الشعائر ومعالجاتها التقنية في العرض المسرحي الحسيني العراقي

RITUALS AND IT'S TECHNICAL PROCESSING IN THE IRAQI SHOW OF IMAM HUSSEIN STAGE

Teacher. Dr.SAMEER A. MONEM ALKASIMI
Babylon University / College of Fine Arts
Department of theatrical Arts

م.د. سمير عبد المنعم محمد القاسمي

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

تعتبر تقنيات العرض في المسرح الحسيني ذات رؤية جديدة تحتوي ابتكاراً قابل للتطوير ووفق تقديمها في عرض مسرحي شعائري ضمن وحدات وقوانين وأساليب تقنية حديثة سواء كانت متوارثة أو مستحدثة أو مبتكرة ، ويقع على المخرج مهمة المسرح الحسيني ذات قراءات جديدة تتطلب من المخرج الحذف والاضافة من خلال المعالجات التقنية التي يراه مناسباً من عناصر العرض المسرحي ليعطي للعرض قيمة جديدة حسب رؤيته العلمية والخبرة المتراكمة ، فالعمل المسرحي يتطلب التعامل مع التقنيات المسرحية بحرفية عالية من اجل الوصول الى الرؤية الجمالية والابداعية التي من خلالها تخلق الاندماج للمتلقي في العرض ولاسيما عروض المسرح الحسيني ، وبناءً على هذه المعلومات قسم البحث الى أربعة فصول ، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي تمحورت في السؤال الآتي :

- كيف يمكن تقصي معالجات التقنية في العرض الشعائري الحسيني ؟

على حين تجلت أهمية البحث الحالي في دراسة أحد الموضوعات التي تكشف عن المعالجات التقنية التي تتم في العرض الشعائري الحسيني ،وجاء هدف البحث التعرف على المعالجات التقنية في العرض الشعائري الحسيني ،أما حدود البحث فاقتصر الحد الزماني على سنة ٢٠١٢- ٢٠١٤ وجاء الحد المكاني في محافظة بابل وكربلاء ، أما الحد الموضوعي فهو دراسة موضوعة الشعائر ومعالجاتها التقنية في العرض المسرحي الحسيني والمقدمة في مسرح

العلبة.أما الفصل الثاني فجاء من مبحثين ، تضمن المبحث الاول دراسة مفهوم الشعائر مبتدئا بجذورها عند الانسان البدائي عبر التأريخ ، وما أحدثته من تغيرات وتطورات أثرت على المسرح. وكذلك دراسة مفهوم الشعائر اجتماعيا وفلسفياً ، أما المبحث الثاني فتضمن دراسة الشعائر والمعالجات التقنية في العرض المسرحي وشمل المخرجين الذين تأثر ادائهم بالشعائرية وكذلك التقصي عن المسرح الحسيني في الوطن العربي، ثم اختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث من مجتمعه وعينته التي قام الباحث باختيارها بصورة قصدية معتمداً المنهج الوصفي في تحليل عينته .

وخلص البحث في الفصل الرابع الى درج نتائج تحليل العينة التي كان من ابرزها :

١. عالج المخرج الموسيقى الشعائرية من قرع الدفوف معتبراً عنصر يسعى لإبراز المغزى الموضوعي للمسرحية وداعم لها لذلك كانت الموسيقى عنصراً فنياً يدخل في بناء الحبكة العرض .
٢. جاء اهتمام المخرج بالأزياء عن طريق معالجتها في تعميق الدقة التاريخية بطابع شعائري.

وكذلك ضم الفصل جملة من الاستنتاجات كان ابرزها :

١. أضفت الموسيقى في عروض المسرح الحسيني جانباً جمالياً في العرض وذلك بتحقيقها التوازن والانسجام بين العناصر الاخرى .
٢. الازياء من العناصر المهمة التي تتمثل بأبعادها الاجتماعية والثقافية والتي تساهم في تكوين تركيبة الممثل وسلوكه الشعائري .

وقد أوصى الباحث بعض التوصيات واقترح مقترحات يبغي منها خدمة البحث العلمي ، ثم تلتها قائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية (الشعائر – المعالجات التقنية –المسرح الحسيني)

Abstract:

Show's techniques in the Imam Hussein Stage have a new perspective contains developable innovation according to presenting it in a ritual stage show within units, laws and modern technical styles either was inherited, renewed or invented, the director incurs the mission of preparing the text harmonically with Scenography designer in producing a new thing may attract attention of viewer, and because that direction is the vision art that any work has no meaning if it is displayed without making any change in it's elements.

In addition for that, shows of Imam Hussein Stage have new readings require from the director to omit or add via technical processes that he considers appropriate from the elements of theatrical show to provide the show a new value according to his scientific vision and his accumulated knowledge, theatrical job requires dealing with stage techniques professionally in order to reach the aesthetic and innovative vision through which creation of mingling the viewer with show notably shows of Imam Hussein Stage, based on this, the research was divided into four chapters, first chapter included the problem of research that is emerged in the following question:

- *How to investigate processing of technique in the Imam Hussein Show?*

While the importance of research was embodied in studying one of the topics that explore processing of techniques that emerge in the Imam Hussein Shows, the aim of research was to define the technical processing in Imam Hussein Show, while the limits of research were as follow; the time limit was limited to year (2012-2014), the spatial limit was in Babel and Karbala province, while the topic limit was about studying subject of rituals and technical processing for them in Imam Hussein Show and introduction in box-stage . Second chapter consists of two sections, first one includes studying concept of rituals starting from it's roots with the ancient human , changes and developments that these rituals have made for theater. Also studying concept of these rituals socially and philosophically, while second section has included studying rituals and technical processing in theatrical show and also included

directors whose performance has been influenced with rituality beside investigating the Imam Hussein Stage in Arab homeland, then chapter was finalized with indications resulted from the theoretical frame , third chapter included procedures of research from population and sample that researcher has picked them purposely relying on depictive method in analyzing his sample.

Fourth chapter came up with listing results of analyzing sample , most distinctive ones are:

1- The director has tackled with ritual music of slamming drams considered as an element aims to emerge subjective purpose for the play and supporting to it, therefore music was artistic element takes part in constructing plot of show.
2- Director's concern with fashion via processing them in deepening historic accuracy by a ritual feature.

Also fourth chapter included a bunch of conclusions, most distinctive ones are:

1- Music has added an aesthetic respect in the Imam Hussein Stage's shows by achieving balancing and harmony between other elements.
2- Fashions are important elements that featured with social and cultural limits that participate in composing the mixture of actor and his ritual behavior.

The researcher has recommended some recommendations and suggest some suggestions that may enhance the scientific research, then followed by a list of references and sources.

Key Words: (Rituals, Technical Processing, Imam Hussein Stage)

الفصل الاول

الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

عرف الإنسان البدائي الدراما في ابسط صورها عندما كان مقلداً للحيوانات ، وكانت هذه اللعبة المفضلة له وهي بمثابة محاكاة للطبيعة والتعرف عليها وما يدور حولها ولأنه لم يستطع أن يعبر عن أفكاره بوضوح فقد كان يلجأ الى الحركة والمحاكاة ، وسرعان ما تعلم ان يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل ، متخذا من الرقص طقساً يلبي حاجاته مقابل تقلبات الطبيعة ، ومن تلك الوسائل نشأة الشعائر التي كان الإنسان يقيمها لقوى الطبيعة وشيئاً فشيئا احتاجت تلك الشعائر من ينظمها ، ويكون مسؤولاً عليها ، فتمثلات الشعائر المستخدمة والمتنوعة في الاداء المسرحي الغربي كانت متأصلة من المسرح الشرقي وما احدثه من تأثيرات كبيرة على حركة المسرح الغربي ولا سيما مادتها الاولية هي تعزيز الجانب التربوي والروحي الذي مادام الانسان الغربي يحلم به من اجل خلق استقرار نفسي وروح مطمئنة ولان الخواء الذي عاشه الانسان الغربي نتيجة الحروب قد افقده الاستقرار والايمان والسكينة فأصبح في حياة جوفاء من الاحاسيس وحياة مريرة ، لذا فالعودة الى الشعائر الشرقية قد يرمم حياته من الضياع وفقدان الروح الانسانية ،فالمسرح الشرقي هو الامل للمسرح الغربي منطلقين في البحث عن الاشكال البدائية وجذور الدراما المنبثقة عن الشعائر الدينية للترابط التام ما بين الدراما الشعائرية وما بين الشعائر كشكل درامي .

أحدثت المعالجات التقنية ذات الطابع الشعائري امتيازا جماليا في عروض المسرح الحسيني، واخذت تشكل مساحات واسعة في خارطة المسرح الحسيني التي تعتمد التقنية السينوغرافية في المشهد المسرحي ممتدة ومتسعه لتضم بين جنباتها العرض المسرحي وحضور المتلقي، قدمت التقنيات المسرحية للعرض المسرحي الحسيني خصوصية من خلال خلق فضاءات جديدة تحمل ملامح شعائرية من الواقع الحياتي ولذلك لم تعد التقنيات محدودة في الانتاج المسرحي في التجارب المسرحية واجتهدت في اسهام التكنولوجيا لتسد الفيض الذي يحمله المخرج في طياته

من اجل خلق عرض مسرحي حسيني يتلائم مع التطور العلمي وهذا انعكس على مصممي السينوغرافيا العرض من خلال رصد حركة المجتمع وتفسيرها .

أجتهد المخرجين في ايجاد معالجات تخلق فضاءات جديدة تحمل ملامح شعائرية وبدقة تكنولوجيا عالية ولذلك مما دعى المخرجين العرض الحسيني يأخذون منحى مغاير للمسرح بصورته العامة من خلال احتوائه تقنيات العرض المسرحية بصورتها الطبيعية للمسرح لذا فخصوصية العرض الشعائري(الحسيني) تتطلب معالجات تقنية وجهد حثيث في المعرفة من حيث التقنيات والبحث الدائم عن فضاءات جديدة وفق متطلبات العرض الشعائري وذلك من خلال الخبرة العالية في مجال التقنيات المبتكرة وبالتالي يمكن الحصول على صورة مسرحية بجو شعائري يتوحد فيه تقنيات العرض الشعائرية مع المتلقي .

وتتمثل مشكلة البحث بالتساؤل الآتي :

– التعرف على المعالجات التقنية في العرض الشعائري الحسيني ؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

١– تكمن اهمية البحث كونه يتناول أحد الموضوعات التي تكشف عن المعالجات التقنية التي تتم في العرض الشعائري الحسيني.
٢– بعد التقصي في البحوث الموجودة في المكتبات لم يجد الباحث دراسة من هذا النوع لذا تكمن أهمية البحث في إغنائه للمعلومات التي تخدم المسرح الحسيني .
٣– يفيد ذوي الاختصاص (المخرجين ، الممثلين ، المصممين) في بيان طبيعة العلاقة بين العناصر التقنية وبناء العرض المسرحي الحسيني من اجل خلق علاقة جمالية.

هدف البحث :

يهدف البحث للتعرف على المعالجات التقنية في العرض الشعائري الحسيني .

حدود البحث :

يتحدد البحث فيما يأتي :

١. مكانياً : بابل – كربلاء .
٢. زمانياً : ٢٠١٢ _ ٢٠١٤ م
٣. موضوعياً : دراسة الشعائر ومعالجاتها التقنية في العرض المسرحي الحسيني والمقدمة في مسرح العلبة .

تحديد المصطلحات:

- **الشعائر :**

جمع شَعِيرَة

- **الشَّعَائِر** الدِّينِيَّةِ : مَظَاهِرُ العِبَادَةِ وَتَقَالِيدُهَا وَمُمَارَسَتُهَا (وَمَنْ يُعَظِّمْ **شَعَائِرَ** اللَّهِ فَإِنَّهَا مِنْ تَقْوَى القُلُوبِ)[١] . **شَعَائِرُ** الْحَجِّ: أَعْمَالُهُ، مَنَاسِكُهُ (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ تُحِلُّوا **شَعَائِرَ** اللَّهِ) : أَيْ مَا يُقَدَّم مِنْ حَيوانٍ أُضْحِيَةً لِبَيْتِ اللَّهِ)[٢]

الشعائر جمع شعيرة، وهي العلامة، وشعائر الله الأعلام التي نصبها الله تعالى لطاعته"[٣]. وفي كتاب (أساس البلاغة) يقول الزمخشري إن " لبني فلان شعار: نداء يعرفون به، وعظم شعائر الله تعالى هي أعلام الحج من أعماله، ووقف بالمشعر الحرام، وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته، واستشعرت البقرة: صوتت إلى ولدها تطلب الشعور بحاله"[٤].

التعريف الاجرائي للشعائر الحسينية :

يتفق الباحث في تعريفه الإجرائي لمصطلح (الشعائر الحسينية) مع تعريف (علي حسون المهنا): [٥]

الشعائر الحسينية أنساق اجتماعية لها دلالات فكرية تمثل العقيدة الثقافية للفرد وللطائفة الشيعية والتي تحدد علاقتها بانتمائها الحضاري والأثني والمذهبي والإنساني تعتمد الرأسمال الرمزي الذي يتجسد بالحدث الدرامي المأساوي استشهاد الحسين (عليه السلام) والتي يتم ضبطها

وتنظيمها من خلال استعادة التجربة الدينية بصيغ كرنفالية مأساوية.

المعالجات :

المعالجة:(لغوياً)

عرفها (ابن منظور) عالج الشيء معالجة وعلاجاً : زاوله ، وفي حديث الاسملي إني صاحب ظهر أعالجه أي أمارسه وأكاري عليه.

والمعالج : المداوي سواء عالج جريحاً أو عليلاً أو دابةً ، وفي حديث علي بن أبي طالب (عليه السلام) : انه بعث رجلين في وجه وقال إنكما علجان فعالجا عن دينكما ، العلج : الرجل القوي الضخم ، وعالجا أي مارسا العمل الذي ندبتكما إليه وإعملا به وزاولاه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته[٦].

وعرفها (ابي الحسن اللغوي) فقال المعالجة ، هي مزاولة الشيء ، واعتلجت الأمواج التطمت . (وزعموا ان) العرب تقول : علج مالٍ كما يقولون إزاء مالٍ ، ورجل عِلْج [وعَلِجْ] شديد . والعلجان نبتُ ، والعالج البعير الذي يرعاه . والعلج من النخل : أشاؤه : الغِلاظ الشدادُ من الأبل ، ورمل عالج : بالبادية[٧].

المعالجة:(اصطلاحاً)

عرفها (جان شفر) المعالجات: هي جملة من العمليات والإجراءات المختلفة الغايات[٨]. وعرفها (جلال جميل) :- هي التي تملأ الفضاء بتكوينات تجعل من وظيفتها الاشارية مصدراً مرتبطاً بالتعبير الحركي المتصل غير المنفصل عن عالم العرض[٩].

التقنية :

لغة :

تِقْن:-(اتقان الأمر واحكامه، ورجل تِقْن بكسر التاء: حاذق) [١٠].

- التقنية اصطلاحاً:-

أ- تقنية: (جملة المبادئ أو الوسائل التي تعين على انجاز شيء او تحقيق غاية، وتختلف عن العلم من حيث ان غايتها العمل والتطبيق، في حين ان العلم يرمي الى مجرد الفهم الخالي من الغرض العلمي) (١١).

ب- الأصل اليوناني للكلمة هو (Techne) ومعناه الفن والصناعة) (١٢).

التقنية إجرائياً:- هي تشكيل صور العرض من العناصر التقنية في العمل المسرحي مكونة لغة شعائرية ذات مدلول فكري وجمالي من اجل خلق صورة مسرحية ذات بناء متكامل للعرض المسرحي .

الفصل الثاني

الإطار النظري للبحث

المبحث الاول: مفهوم الشعائر اجتماعياً وفلسفياً

مفهوم الشعائر اجتماعياً

أن الشعائر المرتبطة بالعبادات لعبت دوراً بارزاً في إيجاد الصورة الحية المعبرة لانفعالات النفس البشرية في شكلها البسيط الذي تفتقر فيه إلى وسائل التعبير، فالشعوب البدائية على الرغم من تنوعها واختلاف العقائد فيها تجمعها هذه الحقيقة الشعائرية والتي تتركز في البحث الملح عن إله، فإذا وجد الإنسان هذا الإله في شكل طائر أو سر من إسرار الطبيعة المذهلة، رافقه وجوده شعائر معينة يؤديها الإنسان في ظل الخوف والرغبة من اجل إيجاد معونة علوية معبراً عما يجيش في صدره من مخاوف وانفعالات حبيسة.

يرى الباحث أن نشأت الشعائر في مجتمعات مختلفة، اختلف بعضها عن البعض، وقد وجدت في حضارات مختلفة مثل مصر الفرعونية والهند وجزر الهند الصينية وغيرها. وقد عبر الانسان عن هذه الثقافات والمجتمعات والحضارات، وإن كانت قد أتخذت شكلاً مغايراً يمثل الشعائر كما عرفه الإغريق القدامى.

لعبت الشعائر دوراً بارزاً في ظهور المسرح، وكان لها تأثير في المجتمع الإغريقي ولاسيما في جميع الحضارات التي ظهر فيها الاحتفالات الشعائرية التي تنظم ويتم ترتيبها وفقاً لنوع من الإدارة التي تكون مسؤولة عن الأداء المقدم، فالشعائر يرجع أصلها إلى أصول دينية بدائية أو هي عادة اجتماعية تؤدي إلى الاحتفالات التي كانت تقام على شرف الإله (ديونيسوس) فأن هذه الشعائر الدينية لم تكن موجهة إلى آله منتقم، بل إلى آله صغير السن، غاية في المسرح والسرور تتدلى عناقيد العنب من شعره وتمتلئ روحه بالفرح والحياة وهو الإله (ديونيسوس) اله الخصب والنماء، فمنذ القرن السادس ق.م والكهنة يحتفلون بهذا الإله، حيث يغنون على شرفه نشيداً مقدساً، ويلقون قصائد المديح (الديثرامب) وكانت رقصتهم آنذاك دائرية (تعطي فكرة نوعاً ما عن شكل المسرح) وينفذون حول مذبحه أو معبده بعض الرقصات التي تكون بعضها جادة والأخرى مضحكة، بعض المرنمين الغنائيين (الكورس) يتطورون في غنائهم وهم يسمعون ضرب الطبول والصنج، ويجنحون نحو الجنون والهيجان التهتكي، في حين يرتدي البعض الأخر مثل الساتيرا كائن خرافي (نصفه الأعلى البشر والأسفل الماعز ويستسلم إلى نوع رقص ذكوري. (١٣)

ارتبطت الشعائر الإغريقية منذ نشأتها بالأسطورة وتعد مادتها الأساسية، فالتصور الأسطوري في طياته تصور شعائري يقوم على أساس من الصراع المحتوم بين الإنسان والقدر (الانانكيا)، حيث كان الإنسان في معاركه هو المغلوب، ومهما طال أمره هذا صراع فلا بد وفي النهاية أن ينتصر القدر ، ولما كانت الأسطورة هي مادة الشاعر المسرحي وهي مادة ديناميكية حية اتجه الشعراء اليونانيون أن ينهلوا منها ويستلهمونها ويبنوا أشكالهم الدرامية من هذه المادة الخصبة – الأسطورة– المتنوعة بتنوع الإلهة وحكاياتهم وصراعاتهم ويشكلونها تشكيلاً فنياً رائعاً– ولقد استمدت الدراما المسرحية المأساة من التراجيديا اليونانية منذ نشأتها فموضوعاتها من الأساطير والخرافات والتاريخ التي ورثها اليونان عن إسلافهم. (١٤)

يرى الباحث أن النواة الأولى للدراما الإغريقية كانت تعيش في حياة الاغارقة ولكنها مصطبغة بألوان الشعائر والأسطورة، والشعر الملحمي، ومن خلال هذه الأسطورة التي تبلورة في قوالب صاغها الشعب الإغريقي في شكل شعائر عبادية " لأنهم وجدوا فيها الخامة –المادة– التي

يتوق إليها شعبهم، ففيها تعبير عن أشواقهم، وفيها تصوير لكفاحهم، وفيها تسجيل لمواقفهم الثائرة في وجه الطبيعة وفي وجه الإلهة".[١٥]

خرج المسيح عن طابع الاحتفالات والشعائر الدينية وبدأ بإدخال العنصر الدنيوي من خلال فصل أحد أفراد الجوقة والذي استطاع هذا الممثل أن يقدم عروضاً مضحكة وبهلوانية، بالإضافة إلى العروض المأساوية الحزينة، وبذلك انقسم المسرح والاداء التمثيلي الى كوميديا وتراجيديا ،وبالرغم من الطابع الدنيوي الذي أصبح يقدم لكنه لم ينفصل عن الطابع الشعائري الديني أيضاً. فالأداء الشعائري ظهر في بلاد الإغريق من خلال التقليد والتشبيه والتشخيص، ففي هذه الحالة ظهرت عملية المحاكاة كما قال أرسطو التي قصد بها محاكاة الطبيعة ومحاكاة الشخصيات فهنالك غريزة إنسانية أساسية في فن الأداء، إلا وهي غريزة المحاكاة[١٦]، ولا بد للإشارة إلى دور المؤلف المسرحي (ثيسبيس) الذي فاز بالجائزة الأولى في المسابقة لعيد سيتي دنيسا سنة (٥٣٥) ق.م، فتحسب له الخطوة الأولى نحو المسرح. [١٧]

كذلك الحال بالنسبة إلى أراء وفلسفة أفلاطون حيث "تبلورت أراءه في مؤلفه الكبير "الجمهورية" ونسقت الفلسفة الاجتماعية فيه تنسيقاً بديعاً كأنه جماع قواعد نظمت ووجهت بأسلوب يقود بيسر إلى قبول نتائج تتعلق ببعض قواعد السلوك الاجتماعي ، فالفكرة الرئيسية التي سيطرت على الفلسفة الاجتماعية إذن، منذ أفلاطون، هي النظر في أسباب الاضطرابات والقلاقل وبحثها والتعمق فيها، لا بقصد عرضها وحسب، بل بأمل إيجاد حلول لها" [١٨].

كذلك الحال بالنسبة للفيلسوف الإغريقي الشهير أرسطو طاليس والذي كان لسوسيولوجيا وعلم الاجتماع نصيب وفير من مؤلفته وآراءه العلمية والفلسفية التي ناقشت ووصفت ونظرت أسلوب حياة المجتمع الإغريقي بشكل عام، إذ كان في كتابة (علم الاجتماع) "عدد كبير من التغيرات والأفكار رسخت التفكير البشري من بعده وأصبحت كلاسيكية "اتباعية" منها الكلمة المألوفة: "الإنسان حيوان سياسي" أي ليس بمقدوره الانفصال عن الحياة الاجتماعية، فالإنسان لا يمكن أن يعرف واحداً منفرداً ولا يفيد توحده شيئاً، ولا في تخليد جنسه، ولا في تطور الأفكار والقوى العقلية التي هي غايته القصوى، ويصر أرسطو على تأثي الإقليم في السيكولوجيا الاجتماعية، ويشير إلى الأسرة هي التجمع الوسيط الأمثل للمجتمع".[١٩]

يرى الباحث إن القول بأن العلاقة بين المسرح والمجتمع علاقة جديدة أمر ليس بالصواب، ذلك أن هذه العلاقة أزلية وقديمة ذلك أن صورة المجتمع القديم (الفرعوني–اليوناني–الروماني–البابلي)، المسرح مرآة الواقع والمجتمع تربطهما علاقة التأثير والتأثر فيما بينهما ،فالعقلية الرومانية أن " تقتبس كل ما تراه مفيداً لها، ولكنها تصبغ ما تقتبس بالصبغة الرومانية حتى يصير رومانياً خالصاً".(٢٠)

لذا فالأسرة الرومانية كانت وحدة قوية قامت على أساسها الدولة، وكانت شيئاً اكبر من الأسرة في الوقت الحاضر، فلم تقتصر على الوالدين وذريتهما بل أيضاً كانت تشتمل العبيد والتابعين للأسرة من الأفراد الأخر، أي أولئك الذين كانوا يعيشون في رعاية الأسرة الكبيرة حتى يستفيدوا من حمايتهم لهم، وكانت هناك آلهة الأسرة التي لعبت دوراً كبيراً في حياة الأسرة الرومانية بما لها من نفوذ على الأفراد، فكان مثلاً (يانوس) إله الباب وآلهة المواقد و(بيناتس) آلهة المخزن، وكان هناك أيضاً (جينوز) الذي يرعى رب الأسرة الذي كان له من القوة والنفوذ مما جعله يسيطر على الأسرة بحيث كانت له سلطة الحياة والموت على أفرادها، ومن هذه الأسرة تكونت العشائر والقبائل التي بواسطتها قاومت روما هجمات أعدائها ونزلات الدهر. (٢١)

كانت الشعائر عند الرومان تخضع للتقاليد المتوارثة عند الآباء والأجداد التي تتجه كلها نحو تمجيد الإسلاف العظام والسير على منوالهم، ولم يكن للرومان اهتمام في بداية حياتهم بالآداب والفنون بل كان يسيطر عليهم الطابع العلمي والعسكري، ولم يكن لهم المرونة العقلية لليونان مثلاً فضل الأدب الروماني يتمثل في محاولات ساذجة حتى اتصل الرومان اتصالاً قوياً باليونان في زمن الحرب البونية التي نشبت بين روما وقرطاجة مما ساعدها على معرفة اللغة والحضارة اليونانية(٢٢)، ومنذ ذلك التاريخ بدأ الأدب الروماني يجاهد ليقف على قدميه.

كان أحب إلى الجمهور فن المحاكاة الصامتة الذي يعبر فيه الرقص الواحد بمصاحبة الجماعة المنشدة والآلات الموسيقية، عن شتى العواطف والمواقف والشخصيات والأقنعة والمحاكاة البارعة للانفعالات وخاصة ما يتصل فيها المشاعر الحية والشهوات الجسدية.

يعد الأداء الشعائري الفردي من خصائص التمثيل الإيمائي الذي كان غالبا ذا مسحة هزلية، وهذا النوع من الأداء يكون قريباً ومحبباً من المتلقي الروماني، وهو نوع قائم بالأساس

على الحركة والإيماءة والرقص الموسيقي من دون استخدام الصوت أو الحوار، ويؤديه ممثل واحد يقوم بحركات شعائرية مناسبة للموقف، وهنا يستعين الممثل بالأدوات المصاحبة له (الإكسسوارات) [٢٣].

فالأداء التمثيلي الشعائري ذو أهمية في أداء التمثيل الإيمائي الصامت اذ تتوافق حركته الإيمائية الصامتة مع النغمة الموسيقية المرافقة لأدائه وما كان يساعده في ضبط هذا الإيقاع هو استخدامه جرساً كان يضعه في قدمه ليشد أيضاً بواسطته انتباه المتلقي، خالقاً في الوقت نفسه جواً نفسياً معبراً، وهذا يتطلب من القائم (بالأداء الشعائري) رشاقة وحيوية في الحركة وان يكون ذا جاذبية وإحساس وتركيز عالٍ. [٢٤]

يرى الباحث بعد انهيار الحضارة الرومانية وبداية الدولة المسيحية انهار المسرح وبفضل سلطة الكنيسة بعدما وجدت في المسرح تمجيداً أو تشجيعاً من الشعب والجمهور وقد أدى هذه بدوره إلى الانصراف عن أداء الشعائر الدينية الواجب أدائها إلى الرب، ولم يكن ذلك السبب الوحيد الذي أدى خروج المسرح من الكنيسة، وإنما وجد في المسرح تعاليم لم تكن منسجمة مع تعاليم وتوجهات الكنيسة، إذ إن تعاليم الكنيسة عبرت عن حقدها لكل ما هو إغريقي وروماني كون أن الحياة الإغريقية والرومانية قائمة على أساس فلسفي شامل تماماً مع تعليمات الكنيسة وتوجيهاتها.

إن طبيعة المسرح آنذاك هي طبيعة دينية شعائرية، وكل الأديان درامية الروح ما دام الإنسان فيها يواجه مقدوره، ولعل المسيحية تفوق غيرها من الديانات في أنها تعني أكثر منها بإبراز درامة العالم والضمير البشري ، وذلك أن تاريخ البشرية ليس في نظرها إلا مأساة تنتهي بالصليب وآلامه، والعالم عبارة عن مسرح ذي ثلاثة مناظر هي السماء: (الفردوس) والأرض، والجحيم، أما الضمير البشري فموطن لنزاع لا يفتأ يتجدد بين الإنسان القديم الذي يرزح تحت نير الخطيئة الأولى، والإنسان الجديد الذي خلقه التعميد خلقاً آخر، وقد استولت الشعائر الدينية على هذه المادة الدراسية، واستخدمتها وإحاطتها بحشود من الأناشيد والملابس والإشارات الكنيسية التي جعلت من هذه الحفلات الدينية مشاهد من شأنها أن تعلم الشعب ، وان تثير

مشاعره أيضاً فالكنيسة هي التي " وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذي تبحث عنه في المسرح ".[٢٥]

إن الأداء التمثيلي في العصور الوسطى بسيط ذو طابع شعائري ديني ويمثل في داخل الكنيسة وهو عبارة عن تراتيل صغيرة وبضعة سطور مستقاة من الكتاب المقدس ويتم تأديتها عن طريق الآباء القسس، وهذا أدى إلى نشوء نوع من الأداء عرف بـ"الغناء الترتيلي الذي قرر أسلوبه البابا (جريجوار) الكبير في القرن السادس الميلادي،، يتناوبه المرتل الفرد والمجموعة".[٢٦]

حيث إن أداء الممثلين في العصور الوسطى ذو طابع ديني شعائري ومتمثل بالأناشيد وتراتيل وصلاة وقداس وهذا من اجل تدعيم الجانب الديني على حساب الدنيوي وتأكيد الخير على الشر، فضلاً عن الممثل أصبح أكثر قرباً من المتلقي وأكثر وضوحاً، كما احتفظ المسرح بطابع المسرح الكامل من حيث المنظر والموسيقى والحوار والحركة والرقص. [٢٧]

يرى الباحث ان الدراما أخذت تتطور بشكل تدريجي لتشكل في قالب جديد، أي أن طبيعة الدراما بدأت بالتطور وأخذت ترسخ كياناً جديداً مخلفاً نوعاً ما ممزوجاً بروح العصر الذي ولدت فيه ومنه، إضافة إلى إحياء الفنون القديمة الإغريقية والرومانية، فقد حملت دراما عصر النهضة كم من المتناقضات والطروحات التي لم تكن للحياة قد شهدت قبلاً، غير " إن هذا العصر بالرغم من رصانته وأصالته إلا إنه لم يكن متعصباً لاتجاه بعينه وإنما أتاح لجميع المسرحين على اختلاف اتجاهاتهم فرصة الظهور والحياة الملائمة حتى تمكن الجميع من أن يجدد فرصة نادرة للتعبير عن طاقاتهم الفنية وتفجير هذه الطاقات إلى أعلى درجة في الإشباع".[٢٨]

ظهرت نهضة شاملة في الفنون في عصر النهضة لاسيما فن التمثيل فقد اهتم الأمراء والنبلاء بالمسرح كثيراً، فأتخذ الممثلون " مشاهد قصيرة في قلاع النبلاء، وكانوا أذكى من الهواة في أنهم وضعوا أنفسهم تحت حماية عدد من الدوقات، بعد ذلك أصبح الممثلون جزءاً من بيت الأسرة الملكية "[٢٩] إلى أن تطورت تقنيات المسرح التي شملت اغلب عناصر العرض، كما شهد هذا العصر ولادة أنماط مسرحية جديدة محلية اختلفت أماكن عروضها المسرحية على سابقتها، واعتمدت على الممثل بالدرجة الأولى (الدراما الرعوية، والكوميديا ديلارتي) فالدراما الرعوية

ظهرت خلال القرن السادس عشر وهي مسرحيات عاطفية ريفية (كانت تعرض بين تركيبات وديكورات العربة المسرحية المتنقلة التي كانت في ذلك الوقت شيئاً جديداً وأكثر قبولاً في قلوب الشعب[٣٠]، إما الكوميديا ديلارتي فهي التي تعتمد على الممثل بالدرجة الأولى الذي يستند في تمثيلها إلى فكرة بسيطة أو حدث بسيط ويقوم الممثلون بارتجال الحوادث حول ذلك الحدث، إضافة إلى تميزها بالحركات البهلوانية والإيماءات المضحكة، إما بالنسبة لشخصياتها فهي شخصيات نمطية، إلى ذلك فقد اتجه التمثيل في عصر النهضة نحو الأداء الجسدي أي أن التمثيل وقت ذلك اعتمد على الحركة وما ينتجه الممثل من إشارات وإيماءات، حيث أن قوة الكلمات ربما لا تفوق قوة الإيماءات، فكان "على الممثل أن يجد حركات وإيماءات من نوع مناسب ليجعل دوره يبدو حقيقياً عليه أن يغيرها وفقاً لتنوع الحالات المزاجية ويحاكي ليس فقط الشخصية التي يمثلها بل أيضاً المرحلة التي يفترض أن الشخصية تمر بها في هذه اللحظة"[٣١].

كانت أهم الفرق التمثيلية – عصر شكسبير – هي فرقة (ريتشارد بيرباج) حيث كان (شكسبير) ينتمي إليها وقت ذلك، حيث كان أسلوب هذه الفرقة اقرب إلى الحياة، ويعتبر (بيرباج) أول ممثل أدى دور هاملت، عطيل، لير. [٣٢]

ومن الملاحظ أن شكسبير أراد أن يبني مدرسة في الأداء على المسرح لكي يبقى المسرح غامضاً بجمهوره الذي بطبيعته الإنسانية الذواقة لسماع ومشاهدة تاريخهم وحياتهم الاجتماعية ليتعلموا ويتمتعوا بجماليات هذا الفن ويندمجوا ويقتنعوا بالرسائل التي قد تحكي إحداثهم وحياتهم، فانصب الاهتمام بالممثل الشعائري وأدائه الذي اعتمد جودة النص وبراعة الشعر في إثارة خيال المؤدين وتحقيق متعتهم النفسية. [٣٣]

يرى الباحث أن الاداء التمثيلي تميز بفاعلية التقنية المستخدمة في عصر النهضة بالأداء الشعائري المصحوب بذاكرة قوية ولسان طليق مع التأكيد على الدقة التاريخية وكذلك يرافق هذا الأداء بعدم التصنع في الحركة مع عدم الإلقاء المنغم ، ووجب على التقنيات أن تتناسب مع الدور والشخصية ومميزاتها سواء أكان أباً أو شاباً.

مفهوم الشعائر فلسفياً

في مجال الفلسفة الإسلامية التي هي احد أقسام الفكر الإسلامي، من متكلمين وفلاسفة ومتصوفة وأصوليين، في الشعائرية وفي الكون- الإنسان على وجه الخصوص- أي النظر في مبادئ الوجود وعلله وفي ضوء التعاليم الدينية التي نزلت في كتاب الله عز وجل (القرآن الكريم) مع ظهور الإسلام، فقد اعتمدت الفلسفة هنا في تفسيرها للوجود الشعائري على منهج البرهان العقلي، إذ تناولت طروحات مفكري الإسلام صفات الشعائري، وعلاقته الجدلية بخالقه الأوحد الذي لا تدركه الإبصار وهو يدركها.

الكندي (١٨٥-٢٥٢هـ) (٨٠١-٨٦٥م)

اطلع الفلاسفة المسلمين على نظريتين يونانيتين فيما يخص الشعائر الإسلامية: الأولى نظرية أرسطو القائلة أن الله سبحانه وتعالى(هو المحرك الذي لا يتحرك)، أي أنه السبب الأول في عقيدة العالم الشعائري (الطقسي)، بينما الثانية هي نظرية أفلوطين أو الأفلاطونية الحديثة التي جعلت من الشعائر هو (المنبع الفيضي) ومن الواحد فاض العقل الأول ثم النفس الكلية ثم الهيولي، فالإسلام نظرية خاصة تفصل بين الشعائر المحسوسة (الله) تعالى والشعائر (المادية) محسوسة. [٣٤]

فالشعائر عند الكندي، متناهية ومحدودة بجميع مكوناتها (عناصرها) التي هي: الجرم والزمان والحركة، وهذه الفكرة كانت مركز الدائرة أو الأساس الذي يبني عليها الكندي أرائه في إثبات حدوث العالم الشعائري ومن ثم إثبات المحدث (للشعائر نفسها)، إذن فقد اثبت أن الشعائر المحسوسة لها إمكانياتها عن طريق الاستدلال العقلي والاستدلال الرياضي وبمجرد إثباتها يثبت ما يلزمها[٣٥]، على اعتبار أن حقيقة حصول التغير والتحول في طبيعة المرئي، تجعل منه حادثاً، مرتبطاً بالجزئية والمحدودية التي ينتهي بها إلى الفناء.

بمعنى أن فكرة الشعائر المطلقة عنده، تقوم أساساً على جانب من الحدس الباطني الذي لا يمكن أن يخضع للتجريد والتعريف، هو الواحد الحق، الأول الذي لا علة له، الأزلي الذي لم

يسبق وجوده عدم وجود الثابت الدائم، الكامل التام، وليس في هذه الصفات خروج عن الذات، بل هي ذاتها من حيث هي حقيقتها أيضاً. (٣٦)

ويقول الكندي بحدوث العالم كما أسلفنا وأنه يثبت حدوث الزمان والحركة والجرم، بينما نجد الروح الشعائرية عند "أرسطو" أزلياً، كون الشعائر الروحية عند الكندي هو الوجود التام الذي لم يسبقه وجود ولا ينتهي له وجود ولا يكون له وجود إلا به، هذا من حيث الطبيعة، إما من حيث الصفات فهو واحد تام وواحد بالذات وبالفعل، بحيث لا يحدث تكثر في ذاته نتيجة لفعله. ولا يجوز فيه الكثرة لأنه ليست له هيولة أو صورة أو كمية أو كيفية أو إضافة وليس له جنس أو فصل أو عرض عام وكذلك فهو ليس متحركاً ومن ثم فهو وحدة محصنة ولا يخضع للفساد كما هو موجود في الذات الروحية. (٣٧)

وان فلاسفة الإسلام وعلماءه كغيرهم من الفلاسفة والعلماء أشاروا إلى أهمية تحصيل المعرفة عن مصدرين أساسين هما: الحس والعقل، ولم يخرج الفيلسوف الكندي عن هذا المبدأ إذ الذي وجد أن الحس أو الإدراك الحسي احد مصدري المعرفة.

ابن سينا (٢٧٣-٤٢٨هـ) (٩٨٠-١٠٣٦م):

تتميز الشعائر (الروحية- الدينية) عند ابن سينا- بحسب تقسيمه للعلوم في كتابه الشهير (الشفاء)- بعدة خصائص أهمها:

إن كل حالة روحية دينية تكون متناهياً، لأن من المستحيل أن يكون مقدار أو عدد في معدودات لها ترتيب في الطبع أو في الوضع حاصلاً موجوداً بالفعل غير ذي نهاية، ذلك لأن الحالة الروحية لو كانت غير متناه فأنه يذهب إلى غير النهاية في الجهات بالفعل وهذا محال عند ابن سينا، لأن كل جهة ذات وضع محسوس مشار إليه وانه يرفض وجود فراغ الروحي المحسوس في العالم فإذن لا يوجد حالة روحية غير متناهية ، فضلاً على ذلك يلزم "ابن سينا" بأن يكون لكل متناه (روحي محسوس) شكل بالضرورة... بجانب الخصيصة الأخرى وهي العلاقة الجدلية بين الروح الدينية الشاعرة والسكون الروحي، إذ انه لا يوجد حالة إلا ويشغل مكاناً فلا يمكن تصور حيز بدون جسم أو تصور إلا ويشغل مكاناً، فقد تابع "ابن سينا" أرسطو في

تعريفه الميتافيزيقا أنها العلم بالموجود من حيث هو موجود والموجود الأول الواجب الوجود، هو أن الفارابي يؤثر أن يصفه –الروح الدينية العليا– فهي تضع ذات الإنسان في المقام الروحي أولاً وتدعمه اللذة الشعورية لتطغى على الشعائر التي تخرج من ذات اداءه بصورة آنية(٣٨).

ومن خلال نوعي الإحساس يحصل على الذات الروحية في إدراك الصورة فالإحساس الظاهر هو إدراك صورة المحسوس الخارجي نتيجة انفعال يقع على الحس من المحسوس، وان شروط حدوثه هو حضور المحسوس الخارجي عند عضو الحس وتأثيره فيه لان المؤثر الخارجي أساس في حدوث الإحساس الظاهر.

إما الإحساس الباطن فهو على خلاف ذلك كوننا نتخيل صور المحسوسات ونتذكرها في غياب المحسوسات ذاتها من دون وجود أي مؤثر خارجي وهذا ينعكس على أداء الفرد الشعائري، ودلالة ذلك الأحلام التي ترى في إثناء النوم حينما يكون عمل الحواس الظاهرة معطلاً ويكون عمل التخيل نشيطاً، وفي الوقت الذي يستلزم وجود الوسط بين المحسوسات الخارجية وبين أعضاء الحس ينتقل خلاله التأثير المحسوس إلى عضو الحس، فأنه لا يستلزم وجود مثل هذا الوسط في الحواس الباطنة لأنها لا تدرك موضوعها عن بعد مثل البصر والسمع وما إلى ذلك(٣٩).

يُستخلص من ذلك أن الإدراك سواء أكان روحياً أم عقلياً فهو يتناول الأشياء الداخلية للفرد دون مادتها ولكن إدراك ذاتية الأشياء المادية لا تصل إلى العقل إلا بعد مرورها بمراتب الترتيب الذهني للروح وبالتالي تصل إلى العقل بشكل صور بدلالات شعائرية مجردة(٤٠)، أي أن العقل هو القوة التي تأخذ الصور آخذاً مجرداً عن المادة من كل وجه وتعززها عن كل كم وكيف وأين ووضع مادي مترجمته بصورة روحية بالأداء.(٤١)

الغزالي (٤٥٠-٥٠٥هـ) (١٠٥٩-١١١١م):

نجد أن الغزالي عندما يحث عن العلم اليقيني الروحي، وجد نفسه خالياً من أي علم تنطبق عليه هذه الصفات التي ذكرها، ولأن العلم إما أن يكون بالمحسوسات الذاتية وإما أن يكون بالمعقولات، فالعلم بالمحسوسات –على حد تعبير الغزالي– لا أمان فيه ولا ثقة لأنك تنظر مثلاً

إلى الكواكب فتراه صغيراً في مقدار دينار ثم الأدلة الهندسية تؤكد انه اكبر من الأرض في المقدار، وكذلك العلم بالعقليات لا يقين فيه لأنه يمكن أن تحصل للإنسان حالة تكون نسبتها إلى العقل كنسبة اليقظة إلى النوم فكيف الثقة بالعقليات، فالعقل يكذب الإحساس الروحي والإحساس يكذب العقل ، ومن هنا بدأ الغزالي يشك في المحسوسات فلم يسلم بها. (٤٢)

أتسمت الجدلية الفكرية عند الغزالي الى استخدم منطقاً جدلياً بين عالمين متناقضين الأول هو العالم الحسي والأخر العالم العقلي للوصول إلى المعرفة الحدسية، معتقداً أن الإدراك الروحي محدود وأن المحدود لا يمكن أن يدرك اللامحدود، حيث تنتقل الصورة في مرحلة الحس من صورة حسية إلى صورة ايقونية تماثل الأنموذج وصولاً إلى صورة مجردة تحتاج إلى المثول لكي تدرك، لكون الحسي يدرك الروحي بالرؤية البصرية للروح الداخلية الحاضرة، بينما وجد أن الصورة في عالم العقل تبدو أكثر إدراكاً للغائب، فنجد أن الصورة هنا تنتقل بداية من الصورة الخيالية إلى صورة مثالية، فحدث هنا صراع جدلي انعكس على الأداء الشعائري منطلقاً من الروح الداخلية بين الصورتين في العقل فينتج صورة ثالثة تختلف عن الصورتين السابقتين، تكون صورة مثالية خيالية، ومن ثم تدخل هذه الصورة إلى مرحلة جديدة وهي مرحلة الوهم، تعبر منها إلى خطوة ودرجة من الكمال، وصولاً إلى مرحلة التجريد الكاملة وهي مرحلة إدراك الكليات، هذه المرحلة تستغني عن الرؤية البصرية في إدراك الصورة لاعتمادها آليات الحدس المباشر، بمعنى أن الصراع بين النقيضين قد وصل إلى صورة جديدة تجلت للعيان بالحدس المباشر، ناتجة من اشتباك الصورتين ، مثل هكذا صراع وجدناه في اغلب نتاجات الروح الإنسانية للشعائر.

الغزالي هنا قد هدف من وراء ذلك التمييز بين الذات الإلهية والذات الظاهرية– الإنسان على وجه الخصوص– إن يؤكد بأن إدراك المحسوس لا يتأنى إلا من خلال أربع مراحل متدرجة تبدأ بالحس ثم الخيال ثم الوهم وتنتهي بالعقل.

المبحث الثاني: الشعائر والمعالجات التقنية في العرض المسرحي

اعتمد المخرجين في المسرح العالمي على تأسيس مرجعياتهم الفكرية والفنية في إخراج مسرحياتهم من الشعائر والأساطير والقصص الفلكلورية والفنية في إخراج مسرحياتهم من الشعائر والأساطير والقصص الفلكلورية واعتبروها المادة الخام لهم والتي هي من إنتاج شعوبهم على مر

العصور وهي جزء من موروثهم وليس ذلك فقط وإنما هو مادة تاريخية تصلح لمعالجة قضايا اجتماعية وسياسية.

إن ارتباط الشعائر بالعرض المسرحي سمحت من تحقيق هدف واحد دون التخطيط لذلك أو قصدية هذا الترابط حيث نشأت الشعائر بشكل عام من مجموعة عناصر درامية فعالة فيها المؤدي والمتلقي وفيها الصورة المسرحية "فالشعائر هي في الأساس طقوس درامية، لأنها تشد بين أجزاء مشهد من المشاهد، شيء يرى ويسمع من قبل جمهور حي".(٤٣)

استلهمت الشعائر في عروض المخرجين العالمين لأنهم وجدوا فيها موضوعات شتى تهتم بالمجتمع، لذا عدوا العرض المسرحي جزء لا ينفصل من مرحلة خلق الحالة الفنية وحرية تحركها الإبداعي، فقد اتسم المخرجين بأهمية استثنائية تنطلق ثقافاتهم النابعة من حياتهم اليومية فضلاً عن رؤى وأفكار كتابهم، وهذه العروض الشعائرية هي بمثابة وسيلة اتصال ثقافية لها دور مهم في مسيرة المجتمع، وتبرز أهميتها من خلال تجسيدها على المسرح الذي يتميز بكونه فناً إنسانياً واجتماعياً راقياً، وشملت (العروض) تقديم حالات حلمية لاستثارة العقل الباطن لدى المتفرج فكانت لتجارب المخرجين العالمين أمثال (باربا، آرتو، شنشر، بيتربروك) صدى في إعادة المسرح إلى حيث الشعائر البدائية.

أنطوان ارتو

يعد ارتو واحداً من المخرجين المسرحيين الذين دعوا إلى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة أنذلك كما دعى إلى مسرح يقوم على الأساطير والحكايات التراثية إذا أراد لمسرحه أن يكون أشبه لمحرقة طاعون بين البشر ، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المتلقين والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة السادية وإنما القسوة التي تصدق بين الناس جميعاً بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل، لقد دعى إلى وظيفة جديدة للمسرح فقد عد الوظيفية الرئيسية لمسرحه "هي طرد الأوهام والخيالات".(٤٤)

احدث اشتغالات ارتو الشعائرية في خشبة المسرح تغييرا واضحا من خلال قوله "سنلغي خشبة المسرح والصالة، ونستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، يصبح مسرح الأحداث ذاته، ونعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض والممثل والمتفرج، نظراً لان المتفرج الذي وضع وسط الأحداث، محاط بها ومتأثر أيضاً بها، ووضع المتفرج هذا ناتج عن شكل البهو (الصالة) ذاته"[٤٥]، وبهذا الوضع يحييدآرتو القواعد المعمارية التي بنيت على وفقها قاعات المسارح المتنوعة وذلك لـ"إلغاء الفواصل بين الصالة والمنصة، وإلغاء الفواصل الزمنية بين أجزاء العرض، سعياً وراء (مسرح بوتقة) ينصهر فيه المؤدي والمتلقي معاً. [٤٦]

تأثر آرتو بالمسرح الشرقي تأثراً وكان مهووساً بالتقنية والأقنعة المستخدمة في بالي والمسرح الصيني فقد "اعتمد آرتو على المسرح التراثي في (بالي) ، لكي يرسم الخطوط العريضة التي انطلق منها نحو تأسيس نظرية مسرح القسوة، فبنى ذلك على الطقس الروحي، أو السحري الذي يعد السمة المميزة لهذا النمط من المسرح الأسيوي"[٤٧]، وهكذا بدأت "التحولات في علاقته بالمسرح عندما شاهد أداء لرقص سكان جزيرة بالي كونه يتوافق وفكرته عن وجود مسرح يحقق أفكاره في التمثيل الإيمائي ومسرح الضوء واللون والحركة السحرية"[٤٨]

يرى الباحث أن ارتو شرع في البحث عن معالجات في آليات المسرح ليجد الحل في جسد الممثل وما يحمل من إمكانات لا حد لها في تشكيل لغة العرض المسرحي، ومن هنا أشار آرتو إلى أهمية وسائله الجديدة التي تعتمد في مرتكزاتها الشعائرية على جسد الممثل الذي يمكن قراءة حركاته وإشاراته كاللغة "بعد ارتقائها إلى مستوى الإشارات– من الواضح إننا نستطيع إن نستوحي الحروف الهيروغليفية ، لا لتسجيل الإشارات فقط، بطريقة مقروءة تسمح لنا بنقلها كلما شئنا، بل لتكوين رموز محددة تقرأ على المسرح مباشرة".[٤٩]

احدث ارتو معالجة جديدة من خلال رفضه الى ديكور مسرحي يحدد المكان أو الزمان أو الطراز، لذلك ظهر في مسرحه استخدام مفردات قليلة مفخمة لا تمت للواقع بصلة تصور الشعائرية التي ينشدها آرتو الذي يقول "لن يكون هناك ديكور، تكفي هذا القداس شخصيات هيروغليفية وأزياء شعائرية ومانيكانات طولها عشرة أمتار تمثل ذقن الملك لير في العاصفة، والآلات موسيقية في حجم الإنسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية".[٥٠]

جاء اهتمام ارتو بالإضاءة المسرحية من خلال ابتكاره من منطلق البحث عن إضاءة لا تكتفي بجعل الممثل مرئياً، أو تكتفي بالتعبير عن حالة الداخلية للممثل بل تساهم بشكل فعال في تحقيق شعائرية القسوة وإثارة الرعب والخوف في نفوس المتفرجين، وهذه الأجواء تعجز الأجهزة الحديثة عن تحقيقها، فهو يرى أن أجهزة الإضاءة المستخدمة الآن في المسارح لم تعد كافية. وبما أن تأثير النور في الفكر تأثير خاص يدخل في الحسبان، يجب أن نبحث عن آثار الذبذبات الضوئية، وعن طرق جديدة لنشر الإضاءة في شكل موجات، أو قصف بالسهام النارية، وعلينا أن نعيد النظر في مجموعة الألوان المستخدمة حالياً من أولها إلى آخرها ، وعلينا أن ندخل في النور عناصر الدقة، والكثافة، والسمك وهكذا نوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف(٥١).

ايوجينيو باربا:

جاءت اعمال (باربا) المسرحية بميلها في منظومته الإخراجية إلى الجو الشعائري والتعبيرات الجسدية المشفرة إذ " تأثر أيضا بالمسرح الذي يرفض الواقعية والذي يشترك فيه الكثير من أسلوب عرض الأداء التقليدي الشرقي مثل نواه ، وكاثاكالي". (٥٢)

لذلك كانت معالجاته للحركات لجسدي تميل نحو رشاقة الحركة الأدائية وفعاليتها وسرعة الأداء في اغلب الأحيان فضلا عن الجانب الجمالي المميز لهذه الحركات وما تحمله من محمولات دلالية، وإن ابتعاد (باربا) عن التقديم الواقعي والطبيعي في الأداء التمثيلي أعطى حيوية ورونق لجمالية هذا الأداء وطبيعة الأفكار المميزة الذي يتناولها من التعبير الشعائري وهذا يعود الى " اعتماد باربا على العديد من الصيغ ألكابوسيه في بناء صورة العرض".(٥٣)

لذا يرى الباحث أن هروباً من المبنى التقليدي يتم عبر البحث عن الأشكال الجديدة التي تخلق الجو الشعائري ، التي حطمت الفضاء المسرحي، وذلك باستخدام تقنية المفاجأة مع إلغاء خشبة المسرح، في محالة لتوحيد المشهد والصالة في نزوعها إلى المستقبلية.

وقد اهتم مسرح (الاودن ثيتر) بالعروض الشعائرية الموجهة لعدد قليل من المتفرجين والتي قدمها (ايوجينوباربا) وهي لم تكن مبنية على النص القائم على الكلام والمفردات اللغوية، حيث أعتبر أن اللغة بمثابة عاهة تعيق الفنان عن التعبير المسرحي. [٥٤]

بيتر ستيفن بروك

يعد (بيتر بروك) من المخرجين المسرحيين والسينمائيين الذين اعطوا للعمل المسرحي قدسيته إذ يحاول فيه "جعل غير المرئي مرئياً، وفي الوقت نفسه يبحث الأسس التي تجعل من إدراكه ممكناً، ولذا فان هذا النوع من المسرح يتجاوز حدود الكلمات واللغة المنطوقة، ويميل إلى العوالم الشعائرية ، ذات الأصول البدائية، ويعتمد على الجسد الذي بمقدوره إطلاق الطاقات الروحية، وتحرير كل من الممثل والمتفرج من اسر التقنع والزيف"[٥٥]. واللامرئيات عند (بروك) متكونة من خبرات دينية مقدسة تقع خارج الفضاء المادي، وخارج ما ندركه بالعقل مثل السحر والأسطورة والعالم الروحي، فالطقوس والشعائر المقدسة والمعتقدات الدينية، كانت إحدى ممارسات المجتمع القديم التي كان يعبر عنها في العديد من المناسبات[٥٦]،فالمسرح لدى (بروك) عنصر مقدس، يجب توظيفه لغرض الاتصال الروحي، فهو يسعى فيه أن يجعل من عروضه المسرحية طقساً دينياً احتفالياً يجمع فيه الممثل والمتفرج، "إن هذه العروض سعت للقضاء على الانقسام، أو الانفصام بين عالم المشاهد اليومي، وعالم العرض الخيالي بطريقة مباشرة، ولان العروض كانت تقوم على الارتجال، وتتجاوب مع الجمهور لحظة بلحظة، فقد عبرت عن المكان والزمان بطريقة مباشرة، وبالتالي وضعت المشاهدين والممثلين في حيز إدراكي واحد وهكذا وجدنا أمامنا تجسيداً حياً لفكرة المشاركة والتواصل"[٥٧]. هذه التواصلية وعدم الانفصام بين الممثل والمتفرج الذي يبحث عنها (بروك) في مسرحه والذي لطالما تميز بها أكثر من غيره من المخرجين.

يعّبر المنظر عند (بروك) عن وظيفة شعائرية في اغلب أعماله، وهو يرفض العمل الذي يستطيع توظيف الديكور فيه، بل ويرفض المسارح الضخمة، أو المسارح التي تعتمد على تقنيات متطورة، مع تقليص عدد المقاعد المخصصة للجمهور، وإما الإضاءة المسرحية، فان

(بروك) كانت رغبته في إبقاء الأنوار مكشوفة ومسلطة على كل إرجاء الخشبة، وفيما بعد إضاءة القاعة[٥٨].

المسرح الإيراني

يعد المسرح الإيراني من المسارح المهمة في تشكيل الصورة الحية والمعبرة من المجتمع ولاسيما جذوره التاريخية القديمة الذي تتركز بشكل أساسي على الأدب والثقافة والشعر وهو ذو طابع أوربي عرف في أواسط القرن التاسع عندما عار إلى إيران عدد من الخريجين الموفدين، واللذين أطلعوا على الأدب المسرحي هناك وقاربوه مع ثقافتهم، وعملوا على ترجمة الكثير من المسرحيات الغربية إلى اللغة الفارسية، من مثل مسرحيات موليير وشكسبير[٥٩].

يعد الرقص في إيران قبل الإسلام ذو جوهر مسرحي، إذ كان هناك رقص للمحاربين أو رقص للعبادة أو لطلب شيء معين، وعلى سبيل المثال رقص النساء لعبادة الإلهة (ناهيد) لطلب الماء، أو الرقص المرأة الحامل لتسهيل ولادة الطفل، أو احتفالاُ الإله (مهر) وفيه الرقص بمجسات لوجه الأسد والعقاب والنسر والصقر والكلب والغراب أو عرض قتل البقر المقدس بيد الإله (مهر) وغيرها من الألعاب والاحتفالات والعروض المسرحية[٦٠].

يعد الراوي أو الـ (نقال) هو الوجه البارز والمهم في التمثيل المسرحي في إيران، فكان بعض الرواة يملكون مهارة عظيمة في التمثيل، إذ أنه عمل صعب وتخصصي ويرتكز على أصول فنية. وكان كل راو متخصص في مجال كقراءة الشاهنامه[*]، أو سرد قصص الحملات وغيرهما، كما كان يعرف كيف يؤثر أحاسيس الناس عن طريق حركاته أو أيجاد تغييرات في صوته وموسيقاه، والاهم من كل ذلك أن الراوي يمثل عدة شخصيات في مسرحية واحدة. [٦١]

اتخذت شعائر المسرح الديني في إيران مكانة بارزة، أهمه يتجلى في مسرحيات تقام عن أهل بيت البني محمد (ص) وخاصة المسرح الحسيني أو (الشبيه)، الذي له تاريخ طويل في إيران، وتقام بمناسبة يوم عاشوراء، وهو اليوم العاشر من شهر محرم أول أشهر السنة الهجرية. في هذا اليوم من سنة ٦١ للهجرة استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) وعدد من أهل بيته وأصحابه في كربلاء المقدسة بالعراق في معركة دارت بينه وبين جيش السلطة الأموية في ملك

يزيد بن معاوية إثر ثورة أعلنها الإمام ضد الظلم والفساد إحياء يوم عاشوراء في إيران له عادات وتقاليد وطرق مختلفة، منها العطلة العامة، والحفلات التأبينية ومسيرات الحداد ومواكب السلاسل واللطم على الصدور، والولائم العامة ومسيرات الشموع والتعزية، وما يهمنا من هذه التقاليد هو المسرح الحسيني الذي له جذور في تاريخ إيران القديم والتي شهدت تطوراً على مدى التاريخ حتى أخذت شكلاً مسرحياً، فالمسرح الحسيني الذي مصدره إيران، انتقل أيضاً إلى بلدان أخرى، كالعراق ولبنان وغيرهما، فقط دخل إلى لبنان عن طريق عدد من الإيرانيين الذين كانوا يقطنون هناك، وهم اللذين وضعوا أسس المسرح الديني فيه. (٦٢)

بعض علماء الموسيقى في إيران يعتقدون أن المسرح الحسيني من الشعائر الدينية التي ساهمت بشكل كبير في حفظ الموسيقى وانتشارها في إيران فكانت الشعائر إحدى أهم الوسائل التي ساعدت في حماية بعض الأجزاء من النغمات الوطنية وحفظها، وكان للموسيقى دور مهم عن طريق الأداء، لأن المغني ذو الصوت الجميل يستطيع أن يؤثر في الشاهدين بشكل أفضل، لذلك كانوا يختارون الشباب الذين يتمتعون بصوت جميل لأداء الدور في المسرح الحسيني ، وهم كانوا يتدربون عند أساتذة الموسيقى، وهكذا خرج من مدرسة التعزية مغنون وصلوا إلى درجة عالية من الغناء الاسلامي. (٦٣)

يرى الباحث أن عروض المسرح الحسيني الإيرانية تشمل التقابل بين الخيمة التي فيها العرض داخل التكية والخيمة الموجودة على منصة العرض، أو خشبة المسرح الدائرية، كجزء من الديكور، والتي تمثل خيمة إتباع الحسين وأهله (عليهم السلام). ف" الخيمة الأولى تحيط بنص العرض المسرحي دون أن تشكل عنصراً من عناصره الطبيعية يمكن تسميتها (ميتا – خيمة) قياساً على اصطلاح الميتالغة أو اللغة الواصفة، بينما تمثل الخيمة الثانية، القائمة على خشبة المسرح، فخيمة طبيعية، فخيمة العرض هي تعريف مرئي لفضاء الخطاب المسرحي، وتمثل على المستوى الواقعي جزءاً من كل، وهو حدث العرض المسرحي، إما الخيمة المسرحية، الموجودة على خشبة المسرح، فتمثل عنصراً من متطلبات نص العرض، وخيمة التكية لا تظل مجرد خيمة واقعية تحوي الجمهور والمؤدين، إذ سرعان ما تشرع في بلورة وإبراز دلالات الخيمة الموجودة على خشبة المسرح، فتتحول إلى (خيمة واصفة) بنفس الصورة التي تعمل بها اللغة الواصفة، حين تتناول اللغة التي تشير إلى الواقع وتعلق عليها كموضوع".(٦٤)

أن الشعائر في العروض الحسينية الإيرانية تبهر دائماً الناقد المسرحي الحساس، إذ يلمس فيها ظاهرة مسرحية حقيقية، لكن العروض الحسينية ليست مسرحاً خالصاً، فهي أيضاً حدث اعترافي تطهيري ديني، يشترك فيه مجتمع بأسره، وشكل مسرحي يرتبط بالتقوى، نبع من الممارسات والشعائر والطقوس الدينية، ولهذا السبب لا يمكن أن نخضع العروض الحسينية الإيرانية بسهولة للتحليل الجمالي الموضوعي، أو أن نتناولها من الخارج ،أي من خارج الطقس أو العقيدة، وتواجه هذه المشكلة الناقد المسرحي الإيراني، مثلما تواجه الناقد الغربي، ولا تواجهنا نفس المشكلة أو الصعوبة حين نتناول بالتحليل مسجداً إسلامياً مثلاً أو طبيعة المسرح ذاته، فرغم أن المسجد الإسلامي والكاتدرائية القوطية من الأعمال الفنية التي تنتج عن شعور ديني عميق، وترتبط بالعادة والعقيدة، إلا أنها تتشكل مادياً، في صورتها النهائية، في كيان مادي ثابت، وملموس، إما المسرح، فهو حدث ينتج عن التفاعل بين الممثل والجمهور، ولا يوجد بدونه، فالمسرح الحسيني ، يمتزج البعد الديني بالبعد الفني، لذا فهو حدث ديني / مسرحي ، لا يتحقق إلا في ظل إيمان المؤدي والمتفرج بنفس العقيدة[٦٥].

المسرح اللبناني

تعد الشعائر الحسينية في لبنان من أهم المورثات التي تخلق أجواء دينية وثقافية وهي إلى جانب ذلك تراث أصيل له خصوصية في العالم العربي وقد ارتبطت هذه الشعائر كونها جزء من التاريخ الديني والاجتماعي ارتباطاً وثيقاً بالحاضر المعيشي وتجذرت في الذاكرة الشعبية فكونت وعياً جماهيرياً لا ينضب وارثاً فكرياً وثورياً لا يهدأ.

وفي كل مسرحيات الحسينية اللبنانية تتسم بالتركيز على الخطاب الذي يعتمد على جانب شعائري وفلسفي ديني لأنه العقيدة الشيعية، وكذلك على اعتبار جمالي متحقق في صورة شعرية، نابع من جماليات الفن الشعبي الفطري، وهو مبنى على إطار مسرحي نابع من شفرة العرض المألوفة لدى المتلقي. أي أن عروض المسرح الحسيني في صورتها المثلى، لها بنية الخطاب الذي يمكن تحليله سيميوطيقياً، باعتبار نظام اتصال يعتمد على شفرتين: شفرة إرسال سمعية بصرية، وشفرة رؤية وإدراك. أي شفرة تلقى ورد فعل، أما الشفرة الأولى، فتحدد نمط العرض والتمثيل، وإما الشفرة الثانية، فتحدد نمط الرؤية أو التلقي. وفي نظام الاتصال هذا

يتحول (المتفرج) نفسه إلى مشارك في فعل السرد، ويمثل تفاعل هاتين الشفرتين وتداخلهما، المظهر المميز للعروض الحسينية ، والجديد الذي تضيفه إلى التراث المسرحي الغربي. [٦٦]

يتسم توزيع الأدوار في عروض المسرح الحسيني في لبنان وفقاً لطبيعة الصوت وطبقته، ويؤثر هذا بدوره في شفرة الإدراك، إذ يحمل كل صوت من الأصوات دلالة أخلاقية، فالصوت العذب الغنائي من الطبقة العالية، يميز الشخصيات الخيرة، بينما تتميز الشخصيات الشريرة دائماً بأصوات عميقة من طبقات منخفضة. أن الماضي في العروض الحسينية يمتزج في آن واحد بالحاضر والمستقبل، وبنفس الصورة تضيع الهوية المحددة للمكان، فجميع الأمكنة تتواجد معاً جنباً إلى جنب على خشبة المسرح، التي تصبح مسرح العالم كله، بالمعنى الذي نجده في تراث المسرحيات الأخلاق الغريبة في العصور الوسطى. [٦٧]

يرى الباحث أن عروض الحسينية جميعها، تبدأ بإرساء طبيعتها الخاصة كخطاب مسرحي، عن طريق شفرة سمعية – وبصرية، فالفرضية العقيدية الأساسية، التي يستند إليها الخطاب المسرحي في المسرح الحسيني اللبناني، والتي يشترك في الإيمان بها المتفرج، هي قدسية الإمام وهي تخلق حالة شعورية عامة، تلحظ أن الشخصيات الشريرة أو السلبية تقدم نفسها إلى المتفرج، في لغة تبتعد عن محاولة التأثير العاطفي أو استثارة النفور، أي بصورة محايدة تماماً، تلتزم بحدود الدور الموضوعية، دون أن تنفعل به، أو تنفعل به، أو تتقمصه، أو تضيف إليه من ذاتها، وتحيط هذه الشخصيات السلبية بمنصة العرض، وتوجه حديثها إلى المتفرجين في تجاهل تام للشخصيات الايجابية الخيرة من فريق الحسين (عليه السلام) الذين يقفون ساكنين تماماً على خشبة المسرح في تلك الإثناء دونما انفعال[٦٨] .

أن المسرح الحسيني ليس عرضاً ملحمياً، كما أنها ليست عرضاً درامياً، ورغم ذلك، فأسلوب التمثيل فيها هو أسلوب ملحمي تعبيري واضح، وهنا تكمن المفارقة التي تميز التعزية عن المسرح الحسيني. لقد وجد المسرح الغربي طريقة إلى الأسلوب الملحمي في التمثيل، من خلال ثورته على التقاليد الطبيعية التي تهدف إلى التقمص الوجداني[٦٩] ، وهذا ما نجده واضحاً في عمل (بريخت) من استفادة عالية من المسرح الأسيوي والذي أتسمت تجاربه الأولى الرائدة من فنون التمثيل من العروض التعزية، فالأسلوب الأدائي للتعزية هو أسلوب يركز على الدور

المسرحي لا على الشخصية الدرامية، بمعنى أن الممثل لا يتقمص شخصية ما ويترجمها انفعالياً من الداخل، بل (يحمل) خارجياً ملامح الشخصية المعروفة والمحددة مسبقاً ويركز في أدائه على علاقته بالجمهور، لا على تفاعله مع الشخصيات الأخرى تفاعلاً درامياً، أو على انفعاله هو بالدور أو تقمصه له نفسياً، كما يفعل الممثل الملتزم بأسلوب التمثيل الطبيعي[٧٠].

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري :

١. لعبت الشعائر المرتبطة بالعبادات دوراً بارزاً في إيجاد الصورة الحية المعبرة عن أنفعالات النفس البشرية في شكلها البسيط الذي تفتقر فيه إلى وسائل التعبير
٢. يتصف الحوار في المسرح الحسيني دائماً بتأرجحه بين المؤدي والجمهور ، ويندر على منصة العرض (خشبة المسرح) فالممثلون يتوجهون دائماً الى المتفرج ويخاطبونه حتى في مقاطع مناجاة النفس .
٣. أن أرتباط الشعائر بالتقنيات المسرحية سمحت بتحقيق هدف واحد دون التخطيط لذلك أو قصدية هذا الترابط حيث نشأت الشعائر بشكل عام من مجموعة عناصر درامية فعالة فيها المؤدي والمتلقي وفيها الصورة المسرحية .
٤. أن الاسلوب الادائي التمثيلي في المسرح الحسيني يتميز بالتوجه الدائم الى المتفرج ، فلا نجد الممثلين يخاطب بعظهم البعض الا نادراً .
٥. أبتعدت الشعائرية في عروض المسرح الحسيني عن الزيف والنمطية السائدة في استخدام التقنيات المسرحية .
٦. تسهم الموسيقى في أسناد العرض المسرحي الحسيني بوصفها دلالة كلامية تصل بصورة أخباريات بطابع شعائري الى المتلقي
٧. يخلق الزي في العرض المسرحي الحسيني تواصلاً يساعد على أسناد مفهوم الشعائرية لدى الممثلين ، وهذا ينعكس على أداء حركة الممثلين في خلق الاندماج بينه وبين العناصر الاخرى وكذلك مع الجمهور .
٨. تدعم الاضاءة الجدل والصراع في الاحداث داخل العرض المسرحي الحسيني ، من خلال التباين في شدة الاضاءة بين عالي الشدة وضعيف الشدة ، وهذا بدوره يدعم أيقاع

العرض المعتمد على الالوان التي تطرحها الاضاءة لتخلق جواً شعائري يسهم في رفد القضية الحسينية.

٩. أن ارتباط الماكياج مع جسد الممثل في العرض المسرحي الحسيني يخلق تقنية بصرية لتحرر نوع الشخصية وخصائصها المجسدة وابعادها .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : إجراءات البحث

١- مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من (٢٠) عشرون عرضاً مسرحياً قدم محلياً من قبل مخرجين عراقيين على مسارح محافظة بابل وكربلاء حصرياً وللحقبة ٢٠١٢- ٢٠١٤ والتي كانت نتاج مهرجانات حسينية تناولت القضية الحسينية بكل تفاصيلها وتنوعت العروض وأساليب إخراجها متخذتا مرتكزاً اساسياً في تجسيد الشعائر الحسينية .ينظر جدول (١)

جدول (١)

ت	اسم المسرحية	المؤلف / اعداد	المخرج	سنة العرض	مكان الغرض
١	رسل الشهادة	زهير المطيري	زهير المطيري	٢٠١٢	بابل
٢	يا ابا صالح	رحيم مهدي	رحيم مهدي	٢٠١٢	بابل
٣	يد الحق	فرزدق صبري	فرزدق صبري	٢٠١٢	بابل
٤	مسلم بن عقيل/سفير الحسين (عليه السلام)	تومان غازي	بشير الحجي	٢٠١٢	بابل
٥	الحسين والمسد	ثائر هادي جبارة	ثائر هادي جبارة	٢٠١٢	بابل
٦	العاشق	زهير المطيري	زهير المطيري	٢٠١٣	بابل
٧	مرويات ذاكرة النهر الحزين	ثائر هادي جبارة	ثائر هادي جبارة	٢٠١٣	بابل

٨	العودة	محمد اياد	محمد اياد	٢٠١٣	بابل
٩	راية على اطلال الدماء	وسام القريني	وسام القريني	٢٠١٣	كربلاء
١٠	انت لست انت	زهير المطيري	زهير المطيري	٢٠١٣	بابل
١١	ألق الحسين	غالب العميدي	علي حسون علوان	٢٠١٣	بابل
١٢	لصمتي حكاية	احمد حمزة كاظم	احمد حمزة كاظم	٢٠١٣	كربلاء
١٣	الطريق	منعم سعيد	منعم سعيد	٢٠١٣	بابل
١٤	على ظلال الطف	بارعة مهدي البديري	علي الشيباني	٢٠١٣	كربلاء
١٥	الكون كله شجرة	احمد العبيدي	ميثم البطران	٢٠١٣	كربلاء
١٦	انه يعود دوما	عماد الصافي	عبد الحسن نوري	٢٠١٤	كربلاء
١٧	مأساة أبناء السفير	زهير كاظم	زهير كاظم	٢٠١٤	بابل
١٨	دمامل	حسن الغبيني	حسن الغبيني	٢٠١٤	بابل
١٩	أباء الصهيل	احمد عباس	علي عدنان التويجي	٢٠١٤	بابل
٢٠	سلم العلاء	ميثم فاضل عبد الامير	ميثم فاضل عبد الامير	٢٠١٤	بابل

٢- عينة البحث

اختار الباحث عينة البحث ، وكما مبينة في الجدول رقم (٢)، بالطريقة القصدية، وللمسوغات الآتية :

أ- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أكثر من غيرها من العروض الاخرى.

ب- توافر المصادر والنصوص الاصلية والاقراص ال CD والصور الفوتوغرافية لهذه العينات .

ت- تواجد مخرجيها كأعضاء في الفرق القومية للتمثيل او بعضهم متواجديين في داخل العراق مما يتسنى للباحث اجراء المقابلات معهم .

ث- عروض خضعت لتكامل فني مستمر في اثناء اجراء تجاربها- عرضها- واشتراكها في المهرجانات المقامة في العراق ولا سيما ان هذه العروض خضعت الى لجان تحكيمية حتى سمح لها ان تعرض في المهرجان الحسيني .

جدول ٢

ت	اسم المسرحية	المؤلف / اعداد	المخرج	سنة العرض	مكان الغرض
١	الكون كله شجرة	احمد العبيدي	ميثم البطران	٢٠١٣	كربلاء

٣- أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها (اداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها ، اذ يتفاوت الحصول عليها بين عرض وآخر، ويلتقي منها- ويتكرر لدى عروض اخرى .

أ- اقراص التسجيل (CD) والصور الفوتوغرافية .

ب- المقابلات الشخصية والمقالات النقدية والنصوص الاصلية .

٤- منهج البحث :

أعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث ورصد متطلبات البحث الاجرائية بغية بلوغ النتائج عبر فعالية التحليل التي بناها الباحث في تحليله للعروض المسرحية ذات المعالجات التقنية والتوظيف الشعائري ليصل الباحث الى النتائج التي تتوافق مع اهداف البحث .

ثانياً : تحليل العينة

مسرحية : الكون كله شجرة (*) .

تأليف : احمد العبيدي

اخراج : ميثم البطران

سينوغرافيا : جلال الزبيدي – جاسم كردلة- بدري جياد

مكان العرض : كربلاء المقدسة – مهرجان المسرح الحسيني العالمي الخامس – قاعة قصر الثقافة – سنة ٢٠١٣.

المسرحية تحاكي التأريخ برؤيا معاصرة أذ انها تمازج بين أحداث الماضي والحاضر ، والهدف منه معالجة قضايا المجتمع وتذكير الناس بمواقف الحسين (عليه السلام) والكشف عن وجود رسل سلام في كل عصر يواجهه بالمقابل أتباع يزيد الظلمة الذي ورثوا لغة القتل والحقد والكفر.

ابتدأت المسرحية بحركات الممثلين الصامتة في بث صورة واحداث واقعة الطف وهي جزء كبير من الموروث التاريخي الذي يجسد الملاحم التراجيدية التي أحيت وجود الاسلام وجاهدة على بقائه حياً ، فأندفاع (آل زياد) لمحاربة بيت النبوة وحرق الخيام بكل قوة وجرأة خبيثة انما هو تجسيد لكل معاني الشر والعدوانية التي يتناولها المخرجين .

نقل لنا المخرج رؤاه في معالجاته الجسدية في مسرحية (الكون كله شجرة) مبتدأ بمشاهد جسدية تمثل خطاب مسرحي معتمد على الحركات التي تتخذ من جسد الممثل منطلقاً لها وخلق فضاءات حلمية خيالية تكون قوتها الديناميكية بالحركة ، بمعنى أن المخرج قدم معالجة للعرض بصورة ايمائية ذات منحى شعائري يتلاءم مع طقسية العرض ولا يريد (المخرج) أن يلغي اللغة الحوارية ويعتمد على الحركة ، فقد خلق تمازج بين اللغة والايماءة ، وأعطى اللغة الحركية السيادة في بدأ العرض المسرحي ومن ثم تواصل الحوار بعد هذه المشاهد الاولى ولذلك هو خلق تواصلاً مكانياً من خلال الحركة المناطة بالممثلين ، فقد جعل شخصيات المسرحية تتداخل فيما بينها وتنقل من مكان الى آخر حسب تطور الحدث وتنامي الصراع وأفعاله ومن خلال هذه الحركة تمت معالجة الاحداث الدرامية بصورة شعائرية وخلق جماليات تتميز بها الحركة .

جاء تصميم الديكور المسرحي في مسرحية (الكون كله شجرة) بما يلائم حركة الممثلين ، فوضع على الجانب الايسر كرسي الملك الضخم المتمثل ب (آل زياد) ويعلوا الكرسي أفعى كبيرة ، وعلى جانبي الكرسي جماجم ، والجانب الايمن وضع منصات ومستويات مختلفة في وسط اعلى المسرح وضع شجرة كبيرة مثمرة وهي تمثل (آل بيت النبوة– صلى الله عليه وآله

وسلم) ، ولم يعتمد المخرج في تصميمه للديكور على الدقة التاريخية ، فنجد المخرج بالتعاون مع المصمم التقني قد صمم ليمثل العصر الحالي أي عصر عرض المسرحية ، مع الاخذ بالاعتبار الصبغة الشعائرية التي تحيط كل اجزاء الديكور .

جاء توظيف الرؤية التشكيلية في المنظر من خلال تصميمه المدعوم بالصفة الشعائرية ، حيث ابدع في نقل الصورة المسرحية النابعة من استغلاله للتصميم المحكم ونقل لنا بيئة حقيقية على المسرح فقد كان تصميمه مساعداً لحركة الممثلين واستخدامه منظراً متعدد الرؤى مدعوماً بالخطوط المنظرية والالوان حتى نتج من ذلك تناسب الديكور مع ما طرحه مع باقي العناصر السينوغرافية وطريقة الاخراج .

عالج المخرج الموسيقى الشعائرية من قرع الدفوف معتبراً عنصر يسعى لأبراز المغزى الموضوعي للمسرحية وداعم لها لذلك كانت الموسيقى عنصراً فنياً يدخل في بناء الحبكة العرض بوصفها واحدة من وحداتها العضوية ويسهم في ابراز مضمون العرض ، وبمعنى آخر نجد الموسيقى في عرض مسرحية (الكون كله شجرة) لعبت دوراً مؤثراً صوتياً لخلق طقساً مسرحياً منسجماً مع الطقس الذي يفرضه الحدث المسرحي كالبكاء والعويل والنياح ، وبذلك عالج المخرج العنصر الموسيقي من خلال خلق الاندماج بين المؤدين والمتلقي من جهة وأيقاظ المتلقي وجعله مترقب للحدث المسرحي من جهة أخرى ، وهذا ما سعى اليه المخرج في اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والاساس لخلق علاقات ذات جوانب شعائرية تخدم رسمها للحدث المسرحي ، فالموسيقى الشعائرية في هذا العرض تنوعت في مستويات مختلفة أحياناً ترقبية أو جنائزية ، وهي بدورها عملت على تواصل الاحداث بشكل منتظم وخلق اندماج بين المتلقي والعرض .

جاء اهتمام المخرج بالأزياء عن طريق معالجتها في تعميق الدقة التاريخية بطابع شعائري والتي تمثلت بزي (أهل بيت النبوة – صلى الله عليه وآله وسلم) مثل العباءة والعمة) وبعض الممثلين ارتدى ازياء معاصرة مثل (القميص ، السترة ، البنطال) ونبغي الاشارة الى أن المخرج اراد من الازياء في هذه المسرحية ان تكون متباينة ، فالانسجام هنا بين عناصر العرض يجب أن يفسر أختلاط ما بينها وبالتالي كل منها يفقد مهمته ، ولذا فالمخرج سعى الى استخدام كافة الاساليب المتوفرة والتي سمحت له بالرؤيا الاخراجية لتطبيقها على خشبة المسرح ، والتي

من شأنها تساعد على أضفاء الطابع الشعائري في العرض المسرحي ، والعمل على أنشاء توافقية تواصلية الهدف منها تعزيز عنصر التلقي في هذا العرض وتمكين المتفرج أدراك الروح الشعائرية التي تتوج هذا العصر .

عمد عمل المخرج متناغماً مع مصمم الاضاءة في معالجة تقنية الاضاءة في رسم ملامح الامكنة والكشف عن عوالمهم المتمثلة بـ (آل بيت رسول الله – صلى الله عليه وآله وسلم) و (آل زياد) في تعزيز دور وجمالية الضوء في التوغل للتعبير عن شعائرية الحركة والتحكم في المساحة التي وضع فيها المخرج مستويات مختلفة مثل (شجرة كبيرة ، كرسي كبير ، منبر ، مساطب) مستخدمها لتعزيز رؤيته من خلال معالجات الضوء لشكل علامات متعددة معبرة عن مواقف الشخصيات الخيرة (اصحاب الشجرة) وشجرتهم المباركة لتكشف لنا سرية المكان من خلال بوح (اصحاب الحسين –عليهم السلام) ورغبتهم بالوصول الى ذروة وكشف عن التظليل والتعتيم الذي يحيط بهم (آل بيت النبوة الاطهار – صلى الله عليه وآله وسلم).

استخدم المخرج الاضاءة بتقنية عالية وبدقة من اجل تحقيق الرؤية الجيدة وأسناد الممثلين بخلق بيئة شعائرية ومن خلالها يتم نقل الحالة التي يعيشها الممثلين الى المتلقي ، لذا قدمت الاضاءة متنوعة من فيضيةونبضية وبقع حمراء وسوداء وبيضاء وخضراء ، فأراد منها أن تسهم مع عناصر العرض المسرحي الاخرى ، وخلق فضاءات جديدة يكون المتلقي فيها جزء من التفاعل المسرحي الذي يحدث في هذا العرض ، وهذه الالوان المختلفة ساهمت في إظهار المعنى الجمعي لدلالات الصورة الشعائرية التي رسمتها أحداث المسرحية .

قدم لنا المصمم (جاسم كردلة) الاكسسوارات متناغمة مع عناصر العرض الاخرى وألبسها الصبغة الشعائرية مبنية على دلالات رمزية مكملة في حضورها البناء البصري الذي يؤكد انتمائها الى الحقبة الاسلامية وتحديداً في (واقعة الطف) وهي متمثلة بـ (السيف ، الرمح ، الخوذة ، الحبال، السياط) وهما يرمزان للقوة والشجاعة والحق ، فهذه الاكسسوارات جاءت لتقدم معالجة رمزية عمقت اغراض العرض المسرحي الذي جسدت حركاته وإيماءاته وأجواءه السحرية المليئة بالممارسات الشعائرية الدينية .

يرى الباحث أن مخرج العرض عمد الى تقديم معالجات للتقنيات السينوغرافية المقدمة في مسرحية (الكون كله شجرة) أنطلاقاً من أن التنوع في الاداء التمثيلي والتقني كان داعماً لخلق قدرات عالية للعرض وذلك من خلال السمة المميزة في الصورة المشهدية التي يقدمها العرض نحو التشكيل والتكوين الدلالي ، لذا قدم المخرج معالجات تقنية تعمل بشكل محكم ومتناغم مع سياق العرض مما خلق عنصر التشويق والشد لدى المشاهد .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج :

١. جاء اهتمام المخرج بالأزياء عن طريق معالجتها في تعميق الدقة التاريخية بطابع شعائري .
٢. استخدم المخرج الاضاءة بتقنية عالية وبدقة من اجل تحقيق الرؤية الجيدة وأسناد الممثلين بخلق بيئة شعائرية ومن خلالها يتم نقل الحالة التي يعيشها الممثلين الى المتلقي .
٣. قدم المخرج معالجة للمكياج وذلك من خلال استخدام ماكياج لتوضيح معالم الشخصية الذي يتفق مع احداث المسرحية الشعائرية .
٤. لقد تنوعت سياقات الاخراج برؤى واساليب متباينة تفرض مظاهر شعائرية لها تأثيرها الكبير والمباشر على المتلقي في العرض المسرحي الحسيني .
٥. أعتمد المخرج في العرض المسرحي الحسيني على التشكيلات البصرية للعرض المسرحي في تحقيق القيمة الجمالية للمكان المسرحي الشعائري .
٦. عالج المخرج الموسيقى الشعائرية من قرع الدفوف معتبراً عنصر يسعى لإبراز المغزى الموضوعي للمسرحية وداعم لها لذلك كانت الموسيقى عنصراً فنياً يدخل في بناء الحبكة العرض .

الاستنتاجات :

١. أضفت الموسيقى في عروض المسرح الحسيني جانباً جمالياً في العرض وذلك بتحقيقها التوازن والانسجام بين العناصر الاخرى .
٢. الازياء من العناصر المهمة التي تتمثل بأبعادها الاجتماعية والثقافية والتي تساهم في تكوين تركيبة الممثل وسلوكه الشعائري .
٣. دعمت الاضاءة في العينة المسرحية (الكون كله شجرة) للموقف الفكري والدرامي بأطار شعائري .
٤. التقنيات المسرحية في العرض المسرحي الحسيني هي نتاج تفاعلي بين التقنيات وأداء الممثل ، وهي صورة من الأنساق الشعائرية المتوالية التي تسمح في اعطاء الدعم الكافي للعرض .

التوصيات :

يوصي الباحث بما يلي :

١- إنشاء ورش عمل مسرحية متخصصة مواكبة للتطور التقني في المسرح العالمي .
٢- إصدار كراس فصلي تعريفي بالعروض المسرحية الحسينية المقدمة في العراق .

المقترحات :

١- دراسة جماليات السينوغرافيا في عروض مسرح الحسيني في العراق.
٢- دراسة مقارنة بين عروض المسرح الحسيني والعروض الانثروبولوجية من حيث التقنيات –الاخراج .

الهوامش

١- القرأن الكريم ، أية الحج ٣٢ .

٢- القرأن الكريم ، أية المائدة ٢ .

٣- السيد محمد حسين الطباطبائي: الميزان في تفسير القرآن، ج١٤، (بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٧٢)، ص٣٧٣.

٤- جار الله أبي القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ص٣٣١.

٥- علي حسون المهنا : العرض المسرحي والشعائر الحسينية(مقاربة أنثروبولوجية) ،اطروحة دكتوراه،(جامعة بابل ،كلية الفنون الجميلة ،٢٠١٢)،ص ٨

٦- ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري : لسان العرب ، المجلد ٢ ، بيروت : دار صادر ، بدون سنة ، ص٣٢٧.

٧- ابي الحسن بن فارس بن زكريا اللغوي ، مجمل اللغة ، تحقيق : زهير عبد المحسن سلطان ، ط٢ ، ج٢ ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٦م ، ص٦٢٥.

٨- جان ماري شفر : الفن في العصر الحديث ، الاستيطيقيا وفلسفة الفن من القرن الثامن حتى يومنا هذا ، فاطمة الجيوني ،(سوريا : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٦م)، ص٤٨٦.

٩- جلال جميل ومحمد إسماعيل خلف : المعالجات الإخراجية في عروض منتدى المسرح ، المجلة القطرية للفنون ، ع ١ ، (بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٩٩)، ص٤٨.

١٠- اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، (بيروت : دار العلم ، بلا)، ص٢٠٨٦.

١١- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، ط١، (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١)، ص٥٣.

١٢- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، ط١، مصدر سابق ذكره ،ص ٥٣.

١٣- ينظر: محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧)، ص٣٦.

١٤- محمد صقر خفاجه: عبد المعطي الشعراوي: المأساة اليونانية في القرن الخامس ق.م، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، بلا ت)، ص٤٧.

١٥- فوزي فهمي :المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ط٢، بلا ت)، ص٧.

١٦- ميشيل عاصي: الفن والأدب، ط٢، (بيروت : المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ،١٩٧٠)، ص١٦٢.

١٧- ينظر: لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح، ت: احمد سلامة محمد ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة ، بلا) ، ص٢٧.
١٨- غاستونبوتول: تاريخ السيوسيولوجيا، تر: ممدوح حقي، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٧)، ص١٢.
١٩- غاستونبوتول، تاريخ السيوسيولوجيا، مصدر سابق ذكره ، ص١٥.
٢٠- إبراهيم سكر: الدراما الرومانية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠)، ص٣-٤.
٢١- احمد عبد الرحيم أبو زيد: تاريخ الأدب الروماني منذ البداية حتى عصر اغسطوس، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤)، ص٥.
٢٢- إبراهيم سكر: الدراما الرومانية ،مصدر سابق ذكره، ص٩.
٢٣- ر، بينار: تاريخ المسرح ، ت : أحمد كمال يونس ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣) ،ص٣٦.
٢٤- شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، ت: دريني خشبة ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٣)، ص١٣٩.
٢٥- جان فرابيه وجوشار . أ . م : المسرح الديني في العصور الوسطى ، ت : محمد القصاص ،(القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، بلات)، ص٧-٨.
٢٦- ر، بينار: تاريخ المسرح، مصدر سابق ذكره، ص٤٩.
٢٧- جان فرابيه وجوشار .أ.م: المسرح الديني في العصور الوسطى، مصدر سابق ذكره ، ص١٤.
٢٨- لويس فارجاس: المرشد إلى الدراما، ت: أمين سلامة محمد، مجلة المسرح، ع٢٠، (القاهرة: دار الهيئة المصرية للتأليف، ١٩٦٥)، ص٨٥.
٢٩- أدوين ديور: فن التمثيل الأفاق والأعماق، ج١، ت: مركز اللغات والترجمة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٨)، ص١٨٤.
٣٠- شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، مصدر سابق ذكره ، ص٣١٤.
٣١- أدوين ديور: فن التمثيل الأفاق والأعماق، مصدر سابق ذكره ، ص٢١٢.
٣٢- عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨٨)، ص٣٥.
٣٣- أوديت أصلان: فن المسرح، ج٢، ت: سامية احمد اسعد، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠)، ص٥٧٥.
٣٤- احمد فؤاد الاهوائي: الفلسفة الإسلامية، (القاهرة : دار القلم للنشر، المكتبة الثقافية بمصر، ١٩٦٣)، ص١٢٢.

٣٥- محمد علي أبو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي، ط٢،(الإسكندرية:دار الجامعات العربية المصرية ، ١٩٧٣) ،ص ٢٣٥.

٣٦- جعفر آل ياسين: الكندي والفرابيفيلسوفان رائدان، ط٢، (لبنان : دار الأندلسللطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ص٥٠.

٣٧- محمد علي ابو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي، ط٢ ،مصدر سابق ذكره ، ص٢٣٣.

٣٨- حسن مجيد العبيدي : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ١٩٨٧)، ص٦٨-٦٩.

٣٩- مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية (ابن سينا)، ط٣،(بيروت : دار مكتبة الهلال، ١٩٨١)، ص١٣٢-١٣٤.

٤٠- عبده الحلو: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ،ط١، (بيروت :دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر،١٩٩٥)، ص٢٢٣-٢٢٤.

٤١- جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج ٢،(بيروت : دار الكتب اللبنانية ،١٩٨٢) ، ص١١٦.

٤٢- مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، مصدر سابق ذكره ، ، ص٤٤-٤٥.

٤٣- توماس كرومبيز: المفاهيم الشعائرية في المسرح، ت: احمد عبد الفتاح، (القاهرة، مجلة مسرحنا، ع٦، ١٩٨٨)، ص٢٤٥.

٤٤- روبرت بروستاين: المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بلا ت)، ص٣٣٠.

٤٥- انتونانآرتو: المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد،(القاهرة :دار النهضة العربية ،١٩٧٣)، ص٨٥.

٤٦- جلال الحافظ: ملاحظات عن التجريب،(مجلة فصول، ج١، المجلد الثالث عشر، العدد٤، شتاء ،القاهرة :دار المصرية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥)، ص٣٣.

٤٧- جون جاكو: دراسات مختارة من مسارح أسيا، ت: نورا أمين، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦)، ص٤.

٤٨- سوزان بينيت: جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ،ت: سامح فكري ،ط٢، (القاهرة :مطابع المجلس الاعلى للاثار ،١٩٩٥) ، ص١٣٠.

٤٩- انتونانآرتو: المسرح وقرينه، مصدر سابق ذكره ، ص٨٢.

٥٠- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٨) ، ص٨٦.

٥١- انتونانآرتو: المسرح وقرينه، مصدر سابق ذكره ، ص٨٧.

٥٢- قاسم بياتلي :دوائر المسرح (تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح)،ط١، (بيروت : دار الكنوز الادبية ،١٩٩٨)، ص ٧.

٥٣- ايوجينوباربا: واخرون :طاقة الممثل ،مقالات في انثروبولوجيا المسرح ، ت: سهيل الجمل ،(القاهرة :مطابع المجلس الاعلى للاثار ،١٩٨٦)، ص ٥١.

٥٤- ينظر: ايوجينوباربا : واخرون :طاقة الممثل، مصدر سابق ذكره، ص٦١.

٥٥- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر ،مصدر سابق ذكره، ص٤٨.

٥٦- كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي ، مقدمة في القرن العشرين ، ، ت: أمير حسين الرباط ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،١٩٩٨) ، ص٢٣٢.

٥٧- كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي ، مقدمة في القرن العشرين ، مصدر سابق ذكره ، ص٢٥١.

٥٨- عبد الواحد عوزري: مسرح بيتر بروك بين تعايش الأضداد وتمازج الثقافات (مجلة آفاق عربية: العدد(١٢)، كانون الأول، ١٩٨٦)، ص٩٩-١٠٠.

٥٩- ناصر قاسمي: الحركة المسرحية في إيران، (مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية – سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية، المجلد (٣١)، العدد ١، ٢٠٠٩)، ص٢٩.

٦٠- ناصر قاسمي: الحركة المسرحية في إيران، مصدر سابق ذكره، ص ٣٠.

ملحمة كتبها الفردوسي الطوسي، للمزيد: ينظر: فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في ايران ، من البداية الى اليوم ، (بيروت : مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي ، ٢٠٠٨)، ص٢٥.

٦١- ندى الازهري: السينماالإيرانية الراهنة، (سوريا : دار المدى ، ٢٠١٢)، ص٢١.

٦٢- فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران، مصدر سابق ذكره، ص٣٩.

٦٣- المصدر السابق نفسه، ص٤٣.

٦٤- محمد سعيد عبد المؤمن: التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني، (القاهرة: مكتبة رأفت، جامعة عين شمس، ١٩٩٢)، ص١٢٧.

٦٥- ينظر: فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران، مصدر سابق ذكره، ص٦٥.

٦٦- وطفاء حمادي: سقوط المحرمات، (لبنان : دار الساقي ، ٢٠٠٨)، ص١٦٠.

٦٧- محمد طاهر محمد: الشعائر الحسينية في الدول العربية،(مجلة النبأ العظيم ، مجلة الكترونية ، ع ١٨ ، سنة ٢٠٠٧) ،ص٢٣.

٦٨- محمد جار الله شحاته: التجربة الإسلامية في المسرح اللبناني، (لبنان: دار الفارابي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١)، ص١١٨.

٦٩- محمد طاهر محمد: الشعائر الحسينية في الدول العربية، مصدر سابق ذكره، ص٣٤.

٧٠- محمد جار الله شحاته: التجربة الإسلامية في المسرح اللبناني، مصدر سابق ذكره، ص١٢٠.

(*) نص مسرحية (الكون كله شجرة) فاز في مهرجان المسرح الحسيني بجائزة افضل نص بقرار من لجنة تقييم النصوص ،للمزيد ينظر : ـــــــــ : مهرجان المسرح الحسيني ،النصوص الفائزة في مسابقة النص المسرحي الحسيني العالمي الثاني ،(النجف: دار الضياء ،٢٠١٣)،ص ٣٩١.

المصادر والمراجع

- **القران الكريم**
- **الكتب :**
- إبراهيم سكر: الدراما الرومانية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠).
- احمد عبد الرحيم أبو زيد: تاريخ الأدب الروماني منذ البداية حتى عصر اغسطوس، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤).
- –أدوين ديور: فن التمثيل الأفاق والأعماق، ج١، ت: مركز اللغات والترجمة، (القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٨).
- أوديت أصلان: فن المسرح، ج٢، ت: سامية احمد اسعد، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٠).
- احمد فؤاد الاهوائي: الفلسفة الإسلامية، (القاهرة: دار القلم للنشر، المكتبة الثقافية بمصر،١٩٦٣).
- انتوناناآرتو: المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد،(القاهرة :دار النهضة العربية ،١٩٧٣).
- –يوجينوباربا ، واخرون :طاقة الممثل ،مقالات في انثروبولوجيا المسرح ، ت: سهيل الجمل ،(القاهرة :مطابع المجلس الاعلى للاثار ،١٩٨٦).
- توماس كرومبيز: المفاهيم الشعائرية في المسرح، ت: احمد عبد الفتاح، (القاهرة، مجلة مسرحنا، ع٦، ١٩٨٨).
- –ان فرابيه وجوشار . أ . م : المسرح الديني في العصور الوسطى ، ت : محمد القصاص ،(القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، بلات).
- جعفر آل ياسين: الكندي والفرابي فيلسوفان رائدان، ط٢، (لبنان : دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣).
- جون جاكو: دراسات مختارة من مسارح أسيا، ت: نورا أمين، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦).
- جار الله أبي القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٦٥).

- جان ماري شفر ، الفن في العصر الحديث ، الاستيطيقيا وفلسفة الفن من القرن الثامن حتى يومنا هذا ، فاطمة الجيوني ، (سوريا : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٦م).
- حسن مجيد العبيدي : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ط١، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ١٩٨٧).
- ر، بينار: تاريخ المسرح ، ت : أحمد كمال يونس ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣) .
- روبرت بروستاين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بلا ت).
- سوزان بينيت: جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ،ت: سامح فكري ،ط٢، (القاهرة :مطابع المجلس الاعلى للاثار ،١٩٩٥) .
- –لدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة ألاف سنة، ت: دريني خشبة (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٣).
- عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨٨).
- عبده الحلو: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ط١،(بيروت : دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، ١٩٩٥).
- استون بوتول: تاريخ السيوسيولوجيا، تر: ممدوح حقي، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٧).
- فوزي فهمي :المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ط٢، بلا ت).
- فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران، من البداية إلى اليوم، (بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ٢٠٠٨).
- قاسم بياتلي :دوائر المسرح (تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح)،ط١، (بيروت : دار الكنوز الادبية ،١٩٩٨).
- كونيلكونسل: علامات الأداء المسرحي، مقدمة في القرن العشرين ت: أمير حسين الرباط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨).
- لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح، ت: احمد سلامة محمد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة، بلا ت).
- محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧).

- محمد صقر خفاجه، عبد المعطي الشعراوي: المأساة اليونانية في القرن الخامس ق.م، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، بلا ت).
- ميشيل عاصي: الفن والأدب، ط ٢، (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٠).
- محمد علي أبو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي، ط٢،(الإسكندرية:دار الجامعات العربية المصرية ، ١٩٧٣).
- مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية (ابن سينا)، ط٣،(بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨١).
- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر: (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨).
- محمد سعيد عبد المؤمن: التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني، (القاهرة: مكتبة رأفت، جامعة عين شمس، ١٩٩٢).
- محمد جار الله شحاته: التجربة الإسلامية في المسرح اللبناني، (لبنان: دار الفارابي للنشر والتوزيع، ٢٠٠١).
- ندى الازهري: السينما الإيرانية الراهنة، (سوريا، دار المدى، ٢٠١٢).
- وطفاء حمادي: سقوط المحرمات، (لبنان: دار الساقي، ٢٠٠٨).

- **المعاجم :**

- السيد محمد حسين الطباطبائي: الميزان في تفسير القرآن، ج١٤، (بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٧٢).
- ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري ، لسان العرب ، المجلد ٢ ، بيروت : دار صادر ، بلات .
- ابي الحسن بن فارس بن زكريا اللغوي ، مجمل اللغة ، تحقيق : زهير عبد المحسن سلطان ، ط٢ ، ج٢ ، بيروت : مؤسسة الرسالة ،١٩٨٦.
- اسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، (بيروت: دار العلم ، بلا).
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، ط١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١).
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج٢، ط١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١).

- **الدوريات :**
- ناصر قاسمي: الحركة المسرحي في إيران، (مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية – سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية، المجلد (٣١)، العدد ١، ٢٠٠٩).
- محمد طاهر محمد: الشعائر الحسينية في الدول العربية، (مجلة النبأ العظيم، مجلة إلكترونية، ع١٨، سنة ٢٠٠٧).
- جلال الحافظ: ملاحظات عن التجريب،(مجلة فصول، ج١، المجلد الثالث عشر، العدد٤، شتاء ، القاهرة : دار المصرية للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥).
- عبد الواحد عوزري: مسرح بيتر بروك بين تعايش الأضداد وتمازج الثقافات (مجلة آفاق عربية: العدد(١٢)، كانون الأول، ١٩٨٦).
- لويس فارجاس : المرشد الى الدراما ، ت : امين سلامة محمد ، مجلة المسرح ، ع ٢٠ ، (القاهرة : دار الهيئة المصرية للتأليف ، ١٩٦٥) .
- جلال جميل ومحمد إسماعيل خلف ، المعالجات الإخراجية في عروض منتدى المسرح ، المجلة القطرية للفنون ، ع ١ ، بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٩٩.

- **الرسائل والاطاريح :**
- علي حسون المهنا : العرض المسرحي والشعائر الحسينية(مقاربة أنثروبولوجية) ،اطروحة دكتوراه، (جامعة بابل ،كلية الفنون الجميلة ،٢٠١٢).