاس عليه السلام، والطفلة العليّة، لا سيّما أنّها كانت تعلم - بحسب الروايات - بما ستؤول إليه الأحداث لاحقاً، إذ كانت حركاتها وإيماءاتها واقترابها من شخصية العبّاس عليه السلام ذات الطابع البطولي، تُوحى

(١) سيّد حمزة البطاط: هو أحد هواة التمثيل في عروض التعازي، يسكن منطقة حيّ الحسين في محافظة البصرة، وقد أكمل دراسته الإعدادية، وهو الآن يمارس هواية التمثيل، وبالأخصّ شخصية السيّدة زينب في تلك العروض. مقابلة أجراها الباحث مع الممثل في داره الواقعة في منطقته أعلاه، بتاريخ ٢٩/١٠/٢٠٠٩، يوم الخميس صباحاً.

بالخوف والاستنجد والتعلّق؛ لذا كان هذا المشهد معتمداً على مقدرة الراوي من الخارج الذي كان لا يبالي في التقيّد بنصّ الرواية، ومن أجل شحن العاطفة يقوم بارتجال بعض الكلمات والجمل التي يُميّزها بقول (لسان الحال)، وهذه العبارة تأخذ مأخذها من الجمهور لاعتبارات نفسية، تتمثل في ضعف المرأة وتكوينها النفسي والجسدي.

وفي ضوء تلك المتغيّرات ينعكس مدى التأثير النفسي على شخصيّات العرض كافّة؛ فيتولّد ذلك الشعور بدوافع وانفعالات الشخصية؛ إذ يتحوّل الأداء إلى التلقائية داخل الممثّلين الهواة، كما في حركة الطفلة والنساء أثناء خروجهن من الخيمة، حيث تُعدّ الطفلة - التي تمثّل دور العليّة - شخصية العرض الرئيسة.

أمّا شخصية فاطمة العليّة ^(١)، فقد جسّدت من قبل الطفل محمد نوري ^(٢)، الذي أعطى صورة للبراءة، وذلك من خلال أدائه الذي كانت الصفة الطاغية عليه هي التلقائية، واستجابته للحوار الخارجي الذي قامت بأدائه الطفلة إيلاف صادق ^(٣)، حيث تميّز أدائها الصوتي بالرقّة والحزن، ومصاحبة البكاء لبعض حوارات النصّ، حيث كان هناك توافق بين كلّ من حوارات (إيلاف صادق) من الخارج، والأداء الحركي للطفل محمد نوري داخل العرض، الذي أخذ مأخذه من عاطفة وتأثر الجمهور ضمن أبعاد نفسية بالحدث.

إنّ حركة الطفل محمد نوري كانت تتّصف بالمحدودية؛ تبعاً لما ورد في النصّ

(١) محمد نوري: طفل يبلغ من العمر في هذا العرض خمس سنوات، وله عدّة مشاركات في عروض مسرح التّعاوي وعروض التشابه.

(٢) إيلاف صادق: طفلة تبلغ من العمر عشرة سنوات، لها عدّة مشاركات في عروض التّعاوي وعروض مسرحية. مقابلة أجراها الباحث مع الممثّلة في دارها الواقعة في منطق حيّ الحسين، بتاريخ ٢٠٠٩/٩/١٤.

الذي وصف حركة الطفلة فاطمة العليّة عليها السلام، حيث كانت تلك الحركة تقتصر على التعامل مع بعض شخصيات العرض، كشخصية الإمام الحسين عليه السلام، وشخصية العباس عليه السلام، وشخصية زينب عليها السلام، كما اقتضت تلك الحركة أيضاً على بعض إكسسوارات العرض، والتي من أهمّها الطفل الرضيع الذي هو عبارة عن دمية مصنوعة من القطن والقماش، وكذلك صُنع المهد. وعند يأس تلك الطفلة من محاولات إقناع والدها بمرافقة الضعن الحسيني، تحوّل أداؤها من المباشرة إلى الرمزية، والتركيز على كشف خلجاتها ونوازعها النفسية، وهي تطلب من أبيها أن يترك عبد الله الرضيع معها؛ ليهوّن عليها فراق أهلها.

إنّ مدى الصراع الذي تعيشه تلك الشخصية الرئيسية أخذ بالازدياد، وتفاعل الجمهور معها صار طردياً، وذلك من خلال الصوت الطفولي الذي كانت تقوم بأدائه إيلاف، والمصاحبة بين حوارتها وبكائها على أهلها، كما في استخدام بعض الحوارات ذات الطابع الشعري الشعبي، مثل:

«يبوية اخذني وياكم اسرج الخيل واحط افراشكم لو جلجل الليل»^(١).

وهي حوارات تُلقى بأسلوب غنائي حزين (نعي)، لا يبتعد عن الجانب الوجداني والعاطفي، وهو نابع من الصراع النفسي الذي تعيشه الطفلة؛ نتيجة شعورها الداخلي بالخوف والوحدة، ومن ثمّ تكوين شعور داخلي للجمهور، مبني على تفعيل العاطفة وإظهار معالم الحزن من نحيب وبكاء وعطف.

وما أن ينطلق الضعن الحسيني بالمسير حتّى تأخذ الطفلة بالتحرك حول مهد الطفل الرضيع، وهو الأخ الأصغر لها، ومحاورته بطريقة غنائية، ويتبيّن لنا من خلال الحركة والحوار مدى تعلّقها بهذا الطفل، لذلك استطاع الطفل (الممثل) أن

(١) عبد الرزاق المقرّم، مقتل الإمام الحسين، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٢٠٩.

يصل إلى ذلك العالم الطفولي، الذي يمكن أن يكتشفه الإنسان من خلال ابتسامته أو بكائه وانفعالات النفسية التي يعانيتها، وبهذا قدّم لنا الطفل محمد نوري صورة مشابهة للحالة التي عاشتها تلك الشخصية (فاطمة العليّة)، وذلك على وفق ما وُجد في المصادر. كما ارتبط أدائه الحركي بالديكور البسيط، وخصوصاً المهّد الذي أصبح فيما بعد - كما يصفه الراوي - هو الشيء الذي لم تستطع مفارقتها حتّى عودة السبايا إلى المدينة، إذ كانت ترى فيه الأنيس لها في وحشتها.

هذا ولم ينقطع ذلك الانتظار الذي كان مجسّداً بأداء الشخصية، وازدياد شوقها لأهلها، لا سيّما بعد أن أرسلت رسالتها إلى أبيها الإمام الحسين عليه السلام، وبقيت تنتظر ردّاً منه، وهذا ما لم يتحقّق، وقد كشفت تلك الرسالة عن الحالة النفسية التي عاشتها، ومعاناتها من ألم الفراق والمرض، فتلك الرسالة كانت وسيلة من وسائل الكشف عن خفايا تلك الشخصية، ونمط تعاملها مع الحدث الذي عاشته.

هذا ولا يزال الراوي مستمرّاً بالكشف عن نوازع الشخصيات النفسية، وكذلك ربط الجمهور عاطفياً بالحدث عن طريق اللغة الشعبية السهلة الممتعة، وتأليف الصورة العاطفية التي كان يرسمها بواسطة ارتجال العبارات الخزينة، ثم ينتهي هذا العرض بذكر قصيدة شعرية تُمثّل وصف حال العليّة، ويستمر الجمهور بالتفاعل مع الشخصية ويقوم الناس بالبكاء وضرب الصدور الممثّل بالمشاركة مع الممثّلين.

المرحلة الثالثة:

يُعَدّ الفضاء في عروض التّعازي العنصر الأكثر أهميّة ضمن مكونات العرض، لذا فإنّ العمل في مساحاته يكون ذا أبعاد جمالية تنعكس على أداء الممثّل أولاً، وعلى المُتلقي ثانياً، وفق رؤية فلسفية تضمّنّها موضوع العرض تبعاً للمعطيات التاريخية،

التي تصبح نقطة الالتقاء لدى الممثل والمتلقي ضمن حدود فنية من حيث القصة أو الشخصيات، لذا يفرض التعامل ضمن تلك الحدود على المتلقي أن يعي مدى أهمية الفضاء فيما يطرحه الممثل، من خلال أدواته التي يكشف بواسطتها كوامن شخصيته وارتباطها بالفضاء، ومن ثم تكوين صورة ذات أبعاد مرتبطة بالشكل الخارجي للأشياء المادية.

إنّ أغلب عروض التعازي - وبالاخص عرض ضعن العليّة - مُثّل في فضاء مفتوح ذي أبعاد جانبية محدّدة ضمن مقتضيات العرض؛ لتتراءى صورة ذات تعبير واضح من حيث التجسيد، باعتبارها الشكل الأمثل لما هو مرتسم من صورة داخل ذهن المتلقي، كنتيجة لما يملكه من معلومات سابقة عن الحدث، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يُعطي اتّساع الفضاء حرية للممثل أثناء الحركة، كما أنّه يُضفي على العرض نوعاً من الواقعية، واستيعاب الكثير من مستلزماته كالخيول والجمال.

هذا وقد أخذت الأهمية تزداد في الحاجة إلى ذلك الفضاء المفتوح؛ بسبب المحاولات الفنيّة الواسعة للتقرّب من الصورة الحقيقة لذلك الحدث، وبالأخصّ حدث الوداع (وداع العليّة). ومع ذلك لا يخلو الفضاء الواسع في عروض التعازي من التأثيرات السلبية على الأداء، من قبيل تأثيره على وصول الصوت وتشتّته، إضافة إلى صعوبة ملأ ذلك الفضاء من خلال الممثلين والحركة والديكور، وبالاخصّ إذا ما علمنا أنّ الفضاء يُعدّ نسقاً علامتياً، مثله مثل غيره من الأنساق الأخرى كالديكور والإضاءة وغيرها.

هذا وتُعد حركة الممثل أو سواه هي الوسيلة الأكثر تعبيراً عن الفضاء المكاني، أي أنّ هناك طُرُقاً أخرى لصياغة الفضاء في تلك العروض، وذلك من خلال استخدام ديكور يعتمد استبدال الجزء بالكلّ، وهذا ما كان متوفّراً في عروض التعازي، مثل الخيمة أو سعف النخيل، كما يُعدّ الديكور العامل الرئيس في توليف

صورة الزمن، الذي يلعب دور العنصر التوليدي لقراءة يقوم بها الجمهور لذلك الفضاء، والتي هي بالتالي جزء من صورة زمن أحداث العرض، وعليه يمكن تصوير الفضاء في عروض التعازي عبر أنساق الديكور وبأشكال متنوعة.

أمّا الألوان فإنّها تُعدّ واحدة من أهمّ الأنساق التي تشكّل الفضاء في عروض التعازي، لأنّها ترتبط بالمساحة والمدى واللامحدودية وبالعمق ودلالة الأشياء، ولعلّ السبب الرئيس الكامن وراء أهمية الألوان هو الترابط الكبير بين فكرة الفضاء ومفهوم اللون في الجو، وما يمكن أن يتبع ذلك من دلالات.

وفي تلك العيّنة يتفاعل الجمهور مع إرهاصات المقدّمة التمثيلية، التي يكون فيها الأداء التمثيلي خاضعاً لأسلوب وسلوكية الشخصيات المتّصّفة بالعمق والوقار والسكينة، ومن هنا تظهر تلك الحركة البطيئة المثقلة، وهي حركة ذات بعد دلالي يكشف عن الأبعاد النفسية للحوارات التي تمخّضت عنها وتيرة العاطفة، حتّى تحوّل الممثل من الإيحاء واستخدام الذراعين إلى استخدام كلي للجسد.

وبالتالي يتحوّل تأثير الشخصيات والموضوع إلى الجمهور، ممّا يؤدّي إلى تفاعله معها، واندماجه العاطفي مع ما تتعرّض له، حتّى يتحوّل إلى البكاء والانفعال، ومن ثمّ يكون المتلقّي هو العنصر أو الممثل الثاني داخل فضاء العرض، كما أنّ هذا المتلقّي لا ينقطع عن التاثّر على الرغم من تكرار الحدث عليه سنوياً، وبهذا فهو يرسم صورة ذهنية متولّدة من تكرار المعاني الخارجية للحدث، ليوظّفها في بناء نفسي جديد داخل الوحدة الزمنية للعرض، وهي الذكرى السنوية للواقعة، ومن إضفاء طابع الحزن عليها، وتحويلها إلى أقرب نقطة التقاء بينه وبين الواقع النفسي للحدث التاريخي الأصلي.

المرحلة الرابعة:

مما تقدّم يمكننا أن نلاحظ ما يلي:

١. انبثاق موضوع الحدث عن موضوع تاريخي ديني.
٢. النقطة المحوريّة في ذلك العرض هي الطفلة وما يدور عليها من أحداث لغرض العاطفة.
٣. توظيف الأداء الصوتي وشيوع الطور الحزين (النعي)، واستخدام النبرة الطفولية فيه على لسان الراوي من الخارج.
٤. أمّا في الأداء الحركي فقد اعتمدت الصفة الاستعراضية، التي امتازت بالحركة الجماعية المنظّمة ذات الإيقاع البطيء.
٥. التواصل الواضح بين الممثل في أدائه وبين مكوّنات العرض المادية، وإيجاد علاقة ترابط وثيقة بين الحركة وما تمثّله تلك المكوّنات من ديكور وإكسسوارات إلخ.
٦. توظيف الموسيقى في بعض جوانب العرض؛ لغرض تأجيج الجانب العاطفي للمتلقّي، وملاً الفراغ أثناء التنقل من مشهد إلى آخر.
٧. اقتصار الأدوار النسائية على الرجال في تلك العيّنة، وذلك لما يفرضه الواقع الاجتماعي للممثلين والجمهور.
٨. الممثل في تلك العيّنة حاملاً للدور وكاشفاً عنه، وهو بذلك لا يحاول الوصول إلى الشخصية، وإنّما يستعمل الحركات والإيماءات في أدائه دون محاولة إظهار الأبعاد النفسية للشخصية.

٩. الواقعية في نقل الأحداث التاريخية، والابتعاد عن الإرتجالية أو الخروج عن النص في تلك العروض.

٢. عرض تشابيه واقعة الطفّ

إعداد: محمد الصافي

إخراج: حيدر العبيدي

مصدر العرض: تسجيل على قرص (CD) مدمج، عام ٢٠٠٩م

مكان العرض: ساحة ذات فضاء مفتوح في منطقة السماوة في محافظة المثنى.

المرحلة الأولى:

يبدأ موضوع هذا النصّ (تشابيه يوم العاشر من محرم الحرام) بمقدمة، يصف من خلالها الراوي مجمل الأحداث والملابس التي نتجت عن واقعة كربلاء، والنصّ يستعمل في نقله لتلك الأحداث لغة خطابية يظهر من خلالها تسلّط الراوي على الأداء الصوتي، كما أنّه يستعمل لغة العامّة في محاولة منه للمزاوجة بينها وبين لغته الأصلية، موظفاً في ذلك نمط الشعرية والغنائية في بعض الحالات؛ لغرض تأجيج العاطفة.

أمّا وصف الأداء التمثيلي للشخصيات، فقد انقسم بين الأداء الجماعي المتّصف بالاستعراضية وسرعة الحركة ذات الأسلوب العشوائي العفوي، وبين الأداء الفردي الذي اعتمد على الإيحاء والإشارة والحركة البطيئة الكاشفة عن سمات الشخصية اجتماعياً وسيكولوجياً، كما أنّ النصّ أراد للممثل - الذي يقوم بتأدية شخصياته - أن يسعى لإيجاد أقصى حالات المطابقة، بين كلّ من الأداء الصوتي - الراوي أو الموسيقى - وبين حركته داخل العرض، فضلاً عن المقاربة بين

ملامح الشخصية الخارجية، وبين شخصية الممثل التي كانت واحدة من أهم النقاط التي أولاهما النص اهتمامه.

هذا وقد اشتمل النص على وصف أو بيان فئتين غير متكافئتين من الناحية العددية، وهاتان الفئتان مثلتا عنصري الصراع داخل الحدث، وهما عنصر الخير متمثلاً بمعسكر الإمام الحسين عليه السلام، وعنصر الشر متمثلاً بمعسكر عبيد الله بن زياد، حيث مثل هذان العنصران - أيضاً - أكثر من فئة عمرية، في محاولة لتجسيد واقع العرض من ناحية الشخصيات التي شاركت في ذلك الحدث التاريخي.

المرحلة الثانية:

يبدأ عرض التعازي بمقدمة تاريخية لواقعة الطف (٦١هـ)، يقوم بإلقائها الراوي، وهو عنصر مهم من عناصر العرض مهمته توضيح الحدث للجمهور، وذلك الإيضاح يتّصف بمطابقته للحدث الأصلي من الناحية التاريخية، ولا يأتي الراوي بشيء من خارج إطار أحداث الواقعة التاريخية. ثم لا يلبث الراوي حتى يتصاعد في أدائه الصوتي بصورة تدريجية متماشياً مع تغيّرات الحدث، تلك التغيّرات التي ستكشف لاحقاً عن التطور الدرامي داخل بنية المصدر النصية الذي يقوم بإلقائه من الخارج، وهذا المصدر هو ما يُطلق عليه (مقتل الإمام الحسين)^(١). ويستمر الراوي في أدائه الصوتي، لكنّه يبتعد عن إلقاء الحوارات بصورة مباشرة، ويكتفي بذكر الحقائق ومجريات الأحداث وبعض المواقف، فيما تكون مهمة الحوارات من شأن مؤدّين آخرين، هم الناعي ومؤدّوا أصوات بعض الشخصيات.

(١) المقتل: مفرد مقاتل، وهو الكتاب الذي يضم مجموعة روايات تصف حادثة استشهاد الإمام الحسين عليه السلام. الباحث.

كما يعتمد الراوي في أدائه الصوتي على قدرته الصوتية (التلوين)، حيث يستخدم في بداية العرض طبقة واطئة، وإلقاء يتّصف بالبطء، ومدّ نهاية الكلمات، كنوع من التلوين الصوتي، لكنّه سرعان ما يبدأ بتغيير ذلك الأداء الصوتي تبعاً للحدث ومدى تفاعله معه، مبتعداً عن التلحين والغنائية، مكتفياً بالأسلوب الخطابي، مستعملاً ذلك الصوت الجمهوري الذي يتّصف به.

وبعد أن ينهي الراوي روايته يبدأ العرض بمشهد يمكن أن نُطلق عليه (مشهد استهلاكي في التشابيه)، وهو الحركة العفوية الأولى التي أَلفها المشاهد، فضلاً عن الممثل، ففي هذا المشهد يبدأ ذلك الأداء الجماعي في حالة من كسر أفق التوقّع عند المتلقّي، حيث تأخذ الجلبة الصادرة عن تلك المجاميع المتحرّكة بإضفاء طابع الاستعراض والهجومية، ومن خلال تلك الأصوات والحركات يتّضح جلياً ما ستسفر عنه الأحداث من دموية وعدائية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تُكوّن تلك الحالة الاستعراضية نوعاً من الكشف عن الواقع النفسي، وسقفاً من الهيجان الباطني؛ إذ غالباً ما تُولّد نوعاً من الإرهاب داخل نفسية المشاهد.

أمّا الأبعاد الأخرى فتتراءى من خلال ما يمتاز به الأداء التمثيلي من دقّة، وهدوء، وإمعان في استخدام الإيماءات وحركة الأكف والذراعين التي توحى بوقار وعُظم تلك الشخصية، حيث يظهر في ذلك المشهد معسكر الإمام الحسين عليه السلام، وهو عبارة عن مجموعة الخيام وبعض الرجال والأطفال، فيما يؤجّل ظهور النساء إلى مشهد دخول الضعن الحسيني؛ تبعاً لما كانت تصفه مصادر تلك العروض تاريخياً، إذ إنّ تلك العروض تعتمد سردياً على الجانب التأريخي، وتبتعد عن ابتكار الأحداث وتطويرها وبنائها بناءً درامياً.

هذا وصاحبت الموسيقى المشهد - مشهد الضعن الحسيني -؛ لغرض الكشف عن أجواء الحزن وقدسيتها ذلك الضعن.

أما من ناحية الشكل الخارجي للشخصيات فقد استُخدم القناع - وهو عبارة عن قطعة من القماش يُغطى بها الوجه - إشارة إلى قدسية الشخصية المؤدّة، وكذلك لغرض إيهام المتفرّج بتلك الشخصية، إذ إنّ كشف القناع عنها يؤدّي بالمتفرّج إلى الشرود الذهني؛ لأنّ أكثر الممثلين هم من المعروفين لدى المتفرّجين.

يأخذ المشهد - مشهد التشايه - بالاستمرار، فيما تتلاحق أحداثه المعروفة للجمهور، كما هي الحال في مشهد الحرّ الرياحي وقدمه تائباً إلى الإمام الحسين (عليه السلام)، بعد أن كان محارباً إيّاه ومانعاً عن أهله الماء. وهنا يظهر (الحرّ) الشخصية التي يكشف الأداء التمثيلي عن بواطنها، ومدى الصراع الذي كانت تعيشه نتيجة للوقوع تحت تأثير التضاد، بين إيجابية الموقف وسلبيته فيظهر ذلك الصراع - صراع التحوّل الداخلي - بواسطة الرجة والارتعاش، والحركات الأدائية المتمثلة بالانحناء أمام الإمام الحسين (عليه السلام).

أما حوارات تلك الشخصية فهي حوارات مأخوذة - كسواها - من النصوص التاريخية، وهي نصوص (المقاتل) قد وصفت الشخصية من الناحية الجسدية والصوتية وبعض الصفات النفسية.

إنّ اعتماد الطبقة الصوتية العالية في حال توجيه الخطاب إلى معسكر الشرّ، والطبقة الواطئة في توجيه الخطاب إلى معسكر الخير؛ يعتمد أساساً على قدرة المؤدّي في التلوين الصوتي، واستخدام الطبقات الصوتية، فهو يبتعد عن الصراخ والسرعة في الأداء، كما يميل إلى الهدوء، وهذا الهدوء بدوره يولّد ديناميكية مقاربة لذلك الأداء الصوتي، فالحركات التي يقوم بها مؤدّي شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) تتّصف بالبطء، والتوجّه تارة إلى معسكر الأصحاب وأخرى حينما يكون الحوار مبنياً بناءً توجيهياً إلى الجمهور، سواءً كان من الناحية الترغيبية أم الترهيبية، فيما كانت حركة اليد والذراع الممدودة بقوة توحى بقدسية الشخصية وامتلاكها

لمقومات الرسوخ الفكري والاجتماعي، كما أنّ رفع الكفّ بالدعاء يمثل ارتباط تلك الشخصية بعالم السماء، وهو ما يبرز العامل الديني في تركيب تلك الشخصية. ويستمر الأداء التمثيلي بالتتابع الحركي والتوافق بينه وبين مدلولات الحوارات الخارجية، وبهذا يأخذ الإمام الحسين عليه السلام ببث الروح الجهادية بين أصحابه بنبرة خطابية، متحوّلة من ترسيخ القيم والثوابت الدينية إلى البناء والتعبئة للقتال، ومن ثمّ يتحوّل الأداء الصوتي إلى النبرة التشجيعية التي تهيم باقي الشخصيات لمغيّرات الحدث، وهي مرحلة الانتقال إلى الأداء الحركي السريع المصحوب بالعنف والمباغته، ومن ثمّ يتصاعد الأداء التمثيلي لمجاميع من الممثّلين داخل فضاء العرض، حيث يطغى على لباسهم اللون الأحمر؛ وهو إشارة إلى معسكر الشرّ، يحملون لامات الحرب، ويلوّحون بسيوفهم إشارة إلى استعدادهم للقتال، وغالباً ما تكون حركة السيوف حركة دائرية أو نصف دائرية؛ توحى بالتمرّس في فنون القتال، وتشير إلى إظهار القوّة والقدرة على استخدام السيف، وهذا التتابع العلامي والحركي يُفهم لدى الجمهور على أنّه إيدان ببدء المعركة.

إنّ تلك المجاميع - التي تتحرّك بشكل أقرب إلى العنوية - تتشكّل في كثير من الأحيان بشكل حلقات أو صفوف منظّمة؛ كونها تمثّل الجيش المنظّم، على أنّ الكثير من أولئك الممثّلين هم من الهواة، كما أنّ استعداد تلك المجاميع لتقبّل الدور - بوصفه مصدراً من مصادر الشفاعة - الذي تقوم به، وهو دور شرير مكنّها من السيطرة على ما تلاقيه من احتقار الناس لهم، وهذا ما جعل الكثير منهم يقومون بأدائها بنوع من المبالغة، وبشكل يوحي بالتمكّن من الدور وجودة التدرّب عليه، في حين أنّ كثيراً من أولئك الممثّلين يسيطر على أدائهم مقدار علمه بالحادثة المقدّسة التي يعرفها، كحال غيره من الناس، دون أن يعيش حالة الاندماج بأداء الدور.

تنطلق تلك الجموع مستعرضة قوّتها، كما يأخذ القادة بزيمهم المتميز عن باقي

الجُند باستعراض بعض صنوف الجيش، حيث لا فرق في ذلك التميّز بين معسكر الشرّ أو معسكر الإمام الحسين عليه السلام، وليست هذه الدلالات في اللون إلا لتمييز القائد في أدائه التمثيلي عمّن سواه، فيتمكّن الجمهور من معرفة شخصيّات العرض المهمّة، بل لعلّ الكثير من تلك الشخصيّات لا تقتصر على مجرّد اللون في الزيّ، إنّما هناك علامات أخرى تُوضع على الرأس كما في شخصية عبيد الله بن زياد، وكذلك شخصية العباس عليه السلام، حيث تُوضع ريشة كدلالة ضمنية على مكانة تلك الشخصية بين الجيش وفروسية حاملها، وهذا ما كان معروفاً عند العرب، فهم يطلقون على الفارس الذي يضع على رأسه علامة بـ (المُعَلِّم).

إنّ اللون الأحمر الذي يمتاز به معسكر الشرّ - سواءً كان من ناحية الأزياء أم من ناحية الرايات أو بعض الخيم مثلاً أو قطع القماش الموضوعة على ظهور الخيل - هو إشارة إلى الدم والقتل، على عكس ما هو عليه في معسكر الإمام الحسين عليه السلام إذ يطغى اللون الأبيض؛ وهو لون الخير والسلام والمحبة، وفي ذلك ما يقرؤه الجمهور بيسر وسهولة، كما أنّ تلك العلامات تكشف عن طبيعة حاملها.

إنّ التحول في الأداء التمثيلي من الناحية الحركية والصوتية أثناء تغيير الحدث هو النتيجة الطبيعية التي تفرزها إرهابات ذلك الحدث، فالتفاعل النفسي والصراع الداخلي يأخذ بالظهور عن طريق السرعة في الحركة، والتتابع الحواري داخل النصّ، وكذلك محاولة إنهاء الصراع بالأسلوب الخطابي الذي ستكشف الأحداث عن عدم جدواه لاحقاً، وبهذا يمكن ملاحظة البناء السيكولوجي العام لشخصيّات الحدث من خلال تصاعد وتيرة الأحداث، والتفاعلات، ومظاهر السلوك النفسي، والتغيّر في النبرات الصوتية لدى المُمسِكِين.

لا يقتصر مدى التأثير النفسي على الممثّلين فقط، وإنّما يتعدّى ذلك إلى الجمهور، فيشارك الجمهور في التفاعل النفسي مع مجريات العرض، ويأخذ التأثير

في بعض الجمهور مأخذه؛ فيكي الكثير، ومنهم من يصل إلى حدّ السباب والشتم، ومن خلال ذلك تظهر مشاركة الجمهور في إبراز الجانب النفسي، وقوة تأثير العرض، لا سيّما إذا ما علمنا بأنّ مجموعة المنشدين (الكورس) ترفع من حدة ذلك الهيجان العاطفي والنفسي، بما تلقّيه من أناشيد وبعض القصائد الحسينيّة، وهذه القصائد - أيضاً - هي نوع من الكشف عن العرض، ولكن بأسلوب شعري تطفئ عليه العاطفة، كما أنّ التداخل بين فقرات بعض تلك الأناشيد وبين فقرات العرض تبني داخل الذهن الصورة المؤلمة والمفجعة لمادّة العرض الحسيني.

وبهذا يتضاعف الجهد النفسي كلّما كانت الصورة الذهنية أكثر تركيزاً، وأقرب إلى واقع الحدث، ولا يقتصر مدى التأثير العاطفي والنفسي على ما ينجم عن أحداث معسكر الإمام الحسين عليه السلام، وإنّما فيما يتولّد من حركة معسكر الشّر أيضاً، وخصوصاً حركة الشمر، وتهديده للإمام الحسين عليه السلام وطلبه من العباس عليه السلام اللحاق به وترك الإمام الحسين عليه السلام على اعتبارات النسب كما في حوارهِ: «أين ابن أختنا؟ أين العباس وأخوته؟»^(١).

ولكن هذا التأثير تأثير عكسي، فهو لا يُوجّج العاطفة بقدر ما يُوجّج روح الحماس والعدائية لمعسكر يزيد وأتباعه داخل نفسية الجمهور، كالذي يتولّد من تفاعل نفسي في الحوار أعلاه، الذي يلقي بثقله على شخصية العباس عليه السلام، تلك الشخصية ذات التأثير العاطفي والنفسي الكبير على الجمهور، فيُظهر أداء الممثل لشخصية العباس عليه السلام مدى التذمّر والاشمئزاز من الحوار وملقيه، ورفضه القاطع للأمان الذي يُقدّمه له الشمر بقوله:

(١) عبد الزهرة الكعبي، مقتل الإمام الحسين ومسير السبايا، ط ١، (طهران: مطبعة لسان الصدق، ٢٠٠١م)، ص ٢٥.

«أَتَوْمَنَّا وَابْنَ رَسُولِ اللَّهِ لَا أَمَانَ لَهُ... لَعْنُكَ اللَّهُ يَا شَمْرَ وَلَعْنُ أَمَانِكَ»^(١).

وبهذا يزداد التفاعل النفسي للجمهور حدّة تجاه الشمر، وتعاطفاً وحماسة مع شخصية العباس عليه السلام، ويشتدّ التفاعل النفسي وتتأجج العاطفة حينما تظهر شخصية السيّدة زينب أثناء رجوع العباس عليه السلام، وهذه الشخصية كغيرها من الشخصيات النسائية، يؤدّيها رجال يقومون بأداء الأدوار النسائية في تلك العروض لأسباب عدّة، من أهمّها العامل الديني، وهو هنا كراهة اختلاط النساء بالرجال، وهناك سبب آخر وهو العُرف الاجتماعي، فأغلب الناس لا ترضى أن تؤدّي بناتها أعمالاً كهذه، فضلاً عن قدسية الشخصية ومحاولة إيهام الجمهور.

ثمّ تقوم شخصية زينب في أدائها التمثيلي بالدوران والالتفاف حول العباس عليه السلام بحركة بطيئة وحزينة، وهي رافعة يديها، معبّرة عما يدور في خلجات نفسها من خوف وقلق، وهنا يمتزج أدائها التمثيلي بالأداء الصوتي للناعي، في حال من الانسجام والتوافق بين الأدائين الصوتي والحركي، كما أنّ الناعي يستخدم في أدائه اللغة العامية؛ ليكون أكثر تأثيراً، مستعرضاً بعض الأحداث المروية التي تتعلّق بتاريخ تلك الأسرة المباركة، وهو يستخدم التلوين الصوتي والغنائي في الكثير من مفاصل هذا النعي الشعبي، وليس على المؤدّي لشخصية السيّدة زينب عليه السلام إلا أن يوافق بين أدائه والحوار (النعي) - الذي ناب عن غياب الصوت النسائي - الملقى من الخارج، لا سيّما أنّه يعتمد على الحركة بشكل كبير، إذ يكون وجهه مستوراً، ويغطّي اللون الأسود كامل جسده، ولا يقتصر ذلك على دور أو شخصية السيّدة زينب عليه السلام، وإنّما يشمل الأداء النسائي وشخصيّاته بصورة عامة داخل معسكر الإمام الحسين عليه السلام.

(١) عبد الرزاق المقرّم، مصدر سابق، ص ٢٠٩.

إنَّ الأداء التمثيلي الذي يظهر جلياً في أحداث المعركة، والذي يوحى بقوة تأثير العرض، هو في الأساس حالة من التشبيه الواقعي للحدث، إذ نرى البروز بشكل متتابعي من أفراد معسكر الإمام الحسين عليه السلام إلى ساحة المعركة، ثم القتال حتى الاستشهاد، وهنا يأخذ الكورس أحياناً، والراوي في أحيان أخرى، بملء الفراغات الصامتة التي تنتج من قتل الفارس، وكذلك لتوضيح شخصية المقتول، أمّا الإيقاع في المعركة، فهو إيقاع يعتمد على الضربات والسرعة.

وتستمر حالة البروز إلى القتال، وهو حركة تلقائية تتّصف بالعشوائية وعدم المحدودية، وتقوم على المزاوجة بين الإيحاء وبين استخدام الإكسسوار، المتمثل بالسيف والدرع والراية، وهكذا يستمر أصحاب الحسين، فيقتلوا واحداً تلو الآخر، حتّى يصل الأمر إلى عابس، وهو شخصية أخذ منها العامل النفسي أثره، وهذا ما جعل أدائه التمثيلي ينتقل من تقليدية القتال المتمثلة في المبارزة بالسيف إلى الصراع بالأيدي، وفي ذلك إشارة إلى مدى الارتباط النفسي والعقائدي الذي كان يعيشه هذا المقاتل، وتعبيراً عن حبه الشديد للإمام الحسين عليه السلام ورغبته في الاستشهاد من أجل إعلاء كلمة الحق.

إنَّ استمرار الأحداث بالتصاعد مكّنت الجمهور من تحمّل ساعات العرض الطويلة، بل وانعدام شعوره بالملل، لا سيّما حين تصل الأحداث إلى خروج العباس عليه السلام إلى المعركة، ووداعه الأهل بعد وعده إيّاهم بجلب الماء، فيبدأ الأداء العاطفي بالتمحور حول العطف والحنو على الأطفال خصوصاً، حيث يضع الإمام الحسين عليه السلام يده على رؤوس بعض الأطفال؛ وهي حركة تعني يتم الطفل، ولا يتحرّك بسرعة، بل يدمج بين حركة الجسد والأداء الصوتي المتّصف بالغنائية (النعي)، وهذا النعي يوجب على الممثل التحرك ببطء؛ للموافقة بين الحركة والصوت، وعدم الفصل بينهما، لكي لا يؤدّي ذلك الفصل إلى شرود ذهن المتلقّي، وتوليد أكثر من صورة داخل ذهنه.

إنَّ المقدار الثابت من القصّة المعلومة للمتلقّي يهيئ الممثل إلى التعاطي مع دوره الذي يقوم به، فهو لا يحاول في أدائه أن يكشف النقاب عن خفايا وخصوصيّات درامية داخل العرض أو البنية النصية للعرض، أو أن يبذل جهداً جاهدًا من أجل الكشف عن تلك الخفايا والخصوصيّات، وإنّما يعطي السلاسة والانسيابية لأدائه، لأنّه يدرك حقيقة خصوصية أدائية في كون الجمهور مرتبطاً معه من الناحية التاريخية للحدث، كما أنّه يدرك خصوصية مفادها: أنّ الجمهور يعي أيضاً مجرى الحدث الذي يقدّمه، وما سيؤول إليه، لذلك نرى أنّ الممثل لأكثر الشخصيّات أهميّة بعد شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) - أي الممثل الذي يؤدّي شخصية العباس (عليه السلام) - يتكيّف نفسياً مع العرض دون أن يواجه حالاً من الاغتراب داخل فضاء العرض، أو أن يواجه صعوبة في فهم الواقع النفسي للحوار، فهو يمتاز بالحماسة والقوّة ورباطة الجأش، ويتحرّك بخطى توحى بالوثوق والثبات، على الرغم من ابتعاده عن الاندماج الأدائي والنفسي مع شخصيّات الحدث الأصليّة، حيث يتعامل مع تفاصيل مكوّنات العرض بدقّة متناهية على الرغم من كونه هاوياً، كما هو الحال في التعامل مع الراية التي هي من سمات وخصوصيّات شخصية العباس (عليه السلام)، فالممثل يقوم بهزّها واحتضانها ورفعها وكأنّه على علاقة بها منذ مدّة طويلة، وهذا الحال سببه رسوخ الحادثة وأبعادها النفسية داخل الممثل، وعلمه بانعدام النقد الموجه له قياساً بما سيلاقيه من احترام وتقديس.

يعدّ العباس (عليه السلام) الأطفال بجلب الماء؛ فيأخذ القرية - وهي إحدى العلامات المهمّة التي تشكّل الدالة على كون العباس (عليه السلام) هو الساقى - وهي من الصفات الحميدة لدى العرب - حتّى يأتي بها إلى نهر الفرات، ذلك النهر الذي صُمم على شكل نهر رمزي صغير أو حفرة وُضع فيها بعض الماء، مُحاطة بمجموعة من السعفات أو بعض النخيلات، وهي إشارة إلى غابة النخيل الحافّة بالفرات.

إنَّ وصول العباس عليه السلام إلى نهر الفرات، وأخذه بعض الماء بكفه ثمَّ رمية ثانية، هو إشارة إلى عزوفه عن شرب الماء ما دام الإمام الحسين عليه السلام وأطفاله عطاشاً، حيث يبرز من خلال ذلك الجانب الدلالي والعلامي في أداء الممثل في الكشف عن الصفات النفسية للشخصية.

ولا يبعد اعتبار أنَّ العاطفة تدور حيثما دار عنصر الخير، على العكس تماماً من العدائية، وبهذا يمكن اعتبار أنَّ الأداء التمثيلي يتَّجه صوب العاطفة داخل معسكر الخير أكثر ممَّا هو عليه داخل معسكر الشرِّ، وهذا بدوره يؤدِّي إلى الارتباط الشعوري بين الجمهور المؤمن، وبين المعسكر الذي يشعر - فطرياً - بالانتماء إليه، فتفاعل هنا شفرتا الإرسال والتلقِّي؛ حتَّى يقوم المتلقِّي بإضفاء إحياءاته النفسية والذهنية على فضاء العرض، داخل إطاره الذهني وحدوده التي يرسمها له، ممَّا ينعكس إيجاباً على ما يشعر به الممثل من رضى داخل نفسه، كنتيجة لشعوره باندماج الجمهور معه، ومن ثمَّ تقديمه للأداء التمثيلي على أنَّه أداء لا تكلف فيه، هذا من ناحية معسكر الخير، أمَّا من ناحية الأداء التمثيلي داخل معسكر الشرِّ، فإنَّ الشعور بالدونية يدفع بالممثل إلى التهادي في الشرِّ واستخدام المبالغة في حركاته وإيماءاته؛ لأنَّه يقوم برّد الفعل السلبية والعكسية لما يقوم به الممثل في معسكر الخير، فالعباس عليه السلام في الوقت الذي يُظهر أجلاً وأسمى مظاهر السمو والرفعة والتضحية، يظهر الشمر وأعوانه أقسى حالات البطش والتنكيل والإمعان في الشرِّ، وبهذا يتحوَّل الدافع النفسي والانفعالات التي يعيشها الممثل إلى سبب وجيه لقوّة الأداء التمثيلي وذوبان الممثل فيه، ودافع مهمّ نحو العفوية في الأداء التمثيلي.

ومن أهمّ الأبعاد التي ترسم الإطار العام للأداء التمثيلي داخل عروض التعزية، وتدفع به نحو إيجاد مقاربات الحدث الحقيقي، هي الأبعاد التاريخية، فالممثل داخل عروض التعزية - كما هي الحال في خروج العباس عليه السلام ووداعه الأهل

وعدم شربه الماء - مقيّد بالصورة التمثيلية التي يرسمها الراوي، وهو العنصر التاريخي الذي تقوم عليه البنية السردية للنصّ، فليس للممثل الإتيان بحركة منافية أو حوار غريب عما ورد في النصّ (المقتل).

إنّ تتابع إفرازات العرض - سواء كانت من ناحية التأثيرات النفسية أم العقائدية - هي بمجملها سبب في إيجاد حالة من التوالد اللاشعوري لأحاسيس وإيجاءات كامنة داخل الشخصية التي تشارك في تلك العروض، سواء أكانت شخصية الممثل أم المتلقّي، وبذلك تأخذ حالة قطع الكفّين مثلاً - أي كفيّ العباس عليه السلام - أثرها في انبثاق بل وتفجير حالة المواساة، وبلورة حالات لا شعورية من الاندماج النفسي، والتأثر الكبير الذي غالباً ما يتمثّل في الإفراط بالبكاء، وضرب الوجوه وإدماؤها، بل والاعتداء بالضرب على بعض الممثلين، كما سنشاهد ذلك في استشهاد الإمام الحسين عليه السلام.

يخرج الإمام الحسين عليه السلام للجيش بعد علمه باستشهاد العباس عليه السلام، وذلك حينما سقطت الراية التي كان يحملها العباس عليه السلام، وهي إشارة إلى استشهاد حاملها، ثمّ قيام الإمام الحسين عليه السلام بتقبيل كفيّ العباس عليه السلام، ونهوضه محني الظهر، وفي ذلك إشارة إلى مدى الانهيار والانكسار الذي لاقاه الإمام الحسين عليه السلام بعد استشهاد أخيه؛ إذ تدلّ إنحناء الظهر هي دلالة على عظم المصاب بتلك الشخصية، وأهمّيتها من الناحية العسكرية، لا سيّما فيما نلاحظه من حوارات الإمام الحسين عليه السلام بهذا الخصوص، مثل قوله: «الآن انكسر ظهري... وشمّت بي عدوي»^(١). ومن ثمّ رجوعه إلى المخيم وإسقاطه لعمود إحدى الخيم، كإشارة دلالية إلى انهيار الجانب الدفاعي لمعسكره.

(١) قاسم الجابري، ثار الله الملحمة الكبرى، ط ١، (قم: انتشار أنوار الهدى، بت)، ص ١٧٦.

إنّ النصّ المقيّد بقيود الحدث التاريخي يفرض على الممثل ألا يخرج عنه، لذلك تتمحور الشخصية المؤدّاة حول مساحة الجملة الواردة في النصّ، سواء من الناحية النفسية أم الزمنية أو المكانية، ومن خلال ذلك تبدأ الحركة المقيّدة ضمن إطارها المرسوم لها مسبقاً في نسق حركي مرتّب، كما هو الحال في رجوع الإمام الحسين عليه السلام إلى المخيم، وهو يجرّ جواد العباس عليه السلام، وخروج النساء لاستقباله بشكل حلقي، وحركة بطيئة دائرية، وتعلّق بعضهنّ بالجواد.

يقوم الإمام الحسين عليه السلام بإلقاء التحية والدعاء لأهله بنمط حزين، وحركة بطيء مثقل بالأمّ الفراق، كما يقوم باستبدال ملابسه طبقاً لما هو مروي؛ لأنّه يخشى السلب، ومن ثمّ يكرّر عائداً إلى المعركة، وهنا يظهر الدور الكبير للناعي والراوي على حدّ سواء، فتتداخل حوارات الراوي التي تمثّل صوت الإمام الحسين عليه السلام، مع صوت الناعي الذي يمثّل لسان حال السيدة زينب، وفي هذا المشهد يتمّ التركيز على العاطفة، وتفعيل دور الأداء الصوتي الغنائي الحزين.

يتحوّل الأداء التمثيلي من الأداء ذي الإيقاع البطيء إلى سرعة الحركة، واستخدام النبذة الخطابية العالية، كما أنّ دوران المجاميع في معسكر الشر، واضرامها للنار في المشاعل، وسرعة حركتها المصحوبة بضربات الطبول؛ تؤدّي إلى شحن أجواء الواقع النفسي للمشاهد، وجعله يدور في حالة من الصراع النفسي بين تقبّل الحدث كونه حدثاً ممثلاً، وبين محاولة الدفاع عن معتقداته وما يؤمن به من قدسية الشخصيات، بالرغم من علمه بعدم واقعية الحدث المنظور، وكون الشخصيات التي تتحرّك أمامه مجرد شخصيات أدائية.

وبهذا تندمج الصورة الذهنية داخل الممثل والمتلقّي مع الصورة الخارجية، فتؤدّي بالطرفين إلى حالة من الارتباط النفسي مع واقع النصّ النفسي أيضاً، لا سيّما أنّ توظيف الأداء الصوتي يأخذ بالاعتماد على الجانب الغنائي (النعي)، هذا من

ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ البناء الدلالي لبعض العلامات، كخلو الجواد من الفارس، والتواء السرج عليه، ووجود السهام على ظهره؛ يضيف جانباً من التشكيل الصوري الكاشف عن ماهية الحدث ومكانته داخل الأحداث، كما أنّ ارتقاء السيّد زينب عليها السلام التلّ على أرض المعركة، يؤكّد جانب التطابق بين النصّ والأداء، ولا يقتصر هذا التطابق على الصورة الخارجية، بل يشمل الحوار أيضاً، كما في ندائها أخيها الإمام الحسين بقولها: «أخي حسين إن كنت حياً فأجبنني ... وكذلك وصولها إلى جسد الحسين بعد استشهاد، وحوارها المتمثل بقولها: اي رب إن كان هذا يرضيك فخذ حتى ترضى اللهم تقبل هذا القربان منا»^(١).

ويركّز الأداء التمثيلي - كذلك - على عمق المزاوجة بين كلّ من الصورة الذهنية والصورة الخارجية، مع البناء الدلالي العلامي داخل فضاء العرض، الذي هو المرحلة النهائية في توليد مستوى التحقّق الموضوعي للحدث خارج فضاء الذهن، وبناءه درامياً لا يضيف إلى الصورة المعلومة للجسم الممّثل أكثر من تحقّقها خارجياً وتفعيلها عاطفياً.

المرحلة الثالثة:

لا تخفى الأهمية القصوى لفضاء العرض في إيصال الفكرة والمعنى المراد طرحه بواسطة النصّ إلى المتلقّي، وهو - أي الفضاء - يُعدّ العامل الرئيس في مدار تحقّق الحدث الخارجي وتكوينه عياناً، وفي ضوء ذلك يتّخذ النصّ من الممثل الذي يجسّد شخصيّاته نمطاً سلوكياً، يحقق أفكاره ومواقفه التي يرسلها إلى المتلقّي من داخل فضاء العرض، وهو بذلك يرسم خطأً في الاقتراب من البناء النفسي والجسدي والاجتماعي لشخصيّات العرض الحقيقية، وفي خضم أحداث العرض

(١) قاسم الجابري، مصدر سابق، ص ١٢٥.

ومدى الارتباط الكبير بين الجمهور وبين مجريات العرض، يحاول الممثلون الربط بين الحوار النصّي الذي يُلقى من الخارج، وهو حوار يقوم به أحد المؤدّين الذين يمتلكون قابليات وصفات صوتية مقارنة لما تصفه روايات المقاتل (نصوص العرض)، وبين ما يقومون هم بأدائه بوصفهم مظهرًا للجسد.

ولعلّ الفضاء المفتوح يكون عائقاً أمام إيصال الممثل صوته للجماهير، وتفادياً لذلك يتمّ الاعتماد على الممثل أو على مَنْ يؤدّي الصوت من الخارج، وهو يختلف عن المُلقّي أو الراوي، لكونه يُعدّ الجزء الثاني للشخصية، فالجسد وإيماءاته وحركاته يؤدّيها ممثل داخل فضاء العرض، أمّا هذا المؤدّي فهو بمثابة الصوت لتلك الشخصية، وهنا يحاول الممثل داخل فضاء العرض أن لا يتعدّ في أدائه عن صوته المرسوم له من الخارج، ويمكننا أن نلاحظ ذلك في أداء خطبة الإمام الحسين عليه السلام لأصحابه، فإنّ الجزء الأهم يقع على المؤدّي للصوت من الخارج، إذ يعتمد الأداء الصوتي على طغيان النبرة الخطائية، المتضمّنة للإرشاد والتذكّرة بالآخرة والتعبئة وبيان صفات معسكر الخير والشر.

وبهذا فإنّ رسم معالم الفضاء وآليات الأداء التمثيلي داخل فضاء عروض التشابيه يخضع لما يرسمه التأريخ، فغابة النخيل التي أخفت جسد ذلك الرجل الذي قام بضرب العباس عليه السلام بعمود من حديد لا بدّ من إيجادها على فضاء التشابيه، وإن كانت بشكل سعفة أو نخلة واحدة، وهي صورة مرسومة مسبقاً في ذهن الممثل والمتلقّي على حد سواء، بل والمعرفة المسبقة لما ستؤول إليه الأحداث وما سينتج عنها لاحقاً.

أمّا الديكور، فقد اقتصر على الإشارات الضمنية لمكوّنات فضاء العرض، معتمداً على الأسلوب الشرطي، كما أنّ التوافق بينه وبين الإكسسوارات ولّد سلسلة من العلامات ذات الدلالة الصورية، التي تولّف ضمناً معالم الطبيعة المادّية

للعرض، كما أنَّ أجزاء الديكور والاكسسوارت أسهمت في إكمال ديناميكية أداء الممثل من ناحية، وتعامله معها باعتبارها جزءاً من ملامح الحدث من ناحية أخرى.

المرحلة الرابعة:

١. الأداء التمثيلي في تلك العيّنة مقيداً تقييداً تاماً بالوصف التاريخي لها.
٢. اعتماد النبرة الخطابية في الأداء الصوتي للممثلين.
٣. طغيان الاستعراضية فيها.
٤. الواقعية في نقل الكثير من أحداث العرض، سوى اعتماد بعض المكونات على الجانب الرمزي، مثل السعفة والنهر.
٥. انقسام الدلالة اللونية في الإشارة إلى الصفات النفسية للمجاميع، كما في دلالة اللون الأخضر على معسكر الخير، واللون الأحمر على معسكر الشر.
٦. تُؤدّي الأدوار النسائية في تلك العروض من قبل الرجال.
٧. استخدام وتوظيف الموسيقى في تلك العروض للتعبير عن الجوانب النفسية وتداعيات الحدث.
٨. الارتباط بين حركة الممثل وبين مكونات العرض.
٩. سعة فضاء العرض، لملامسة المطابقة التاريخية من ناحية، ولكثرة عدد الممثلين من ناحية أخرى، فضلاً عن ضرورة اتساع فضاء الحركات العشوائية ومرونتها.
١٠. اعتماد النبرة الصوتية في الكشف عن الصفات النفسية للشخصيات، كما في صوت الحسين أو في صوت الشمر.

٣. عرض تشابيه دفن الأجساد

إعداد: صادق الحلفي

إخراج: حيدر الخراساني

مصدر العرض: مشاهدة للباحث، عام ٢٠٠٥

مكان العرض: ساحة ذات فضاء مفتوح في منطقة حي الحسين (التأميم)/

البصرة

المرحلة الاولى:

ترتكز فكرة نصّ تشابيه دفن الأجساد حول الأحداث التي دارت بعد انتهاء واقعة الطفّ وسبي عائلة الحسين عليه السلام، وتحديدًا بعد ثلاثة أيام من يوم الواقعة، حسب ما تذكر مصادر ذلك الحدث، ويتطرق النصّ إلى أهمّ العناصر التي مثلت المكان، وكذلك الشخصيات، وتقسيمها بحسب ما جاء في الروايات، فضلاً عن أنّه يأخذ من مقتل الحسين الكثير من ملامح فضاء الحدث آنذاك ولا يُغفل النصّ ذكر الأسماء الصريحة، كأسماء القبائل وبعض الشخصيات، وتُعدّ شخصية الإمام السجّاد الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث النصّ.

تقوم الفكرة الفلسفية للنصّ على عملية الاستذكار، وإظهار مديات البطش الذي لحق الأجساد الطاهرة، ومن ثمّ إظهار الظلم والقسوة التي اتّصف بها أعداء الحسين، فضلاً عن المواساة للحسين وعائلته من خلال مواساة الإمام السجّاد.

المرحلة الثانية:

يبدأ عرض (تشابيه دفن الأجساد) بمقدّمة يقوم بإلقائها الراوي، تشتمل على ذكر الأحداث التي وقعت في فترة معيّنة، ويعتمد الراوي - وهو من شخصيات النصّ المهمّة - في أدائه على قدرته الصوتية في التلوين والتنقل والعرض، كما أنّه

يستعمل المزاجية بين اللغة الفصحى واللغة الشعبية، موظفاً فيها الغنائية الحزينة (النعي) لتفعيل العاطفة؛ على اعتبار أن اللغة الشعبية هي لغة المتلقي، وبهذا لا يقتصر دور الراوي على مجرد نقل الأحداث، بل يكون معلقاً عليها أيضاً.

وتشتمل تلك المقدمة على وصف تاريخي دقيق لما جرى من أحداث، حيث يأخذ الراوي - وهو العنصر الأساسي - بسرد الأحداث التي جرت في حقبة تاريخية ماضية، وهو - أي الراوي - يعتمد في نقله لتلك الأحداث على الرواية، وهي بمنزلة النص الذي تُستقى منه تلك الأحداث.

ويستمر الأداء الصوتي للراوي بوتيرة واحدة، وهي الأداء بقراءة المقتل، وما أن يبدأ الأداء التمثيلي حتى يتغير الأداء الصوتي للراوي؛ إذ يأخذ الراوي بعملية التلوين الصوتي، فيقوم بمدّ الحروف وبعض الكلمات، ويركّز على بعض الجمل التي ارتكزت في أذهان الجمهور، ساعياً من خلال ذلك إلى ربط مشاعر الجمهور بالحدث، لا سيما حين يبدأ بوصف المشهد التمثيلي بأسلوب غنائي (نعي).

إنّ ما يثيره الطور الحزين (النعي) من مشاعر لدى الجمهور المؤمن بالحدث، يُعدّ العامل الرئيس في تفعيل وتأجيج العاطفة، وهي من أهمّ ركائز الحدث، حيث يقوم الراوي في هذه العيّنة بدور مزدوج بين نقل الرواية والتعليق عليها، فهو ينقل الحدث من خلال ما يمتلكه من قدرة صوتية، كما يقوم بزجّ بعض العبارات الارتجالية ذات الطابع الشعبي ضمن لغة النصّ؛ ليقوم بحالة من المزاجية بين اللغة الفصحى والشعبية في توليد أكبر قدر من إثارة العاطفة لدى المتلقين.

إنّ الجهد الذي يقوم به الراوي ينصبّ - أساساً - على إيجاد أقرب نقاط الالتقاء بين الأداء الصوتي والأداء التمثيلي؛ إذ يقوم بتسريع أو تأخير أدائه الصوتي عن طريق إطالة أو تقصير بعض العبارات؛ لتتماشى مع الأداء الحركي للممثل، وليبتعد عن الفصل بين ما يقرؤه وما يؤدّي من حركة على فضاء العرض؛ لأنّ أيّ

فصل بين الراوي والممثل يؤدي بالجمهور إلى الشرود الذهني، والابتعاد عن الاندماج والتفاعل مع أحداث العرض.

أمّا الأداء التمثيلي فإنّه يعتمد الموافقة بين الحوار الخارجي وحركة الممثل، كما يتّصف بكونه أداءً جماعياً يعتمد على الحركة العشوائية، أمّا الحركة الفردية فتقتصر على بعض تحرّكات الشخصيات ذات الطابع المحوري داخل العرض، كما يقوم الأداء في هذا العرض على قدرة الممثل على التعامل إيمائياً مع ما يريد إيصاله من ملامح الشخصية المعروفة مسبقاً إلى الجمهور.

أمّا شخصيات العرض فلا تقتصر على فئة عمرية محدّدة أو جنس معيّن، بل يشارك في أدائها الأطفال والنساء فضلاً عن الرجال، ويعتمد أداء الشخصيات على التطابق بين جنس الممثل والشخصية، كما يقتصر الأداء الصوتي للنساء على بعض الصيحات والصرخات كما في نساء بني أسد.

إنّ الفعل التمثيلي الجماعي الذي يقوم به الممثلون في بداية العرض، وهو الهجوم، يُعدّ النظرة الكلية التي يؤلّفها النصّ لبداية الحدث، ويعيها الجمهور ذهنياً بواسطة ما يملكه من معلومات مسبقة عن تداعيات الحدث نفسه، وما سيؤول إليه لاحقاً، وبهذا تتحوّل الصورة الخارجية المرسومة لمعطيات الحدث ونتائجه - التي يعرفها الجمهور مسبقاً - إلى حالة من التحقق الموضوعي لشقي صورة الحدث الأصلي، أي الصورة الذهنية داخل ذهن المشاهد، والصورة الخارجية على أرض الواقع، فيتفاعل معها الجمهور تصاعدياً.

إنّ ما يمكن أن نلاحظه من تشخيص خارجي للجسد، يعتمد على مدى التوافق بين معالم الشخصية التاريخية وبين شخصية المؤدّي، لا سيما من الناحية الجسدية، كما في شخصية الإمام زين العابدين عليه السلام التي يقوم بأدائها الممثل جاسم

حاتم^(١)، حيث يمتاز بالنعافة الجسدية، وبهذا يكون التركيز على المظهر الخارجي - تشخيصاً وأداء - من أهم مقومات نجاح الدور في عروض التشابه.

ولا يختلف الأداء التمثيلي من ناحية التشبيه عن المظهر الخارجي، فالمؤدّي أو الممثل الذي يقوم بأداء شخصية الإمام زين العابدين عليه السلام، ينبغي أن يتّصف جسدياً بما تذكره الروايات من الأوصاف الجسدية لشخصية الإمام زين العابدين عليه السلام، وهذا ما لوحظ في شخصية الممثل جاسم حاتم، وقد أوضح لنا الممثل جاسم حاتم عن محاولته إيجاد أقرب السُّبل لمطابقة تلك الشخصية، وأنّه لا يشعر بالضير من تحمّل الضربات التي يواجهها من أعدائه؛ إذ كان دافع الحبّ والتقديس لشخصية الإمام زين العابدين عليه السلام هو الدافع لذلك.

أمّا في دور السيّد زينب عليها السلام، والذي قامت بتأديته أمّ حيدر^(٢) فلم يكن الوضع مختلفاً عنه في شخصية زين العابدين عليه السلام، ولكن أمّ حيدر - وكما أوضحت لنا - كانت تواجه نفسياً بعض الضغوطات الاجتماعية أثناء تأدية دورها؛ إذ كان من المتعارف عليه أنّ تلك الأدوار مقتصرة على الرجال، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أنها أثقلت بالحركة التي كانت لا تتماشى مع تكوينها الجسدي، لا تصاف الحركة بالسرعة والمفاجأة وطغيان واقع الخوف والرعب، وبهذا كان أدائها متّسماً بالتذبذب بين العفوية والتكلّف. كما لاحظنا أنّ تركيز الممثلين - نساء أو رجالاً - كان منصباً على متابعة الراوي، وبهذا كان الأداء الحركي تابعاً ومرتبلاً بالأداء

(١) جاسم حاتم: هو أحد هواة التمثيل، شارك في العديد من أعمال التشابه الحسينية. مقابلة أجراها الباحث معه في داره الواقعة في البصرة/ حيّ الحسين، بتاريخ ٢٤/٨/٢٠٠٩م.
(٢) امرأة تبلغ من العمر خمسين عاماً، شاركت في عروض التشابه بدور السيّد زينب عليها السلام، وكانت تتمهن رثاء الحسين (ملاية). مقابلة أجراها الباحث في دارها الواقعة في محافظة البصرة منطقة حيّ الحسين، بتاريخ ٢١/٨/٢٠٠٩م.

الصوتي؛ ما أدى إلى الارتجالية وعدم المطابقة التامة بين الحوار الخارجي والحركة الداخلية للممثل.

أمّا الأداء التمثيلي الذي قام به الطفل اسماعيل نوري^(١) في دور أحد أطفال الإمام الحسين عليه السلام، فعلى الرغم من كونه أداء مصحوباً بعفوية إلا أنه قد انفرد عن الآخرين في مصاحبة الأداء الحركي والصوتي، فقد كان يصاحب حركاته بمجموعة من الحوارات التي كان يكررها، وهي عبارات تنم عن حزن وخوف عظيمين، كما كان يزوج بين الأداء الصوتي؛ لإظهار التأثير العاطفي عن طريق البكاء والصراخ بعبارات الحزن والندب، كما في حوار: «عم يا عباس! مَنْ لنا بعدك؟! لا نريد الماء وإنّا نريد عودتك إلينا سالماً، عم يا عباس! مَنْ لنا بعدك؟! عم! لقد جئنا بحماك والآن لا حامي لنا، عم يا عباس! مَنْ لنا بعدك؟!»^(٢).

ولا يقتصر أدائه الصوتي على مجرد البكاء والإبكاء، بل يقوم حركياً برفع كفيّ العباس لإظهار المظلومية وفقدان الناصر، ومن ثمّ يؤدّي حركة الانحناء على الجسد، وهي حركة تكشف عن مدى التأثير النفسي والشعور باليأس والحرمان، فيتقابل أداء الطفل إسماعيل نوري ويقترن بالأداء الحركي للممثلة أم حيدر، وهي تحاول إظهار عظم المصيبة بواسطة رفع الذراعين، والتوجّه نحو الجمهور في محاولة لربطه بالحدث وتفعيل جانبه العاطفي.

ويستمرّ العرض معتمداً على الجانب الدلالي والعلامي لمكوناته، في حين يقوم

(١) طفل يبلغ من العمر في هذا العرض سبع سنوات، له عدّة مشاركات في عروض مسرح التّعاوي وعروض التشابه. مقابلة أجراها الباحث في محافظة البصرة، في منطقة داره الواقعة في حيّ الحسين، بتاريخ ٢٠٠٩/٨/٥ م.

(٢) قاسم الجابري، ثار الله الملحمة الكبرى، ط ١، (طهران: مطبعة إيران المقدسة، ٢٠٠٣ م)، ص ١٨٩.

الأداء الحركي على الحركة العفوية والمبالغة فيها، إذ يعتمد هذا الأداء على مقدار ما يملكه الممثل من معرفة مسبقة بالحدث، فنلاحظ العفوية بصورة واضحة، وليس ذلك إلا لكون أغلب هؤلاء الممثلين من الهواة.

يركّز الممثل في أدائه التمثيلي على التعامل مع العلامات والديكور، وخصوصاً الأدوات التي يستخدمها بصورة مباشرة، كما هي الحال في السيف والسطوط، وبقية أجزاء الديكور، وتؤدي الحركة العفوية المصحوبة بالتعامل المباشر مع مكونات الديكور، التي يقوم بها الممثلون في هذا العرض، إلى إضفاء الطابع الواقعي على الأداء الحركي، حيث يقوم الممثلون بالتحرك تبعاً لما يُقدّمه الراوي من وصف للأحداث، فحين يقول الراوي (وأخذوا بضرب الأطفال بالسياط) يتوجّه الممثلون إلى مجموعة الأطفال، ويقومون بضربهم بالسياط.

وكلماً اتّسمت الحركة بالسرعة والعشوائية - كما هي الحال في عملية النهب التي يقوم بها الجيش وضربهم للأطفال - ازداد مدى التأثير والتفاعل الذي يُبدّيه الجمهور، وبهذا يكون تفاعل الجمهور متناسباً طردياً مع الحركة التي يقوم بها الممثلون، ولا تختلف الحركة كثيراً عما هي عليه في بقية عروض التعازي (التشابهية). يُعدّ عامل الديكور من أهمّ عوامل تأليف فضاء العرض، وهذا العامل - أي الديكور - يعتمد الدلالة الضمنية والرمز الموجز لمكونات المخيم الحسيني، كما أنّ الجانب الدلالي لهذا العامل هو المظهر الخارجي للصورة التي يرسمها الجمهور ذهنياً للحدث الأصلي، أمّا دلالات الألوان فتقوم على الرمز لمعسكري الخير والشرّ، كما في اللون الأحمر واللون الأبيض.

أمّا من الناحية العلامية، فإنّ الديكور - الذي يعتمد على الترميز - يقتصر على بعض معالم الحدث مكانياً، فهو يتألف من بعض العلامات ذات الطابع الدلالي في عروض التشابهية، وهو ديكور موجز ومختصر، إذ يقوم على إبراز معالم الطبيعة

مادياً، كما في غابة النخيل المتمثلة بمجموعة من سعف النخيل، والنهر الذي يُمثل بقطعة من البلاستيك (نايلون)، وقد وُضعت في شقّ ترابي، وهي علامة محورية يدور حولها جانب مهمّ من جوانب العرض، وهو الجانب العاطفي؛ إذ تركز فكرة الماء والحرمان منه بمنعه على الأيتام من ناحية، ومن ناحية أخرى ترتبط بشخصية محورية أيضاً، وهي شخصية العباس عليه السلام ذات الأبعاد المتعددة، التي تُعدّ من أهمّ عوامل التأثير العاطفي على مستوى شخصيّات العرض.

وبذلك يتعاظم شأن عنصر الربط بين مكوّنات العرض؛ ليؤلّف الصورة الإجمالية للعرض، وهذا الربط لا يهتم بنصّ الرواية ورسمها للحدث من ناحية قربهِ لواقع الحدث آنذاك، بقدر ما يهتم ويركّز على البعد العاطفي وكيفية توظيفه، كما هي الحال في قطع إصبع السبابة لكفّ الإمام الحسين عليه السلام، وكذلك قطع كفّي العباس عليه السلام، إذ يقوم الممثل ميثم كاظم - الذي قام بتأدية شخصية الجمال، وهي شخصية تتّصف بالخبث والطمع وقبح المنظر - بالاقتراب من الجسد والابتعاد عنه؛ مظهراً الرعب والخوف بصورة مبالغ فيها، حتى يعكس مدى الصراع الذي تعانیه تلك الشخصية على وفق ما تتّصف به أغلب شخصيّات العرض، إذ إنّ مدى التشابه بين الأداء التمثيلي لتلك الشخصيّات يكشف عن التشابه في التكوين النفسي لها، وارتباطها بالبواعث النفسية ذاتها، فيقوم هذا الجمال في النهاية بقطع الإصبع للاستيلاء على خاتم كان فيها.

لم تكن مكوّنات العرض مقتصرة على بعض الديكور، بل كانت الأجساد المطروحة على ساحة المعركة مكوّناً آخر، كذلك لم تكن تلك الأجساد أجساداً متماثلة من ناحية الواقعية، بل أغلبها كانت أجساداً حقيقية مُلقاة على ساحة المعركة، وهي بهذا تقترب بالعرض إلى واقعية الحدث.

أمّا الأجساد التي كانت تمثّل شخصية الإمام الحسين والعبّاس والطفل

الرضيع عبد الله، فقد كانت مصنوعة من القش والقطن؛ إذ لا يمكن تجسيد الحال الذي كانت عليه إلاّ بكونها مصنوعة من هذا المواد، فقد كانت مقطّعة الأعضاء، وتلك الأعضاء مرمية على أرض المعركة، ممّا حال دون تجسيدها بشكل حقيقي، وهذا ما سهّل على الممثلين أداءهم في قطع أجزاء من تلك الأجساد وإلقائها، كما في قطع الإصبع ورفع كفيّ العباس عليه السلام.

أمّا من ناحية الكادر النسائي، فإنّ أدوار النساء تُؤدى بواسطة النساء، وليس بواسطة الرجال كما شاهدنا في بعض العيّات؛ وذلك لوجود نساء متبرّعات لهذا الغرض، حيث لاحظنا أنّ حركة النساء اللاتي يؤدّين شخصيّات مهمّة كشخصية السيّد زينب عليها السلام وغيرها، تختلف عن حركة النساء الأخريات، فحركة النساء الأخريات مقتصرة على جمع الأيتام أو الهروب من الأعداء، وإضفاء طابع الواقعية على الحدث، وقد كانت وجوههنّ مكشوفة، كما أنّ أصواتهن تظهر بوضوح دون الحاجة إلى راوٍ من الخارج، فهي مجرد صرخات وصيحات استغاثة.

أمّا مشهد السبي، وهو مشهد يقوم على الأداء الاستعراضي، وما تمثّله الانعكاسات النفسية للنصر، إذ إنّ معسكر أعداء الإمام الحسين عليه السلام يتحرّك على وفق ما تملّيه عليه الدوافع النفسية التي تولّدت نتيجة شعور الغلبة، فيتحوّل الأداء على وفق ذلك الشعور إلى حالة الجموح والعشوائية، والاستخدام المفرط لبعض الإكسسوارات (السوط، السيف).

أمّا النساء والأطفال، فتتحوّل إلى نوع من التكتّل الذي يمثّل بشكل دائري؛ تعبيراً عن احتواء بعضهم البعض، وإشارة واضحة لمدى ما يلقونه من رعب وخوف، ومن ثمّ يتحوّل ذلك النسق الدائري إلى نسق أفقي، حيث تُقاد النساء والأطفال بسلاسل مربوطة، وهو مشهد يحاكي حقيقة الحال التي يصفها النصّ.

بعد ذلك يقوم الراوي بنقلة زمنية لثلاثة أيام بعد المعركة، فيقوم بتفصيل

وذكر ما جرى على الجثث التي تُركت في أرض كربلاء، ومن ثمَّ يعرَّج على ذكر خروج بعض نساء قبيلة بني أسد إلى جلب الماء، حيث تقوم بتأدية تلك الأدوار مجموعة من النسوة اللواتي يحملنَّ معهنَّ أواني؛ في إشارة إلى مسيرهنَّ نحو نهر الفرات، وقد ارتدَّيْنَ السواد؛ في إشارة ضمنية لكون قبائلهن من المواليين للإمام الحسين عليه السلام، فلمَّا يصلن إلى الجثث يقمنَّ بالدوران عليها، وتظهر عليهنَّ بواعث المفاجأة والاستغراب والخوف؛ عن طريق الحركة العشوائية حول الجثث، والاقتراب من بعضهن البعض في إشارة إلى الاستفسار عن تلك الجثث وأحوالها.

ثمَّ ترجع النسوة إلى بيوتهنَّ ليخبرنَّ الرجال بما رأيته على تلك الأرض، فيأتي الرجال إلى أرض المعركة، وهنا تظهر الحركة البطيئة التي تنمُّ عن التخفي، وتكشف عن الخوف، وبهذا يكون الأداء كاشفاً عن الوضع السياسي السائد، وعدم معرفة أصحاب وأحوال تلك الجثث من قِبَل الرجال يظهره الواقع الحركي المتمثِّل بحالة التوجَّس خيفة، واستراق السمع كالخطى البطيئة، ووضع الأكف على الأذان، والسعي للكشف عن ملامحها، فقد يكون فيها حيٌّ يخبر السلطة عنهم وما ينوون القيام به لإغاثة تلك الجثث.

يهمَّ الرجال بعد اطمئنأنهم بدفن تلك الجثث، لكنهم يُفاجئون بثقل إحداها، وهنا يبيِّن لنا الراوي ما نصَّت عليه الرواية التي ذكرت تلك الحال؛ إذ إنَّ مناطها هو ألاَّ يُدفن المعصوم إلَّا بواسطة معصوم آخر يقوم بدفنه، وهذا الإيَّان العقائدي متجذَّر داخل منظَّمة المعتقدات التي يؤمن بها الجمهور سلفاً، والذي يُعدُّ الممثل واحداً منهم.

ثمَّ تخرج شخصية ألفتها في بداية العرض، وهي شخصية الإمام السَّجَّاد عليه السلام؛ لتؤدِّي دورها في عملية دفن الإمام الحسين عليه السلام - الإمام المعصوم - وكذلك دفن الآخرين ممَّن استشهدوا معه. ومن الناحية الأدائية تظهر بوضوح معالم الإمعان في

تفعيل الجانب العاطفي، حيث يقوم الذي يمثل دور الإمام السجّاد عليه السلام بالسقوط من على ظهر الجواد ليقبّل جسد الإمام الحسين عليه السلام، وكفّي العباس عليه السلام، وتقبيله كذلك للطفل الرضيع عبد الله، الذي تمّ تمثيل جثته بقطعة من القش الملفوف بالقطن ليشكّل جسداً للطفل.

يطلب الإمام السجّاد عليه السلام من رجال بني أسد أن يجلبوا له قطعة من الحصر، وهذه إشارة إلى ما لقيته تلك الجثث من ضربات قد حولتها إلى أشلاء يصعب جمعها وحملها معاً، ومن ثمّ يقوم الإمام السجّاد عليه السلام بتغيير أماكن الدفن؛ تبعاً للرواية التي لا زال الراوي يقوم بإلقائها، وهو يزواج بين لغتها الفصحى والشعبية، مستخدماً الغنائية في تفعيل الجانب العاطفي وإيصال الشعور الذي يكتنفه إلى الجمهور، ومن ثمّ ينهي الإمام السجّاد عليه السلام عملية الدفن لينتقل إلى الشام، وهذا ما يكشفه الراوي، وهو جانب يخضع للإيمان بالمعتقد.

بعد ذلك يقوم الراوي بإنهاء العرض عن طريق فتح المجال أمام الراود^(١)، حيث يقوم الأخير بإلقاء الشعر بصيغة ترتيلية غنائية يعي الجمهور دوره تجاهها، فيقوم جماعياً بتأدية طقوس الغزاء، ويشارك الممثلون في تلك الطقوس، التي هي عبارة عن لطم الصدور، والبكاء المفرط، وإظهار الجزع والحزن.

المرحلة الثالثة:

يُعدّ الفضاء في عروض التعازي الحسينية تعبيراً عن شكل هندسي من وجهة نظر الإنتاج، لذا فإنّ فضاء عروض التعازي هي مساحة مُعطاة ذات أبعاد

(١) وهو الشخص الذي يقوم بإلقاء وإنشاد مجموعة من القصائد الخاصّة برثاء الإمام الحسين عليه السلام، وكلمة (رادود) كلمة شعبية يطلقها الناس على من يقوم بترديد تلك القصائد، وهو يمتاز بصوت جميل، مع قدرة على التحكم بعواطف المتلقين وإثارتهم. الباحث.

وإمكانيات قريبة من الشكل الخارجي للصورة المنقولة، على وفق مستلزمات الحدث، هذا ولا يمكن أن ننسى مدى تأثير الموضوع على كتابة النص، التي تتم بواسطة إدراك الفضاء الفعلي إلى تقليدته في اصطلاحات تلك العروض، التي لا تعتمد على شكل ثابت للفضاء، وإنما يشكّل فضاء العرض الخارجي طبقاً للموروث الذي نقلته لنا المصادر التاريخية، والتي ولّدت فيما بعد أبعاداً مقاربة لفضاء الحدث الأصلي، كما في تشابهه دفن الأجساد، حيث إنّ تلك العيّنة تتسم بالمحدودية من الناحية المكانية؛ إذ إنّ فضاء العرض ليس بالاتساع الذي تُؤدّي فيه تشابهه يوم العاشر، والسبب في ذلك يرجع إلى أنّ الحال هو حال سلب ونهب، وليس حال قتال ومطاردة، فلا يحتاج المكان لاستيعاب الخيول والصولات والجولات، وبهذا تكون الحركة أقصر ممّا هي عليه في عروض العاشر من محرّم.

هذا ويخضع الفضاء الصوتي اللفظي إلى القواعد اللغوية، التي تنطوي تحت تأثير وقوة الصوت المعبرة بطريقتها، كأن تكون حزينة ذات درجات وأبعاد صوتية تهيئ المتلقّي الدخول إلى الأجواء الطقسية، بعد الكشف عن مقدّمات يقوم بها الراوي أو الناعي في بداية العرض، الغرض منها إثارة الصورة الذهنية لدى المتلقّي، واشتغالها ضمن تسلسل تاريخي كأن يكون أنياً، وذلك نتيجة التصورات التي يعكسها فضاء العرض من تداخلات وعلامات، تعطي للمتلقّي الوضوح في معايشة الصورة المجسّدة من قبّل الممثلين، التي أصبحت فيما بعد صورة حيّة يعيشها المتلقّي وكأنّه يرى الممثلين هم الشخصيات الحيّة في ذهنه.

لذا يُعدّ الفضاء العنصر الأساسي في خلق الصورة المقاربة للشخصيات التاريخية في عروض التّعازي، وخصوصاً عرض دفن الأجساد المتمثلة بالأشلاء المقطّعة داخل فضاء الحدث.

المرحلة الرابعة:

١. دخول العنصر النسوي في تأدية الأدوار النسائية بصورة مباشرة.
 ٢. اعتماد المطابقة بين الفعل الصوتي (الخارجي) والفعل الحركي (الداخلي).
 ٣. التعويض بالدمى عن الشخصيات الحقيقية في تصوير الأجساد؛ لكون تلك الأجساد مقطّعة إلى أشلاء.
 ٤. محدودية فضاء العرض خلافاً لما هي عليه في باقي العيّنات.
 ٥. إيجاد التوافق بين الدلالات اللونية داخل العرض.
 ٦. الاقتراب من الدقّة التاريخية في تصوير الأزياء للشخصيات.
 ٧. استخدام وتوظيف الموسيقى في تلك العروض؛ للتعبير عن الجوانب النفسية وتداعيات الحدث.
 ٨. الارتباط بين حركة الممثل وبين اكسسوارات العرض، كما في حركة النساء وحملهنّ لآنية الماء.
- اعتماد النبرة الصوتية في الكشف عن الصفات النفسية للشخصيات، كما في الخوف الذي كان يشعر به الأسديون، وكما في لغة الطمأنة التي يستخدمها الامام السجّاد عليه السلام.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً: نتائج البحث

ثانياً: الاستنتاجات

ثالثاً: التوصيات والمقترحات

أولاً: نتائج البحث

١. انبثق الأداء التمثيلي في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) من موضوع ديني مقيّداً تاريخياً، وذلك على وفق واقعية النقل للحدث التاريخي.
٢. الأداء في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) لا يتطلّب تدريباً مكثّفاً، بل يكفي الممثل مدّة وجيزة لإتقان الدور؛ وذلك لإثبات هوية الممثل في أغلب تلك العروض، إضافةً للتكرار السنوي لأداء تلك العروض من قِبَل الممثلين أنفسهم.
٣. اتّصاف الأداء التمثيلي في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) بحريّة الممثل في حركته داخل فضاء العرض؛ نتيجةً للتصوّر الذهني لتلك الحادثة، على الرغم من التزامه بما ينقله النصّ الأصلي (المقتل) من ملامح للحركة.
٤. يحمل الممثل في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) الدور خارجياً في تجسيد شخصيّات العرض، والابتعاد عن الاندماج في أدائه لها.
٥. الصوت في عروض التّعازي الحسينيّة (التشابه) كاشف عن الصفات الأخلاقية للشخصيّات؛ لهذا يركّز الممثلون على الربط بين طبيعة الحوار الذي يُلقى من الخارج - وهو حوار يؤدّيه شخص يمتلك قابليات صوتية تؤهّله لتأدية تلك الشخصيّات - وبين أدائهم الحركي.
٦. يعتمد توزيع الأدوار على التقارب بين ما تصفه الروايات لشكل الشخصية الخارجي، وبين الشكل الخارجي للممثل.

٧. الممثلون في عروض التعازي (التشابه) ممثلون هواة، لديهم رغبة نفسية في أداء الأدوار التي تُناط بهم، لذا يتحملون الكثير من الآلام من أجل إتمام تلك الأدوار، كما نرى ذلك واضحاً في تأدية دور شخصية الشمر.

٨. الممثل في عروض التعازي (التشابه) يخاطب في أدائه فئة ترتبط معه عقائدياً، وهذا يكون لأدائه تأثير مباشر في تفعيل الجانب النفسي للمتلقّي، وربطه بما يقدم من أداء، وبذلك يتحوّل المتلقّي إلى ممثل ثانٍ في تلك العروض.

٩. تُؤدّي الشخصيات النسائية من قِبَل الرجال في أغلب عروض التعازي (التشابه)؛ وذلك لأسباب اجتماعية في أغلبها.

١٠. الدلالة اللونية داخل تلك العروض كاشفة للشخصية معرّفة لها، كما في اللون الأخضر واللون الأبيض واللون الأحمر.

١١. وجود علاقة ارتباط وثيقة بين مكّونات العرض وبين الممثل، على الرغم من رمزية تلك المكّونات داخل فضاء العرض، حيث تتوافق الديكورات - مثلاً - مع المفهوم الشرطي للديكور في تأليف وبناء معالم الحدث المادّية داخل فضاء العرض؛ لتميّن الممثل من توظيفها فيما يريد إيصاله من صورة إلى المتلقّي، هذا أولاً، وثانياً للمطابقة بين الوصف الخارجي للفضاء داخل النصّ، وبين فضاء عروض التعازي.

ثانياً: الاستنتاجات

١. نظراً لكون الأداء التمثيلي في عروض التعازي أداء له خصوصياته ومقوماته؛ فإنه سيتحول إلى أداء يُوضع في مصاف أداءات التمثيل الأخرى، كما سيتطوّر طردياً مع نمو وعي المجتمع العقائدي؛ ليُوظف لاحقاً في معالجة مشاكل الحياة الدنيوية، وخصوصاً مشاكل الواقع السياسي.
٢. إنّ تكرار تلك العروض بشكل سنوي مع ثبات هوية الممثل؛ سيؤدّي بالممثل نفسه إلى التعايش الفني مع الشكل الخارجي للشخصية، ومن ثم الوصول بالأداء التمثيلي إلى مستوى فني عال من المحاكاة والتجسيد الخارجي للشخصية.
٣. إنّ تحوّل الأداء التمثيلي في عروض التعازي إلى تناول مشاكل الواقع الدنيوي، ووصول الممثل فيه إلى مستوى فني عالٍ من المحاكاة والتجسيد؛ سيكون سبباً ودافعاً قوياً لمشاركة الممثل الأكاديمي الفاعلة فيه.

ثالثاً: التوصيات والمقترحات

التوصيات:

١. يوصي الباحث الجهات ذات العلاقة، سواءً كانت مؤسسات متمثلة بكيّيات الفنون الجميلة أم معاهدها، وكذلك الأفراد المهتمّين بهذا الشأن، بالاهتمام بعروض التّعازي (التشابه)؛ كونها تمثّل جانباً فنياً مهماً يُعدّ واحداً من أوجه الإرث الثقافي الإسلامي، فضلاً عن احتوائها على مادّة فنيّة غنية يمكن توظيفها في بناء مسرح ديني إسلامي.
٢. يوصي الباحث بإقامة مهرجان سنوي لتلك العروض، وتأسيس ورش تدريب خاصّة بها؛ ليتسنى للممثّلين ممارسة التمارين الفنيّة وتطوير قدراتهم.
٣. يوصي الباحث المهتمّين بالدراسات المسرحيّة والدرامية بضرورة البحث في الجوانب الفنيّة المختلفة لعروض التشابه، وخصوصاً الجوانب العلامةية منها.

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة العناوين التالية:

- ١- البنية العلامةية وخصائصها في عروض التشابه الحسينيّة.
- ٢- التجريب في عروض مسرح التّعازي (الحرّ الرياحي أنموذجاً).



الملاحق واللقاءات

ملحق رقم (١) : مجتمع البحث

ت	عنوان العرض	الإعداد	الإخراج	مكان العرض	السنة
1	واقعة الطف	مرتضى ثجيل	سامي عواد	البصرة /حي الاصدقاء	2004
2	واقعة الطف	حسن هادي	عبد الله الحفي	البصرة /كرمة علي	2004
3	واقعة الطف	عبد الكاظم عبد الامير	عبد الكاظم عبد الامير	البصرة /الهائثة	2004
4	العليلة	علي صالح	معييد خلف	البصرة /حي الحسين	2004
5	واقعة مسلم بن عقيل	الشيخ رعد الزهيواري	رعد الزهيواري	ميسان/ناحية السلام	2004
6	استشهاد الامام الكاظم	كاظم عبد الزهره	مجد العوادي	ميسان/ناحية السلام	2005
7	حرق المخيم	علي صالح	معييد خلف	البصرة/حي الحسين	2005
8	واقعة لطف	سامي عواد	سامي عواد	البصرة/حي الاصدقاء	2005
9	دفن الاجساد	ميثم الحسيني	حيدر الخرساني	البصرة /حي الحسين	2005
10	تشابيه الامام الكاظم	صادق الحلفي	معييد خلف	البصرة/جسر الكريزة	2005
11	تشابيه دفن الاجساد	ابو سجاد البصري	سيد وليد الموسوي	البصرة/شارع البلديات	2006
12	السبايا	الشيخ خطاب جاسم	معييد خلف	البصرة/حي الحسين	2006
13	واقعة الطف	الحاج علاء	الحاج علاء	الناصرية/حي الصالحية	2006
14	فن الاجساد	مجد عبد السيد حسن	عبد الله الطائي	كربلاء/حي الشهداء	2006
15	حرق المخيم	علي صالح	معييد خلف	البصرة /حي الحسين	2006
16	حرق المخيم	صادق الحفي	حيدر الخرساني	البصرة /حي الحسين	2006
17	العليلة	صادق الحفي	حامد غني	البصرة /حي الحسين	2006
18	واقعة الطف	عبد الكاظم عبد الامير	مجد محسن	البصرة /الهائثة	2006

ت	عنوان العرض	الإعداد	الإخراج	مكان العرض	السنة
19	واقعة الطف	علي صالح	علي حسن خمّاط	البصرة / صفوان	2006
20	واقعة الطف	عماد تومان	عماد تومان	البصرة / الزبير	2006
21	العليلة	علي صالح	نعمة زايد	البصرة / حي الحسين	2006
22	استشهاد ابي الفضل	علي صالح	معيّد خلف	البصرة / حي الحسين	2006
23	السبايا	عبد الله عبود	حكيم المرجاني	البصرة / حي الشعلة	2007
24	السبايا	علي صالح	حسين كريم	البصرة / حي الحسين	2007
25	واقعة الطف	الحاج عزيز الساعدي	الحاج عزيز الساعدي	ميسان/ناحية المشرح	2007
26	واقعة الطف	مجد كريم	مجد كريم	ميسان/المركز	2007
27	واقعة الطف	سيد وعد	باسم الشيخ	ميسان/ الميمونة	2007
28	واقعة الطف	هادي عطشان	رحيم ماجد	الديوانية/مدينة غماس	2007
29	واقعة الطف	هيثم حمزة	هيثم حمزة	البصرة / الزبير	2007
30	حرق المخيم	علي صالح	معيّد خلف	البصرة / حي الحسين	2007
31	ليلة الفاجعة	علي صالح	نعمة زايد	البصرة / حي الحسين	2007
32	حزن العيلة	صادق الحلفي	حيدر الخرساني	البصرة / حي الحسين	2007
33	يوم المصاب	عبد الكاظم عبد الامير	مجد جواد حسن	البصرة / الهارثة	2007
34	السبايا	عبد الكريم عبد الله	مجد المياحي	البصرة / كرامة علي	2007
35	حرق المخيم	ابو زهراء الموسوي	رياض حسين	البصرة / حي الحسين	2007
36	واقعة الطف	حيدر العبيدي	حيدر العبيدي	السماوة	2007
37	واقعة الطف	مجد جاسم	سيد وسام الخرساني	الناصرية/ناحية الحمار	2007
38	دفن الاجساد	مجد جاسم	سيد وسام الخرساني	الناصرية/الفهود	2007
39	واقعة الطف	سيد حسن	سامي عواد	البصرة/حي الاصدقاء	2007

ت	عنوان العرض	الإعداد	الإخراج	مكان العرض	السنة
40	واقعة الطف	مجد الصافي	حيدر العبيدي	السماوة	2008
41	حرق المخيم	علي صالح	نعمة زايد	البصرة/حي الحسين	2008
42	واقعة الطف	علي حسن خمات	علي حسن خمات	البصرة/صفوان	2008
43	ساقى العطاشى	علي صالح	معييد خلف	البصرة/حي الحسين	2008
44	واقعة الطف	علي الشيباني	علي الشيباني	كربلاء/الملعب	2008
45	واقعة الطف	سامي عواد	سامي عواد	البصرة/حي الاصدقاء	2008
46	دفن الاجساد	سيد وليد	سيد ناجي	البصرة/حي البلديات	2008
47	واقعة الطف	سليم سفيح	سليم سفيح	البصرة/شارع القسم	2008
48	خطبة الامام السجاد			ميسان/ناحية السلام	2008
49	واقعة الطف	مجد الصافي	حيدر العبيدي	السماوة	2009
50	السبايا	الشيخ خطاب جاسم	معييد خلف	البصرة/حي الحسين	2009
51	مسير السبايا	صفاء الرفاعي	علي حميد اللامي	السماوة	2009
52	واقعة الطف	باسم علوان	باسم علوان	ميسان/ناحية السلام	2009
53	واقعة الطف	سامي عواد	سامي عواد	البصرة/حي الاصدقاء	2009
54	دفن الاجساد	سيد وليد	سيد ناجي	البصرة/حي البلديات	2009
55	واقعة الطف	سليم سفيح	سليم سفيح	البصرة/شارع القسم	2009

ملحق رقم (٢) : ملحق الصور



ضعن العليلة البصرة ٢٠٠٤م



واقعة الطف مدينة السماوة ٢٠٠٨م





دفن الأجساد البصرة ٢٠٠٥م

اللقاءات

١. لقاء أجراه الباحث مع الدكتور مناضل داود، صاحب كتاب مسرح التعازي في العراق، في محافظة البصرة، بتاريخ ١٦/١٢/٢٠٠٨م.
٢. لقاء أجراه الباحث مع آية الله العظمى السيّد مرتضى المرعشي، في النجف الأشرف، بتاريخ ٨/٧/٢٠٠٩م.
٣. لقاء أجراه الباحث مع السيّد حيدر الخرساني، في محافظة البصرة، بتاريخ ٢٢/٦/٢٠٠٩م.
٤. لقاء أجراه الباحث مع الشيخ حطّاب جاسم محمّد، في محافظة البصرة، بتاريخ ١٠/٨/٢٠٠٩م.
٥. لقاء أجراه الباحث مع أحد السائحين الباكستانيين، في النجف الأشرف، والاتّفاق على تبادل المعلومات فيما يخصّ موضوع البحث بواسطة الانترنت، بتاريخ ٨/٧/٢٠٠٩م.
٦. لقاء أجراه الباحث مع الشيخ محمّد مسؤول الملحق الثقافي في القنصلية الإيرانية، في البصرة، بتاريخ ١٠/٤/٢٠٠٩م.
٧. لقاء أجراه الباحث مع الأستاذ ياسر البارک، في محافظة ذي قار، بتاريخ ١٠/٦/٢٠٠٩م.
٨. لقاء أجراه الباحث مع الأستاذ علي الشيباني، في كربلاء، بتاريخ ٧/٧/٢٠٠٩م.

٩. لقاء أجراه الباحث مع الأستاذ رحيم ماجد، في محافظة الديوانية، بتاريخ

٢٠٠٩/٧/٦ م.

١٠. لقاء أجراه الباحث مع أمين مكتبة الروضة الحسينية، في محافظة كربلاء،

بتاريخ ٢٠٠٩/٩/٩ م.

١١. لقاء أجراه الباحث مع أمين مكتبة الروضة العلوية، في محافظة النجف،

بتاريخ ٢٠٠٩/٩/٨ م.

ملخص البحث

نشأ الأداء التمثيلي - كما هو معروف - من خلال العامل الديني والمحاكاة لمظاهر الطبيعة، ولكنه ما لبث أن اختلف من الناحية الفنيّة عبر المراحل التاريخية التي مرّ بها؛ نتيجة لما تميّزت به تلك المراحل من ملابس وظروف اجتماعية وسياسية ألقت بضلالها عليه، فكان لها التأثير الكبير في تطوّر الأداء واتّساعه وخصوصياته من ناحية، ومحاولته التعبير عنها ومحاكاتها والتفاعل معها من ناحية أخرى، وبهذا أصبح لكلّ مرحلة من مراحل خصوصيّة تميّزه عن المرحلة السابقة التي مرّ بها، كما هو الحال في الأداء التمثيلي ذي الطابع الديني، ومنه الأداء التمثيلي في عروض التّعازي باعتباره واحداً من مظاهر ذلك الأداء.

ومن خلال ذلك استمدّ الباحث موضوع بحثه (خصوصيّة الأداء التمثيلي في عروض التّعازي الحسينيّة في العراق)، وبهذا جاءت تلك الدراسة لتكشف عن الخصوصيات التي تميّز بها الأداء التمثيلي في تلك العروض، والتي توزّعت على أربعة فصول:

الفصل الأول، وقد تضمّن الإطار المنهجي، الذي اشتمل على مشكلة البحث، وأهميّة البحث والحاجة إليه، وأهدافه، وحدوده، وتحديد إجرائي لبعض المصطلحات. هذا وقد تمثّلت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: (بماذا يمكن أن ينفرد الأداء التمثيلي في عروض التّعازي الحسينيّة عن سواه من باقي الأداءات التمثيلية الأخرى؟). أمّا أهميّة البحث فتكمن في استنباط ملامح وخصوصيّات أداء تمثيلي عربي إسلامي، يمكن وضعه في مصاف المدارس المسرحيّة العالمية، يعتمد عليه المعنيون بالمسرح من الطلبة والباحثين والمؤدّين في كافّة مراكز إنتاج الثقافة المسرحيّة

الرصينة. في حين شكّل هدف البحث التعرّف على خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي (التشابهية) الحسينية في العراق.

وفي الفصل الثاني حاول الباحث أن يؤسّس إطاراً نظرياً من ثلاثة مباحث، هي: المبحث الأول الذي تناول فيه الباحث الأداء التمثيلي منذ نشأته في اليونان، وحتى وصوله إلى فترة القرن التاسع عشر، حيث إنّ هناك عدداً من نقاط الالتقاء بين ذلك الأداء وبين الأداء التمثيلي في عروض التعازي، وخصوصاً فيما يتعلّق بالجوانب الفنيّة والأدائية. أمّا في المبحث الثاني فقد تطرّق الباحث إلى الأطر الحديثة للأداء التمثيلي ممثلة بالمدارس المسرحية، واطّلع على عدد منها، وعلى أساليبها التي تميّزت بها، مُظهرًا أوجه التشابه والتقارب بين ما تذهب إليه تلك المدارس من آليات الأداء، وما موجود في التعازي من استخدام وتوظيف فطري لتلك الآليات والأساليب. أمّا في المبحث الثالث فقد حاول الباحث التطرّق إلى التعازي من حيث ظهورها وتطوّرها، ولذا عنون هذا المبحث بعنوان التعازي بين فعل الظهور والتطوّر، وضمّنه مجموعة من العناوين الفرعية، وهي: أشكال التعازي في التراث الأدبي الإنساني، التشابه الحسينية وأسباب ظهورها، التشابه الحسينية عالمياً. ومن ثمّ استخلص في نهاية الفصل الثاني المؤشّرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أمّا في الفصل الثالث فقد قام الباحث بإجراءات بحثه، محدّداً المجتمع والعينة وأداة البحث وفقاً لما يتناسب وطبيعة البحث، كما تطرّق لما توصّل إليه من مشاهدات ومن مصادر مرئية ولقاءات ومقابلات، ومن ثمّ شرع في تحليل عينه بحثه، وهي:

- ١ - عرض تشابهه ضمن العليّة، ٢٠٠٦م.
- ٢ - عرض تشابهه واقعة الطفّ، ٢٠٠٩م.
- ٣ - عرض تشابهه دفن الأجساد، ٢٠٠٥م.

أمّا الفصل الرابع فقد ضمّنه الباحث نتائج البحث التي توصّل إليها، ومن أهمّها:

- ١ - انبثق الأداء التمثيلي في عروض التشابه من موضوع ديني مقيداً تاريخياً.
 - ٢ - اعتمدت عروض التشابه الاستعراض في الشكل الأدائي، على وفق ما يمليه موضع الحدث.
 - ٣ - اعتماد الأداء التمثيلي في عروض التشابه على الأداء الصوتي.
- كذلك تضمّن هذا الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر وملخصاً باللغة الإنكليزية، كما تضمّن ملحقاً لعروض التشابه الحسينية في العراق، المقدّمة من عام ٢٠٠٣ إلى عام ٢٠٠٩، وكذلك مجموعة من الصور الخاصّة بالعروض.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

أولاً: الكتب

- ١- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، بيروت: دار صادرة للطباعة والنشر، ١٩٥٦م.
- ٢ - اصلان (اوديت)، فنّ المسرح، ج ٢، ترجمة: سامي أحمد، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠م.
- ٣ - اصلان (اوديت)، موسوعة فنّ المسرح، ج ٢، ترجمة: سامية أحمد السعد، القاهرة: دار الطباعة الحديثة، ١٩٧٠م.
- ٤ - أفتر (جيمس روز)، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٧١م.
- ٥ - أفتر (جيمس راوز)، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر برونك، ترجمة: إنعام نجم، بغداد: دار المأمون للطباعة والنشر، ٢٠٠٧م.
- ٦ - اردش (سعد)، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (١٩)، ١٩٧٩م.
- ٧ - الأمين (محمد)، الإمام الحسين (عليه السلام) من الميلاد إلى الاستشهاد، ط ١، بيروت: دار الأضواء للطباعة والنشر، ٢٠٠٣م.
- ٨ - إيلام (كير)، سيمياء المسرح، ترجمة: زين كرم، بيروت: المركز العربي، ١٩٩٩م.

- ٢٢٢ خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق
- ٩ - باروز (فويون)، المسرح في الشرق، ترجمة: أحمد رضا، الشارقة: دار الثقافة والإعلام، ٢٠٠١م.
- ١٠ - باقراط (طه)، ملحمة كلكامش، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٥م.
- ١١ - برتيلمي (جون)، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٠م.
- ١٢ - البيرجي (يعقوب علي)، الإمام الخميني وثقافة عاشوراء، طهران: مؤسّسة تنظيم ونشر تراث الإمام الخميني، ١٩٩٥م.
- ١٣ - برجكاني (فاطمة)، تاريخ المسرح في إيران، بيروت: سلسلة الفكر الإيراني المعاصر (٧)، ٢٠٠٨م.
- ١٤ - بريخت (برتولد)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، بيروت: عالم المعرفة، بت.
- ١٥ - بريخت (برتولد)، الارجونان الصغير، ترجمة: فاروق عبد الهادي، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ٢٠١١م.
- ١٦ - بيضون (ليب)، موسوعة كربلاء، ج ٢، بيروت: مؤسّسة العلمي للمطبوعات، ٢٠٠٦م.
- ١٧ - بينار (ر)، تاريخ المسرح، ترجمة: أحمد كامل يوسف، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٦٣م.
- ١٨ - ترحيني (فايز)، الدراما ومذاهب الأدب، ط ١، بيروت: الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٨م.
- ١٩ - تشيني (شلدون)، المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: ديني خشبة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، بت.

- ٢٠ - التكريتي (جميل نصيف)، قراءات وتأملات في المسرح الاغريقي، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥ م.
- ٢١ - تيلر (جون رسل)، الموسوعة المسرحية، ج ١، ترجمة: سمير عبد الرحيم، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٩٠ م.
- ٢٢ - ثروت (يوسف عبد المسيح)، معالم الدراما، بيروت: المكتبة العصرية، بت.
- ٢٣ - الجابري (قاسم)، ثار الله الملحمة الكبرى، ط ١، قم: انتشار أنوار الهدى، بت.
- ٢٤ - الجابري (قاسم)، ثار الله الملحمة الكبرى، ط ١، طهران: مطبعة إيران المقدسة، ٢٠٠٣ م.
- ٢٥ - الجرجاني (الشريف علي بن محمد)، التعريفات، بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٧ م.
- ٢٦ - جوردن (هايز)، التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة: د. محمد سعيد، القاهرة: أكاديمية الفنون، إصدارات المسرح (٣٦)، ١٩٩٢ م.
- ٢٧ - جومان (اليزابث)، وديمان (جين)، المرشد في السياسة والأداء، ترجمة: محمد لطفي أمين، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١ م.
- ٢٨ - جيري (رونالد)، بريخت، ترجمة: نسيم مجلي، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢ م.
- ٢٩ - الحامضي (عثمان)، نظرية ستانسلافسكي والنظريات المعارضة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ م.
- ٣٠ - حسين (قصي)، سيسيولوجيا الأدب، بيروت: دار مكتبة الهلال، ٢٠٠٩ م.
- ٣١ - حسين (محمد كمال)، في الأدب المسرحي، بيروت: دار الثقافة والنشر، ١٩٦٠ م.

٣٢ - همودة (عبد العزيز)، البناء الدرامي، عمّان: دار البشير للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م.

٣٣ - الحيدري (إبراهيم)، تراجيديا كربلاء سيسيولوجيا الخطاب الشيعي، طهران: مؤسّسة دار الكتب الإسلامية، ٢٠٠٦م.

٣٤ - خالد (أحمد محمّد)، مسرح العرب بين نصّ الإسلام وسيرورته، دمشق: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٩٧م.

٣٥ - الخطيب (إبراهيم وآخرون)، فنّ التمثيل، الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

٣٦ - خليل (خليل حسن)، مسرح عاشوراء في النبطية، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٧٤م.

٣٧ - الخميني (روح الله)، عاشوراء عند الإمام الخميني، طهران: مؤسّسة تنظيم ونشر تراث الإمام الخميني، ٢٠٠٢م.

٣٨ - داوود (مناضل)، مسرح التعزية في العراق، بغداد: مؤسّسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، ٢٠٠٦م.

٣٩ - الدسوقي (عمر)، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، القاهرة: دار الفكر العربي، بت.

٤٠ - ديكوسي (اشلي)، الدراما، ترجمة: محمّد خيرى، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بت.

٤١ - ديدرو (دينيس)، المستغرب في فنّ الممثل، ترجمة: نور أمين، القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي، بت.

٤٢ - ديور (ادوين)، فنّ التمثيل: الآفاق والأعماق، ج ١، ترجمة: سامي صلاح، القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (٢٧)، ١٩٩٨م.

- ٤٣ - الرازي (محمد بن أبي بكر)، مختار الصحاح، الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٢م.
- ٤٤ - رشدي (رشاد)، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن، بيروت: دار العودة، بت.
- ٤٥ - ريتير (جورج)، النظريات المعاصرة في علم الاجتماع، ترجمة: محسن ثلاثي، طهران: المكتبة العلمية، ٢٠٠١م.
- ٤٦ - الزبيدي (علي)، المسرحية العربية في العراق، القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٦م.
- ٤٧ - الزبيدي (علي)، محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي، بغداد: مطبعة الجامعة، ١٩٧١م.
- ٤٨ - ستانسلافسكي (قسطنطين)، فن المسرح، ترجمة: لويس بقطر، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة، ١٩٦٨م.
- ٤٩ - ستانسلافسكي (قسطنطين)، إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكي العشماوي، القاهرة: دار الهيئة للطباعة، ١٩٧٣م.
- ٥٠ - سخسوخ (أحمد)، برتولد بريخت، القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦م.
- ٥١ - سعيد (نزار)، من المسرح الصيني، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣م.
- ٥٢ - سكر (إبراهيم)، الدراما الرومانية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
- ٥٣ - شكسبير (وليم)، مسرحية هاملت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م.
- ٥٤ - شكير (عبد المجيد)، الجماليات المسرحية: التطور التاريخي والتصورات النظرية، دمشق: دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٥م.

- ٢٢٦ خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق
- ٥٥ - الشوباشي (محمّد مفيد)، الأدب ومذاهبه في الكلاسيكية الإغريقية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.
- ٥٦ - شو (باسكير)، سياسة الأداء المسرحي، ترجمة: أمين الرباط، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٧م.
- ٥٧ - شوقي (أحمد)، المسرح الإسلامي، الكويت: دار الفكر العربي، ١٩٨٠م.
- ٥٨ - صالح (محمّد جبر)، المسرح العراقي القديم، بغداد: مطبعة دار المعارف، ١٩٩١م.
- ٥٩ - صدقي (عبد الرحمن)، المسرح في العصور الوسطى، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩م.
- ٦٠ - صليحة (نهاد)، أضواء على المسرح الإنكليزي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
- ٦١ - صمودي (مصطفى)، قراءات مسرحية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.
- ٦٢ - طابور (مهند)، الواقعية في المسرح العراقي، بغداد: مطبعة الأمة، ١٩٩٠م.
- ٦٣ - طابور (مهند)، الطقس وأثره في التمثيل، بغداد: المكتبة الوطنية، ٢٠٠٧م.
- ٦٤ - الطاهر (علي جواد)، الخلاصة في مذاهب الأدب العربي، بغداد: دار الحرية للطباعة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٢١)، بت.
- ٦٥ - طليحات (زكي)، التمثيل التمثيلية: فنّ التمثيل العربي، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥م.
- ٦٦ - طليحات (زكي)، فنّ الممثل العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

- ٦٧ - عبد الحميد (سامي) وفريد (بدري حسون)، فنّ الإلقاء، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨١ م.
- ٦٨ - عبد الحميد (سامي)، مدخل إلى فنّ التمثيل، بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، ٢٠٠١ م.
- ٦٩ - عبد الحميد (سامي)، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، بغداد: دار الكتب للطباعة، بت.
- ٧٠ - عبد الحميد (شاكر)، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (٣٦٠)، ٢٠٠٩ م.
- ٧١ - عثمان (أحمد)، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (٧٧)، ١٩٩٠ م.
- ٧٢ - عثمان (محمّد)، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (١٤١)، ١٩٨٩ م.
- ٧٣ - العذارى (طارق)، المسرح التعبيري، عمّان: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢ م.
- ٧٤ - عزيزة (محمّد)، الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، القاهرة: دار الهلال، سلسلة الموسوعة الثقافية (٢٤٣)، ١٩٧١ م.
- ٧٥ - عمر (محمّد فرحان)، فنّ المسرح، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، سلسلة المكتبة الثقافية (٢٦٨)، ١٩٧١ م.
- ٧٦ - غالب (رضا)، الممثل والدور المسرحي، القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦ م.
- ٧٧ - فار جاس (لويس)، المرشد إلى فنّ المسرح، ترجمة: أحمد سلامه، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بت.

٧٨ - فريد (بدري حسون) وعبد الحميد (سامي)، مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٠م.

٧٩ - فريزر (جيمس)، الغصن الذهبي، ترجمة: أحمد أبو زيد، القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف، ١٩٧٠م.

٨٠ - فكري (محمد)، قصة الدراما الهندية، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.

٨١ - فيشمان (موريس)، تدريب الممثل، ترجمة: نور الدين مصطفى، القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر، بت.

٨٢ - قاسم (أحمد شوقي)، المسرح الإسلامي: روافده ومناهجه، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٠م.

٨٣ - كارلس (مارفن)، فن الأداء، ترجمة: منى سالم، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩م.

٨٤ - الكاشف (مدحت)، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ٢٠٠٦م.

٨٥ - كاكيه (بريجيت)، مسرح الشرق الأقصى وحضور الممثل، مقالة في كتاب طاقة الممثل: انثروبولوجيا المسرح، يوجينا باربا وآخرون، ط ٢، ترجمة: سهير الجمل، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩م.

٨٦ - كالاندا (دينس)، جماليات التلقي والمسرح، ترجمة: سامي فكري، القاهرة: أكاديمية الفنون والآداب، بت.

٨٧ - الكعبي (عبد الزهرة)، مقتل الإمام الحسين ومسير السبايا، ط ١، طهران: مطبعة لسان الصدق، ٢٠٠١م.

٨٨ - كول (توبي) وكريش (تهيلين)، الممثلون والتمثيل، ترجمة: ممدوح عدوان،

- دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧ م.
- ٨٩ - كونسيل (كولين)، علامات الأداء المسرحي، ترجمة: أمين حسين، القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٨ م.
- ٩٠ - كياويني (ل) وباربا (أ)، فنّ الممثل، ترجمة: طه فوزي، القاهرة: الموسوعة المصرية العامة للتأليف والنشر، بت.
- ٩١ - لافر (جيمس)، الدراما أزياءها ومناظرها، ترجمة: مجدي فريد، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٣ م.
- ٩٢ - لافريتسكي (أ)، في سبيل الواقعية، ترجمة: جميل نصيف، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٤ م.
- ٩٣ - لاندوا، تاريخ المسرح العربي، ترجمة: نور عوض، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٠ م.
- ٩٤ - ماتيرخولد (فيسفولد)، في الفنّ المسرحي، ج ١، ترجمة: شريف شاكر، ط ١، بغداد: دار الفارابي، ١٩٧٩ م.
- ٩٥ - المختار (عدي)، التشابه الحسينية، ميسان: الهيئة الثقافية لمكتب الشهيد الصدر، ٢٠٠٩ م.
- ٩٦ - مطهري (مرتضى)، الملحمة الحسينية، ج ٣، طهران: مطبعة ذوي القربى، ١٩٧٥ م.
- ٩٧ - معلا (نديم)، لغة العرض المسرحي، بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- ٩٨ - المقرّم (عبد الرزاق)، مقتل الإمام الحسين، ط ١، طهران: المكتبة الحيدرية قم المقدّسة، ٢٠٠٠ م.
- ٩٩ - ميليت (فردب) وبنّلي (جيرالدس)، فنّ المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب،

- ٢٣٠ خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعاوي الحسنية في العراق
- بيروت: مؤسّسة فرانلكين للطباعة والنشر، مشروع النشر المشترك مع القاهرة، ١٩٦٦م.
- ١٠٠ - موتوكيو (زيامي واخرون)، مسرح النو الياباني، ترجمة: جميل الضاحك، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨م.
- ١٠١ - نيميتشاندرين، المسرح الهندي، ترجمة: مصطفى يوسف، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٠م.
- ١٠٢ - نيكول (الاراديس)، المسرحيّة العالمية، ج ١، ترجمة: عثمان نويه، القاهرة: مطبعة الرسالة، بت.
- ١٠٣ - نيكول (الاراديس)، المسرحيّة في الأدب الإنكليزي، ترجمة: عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
- ١٠٤ - نيكول (الاراديس)، المسرحيّة العالمية، ج ١، ترجمة: عثمان نويه، القاهرة: مطبعة الانجلو المصرية، ١٩٨٦م.
- ١٠٥ - هيلتون (جوليان)، اتّجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرباط، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥م.
- ١٠٦ - الوردي (علي)، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، بغداد: وزارة التعليم والبحث العلمي، بت.
- ١٠٧ - ولسون (جيلين)، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (١٣٦)، ٢٠٠٠م.
- ١٠٨ - اليوسف (أكرم)، فضاء المسرح، دمشق: دار مشرق، ٢٠٠٠م.
- ١٠٩ - يوسف (عقيل مهدي)، في بنية العرض المسرحي، بغداد: مطبعة أسعد،

بت.

١١٠ - يوسف (عقيل مهدي)، نظرات في فنّ التمثيل، جامعة الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٨ م.

١١١ - يوسف (عقيل مهدي)، متعة المسرح: دراسة في علوم المسرح نظرياً وتطبيقياً، عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١ م.

ثانياً: الدوريات

١ - الهامي (حسن)، الملابس والأقنعة، مجلّة المسرح، القاهرة، العدد ٣٣، ١٩٦٦ م.

٢ - اوستي (سوريش)، الكاثاكالي هبة الآلهة، مجلّة رسالة اليونسكو، العدد ٢٦٣، ١٩٨٣ م.

٣ - حجازي (نبيل)، فنّ قاموس المسرح، مجلّة المسرح، القاهرة، العدد ٥٧، ١٩٩٣ م.

٤ - حسين (جاسم)، دراسة في نشأة الأحران الجماعية وتطوّرها عند الإمامية، المجلّة التاريخية، بغداد، العدد ٣٠، ١٩٧٤ م.

٥ - ظاهري (محسن حسام)، مجلّة نصوص معاصرة، بيروت، السنة ٣، العدد ٩، ٢٠٠٧ م.

٦ - علي (عوّاد)، دراما المسرح الحسيني، جريدة البصرة، العدد ١١، الثلاثاء، ١٠ / شباط / ٢٠٠٩ م.

٧ - العيوطي (أمين)، المسرح الملحمي عند بريخت، مجلّة المسرح، القاهرة، العدد ١٨، ١٩٦٥ م.

٢٣٢ خصوصية الأداء التمثيلي في عروض التعازي الحسينية في العراق

٨ - الفاراديتري (ايم)، فنون الأداء في كيرلا، مجلّة الثقافة، الهند، العدد ١٢، ١٩٦٦م.

٩ - فير (اندريه)، ملامح التعزیه الإيرانية، ترجمة: نهاد صليحه، مجلّة المسرح، القاهرة، العدد ٥، ١٩٨٨م.

١٠ - قصّاب (حنان)، كوميديا الديلارتا والمسرح المعاصر، مجلّة المسرح، عمّان، العدد ٢، ١٩٩٢م.

ثالثاً: المعاجم والقواميس

١ - مذكور (إبراهيم)، المعجم الفلسفي، القاهرة: الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٣م.

٢ - مصطفى (إبراهيم وآخرون)، المعجم الوسيط، ج ١، تركيا: دار الدعوة للنشر، ١٩٨٩م.

رابعاً: الرسائل الجامعية

١ - المبارك (عبد الكريم عبّود)، بنية النصّ وتحولاتها في تشكيل العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، بإشراف د. صلاح القصب، جامعة بغداد، كليّة الفنون الجميلة، ٢٠٠٠م.

خامساً: المقابلات الشخصية

١ - مقابلة أجراها الباحث مع السيّد أحمد غني، في داره الواقعة في محافظة ذي قار، يوم الإثنين ١٧ / ٦ / ٢٠٠٩م.

٢ - مقابلة أجراها الباحث مع المّلاية أمّ تقي في دارها الواقعة في محافظة النجف الأشرف، يوم الخميس المصادف ٢٣ / ٧ / ٢٠٠٩م.

٣ - مقابلة أجراها الباحث مع رحيم كاظم عصيفير في داره الواقعة في محافظة

بغداد منطقة الكاظمية، يوم الأحد المصادف ٢٦ / ٧ / ٢٠٠٩ م.

٤- مقابلة أجراها الباحث مع الممثلة في دارها الواقعة في محافظة البصرة منطقته حيّ الحسين، بتاريخ ١٤ / ٩ / ٢٠٠٩ م.

٥- مقابلة أجراها الباحث في داره الواقعة في محافظة البصرة منطقته حيّ الحسين، بتاريخ ٥ / ٨ / ٢٠٠٩ م.

٦- مقابلة أجراها الباحث في داره الواقعة في محافظة البصرة منطقته حيّ الحسين، بتاريخ ٢١ / ٨ / ٢٠٠٩ م.

٧- مقابلة أجراها الباحث مع الممثل في داره الواقعة في محافظة البصرة منطقة حيّ الحسين، بتاريخ ٢٨ / ١٠ / ٢٠٠٩ يوم الأربعاء صباحاً.

٨- مقابلة أجراها الباحث مع الممثل في داره الواقعة في محافظة البصرة منطقة حيّ الحسين، بتاريخ ٢٩ / ١٠ / ٢٠٠٩ يوم الخميس صباحاً.

٩- مقابلة أجراها الباحث مع الممثل في داره الواقعة في محافظة البصرة منطقة حيّ الحسين، بتاريخ ٢٩ / ١٠ / ٢٠٠٩ يوم الخميس صباحاً.

سادساً: الانترنت

١ - السوداني (فاضل)، التعازي طقس درامي شعبي، مقالة منشورة على شبكة الانترنت، بتاريخ ٢٧ / ٤ / ٢٠٠٠ م، على موقع www.fasodany.com.

٢ - العبد (سلمان)، التشايبه بين جلال التضحية ومحاكاة الحدث، مقالة منشورة على شبكة الانترنت، بتاريخ ٢٠ / ٢ / ٢٠٠٨ م، على موقع www.kulualiraq.com.

٣ - الموسوعة العربية العالمية، برنامج موجود في حاسبة الباحث الشخصية.

سابعاً: المصادر باللغة الانكليزية

- 1- Josef.T.Shiply, *Dictionory of world literary terms. usa. The writer.lnc*1970.
- 2-Kenneth Yosed. *The.mastes works of on the theater.Tokyo: center libreary*,1989.
- 3- maz.A: *D. renaissancs das islam. hedelberg* ,1968.
- 4-Topy cop and helenk.chinoy, *an directors on directing.new yourk that boos Merrill copany ,inc: 1963.*

المحتويات

الإهداء.....	٩
شكر وامتنان.....	١١
مقدمة المؤسّسة.....	١٣
مقدمة قسم الرسائل والأطاريح الجامعية.....	٢٩

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث: The problem of The Research.....	٣٣
ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه: The Importance and need of The Research.....	٣٦
ثالثاً: أهداف البحث: The Objectives of The Research.....	٣٧
رابعاً: حدود البحث: The Limits of The Research.....	٣٧
خامساً: تحديد المصطلحات Terms limitation.....	٣٨
خصوصية PRIVACY.....	٣٨
التعريف الإجرائي.....	٣٨
١- الأداء Performance.....	٣٩
التعريف الإجرائي.....	٤١
٢- العرض show.....	٤١
التعريف الإجرائي.....	٤٢
٣- التّعازي condolences.....	٤٢
التعريف الإجرائي.....	٤٣

الفصل الثاني

الإطار النظري

٤٧	المبحث الأول
٤٧	الأداء التمثيلي في المسرح العالمي
٤٧	الأداء التمثيلي في المسرح الإغريقي
٥٣	الأداء التمثيلي في المسرح الروماني
٥٨	الأداء التمثيلي في القرون الوسطى
٦٥	الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي
٦٩	الأداء التمثيلي في المسرح الصيني
٧٢	الأداء التمثيلي في المسرح الياباني
٧٣	مسرح النوه (NOH)
٧٤	مسرح الكابوكي (kabuki)
٧٦	أداء الممثل في عصر النهضة
٧٧	فن الأداء في كوميديا الفن الارتجالية comedia dellarte
٨٠	الأداء التمثيلي في العصر الإليزابيثي
٨٣	الأداء التمثيلي في العصر الكلاسيكي الجديد (القرن السابع عشر)
٨٧	الأداء التمثيلي في القرن الثامن عشر
٩١	الأداء التمثيلي في القرن التاسع عشر (الرومانسية)
٩٥	المبحث الثاني
٩٥	الأساطير الحديثة للأداء التمثيلي
٩٥	الأداء التمثيلي في المدرسة الشخصية
٩٩	الأداء التمثيلي في المدرسة الصوتية
١٠٢	الأداء التمثيلي في المدرسة الواقعية

المحتويات	٢٣٧
-----------------	-----

الأداء التمثيلي في المسرح المحمي	١١٣
المبحث الثالث	١١٩
التعازي بين فعل الظهور والتطور	١١٩
أشكال التعازي في التراث الأدبي الإنساني	١١٩
التشابه الحسيني وأسباب ظهورها	١٢٤
التشابه الحسيني عالمياً	١٣٨
ما أسفر عنه الإطار النظري	١٤٧

الفصل الثالث

إجراءات البحث

المبحث الأول	١٥٣
١ - مجتمع البحث	١٥٣
٢ - عينة البحث	١٥٣
٣ - أداة البحث	١٥٣
٤ - طريقة البحث	١٥٥
المبحث الثاني	١٥٧
تحليل عينات البحث	١٥٧
١ - عرض تشابه ضعن العليلة	١٥٧
المرحلة الأولى:	١٥٧
المرحلة الثانية:	١٥٨
المرحلة الثالثة:	١٦٥
المرحلة الرابعة:	١٦٨
٢ - عرض تشابه واقعة الطف	١٦٩
المرحلة الأولى:	١٦٩

المرحلة الثانية: ١٧٠

المرحلة الثالثة: ١٨٢

المرحلة الرابعة: ١٨٤

٣- عرض تشابيه دفن الأجساد ١٨٥

المرحلة الاولى: ١٨٥

المرحلة الثانية: ١٨٥

المرحلة الثالثة: ١٩٤

المرحلة الرابعة: ١٩٦

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً: نتائج البحث ١٩٩

ثانياً: الاستنتاجات ٢٠١

ثالثاً: التوصيات والمقترحات ٢٠٣

التوصيات: ٢٠٣

المقترحات: ٢٠٣

ملحق رقم (١): مجتمع البحث ٢٠٧

ملحق رقم (٢): ملحق الصور ٢١١

اللقاءات ٢١٥

ملخص البحث ٢١٧

المصادر والمراجع ٢٢١

المحتويات ٢٣٥

to the 19th century where there are many connections with the acting performance in condolence especially those related to technical and acting aspects. In addition, the researcher, in section two, discusses the modern theoretical frameworks represented by the theatrical schools and its procedures showing the similarities between the acting techniques of these schools and those in the condolences as far as the instinctive adaptation of these procedures and techniques. In section three, the researcher tries to discuss the condolence; its emergence and development, as the title indicates. Moreover, there are some subsidiary titles such as the shapes of the condolence in Arab and human heritage, Hussein Condolences and its emergence, and Hussein Condolences in the world. The researcher, by the end of Chapter Two, elicited the indicators arrived at in the theoretical framework.

In chapter three, the researcher has conducted his research procedures determining the community, the samples, and the research tool according to the nature of study, and the visits, visual resources, and meetings. Then he analyzes the samples:

1. Impersonations Show of Burial of the bodies 2005
2. Impersonations Show of the ill—girl procession 2006
3. Impersonations Show of Al Taf Battle 2009

The findings arrived at are discussed within chapter four. The most important ones are the following:

1. The acting performance in condolences shows emerges from a religious subject that is historically restricted.
2. Condolences shows depend on showing in the acting form according to the action.
3. The acting performance in Condolences Shows relies on the auditory performance.

Also, chapter four deals with the recommendations, suggestions, bibliography, and an Abstract in English. In addition, there is an appendix of Hussein Impersonations presented in Iraq from 2003 to 2009 and some of photos of the shows.

Abstract

It is known that the acting performance began as a result of the religious perspective and the imitation of nature. But soon the acting performance became different in the technical aspect along the historical stages which acting performance passed through due to the social and political conditions affecting the acting performance. These conditions had a great effect of the development of performance and its expansion and peculiarities on the one hand, and its attempt to express, imitate, and interact with them on the other hand. As such, there had been a peculiarity for each stage that is different from the previous one, as we can see in the acting performance of religious nature like the acting performance in condolences shows as being one of its manifestations. This inspired the researcher to write his thesis entitled; *The Peculiarity of Acting Performance in Hussein Condolences Shows in Iraq*⁴ to uncover the peculiarities by which the shows of acting performance are characterized.

The study falls into four chapters. The first chapter, the methodological framework, includes the problems, needs, aims, scope of the study and procedural identifications of some terms. The problem is centered around the following question; What is the peculiarity of the acting performance in Hussein Condolences Shows in Iraq?

The importance of the study results in eliciting aspects and peculiarities of Arabic Islamic acting performance, similar to the world theatrical schools, in order to be adopted by all those concerned with theatre; students, researchers, and actors in all centers of theatrical culture production. Concerning the objective of the study, it is resulted in recognizing the peculiarities of the acting performance in Hussein Condolences Shows in Iraq.

In chapter two, the researcher tries to establish a three—section theoretical framework. In section one the researcher shows the the development of the acting performance from its emergence in Greek

The Peculiarity of Acting Performance in Husseini Condolences Shows in Iraq

A thesis

Submit to

The Basra University – Fin Arts College Council

**As partial fulfillment of the M.A. Degree of theater
acting**

By

Muaebed khalf Rashed

Super advisor

Dr - Tarig al authary

Basra

2009 AC 1430 AH