طقوس التعزية ومقاربات الأداء الفطري في حضارة وادي الرافدين

Condolence Rituals and Approaches to Innate Performance in Mesopotamia Civilization

أ.م.د منقذ محمد فيصل البجدلي الباحث أحمد هاشم صيهود المياحي

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

ahmed.٢٠fap١@student.uomosul.edu.iq

ملخص البحث

لقرون خلت شكلت الطقوس علامة فارقة في حياة الناس في حينها إذ " ان كل الطقوس هي في الأساس طقوس درامية ، لأنها تشد بين أجزاء مشهد من المشاهد ، شيء يرى ويسمع من قبل جمهور حي ومن هنا ينبغي التأمل في (القربان الإلهي)* او التتويج او مراسم الدفن الرسمية . وعلى ذلك يستطيع المرء ان ينظر إلى الطقوس باعتبارها افعالاً درامية واحداثاً مسرحية كما يستطيع اعتبار الدراما طقساً من الطقوس . ان الجانب الدرامي للطقوس يستبان في واقع المحاكاة الذي لا ينفصم منه في هذا الجانب "[١] وقد كان القدماء أكثر انفتاحًا على القدسي ، حيث وضع وجهات نظره الخاصة حول الخلق والسبب والنهاية والمصير ، فضلاً عن أساطيره وطقوسه الدينية الناتجة. وتسمح هذه الطقوس للإنسان أن يكشف لنفسه مصيره الحقيقي كجزء لا يتجزأ من العالم ، وهذا يعني أن الطقوس الدينية لا تكتفي بالكشف عن بنية الحقيقة أو الوجود في أحد الأبعاد ، ولكنها تضفي أيضًا معنى على الوجود البشري. وهكذا تبدو الأسطورة في شكلها الأولي استجابة دينية متصلة بالشعائر والطقوس ، وهكذا جاءت دراسة هذا البحث لتكشف ملامح الأداء المبني على الفطرة في عروض مسرح التعزية وتنقسم هذه الدراسة إلى أربعة فصول إذ تضمن الفصل الأول الاطار المنهجي و الذي ضمَّ مشكلة البحث وأهمية البحث والحاجة اليه فضلاً عن أهداف البحث وحدوده وقد تم تخصيص تعريف إجرائي لبعض المصطلحات

أما في الفصل الثاني فقد حاول الباحث بناء إطار نظري من مبحث واحد أشتمل على دراسة التعزية ومقاربات الأداء في الشرق تناول الباحث فيه الجذور والتأصيل لمسرح التعزية ، فيما تناول المبحث الثاني الغائية في أداء ممثل مسرح التعزية وتضمن هذا المبحث محورين رئيسين هما الغائية في أداء الممثل بمفهومه العام متطرقاً إلى المفهوم العام للغائية وابرز المخرجين العالميين الذين تعاملوا مع الممثل وفق هذا المفهوم . بينما المحور الثاني في هذا المبحث فقد تطرق إلى الغائية في أداء ممثل مسرح التعزية نتج هذا المحور عدة سمات كانت ابرزها إظهار قصدية دينية يريد من خلالها الممثل التقرب إلى الله وإلى معتقده الديني كما إن الغائية هنا يمكن أن تكون اعتبارية كون الممثل يكون قد حقق اسماً اعتباريا في محيطه ومجتمعه الإقليمي . بينما في المبحث الثالث فقد تطرق الباحث إلى دراسة التشابيه ومقارباتها مع عروض مسرح التعزية يبين الباحث في هذا المبحث دراسة ابرز السمات من خلال محوري التشابيه وعروض التعزية لبيان أوجه الشبه والتقارب بين الآليات التنفيذية لهذين النوعين من الأداء ، وما يعزى إلى الاستخدام الفطري والأكاديمي والتطبيق لهذه الآليات

والأساليب. وبعد ذلك وفي نهاية الفصل الثاني استخلص الباحث المؤشرات التي نتجت عن الإطار النظري. أما في الفصل الثالث فقد أجرى الباحث إجراءاته البحثية ، حيث حدد المجتمع والعينة وأداة البحث ، حسب ما يتناسب مع طبيعة البحث وكذلك ما استطاع الباحث الوصول إليه من الملاحظات والمصادر المرئية. والاجتماعات والمقابلات ، ومن ثم قام بتحليل عينة بحثه ، اما الفصل الرابع فقد استخرج الباحث النتائج والاستنتاجات ...

الكلمات المفتاحية : (طقوس ، الأداء الفطري ، التعزية)

Abstract

For centuries,rituals constituted a milestone in the lives of people at the time, as "all rituals are essentially dramatic rituals, because they pull between parts of a scene, something seen and heard by a living audience, and from here we should meditate on (the divine sacrifice)* or the coronation or The official burial ceremonies. Accordingly, one can look at the rituals as dramatic actions and theatrical events, as one can consider the drama as one of the rituals. The dramatic aspect of the rituals is revealed in the indissoluble reality of simulation in this aspect." (The ancients were more open to the divine, In it he laid out his own views on creation, cause, end, and destiny, as well as his resulting myths and religious rituals. These rituals allow man to reveal to himself his true destiny as an integral part of the world. This means that religious rituals not only reveal the structure of truth or existence in one of the dimensions, but also give meaning to human existence. Thus, the myth appears in its initial form as a religious response related to rituals and rituals, and thus the study of this research came to reveal the features of performance based on instinct in the performances of the theater of condolences. Research objectives and limits A procedural definition of some terms has been allocated

In the second chapter, the researcher tried to build a theoretical framework from one topic that included the study of condolences and approaches to performance in the East. General, referring to the general concept of teleology and the most prominent international directors who dealt with the actor according to this concept. While the second axis in this topic dealt with the finality in the performance of the Al-Taziah theater actor, this axis resulted in several features, the most prominent of which was showing a religious intention through which the actor wants to draw closer to God and his religious belief. in its surroundings and regional community. While in the third topic, the researcher touched on the study of resemblance and its approaches to the performances of the theater of condolence. and methods. Then, at the end of the second chapter, the researcher extracted the indicators that resulted from the theoretical framework. In the third chapter, the researcher conducted his research

procedures, where he identified the community, the sample, and the research tool, according to what is commensurate with the nature of the research, as well as what the researcher was able to reach from the observations and visual sources. And meetings and interviews, and then he analyzed his research sample. As for the fourth chapter, the researcher extracted the results and conclusions

Keywords: (rituals, innate performance, consolation)

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

أولا : مشكلة البحث :

عرفت الشعوب القديمة أشكالا من المسرح الديني تقع في منتصف الطريق بين الطقس والمسرح ، وهذا ما يطلق عليه اسم الدراما الأثنية . ففي حضارات بلاد ما بين النهرين عرفت أشكال تجمع بين الطقس والعرض المسرحي ، وفي الحضارة المصرية القديمة ، أظهرت الاكتشافات الأثرية وجود تقاليد مسرحية فرعونية كانت تأخذ غالبا طابع الطقس ارتبطت بالعقيدة الأوزيرية (آلام أوزيريس الذي قامت زوجته إيزيس بجمع أشلائه بعد موته) كان يعبر عنها من خلال مجموعة من الشخصيات تؤدي أدوارها التعبيرية عبر الصوت والحركة ، و مع الوعي المتزايد لصانع العرض الطقسي منذ فجر التاريخ ومع الحاجة إلى نوع من التشابه بينه وبين الآخرين استخدم المحاكاة ، من الممكن أنه شعر أيضًا بالحاجة إلى (التجسد) أو تجسيد ما أراد تقليده ، وأن هناك شيئًا يمكنه لمسه والشعور به ماديًا ، وربما هذا هو المكان الذي بدأت فيه حركة الرقص ؛ أو ربما التمثيل الإيمائي – الذي يقال إنه يسبق الكلام أو التمثيل الشفوي. يتفق العلماء على أن اللجوء إلى المحاكاة يتم بشكل غريزي. مثلما توجد غريزة البقاء وغريزة الجنس ... إلى آخر الغرائز التي يميزها الرجل ، هناك من يطلق عليهم غرائز (التمسرح) أو أن الإنسان كان وما زال يحتاج إلى أن (يعرض) ، وأن يمثل ، وأن يرى نفسه مجسدا أيضا .[٢] وجدير بالذكر فقد ترسخت أسس بناء الشعائر منذ العصور القديمة ، بعد أن وجد الإنسان الأول نفسه في بيئة مليئة بالظواهر والأحداث التي تسبب الذعر والخوف، هذا لأنه لم يجد تفسيراً كافياً لها للتعايش مع هذه الأشياء غير المرئية لكنه يؤمن بنفسه كما يبدو أنه يتجول في هذا الكون الشاسع بحثًا عن القوى الخفية التي تحكمه اذ كان عليه أن يعطي هذه الظواهر تكوين أبعاد مرئية تكون مصدر كل الأحداث المحيطة به ، فالقوى التي يرمز إليها بالآلهة تحميه من الأخطار المحيطة بمجرد تقديم القرابين لها، اذ تعتبر التضحية أحد الموضوعات الرئيسية للموت ، والتي لها معناها الأصلي النموذجي ، وهي ضرورية للغاية . حيث إستشعرت القبائل البدائية بأن لديهم الدافع للتضحية من أجل للآلهة .[٣] لأنها تتضمن فعلًا رمزيًا ومجازيًا ، سواء كان هذا الفعل رقصة

قبلية تظهر حركات الطوطم ، أو كسر الخبز والشرب أثناء التضحية المسيحية ، أو طقوس شامانية آسيوية ، أو في (الفودو) الهند. ينجذب الكهنوت و المصلين إلى حضور الآلهة ، ويؤدون طقوسًا يحاكون من خلالها الآلهة عبر أداء الشخصيات المناط بها تجسيد الاحداث التي تعبر عن الحالات المشار اليها " ربما كان الإيقاع الموسيقي والرقص الحر أول أشكال هذا الفعل المندفع ، الذي أصبح تدريجيًا طقسًا مقننًا. في ذلك يرون تعبيرًا عن تجربتهم الشخصية. وبذلك يتحول الطقس من أداء فردي حر إلى أداء جمعي ذي قواعد واصول مرسومة بدقة".[٤] وعلاوة على ذلك فقد تميز الأداء في حياة الانسان البدائية ، عندما أراد أن ينقل الأفكار التي سالت في مخيلته ، ولم يجد متنفسا للتعبير عنها ، " ففي الشعائر كما في الدراما ، يكمن الهدف في مستوى من الوعي المتسامي ، في نفاذ البصيرة لاتنسى تناول طبيعة الوجود ، وفي تجديد قوة الفرد لمجابهة العالم . وذلك يتجلى في التطهير"[٥] و لتلك الأحداث التي حدثت له ، وكان مستعدا للتعبير والكشف عنها ، حيث كان التعبير الأقرب إليه هو عبر تجسيدها و يتحقق ذلك بواسطة حركة جسده أي وظف (لغة الجسد) التي تعد حلقة صلة الاتصال ما بين المرسل والمتلقي وبهذه الطريقة يجسد طقوسًا طالما رغب في التعبير عنها ، حيث انطلقت حركات جسده في الفضاء للإعلان عن البداية الأولى في لحظات المحاكاة ، مما أدى إلى إقامة طقوس لظواهر معينة كان لها الأثر البالغ على حياته. فقد وجد المسرح مع نشأة الحضارات القديمة كحضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل وكذلك الحضارات الشرقية نتج عن تلك الطقوس مظاهر أدائية شبه درامية اتضحت معالمها عند الاغريق ." ان النشاط المسرحي قد بدأ ، مع الطقوس الدينية السحرية البدائية أو مع الطقوس الاجتماعية ، والرقصات الشعائرية والاحتفالات ... الخ نقول بدأ في الهند كما في الثقافات الأخرى . بل حتى اليوم فأن قبائل كثيرة في مناطق مختلفة ، تمارس طقوساً مرتبطة في الوطن الطقوس المرتبطة بالميلاد ، بالموت بالبلوغ ، بالزواج ، بجمع الطعام ، بالصيد ، بالمعارك واسترضاء الآلهة والقوى البدائية ، وهي طقوس تحتوي على عناصر درامية أو مسرحية بصورة واضحة "[٦] وعلى هذا الأساس تمخضت مشكلة البحث الحالي بالسؤال التالي : **هل لطقوس التعزية الفطرية في حضارة وادي الرافدين أثر على الطقوس الادائية الحالية ؟**

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه : -

١- تكمن أهمية البحث الحالي بالتعرف على طقوس التعزية ومقاربات الأداء الفطري في بلاد الرافدين المنبثقة من دراسة الفنون المسرحية للتعرف على جذور واصول مسرح التعزية

٢- لمساعدة الطلبة الاكاديميين والباحثين في مجال الفنون المسرحية على التعرف على الابتكارات والاكتشافات المسرحية الجديدة التي تخص الأداء المسرحي وخلق مساحات بحثية تتعلق بمسرح العزاء

ثالثاً : هدف البحث :-

يهدف هذا البحث إلى التعرف على طقوس التعزية ومقاربات الأداء الفطري في بلاد الرافدين

رابعاً : حدود البحث :-

الحدود المكانية: عروض مسرح التعزية في العراق

الحدود الزمانية : العروض المسرحية المقدمة من عام ٢٠٠٩ إلى عام ٢٠٢٢

الحدود الموضوعية : تمثل الحدود الموضوعية دراسة طقوس التعزية ومقاربات الأداء الفطري في بلاد الرافدين

خامساً : تحديد المصطلحات :-

اولاً : الطقوس

الطقوس ..... إصطلاحاً :

الطقوس يعرفها بعض الباحثين بأنها " تلك الشعائر والاعمال الدينية التي تشكل الجانب العملي من العقائد واللاهوت . وتعبر عن بعض جوانب الميثولوجيا وتكسبها صفة الديمومة والاتصال مع اللاهوت [٧] فهذا التعريف قد أكد على الارتباط الوثيق بين الطقوس والشعائر الدينية التي تعد ترجمة عملية لمعتقدات الجماعة الشعبية ، والتي تتغذى ببعض التصورات ذات المرجعية الأسطورية الضاربة بجذورها في أعماق الأزمنة الغابرة ، وهذا الامتزاج بين البعدين : الديني والاسطوري يمنح الطقوس صفة الاستمرار والديمومة

التعريف الاجرائي للطقوس

الطقوس: هي مجموعة من الممارسات والقيم تنتقل عبر التقاليد وتنتقل من جيل إلى جيل. إنها جزء مهم من الثقافة لأنها تجسد معتقدات الشعوب و تصبح مقدسة وقيمة كلما تقادمت في الزمن وغالبا ما تكون الطقوس متوارثة .

ثانياً: الأداء:

الأداء.....إصطلاحاً

الأداء حسب تعريف مارفن كارلسون بأنه : " ليس مجرد عامل مساعد ، او زائد ، او صدفة بحته من الممكن تمييزها عن المسرحية ، بل المسرحية توجد اولا وأخيراً فقط عندما تلعب . والأداء يستحضر اللعب إلى والوجود

، ولعب المسرحية هو المسرحية في حد ذاتها "[٨] يشمل الأداء أي تجربة تعيش فمصطلح (الأداء) يغطي مجموعة واسعة من الممارسات الفنية بما في ذلك الخبرة البدنية والعروض الحية ، ويصف كارلسون قصدية الأداء قائلاً : " كل شخص يعي في وقت أو أخر انه يلعب دوراً اجتماعياً ما ، وإدراكنا أن حياتنا حسب أنماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع تشير احتمال إن كل الأنشطة الإنسانية من الممكن اعتبارها أداءاً أو على الأقل الأنشطة التي تتم بوعي ، فنحن قد نفعل أشياء دون تفكير ، ولكننا عندما نفكر فيها ونعي ما نفعله فان الوعي يعطيها صفة الأداء . وعلى هذا فهناك مفهومان مختلفان للأداء : احدهما يشتمل على استعراض المهارات والآخر يشتمل على استعراض ايضاً ، ولكنه استعراض لأنماط معروفة ومقنعة من السلوك أكثر من استعراض لمهارات معينة مثل فن أداء الممثل ، أداء الطفل في المدرسة ، أداء العربة "[٩] و يعرف الأداء (ستانسلافسكي) بأنه " تفكير الممثل وجهده وشعوره وتمثيله متفقا والدور الذي يؤديه ، فالشيء المهم هو أن تؤديه أداء صادقا"[١٠] بينما يرى ريتشارد بومان " بانه كل شئ يشتمل وعيا بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له او نموذج اصلي موجود في الذاكرة "[١١] أما بالنسبة لباتريس بافي فيعرف الأداء بأنه " لعب الدور ، لعب الممثل لدوره ، تؤدي فكرة عن نشاط أدائي . أما اللفظة الحديثة jeu dramatique فإنها تسترجع بشكل عرضي التمثيل بالمعنى العفوي والارتجالي[١٢]

ومن خلال ما تقدم من تعاريف الأداء صاغ الباحث تعريفاً أجرائياً وهو :

إنه عمل أو محاكاة مقنعة ومنظمة يجسدها ممارس أكاديمي للعمل المسرحي ، أو يمكن أن يقدمها شخص طبيعي يرجع أداؤه إلى فطرته الناجمة عن محيطه كما هو الحال بالنسبة (للمشبهين) الذين يقومون بأداء عروض التشابيه الحسينية

ثالثاً : الفطرة

الفطرة..... إصطلاحاً

وعليه إن النزعة الخلقية لدى الإنسان – من خلال هذه الفطرة– ملازمة له منذ وجوده في هذه الدنيا ، ومهما اعتراها من تأثيرات خارجية ، تظل صعبة التبديل لقوله عز وجل ﴿ فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا ۚ لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ۚ ﴾* ، وهذه النزعة الخلقية تتفاوت بين الكمال والنقص لكنها لا تتبدل ولا تنعدم أبداً وهي بلا شك موجودة لدى كل الناس ، ثم تتفاوت بينهم في مدى تحقيق الأخلاق الفاضلة ، ومدى سلوكهم بمقتضاها

ومن خلال ما تقدم من تعاريف للـــــفطرة صاغ الباحث تعريفاً أجرائياً وهو :

هي دافع فطري أو دافع للفعل يتجلى عادة استجابة لحافز خارجي معين ، مثل أداء طقوس التشابيه التي يتم تكرارها في بداية كل عام ضمن طقوس التشابيه الحسينية ، و غالبًا ما توصف الفطرة اليوم بأنها نمط سلوكي تلعب البيئة المحيطة دورًا في تحديده.

الفصل الثاني : (الإطار النظري)

مظاهر الأداء الطقسي عبر حضارة وادي الرافدين :

تتشكل الطقوس في حضارة وادي الرافدين من خلال الممارسات الأيديولوجية لتلبية المتطلبات الدينية إذ " شملت في ديانة حضارة وادي الرافدين : التطهير والصلاة والتراتيل ، النذور والقرابين ، الاحتفالات ، الدينية والترانيم ، الادعية والتعاويذ ... رغم ان المعبد كان يمارس مختلف اشكال الطقوس الدينية والمناسبات الاجتماعية بما فيها احتفالات الزواج والمراسيم الجنائزية ، الا ان احتفالات رأس السنة . التي نشأت في الأصل عيداً من أعياد الطبيعة . كانت الأكثر أهمية وشمولية وبهجة وحضوراً جماهيراً ."[١٣] وإستناداً إلى ما سبق فقد ورث السومريون تقليدًا حضاريًا للطقوس الجنائزية نتج عن تراكم الحضارات التي سادت في جنوب بلاد ما بين النهرين منذ ٥٠٠٠ قبل الميلاد ، وكانوا يعتقدون أن إقامة هذه الطقوس هو علامة على رقي تلك الحضارة. وقد أشار لتلك الطقوس خزعل الماجدي في موسوعته (متون سومر) وقسمها لثلاثة أقسام :

١- طقس الكسبا : إنه طقس يتم فيه تقديم الأطعمة المختلفة لأرواح الموتى ، وتعد فيه مائدة طعام مع ترك مقعد جلوس فارغ لروح المتوفي الذي أقيمت لأجله تلك الوليمة .

٢- طقس المي نقو : تقوم هذه الطقوس بأرواء عطش الموتى حسب معتقدهم ، ويتم سكب الماء من خلال أنبوب خزفي ينزل من سطح الارض حيث العالم السفلي. وتم العثور عليها في أحد المباني التابعة للملك السومري (شولكي) ، وفي قبر ملك أور وجد أيضًا مكانًا مخصصًا لهذا الغرض.

٣- طقس الشومازكارو : وهي طقوس (تسمية الاسم) لإحياء ذكرى فضائل المتوفى من قبل الأسرة والأشخاص من حوله ، كي لا ينسى أمره ، مما خلق تقليدًا آخر حقق ذات الهدف اطلاق تسمية المتوفي على اسماء المواليد الجدد . فضلاً عن ذكره المتصل اثناء طقوس التعزية .[١٤]

وإن الأصل في هذه التعزية طقس وجد لتخفيف التوتر الذي يعيشه أقارب المتوفى وأصدقائه ، ومن جهة أخرى فإنها تعزز خلود ذكرى المتوفى وعدم نسيانه. " وكان هناك عدد من الكهنة الذين يؤدون هذه الشعائر وهم كهنة (كالا – ماخ) اي (الكاهن العظيم) وكهنة الـ (كالا) اي الناديين وكهنة الـ (كالا – تور) وكان كاهن الكالا يعزف أما على طبل هلهلا تو Halhallatu او على القيثارة أثناء ندبة واناشيده الحزينة . والكاهنات كذلك يؤدين هذه الشعائر وهن من نوع (لوكر) و (اينتو) ، وكان أهل الميت يعبرون عن حزنهم بترك الشعر اشعث او بنتفه والنواح باصوات عالية واللطم على الوجه ، والقاء اليدين على الأرض وضربها وتمزيق الثياب "[١٥] وقد تم بعد كل هذه الممارسات الطقسية الاستفادة من روحها التعبيرية في استثمارها الادائي عبر شخصيات منتخبة لتجسيدها الادائي بشكلها المتأصل والمتطور عبر التاريخ ، ولعل من هذه التقاليد عادة مسح الرأس بالطين والخشوع المتمثل بإنحناء الرأس نحو الأرض وهنا يرى الباحث ان هذه النماذج قد وصلت الينا وتم استثمارا في الطقوس التعزية الادائية الفطرية وإلى يومنا هذا إذ نراها جلياً عند مرور المواكب الحسينية المتجهة صوب كربلاء وهم يؤدون (ركضة طويريج)* ، ومن الجدير بالذكر أن بعض الطقوس كانت تحوى أناشيد تنص على الاعتراف بكثرة الذنوب كما تنص على أن هذه الذنوب ربما كانت غير مقصودة بالنسبة للآلهة و قد لا يعرفها من يؤدي هذه الأناشيد لأنه مؤدي فطري لذلك فإن التقوى الدينية تكافأ بالعمر الطويل في الحياة الدنيا . ومن الغريب أن الجزاء في الآخرة لم يكن واضحا بل كان يظهر في النصوص الدينية ما يشير إلى أن المرء يلقى جزاءه من ثواب وعقاب في حياته الدنيا[١٦] ، هذا يعني أن الأحداث التي تتخلل الأساطير السومرية والبابلية كانت تؤدى فطرياً و يمكن (تمثيلها) من خلال هياكل طقسية درامية ، على أساس أن تشابه الأشياء يمكن أن يؤثر على وجودها ، وأن هذه الطقوس الدينية الدرامية تمكن من التواصل مع الآلهة. أي بمعنى ما يمكن أن يكون إقامة أداء طقسي مناسبة دورية وفرصة ثمينة لتلبية احتياجات الإنسان ورغباته . وهذه الطقوس ترمز إليها الدولة في الاحتفال الرسمي بالعام الجديد ، عندما يؤدى النعي للإله الغائب تموز أو مردوخ ، حينما يعلن ذلك (الإله) محاصر في جبل العالم السفلي. " وهذا (الموت) الموقت ، لا يعتقد بأنه كان يمثل إيمائياً كما كان الأمر في مصر بالنسبة لموت أوزيريس ، فقد كانت حالة الطبيعة كافية لتأكيد هذا الموت : فالأرياف الجرداء والقطيع الراكن لا عشب أمامه ، . . . كل ذلك دلالة على غياب الإله أو موته ، أو على أقل تعديل عدم قدرته على التأثير في الطبيعة ."[١٧]ما يفسر أن أسطورة نزول الإلهة إنانا إلى العالم السفلي كانت مسرحية في الواقع بسبب الأحداث المأساوية التي رافقتها ، مما أدى بنا إلى حقيقة أن المسرحيات اليونانية كانت مبنية على هذه الأسطورة بطريقة او بأخرى مثل (الاورستيا ٤٥٨ قبل الميلاد) ، التي كتبها (أسخيلوس) ، وتتألف من (اغمانون) ، و (حاملات القرابين) ، و (الصافحات). ففي المسرحية الاغريقية تقوم كليتمنسترا بقتل زوجها

أجمانون ، بينما أرسلت الإلهة إنانا زوجها تموز ليحل محلها حيث إلى العالم السفلي . " واذا كان البعض لايري ان يسمي تمثيل احداث هذه الأسطورة مسرحاً بل يعتبره جزء من الطقوس الدينية ، فجوابنا له نعم ، ان ذلك جزء من الطقوس الدينية ، ولكن أداء هذا الجزء تمثيلاً ، ولذلك ظهرت الحاجة إلى بناء خاص بهذا التمثيل ، لان المعابد لا يمكنها ان تفي بغرضه (...) ومما يؤكد هذا الاعتقاد كثيراً هو وجود الممثل في العراق القديم والذي كان يلفظ باللغة البابلية بـ (موميلو) فلو لم يك هناك تمثيلاً لما ظهرت الحاجة إلى الممثل"[١٨] وعليه يمكننا ان نستنتج ان الأداء الطقسي هنا اتخذ من هذه الطقوس الدينية في الحضارات السومرية والبابلية العديد من المظاهر المختلفة مع تنوع احتياجات ودوافع بلاد ما بين النهرين ، سواء كانت تتعلق بالسلطة السياسية والحكم (الدوافع المعززة) أو الخصوبة والدوافع المتعلقة بالتنمية، الدوافع الاستباقية أو الموت والحياة والخطيئة (دوافع القلق) أو مواضيع أخرى ووفقًا لهذا التصنيف ، يمكن معالجة ثلاثة مظاهر طقسية تحدث في يوم رأس السنة البابلية ، والتي تقام بانتظام كل عام ، وتدعو مطالبهم إلى الخروج من الوقت الآني والدخول إلى الوقت الأسطوري (استعادة الزمن المقدس)[١٩].وتأسيساً على ذلك يمكن الإشارة ان " كل عيد ديني ، وكل وقت طقوسي يتكون من إعادة الكشف عن الأحداث الإلهية حاصل في ماض اسطوري (في البدء) ، فالحضور الديني للطقس يتطلب مغادرة الفترة الزمنية العادية ، من أجل العودة مرة أخرى إلى الوقت الأسطوري الذي تم إحياؤه في الطقس ذاته "[٢٠] والعالم السفلي يمثل في معتقدات سكان العراق القدامى بالطبقة الأخيرة من الأرض وفوق سقفه كانت تمتد المياه الجوفية العميقة وهذا العالم كان محاطاً بسبعة اسوار وبنهر يحيط بالسور الأول منه ويسمى (خوبور) وكان لايسمح للموتى بعبور هذا النهر الا بعد أداء طقوس الشعائر الجنائزية "[٢١] ومن خلال الطقوس الدينية للمعتقدات المختلفة بين الحضارات ، فإن الأساطير في عقلية المجتمعات البدائية هي حقائق حدثت في العصور القديمة وكان لها تأثير مادي على حياة الإنسان وايمانه بمعتقده ، أما بالنسبة لربط الأساطير بالأداء الطقسي " فان الطقس يكاد يكون التطبيق العملي للأسطورة ، والمعتقد معاً لان الطقوس ، التي ترافق الاديان كانت في اغلبها ، تحتوي على ما يشير إلى وجود حكاية، او ثيمة مقدسة تقف خلفها، هذا اذا كانت بعض الطقوس اعادة حكي، او قص، او تمثيل للأساطير نفسها مثل طقوس تموز، وعشتار، التي تقام في اعياد الربيع المفرحة، حيث زواج تموز وعشتار، او اعياد الصيف الحزينة حيث التأبين الجنائزي لتموز، وحزن عشتار عليه، وغير ذلك من الاساطير ذات الطبيعة الطقسية "[٢٢] .

التشابيه الحسينية الجذور والتأصيل

مما لا شك فيه أن التشابيه الحسينية هي تلك الخصوصية التي تتعلق بعاشوراء الإمام الحسين (عليه السلام) وهي نوع التمثيل الذي يحاول المؤدي من خلاله تجسيد حقيقة تاريخية ، وفي الغالب هذا المؤدي لم يكن دارساً لأساسيات فنون الأداء بل تعلم فطرياً تلك الأدوار من خلال البيئة أو الاسلاف الذين سبقوه ، وأنبثق الأداء الطقسي لطقوس التشابيه من الطقوس الرافدينية الآنفة الذكر. ولكن بمفهومها الحالي تنسب إلى ناصر الدين شاه والذي يعد من أبرز حكام عصر القاجار الذي استمر حكمه قرابة الستين عام الوالي الأول الذي سمح بممارسة إحياء واقعة معركة كربلاء تمثيلاً في ايران رغم تعدد الآراء بين مؤيد ورافض إقامة مثل هكذا طقوس ، اذ كان موضوع النقاش بين العلماء والمفكرين في ذلك الوقت بسبب اضافته لتلك الابتكارات إلى هذه الاحتفالات والمتمثلة بـ (إعادة تمثيل واقعة الطف) إذ اعتبرت " هذه المفردة من الشعائر (التشبيه) موضع خلاف وجدل لدى العلماء والمفكرين آنذاك باعتبارها قضية مستجدة وعادة مبتكرة أضيفت للشعائر الحسينية خصوصا وأن تشبيه المعصوم يعد قضية حساسة لا يمكن القفز عليها بسهولة في العقل الإسلامي والوعي الشيعي على الخصوص و كذلك تشبيه الرجال بالنساء والعكس في أداء الدور التمثيلي في تمثيل الواقعة ومع مرور الزمن أصبحت عادة التشبيه في العهد القاجاري مقبولة لدى الرأي العام الإسلامي والشيعي " [٢٣] ومن الجدير بالملاحظة تعود جذور الأسس الفكرية والعقائدية لممارسي مثل هذه الطقوس ما أستدلت به بعض آيات الذكر الحكيم ﴿ ذَٰلِكَ وَمَن يُعَظِّمْ شَعَائِرَ اللَّهِ فَإِنَّهَا مِن تَقْوَى الْقُلُوبِ ﴾* ويرى الباحث ان هذه الشعائر هي ذات الطقوس الدينية العقائدية التي وجدت من أجل وسيلة تقريب الانسان لخالقه من خلال مظاهر الأداء الروحي المبني على التقاليد الموروثة ، اذ هذه الاية وان كانت ظاهراً تخص فريضة الحج الا ان كل شعيرة فيها تقرب إلى الله (عز وجل) فهي تعزز نقاء وسريرة قلب حاملها . وتجدر الإشارة إلى أن طقوس الشبه ظهرت لأول مرة في القرن العاشر الهجري على شكل حصان مغطى بكفن تم صبغه باللون الأحمر وشكلت عليه بعض السهام وهذا الحصان يكون في مقدمة الموكب الشعائري ويرمز هذا الجواد إلى فرس الإمام الحسين (الميمون).. " ثم ظهرت شخصية الحر الرياحي ومعه بعض قادة الجيش الأموي برفقه هذه الخيول امام المواكب ..كما تظهر شخصية الإمام علي بن الحسين السجاد (ع) في حالة رجل عليل مكبل بالاغلال على صهوة جواده وسط الموكب يوم الأربعين من صفر يردد ما قاله حين دخل المدينة .. والناس تلطم من فرط التأثر لمشهده .. ثم تطور بالتدريج إلى ظهور الهوادج والنساء فيها كأنهن السبايا عائدين من الشام عبر العراق إلى المدينة ويمرون بارض الطفوف في كربلا يوم زيارة الأربعين"[٢٤] وهكذا يتبين من الجماهير التي تأثرت بهذا المشهد المأساوي

والمشاركة في (اللطم) ما زالت تتذكر ذات المشهد الذي يتكرر كل عام إذ " يجري تمثيل واقعة عاشوراء كل عام في المدن العراقية ولا سيما كربلاء والنجف والكاظمية وبغداد ، ولا زال العراقيون يواصلون الشبيه وتمثيل المعارك التي جرت في كربلاء ، ولكن هذا التمثيل والشبيه لم ينقل إلى المسرح حيث يقوم الممثلون بأداء دور الحسين ويزيد"[٢٥] .

وقد جرت العادة ان تقوم المواكب الحسينية بتوظيف طقوس التشابيه لعبور الشوارع والطرق وسط حشد كبير من المتفرجين إلى الساحة الرئيسية بالمدينة أو وسط ساحة الضريح المقدس للإمام الحسين (ع) ، حيث هناك تجري صورة مصغرة لتلك المعركة التاريخية ، لقد توسعت عروض التشابيه على مر السنين. فمن عدد محدود ل (مشبهي) هذه الطقوس إلى توسّع عدد المشاركين "المشبهين" من الجانبين ليشمل عددًا كبيرًا من المشاركين في يوم عاشوراء ، لتكتمل صورة واقعة الطف لدى معظم المسلمين لاسيما اللحظة المؤثرة لخروج السبايا من كربلاء بقيادة بطلة كربلاء العقيلة زينب (ع) اذ شهد آلاف المسلمين هذا المشهد المروع بعاطفة ، ثم جاء قائد الجيش الأموي المنتصر لتقتاد اليه النساء مقيدين بالحبال مع صهوة الجواد المترب ، الذي كان كان يمتطيه الإمام العليل "علي بن الحسين" (ع) الذي كان الوحيد من رجالات الحسين الذي لم يشارك في واقعة كربلاء ، لأنه كان مريض للغاية وظهر مكبلاً بالأصفاد المتربة على رأس جواده.

من البديهي أن (حادثة الطف) كان لها أثر كبير على الجوانب الأدبية والفنية والتاريخية للسياق التاريخي الإسلامي ، ويعزو السبب لعدم نسيانها هو طرفي الصراع غير متساويين ، فإن المتغيير الأول يتطلب المبادئ النبيلة ، والثاني ينادي هذا العالم بكل ملذاته وشهواته، بين هذين النقيضين ، لا يزال الحزن قائما حتى اليوم ويتجدد كل عام " فالمشهد الدرامي للطف مكتنز بالدلالة والإثارة مفعم بالحيوية الدرامية وتوتر الأحداث ينطوي على عناصر المأساة في التضحية والدم والقتل والسبي والنهب والحرق مما جعل المشهد أكثر إيلاما في نفوس المسلمين ، فبعد نهاية المأساة لم يك للمشهد الدرامي من توقف فقد كانت الواقعة بمثابة الوضعية الأساسية التي تلتها درامات من ردة الفعل قام بها الشارع الإسلامي في استحضار روح المعركة ولو بشيء يسير "[٢٦] ويلاحظ ان تلك العروض تمتاز بالعديد من المزايا في توحيد الأفعال وتجنب تنوعها إذ " إن توظيف عروض المسرح الحسيني لتوحيد الفعل وتجنب تعدده له عدة آثار على المتلقي ، أولاً وقبل كل شيء يسمح بعرض الفعل المركزي للمسرحية بطريقة مضبوطة وموحدة. ثم أن النشاط الديني ساهم أيضاً في تطور الأداء التمثيلي ، إذ أنّ (التشابيه الحسينية) من الطقوس الدينية التي كانت تقدم بطريقة أدائية تمثيلية ساهمت أيضاً بهذا النوع من التطور ، ذلك أن مصطلح (التشابيه) هو نفسه مصطلح (التمثيل)" [٢٧] وهذا بدوره يسمح بنقل أفكار ورسائل

محددة إلى الجمهور. فضلاً عن ذلك ، تساعد البيئة الموحدة والعدد المحدود من العناصر الموجودة على خشبة المسرح على تقليل الانحرافات التي قد تؤدي إلى إضعاف فهم المسرحية وهذا ما أكد عليه (الرفاعي) في مقالته فن الدراما الحسينية اذ " تقتضي معايير الدراما الحسينية توحيد الفعل وتجنب تعدده لأن ذلك يشتت ذهن المتلقين ، حيث يبدأ الفعل عبر التمهيد لتهيئة ارضية الحدث يتم إحداث التدرج في الفعل المتنامي المتضمن عنصر العقدة الذي يشد ذهنية المتلقين ويدفعهم باتجاه متابعة الحدث بلهفة واشتياق وحماسة حتى بلوغ الذروة ثم تفككها عبر فضاء المسرح ثم في ذهنية المتلقين "[٢٨] وعلى الرغم من احتواء تلك الطقوس على مشاهد ذات طبيعة مسرحية ، إلا أن التشابيه الحسينية لم تتطور إلى مسرح ، هذا لأن تلك الطقوس مصممة لتكون عاطفية ، والمشاهد مصممة لإثارة رد فعل قوي من الجمهور ، مما يساعد على إبقاء الحدث وثيق الصلة. بالفضلاً عنذلك ، فقد تم دمج العناصر المسرحية بنجاح في هذه الطقوس ، مع مراعاة الحفاظ على أهمية ذلك الحدث للمجتمع ، ويمكن الأشارة إلى بداية الأداء الطقسي بصورة عامة اذ " بدأت الطقوس في الماضي على شكل احتفالات بسيطة ثم تعقدت شيئا فشيئا . من هذه الطقوس ما بقي على صيغته الثابتة والمتكررة ، وظل لصيقا بالعقائد ، ولم يفقد طابعه القدسي ، وهذا هو الحال في طقوس عاشوراء عند الشيعة التي لم تتحول إلى مسرح رغم احتوائها على مشاهد لها طابع مسرحي"[٢٩] ومع ذلك ، لا ينبغي لنا إلا أن نلاحظ أن عروض التشابيه الحسينية قد احتلت مساحة واسعة في تقاليد الأداء في العالم. اذ يتم رسم الخط الفاصل بين ذلك الأداء الفطري والأداء المسرحي التقليدي المولود من رحم الطقوس مثله مثل العديد من تقاليد المسرح الآسيوي ، لا توجد أدلة تدريبية ولا مدارس تعليمية لأولئك (المشبهين) اذ من المدهش أن تنشأ مثل هذه التمثيلية المثيرة للإعجاب من نظام تدريب غير رسمي. بقدر ما يمكن الحديث عن كم التمرينات التي يخضع لها الممثل المسرحي والتهيؤ لتقمص الشخصية ودراسة ابعادها ،

وجدير بالذكر أيضاً ان تلك الطقوس الدينية الأدائية أي (التشابيه) قد أشار اليها علي الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) نقلاً عن لسان الدكتور علي الزبيدي اذ كانت تقام في الشوارع وبالتحديد الأماكن الشعبية في العراق ، لاسيما تلك الاماكن التي يقطنها أفراد الطائفة الشيعية ، لتمثيل المأساة الحسينية.. إذ " كان التمثيل ... يجري بصورة حية فتنصب الخيام في الساحات ، وبخاصة الساحات المحيطة بأضرحة الحسين والعباس (ع) في كربلاء ، أو في صحن الكاظمية وجامع الخلاني في بغداد ، فيرتدي الأمويون الملابس الحمراء ، بينما يرتدي الحسين وأصحابه (ع) الملابس الخضراء ويحمل الطرفان الرماح والسيوف والدروع والأقواس والسهام ، وتشخص المعارك والمبارزات وبخاصة بين الشخصيات الرئيسية "[٣٠] ولا يقتصر هذا

المشهد على تشخيص الحركات بصمت مثل الهجوم والدفاع وإظهار شجاعة وثبات الحسين (ع) و أتباعه ، وآلام النساء والأطفال وتعازيهم من جهة ، وقسوة القلب التي يتصف بها الطرف النقيض " بل كان يجري حوار وكلام بين الشخصيات الرئيسية المذكورة ... وكانت المواكب تسير وهي تحمل نعوش رمزية مصنوعة من قماش يحشى بالتبن "[٣١] وعليه ، فإن أحداث كربلاء في العاشر من محرم أعيد بناؤها وعرضها في عروض محددة للجماعة الشيعية ، بما في ذلك بعض مظاهر التجديف التي تمارسها الأقليات من هذه المجموعة طواعية على أنفسهم ، وبناءاً على ذلك " اعتبر طقس التعزية متميزا لتحقيقه طابع الحدث الفرجوي المنبعث انطلاقا من مشاركة كل شخص ، و لم يبق محصورا في الفضاءات الحسينية وتجاوزها إلى الشارع على عكس المسرح الفرعوني الذي انحصر ومات داخل المعبد "[٣٢]

كما لا يمكننا أن نتجاهل الخصوصية التي تحيط بتلك الطقوس و التي تجعلها فريدة من نوعها .. إنها طريقة تسمح للمؤدي فيها بمشاركة أحزانه مع الأخرين ، إذ "نحن هنا لا ندعي بأن طقوس التعزية تنتمي للمسرح للحديث ولكنها امتلكت كل مقومات المسرح فكان لها هذه الخصوصية الشديدة التي ميزتها عن باقي الطقوس إذا نظرنا إلى الإنجاز الذي حققته من خلال إعداد المشاهد ليس لتقبل المسرح الحديث وحسب وإنما من خلال إعداد (المشاهد المشارك) وهي نظرية متقدمة اكتشفها المسرح الحديث متأخرا ، ناهيك عن أنها تنتمي إلى اقدم الفرجة المسرحية في العالم الإسلامي "[٣٣] جدير بالذكر أن المخرج الإنجليزي (بيتر بروك) اكتشف مظاهر التعازي أثناء زيارته للبلاد مع فرقته المسرحية لإيران عام ١٩٧٠ ، حيث قام بوصف احد المشاهد التي صادفته إذ " وجد نفسه مع (الخمسة الغرباء) أي أعضاء الفرقة في عرض (التعازي الشيعية) في إحدى القرى الإيرانية وقد أدمجوا تماما في مجموع المشاهدين من أهل القرية، وكان (الدين) هو جذور هذا العرض، وان الايمان به ينبع من خلال الاستجابة الداخلية، وإدراك اننا يجب ان نتذكر ان الناس هم من صنع المسرح، وهم من نفذة كعمل عن طريق احداثهم المتاحة الوحيدة "[٣٤] وملامح الدين واضحة جدا في تلك العروض . غالبًا ما توفر تلك الفضاءات منصة للناس للتعبير عن آرائهم حول مختلف القضايا المتعلقة بالمجتمع أو المجتمع ككل. ويرى الباحث ان مثل هذه العروض لها غاية دينية تساعد في تعزيز القيم التي قد يتم نسيانها أو التغاضي عنها في ذهن الجمهور وخير مثال على ذلك هي " التعزية الإيرانية فهي احتفال شعبى ، يجمع بين ملامح الطقس الديني والعرض المسرحي ، ويصفها المستشرقون بأنها الشكل المسرحي الوحيد المتكامل ، الذي أفرزته الثقافة الإسلامية " (٣)[٥]

مؤشرات الاطار النظري

١- الأداء الطقسي وديمومته في مناسبات متكررة انعكاس وتشابه لماض وحاضر رغبات واحتياجات الانسان

٢- عززت المعتقدات الدينية عبر مظاهر تشابيهية ارتباط الانسان بأدائه كمظاهر ممارسات الحزن والفرح

٣- الوعي الثقافي الديني لدى الممثل يسهم في بلورة الأداء لدى الممثل الفطري وتدعم أداء الممثل الاكاديمي

٤- ثبوتية شكل الطقس الديني الغير قابل للتغير تحجم صورة الأداء رغم اجتهاد الممثل في أدائه التراجيدي

٥- إختلاف اشكال الطقوس عبر الحضارات المختلفة أثارت فيها تميزاً عن الأخرى وفق ما تحمله من مضمون درامي مأساوي يسهم في تحقيق الفرجة

٦- تراكم الخبرات والوعي الثقافي الديني لممثل التشابيه يخلق لديهم حافزاً روحياً للتقرب من إرضاء الخالق والحصول على أجر كمعتقد .

٧- تكون عروض التشابيه بطبيعتها ذات ميول عقائدية لا فنية ، مقتربة من شكل الطقس الديني

الفصل الثالث :إجراءات البحث

- **مجتمع البحث**

ضم مجتمع البحث الحالي ٣٥ عرضاً مسرحياً أنحصر في المحافظات العراقية (بغداد . بابل . كربلاء . النجف) وللحقبة من ٢٠٠٩ - ٢٠٢٢ كي يتسنى للباحث ان يحصر مجتمع ابرز المسرحيات التي ضمت تناول سمات الأداء التمثيلي في عروض مسرح التعزية وفق منظومة المتغير الأدائي الفطري مما جعل ديمومة عروض تلك المسرحيات وبقائها متواصل مع الأجيال اللاحقة وهو امر ضروري للمسرح العراقي مما افرز نماذج أدائية للممثلين متنوعة ومختلفة ومثيرة للجدل وتستحق الدراسة والبحث.

- **عينة البحث**

إختار الباحث عينة قصدية انتقائية ومنتخبة للممثلين من مجتمع البحث للعروض المسرحية وذلك لتوافقها مع مسار البحث وتركزت حول ابراز الأداء الفطري لممثلي عروض مسرح التعزية الذين قدموا جهداً أدائياً واضحاً يستحق الدراسة لتجسيد المتغير الادائي الناجم عن تغير منزلة الشخصية في عروض المسرح الحسيني والتي سوف تتوضح تفاصيلها أثناء تحليل نماذج مختارة من مشاهد هذه العينة:

إسم المسرحية	اسم المؤلف	إسم المخرج	سنة الانتاج	مكان العرض	الجهة الانتاجية
واقعة الطف	توليف:منير راضي	منير راضي	٢٠٠٩	المسرح الوطني	فرقة مسرح الرسالة

- **منهج البحث:**

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله لعينة البحث بما يتلائم وطبيعة البحث وأهدافه ، وأدوات واضحة بعد جمع المعلومات وتفسيرها للوصول إلى تعميمات ممكنة تتناسب والنماذج الأدائية المتنوعة لعينة البحث ، في حين أتخذ من (دراسة الحالة) طريقة في تحليل عينة بحثه .

- **أداة البحث :**

إعتمد الباحث في إجراءات التحليل على أداة تحليل عينة أداء الممثل طبقاً للتعريف الاجرائي وما أسفر عنه مؤشرات الاطار النظري للوصول إلى النتائج المتوخاة على وفق عناوين معرفية ستكون عتبة للتحليل استنبطها الباحث من المؤشرات وهي :

- الأداء الطقسي وديمومته في مناسبات متكررة انعكاس وتشابه لماضي وحاضر رغبات واحتياجات الانسان
- عززت المعتقدات الدينية عبر مظاهر تشابهية ارتباط الانسان بأدائه كمظاهر ممارسات الحزن والفرح
- الوعي الثقافي الديني لدى الممثل يسهم في بلورة الأداء لدى الممثل الفطري وتدعم أداء الممثل الاكاديمي
- تمايزت عروض التشابيه في قدراتها العالية لتحقيق الفرجة المسرحية لدى المتلقي لما تحتويه من عناصر تراجيدية

تحليل العينة

مسرحية واقعة الطف*

قصة المسرحية :

تستند قصة هذه المسرحية إلى حادثة واقعة الطف الملحمية التي وقعت سنة ٦١ هـ في كربلاء. شارك في هذه الواقعة الإمام الحسين بن علي (عليه السلام) وأنصاره ضد جيش الكوفة في عهد خلافة يزيد ابن معاوية ابن ابي سفيان . وأدى استشهاد الحسين(عليه السلام) إلى سبي عائلته إلى بلاد الشام على يد جيش الكوفة بقيادة عبيد الله بن زياد .

اختار الباحث التركيز على الأداء المسرحي لشخصية الإمام الحسين باعتبارها الشخصية الرئيسية والنقطة المحورية في الصراع فضلاً عن بعض الشخصيات الأخرى المتعلقة بالشخصية الرئيسة ، وعند تحليله العرض المسرحي قام بتقسيم ديناميكيات الأداء إلى وحدات تحليل وفق مشاهدته لهذا العمل عن بعد وعرضه من خلال قرص C.D ، وأيضاً الاستناد على أهم ما جاء في مؤشرات الإطار النظري وتوظيفها بالشكل الأمثل .

الفصل الأول

المشهد ١+مشهد ٢

يزيح ستار المسرحية ليكشف عن جانب من قصر معاوية بن ابي سفيان مع افراد من حاشيته في الشام. يبدأ الراوي برواية حضور السيدة الزينب (ع) إلى قصر يزيد وهي تشاهد رأس أخيها الحسين (ع) معلق على الرمح تنهار باكية هي ومن معها من السبايا مناجيةً ربها بأن يتقبل روح اخيها قرباناً له وان لم يكفي قربان واحد فليأمر ملكه بأخذ أرواح من تبقى من آل بيت النبوة حتى يرضى **(يارب ان كان هذا يرضيك فخذ حتى ترضى)** ، بعدها يقوم الراوي بسرد وقائع تاريخية تتحدث عن الظلم والطغيان التي حلت بأل بيت الرسول واتباعهم بدأت بعد استشهاد الرسول الأعظم (صلى الله عليه وآله) ومارافقه من تغيرات سياسية طرأت على الساحة في ذلك الزمن. باستيلاء بني أمية على الخلافة بواسطة مكرهم وخداعهم واضحت خلافتهم وراثية فحكم معاوية ١٩ سنة بعدها على فراش الموت أوصى بإستقدام ولده يزيد وبعد قدومه وجد والده وهو ينازع وعليه يوصيه بتسلم زمام أمور الخلافة وان يأخذ حذره من رجال وفق هذا الحوار :

معاوية : اعلم يا ولدي اني قد ذللت لك رقاب العرب وخضعت لك اركان المملكة وكنزت لك ما لم يكنزه احد من المال و الكنوز وهي تحت إمرتك الأن (تأخذه نوبة سعال) يزيد : ابتاه لا ترهق نفسك كل شيء يسير حسب ما تحب ان يكون

مثل هذا الأداء المسرحي يبرز لنا الثنايا الخفية للحدث، فليس معاوية من ساهم بصنع مجرم حرب ، بل هي سلطة ممتدة لأشكال واحجام متنوعة، تظهر ترسبات الحقد على شخصية الإمام الحسين وهو ابن الإمام علي امير المؤمنين وخليفة المسلمين، والعرش الأموي يدرك قوة وجودة الإمام الحسين في الاسلام وعليه لم يسمح له بالخلافة وسحبت لصالح يزيد ابن معاوية ، فالاب قبل ان يلفظ أنفاسه الأخير طلب من ولده ان يحافظ على كرسي الحكم كما عليه الحذر كل الحذر من الامام الحسين (ع) لأنه يعلم انه لن يبايع ولده يزيد . لذا وعليه فأن تنصيب يزيد خليفة بعد أبيه معاوية يستلزم استكمال عدة إجراءات بمجرد وقوع هذه الأحداث ، أصبح تنصيب يزيد على العرش أسهل بكثير، ثم بعدها تتوالى الاحداث الممهدة لتنصيب يزيد وما سيؤول اليه الامر و قد اختصر الراوي هذه الاحداث بسرده لها ممهداً للانتقال إلى المشهد التالي ، ففي المشهد الثالث تظهر شخصية مؤدي الامام الحسين (ع) وهو في مكة يدعوه الوليد بخطاب من يزيد بمبايعة الأخير .. على مر التاريخ ، خضع فن الأداء للعديد من التغييرات ، وكان الثابت فيه هو استخدام جماليات الصوت والحركة . ولتحديث وتطوير أساليب الأداء الفني يرى الباحث ان الأداء الفطري للممثلين في هذا المشهد من مسرحية (واقعة الطف) الذين يقومون بتجسيد شخصيات تاريخية ساهموا بتعزيز مساعيهم الفنية والفكرية والجمالية الواسعة للجهات المسرحية الأكاديمية وجعلوها منبرًا لأداء المسرحيات ذات الصلة بهذه الطريقة. فالأداء المسرحي لواقعة الطف لم يتوقف أسلوبه عند محطة جمالية واحدة لاسيما عند تحليل هذه المسرحية بصورة عامة ، بل مر بتحول لتقوية وتعزيز مكانة الدراما من خلال إقتباس حوار (الكلمة) من مسرحية (الحسين شهيداً لعبد الرحمن شرقاوي ،) **أتعرف ما معنى الكلمة؟ مفتاح الجنة في كلمة دخول النار على كلمه وقضاء الله هو كلمه الكلمة لو تعرف حرمه زاد مزخور ... الكلمة نور .. وبعض الكلمات قبور وبعض الكلمات قلاع شامخة يعتصم بها النبل البشري الكلمة فرقان بين نبي وبغي بالكلمة تنكشف الغمة الكلمة نور ودليل تتبعه الأمة . عيسى ما كان سوى كلمة أضاء الدنيا بالكلمات وعلمها للصيادين فساروا يهدون العالم .. الكلمة زلزلت الظالم الكلمة حصن الحرية إن الكلمة مسؤولية إن الرجل هو كلمة، شرف الله هو الكلمة** . فمؤدي شخصية الامام الحسين قد استعار هذا الحوار من مسرحية (الحسين شهيداً) والذي يؤدي من خلاله دوراً يتحدث عن قوة الكلمة في مخاطبة الشخصيات التاريخية ، وهي النقطة المحورية في واقعة الطف . إذ يظهر لنا

الفعل الدرامي أهمية بالغة بكيفية صون الكلمة والحفاظ عليها هذا ما ذكره الله في محكم كتابه العزيز ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَقُولُوا قَوْلًا سَدِيدًا يُصْلِحْ لَكُمْ أَعْمَالَكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَمَنْ يُطِعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ فَازَ فَوْزًا عَظِيمًا ﴾* فالكلمة ما هي الا كلام الله منزل على رسوله ، فبكلمة واحدة يمكننا خلق الحرب والكراهية والعقود والمعاهدات والحب ووجع القلب والأمل واليأس والسلام. يمكن أن تُعزى كل عاطفة وفكر وشعور تقريبًا إلى كلمة واحدة. يمكن أن تنتهي الحياة بكلمة واحدة. لهذا السبب يجب أن ندرك أن الحياة نفسها هي مجرد كلمة. ينتهي هذا المشهد بعدم مبايعة الإمام الحسين ليزيد مما يستدعي الوليد بإخبار يزيد بذلك بواسطة رسالة مرسلة اليه ، يشترك الأداء في حوار الإمام الحسين (ع) بكثير من أوجه التشابه مع ما جرى من احداث في تلك الواقعة إذ أن أعضاء الجمهور يتلقون الأداء كجزء جوهري من ثقافتهم بمعنى ان المسرح الحسيني يشترك في التداخل والتشابه والتفاعل مع جمهوره. من خلال زيادة الوعي الثقافي والديني لدى ممثل المسرح الحسيني ، وقد أظهر الممثل الذي اختير للعب دور الإمام الحسين (ع) حسن السلوك والإيمان بمعتقده مما ساهم بأضافة شيء من الاحترافية للأداء على الرغم ان المؤدي فطري ولكن التجارب التي خاضها مسبقاً بأداء هذا الدور جعل تقمص الشخصية سهلاً بالنسبة إليه. إذ أظهر هذه السمات الادائية من خلال عروض التشابيه الحسينية التي أخذ منها العرض الشيء الكبير ، يطور فناني المسرح الحسيني حافزًا روحانيًا. هذا الدافع يسمح لهم بالاقتراب من الله ، الذي يعتقدون أنه يكافئ المؤدين المخلصين.

الفصل الثاني

يتمحور الفصل الثاني حول أحداث معركة الطف التي جرت في أرض كربلاء سنة ٦١ للهجرة ، إذ يبدأ المشهد الأول بظهور الحر بن يزيد الرياحي مع تابعه (قرة) في فضاء المسرح وهما ينتظران قدوم قافلة الإمام الحسين بن علي لإعتراضها وفق أوامر عبيد الله بن زياد والي الكوفة ، لاحت في الأفق القافلة وهي تسير بأتجاه الحر إلى ان وصلت (الحر) وهو في حيرة من أمره لأنه يعرف صاحب هذه القافلة حق المعرفة كما يعرف قربه من رسول الله لكن هذا لم يمنعه من عدم تنفيذ أوامر ابن زياد لذا يأمر الحر جنوده بإعتراض قافلة الإمام الحسين (ع) وسط الصحراء حتى وصلوا إلى نقطة التقاء قريبة يترجل الحر من فرسه وهو لا يعرف ماذا يصنع عند لقائه بالإمام الحسين عليه السلام . ينتقل الحوار إلى المشهد الثاني بعد قول الحر : **ان القوم اعدوا لك العدة وجيشوا لك الجيوش وامرت ان امنعك الرجوع فما انت فاعل**

الحسين : حسبي الله ونعم الوكيل انا لله وانا اليه راجعون يا حر ما اسم هذه الأرض

الحر: مولاي انها االغاضرية.

الحسين: فهل لها اسم اخر

الحر: اجل سيدي تسمى نينوى

الحسين : وهل لها اسم غير ذلك
الحر : يا ابن رسول الله يقال لهذه الارض ....كربلاء

الحسين(ينزل إلى الارض وياخذ قبضه من التراب ويشمها) :كربلاء ....كربلاء ...ها هنا تقتل رجالنا ها هنا تقطع رؤوسنا ...ها هنا تسبى نسائنا ....كربلاء ...ارض المجد والعلى لقد صدق الوعد هذا ما اخبرني به جدي رسول الله (ينهض) يا زهير ابن القيم اقم الصلاة (يشير إلى الحر) يا حر لما لا تصلي معنا
الحر : هي والله خير صلاة لي في الدنيا والاخره .

يتصف أداء مؤدي شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار بالتمسك في الصلاة على الرغم من معرفته بإسم المكان الذي اخبره جده الرسول ذات يوم بأنه سيلقى حتفه فيه ، لكنه وبثبات اخبر أصحابه ومن معه بالمصير الذي سيؤول اليه . وعليه طلب الإمام من الصحابي زهير ابن القيم (رضوان الله عليه) بإقامة الصلاة كون الصلاة عمود الدين ، كما ان دعوة الحر إلى الصلاة كان لها غايتين الغاية الأولى هي التعرف على طبييعة الشخصية المقابلة أي الخلفية الدينية وابعادها اما الغاية الثانية فيراد بها توحيد الصف لأن الإمام الحسين خرج لطلب الإصلاح في أمة جده رسول الله (ص) وهذا ما أكده حوار الحر (هي والله خير صلاة لي في الدنيا والأخرة) يقدم الممثل الذي يؤدي هذا الدور صلاة كلها خشوع لربه و محاطة بالرهبة والوقار ، فالإحساس بالوقار هو ما يجعل الصلاة تنبض بالحياة في هذا المشهد.

وبالإنتقال إلى المشهد الثالث في العرض المسرحي من هذا الفصل فيعرض لنا هذا المشهد المقابلة التي جرت ليلاً بين عمر بن سعد والإمام الحسين (ع) بناء على طلب الأخير وسط مجموعة من الجند ودار هذا الحوار:

الحسين (يترجل من فرسه ويتقدم نحو عمر ابن سعد): السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

عمر : وعليك السلام يا ابن علي لقد لبيت دعوتك عسى ان تكون خيرا
يتصف أداء شخصية الإمام الحسين في هذا الحوار ومن خلال المفاوضات يتسم بالقوة والرصانة والهدوء. هذه الصفات لم تجعله يتسرع في الاستجابة لسلوك عمر بن سعد الذي يرغب فيه. بدلاً من ذلك ، استخدم الإمام الحسين قوة المنطق وركوز ادائي على الخشبة بحواره (**لكن يا ابن سعد الحقيقة هي المعرفه وهي فوق كل**

نفس لوامه يا ابن سعد ان نصف ايمانك بالله هو بحثك عن الحقيقة ....حقيقة النفس كيف جاءت وكيف اصبحت في هذا العالم كيف ولدت وكيف تموت كيف تزول الحياة كيف يسير الكون كل هذه الامور تنصب في بحثك ومعرفتك للحقيقة) فكل شخص لديه رغبة متأصلة في معرفة الحقيقة. هذا لأن المعرفة بطبيعة الحال أعلى من كل نفس. يتوق الجميع لمعرفة الحقيقة حول كيفية عمل الكون ، وكيف تموت الحياة وكيف ولدنا. يرغب الكثيرون أيضًا في معرفة وجود الله ، وهذا أحد أسباب إيمان الناس به.

الفصل الثاني / المشهد الرابع

يبدأ المشهد الرابع بتسليط الضوء على مخيّم الإمام الحسين يحيط به أصحابه وهم على أهب الاستعداد لتوجيهات الإمام اليهم فهم رهن أشارته ، و يلاحظ ايضاً وبإلتفاتة ذكية توظيف المخرج لقصيدة (أخاف إمن اعوفك بعد ما أشوفك) التي قرأها الرادود الحسيني باسم الكربلائي بإحاطة الإمام العباس وهو يتجه نحو اخته العقيلة زينب (ع) ويخاطبها من خلال هذا الحوار : **(اخيَّ زينب انا خادمك وقبيلك فلا تحزني وقري عيناك (ينهض) يتجه نحو الحسين ثم يحضنه الحسين)** الدور البطولي الذي لعبه الإمام العباس بن علي (ع) في المعركة هو إطفاء العطش ، إذ كانت هذه العملية تعتبر السمة المميزة له وعلى الرغم من محاولات تقويض القضية الحسينية إلا أن أياً منها لم يكن قادراً على التأثير على روحه الغاضبة ، إذ لا يمكن أن تقطع يديه أي سيوف ، ولا يمكن أن تصطدم السهام بعينيه ولا يمكن أن يخترق رأسه أي سلاح . فضلاًعن ذلك ، لم يكن أي من هذه التأثيرات قادراً على التأثير في رجولته الساحقة ضد الاستبداد فمع وجود العباس في هذه الحادثة التاريخية الملحمية ، أصبحت واقعة الطف أكبر بكثير مما كانت عليه من قبل وفي حوار للحسين (ع) وهو جالس وسط أصحابه أراد مؤدي شخصية الإمام هنا من قوله : **(من اتى من اجل المال فليأخذ منه ما يشاء وهذا الليل قد غشيكم فأتخذوه جملا ....ليأخذ كل منك يده بيد رجل اخر وانصرفوا ليس عليكم حرج ولا ذمام فان القوم ان اصابوني لا يطلبون غيري جزاكم الله خير الجزاء** (يرمي بكيس نقود على الارض) بأن الحرب التي سيخوضها ستنتصر فيها الدماء على السيوف وأن من اتى معه قاصداً حاجة فاليأخذ حاجته وليذهب في هذا الليل الذي يمتد بسكونه إلى الأفق ، يتسم مؤدي شخصيه الإمام الحسين بالسكينة إذ بانت أفعاله بأنه لم يأتي لخوض حرب بل جاء من أجل إحلال السلم وعليه اصطحب نفر قليل تمثل بأهل بيته واصحابه المقربين واتجه بهم نحو العراق ومن جاء مع الإمام الحسين لا يود الإمام منهم خوض حرب الغاية منها قتله بأي وسيلة ، أي بمعنى انه لا يريد ان تسال قطرة دم غير دماءه وهذا أسمى معاني الإيثار فالدافعية والغائية لدى مؤدي شخصية الإمام الحسين دينية عقائدية روحية تهيمن على طريقة الأداء على خلاف الممثل الاكاديمي وادائه

المشروط بالتبرير للفعل وهذا ناتج عن تشبع الممثل بأداءه الفطري في الاشتغالات التي مارسها اثناء تقديم عروض التشابيه الحسينية .. لكن أصحاب الإمام الحسين واهل بيته على شاكلة الإمام نفسه فجميعهم لهم ذات التوجه ويودون فداء إمامهم بأنفسهم وجميعهم سطروا أروع البطولات في تلك المعركة . ينتهي هذا المشهد بإحاطة أصحاب الإمام الحسين حول مؤدي شخصية الإمام الحسين إذ ينهض من وسطهم ولم يخب ضنه بأصحابه فقال : **يا قوم ما دمتم لا تودون فراقي فلنجعل امرنا بيننا فاني قد جعلت ميمنة الجيش لزهير ابن القين والميسره لحبيب ابن مظاهر ...اما الراية ...راية الحق ...راية جدي رسول الله ....فبيد اخي العباس وانا واهل بيتي في قلب الجيش** ويهيمون بالخروج على وقع إنشودة (هذا الحسين وهذا الشامخ الجبل .. قد هددوه ولكن بئس ما فعلوا) ثم ينتهي هذا المشهد

المشهد ٥ ساحة المعركة

الراوي خلف الستار يسرد تفاصيل هذا المشهد الذي يعد الأخير في هذا الفصل والعرض المسرحي كله. والذي يتحدث في مطلعه عن رؤيا وردت في منام الإمام الحسين (ع) تتنبأ بإستشهاده و الملائكة تنتظر خروج روحه كما يظهر الرسول واصحابه في ذات الحلم ينبئونه بأنه سيصبح شهيد هذه الامة وان دماؤه ستصعد إلى عليين وستتقلخا الملائكة بواسطة قارورة خضراء تبين الحد الفاصل مابين النور والظلام بعده يستيقظ الإمام فجر العاشر من محرم ليصلي بصحابته ويحمد الله على كل شيء . وبعد انتهاء الصلاة من الضفة الأخرى يوجه حوار من قبل عساكر يزيد إلى شخصية مؤدي الإمام الحسين

قيس ابن الاشعث : يا حسين اتعرفني.... انا قيس ابن الاشعث اطلب منك ان تنزل على حكم الخليفه يزيد ابن معاوية ولم يصل اليك اي مكروه

الحسين : معاذ الله ان ابايع الطغاة الظالمين والله لو لم يكن في الدنيا ملجأ او مغارات لما بايعت ولن اعطيكم بيدي اعطاء الذليل ولا اقر إقرار العبيد (يرفع يديه إلى السماء) اللهم انت ثقتي في كل كرب ورجائي في كل شدة وانت لي في كل امر نزل ثقة وعده كم من كرب يضعف فيه الفؤاد وتقل فيه الحيله ويقل فيه الصديق ويشمت في العدو انزلته بك وشكوت منه اليك ففرجته عني يا ولي كل نعمة ....ايها القوم ان كنتم في شك من ذلك افتشكون من اني ابن بنت نبيكم اف والله ما بين المشرق و المغرب ابن بنت نبي غيري اتطلبون مني القتال بسنة غيرتها او بشريعة خرجت عنها .

ويبدوا التباين واضحاً من خلال الحوار في أداء تلك الشخصية فتغدوا عملية التسارع في تصعيد الاحداث وايصال المعنى أكثر سرعة ومباشرة تنم عن سحر الأداء وفاعليته في الدخول إلى ذهن المتلقي والذي بدوره يتسم في رسم الصورة الحية بحيثياته ونلحظ ذلك واضحاً في تبادل الحوار في شخصية المؤدي بدور الإمام الحسين (ع) والممثل الاخر في الوقت الذي يدخل فيه على الاتجاه نفسه قائداً معسكر بن زياد ، وتؤدي شخصية عمر بن سعد متفاخراً بقتال الحسين كأنه يطلب الثأر لأسلافه الذين هزموا على يد المسلمين المخلصين لدينهم وعقيدتهم في معاركهم الأولى كمعركتي بدر وحنين وما اسفر عنها من هزائم التي هزت صفوف الكفار من قادة قريش وساداتها وهنا يبرز أداء الممثل مستنداً على واقعية الأداء فضلاً عن مصداقية المشاعر التي يتبناها مسرح التعزية وفق الالتزام العقائدي الذي يغلب على الجانب العقلي في الحوار أعلاه

عمر ابن سعد (بمقدمة الجيش) : يا حسين نقاتلك بغضا منا بابيك بما فعل في اشياخنا يوم بدر و حنين ...ايها القوم اشهدوا لي عند الامير ابن زياد باني اول من رمى الحسين بسهم .

ويأتي رد مؤدي شخصية الإمام الحسين مزلزلاً و ناجم عن وعي فطري بأن هناك من يود قتله بغضاً فيه وهناك من يود قتله لأجل الحصول على مبتغاه ، ويعلم الإمام علم اليقين بأن المحاور يود قتله كي يحصل على مناه بتولي خلافة مدينتي الري وجرجان أي بمعنى ادق ضمان لمطامع دنيوية وعليه يتسم أداء مؤدي دور الإمام بالركوز العالي في أدائه الغائي لأنه مبني على الأنشطة العقلية التي تتطلب منه التفكير بشكل كبير ، والتي قد تعرقل أو تعيق أدائه الجسدي (**الحسين : يا ابن سعد اتقتلني بزعم ان يوليك الدعي ابن الدعي بلاد الري و جرجان ....لا تهنأ بذلك ابدا عهدا معهودا فاصنع ما انت صانع فانك لا تفرح بعدي بدنيا ولا اخره وكاني براسك على قصبة قد نصبت بالكوفه يتراماه الصبيان ويتخذونه غرضا بينهم .**

تتوإلى الاحداث في هذا المشهد اذ ينتقل الأداء في معسكر بن سعد إلى اول رجل صادفه الإمام الحسين (ع) ومنعه من العودة إلى دياره يسعى الممثل إلى تجسيد القوة والمعرفة التي أحاطت بالعقل البشري ، فهناك علامات استفهام دارت في ذهن الحر بن يزيد الرياحي حول وجوب قتال غير متكافيء بالعدد فضلاً عن ذلك ان الخصم يعد أكثر قرباً لرسول الله وهذه الحقائق التاريخية لايمكن نكرانها لذا بان على أداء مؤدي شخصية الحر ارهاصات فكرية نتج عنها سؤال بديهي ينم عن فطرة الانسان السليمة حول كل كل هذه الصفات الحميدة التي يتمتع بها الخصم يسأل قائد جيشه وهو بجواره : **يا ابن سعد امقاتل انت هذا الرجل؟** ابن سعد يصر على القتال بأداء مستمر ومتصاعد ما يستدعي الشمر بن ذي الجوشن وهو واقف بالقرب منهما على تأكيد وجوب

القتال بحواره (**القتال ...ثم القتال**) بعدها ينسحب عمر وجنده تاركاً فضاء المسرح لشخصيتي (الحر) و (الشمر) إذ إن الشمر نظير الحر من حيث الرتبة المناطة اليه في المعركة فكلاهما قائدان عينهما عبيد الله ابن زياد ويأتمران بأمر ابن سعد قائد معسكر ابن زياد يعود الحر بتكرار سؤاله ولكن هذه المرة للشمر علّه يجد جوابه **امقاتل انت و فرسانك هذا الرجل** تدل سمة التكرار في الأداء المسرحي على وجوب الفعل من أجل فهم نفسه بشكل أفضل والقدرة على نقل أفكاره للآخرين ، يعطي الممثل بدور (الحر) منظورًا دراميًا عن أدائه إذ تنبع منه المشاعر المسرحية على خلاف ذلك ، من طبيعة الانسان الفطرية ، على أ ساس قوانين الطبيعة ، حيث ان جذور هذه المشاعر المسرحية موجودة في طبيعة الانسان . لكن الممثل لا يعيش على منصة المسرح بصفته شخصية فقط ، وإنما بصفته فناناً وصانعاً ومبدعاً أيضاً . ولهذا نجد ان مشاعر (الحر) تدخل في تفاعل مع العمليات السيكولوجية – الفيزياوية التي يشعر بها. وعلى النقيض نجد ان مؤدي شخصية الشمر مستغربا من تصرفات (الحر) لأن دافعيته تدل على تغير مساره الدرامي من المكان المنتمي اليه إلى مكان آخر قد يلجأ اليه الحر وهو مالم يتقبله عقل الشمر لذا وصف الحر بالجنون ويخرج من المسرح مردداً : **لقد جن الحر .. لقد جن الحر ..**

في هذه اللحظات نجد ان المسرح قد خلى وافضى للحر وحده ، أن أداء مؤدي شخصية (الحر) قد اتسم بالتنوع على وفق المساحة المتاحة له على خشبة المسرح . اذ استطاع الممثل ان يقدم انفعالته على درجة من الاندماج والتقمص حينما سمع الصوت الخارجي وهو يناديه **(ابشر يا حر)** نجح الممثل في تقصير المسافة بين انتقاله من شخصيته الأولى في معسكر ابن زياد إلى شخصيته الثانية بالانتقال إلى معسكر الإمام الحسين ، وكان الانتقال بالصوت والجسد. يقدم قصته بأسلوب تهيمن عليه الأحداث المتداخلة والمتقطعة

الحر : من ....من الهاتف باسمي (يتلفت في كل الاتجاهات) .

الصوت : ابشر يا حر بخير .

الحر : والله انها البشاره اني والله اخير نفسي بين الجنة والنار جنة عرضها السموات والارض ...ونار حامية يصلي حميمها ، ما الذي اصابك يا حر ؟ ها انت تتصبب عرقا ! اخائف انت من الموت ؟ ما الذي يجعلك تقف حائرا ؟ افعل شيئا . أنت منعت هذا الرجل من الرجوع إلى دياره وها انت تراه يقاتل القوم من اجل ماذا ؟ يا حسين اني جئتك تائبا إلى الله مما فعلت ....افترى لي توبة..... .افترى لي توبة .

يشير الحوار الداخلي في أعلاه إلى الصراع الداخلي الذي يعتمل في أداء شخصية مؤدي دور الحر وما رافقها من وساوس وأفكار أستقرت في داخله فأعطت لشخصية الحر الرياحي مستوى ودلالة أكبر ، إذ المُثل فوق كل شيء ، وقيم العدالة والانصاف التي يتصف بها الفرسان من شجاعة واقدام وتضحية من اجل القضية التي آمنوا بها ..

الحسين : نعم يا حر يتوب الله عليك ويغفر لك فأنزل .

الحر : يا قوم .. اني انا الحر آليت ان لا اقتل حتى أقتلا ..اضربكم بالسيف ضربا مفصلا

في هذا الحوار ، نرى بوضوح التحول الأدائي في شخصية الحر مناشداً الجنود الذين قتلوا الحسين ، داعياً إياهم بشدة إلى أن ما فعلوه هو جريمة ضد الدين والإنسانية والقيم الأخلاقية ، وهنا يلعب الحر دوره وفق الموضوعية التي أشار إليها الباحث في مؤشراته التي اعتمد عليها في أداء الشخصيات المقدسة والدنيوية ، بعيداً عن إحداث اختلافات في الأداء أو مبالغة مصطنعة.

بعد مصرع الحر توإلى أصحاب الحسين بطلب اذن القتال فيأذن لهم الحسين حتى يرزقهم الله الشهادة ويلاقيهم عند جده رسول الله . مؤدي شخصية الإمام الحسين يشعر بالانكسار والحزن إذ ارتكز اداؤه على معطيات الجانب الدرامي التراجيدي في حواره (**وا غربتاه ....وا قلة ناصرا ....اما من ذاب يذب عنا ...اما من مجير يجيرنا ...**) إذ بقي فقط ثلة قليلة من أهل بيته وهم مستعدون وعلى اهب الاستعداد للتضحية بأنفسهم للذود عن الإمام الحسين ، وبعد هذه الفاجعة الاليمة التي اخذت من الإمام الحسين (ع) مأخذا ، يخرج مؤدي شخصية العباس (ع) الأخ غير الشقيق للأمام الحسين المعروف بشجاعته وبسالته خرج من احدى الخيام بدافعية نحو أخيه الحسين يستأذنه بالقتال **العباس : سيدي ومولاي يا ابا عبد الله هل من رخصه للقتال** . يتسم أداء العباس بن علي هنا في هذا الحوار بالمحافظة على مسافة محايدة من الناحية الجمالية ، إذ ان الإمام العباس (ع) يعد مقرباً لكلا الطرفين فمن الجانب الأول هو اخ الحسين (ع) ومن جانب اخر فأن الشمر يعد من أخوال الإمام العباس وهذا الرواية تفسر ذلك عندما جاء الشمر في مساء التاسع من محرم منادياً بالقرب من خيام الحسين (ع) (**أين بنو أختنا العباس ؟ اين العباس (ع) واخوته ...**) إذ لا يمكن الوصول إلى رأي محايد إلا من خلال التفكير العقلاني القائم على الحقائق والبيانات المثبتة ، لذلك وجدنا في أداء شخصية الإمام العباس (ع) أدائاً حيادياً مبني على وعي ، فهذا هو الممثل الحقيقي الذي له القدرة على التجرد من كل شيء لذا أوجد الممثل الدافع لتصدره المشهد المسرحي ، فلكل فعل يكون له رد ، فالفعل هو سماع صراخ الأطفال

وهم يصدحون بأصواتهم(**العطش ..العطش يا عماه**) وتمخضت نتيجة الفعل عن الدور البطولي الذي لعبه الإمام العباس (ع) قاصداً نهر الفرات ليجلب الماء بالقربة التي اعطته إياه اخته العقيلة زينب (ع) وقد تصدى للاعداء الذين أرادوا قطع طريقه ويبرز أداء مؤدي شخصية ابي الفضل خافقا وهو ينشد ويقول: **انا الذي اعرف عند الزمجره ....بابن علي المسمى حيدره ... اني انا العباس اغدوا بالسقا ولا اهاب الموت عند الملتقى .... الله اكبر ...الله اكبر ...الله اكبر .**

بعد هذا الأداء يسرد الراوي حيثيات مشهد الإمام العباس (ع) كيف فرَّ النفر الذي أراد منعه من الوصول إلى المشرعة وعند وصول الإمام العباس إلى ضفة النهر يظهر مؤدي شخصية الإمام العباس في مشهد يحمل بين طياته دروساً وعبر إذ آثر على نفسه شرب جرعة ماء يروي بها ظمئه معللاً ذلك بأن أخيه وعياله لم يشربوا الماء بعد وغرفة الماء التي اغترفها بيده قد رماها هنا تبرز احدى اهم سمات الأداء في عروض مسرح التعزية اذ أراد الممثل أبراز الهدف الذي نهض من أجله الحسين وهو تحقيق العدالة وهكذا يمكن العثورعلى المشتركات الأنسانية (الحيادية) غير المنحازة لطرف دون طرف بل أنحيازه للأنسان وكرامة الانسان

الحسين : اخي عباس لما تنزل راسك كلما وضعته في حجري. العباس : مولاي يا ابا عبد الله انت الان تاخذ براسي وتضعه في حجرك ولكن من سيضع راسك في حجره بعد حين ....

غالبًا ما يظهر الممثل المسرحي في عرض يحاول فيه تقريب المشاهد من الحدث قدر الإمكان لإثارة مشاعره لذا وظف مؤدي دور الإمام الحسين (ع) الذاكرة الانفعالية بإسترجاع الأماكن والصحاب اللذين استشهدوا على هذه الارض ، في محاولة لغرس مشاعر قوية في الجمهور وهذه احد الأهداف الجوهرية التي جاء بها مسرح التعزية ، فمعظم مؤدي عروض مسرح التعزية غايتهم الرسالية هي التعليق الاجتماعي وفهم السلوك البشري من خلال الوسائل الفنية كما في الحوار ادناه

الحسين (راجلا إلى وسط المعركه): يا حبيب ....يا برير ....يا زهير ...يا علي الاكبر ...ايها القاسم ...يا جون ...يا ابن عوسجه ...اخي عباس ...(يحمل كفيه ويقبلهما) مالي انا ديكم فلا تجيبون ...يا ابطال الصفا ويا فرسان الهيجا لما ادعوكم فلا تسمعون الا من مغيث يغيثنا ....الا من مجير يجيرنا ...الا من ذاب يذب عنا (يرجع إلى معسكره الذي ضج ببكاء النسوه وصراخ الاطفال) .

ان هذه الواقعة زخرت بالحوارات التراجيدية المأساوية ولم تنتهي لهذا الحد ، بل هناك قصص حزينة انبثقت من معركة الطف قام بإدراجها مخرج هذا العرض مثل قصة عبد الله الرضيع ، فيتسم الأداء المسرحي لهذا المشهد

الأليم بظهور مؤدي شخصية الإمام الحسين وهو يحمل طفله الرضيع طالباً جرعة ماء علها تسد رمقه وتهدأ بكاءه ويؤدى هذا الحوار على مرأى ومسمع جميع من في معسكر ابن سعد وبدلاً من تقديم بعض التنازل من قبل القائمين في معسكر ابن سعد لتوفير بعض الماء لهذا الطفل الرضيع كون الأطفال بعيدين عن صراعات الحروب ، الا ان عطش عبد الله الرضيع لم يحرك ضمائرهم فبدلاً من ذلك يأمر ابن سعد حرملة ابن كاهل برمي ذلك الطفل الصغير بسهم ليسكت بكاؤه وهو يدي والده الحسين (ع) بعدها يؤدي الإمام الحسين حواره رافعا طفله نحو السماء **:بعدا لهؤلاء القوم اذا كان جدك المصطفى خصمهم يوم القيامه** . جسد الممثل بأدائه قبح النفس البشرية حين تكون طموحاتها الغير شرعية ماثلة بصورة جلية وهي تستبيح كل المقدسات في سبيل الوصول إلى غايتها فحرمت الحسين (ع) وانصاره من شرب الماء ، بل حتى طفله الرضيع لم يسلم من هذا الحرمان فقتل وهو عطشان ... ثم بعد ذلك يستدرك مؤدي شخصية الحسين ومستجمعاً كل قواه يأخذ بيده الراية ويده الأخرى حاملاً السيف متجهاً نحو المعركه واضحى ينشد في الحوار ادناه :

ايها القوم انا الحسين ابن علي ....اليت ان لا انثني ...احمي عيالات ابي ..امضي على دين النبي)

إنحاز الأداء التمثيلي بإستعمال الدلالة الدينية لأنه وقع تحت تأثير مجموعة من الرموز الدينية والاجتماعية والسلوكية وتفصح مجموعة السلوكيات للأداء المسرحي التي تبنى على النقل الغير حقيقي للمعنى بعيداً عن صدق المشاعر ومن هنا نتبين مدى أهمية البعد الديني لمرجعية بأداء الشخصية التي تعتمد الحوار وتتبنى أسلوب المتحدث ، وبالتأكيد هي علامات يمكن للمشاهد فهمها بيسر من خلال إلحاقها بمرجعياتها الدينية وربطها بالأداء التمثيلي .

الحسين (يصيح بمعسكر ابن سعد): يا شيعة ال ابي سفيان ان لم يكن لكن دين وكنتم لا تخافون المعاد فكونوا احرارا في دنياكم وارجعوا إلى احسابكم ان كنتم عربا كما تزعمون ... انا الذي اقاتلكم و النساء ليس عليهن جناح ..

في هذا الحوار يتجلى دور المؤدي لشخصية الإمام الحسين (ع) للتأكيد على القيم العربية الاصيلة للرجل العربي فبعد إن يأس مؤدي دور الحسين (ع) ان يحتكمهم للدين الإسلامي الذي هو دين جده إذ العدل والإحسان والمروءة ومخاطبهم بمآثر الجاهلية التي مازلوا يؤمنون بها ويعملون ... فحتى الجاهلية كانت تحمل قيماً واخلاقاً سامية كالمرؤة والوفاء .... لكنهم صدوا عنها وأتبعوا هوى أنفسهم المريضة ونستشف أيضاً من خلال هذا الحوار لعبة المخرج في أظهار قوة الشخصية الممثل بحججها التاريخية والفكرية والمعرفية . فيرجع الشمر بجماعته ويأمرهم بالانسحاب ومن ثم يذهب مؤدي شخصية الإمام الحسين إلى خيام عياله ليطمأنهم انهم

سوف يكونون بأمان وكما ان هذه اللحظات سوف تكون الأخيرة بالنسبة لعيال الحسين (ع) فهو مشهد وداعي ينتهز مؤدي شخصية ابن سعد هذه اللحظات للإجهاز على الحسين مستغلا مكره وخداعه

ابن سعد (يتقدم بفرسه ويصيح بمعسكره):ويحكم اهجموا عليه مادام مشغولا بعياله والله ان فرغ لكم فلا مفر لكم منه ...هيا ....ارموه بالسهام والحجاره من كل جانب الحسين (يسمعه الإمام): يا ابن سعد اعلى قتلي تجتمعون اما والله لاتقتلوني بعدي عبدا من عباد الله اسخط عليكم من قتلي (يمتطي فرسه ويهجم عليهم) .

ويجسد لنا الممثل المتقمص لدور ابن سعد (إن أهجموا على الحسين مادام مشغولاً بعياله) وهي إشارة ذكية لجبن ونذالة أعدائه فهم لايتورعون عن اللجوء إلى أي طريقة للنيل من ابن بنت رسول الله (ص) وتصوروا ان القتل المادي هو من يوصلهم إلى مبتغاهم وغايتهم الخسيسة ، لقد خسئوا وخسئت أعمالهم فكذب الموت فالحسين مخلد ، كلما مرَّ زمان دوره يتجدد ...

يواصل الراوي بسرد بقية الاحداث وأثناء وقوفه ، ألقى أحد جنود عمر بن سعد بحجر نحو الإمام الحسين (ع) مما أصاب جبهته ، وكان الدم ينزف بغزارة فحمل (ع) ثيابه ومسح الدم عن وجهه كما أطلق عليه سهم رادع سام يحمل ثلاث رؤوس فوقع السهم على صدره وضربه وقد اسقطه ارضاً ، وتصور لنا المؤدية لدور السيدة زينب (ع) الصراع الداخلي والتأزم النفسي وهي ترى اخيها الحسين (ع) وقد تناوشه الأعداء من كل جانب وهم يستهدفون جسده الشريف فوَّدت لو أن سماء قد طبقت على الأرض ولا ترى هذا المشهد المؤلم الذي لم تعهده من قبل وقد برز هذا الأداء متكاملاً حينما نسمع صوت الضمير بتعدد ياته وتحولاته المختلفة من خلال الانا والأخر في الحوار أدناه :

زينب : وا محمدا وا عليا وا جعفراه وا حمزتاه وا اخاه وا سيدا هذا الحسين بالعراء صريع بكربلاء ليت السماء اطبقت على الارض وليت الجبال تدكدكت على السهل اليوم مات جدي اليوم ماتت امي.

يقوم الراوي بسرد ما تبقى من احداث المسرحية : اخذ القوم يلتفتون حول جسد الإمام الحسين (ع) ولم يجرأ احد من الاقتراب اليها فصاح احدهم .

احدهم (يقترب إلى الإمام): يا شمر انه ليس فيه حراك .

الشمر (واقفا بين القادة): الا يتقدم احدكم اليه ويقطع راسه ....اتخافونه حتى وهو ميت ...انا سوف اجهز عليه ....يا حسين ساذبحك من القفى حتى لا ارى في عينيك الشهامه و العزه الهاشمية ايها القوم...اديروه .

لقد أستطاع مخرج العمل بخبرته وذكائه ان يوظف كل ادواته المتاحة كي يبرز مؤدي دور الشمر في الحوار أعلاه من خلال تقنية والأداء الحركي للممثل وإشتقاق الحركات وتأديتها بطرائق متعددة حتى الأزياء أثرت على أداء الممثل من خلال تميّز شخصية الشمر بزيه الخاص الذي أنماز به ينتهي العرض المسرحي بالحوار الذي أدته مؤدية شخصية السيدة زينب (ع) مطلع العرض المسرحي

اللهم تقبل منا هذا القربان ...

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج

١- يمكن تمثيل (تمثيل) الأحداث التي تغلغلت في الأساطير السومرية والبابلية بهياكل طقسية درامية ، بشرط أن يؤثر تشابه الأشياء على وجودها وأن تتيح هذه الطقوس الدينية الدرامية التواصل مع الآلهة. بمعنى آخر ، يمكن أن يكون تنظيم أداء طقسي فرصة متكررة وفرصة ثمينة لتلبية احتياجات الإنسان ورغباته

٢- يختلف الأداء الشعائري المقدم في عروض التشابيه بواسطة (المشبهين) اختلافًا جوهريًا عن الأداء المسرحي لأن الأداء الأول هو ممارسة روحية وأخلاقية ونفسية واجتماعية تؤكد وجود الهويات العاطفية والروحية في المجموعات الدينية. والثاني هو أن يقوم الممثلون بأداء مسرحي بأفكار إبداعية جديدة مبنية على التجربة الشخصية والرؤية ، مع الأخذ بعين الاعتبار الأداء الفردي واستعداد الممثل للتواصل مع الجمهور.

٣- إن أداء المشبه لعروض التشابيه الحسينية ما هو إلا عمل مسرحي بدائي يتضمن فضلا عن الصور واللوحات الحياتية استيعاب اللغة المنطوقة من خلال المنابر والتعازي وغيرها من الطقوس التي تعتمد على التلاوات

٤- هنالك مكملات يضفن هوية جمالية لممثل عروض مسرح التعزية في اقناع المتلقي بأدائه للشخصية المراد تقديمها من خلال مكملات صناعة الأداء المُقنع مثل الإكسسوار الإضاءة الصوت والزي والحركة

٥- ولدت العروض التمثيلية في التعازي من رحم المعتقد الديني ، وبالتالي كانت محدودة بواقعية الأحداث التاريخية.

الإستنتاجات :

١- بما إن الأداء التمثيلي في عروض التعازي أداء له خصوصيات ومقوماته لذا فانه سيتحول إلى أداء يوضع في مصاف أداءات التمثيل الأخرى ، كما انه سيتطور طرديا مع نمو وعي المجتمع العقائدي ليوظف لاحقا لمعالجة مشاكل الحياة الدنيوية وخصوصا مشاكل الواقع السياسي .

٢- إن تكرار تلك العروض بشكل سنوي مع ثبات هوية الممثل سيؤدي بالممثل نفسه إلى التعايش الفني مع الشكل الخارجي للشخصية ومن ثم الوصول بالأداء التمثيلي إلى مستوى فني عال من المحاكاة والتجسيد الخارجي للشخصية

٣- أن تحول الأداء التمثيلي في عروض التعازي إلى تناول مشاكل الواقع الدنيوي ووصول الممثل فيه إلى مستوى فني عال من المحاكاة والتجسيد سيكون سببا ودافعا قويا للممثل الأكاديمي للمشاركة الفاعلة فيه

التوصيات

١- يوصي الباحث المهتمين بالدراما ضرورة استكشاف الجوانب الفنية المختلفة للمثل في عروض مسرح التعزية لاسيما الجانب الادائي منه.

٢- يوصي الباحث بتوثيق عروض مسرح التعزية ونشرها على مواقع السوشيال ميديا ليتسنى للباحثين مشاهدتها ومن ثم دراستها

٣- ضم عروض مسرح التعزية ضمن المناهج التي تعنى بالفنون المسرحية ، كون هذا النوع من المسارح يحمل ارثاً تأريخياً ، وطنياً ، عقائدياً

٤- يوصي الباحث بتخصيص مكان ثابت في كل محافظة عراقية لأجل تقديم عروض التعزية فيه ولايشترط في المكان ان يكون مغلقاً

المقترحات

١- تقنيات أداء الممثل وانعكاساتها الانثروبولوجيه في العرض المسرحي الحسيني

٢- دلالات الأداء التمثيلي وتمظهراتها في عروض مسرح التعزية

الهوامش

* القربان الإلهي : وصفه مارتن اسلن في كتابه تشريح الدراما بأنه سر ديني من اسرار الكنيسة المسيحية

** برونيسلاف مالينوفسكي (١٨٨٤ -١٩٤٢): عالم انثروبولوجيا بريطاني الجنسية بولندي المولد رائد في الانثروبولجيا الميدانية ، تخصص في الأنثروبولوجيا ويعتبر من أهم رواد الأنثروبولوجيا التطبيقية في القرن العشرين . للمزيد . ينظر : أوين ديفيز : السحر ، تر : رحاب صلاح الدين ، مر : هبة نجيب مغربي ، ط١ ، (القاهرة : مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ٢٠١٤) ص٢٦

(١)- مارتن أسلن : تشريح الدراما ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ،ط٢، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤) ص٢٧

(٢) ينظر: سامي صلاح :الممثل والحرباء ـ دراسات ودروس في التمثيل ، تق : مدكور ثابت ، اصدارت الأكاديمية سلسلة المسرح ـ٤١ (مصر : مطابع المجلس الأعلى للأثار ، ٢٠٠٥) ص ٢٩١

(٣) ينظر : حازم عودة صيوان الحميداوي : خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي ـ مسرحية الحسين الآن إنموذجاً ، م١٢ ، ع ٣ (عمان : المجلة الأردنية للفنون ، ٢٠١٩) ص٣٠٤

(٤) فراس السواح : دين الانسان ـ بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط٤ (دمشق : دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، ٢٠٠٢) ،ص٥٣

(٥) مارتن اسلن : تشريح الدراما ، مصدر سابق ، ٢٧

(٦) نيميتشاندرا جين : المسرح الهندي التراث التواصل والتغير ، تر : مصطفى يوسف منصور ، مر : منى أبو سنة ، سلسلة اكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح ـ ٣٨ ، (مصر : مطابع المجلس الأعلى للأثار ، ٢٠٠٠) ص٩

(١٢) خزعل الماجدي : متون سومر ، ط١ ، (المملكة الأردنية الهاشمية : مطبعة الاهلية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٨) ص٣٠٩

(٨) مارفن كارلسون : فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٩)، ص٢٤٨

(٩) مارفن كارلسون : المصدر السابق نفسه ،ص١١

(١٠) زيد ثامر عبد الكاظم : الأداء التمثيلي في المسرح الاكاديمي ، دراسة منشورة في مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ، مج٦ ، ع٢ (جامعة بابل : مركز بابل للدراسات الإنسانية ، ٢٠١٦) ص٦٥

(١١) مارفن كارلسون : مصدر سابق

(١٢) باتريس بافي : معجم المسرح ، تر: ميشال ف .خطَّار ، مر : نبيل أبو مراد ، ط١ ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٦) ص٢٩٩

(١٣) عبد الوهاب حميد رشيد : حضارة وادي الرافدين ميزوبوتوميا ـ العقيدة الدينية الحياة الاجتماعية الأفكار الفلسفية ، ط١ ، (العراق : دار المدى للثقافة والنشر ،٢٠٠٤) ص٩٣

(١٤) ينظر : خزعل الماجدي : متون سومر ـ التاريخ الميثولوجيا اللاهوت الطقوس ، الكتاب الأول ، ط١ ، (المملكة الأردنية الهاشمية : الاهلية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٨) ص٣٣٠

(١٥) خزعل الماجدي : المصدر السابق نفسه ، ص٣٣٢

**** ركضة طويريج : أو عزاء طويريج ، نسبة إلى قضاء طويريج (الهندية) الذي يبعد عن كربلاء المقدسة نحو ٢٢ كم ، حيث ينطلق الموكب الحسيني راكضا نحو مرقد المرقدين الشريفين الحسين والعباس بعد أداء صلاة الظهر من يوم العاشر من المحرم من منطقة قنطرة السلام على الطريق الموصل بين القضاء والمركز على مسافة ٣ كم شرق الثانية ، ويتكون نواة الموكب الراجل ومقدمتة من مجموع المواكب القادمة من قضاء الهندية... للمزيد يراجع : نضير الخزرجي : سفرالخلود من مملكة الضباب إلى جمهورية القباب ـ سلسلة ندوات دائرة المعارف الحسينية في العراق ، ج١ ، ط١ (بيروت : بيت العلم للنابهين ، ٢٠١٢) ص٣٠٣

(١٦) ينظر : محمد أبو المحاسن عصفور : معالم حضارات الشرق الأدنى القديم ، د.ط (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٧) ص٢١٨

(١٧) قاسم الشواف : ديوان الأساطير ـ سومر وأكاد وأشور ، الكتاب الرابع ـ الموت والبعث والحياة الأبدية ، تق : اودونيس ،ط١ ، (بيروت : دار الساقي ، ٢٠٠١) ص٢٠٣

(١٨) فوزي رشيد : المسرح في بلاد وادي الرافدين ، سلسلة كتاب التراث الشعبي ـ أبحاث في التراث الشعبي ـ٢ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ص٣٤٠

(١٩) ينظر : علي حسون المهنا الوائلي : العرض المسرحي والشعائر الحسينية ـ مقاربة أنثروبولوجية ، أطروحة دكتوراه في الفنون المسرحية ـ التمثيل ، غير منشورة (جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢) ص٥٣

(٢٠) مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، ط١ ، (دمشق: دار دمشق، ١٩٨٨) ص٥٧

(٢١) تأليف مجموعة من الباحثين : حضارة العراق ، ج١ ، د.ط (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٨٥) ص ١٧٩

(٢٢) خزعل الماجدي : علم الاديان تاريخه مكوناته مناهجه اعلامه حاضره مستقبله (الرباط : المملكة المغربية ، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث ، بلا) ص ٣٥ ـ ٣٦

(٢٣) فهمي محمد رامز : القيم التربوية في ثورة الإمام الحسين (ع) واثرها في رسوم الأطفال ـ التشابيه انموجاً ، دراسة منشورة في مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية ، عدد خاص ، المؤتمر العلمي الافتراضي الأول ، (جامعة ميسان : كلية التربية الأساسية ، ٢٠٢١) ص٥٤١

***** سورة الحج : الاية ٣٢

(٢٤) هبة الدين الحسيني الشهرستاني : نهضة الحسين ، ط٥ (كربلاء ، رابطة النشر الإسلامي ، ١٩٦٩ م) ص ١٦٦

(٢٥) شاكر عبد الحسين كسرائي : مشهدية التعزية عند العرب والفرس ، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وادابها ، (الجامعة الإسلامية في لبنان : كلية الاداب والعلوم الإنسانية ـ ٢٠١٥) ص٥٨

(٢٦) حسين التكمة جي : الخصائص الدرامية في الطف الحسيني ، مقال منشور في مجلة المسرح الحسيني ، ع ١٢ ، السنة الثانية (كربلاء : وحدة المسرح الحسيني في العتبة الحسينية المقدسة ، ٢٠١٣) ص٥٨

(٢٧) مظفر كاظم محمد : آليات الأداء التمثيلي و سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المفتوح ، دراسة منشورة في مجلة مداد الآداب ،ع ٢١ (الجامعة العراقية : كلية الاداب ، ٢٠٢٠) ص٦٨٠

(٢٨) يعقوب يوسف جبر الرفاعي : فن الدراما الحسينية ، مقال منشور في مجلة المسرح الحسيني ، ع ٤ ، السنة الثانية (كربلاء : وحدة المسرح الحسيني في العتبة الحسينية المقدسة ، ٢٠١٣) ص٥١

(٢٩) ماري الياس وحنان قصاب : مصدر سابق ، ص٢٩٦

(٣٠) علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ـ ٢٥ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٧٩) ص٣٠٣

(٣١) علي الراعي : المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها

(٣٢) ذياب رابح ، العرب والمسرح ، دراسة منشورة في مجلة الاثير ، ع٢٤ (الجزائر : جامعة الحاج باتنة ، ٢٠١٦) ص٥٣

(٣٣) مناضل داوود : مسرح التعزية في العراق ، ط١ ، (بغداد : مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون ، ٢٠٠٦) ص ٨٧

(٣٤) عبد الغني داوود : بيتر بروك يقول: ليس هناك أسرار ، مقال منشور في مجلة مسرحنا ، ع ٦٨٢ ، ٢٤ سبتمبر٢٠٢٠ ، شبكة الانترنيت العالمية https://almashhad-almasrahii.com/archives/٣٢

(٣٥) بيتر بروك واخرون : التفسير والتفكير والايديلوجية ودراسات أخرى ،مصدر سابق ،ص٢٦٨

****** توليف وإخراج : منير راضي ، تقديم فرقة الرسالة المسرحية عام ٢٠٠٩ ، عرضت هذه المسرحية على خشبة المسرح الوطني في بغداد ، وتم عرض المسرحية في الأعوام التالية في بعض المحافظات العراقية تمثيل نخبة من مؤدي عروض التشابيه في مدينة الصدر

ثبت قائمة المصادر والمراجع

ديفيز ، أوين: السحر ، تر : رحاب صلاح الدين ، مر : هبة نجيب مغربي ، ط١ ، (القاهرة : مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، ٢٠١٤)

أسلن ، مارتن: تشريح الدراما ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ،ط٢، (بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤)

نصر ، عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية ، ط١ ، (بيروت : دار الاندلس للطباعة والنشر ، ١٩٧٨) ،

صلاح ، سامي :الممثل والحرباء ـ دراسات ودروس في التمثيل ، تق : مدكور ثابت ، اصدارت الأكاديمية سلسلة المسرح ٤١. (مصر : مطابع المجلس الأعلى للأثار ، ٢٠٠٥)

الحميداوي ، حازم عودة صيوان: خصائص أداء الممثل في عروض المسرح الطقسي العراقي ـ مسرحية الحسين الآن إنموذجاً ، م١٢ ، ع ٣ (عمان : المجلة الأردنية للفنون ، ٢٠١٩)

السواح ، فراس: دين الانسان ـ بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط٤ (دمشق : دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، ٢٠٠٢)

جين ، نيميتشاندرا: المسرح الهندي التراث التواصل والتغير ، تر : مصطفى يوسف منصور ، مر : منى أبو سنة ، سلسلة اكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح ـ ٣٨ ، (مصر : مطابع المجلس الأعلى للأثار ، ٢٠٠٠)

منظور ، ابن: لسان العرب ، تح : عبدالله علي الكبير وآخرون ، د.ط (القاهرة : دار المعارف ، د.ت) ص٢٦٧١

بطرس، محيط المحيط : د.ط ، (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٧)

DICTIONNAIRE HACHETTE: HACHETTE LIVRE, PARIS: CEDEX, ٢٠١١)

الماجدي ،خزعل: متون سومر ، ط١ ، (المملكة الأردنية الهاشمية : مطبعة الاهلية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٨)

نعمة ، أنطوان واخرون : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، (بيروت : دار المشرق ، ٢٠٠٧)

كارلسون ، مارفن: فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ،(القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٩)

عبد الكاظم ، زيد ثامر: الأداء التمثيلي في المسرح الاكاديمي ، دراسة منشورة في مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ، مج٦ ، ع٢ (جامعة بابل : مركز بابل للدراسات الإنسانية ، ٢٠١٦)

يافي ، باتريس: معجم المسرح ، تر: ميشال ف .خطَّار ، مر : نبيل أبو مراد ، ط١ ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٦)

الجزري ، مجد الدين المبارك بن محمد – ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر ، تح : أحمد بن محمد الخراط ، ج ٣ باب الفاء (دولة قطر : مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، د.ت)

رشيد ، عبد الوهاب حميد: حضارة وادي الرافدين ميزوبوتوميا ـ العقيدة الدينية الحياة الاجتماعية الأفكار الفلسفية ، ط١ ، (العراق : دار المدى للثقافة والنشر ،٢٠٠٤)

عصفور ، محمد أبو المحاسن: معالم حضارات الشرق الأدنى القديم ، د.ط (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٧) الشواف ، قاسم: ديوان الأساطير ـ سومر وأكاد وأشور ، الكتاب الرابع ـ الموت والبعث والحياة الأبدية ، تق : اودونيس ،ط١ ، (بيروت : دار الساقي ، ٢٠٠١)

رشيد ، فوزي: المسرح في بلاد وادي الرافدين ، سلسلة كتاب التراث الشعبي ـ أبحاث في التراث الشعبي ـ٢ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦)

الوائلي ، علي حسون المهنا: العرض المسرحي والشعائر الحسينية ـ مقاربة أنثروبولوجية ، أطروحة دكتوراه في الفنون المسرحية ـ التمثيل ، غير منشورة (جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢)

إلياد ، مرسيا: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، ط١ ، (دمشق: دار دمشق، ١٩٨٨)

تأليف مجموعة من الباحثين : حضارة العراق ، ج١ ، د.ط (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٨٥)

الماجدي ، خزعل: علم الاديان تاريخه مكوناته مناهجه اعلامه حاضره مستقبله (الرباط : المملكة المغربية ، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث ، بلا)

رامز ، فهمي محمد: القيم التربوية في ثورة الإمام الحسين (ع) واثرها في رسوم الأطفال ـ التشابيه انموجاً ، دراسة منشورة في مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية ، عدد خاص ، المؤتمر العلمي الافتراضي الأول ، (جامعة ميسان : كلية التربية الأساسية ، ٢٠٢١)

الشهرستاني ، هبة الدين الحسيني: نهضة الحسين ، ط٥ (كربلاء ، رابطة النشر الإسلامي ، ١٩٦٩ م) ص ١٦٦

كسرائي ، شاكر عبد الحسين: مشهدية التعزية عند العرب والفرس ، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وادابها ، (الجامعة الإسلامية في لبنان : كلية الاداب والعلوم الإنسانية ـ ٢٠١٥)

التكمة جي ، حسين: الخصائص الدرامية في الطف الحسيني ، مقال منشور في مجلة المسرح الحسيني ، ع ١٢ ، السنة الثانية (كربلاء : وحدة المسرح الحسيني في العتبة الحسينية المقدسة ، ٢٠١٣)

محمد ، مظفر كاظم: آليات الأداء التمثيلي و سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المفتوح ، دراسة منشورة في مجلة مداد الآداب ،ع ٢١ (الجامعة العراقية : كلية الاداب ، ٢٠٢٠)

الرفاعي،يعقوب يوسف جبر: فن الدراما الحسينية ، مقال منشور في مجلة المسرح الحسيني ، ع ٤ ، السنة الثانية (كربلاء : وحدة المسرح الحسيني في العتبة الحسينية المقدسة ، ٢٠١٣)

الراعي ،علي: المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ـ ٢٥ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٧٩)

رابح ،ذياب : العرب والمسرح ، دراسة منشورة في مجلة الاثير ، ع٢٤ (الجزائر : جامعة الحاج باتنة ، ٢٠١٦)

داوود ، مناضل: مسرح التعزية في العراق ، ط١ ، (بغداد : مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون ، ٢٠٠٦)

داوود ،عبد الغني: بيتر بروك يقول: ليس هناك أسرار ، مقال منشور في مجلة مسرحنا ، ع ٦٨٢ ، ٢٤ سبتمبر٢٠٢٠ ، شبكة الانترنيت العالمية https://almashhad-almasrahii.com/archives/٣٢