

## خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي

### مسرحية (الحسين الآن) أنموذجا

حازم عودة صيوان الحميداوي، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

تاريخ القبول: 2019/4/11

تاريخ الاستلام: 2018/11/4

## Characteristics of Actor Performance in The Ritual Theater

*Hazim Odda Sewan Al-Hamdawi*, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, Baghdad University, Iraq

### Abstract

The ritual theater was closely related to the theater, so that the contemporary experiments took place in the embrace of rituals to absorb their aesthetic formulas and reproduce them in accordance with the spirit of the times and the development of the arts and trends of the theater. The Iraqi theater is not far from the world theater experiences, it has been influenced by it and proceeded in its own path in Iraqi form and content.

The importance of the research: To reveal the characteristics of the performance of the actor in the Iraqi ceremony theater performances.

Objectives of the research: To identify the characteristics of the performance of the actor to produce the implications of the presentation in the performances of the Iraqi ritual theater.

Research Methodology: Followed the researcher descriptive analytical approach.

The most important results: The performance of the actor in the liturgical play is an aesthetic form derived from its references to the ritual itself.

**Keywords:** Performance, ritual, ritual theater.

### الملخص

ارتبط الطقس بالمسرح ارتباطا صميميا فولادته كانت من رحم الطقوس الدينية عند الاغريق، وظل الطقس ملازما للمسرح حتى إن التجارب المعاصرة ارتمت في احضان الطقوس لتمتص منها صيغها الجمالية وتعيد إنتاجها بما يتناسب وروح العصر وتطور فنون المسرح واتجاهاته، والمسرح العراقي ليس بعيدا عن التجارب المسرحية العالمية، فقد تآثر بها وسار على خطاها بخصوصية عراقية شكلا ومضمونا.

وتكمن أهمية البحث في الكشف عن خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي. ومن أهدافه: التعرف على خصائص أداء الممثل لإنتاج دلالات العرض في عروض المسرح الطقسي العراقي. كما أن الباحث اتبع المنهج الوصفي التحليلي في بحثه.

وخلص إلى نتائج أهمها: إن أداء الممثل في العرض المسرحي الطقسي شكل جمالية تستمد منطلقاتها من مرجعيات الطقس ذاته.

**كلمات مفتاحية:** أداء، الطقس، المسرح الطقسي.

## الفصل الأول: الإطار المنهجي

### 1-1: مشكلة البحث:

يعد المسرح ومنذ نشأته الأولى من أهم الفنون التي تصدرت لمناقشة العديد من القضايا الإنسانية على مر التاريخ، فكان يوظف تلك القضايا ويعمل على طرحها عبر مناقشتها بشكل فكري جمالي، غايته الرئيسة صناعة الجمال فضلا عن التوعية؛ إذ يعد المسرح البوابة التي ينطلق عبرها الإنسان للتعرف على تحولات عديدة ناتجة عن تطورات فكرية وفلسفية ودينية غيرت العديد من مفاهيم العالم، فكان الدين أساسا لنشوء وانطلاق المسرح، فالرؤية الميتافيزيقية للعالم ضمن موضوعة الدين قد ألهمت الإنسان خلق أشكال درامية على ضوء ما كونه تلك الرؤية، وبذلك أخذ الإنسان يبحث عن طرق واتجاهات جديدة في تقديم أعماله متخذا من الدين وسيلة لذلك. وقد تمثلت الطقوس الدينية قديما في أغلب الحضارات كحضارة بلاد وادي الرافدين، وحضارة مصر القديمة، والحضارة الإغريقية، والحضارة الرومانية، والحضارة الصينية والحضارة الهندية، فاستمدت العديد من الملاحم والأساطير التي عُدت نتاجا خصبا للدراما ومواضيعها من الطقوس والشعائر الدينية، إذ أسهمت تلك الحضارات بنشوء المسرح الطقسي إسهاما كبيرا، وذلك عبر ما قدمته من نتاجات أدبية كبيرة مثل ملحمة جلجامش (The Epic of Gilgamesh)، والألياذة والأوديسة (Iliad and Odyssey)، والمهابهارتا (Mahabharata). هذه الملاحم التي اتخذت من الدين موضوعا لها شكل مسيرة أحداثها، وانطلاقا من ذلك يصوغ الباحث مشكلة البحث في التعرف على خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي.

### 2-1: أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية البحث في أنه يكشف عن خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي، وهذا ما يحقق أيضا الفائدة للعاملين في مجال المسرح؛ فيستفيد منها الممثل إذ تهتم هذه الدراسة بالممثل بشكل خاص لأنه عنصر رئيس في العرض المسرحي، وكونه حامل دلالات العرض، إذ تتشكل هذه الدلالات بتكامل جميع عناصر العرض. أما المخرج فتزيد معرفته بكيفية التعامل مع الممثل وفق الأداء في المسرح الطقسي؛ كونه يتعامل مع النص والممثل، سواء أكان إنتاجا فرديا أو جماعيا، فهو يهدف إلى إيصال رؤيته وتفسيره للعرض المسرحي إلى المتلقي، عبر الممثل. كما يفيد الطلبة في كليات ومعاهد الفنون الجميلة في العراق وغيرها. فضلا عن إفادته الباحثين في مجال المسرح الطقسي وطرق الأداء.

### 3-1: أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على خصائص أداء الممثل الصوتية والحركية، والعلاقة بينهما لإنتاج دلالات العرض في عروض المسرح الطقسي العراقي، مسرحية (الحسين الآن) تحديدا.

### 4-1: حدود البحث:

يتحدد البحث بالجوانب الآتية:

1. الحد المكاني: المسارح التي قدمت فيها تجارب المسرح الطقسي (كلية الفنون الجميلة) في العراق.
2. الحد الزمني: عام (2012) الفترة التي تم فيها عرض مسرحية (الحسين الآن).
3. الحد الموضوعي: الأداء التمثيلي في عرض مسرحية (الحسين الآن) وذلك لأن أهداف البحث تنطبق على العرض.

### 5-1: تحديد المصطلحات:

أداء (performance):

جاء في لسان ابن منظور بخصوص الأداء "... قيل: أخذ للدهر أداءه (من العدة)، وقد تأدى القوم تأديا إذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. ولكل ذي حرفة أداة: وهي آلتة التي تقيم حرفته، وأداة

الحرب سلاحها. ورجل مؤد: ذو أداة، ومؤد: شاك في السلاح، وقيل: كامل أداة السلاح. وأدى الشيء: أوصله، والاسم الأداء (Almandoor, 1970, p46)، وأداء الكلام (diction) يعرفه مجدي وهبة على أنه "إخراج الحروف من مخارجها أثناء الكلام" (Wahba and Al-Mohandes, 1984, p16)، ويعرفه أيضا على أنه "the way of acting or playing music طريقة القيام بدور تمثيلي، أو أسلوب عزف مقطوعة موسيقية أو كيفية الغناء في أغنية ما" (Wahba and Al-Mohandes, 1984, p16) يعرفه (شاكر عبد الحميد) بأنه: "يعادل الإنجاز، بمعنى أن أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء" (Wilson, 2000, p8)، ويعرف الأداء بأنه "عمل الممثل على خشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه الممثل" (Elias and Al-Kassab, 1997, p14).

#### التعريف الإجرائي للأداء:

يتفق الباحث مع (شاكر عبد الحميد) على أن (أي أداء لا بد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء).

#### الطقس (Rite):

ويعرف بأنه ترسيخ "الأصول والتقاليد الفنية والأدبية في نفوس أنصارها وتقنياتهم حتى تصبح جزءا متما لكلا أثر من آثارهم، يمثلون لها، ويتقيدون بها تقيدهم بطقس ديني، ويعتبرون التفلت منها نوعا من الزندقة الدوقية" (Abdel Nour, 1984, p165,166)، ويعرف أيضا بأنه "هو احتفال فيه استعادة لحدث يتحول إلى أسطورة مع مرور الزمن" (Elias, Al-Kassab, 1997, p4).

#### التعريف الإجرائي للطقس:

هي ممارسة تحقق عملية التجلي مع المعبود لتشكيل طاقة إيجابية من شأنها خلق بيئة روحية تفرغ الشحنات السلبية لدى المؤدي الناتجة من عملية تطهير الذات.

#### المسرح الطقسي (Ritual theatre):

ويعرف بأنه "تسمية لمسرح يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة شكلهما وطبيعة علاقة المشارك بهما" (Elias, Al-Kassab, 1997, p4).

#### التعريف الإجرائي للمسرح الطقسي:

يعرف الباحث مسرح الطقس بأنه: شكل مسرحي يكتسب صفاته من الممارسات الطقسية، وذلك عبر توظيف شخصيات دينية في مجتمع ما وتسلط الضوء عليها وتقديمها كعرض مسرحي، إذ يشكل استحضارها الدائم لدى المتلقي أثرا واضحا في عملية تطهير النفس عبر معرفة النص وطريق الصواب.

#### الفصل الثاني

#### 1-2: المسرح الطقسي ومراحل النشوء:

إن الأساس في بناء الممارسات الطقسية قد نشأ منذ القدم، فبعد أن وجد الإنسان الأول نفسه في خضم بيئة تعج بالظواهر والحوادث التي تصيبه بالذعر والخوف وذلك لأنه لم يجد لها تفسيرا وأفيا يجعله قادرا على التعايش مع هكذا غيبيات كيفما يعتقد في ذاته، إذ بدأ يطيل النظر في هذا الكون الفسيح باحثا فيه عن القوى الخفية التي تسيّر كل ما يحيطه، فكان لزاما عليه أن يعطي تلك الظواهر تكوينا له أبعاد مرئية يكون مصدرا لكل ما يحيط به من أحداث، تلك القوى التي يرمز لها بالآلهة التي تقيه شر المخاطر حال ما يقدم لها الأضاحي والقرايين متعبدا لها مجلا إياها، إذ "تعتبر التضحية من موضوعات الموت الرئيسية التي

لها دلالتها النموذجية الأصلية، شديدة الجوهرية، فالقبائل البدائية تشعر أنها مدفوعة نحو تقديم الأضحيات أو القرابين للآلهة" (Wilson, 2000, p85).

بعد ذلك اتخذت الحضارات شكلاً آخر في عملية التواصل بين أبناء مجتمعها إذ أوجدت لها لغة منطوقة خاصة بها تكون وسيلتها في التفاهم، ونجد أن الحضارات القديمة في العراق ومصر قد استخدمت تلك اللغة المنطوقة في الحياة اليومية، فضلاً عن استخدام الكهنة للغة؛ وذلك عبر تدوين أبيات الشعر لتمجيد الآلهة، ولينشدوا تلك الأبيات في المعابد متخذين من أنفسهم دور الرواة الذين يمثلون مشاهد من حياة الإله، إذ كانت تلك الحفلات تقام في مراسم التتويج والدفن، وقد أصبح هؤلاء الكهنة في الفقرات الدرامية من المراسم ممثلين هواة (Dior, 1998, p33).

عدت الحضارات القديمة أساساً في نشوء الطقس، كما في حضارة وادي الرافدين وحضارة مصر القديمة، إذ نجد أن حضارة وادي الرافدين كان لها دور بارز في وضع الطقوس الدينية بمكانة خاصة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لحياة المجتمع، إذ إنها تمثل الحياة الدينية التي رمز لها بالاحتفالات البابلية القديمة التي كانت تقام سنوياً على مدار عشرة أيام ومن تلك الطقوس إحياء ذكرى الإله (تموز)، التي كانت تقام من قبل الكهنة، ومروراً على حضارة مصر القديمة إذ اعتمد كهنتها على أداء بعض شعائر العبادة التي تخص بشكل أساسي نقل وصايا الآلهة، وذلك عبر ترانيل يؤديها الكاهن الأعظم؛ كما هو حالهم في أداء طقس التضحية بعروس النيل في موسم الفيضان ظناً منهم أن ذلك سيرضى النهر، ما سيمنع عنهم ضرر الفيضان، ومن هنا نجد أن الدين كان له دور بارز في نشوء احتفالات طقسية، "وهذه الطقوس لا يمكن تجريدتها عن الحقيقة الواقعية وهي تمثل الأفعال الدالة على وجود إنساني، إلا أن هذا الوجود ارتبطت محاكاته بمثل أعلى" (Tabour, 2007, p27).

شكل الدين الدافع الرئيس لدى الإنسان، وذلك في خطوة منه لإقامة المهرجانات والاحتفالات، إذ اتخذت الديانات القديمة التي عُدت النشأة الأولى للمسرح والدراما وذلك في الحضارة الإغريقية، إذ تمثلت تلك الطقوس الدينية بالاحتفالات التي تقام للإله (ديونيسوس)، وذلك عن طريق العباد والعبادات، متمثلة بما يعرف بالأناشيد (الدرامية والساتيرية) التي كانت جزءاً مهماً في تكوين الشكل المسرحي الطقسي (Leres, 2005, p16).

بدأت صورة المتطلبات الرئيسية تتشكل عبر مسرح الطقس، عن طريق الأداء التمثيلي الذي يقوم على تجسيد الواقعة المتمثلة في إقامة طقس ديني، ترسم معالمه صورة نصية تأخذ الشعر مادة لها، وعبر ذلك كانت الاحتفالات التي تقام عند الإغريق تعتمد بشكل أساسي على الدين فكان شكل المسرح طقسياً دينياً. أما في الحضارة الرومانية فقد اتخذ شكل المسرح الطقسي بعداً آخر، على الرغم من أنه لم يتغير كثيراً عن المسرح الإغريقي السابق له، وذلك ما كان عليه المسرح في الحضارة الرومانية التي أخذت كثيراً من مميزات الطقس الديني لدى الإغريق، إذ إن المسرح الروماني كان يعتمد في تقديم عروضه على الاحتفالات والألعاب الرياضية أكثر مما كان يركز على المواضيع الدينية، فقد كان مسرحاً ترفيهياً معداً للتسلية أكثر من كونه إرشادياً يقدم العظات والحكم، ومن الملاحظ المهمة التي بدأت تتشكل في تلك الحضارة ظهور الديانة المسيحية، "كان الرومان قد اقتبسوا الكثير من التقنيات عن المسرح الإغريقي؛ لذلك فإن أشكال عروضهم لم تكن تختلف كثيراً عن أشكال العروض الإغريقية، ويذكر أنهم استحدثوا نوعاً جديداً من التمثيل هو (المائم) وهو التمثيل الصامت الذي يقدمه ممثل واحد" (Abdul Hamid, 2012, p56).

كان ظهور الديانة المسيحية في تلك الفترة سبباً رئيساً في وضع المسرح والدراما على لائحة المحرمات، إلا أن الكهنة قد اتخذوا ذلك مرة أخرى وسيلة للتواصل مع العباد المسيحيين وذلك عبر نقل تعاليم الديانة المسيحية في احتفالات طقسية، لأن فهم اللغة اللاتينية التي كتب بها الإنجيل كان صعباً، لذا تم تقديم ذلك بما يعرف بالدراما الطقسية، التي تتمثل بالتمثيلات الدينية مستمدة موضوعاتها من الكتاب المقدس، وقد

كانت تقدم في الأعياد والمناسبات الدينية كجزء من الطقوس خاصة بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية، إذ كانت تنشأ في بادئ الأمر من قبل رجال الكنيسة والكهان باللغة اللاتينية، بعد ذلك اتخذت شكلا آخر إذ بدأت تكتب باللغة المحلية معلنة التحرر بشكل تدريجي من أسوار الكنيسة، متخذة من النقابات والشوارع مكانا تتناول فيه القضايا والمظاهر الحياتية الدنيوية بعد أن كانت مقتصرة على الكنيسة (look, 1994, p120).

ولم تتوقف الدراما الطقسية عند الكنيسة بل ظهرت في الدراما الهندية؛ حيث اعتمدت بشكل كبير على قسوة الأقدار، فضلا عن اهتمامها على إبراز شخصية الفرد، فنجد أن الرقص والدراما تعكس اليوم مجموعة من المذاهب والمظاهر المتميزة التي كانت نتاجا من الماضي، إذ نجد أن "المبادئ الاستطاطيقية (الجمالية) الأصلية التي يبسطها براهما، وبهاراتا في ذلك الرابط البديع الذي يجمع ما بين الإله والإنسان، قد بقيت حية إلى اليوم" (Powers, 2000, p32)، ونلاحظ أيضا أن "في المسرح الهندي (الرازا) مادة لتجلية العواطف وإذا ما عرفنا أن (الرازا) هي إحدى أسماء الإله (براهما) فهذا يمكن أن يكون تأكيدا على أن السمو الروحي في المسرح الشرقي يتصل بطابع (الرازا) وتأثيرها في خلق حركات صاعدة نحو الأعلى باتجاه الحفاظ على إشراق الروح وسموها في عروضه المسرحية" (Tabour, 2007, p221).

أما بالنسبة للمسرح في الصين فقد اعتمد على التشخيص كتحويل في السلوك اليومي، لقد كانت نظرة الصينيين تشابه نظرة الشرقيين بصفة عامة، وقد أصروا على أن التمثيل لا بد أن يكون أكثر استقلالا ومرحا، وبراعة وحذقا وإلهاما من مجرد معاشة دور، إذ إن الصينيين أرادوا القول أنهم أقدم وأعرق من أن يكونوا سذجا، لقد كانوا فلسفيين وأدركوا حتى في العصور الوسطى أن الفن ليس هو الحياة، ولا هو نسخ لها، لقد آمنوا أن الفن ليس المظهر الخارجي، بل بالأحرى الفكرة أو الروح الإلهية الجوهرية التي يتحتم الكشف عنها باستخدام صحيح ودقيق للأشكال الطبيعية (Dior, 2000, p138,139).

## 2-2: المسرح الطقسي في الوطن العربي والعالم الإسلامي:

إن عملية البحث عن جذور المسرح الطقسي عند العرب، قد تختلف فيها الآراء عن الفترة التي ظهر فيها المسرح الطقسي كفن مسرحي في الوطن العربي، وعن البوادر الأساسية التي كانت سببا في نشوئه وأدت فيما بعد إلى انتشاره.

هناك أقاويل كثيرة بالنسبة إلى نشوء المسرح الطقسي في الوطن العربي، إذ إن العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي وذلك عبر قرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر، وتوجد هناك إشارات توجي بوجود الطقوس الاجتماعية عند العرب الذين عرفوها في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، إذ نجد أن ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل (Al-Raie, 1979, p29).

هناك بعض المصادر التي تؤكد أن ظهور المسرح الطقسي، يعد الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي، الذي تمثل بظاهرة التعازي الشيعية التي أكسبت الإسلام منذ القرن السابع شكلا دراميا لم يكن موجودا قبلها، إذ عد هذا الشكل هو الوحيد الذي عرفه المسلمون كنوع من الطقوس والشعائر التي تقام بشكل سنوي ويتم فيه تجسيد ما قد حصل في كربلاء (Aziza, 1989, p42).

لقد امتاز العرب في فترات سابقة بإقامة المهرجانات الشعرية التي يستعرض بها الشعراء قصائدهم، وقد تتناول تلك القصائد مجونا في الغزل، وابتعادهم عن قيام المرأة بالتمثيل وفق العرف والتقاليد الإسلامية، إذ قال (لويس غارديه) في ذلك: إنه من المدهش أن يظل الفن المسرحي مجهولا في الإسلام؛ وهذا يعود إلى صعوبة تنظيم العروض المسرحية في مجتمع يحارب فيه رجال الأخلاق والمحافظون تمثيل الأدوار النسوية

ويعود أكثر من ذلك إلى المعنى الأليم للقدر الإنساني، فإن صراع العواطف النفسي الذي يعتبر المادة الأساسية للدراما أو التراجميديا، وتحليل الطباع الذي تقوم عليه كل الكوميديات الكبيرة الإنسانية، لم تكن قط من خصائص المجتمع الإسلامي القديم (Aziza, 1989, p27,28).

في بعض البلدان العربية ظهرت بعض المظاهر التي لها حس درامي عال وهي (المواكب الموسمية)، التي كانت تعرض في المغرب العربي، وذلك في أيام الجفاف التي كانت تمتاز بخروج الفتيات الصغيرات في موكب جماعي، وقد قمن برفع ملعقة كبيرة من الخشب علقت عليها بصورة عشوائية قطع من القماش الملون، أما في تونس فيلقبون هذه الدمية باسم أمك تانجو (الأم تانجو)، وفي الجزائر يطلقون عليها (أما تالكجنا)، ويعني ذلك (الأم تانجو أيتها النساء قد طلبت من الله المطر)، ويعد ذلك من دون شك طقسا يعتمد على السحر ولكن قيمته الدرامية لا جدال فيها. ويمكننا أن نستنتج أننا أمام طقوس قديمة زراعية من ليبيا مرتبطة بالخصوبة، وما زالت قائمة. في حقيقة الأمر أن الاحتفال يبدأ بأغنيات دينية تحت رعاية رئيس الطائفة الذي يطلقون عليه اسم (عكاشة)، وبعد ذلك يدخل بعض قدامى الطائفة في حال من الوجد يقدمون فيها على أكل قطع من الزجاج المكسور أو عقارب حية، يلي هذا العرض عرض إيماني يقوم به المنتمون مؤخرا إلى الطائفة -وذلك حسب تسلسل شديد الدقة- إذ يجسدون فيه أدوار الحيوانات المتوحشة: الأسود، والنمور، والفهود، والذئاب، والثعالب. وبعد مرور فترة طويلة من الزمن وجد العرب أنه من الممكن لتلك الممارسات أن تكون مسرحا لأن شكلها يشبه إلى حد كبير أشكال المسرح، وقد راحت تمارسه شيئا فشيئا لأنها قد رأت فيه طريقة ملائمة للتعبير وشكلا يثبت انتماءها إلى العالم المعاصر (Aziza, 1989, p 61, 66) إن ظاهرة التعازي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالتاريخ الإسلامي، الذي تنطلق فكرته من استحضر ذكرى استشهاد الحسين بن علي بن أبي طالب سبط الرسول صلى الله عليه وسلم، في واقعة أطلق عليها (واقعة الطف) في مدينة كربلاء العراقية، إذ انتهت تلك المعركة باستشهاد سبط الرسول وثلة من أصحابه، ومنذ ذلك التاريخ اتخذت مجموعة من المسلمين من هذا اليوم يوما مقدسا يقيمون فيه الشعائر والطقوس إحياء منهم لذكرى استشهاد الإمام الحسين. اتسمت ظاهرة التعازي بإقامة المواكب التي يعلو فيها صوت النواح والبكاء لمجاميع المشاركين في إحياء هذه الشعائر إثر سماعهم أحداث القصة التي دارت في تلك الفترة من قتل وسبي للنساء والأطفال، فشكلت تلك المأساة الإنسانية جوهرًا لحدث درامي يجسده من يعتقدون به ويتبنونه بصدق، فضلا عن أداء بعض المشاهد من معركة الطف التي دارت آنذاك، ويتجمع الناس حول مؤدي تلك المشاهد، عبر شخصيات تذكرها الروايات المسندة عند المسلمين متخذين منها العبر والصراع القائم بين طرفين ينتج عنه مأساة سميت بعاشوراء (Mustafa, 2007, p319).

لقد ازدهرت مسرحيات التعازي بشكل كبير وأصبحت تمثل في القرن التاسع عشر قسما مهما في التراث الفني الإسلامي، وقد عمل سلاطين المسلمين على تشجيع هذا الاتجاه في الأدب وذلك عبر محاولة تمثيله، حتى ظهر بوضوح في عهد حكم أسرة (الديالمة) سنة 352 هـ، 964 م (Jabbar1988, p22).

استمرت الحركة المسرحية في العراق بطابعها الديني؛ إذ قام القساوسة المسيحيون الذين درسوا في فرنسا وروما بنقل المسرحيات، فاقتبسوا أو ترجموا المسرحيات التي شاهدها وراقت لهم كونها تقدم الموعظة والنصح الديني. لكن هذه البدايات ظلت ضعيفة تفتقر إلى الحرفة والإبداع معا، فضلا عن أنها ظلت أسيرة تلك الكنائس والأديرة الدينية.

لقد استمرت بعض المحاولات المدرسية حتى عام 1926م عندما زارت فرقة جورج أبيض بغداد وعرضت مسرحية (أوديب) التي شارك فيها (حقي الشبلي)، الذي كان له أثر فاعل في وضع الأسس الفنية الأولى للمسرح العراقي وتغيير نظرة الناس إلى هذا الفن، إذ قام برفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا في مجال المسرح (Al-Zubaidi, 1966, p123).

### 3-2، خصائص الأداء التمثيلي في عروض المسرح الطقسي

اتسم الأداء في بادئ الأمر عند الإنسان الأول حينما أراد إيصال الأفكار التي توالت في مخيلته، والتي لم يجد لها منفذا للتعبير عنها، أو لتلك الأحداث التي قابلته، وكان راغبا في التعبير والإفصاح لمجموعته عن ذلك الأمر فما كان منه إلا أن جسدها لهم عبر حركات جسده (لغة الجسد) التي تعد حلقة الاتصال ما بين المرسل والمتلقي، هو بذلك يجسد طقسا طالما رغب بالتعبير عنه، إذ انطلقت حركات جسده عبر الفضاء لتعلن انطلاقا أولى لحظات المحاكاة، ومنها نتجت إقامة الطقوس لبعض الظواهر التي كان لها تأثير على حياته.

تعد الممارسات السحرية الطوطمية والشعائر الدينية التي امتزج فيها الرقص والغناء أول تلك الأشكال والنشاطات المتعلقة بفن التمثيل، وكانت تنطلق فيما يعرف بالمحاكاة، إذ إن الإنسان كان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة، وذلك بغية تقديمها على شكل أداء جسدي أمام جمهرة من الناس، ومن تلك الظواهر أن يقوم أحد أفراد القبيلة بالانفصال عن مجموعته ليكون بذلك مركزا للمشاهدة من قبل مجموعته، ليقوم باستعراض وتكرار أمور قد فعلها قبل شروعه بالقيام بعملية التقليد تلك، متخذا من حركات جسده لغة للتواصل مع القبيلة (Mahdi, 1988, p13).

وفي مراحل تاريخية لاحقة أخذ الإنسان يستقر ويستوطن الأرض تاركا حياة الترحال والبحث عن الصيد، في تلك المرحلة تحول الإنسان إلى الزراعة مما دعاه إلى أن يكون مجتمعات ثابتة في محيط بيئته الجديدة، لذا دعت الحاجة إلى إيجاد وسيلة للتفاهم والتواصل مع مجموعته، وبذلك فقد أوجد الإنسان لغة لتكون أكثر شمولية وذلك لتمنحه القدرة على التعبير عما يجول في داخله، فكانت اللغة المنطوقة التي أخذت تتوالد مفرداتها لحاجة الإنسان الماسة لها، وما إن تمكن من تأسيس تلك اللغة حتى انطلق ليدون تلك اللغة على ألواح الطين، وقد بدا ذلك واضحا في حضارة وادي الرافدين الذي تمثل في ملحمة جلجامش (The Epic of Gilgamesh) قبل خمسة آلاف عام، ومن هنا كانت الأناشيد والتراتيل التي تقام في بابل القديمة التي يجسدها بعض الأشخاص وهم يؤدون شخصيات الآلهة في احتفال طقسي ديني، وبعد ذلك اتجهت الحضارات إلى أن تبرع في تدوين ما تريد من نصوص في رقع من الجلد، كما في مصر القديمة.

وكما في المسرح فهناك في الطقس أو في الاحتفال الديني طرفان: المنفذ للطقس والمشارك فيه من جهة والقوى الخارقة للطبيعة من جهة أخرى، وكانت القصص والأساطير هي التي توضح أو تصور أو تؤدج الطقوس، وفي البداية لم تكن تلك القوى الخارقة للطبيعة شاخصة للعيان، ولكنها بعد حين ظهرت على شكل شخوص معينة يحتفي بها المشاركون في الطقس على أمل التأثير بها؛ وهذا ما ترسمه ملحمة جلجامش في العديد من مشاهدها، ومنها المشهد الذي يطلب فيه رجال المعبد من الآلهة أن تخلق غريما للملك (جلجامش) الذي يببش ويعيث فسادا في (اوروك)، وكذلك المشهد الذي تتضرع فيه (عشتار) إلى الآلهة (أنو) أبيها أن يخلق ثورا سماويا ينتقم لها من (جلجامش) الذي رفض الزواج منها (Abdul hamid, 2012, p4).

أصبح للمظاهر الطقسية وقع خاص لدى الشعوب البدائية وذلك لأهميتها بالنسبة إليهم كونها تمثل تجليات نحو الآلهة، لا سيما في الشرق كون الحضارات القديمة هي البذرة الأولى لعمق الأداء الطقسي الذي شكل فيه الأداء الروحي قبل الجسدي أيقونة للغة.

إن المسرح الشرقي ذا النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي ذي النزعات (المادية) والنفسية تأخذ الأشكال فيه معناها على شتى المستويات، وتستمد الأشكال قدرتها على إثارة الانفعال والسحر وتصبح إثارة مستمرة للفكر، خالقة وعيا جمعيًا لدى مرديها مستقطبة المتلقي عبر تشكيلات محبوكة صنعت لأجل الإبقاء على مثل هكذا مستوى مدرك للغيبات (Arto, 1973, p63)، ذلك لأنها استمدت من الأساطير

وطريقة التعبد الطقسي وألية الوصول والتقرب من الآلهة، وتعد الأسطورة نوعا من التوازن في داخلها، إذ إن الحدث وبناءه الدال في التمثيل لبناء علاقة خارجية من قبل الإنسان وفي طقوسه يدعو الإنسان المعنى الداخلي للحدث، إذ يظهر في شكل تعبير يبنى الطقس تصويره وهذا الشكل من التعبير الذي يظهره للوجود الطقس الاحتفالي يكون قابلا للتسجيل والقياس وذلك بسبب امتثاله للتجسيد عن طريق كيان الإنسان (Tabour, 2007, p173).

إن الطقوس البدائية وبالذات في المجتمعات الأوربية القديمة، (Tabour, 2007, p166)، هي طقوس مفتوحة لمساهمة جميع أفراد القرية أو الجماعة ولا تقتصر على طبقة معينة من رجال الدين. ولا توجد أماكن محددة لإجراء هذه الطقوس كالمعابد أو الكنائس، فتطلق حرية اختيار أي مكان لأدائها.

تعد الدراما الإغريقية أول من أعلن ولادة فن المحاكاة وذلك عبر مشاركة طقسية يقدمها (اسخيلوس)، إذ عد المؤسس للدراما، مما سهل ذلك عمل روما بعد ذلك عندما استثمرها (ثسبس) مستخدما عربته الجواله التي يتجول بها بين القرى والمدن اليونانية ويقدم ما كتبه التاريخ حول (هوميروس) وأساطيره التي كانت شائعة في وقتها، وكان للممثل اليوناني دور هام وهو يمثل الآلهة وذلك لأهمية ما تسمو به من مكانة بين المجتمع الروماني، إذ "إن الممثل اليوناني الهاوي قد ظهر، ببطء ولكن بوضوح في المهرجانات الدينية، وإن هذا الممثل الشاعر الذي يلقي الأبيات التي ألهم تأليفها قد هبط من خلال قائد الديثرامب (dithyramb) من الكاهن الذي كان يعد إلهها، حيث إن الإله قد حل في جسده" (Mahdi, 1988, p34).

تعد الديثرامب (dithyramb) شكلا من الأناشيد الجماعية التي ينشدها العباد والعبادات لتمجيد الإله باخوس ديونيسوس (Dionysius) إله الخمر، وقد كانت أوزان هذه الأشعار متنوعة وروحه مفرطة في الحماسة. ويقول أرسطو (إن التراجيديا في الأصل متصلة بهذا النوع من الشعر)، أما بالنسبة إلى الملهاة (السايتيرية) فهي مسرحيات نبتت جذورها في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس (Dionysius)، وشخصياتها مقنعة تجمع بين ملامح الإنسان في الوجه وملامح الحيوانات بباقي الجسد، فيكون لها وجه إنسان وذيل حصان وأرجل ماعز، ورقصاتها مصحوبة بالضجيج والضوضاء، وتعبيراتها بذيئة (Wahba, 1984, p144,147).

منعت السلطة الدينية في الكنيسة في القرون الوسطى أداء الشخصيات الدينية؛ فقد تم استبعادهم تقريبا من أداء الشخصيات الدينية بدعوى أنها لا تجسد لحرمتها، ولكن لم تستمر تلك الحالة كثيرا لأن هناك احتياج حقيقي لتجسيد بني البشر لتلك الشخصيات ليكون لها وقع خاص لدى مرديها؛ كانت الكنيسة أول الأمر حريصة على أن لا يتولى الممثلون تشخيص الذات الإلهية والسيد المسيح والسيدة مريم العذراء، والاستعاضة بالعرائس والتمائيل الدالة عليها، ولكنها لم تلبث أمام نجاح العرض التمثيلي أن تساهلت في شأن تمثيل بعض من كان يشملهم الحظر من الشخصيات، ولم تلبث التمثيليات الطقسية أن تعددت فيها المشاهد وكثرت الإضافات وتميزت الشخصيات من حيث تغيير الملامح، فصارت تتخذ الثياب الملائمة للشخصيات من الرسل والقديسين وغيرهم (Mahdi, 1988, p31).

ظهرت في الشرق بعض الأشكال المسرحية التي استمدت موضوعاتها من الدين المقدس، وعدته مرجعا له وتعبيرا طقسيا أطلق عليه مسرح النو (El Nou Theater)، واتخذ الأداء فيه شكل الرقصات التي تؤدي بحركات جسدية الغرض منها التقرب إلى الآلهة، فشكلت هذه الحركات طقسا دينيا، إذ إن "معظم مسرحيات النو مبنية على رقصة الإله، أو على أسطورة محلية ما أو على أطياف روحية، أو على مغامرات الحرب" (Powers, 2000, p168)، ولم يكن هذا فقط هو هدفها الديني بل عمدت إلى تسليية الشعب الياباني في خارج المعبد أيضا. إيمان المؤدي بما يقدمه من بين أهم ما يميز تلك الرقصات المتقنة التي أضافت شكلا جماليا، لذا أصبحت هذه الأشكال محط دراسات العديد من المهتمين. و"إن قرب الفنان (زيامي) من ديانة الزين البوذية يكشف لنا عن الجانب الرئيس والخاص لفن مسرح النو. ولقد سبقه أبوه كنامي في ذلك، فهو



أيضا كان يؤمن بشكل كلي بديانة الزين البوذية. وانطلقت ديانة الزين البوذية من أساليب التأمل في مدرسة أتباع اليوجا" (Saif,2012, p261). وهذا ما أكده دينيس ديدرو (Denis Diderot) بخصوص صدق الأداء الذي ينتج عن طريق دلالات المعنى عبر المؤدي، إذ إنها تجعل من المتلقي وعاء حاضنا لتلك المعلومات المرسله من المرسل، والتي يشكلها بدوره حتى تكمن في المحصلة الأخيرة حالة الإقناع، إن إيمان المؤدي بما يقدمه يجعله صورة مرئية أمام الجمهور، ونجد أن عملية الإيمان تولد إحساسا لديه، إذ إنها "تهتم بتقديم الإحساس الداخلي للممثل، على حساب قدرات الممثل الجسدية والحركية، ويفضله على الفهم والحكم والفكر، بل يؤكد زوبان الممثل وفقدانه للوعي أثناء تصويره للمشاعر الداخلية، ويصر على أن الممثل العظيم هو ذلك الممثل الذي يعيش داخل الشخصية ويتمائل مع أحداثها وكأنها جزء منه، بل إنها حدثت له" (Sharji, 2012, p129). والإرث الحضاري في الهند له وقعه على الدراما الطقسية، فيوظف الأساطير التي عملت على الجمع بين الآلهة والإنسان مما جعلها مركزا مهما يستقطب الشعب الهندي، حيث الأسطورتان الراماينا (Ramayana)، والمهابهارتا (Mahabharata) شهدت دراما طقسية يغلب عليها الأداء الحركي وذلك بتقديم الرقصات.

نجد أن عميلة انطلاق المسرح الطقسي في عالمه الديني قد أسهمت في تحفيز بعض المخرجين لخوض غمار العمل في هذا الجانب وتقديم عروضهم المسرحية، ومثال ذلك مسرح (أنطوان ارتو) الذي يتحدث عنه بقوله (يوجد في العرض الذي يشبه عرض مسرح الباليه شيء يعمل على إلغاء عملية اللهو، ذلك الجانب المتكلف والمصطنع غير المجدي بالنسبة للأداء الذي يتميز به مسرحنا نحن، فهو يقطع ما يخرج من قلب المادة، من قلب الحياة، من قلب الواقع، ويوجد فيما يخرج شيئا من الاحتفال الديني، بمعنى أنه يستأصل من ذهن الناظر إليه كل فكرة عن التصنع، و محاكاة الواقع محاكاة تافهة له، الحركات الإيمائية الكثيرة التي تشهدها هدف مباشر تسعى إليه بوسائل فعالة يمكن اختيار فاعليتها توا والأفكار التي تهدف إليها، والحالات الذهنية التي تعمل علي خلقها، والحلول الصوفية التي تقترحها، ويتم الوصول إليها بلا تأخير أو مراوغة. و يبدو كل هذا كأنه تعزيم يجعل شياطيننا تتوافد (Arto, 1973, p51).

#### المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. إن الأساس في بناء دراما الطقس قد نشأ منذ القدم، بعد أن وجد الإنسان الأول نفسه في خضم بيئة تعج بالظواهر والحوادث التي تصيبه بالذعر والخوف، مما جعله يبحث عن القيام بالتضرعات والعبادة لتلك الظواهر.
2. عدت الحضارات القديمة أساسا في نشوء الطقس عبر ما يقوم به الكهنة من تراتيل داخل المعابد.
3. عدُّ الدين المصدر الرئيس لنشوء المسرح الطقسي، إذ كانت بدايات ذلك المسرح عبارة عن احتفالات وشعائر دينية تقام لتمجيد الآلهة والتضرع لها.
4. تُعد قوة تأثير الشخصية الدينية في مجتمع ما وذلك عبر مرجعياتها التاريخية والانثروبولوجية والفكرية مادة خصبة ترفد المسرح الطقسي بالموضوعات التي يقدمها.
5. تعد واقعة الطف حدثا إنسانيا، ويعتمد المسرح على الحدث الإنساني ومحاولة الاندماج معه، ذلك أنها تعني فكرة ذات دلالات ممكن أن ترتقي بالمسرح إلى أفاق أشمل.
6. تسهم الشخصيات الدينية التي تؤخذ كموضوعات للمسرح الطقسي بتسليط الضوء على دراستها بشكل معمق لمعرفة الكيفية التي يتم فيها تجسيد تلك الشخصية.
7. تعد شخصية الإمام الحسين التي تناولتها المسرحية أنموذجا للمسرح الطقسي وذلك لمكانتها الدينية وقدسيتها لدى كثير من الناس.

### الفصل الثالث (إجراءات البحث- تحليل العينات)

#### 3-1، مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي اعتمدت المسرح الطقسي، في مسارح بغداد ، مسرح كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، للعام (2012) لأنه العام الذي تم فيه عرض مسرحية (الحسين الآن).

#### 3-2، عينة البحث:

لقد تم اختيار عرض واحد (الحسين الآن) بطريقة قصدية، كونه أنموذجا لدراسة البحث.

#### 3-3، أداة البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي والتحليلي.

أ. المشاهدة العيانية للعرض المسرحي.

ب. مشاهدة العرض المسرحي على أقراص (DVD) من أجل تحليل العينة.

#### 3-4، منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي والتحليلي أثناء الوصف الدقيق والتفصيلي لتحليل (خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي)، وأثناء تحليل العناصر ليصل إلى النتائج المطلوبة التي تتوافق مع أهداف البحث.

#### 3-5، تحليل العينة:

##### مسرحية (الحسين الآن)

تأليف وإخراج: عقيل مهدي

تمثيل: شخصية الحسين جسدها ر. جبار خماط، وشخصية يزيد جسدها ر. خالد احمد مصطفى،

وشخصية هند جسدها هديل محمد رشيد.

مكان العرض: مسرح كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية.

سنة العرض عام (2012).

##### حكاية المسرحية:

اتخذ المؤلف المخرج من واقعة الطف التي حدثت في مدينة كربلاء، والتي دارت رحاها بين قطبين تمثلا بالإمام الحسين بن علي ويزيد بن معاوية.

حول أحداث المسرحية التي جعل المؤلف المخرج من أحداثها صراعا قائما تبرز معالمه عبر اللغة المنطوقة ولغة الجسد للشخصيتين الرئيسيتين في العرض المسرحي، ذلك الصراع الذي يميز بشكل كبير ما بين أداء شخصية الإمام الحسين؛ إذ تميز الأداء بالثبات والارتكاز والهدوء في أصعب اللحظات، وهذا يدل على أن هذه الشخصية لا تتأثر ويصعب النيل منها، إذ كان ذلك نتاجا لدراسة أبعاد تلك الشخصية من قبل الممثل اعتمادا على مرجعيتها التاريخية، وفي الجهة المقابلة كانت تستقر شخصية غير متزنة يسيطر عليها الحقد والكراهية، كانت الدلالة لذلك الانهزام الداخلي واضحا في أداء الشخصية يزيد بن معاوية، فكان الأداء الصوتي معبرا عن الشعور بالنقص والشعور بالإهانة والذلة في بعض المواقف، كما هي الحركة التي كانت غير مستقرة، المشاهد في العرض المسرحي كانت تحمل دلالات فلسفية عميقة، تجلت في شخصية الإمام الحسين، إذ كان الحوار يحمل بين طياته عمق الحياة وسر الخلود، إذ إن الموت لا يغيب الإنسان إن كان ما أقدم عليه من عمل عظيما غايته الأولى والأخيرة نشر العدالة والإصلاح وتقويم الاعوجاج، وهذا ما لا تقبله القوى التي انغمست بالشروع إلى حد أصبح كل شيء لديها مباحا حتى أرواح الناس.

ركز الباحث في تحليل العرض المسرحي، على شخصية الإمام الحسين باعتباره محور الصراع، والشخصية الرئيسية في العرض المسرحي، وقد عمد الباحث إلى تحليل العينة للشخصية الرئيسية وفق المنظومتين الصوتية والحركية كوحدات تحليل.

أولاً: منظومة الأداء الصوتي:

شخصية الإمام الحسين

المشهد الأول:

في بداية العرض المسرحي استخدم المؤلف المخرج موسيقياً طقسياً تدل على الحدث الطقسي لهذه المسرحية، فضلاً عن أنه استعان بالإضاءة الخافتة، كما استخدم اكسسوارات تعود إلى ذلك العصر لتعطي دلالة على تاريخ زمن الحدث.

دخول شخصية الإمام (الحسين)

الحسين: أريد لهم اللين والموادعة لا الحرب والقتال.

في هذا الحوار أريد لهم اللين والموادعة، أراد مؤدي شخصية الإمام الحسين أن يعطي زخماً لوقار الشخصية ومكانتها عبر الأداء الصوتي الفخم، إذ إنه قد برر إلقاء الحوار دلالة على إظهار عنصر الخير لدى الشخصية واهتمامه بالسلام، وعند قوله الحرب والقتال، فقد سبقها وقفة قصيرة وبعدها أكد على هذا الحوار باستخدامه النبر ليوضح المعنى الدقيق لكلامه ليزيد بأنه رجل سلام.

يزيد: لا بأس عليك أن بقيت بالمدينة قاضياً فقيهاً، ألم ترد أن تكون محتسباً لحوائج المسلمين ما الفرق هنا أو هناك؟

الحسين: في المدينة ابن الزبير وسواه، أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هذا ما استخارني به ربي وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرفها.

في هذا الحوار في المدينة ابن الزبير وسواه أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هنا قصد الحسين أن الكوفة هي مركز العلم الذي سوف ينطلق منه الإسلام؛ إذ شكلت الطبقة الصوتية الرخيمة وإلقاء الحوار بسلاسة دلالة قوة الشخصية والثقة العالية التي تمتلكها، وفي قوله هذا ما استخارني به ربي، جسد هذا الحوار بصوت هادئ وبإيقاع بطيء دل على الخشوع إلى الباربي عز وجل، وأن الله اختاره لهذه المهمة المقدسة ليدير أمور المسلمين في تلك المدينة، فكان الصوت يحمل قوة بالنبر مع الضغط على مخارج الحروف كي يتم تأكيد المعنى للمتلقي وذلك لأهمية الحوار، وفي المقطع الأخير من الحوار: وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرفها، قصد بهذا الحوار مع الإشارة باليد اليمنى الرسائل التي بعثها إليه في المدينة من أشرف الكوفة لغرض مبايعته واحتياجهم إلى الرجل العادل الحكيم والمتمثل بشخص الإمام، واعتمدت هذه الدلالة على المرجعيات التاريخية لهذا الحدث.

المشهد الثاني:

يزيد: اتدعوني إلى الشرك وأنا مؤمن

الحسين: نعم.. يا يزيد ادعوك إلى الشرك.

في هذا الحوار: نعم يا يزيد أدعوك إلى الشرك، لم يقصد المؤدي لشخصية الإمام الحسين أن يدعوه إلى الشرك بمعنى الإشراف بالله، ولكن كون يزيد عطل مصالح المسلمين وكان هذا الحوار مبنياً على ما سبقه من كلام، حيث اعتمد المؤدي على الوقف بكلمة: نعم، ثم في الدعوة إلى الشرك إذ كانت تأكيدية وهي الشرك بالله كونها كلمات تهز شعور المسلم.

يزيد: لو كان أبي معاوية دعاني إلى ذلك لصدقتة، ولكن يدعوني ابن علي إلى الشرك.  
الحسين: لأنك انتهكت حقوق الله وعطلت التكليف الشرعي، ولم تبق طريقا للنجاة إلا أن تشرك بإلهه أهواء نفسك.

في هذا الحوار: لأنك انتهكت حقوق الله والتكليف الشرعي، استخدم مؤدي شخصية الإمام الحسين النبر ليؤكد أن هذه الأمور هي من أساسيات الإسلام، وفي حوار: ولم تبق طريقا للنجاة إلا، فقد استخدم النبر أيضا كون أن سلوك طريق النجاة في الإسلام هو من صفات المسلم، ولكن يزيد لم يسلك هذا الطريق وكان هذا الموضوع هو الصراع القائم ما بين هذين القطبين، وفي قوله: إلا يقاطعه يزيد بنفس الكلمة كونه يستهزئ بالإمام، فيجيبه: أن تشرك بإلهه أهواء نفسك، فقد استخدم في هذه الجملة التنغيم ماسكا إيقاع الكلام وبالأداء الصوتي حتى يرسل رسالة إلى يزيد كونه أشرك بالله وترك الدين وعمل على إرضاء النفس البشرية بدلا من إرضاء الله.

يزيد: وهل لأهواء نفسي إلهة حتى أشرك به.

الحسين: نعم وكذلك عبوديتك للمال.

في حوار: نعم وكذلك عبوديتك للمال، كان الأداء الصوتي لمؤدي شخصية الإمام هادنا يحيل المتلقي إلى ثقته بنفسه مستخدما التنغيم الصوتي، وهدوء الإيقاع الصوتي.

#### المشهد الثالث:

يزيد: أراك مقتدرا على القول أيضا

الحسين: سأجزى جنانا، وتجزى هوانا يا يزيد.

أراد مؤدي شخصية الإمام هنا من قوله: سأجزى جنانا، أن يبدو متأكدا من أن الجنان من نصيبه كونه يعمل على إظهار الحق للمسلمين عكس شخصية يزيد، فأظهر الحوار بصوته الرخيم ثم عمل على التنغيم بقوله، وتجزى هوانا يا يزيد، حيث أراد أن يبرهن أن يزيد نهايته محتومة حيث بدأ بالضغط على مخارج الحروف لتأكيد معنى الكلمة.

الحسين: (إلى يزيد) جبروتك بإراقة الدم، وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، أسألك الغوث يا رب الرحمة.

استخدم المؤدي لشخصية الإمام الحسين قوة الصوت وبالنبر حوار، جبروتك بإراقة الدم، أما في حوار وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، وبصوت دافئ وإيقاع صوتي هادئ كان حوارا للتجلي من الله، أسألك الغوث يا رب الرحمة، إيماننا منه بأن الله هو المخلص من الشدائد التي يمر بها الناس.  
يزيد: لا لا لا هذه الفطنة يا ابن رسول الله.

الحسين: بل الدهاء والخديعة والمكر.

اتسم أداء المؤدي لشخصية الإمام الحسين بالقوة والرصانة كل هذه الصفات التي يمتلكها الإمام لم تجعله يندفع برد فعل كان يزيد يريد، إذ أطلق الحوار، بل الدهاء والخديعة والمكر، بهدوء ورباطة جأش مستخدما النبر والقصدية والتنغيم والضغط على مخارج الحروف.

#### المشهد الرابع:

يزيد: أقمنا ميل بدر فاعتدل، نحن الأحقاد نصلح ما أفسده الأجداد، سأقتلك يا حسين، سأقتلك بسيف جدك

الحسين: اللهم إني أسألك أن تعطينا، فإذا قرأت ما نكره فيما نحب رضينا اللهم أبعد الغدر عنا يا الله.

إذ أكد في هذا الحوار التجلي مع الله، وكأنه في محراب الصلاة والدعاء واستخدم في حوار: اللهم إني أسألك أن تعطينا، ... التنغيم والتلوين، والإيقاع المتغير، كما استخدم قوة صوته كونه يريد أن يوحي بحالة التجلي وخضوع الذات في قمتها مع الله.

يزيد: ستطبق سيوفي عليك مثل انطباق حجري الرحي على حبه قمح الحسين: وعنا يتخاذلون، لم اخرج أشرا ولا بطرا، وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي. في حوار: وعنا يتخاذلون، بصوت المؤدي، كان يسأل حول خذلان أهل الكوفة له عندما طلبوا منه العودة إلى الكوفة لينصروه. ثم يستدرك الموقف بقوله: لم أخرج أشرا ولا بطرا، وكذلك حوار: وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي، استمر فيه على نفس الوتيرة من الإلقاء، مع الضغط على مخارج الحروف، وذلك لإيصال الرسائل المهمة المراد طرحها للمتلقي، كون الحدث الذي حصل مع الحسين ليس بالهين بالنسبة إليه فقد كان موقف الخذلان من مريديه وأنصاره صعبا.

يزيد: نحن أيضا ندو عن الدين.

الحسين: الدين لعق على ألسنتكم تلوكونه ما درت معاشكم، بسم الله الرحمن الرحيم لا ينال عهدي الظالمين. صدق الله العلي العظيم.

استخدم مؤدي شخصية الإمام الحسين إيقاعا صوتيا هادئا، بما يدل على خيبة أمله بهم، وعدم إطاعة أوامر الله وتفرقتهم لهذا الدين. الدين لعق على ألسنتكم تلوكون ما درت معاشكم، أما حوار الآية الكريمة: لا ينال عهدي الظالمين، فقد أدى المؤدي تلك الآية بطريقة خاشعة؛ لأن هذا الحوار هو من المقدسات، فكان الإلقاء بصوت واضح فيه فخامة ووقار.

#### المشهد الخامس:

يزيد: لم تر مني صلحا يا حسين، عاهدت الحسن بن علي بأمور عدة ولكن ها هي تحت قدمي الآن، قل لي يا حسين ألا ترغب في الموت الحسين: خط الموت على ولد آدم، مخط القلادة على جيد الفتاة، والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، مثلي لا يبياع مثلك.

في حوار: خط الموت على ولد آدم، مخط القلادة على جيد الفتاة، اتسم الأداء الصوتي لهذا المقطع بالنبر وقوة الصوت، مستخدما إيقاعا واحدا متوصلا من دون وقفة، أما في حوار: والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، فاتسم الأداء الصوتي بصوت مرتفع وقوة الصوت وفخامته؛ ذلك لأنه يريد أن يبرهن أنه بموقف القوة وليس بموقف الهوان تجاه موقف يزيد منه وما يريده من إزال ل شخصية الإمام. هنا يقاطعه يزيد بطلبه أن يبياعه ولكن الإمام يرفض بشده بقوله: مثلي لا يبياع مثلك، فاستخدم قوة الصوت ليؤكد على عدم المبايعة بالنبر على أحرف الكلمة التي منها برز الأمر الرفض للمبايعة.

يزيد: ترفض الموت أيضا

الحسين: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وستخاصم عنده سبحانه، كنت اعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي.

استخدم المؤدي لشخصية الإمام الحسين في حوار: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وستخاصم عنده سبحانه، كنت اعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي، إيقاعا صوتيا متصاعدا ليؤكد بالنبر على أن يزيد سافك للدماء، وأنه يحاول بكل وسيلة الإيقاع بشخص الحسين وأهل بيته، فكان لصوته وخامته قوة تدل على قوة الشخصية وثقتها.

ثانيا: منظومة الأداء الحركي:

شخصية الإمام الحسين

المشهد الأول:

الحسين: أريد لهم اللين والموادعة للحرب ولا القتال.

في هذا الحوار، أراد مؤدي شخصية الإمام الحسين أن يعطي زخما لوقار الشخصية وسكونها وذلك عبر الأداء الحركي، إذ إنه اتخذ من جسده وضعية مستقيمة بحركة موضعية عبر وقوفه من على مرتفع بسيط، ونظره متجه للأمام في حالة من التأمل ليدل على وقار الشخصية، وعند قوله للحرب ولا القتال، إذ يقوم بوضع يده أمام وجهه موحيا بعدم الرغبة بخوض الحرب.

يزيد: لا بأس عليك إن بقيت بالمدينة قاضيا فقيها ألم ترد أن تكون محتسبا لحوائج المسلمين ما الفرق هنا أو هناك.

الحسين: في المدينة ابن الزبير وسواه، أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هذا ما استخارني به ربي وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرافها.

في حوار: في المدينة ابن الزبير وسواه أما الكوفة فيلزمها إمام صالح، هذا ما استخارني به ربي، هنا بقي مؤدي شخصية الإمام الحسين في ذات المكان ونفس وضعية جسده واقفا بشكل مستقيم، إذ إنه قام بإلقاء حوار بحركة موضعية مع إيماءة معبرة عن اختياره من قبل الله لحكم الكوفة، ثم بحركة انتقالية يعود بها إلى الخلف وهو في حالة من تأكيد خبر أهل الكوفة ودعوتهم له، وهذا ما أكده رجال الكوفة وأشرافها، وقد تضمن ذلك الحوار بإشارة من يده اليمنى حول الرسائل التي بعثها إليه في المدينة من أشراف الكوفة ولفرض مبايعته واحتياجهم إلى الرجل العادل الحكيم.

المشهد الثاني:

يزيد: أتعوني إلى الشرك وأنا مؤمن

الحسين: نعم يا يزيد أذكوك إلى الشرك.

في حوار: نعم يا يزيد أذكوك إلى الشرك، يبقى الإمام في ذات المكان إذ يقوم بحركة موضعية عبر التفاتة جسده نحو يزيد وبثبات ليؤكد حوار هذا.

يزيد: لو كان ابي معاوية دعاني إلى ذلك لصدقتة، ولكن أيدعوني ابن علي إلى الشرك!

الحسين: لأنك انتهكت حقوق الله وعطلت التكليف الشرعي، ولم تبق طريقا للنجاة.

في هذا الحوار، اتسمت حركة الشخصية بالحركة الموضعية إذ كانت الحركة تتكون من التفاتات بسيطة في ذات المحور، إذ يقوم الممثل بحركة رفع اليد مشيرا إلى امتعاضه من قول إلا أن تشرك بإلهه أهواء نفسك.

يزيد: وهل لأهواء نفسي إلهه حتى أشرك به.

الحسين: نعم وكذلك عبوديتك للمال.

المشهد الثالث:

يزيد: أراك مقتدرا على القول أيضا

الحسين: سأجزى جنانا، وتجزى هوانا يا يزيد.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين هنا في قوله: سأجزى جنانا، بحركة موضعية، أما في حوار: وتجزى هوانا يا يزيد، فيتحرك المؤدي بكامل جسده ليعطي ظهره إلى شخصية يزيد، وذلك لتأكيد عدم أهمية شخصية يزيد بالنسبة له كونه سوف ينال عاقبة دنياه في آخرته.

الحسين: (إلى يزيد) جبروتك بإراقة الدم، وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، أسألك الغوث يا رب الرحمة.

استخدم مؤدي شخصية الإمام الحسين الحركة الموضوعية بإلقاء حوار: جبروتك بإراقة الدم، وكذلك في حوار: وإحراق البيوت، وتشريد الناس وترويع الضعفاء، فقد وظف الحركة الموضوعية ذاتها فضلا عن تعبير الوجه بالتجلي مع الخالق وسكينة جسد المؤدي أعطت الرؤية لهذا الحوار، أسألك الغوث يا رب الرحمة، إيماننا منه بأن الله هو المخلص من الشدائد التي يمر بها الناس.

يزيد: لا لا لا هذه الفطنة يا ابن رسول الله.

الحسين: بل الدهاء والخديعة والمكر.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار بالدهاء والخديعة والمكر؛ بالحركة الموضوعية ووقوفه على المنصة المرتفعة قليلا تم إلقاء هذا الحوار كون مركزية المكان الذي يتخذه المؤدي لشخصية الإمام الحسين شكلت لدى المتلقي صورة المنبر الذي يتخذه الوعاظ المسلمون.

#### المشهد الرابع:

يزيد: أقمنا ميل بدر فاعتدل، نحن الأحفاد نصلح ما أفسده الأجداد، سأقتلك يا حسين، سأقتلك بسيف جدك

الحسين: اللهم إني أسألك أن تعطينا، فإذا قرأت ما نكره فيما نحب رضينا اللهم أبعد الغدر عنا يا الله.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار بالتجلي مع الله، وكأنه في محراب الصلاة والدعاء وكان حوار: اللهم إني أسألك أن تعطينا، فإذا قرأت ما نكره فيما نحب رضينا اللهم أبعد الغدر عنا يا الله، نجد الشخصية تقوم بحركة موضوعية في وسط المسرح وهي تنظر إلى السماء بكل خشوع كونها تتحدث بمناجاة الخالق لتكوّن صورة المتعبد الزاهد.

يزيد: ستطبق سيوفي عليك مثل انطباق حجري الرحي على حبة قمح

الحسين: وعنا يتخاضلون، لم أخرج أشرا ولا بطرا، وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي.

اتسم أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار: وعنا يتخاضلون، بحركة موضوعية تتابعت معها حركة اليمين بالإيماء نحو صدره توجي إلى تفاجئ الشخصية بموقف أهل الكوفة تجاهه؛ وذلك عندما طلبوا منه المجيء إلى الكوفة ونصرتهم، ثم يستدرك الموقف بقوله، لم أخرج أشرا ولا بطرا، تتقدم الشخصية بخطوتين إلى الإمام؛ وكأنها تخاطب الجمهور وهو ينظر إليهم مؤكدا ما جاء به من أجل الإسلام وليس لحب الدنيا كما جاء بها يزيد وأتباعه، وفي حوار: وأنت يا يزيد عرفت من أكون، فانتهكت حرمتي: في هذا الحوار تبقى الشخصية في ذات الحركة التي انتهت بها قبل قليل ثم يلقي هذا الحوار.

يزيد: نحن أيضا ندور عن الدين.

الحسين: الدين لعق على ألسنتكم تلوكونه ما درت معايشكم، بسم الله الرحمن الرحيم لا ينال عهدي الظالمين. صدق الله العلي العظيم.

اتسمت حركة مؤدي شخصية الإمام الحسين بحركة انتقالية نحو مقدمة المسرح، وهو يحرك يديه معبرا عن عدم الرضا من حديث يزيد، الدين لعق على ألسنتكم تلوكونه ما درت معايشكم، أما حوار الآية الكريمة، بسم الله الرحمن الرحيم لا ينال عهدي الظالمين. صدق الله العلي العظيم، قام بالحركة المستقيمة نحو أسفل يسار المسرح وهو ينظر نحو السماء مرددا هذه الآية الكريمة.

### المشهد الخامس:

يزيد: لم ترَ مني صلحا يا حسين، عاهدت الحسن بن علي بأمر عدة، وها هي تحت قدمي الآن، قل لي يا حسين ألا ترغب الموت  
الحسين: خط الموت على ولد ادم مخط القلادة على جيد الفتاة، والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، مثلي لا يبايع مثلك.

اتسمت حركة مؤدي شخصية الإمام الحسين: خط الموت على ولد آدم، مخط القلادة على جيد الفتاة، بحركة موضعية وبرفع اليد اليمنى، إلى حوار: والله لا أعطيكم بيدي إعطاء الذليل، بحركة انتقالية يتوجه نحو أسفل يمين المسرح تدل على رفضه للباطل وأصحابه، وعند نهاية كلمة: بيدي، يرفع يده اليمنى نحو السماء، ثم في حوار: مثلي لا يبايع مثلك، ينزل يده بقوة ويصبح التعبير بالوجه ويشاهد الغضب عبر تقاسيم الوجه.

يزيد: ترفض الموت أيضا

الحسين: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وستخاصم عنده سبحانه، كنت أعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي.

يسترسل مؤدي شخصية الإمام الحسين في حوار: إن مت سوف يحاسبك الله بدمي، كتب علينا القتل فبرزنا إلى مضاجعنا وستخاصم عنده سبحانه، كنت أعلم أنكم تطلبونني وقد ظفرتم بي، يبايع متصاعد تتقدم الشخصية بحركة انتقالية نحو مقدمة المسرح وهي تنظر إلى الإمام بشكل ثابت، ويعدها بحركة انتقالية مع استقامة جسد الشخصية أثناء المسير، والذي أراد من خلالها المخرج أن يظهر قوة الشخصية عبر مرجعياتها التاريخية والانثروبولوجية والفكرية مكونة رؤية كاملة حول الشخصية.

### الفصل الرابع

#### 4-1، النتائج ومناقشتها:

تناول الباحث أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي من خلال تحليل العينة التي تمثلت بتوظيف شخصية دينية عبر عرض مسرحية الحسين الآن، وذلك لتحقيق الهدف من البحث وقد توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1. اتسم الأداء الصوتي، الذي قدمته شخصيات العرض المسرحي، بكونه أداء متنوعا، وقد كان ذلك نتاجا عبر توظيف عناصر الصوت، وكان ذلك لتعزيز دور الشخصية في تشكيل الكلمات وإيصال المعنى.
2. اتسم الأداء الصوتي الذي قدمته شخصيات العرض المسرحي، بالاختلاف فيما بينهما، مما كان له الأثر الكبير في إيضاح الأبعاد النفسية لكلتا الشخصيتين، فضلا عن كون ذلك الأمر يعبر عن الحالات التي تمر بها الشخصية في العرض المسرحي، وهي تدل على طبيعة الشخصية.
3. لعبت الإيماءة دورا واضحا ومؤثرا في أداء الشخصيتين الرئيسيتين، وذلك كونها أدت إلى إنتاج الدلالات التي تقدمها الشخصية عبر أدائها، وأدى ذلك بطبيعة الحال إلى التعبير عن حالات الحزن، والفرح، والألم، والخوف، والغضب التي تكتنف أداء الشخصية.
4. اتخذت الحركة الموضعية في أداء شخصيات العرض المسرحي دورا مهما، إذ إنها عملت على تجسيد بعض الدلالات التي أعطت تعبيراً واضحاً، فضلا عن إنها بينت ووضحت كنه الانطباع الذي تحمله الشخصية في داخلها.
5. كان للحركة الانتقالية لشخصيات العرض المسرحي، دور كبير في عملية تشكيل وبناء دلالات العرض، إذ إنها قدمت صورة واضحة لطبيعة علاقة الشخصية وما لها من أبعاد نفسية، فضلا عن مرجعيات الشخصية، كما أدت الحركة الانتقالية إلى إيضاح طبيعة العلاقة فيما بين شخصيات العرض.



6. إن أداء الممثل في العرض المسرحي الطقسي شكل جمالية تستمد منطلقاتها من مرجعيات الطقس ذاته.
- 4-2، مناقشة الاستنتاجات:**
1. للأداء الطقسي أهمية في عرض الأعمال الدرامية ذات الطابع الديني.
  2. تضفي الشخصيات المُجسدة للعمل المسرحي أهمية كبيرة وذلك عبر تاريخ الشخصية ومدى تأثيرها في المجتمع.
  3. يعد المسرح الطقسي من الضروريات كون الإنسان يحتاج إلى تلقي النصائح والحكم التي تقدم إليه عن طريق عرض طقسي يتفاعل معه الجميع.
  4. يعتمد الممثل في المسرح الطقسي وبشكل كبير على تقمص الشخصية وإعطائها الأبعاد الجسمانية والصوتية ليحدث التوافق مع كل حركة وصوت يؤديها لتعطي بذلك مدلولاتها كونها لا تقبل الخطأ.
  5. إن أداء الممثل عبر المنظومتين الصوتية والحركية بتوافقهما مع أبعاد الشخصية المُجسدة يمنح العرض المسرحي الطقسي صيغا فكرية وجمالية.
  6. إن تميز الأداء بالثبات والارتكاز والهدوء في الشخصية الطقسية يعطيها زخما لوقار الشخصية ومكانتها عبر الأداء التمثيلي.
  7. على الممثل أن يقدم الشخصية بكل معانيها السامية كون العرض سوف يستقطب من يرغب أن يشاهد هذا المقدس وأي خطأ في تقديمه سوف يشوه الصورة التي رسمت قبل العرض أصلا كون المتلقي معبأ عاطفيا ومتعاطفا أصلا مع العرض قبل مشاهدته، إذ إن الفرق في أنه سيشاهد شيئا من الصور الجديدة والمعالجات الصورية فقط كون الأصل معروف مسبقا.
- 4-3، التوصيات:**
1. أن تكون هناك ورشة عمل تختص بالأعمال التي تهتم بكيفية التعرف على صيغ الأداء في المسرح الطقسي لأن العراق فيه مناسبات كثيرة طقسية ولها جمهورها العريض.
  2. رفد المكتبة في كلية الفنون الجميلة بالكتب التي تهتم بالمناسبات الطقسية والقريبة من العرض المسرحي كي تسهم هذه المكتبة في تطوير الحركة المسرحية.

Sources & References

المراجع:

1. Abdel Nour, Jabbour, 1984. *Literary dictionary*, Beirut, House of science for millions.
2. Abdul Hamid, Sami, 2012. *Old theater new and new theater early*, Baghdad: Baghdad Festival for Arab Youth Theater.
3. Ibn Almandoor, 1970. *Lisan Al Arabs*, Beirut: Dar San Arabs, M 1.
4. Al-Raie, Ali ,1979, *Theater in the Arab world*, (a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Letters - Kuwait - the world of knowledge 25.
5. Al-Zubaidi, Ali, 1966. *The Arab Play in Iraq*, Cairo (Al Resala Press).
6. Arto, Antonan, 1973. *the theater and his companion*, Translated by Samia Asaad. Cairo, Dar El Hana for Printing.
7. Aziza, Mohammed ,1997, *Islam and theater*, translated by Sabban Rafiq, a monthly series issued by Dar Al Hilal
8. Dior, Edwin,1998. *the art of representation horizons and depths*, Chapter 1, Cairo: Ministry of Culture Cairo International Festival of Experimental Theater, Translated by Center for Languages and Translation - Academy of Arts, D.T.
9. Elias, Mary, Al-Kassab, Hanan 1997. *Thesaurus of theater concepts, terminology, and performing arts*, 1st Edition, Lebanon: Library of Lebanon.
10. Fubion Powers, 2000. *Eastern Theater*, Giza: Hala Publishing and Distribution.
11. Hamada, Ibrahim, 1994, *Dictionary of dramatic and dramatic terms, the term play weather*, Cairo, Anglo-Egyptian Library.
12. Jabbar, Medhat, 1988. *Text Search*, Al-Nadim Press and Publishing.
13. Jilin, Wilson, 2000. *Psychology of Performing Arts*, translated by Abdulhameed Shaker, - Translator Introduction, Knowledge World, Kuwait National Council for Culture, Arts and Letters.
14. Kazim, Hussein Ali, 2013. *Theories of directing (the study of the basic features of methods of directing)*, Baghdad (House of General Cultural Affairs) 1st Edition.
15. Leres, Michelle, 2005, *Theatrical aspects in the Ethiopian ritual of Al-Zar*, 1st Edition, translated and presented by Mohamed Mahdi Kenawi. National Center for Translation.
16. Mahdi, Aqeel, 1988. *Looks in the art of acting*, Ministry of Higher Education and Scientific Research: College of Fine Arts, University of Mosul.
17. Marvin Carlson, 1999. *Performance Art*, Translated by Mona Salam, Cairo: Language Center, Academy of Arts, Cairo Festival of Experimental Theater 11.
18. Mustafa, Ahmed, *between Mishari and Hussein*, 2007. Kuwait: Al-Kasa Library
19. Saif, Mohammed, 2012, *Theater, ideas, and applications that oppose the traditions*, Baghdad Festival for Arab Youth Theater, the first session, Baghdad: corner design and printing.(in Arabic)
20. Sharji, Ahmed, 2013, *the psychology of the actor - actor as a marker and holder of marks*, Baghdad, Adnan House and Library.
21. Tabour, Mohannad, 2007. *Weather and its Impact on Representation*, Baghdad: Al-Fath Office, 1st Edition.
22. Wahba, Magdy, Al-Mohandes, Kamel 1984. *Dictionary of Arabic Terms in Literature and Language*, Beirut, Lebanon Library, 2nd edition.
23. Wahba, Murad, 2007. *The Philosophical Dictionary*, Cairo ,Dar Quba Modern Printing, Publishing and Distribution.