المركز والهامش في عروض المسرح الحسيني
ما بعد عام 2003 في العراق

سعد عزيز عبد الصاحب
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

يؤسس بحثنا الموسوم (المركز والهامش في عروض المسرح الحسيني) فضاءا جماليا وفكريا جديدا قي فهمنا للتراث واسقاطه المعاصر ، منفتحا على الانواع المسرحية وخصوصا (التراجيديا) لقلب معادلتها الارسطية التقليدية ، والاتيان بمعادلة جديدة تحتفي بالهامش على حساب المركز ، والمقصي والمهمل والمتاخم لواقعة (الطف) التاريخية ليصبح هو المركز في القراءة الاخراجية الجديدة بما لا يحجب القيمة التنويرية والاخلاقية للمراكز الكلاسيكية ، وذلك باستبدال العناصر القديمة (المراكز) بعناصر اخرى جديدة على صعيد الشخصية والحبكة والفكر والمرئيات المسرحية ... بما يفعل من الحركية الذهنية والفنية للاخراج في انتاج خطاب جدلي معاصر يعالج مشكلات اللحظة الراهنة .. ويتكون البحث من ثلاثة فصول اذ يحتوي الفصل الاول على مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه وهدفه وحدوده والتعريف بالمصطلحات ، مرورا بالفصل الثاني الذي يتكون من ثلاث مباحث اولها : تعارضات المركز والهامش في الخطاب الفلسفي المعاصر ،والثاني : جماليات الشكل ودلالاته الدراماتيكية في المسرح الطقسي ، والثالث : تاثيرات ما بعد الحداثة في عروض المسرح الحسيني ، ومؤشرات الاطار النظري وصولا الى الفصل الثالث الذي يحتوي على الاجراءات ثم النتائج واخيرا قائمة بالمصادر .

الفصل الاول : مشكلة البحث :

يستمد هذا البحث مشكلته من جدلية الحضور والغياب، المركز والهامش، وتهشيم التراتب ببنيته التقليدية أعلى/ أسفل، أمام/ خلف في عروض المسرح الحسيني، إذ أعتدنا

كمتلقين أن نشاهد استقطاباً لشخصية الحسين في العروض التي تناولت واقعة الطف بوصفها شخصية تراجيدية.. وتسير كل العناصر التراجيدية الارسطية الستة من (حبكة وشخصية ولغة وفكرة وإيقاع ومرئيات) باتجاهها وتصب في مركزيتها إلا إننا لاحظنا في العروض الأخيرة عكساً لهذه المواضعة والخصيصة باتجاه الانفتاح على أشكال ورؤى جديدة سواء في معالجة الشخصية الدرامية أو الفضاء المسرحي السينوغرافي أو الأزياء أو الحبكات...الخ. تقترن بإسقاط سياسي واجتماعي وأخلاقي باتجاه اللحظة الراهنة لتوليد انفتاح مداليلي لا نهائي، ولتشكل الشخصيات والفضاءات والسرديات المتاخمة للحسين مركزاً استقطابياً جديداً، وليصبح الفضاء المسرحي الجديد فضاءاً منفتحاً على المعاصر ة واتجاهات ما بعد الحداثة على صعيدي الشكل والمضمون، المبنى والمعنى ولتكشف هذه القراءات والرؤى دوالاً بمدلولات جديدة إذ تحولت العلامات السينوغرافية والاكسسوارية والأزياء التراثية السابقة (كالخيمة والسيف والراية والجمال والدروع...) إلى شكل معاصر (كمحطة قطار وحقائب وعصي وقناني ماء وقطارات...) ضمن فضاء طقسي جديد ... وأصبحت شخصيات (يزيد) و(الحر) و(جون) و(هند بنت عامر) مراكز أساسية ومحاور استقطاب جديدة بما تحويه شخصياتهم من خواص قابلة للتعبير عن المأساة فنياً، عندما يكون فيها من يمكن أن نوحد أنفسنا معه، ومن هنا تأتي أهمية الشخصيات والبنى الدرامية المهمشة والمتاخمة للحسين في نص (واقعة الطف) والتي لم تلق اهتماماً وتركيزاً في التقديمات السابقة لعروض المسرح الحسيني.

ويبقى هناك سيل من الأسئلة يحتاج إلى إجابات، هل إن الواقعة إذا قدمت دراميا في اشكال معاصرة يمكن لها أن تشكل أفقاً تواصلياً ينزاح عند الطقس، أم إنها تبقى مقتصرة على الطقس والشخوص الماثلة في الوعي الجمعي؟.

إن الشكل الدرامي والإخراجي الجديد في تصديه لهذه المواضعات الجامدة جعل من الشخصيات أعلاه تعيد إنتاج لحظتها الزمنية بمناقشة فعلها، فـ (يزيد) سيعيد إنتاج اقترافه للمأساة وذلك بفعل (التأنيب) و(الخوف) من العقاب والهواجس التي تحاصر ذاته.

لذلك تشكل نسق جديد من العروض فجعل بثنائية الحضور/ الغياب وتعارضاتها الجدلية وبصراع الانا/ الآخر الفني، فالحسين ماثل في التأريخ كبطل لكنه على المسرح في هذه العروض غير مجسد نكاد لا نبصره... إلا إنه حاضر وماثل بقوة وبثقل خطابه

الإنساني العام. ويتداخل الزمن ويتشظى المكان بطريقة مونتاجية تحول المأساة إلى قيمة أخلاقية ووجدانية لكل العصور، فالانفتاح على بناء (سيرة افتراضية) جديدة لعروض ونصوص ماثلة في اللاوعي الجمعي بكسر استقطاباتها ومناقشة حضورها بشبكة علاقات جديدة ومغايرة تتحرك بحرية في الزمكان وبجدل يزيح ما تراكم من مواضعات متحكمة وثابتة في ألبومات المسرح الحسيني، يجعل هناك أهمية عضوية قصوى في مناقشة وتفكيك طبقات هذا اللون الجديد من العروض.

أهمية البحث والحاجة إليه:

إن البحث في ثنائية المركز والهامش كظاهرة متحركة في خطاب المسرح الحسيني ما بعد عام 2003، يمثل إضافة للدراسات الفنية والجمالية في الحقلين البصري والدرامي، التمثيلي وغير التمثيلي أي الواقعي والتجريدي (المؤسلب) فضلاً عن أهميته للمكتبة المتخصصة.

هدف البحث:

الكشف عن تمظهرات المركز والهامش في عروض المسرح الحسيني ما بعد 2003 في العراق.

حدود البحث:

تتحدد هذه الدراسة في تناول المحاور الآتية:

1- الحدود الموضوعية: ثنائية المركز والهامش.
2- الحدود المكانية: عروض المخرجين المسرحية في العراق.
3- الحدود الزمانية: ما بعد 2003.

تحديد المصطلحات:

1- المركز:

التعريف الإجرائي

((الحضور التاريخي للدال ومركز استقطاب لكل الموروثات الشكلية والمضمونية المتعالية والمتمأسسة والمندغمة بالزمن الماضي)).

2- **الهامش:**

التعريف إلاجرائي

((الدوال المسكوت عنها المغيبة والتي تحيط بالمركز والقلقة في حضورها التأويلي والمؤسسة على وفق اعتبارات اللحظة الراهنة على المستويين الشكلي والمضموني)).

3- **المسرح الحسيني:**

التعريف إلاجرائي

((الخطاب المسرحي المؤسس على مركزية الشخصية التاريخية ((الحسين) وفعلها الدراماتيكي والمدون إخراجياً بحفريات قراءة اللحظة الراهنة خارج المواضعات التعزوية التقليدية)).

الفصل الثاني

المبحث الأول : تعارضات المركز والهامش في الخطاب الفلسفي المعاصر (إستراتيجية التفكيك)

تأسست إستراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التي هي في نظر (جاك دريدا) ايديولوجيا المجموعة العرقية الغربية، قصد تقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: (الكلام/ الكتابة، الحضور/ الغياب، الواقع/ الحلم، الخير/ الشر...) ومن ثم اجتراح مفاهيم ثورية مثل: (الاختلاف) الذي يعني المغايرة والتأجيل، ونقض (التمركز حول العقل).

إن تفكيك العقل لدى (دريدا) لا يعني ((اللاعقل)) وإنما يعني إقامة فكر متطور يقوم على محاولة رفض الميتافيزيقيا الغربية (ميتافيزيقيا الحضور) التي وسمت الفكر الغربي طويلاً، والتي يشكل التعبير الاكثر صرامة عنها النظام الفلسفي، ولاسيما نظام (هيغل) في ميله إلى منهج الاولوية للمضمون المحدد بصورة كلية على إنه مجموع المدلولات، ونظام (دي سوسير) اللغوي القائم على تكريس الثنائيات مثل الكلام/ الكتابة، الحضور/ الغياب، الصوت/ الصمت، الواقع/ الحلم.. الخ ومن هنا نفهم أن منهج التفكيك انفتح على الأسئلة الملقاة على العقل لكشف تناقض الميتافيزيقيا الغربية وهدمها هدماً

ممنهجاً قصد تفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي الممأسس، ورغبته في طـــرح ســـيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش(1)

لقد استخدم (دريدا) بعض الاستراتيجيات الهيغلية ليهـــدم بشـــكل أفضـــل نظـــام الفيلسوف الألماني الماورائي، وتقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلســـفة الغربيـــة، والتي ظل الغرب خاضعاً لها ردحاً من الزمن على إنها حقيقة مطلقة بدءاً من (أرســـطو) ومروراً بـــ (ديكارت) و(كانت) و(هيغل)، وانتهاءاً بـــ(ماركس) و(ونيتشه) و(فرويد).

إذن فإستراتيجية التفكيك تتأسس بوصفها طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب وهو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسيسولوجية والسيكولوجية والبنيويـــة الوصفية، هدفه تحرير شغل المخيلة وافتضاض آفاق بكر أمام العملية الإبداعيـــة ((أنهـــا محاولة لإنشاء إستراتيجية عامة تتفادى المقابلات التي ميزت الفكر الغربي، بـــدءاً مـــن (أفلاطون) وصولاً إلى (دي سوسير) لتقيم في الأفق المغلق لهذه المقـــابلات إســـتراتيجية بديلة ((للقراءة والكتابة)) أو في مقاربة النصوص))(2).

وهي من هذه الزاوية ليست حيادية، وإنما هـــي ثوريـــة تحـــاول قلـــب التضـــاد الكلاسيكي وإزاحة النظام، وتلتقي التفكيكة في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال أو التلقي، وبخاصة في مجال تحرير عملية القراءة، وأن يكن ثمة اختلافات واضحة فـــي فلسفة كل من التفكيك ونظريات الاستقبال. إنها بهذا المعنى تقف ضد اتجاه الفكر الغربي في التمركز حول (العقل) أي ضد (التدجين) أو (الاحتواء) عن طريـــق رفـــض النســـق اللغوي أساساً، ((وهي بتأكيدها على التعدد والاختلاف، وإلغاء الحضور والتعالي، أنمـــا تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضارية وفكريـــة وفلســـفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقيا الغربية))(3) ولعل أبرز المقولات التي أرساها (دريـــدا) خروجاً على المنهجيات السابقة: الاختلاف، والتمركز حول العقل، وعلم الكتابة.

وبإرساء (دريدا) لهذه المقولات الثلاث استطاع أن يبنـــي إســـتراتيجية خاصـــة بالقراءة المتميزة مواجهاً النصوص بحرية تامة دون التقيد بالبحث عن البؤر والمراكـــز، منتقلاً بين داخل النص وخارجه، بحثاً عن التوترات والتناقضات، وســـط شـــبكة اللغـــة والنص والدلالة، ومؤكداً على مقولة الكتابة عوضاً عن الكلام.

يرفض الفيلسوف (مشيل فوكو) دراسة وتفسير التاريخ خطياً، أي دراسة ومعرفة وتركيز واهتمام للتاريخ من حيث معرفة حركته والتنبؤ إلى أين سينتهي به الأمر، إذ يرى (فوكو) أن التاريخ لا يسير في خط واحد، وإنما يشهد انقطاعات عديدة ناتجة عن تبدل في البنى التحتية المعرفية التي عليها تتأسس بنى المجتمع الفوقية، ولما كان التاريخ لديه ليس انسيابياً ولا خطياً ولا تراكمياً للاحداث رسخ (فوكو) رؤيته المخالفة والتي ترى ((إن القوى التي تفعل في التاريخ لا تخضع لأية غاية ولا لأية حركة ميكانيكية، إنما لصدفة الصراعات))(4).

وهذا يعني أن ((الأسس الثقافية التي يقوم عليها مجتمع ما ليست محصلة أبدية للمعارف وطرق التفكير، بل هناك قطيعات جذرية في تاريخ الأفكار))(5).

وبصيغة أخرى، إنه لا وجود لحقيقة تتعالى في مختلف أحقاب تاريخنا وهذا سعي، كما أشار إليه في كتابه (أركولوجيا المعرفة) إلى ((تحرير تاريخ الفكر من خضوعه للتعالي، تنقيته من كل النرجسية المتعالية و(تحريره) من دائرة الأصل المفقود))(5).

لذلك جاء خطاب (فوكو) محاولاً أن يلغي المركز بل وأية ميزة تنشأ من وجود المركز، وهو لا يبدأ باعتباره تذكراً للأصل أو ذكرى للحقيقة، بل هو يسعى على العكس من ذلك، إلى خلق الاختلافات وهو لا يفتأ يستقصي ما هناك من فروق.

وفي قراءته للتاريخ ينفتح (فوكو) على تحليلات أكثر عمقاً من سابقاتها إذ يرى إن الحاضر مجموعة من البؤر المشتتة والمتباينة، حيث إن كل بؤرة تختلف عن غيرها، وانطلاقاً من هذا الاختلاف يتشكل ما هو أساسي، ولما كان الحاضر عنده تعدداً وتشتتاً، فأن كل تاريخ لذلك الحاضر إنما عليه أن ينظر إلى ما وقع في مستوى اختلافه، وهذا أيضاً ما دفع (فوكو) لأن يصنف الذات بحقيقتها إلى صنفين: الأول في تلك الذات المتمركز التي دأبت لإخضاع الآخر المهمل والمقصي والثاني الذات المتبأرة على نفسها(6).

لذلك جاء تهشيم التراتبية هذا في أن الحضور أهم من الغياب والمركز أهم من الهامش وهكذا ... بتوظيف (فوكو) في أعماله وتنقيباته بقراءات ترصد الآخر، ذلك الطامس وراء الأشياء غير المنظور، والذي يبتعد بطبيعته عن أضواء الحضور: المهمل، الأحمق، المقصي، المنحرف، المريض، المختلف(7) أن المركزية الأوربية وتأسيساتها الكولونيالية حولت كل مادة إلى حالة استقطابية بسبب النزوع الرأسمالي والامبريالي

للقوى المتحكمة في العالم وأن ما يصدر من خطاب سلطوي لهذه القوى على الآخر أن يعتمده وأن يصغي إليه بوصفه خطاباً نهائياً لا يمكن مناقشته أو تفكيك مدلولاته بصياغة مدلولات أخرى قد تكون مفروضة حسب رأي هذه القوى لأن تعددية التأويل للمدلول ستؤدي إلى تعددية المعاني، لذلك جاء الصوت كبؤرة مركزية للميتافيزيقيا والفلسفة الغربية، ويكمن هدف (دريدا) الاستراتيجي الذي يقدم به مواجهة صريحة للميتافيزيقيا الغربية المهيمنة على النظم الفلسفية والتي جعلت التمركز محصوراً حول العقل، والذي في حقيقته إنما هو تمركز حول الصوت بقصد العناية المثالية بالكلام، التي جاءت على حساب نبذ وحط الكتابة(3)، لأن الغياب سيهشم السلطة المرئية المتعالية في حالة الكلام ولأن الكتابة هي محط منفتح للتأويلات والقراءات اللانهائية للدوال بصيرورة دائرية مستمرة لا نهائية...

وجاءت الانتقالة إلى مرحلة ((تعني بتعالي الكتابة- النقش- انتقالة تعني بالطرف الآخر منها إلغاء تمركز الصوت، وهو الأمر الذي يسلكه (دريدا) لكي يدفع الذهن نحو تصور وظيفة (الأثر) التي تسير الوعي أو الإدراك، والتمركز حول الكتابة هو ذلك الإدراك الحي الجديد بأن شيئاً ما غائباً قد ترك بصماته الشجية على الموضوعات التي تنشأ، حركات معينة في الذهن وهي الأثر الذي يبدأ العمل من خلال الاختلاف))(8) نلاحظ التداخل بين الأثر ومفهوم الاختلاف يدحض وجود نص صريح نقي، إنما يوجد (بين- نص) وهو ذلك الركيزة الأساسية واللانهائية للمعنى في إستراتيجية التفكيك(6)، لهذا يتحول المتلقي/ الهامش في حقبة زمنية معينة إلى مركز ويتحول النص/ المركز إلى هامش بسبب تعدد قراءاته ومعانيه التي تنفتح على أكثر من نص. وبقدر ما حكم أو سيطر الكلام بتعالياته القديمة ردحاً طويلاً من الزمن بقدر ما نالته المغايرة وقلب المعادلة لتحل الكتابة محله وما سيسود هو حالة من اللاحضور واللاغياب في تعارضات مستمرة والذي يرى فيها (دريدا) حالة من العدم، ما دام الغياب هو (شكلاً) من أشكال الوجود يستدعي الحضور(8)، من هنا نستنتج إن الحضور سيكون دامغاً للدوال على حساب المداليل لتعدد المعاني والتأويلات، واستقرار ما هو مرئي منقوش على حساب ما هو مسموع، وهناك مساحة من اللعب ينبغي الولوج إليها، أن نكشف عن معادلتها التي خرجت لتحقيق هدف تأسيس (دريدا) له ومكمن هذا اللعب في مقولتين:

مقولة: إن الأول هو أول/ ثان.

مقولة 2: إن الثاني هو ثان/ ثان.

وهذا يعني أن ليس ثمة أصل محض، وأن الأصل يبدأ بالابتعاد عن مقام الأصلية بمجرد أن يتشكل كأصل بحد نفسه مجبراً على أن يمهد لمسار تأتي فيه الآثار المتتالية لتعديله عن أصليته.

المبحث الثاني : جماليات الشكل ودلالاته الدراماتيكية في عروض المسرح الطقسي

إن تقديم صياغة مسرحية لنص مسرحي معتمد في حالته البكر قد يكون بمثابة خطاب نقيض تؤدي إلى خلق مناطق توتر بين النص الأصلي وعملية تجسيد هذا النص في إطار محلي معصرن، وهذا التوتر ينشأ من خلال العرض المسرحي الذي تعمل آليته على مراجعة النص ((فإعادة كتابة الشخصيات والسرد والسياق، والجنس الأدبي للنص المعتمد هو بمثابة وسيلة لمسألة الإرث الثقافي للامبريالية، وبمثابة خلق فرص متجددة للاشتباك مع هذا الإرث من خلال الفنون الادائية))(9) ويمكن تحديد هذا النسق معرفياً كما تسميه (((هيلين تيفين) ((بالخطاب النقيض للتراث المعتمد)) وهي عملية يقوم بموجبها الكاتب/ المخرج ما بعد الكولونيالي ((بتعرية وتفكيك القناعات الأساسية التي يتبناها نص معين من خلال نص نقيض يحتفظ بالعديد من الدوال المميزة للنص الأصلي مع تغيير بنيات القوة التي يقوم عليها هذا النص))(9).

ويمكن أيضاً التأكيد هنا على إنه ليست كل النصوص التي تحيل إلى نماذج معتمدة بمثابة خطاب نقيض، إن التناص والذي يميل من خلاله نص ما إلى نصوص أو أنظمة نصية أخرى- لا ينطوي بالضرورة على مشروع إعادة كتابة ففي حين يقوم الخطاب النقيض دائماً على التناص، لا يعد التناص دائماً خطاباً نقيضاً.

إن الخطاب النقيض يعمل بشكل فاعل على زعزعة بنيات القوة التي يقوم عليها النص الأصلي، وليس مجرد الاعتراف بتأثير هذا النص ومثل هذا الخطاب يميل إلى التركيز على تقاليد معتمدة ومفروضة أكثر من التركيز على سرديات أصلية لها وجود سابق(9).ويمكن الانتقال في ضوء الخطاب النقيض إلى خطاب نقيض آخر يخص الشكل بإيجاد وانبعاث طقس آخر ولده الفضاء والبيئة الجديدة لهذا الطقس المحدث والذي ينغمر به المتلقي نتيجة للتعارضات بين الأصل/ الصورة.

وعندما يتم تضمين عناصر العرض المسرحي التقليدية في مسرحية معاصرة، فأنها تؤثر على محتوى المسرحية وبناءها، وأسلوبها، ومن ثم المعنى/ الأثر الكلي الذي تحرزه هذه العملية التي عادة ما تنطوي على استبعاد لتقنيات وقناعات الواقعية تطور التعريفات الكولونيالية للمسرح بغية تدعيم مصداقية وحيوية أنماط أخرى للتمثيل مخلفة لأنماط التمثيل الواقعية(9) لذلك يتحول الطقس الاستدعائي القديم لهذه العروض إلى شكل طقسي جديد ومغاير نتيجة لتغاير الزمكان والحدث التي يلبس لبوساً درامياً جديداً.

ارتبط الطقس كثيراً بالمسرح، وهو يظل الحدث/ الممارسة لتي تلفت إليها الانتباه بشدة في الغرب نظراً لاختلافها وتباينها من شعب لآخر، فالطقس يشكل أساس كل نشاط مسرحي، هذا فضلاً عن أنماط أخرى من الفعل والتفاعل البشري ولكن كيف يمكن التمييز ما هو طقسي عما هو درامي؟؟

وهكذا ينطوي الطقس إجمالاً على الآتي:

1- أفعال تقديمية غالباً ما تتضمن أفعال تمثيلية، وأحياناً ما يتضمن الطقس أفعال تقوم على التجلي، وهي تتجاوز النمطين السابقين.
2- أفعال يعتقد أنها حقيقية وليست خيالية أو مجرد لعب PLAY، وأن كان الطقس يتضمن بعض جوانب اللعب.
3- أفعال يؤديها مؤدون على علم واسع لجمهور معين يشترك مع المؤدين بذاكرة هذه الافعال.
4- أفعال تستند إلى التأريخ وتعمل على الحفاظ على التأريخ، ولكنها ليست بالضرورة قابلة للتغير(9).

تجد الباحثة الأفريقية (أوسى انكوي) في مجال بحثها عن أصول الطقس ((إن الطقس يمكن تحويله بسهولة إلى مجال المسرح والعكس، وذلك من خلال طرائق متعددة، فالطقس يتحول إلى متعة ترفيهية في اللحظة التي يفرغ فيها من سياقه الأصلي، أو عندما تخمد قوة الإيمان بهذا الطقس))(9).

وهناك رأي آخر يقول أن التحول من الطقس إلى الدراما يلغي الحدود بين الحدثين وينطوي على المخاطرة بالطابع الديني للطقس لذا يجب الابقاء على الفروق بين الطقس والمسرح إن أردنا لكل منهما أن يكون ذا فاعلية، فعندما يقدم الطقس على خشبة المسرح

نحن بحاجة هنا إلى تمثيله وإعادة تقديمه re- presented وإعادة تأويله داخل السياق الدرامي، ومبرر وجود الطقس هنا يصبح مبرراً مسرحياً لا دينياً والطقس هنا- باعتباره مسرحاً يكتسب شكلاً جديدا وتبقى الإشكالية التحويلية قائمة بين الطقس والدراما أو من الطقس إلى الدراما فقد يصير الطقس مسرحاً بطريقة أو بأخرى، لكن الطقس ليس دراما... فقد تطور الطقس باتجاه مخالف لطبيعة الدراما، حيث سار باتجاه ذلك التواصل السحري بين الإنسان والقوى الطبيعية بدلاً من ذلك التواصل البنيوي بين البشر، من السهولة بمكان فهم طبيعة كل من الطقس والدراما والدين والفن إذا ما حافظنا على الفروق النوعية بينهما واضحة لا لبس فيها(9).

وفي اقتراب الطقوس من الدنيوي يصبح هناك تجاذب جمالي بين النقيضين ففي بعض الحالات نجد الطقوس التي تقدم في قالب درامي وقد احتفظت ببعض العناصر والوظائف التي تحمل طابع المقدس، ولكن هذه الطقوس يتم علمنتها (تحويلها إلى فعل دنيوي) باعتبارها جزءاً من نشاط أكبر محور الفنون والتسلية، وإذا كان ذلك لا ينفي بالضرورة الطابع المقدس للطقس، فإنه يدفع الطقس إلى التفاعل مع الدنيوي(10) ويبقى التفاعل بين العرض الطقسي والمتلقي ماثلاً وخصوصاً عندما يحدث الطقس داخل الدراما إذ تكتسب شفراته دلالات إضافية باعتباره جزءاً من كل من الفرجة المسرحية والفرجة الطقسية، وليوحد المخرج بأدواته الفنية هذا الانشطار في فرجة واحدة مندغمة مع بعضها، ويمكن الإشارة إلى الجسد بوصفه العنصر الأكثر أهمية في الفعل الطقسي إذ إن الجسد الطقسي في قدرته الاستثنائية على عبور الحدود الفاصلة بين البشري والروحي بإمكانه أن يربك العمليات العقلانية التي يقوم عليها الخطاب المتمركز في العقلية الغربية، ومن ثم يقاوم عمليات الاستحواذ والاحتواء، ذلك إن الطقس يجعل الجسد مفتوحاً على كل الاحتمالات كما يجعله قابلاً للتغير وإن كان غالبا ما يتطلب أو ينتج أفعال ذات صيغة محددة للغاية مثل الرقص، أو الحركات التي تؤدى في المواكب، وهي أفعال تجسد قوة الطقس باعتبارها طاقة في حالة فعل(11).

أما علاقة الطقس بالأزياء فهي علاقة ليست اعتباطية فإذا كان الطقس مقدساً فالملابس والمتعلقات المرتبطة به أيضاً مقدسة ولا يمكن استخدامها على نحو عشوائي في أزمنة وفضاءات غير طقسية، ومثل الزي الخاص بالكاهن المسيحي أو ضابط الجيش أو

مأمور السجن فإنه ينسق الملابس الطقسية/ التراثية غير الغربية تحمل داخلها سلطات مختلفة صريحة(9) حسب التمايز العرقي والطائفي وتنوعه من أمة لأخرى إذ نجد إن العمامة البيضاء هي زي معين بطائفة محددة في العراق والعمامة السوداء لطائفة أخرى لكن كلتاهما تشيران إلى المستويين الديني والطقسي لهذه العلامة ... أن المدى الصوتي للطقس والذي يتكون غالباً من الموسيقى والشعر والتراتيل وأشكال تواصلية أخرى مؤثرة يحول النشاط الطقسي من مجرد تمثيل طبيعي إلى عملية تجلي صوفية/ طقوسية بالإضافة إلى اشتراك المجموعة / الجوقة ببعديها البوليفوي (الصوتي) والجسدي، إذ يمكن أن تضيف التأثيرات الكورالية باعتبارها ملمحاً شائعاً آخر من ملامح الطقس إلى أرشيف الاشكال التقليدية التي قد تنطوي على تمرد لغوي على المعايير التي تفرضها اللغات المنطوقة(10).

إن اللغات الطقسية ذات الأسلوب يمكنها التقليل من سلطة الخطاب الغربي/ الامبريالي وتجنب الاعتماد على مركزية الكلمة/ العقل ونسقها الدلالي، لذلك نشاهد في الطقوس الصوفية الإسلامية غلبة الحركة على الكلمة خصوصاً في (المولوي) وفي (التعازي الحسينية) (التشابيه) حيث يصبح (الجانب الغنائي) طاغ على الكلمة ليصبح التركيز على الجوانب العاطفية أكثر من العقلية ولتسيطر حالات البكاء والإغماء والهستريا على عدد كبير من الحاضرين في هذه الطقوس.

وبهذا ستنزاح كل الاطر المتعارف عليها في المسرح بوصفها أطراً حاكمة من بناية العرض المسرحي وشكل العرض وأعرافه وتقاليده نحو الأشكال التلقائية غير المقيدة في فضاء العرض الطقسي وتصبح هناك انتقالات زمنية مؤسسة ضمن أطر الحركة الطقسية فالحركة عبر الزمن داخل الطقس قد تدخل في علاقة تبادلية حرة مع مجموعة من الأفعال كما قد ترتبط بحالة الوجد التي تنقل المشارك من الطقس/ العرض بشكل مفاجئ من منطقة زمنية إلى أخرى... فالمسرحيات الطقسية تضع ذواتها وأفعالها داخل أنساق معرفية غير غربية، وهي بذلك تهرب من القناعات الغنائية المرتبطة بالزمن الخطي، مستندة عوضاً عن ذلك على مفهومات لزمن ما (أو اللازمن) ذي طبيعة مختلفة(10) ومستقلة لذلك نرى التعابر الزمكاني وفي هذه العروض يشكل قيمة انشقاقية

تخرق السائد الأرسطي في الدراما فتضع التلقي في حالة من التشويش والاضطراب القادم من كسر العرض الطقسي للتراتبية التقليدية في الوعي الجمعي للعرض المسرحي.

تهدف الدراما الطقسية من خلال ما تنطوي عليه من طابع ميتامسرحي أصيل إلى جعل عمليات المشاركة واعية ومن ثم قوية وفعالة باعتبارها جزءاً من مشروع جمعي أكبر يضع نصب عينيه التحرر من القهر الثقافي الذي تفرضه التبعية للمنجز الغربي وفي التنقيب والحفر في المنجز الثقافي العربي الإسلامي يندر وجود مظاهر مسرحية شعائرية/ طقسية قريبة للدراما.. ولذلك أسبابه الموضوعية في عدم تعاطي العرب المسلمين للمسرح من معينة ومنبعه الإغريقي وعدم ترجمة هذا الموروث الإغريقي إلى العربية ومن هذا الموروث كتاب فن الشعر لـ(أرسطو) ويرجع ((محمد عزيزة))عدة أسباب لهذا الافتراق الإسلامي عن فن المسرح: بطلان الصراع القدري بين الانسان والالهة في الفكر الإسلامي وإن إرادة المسلم هي جزء من إرادة الله لذلك لا يمكن أن تواجهها، وأن مفهوم التاريخ اللادرامي عنده يمنع وجود هذا الصراع على مستوييه الثانيين، أي إن (الفردية) مصدر كل صراع داخلي تبدو مستحيلة لديه، لذلك فإن وعيه بالمجموعة التي تحيط به والتي يرى نفسه مجبراً على الانتماء إليها... يتجلى بمستوى قبول شامل، وبالتالي فإن الصراعات النفسية والفردية تتجه نحو الذوبان في بوتقة التصرفات الجماعية، وأن التعارض بين المسرح والدين لم يكن ظاهرة تميز بها الإسلام فحسب وإنما كافة الديانات التي تقول بإله واحد والتي أقامت حداً بينها وبين الفعل المسرحي، ولكن طبيعة الديانة المسيحية التي فصلت بين الأمور الدينية والدنيوية قد خفف من سيطرة الدين كظاهرة اجتماعية على فكرة المسرح(12)

اضافة لنبرة التعالي العربية بوصف العرب أمة شعر، والذي كتبته الايادي الاغريقية وإن شعراً أيضاً فمالوا لما حققته قرائحهم – أي العرب– والسبب هنا سبب نفسي (سايكولوجي)، والاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي هذا هو التعازي الحسينية والتي أعطت الإسلام اعتباراً من القرن السابع المظهر والشكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه(12) بوصفه شكلاً (تراجيدايا) أقرب للدراما السوفوكليسية، والشخصية الدرامية (الحسين) بوصفه بطلاً تراجيدياً تتمثل فيه كل صفات ذلك البطل والذي يماثل (هرقل) في الدراما الإغريقية حيث أن الحب الآخاذ الذي حرص عليه (هرقل) كان تتويجاً لوجوده،

وأما عذابه فكان تخليداً له عن طريق الموت، يقول ((شيشرون)): نرى (هرقل) نفسه الذي رغم أنه واجه عذاباً شديداً إلا إنه سعى للخلود عن طريق الموت نفسه(13).

أن أساس التفاعل في المسرح الطقسي بين المتلقي والعارضين بحيث نخرج من هذا التفاعل بمركب جديد بتأثير (الطقس) وما يحدثه من أثر تطهيري (خوف وشفقة) في النفس البشرية .. ويتشكل هذا التأثير من خلال منحيين في العرض المسرحي.

1- التأثير المساحي.
2- تقديمية الاداء التمثيلي.

وذلك في عمل المخرج البولوني (جيرزي جروتوفسكي) حيث يتمظهر التأثير الأول، تجاهله لأي تحديد شكلي لحدود الخشبة المسرحية ففي عرضي (الاسلاف) و(كروبوليس) كان يتم أجلاس المتفرجين بشكل منعزل وعشوائي في قاعة ثم استثمار كل مساحتها كفضاء تمثيلي وهكذا أزيلت كل الحدود لغرض جعل هذه القاعة خلية حية واحدة. وفي المسرحية الثانية (اكروبوليس) قام بنقل العرض من كاتدرائية (كراكوف) إلى منطقة (أوشفتيس) النائية، حيث قام (جروتفسكي) بعزل المتفرجين عن بعضهم البعض في مجموعات وقام الممثلون بتجاهلهم وهم يتحركون بينهم، وفي عرض (دكتور فاوست) لـ(كرستوفرمالو) تم أجلاس الجمهور على مقاعد طويلة (دَكك) وذلك حول موائد ثلاثة للطعام، وكانت الموائد تؤدي وظيفة الخشبة المسرحية، وعند دخول المتفرجين إلى القاعة، قام (فارست) الذي يتوسط المائدة الرئيسية بدعوتهم لأن يتخذوا أماكنهم كضيوف فيما بدا وكأنه العشاء الأخير(10).

أما المنحى الثاني فهو تقديمية الأداء التمثيلي كحالة تقويضية للقناع أي في أن يلبس الممثل قناع الشخصية الدرامية، إن جروتفسكي يريد من الممثل أن يصبح كاهناً أي الطرف الثاني في عملية المشاركة الروحية بعد (المتلقي) يدير العملية بوع عالٍ إضافة لحضوره الطقسي لذلك فهو أي (جروتفسكي) يختلف عن (آرتو) إذ إن النقطة المرجعية التي يحدث عندها التجاوز والمفارقة في عمله هي (الإنسان) المتلقي والممثل، وليست حالة الوجد الكوني التي يتحدث عنها (ارتو) .. إلا إن الصورة الذهنية التي تعبر عن الأنماط الأصلية والتي خلقها (جروتفسكي) لاستثارة الانفعالات الكامنة في المتلقي من خلال تداعيات العقل الباطن، توازي العلامات (الهيروغليفية) عند (آرتو)(10)، كذلك فإن

رؤية (جروفسكي) تتشابه مع رؤية (آرتو) في إشارات الأول الدائمة إلى الدراما الدينية البدائية الطقسية، وكذلك في استخدامه المزدوج للأساطير يركز (جروفسكي) على النمط الأصلي الخاص بالمخلص/ الشهيد في ضوء أفعال القوة التي يمارسها ضد نفسه أو يمارسها أقرانه الممثلون عليه.

المبحث الثالث : تأثيرات ما بعد الحداثة في عروض المسرح الحسيني العراقي المعاصر

يتشكل خطاب ما بعد الحداثة على وفق آليات صورية أساسها العلامات الشكلية التي تنفتح على أكثر من تأويل دون تأكيد حقيقة ما والتي تترك عادة للمتلقي خطاب العرض المابعد حداثي الذي يحفل ((بكل أشكال الاختلاط والمزج وتغير ذهنية طرحه باعتماد الخطوط أو الألوان أو المساحات أو السطوح أو التشويه والسخرية))(14) ونستطيع سوق أمثلة كثيرة على استلهام الهامشي والمقصي خصوصاً في التجارب الآسيوية والشرقية وتحويلها إلى منطلق مركزي في العرض المسرحي ((فمن سمات مسرح الكابوكي الياباني، نمط التعبير الفني الحر والشعبي الذي يستلهم طباع الممثلين الجوالين، وسمات الأشكال الموسيقية الشعبية ... لذلك جاء فناً متمثلاً للهامش ورفعه إلى درجة عليا من الفنية فكان توليفاً فنياً للجوهري بالهامش والسامي بالمبتذل))(15) وفي طريق المعالجة الإخراجية لموضوعات ما بعد الكولونيالية ((ظهرت أفكار تدعو بالرجوع إلى التراث فيما يخص المسرح العربي بمحاولة لإبراز شكل ومضمون يخص الثقافة العربية الإسلامية، ومن تلك الجماعات المسرح (الاحتفالي) و(الحكواتي) و(الفوانيس) بشكل إسقاطي، ساعية إلى الأخذ بالتراث القصصي والحكائي والعادات والطقوس التي حملها التاريخ العربي الإسلامي وأنتجتها الذات العربية الإسلامية، مما تشارك به هذه الجماعات في مواجهة مركزية المسرح الأوربي وهيمنته الشكلية))(16) وقدمت مأساة الحسين في (واقعة الطف) تقديمات عديدة في المسرح العربي والعراقي خصوصاً ونشاهد مدى التنوع والفرادة الأسلوبية في بعض العروض المسرحية التي تناولت (واقعة الطف) بأشكال (ما بعد حداثية) في تغييرها للنمط الأصلي من شبكة العلاقات إلى الحبكة إلى تثوير الشخصية الهامشية وجعلها مركزية لتأخذ دور (البطولة) إلى المرئيات المسرحية وأسلبتها والخروج عن السائد والمألوف في سينوغرافيا العروض المسرحية التي اعتادت

أن تقدم الأشكال التراثية المرتبطة بالواقعة زمكانيا. فراحت تجعل من الأشكال مناظر وديكورات معاصرة وذلك أيضاً نجده في الأزياء والضوء واللون فكلها أصبحت تختلف عن العناصر الأصلية التي ألفناها في عروض مسرحية عديدة ناقشت موضوع واقعة الطف دراماياً وخصوصاً ما بعد 2003 حيث أصبح هامش الحرية المتاح نسبياً في تقديم عروض هذه الواقعة سبباً في ظهور مسرحيات عديدة شكلت تنوعاً في أساليبها الإخراجية وانتقاءاتها للمقصي والمهمل والهامشي في موضوع واقعة الطف، وتركزت هذه العروض في مسرح المحافظات أو ما يسمى سابقاً بمسرح الهامش وهي تسمية أطلقها الشكل الاوتوقراطي المركزي للحكم في العراق حيث جعل من النشاط الثقافي في بغداد مركزاً، وعروض المحافظات هامشاً، لتتغير هذه المعادلة بعد عام 2003 لتصبح الهوامش مراكز استقطاب وتنوير وحضور مسرحي في ضوء المهرجانات العديدة لما يعرف بـ (المسرح الحسيني) والتي استقطبت العديد من العروض المسرحية الملفتة ويمكن الركون لمستواها الفني بوصفها عينات منتقاة، يمكن قراءة دوالها بمدلولات متعددة لا نهائية منفتحة على السري والمغيب والمقصي. حيث أصبحت النهايات الدرامية لهذه العروض مفتوحة بعد أن كانت مغلقة تنتهي بفاجعة استشهاد الحسين، وتنوعت مراكز الاهتمام في القراءة الإخراجية حيث تم كسر المدرك الإيهامي لعروض واقعة الطف والاتجاه لأسلوب المسرح الملحمي المونتاجي والذي يقطع التراتبية التقليدية (بداية، وسط، نهاية) والشكل الفريتاجي – من مثلث فريتاج– المؤدي إلى الأزمة ثم حلها . في خريطة المبنى التراجيدي التقليدي. والاتجاه نحو (المسرحة) وعناصرها المباشرة في تماسها مع المتلقي، وتوفرت سيناريوهات وأشكال درامية حرة لعروض واقعة الطف المابعد حداثية والاعتماد على شذرات درامية بسيطة من ما هو متراكم في اللاوعي الجمعي عن (واقعة الطف)، والانشقاق على البنية الدرامية النصية المحكمة الصنع نحو البنية التجريبية التي تذهب وتنمي عناصر العرض على حساب العناصر الدرامية.. وعادت (الجوقة) المسرحية لتلعب أدواراً متعددة في العروض الطفية ألما بعد حداثية ولتكن صوتاً متنوعاً وليس مرتبطاً بالجانب الخير والايجابي فقد تمثل في توظيفاتها أعداء الحسين وقد تمثل أصحابه إضافة لتوليدها الدلالي المستمر مع المفردات الاكسوارية منتجة مدلولات لا نهائية .. إضافة لعنصر التعابر الزمني بين الماضي والحاضر في الرجوع للواقعة وشخوصها ومن

ثم العودة إلى اللحظة الراهنة بشخوصها المعاصرين على وفق الفرضية الإخراجية المنتخبة..

ومن هذه العروض مسرحية (على ظلال الطف) نص: بارعة مهدي وإخراج علي الشيباني التي تنبني على لعبة افتراضية مفادها أن مخرجاً معاصراً يحاول أن يخرج مسرحية للإمام الحسين، لكن العجز والاندحار يهيمنان عليه فيقرر المغادرة .. وفجأة يسمع نداء مدوي من خلف القاعة يقول: ((لبيك يا حسين)) ليبدأ العرض من لحظة اختيار الرحيل من مكة ورفض البيعة ليزيد بمشهد بين الحسين وابن عباس معلناً رحيل الأول لنشاهد مباشرة صورة لخيال الظل للسبايا وسط القافلة الراحلة إلى مصيرها المجهول.

يحيلنا الفعل الاخراجي إلى تشظيات نصية نجدها في متون أخرى بتناصات مع مسرحية ((عطيل يعود)) لـ (ليكوس كازنتزاكي) و(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لـ (بيراندللو)، ليظهر لنا حوار بين المخرج والمؤلف في العرض.. المؤلف المعترض على سير أحداث نصه هنا والتي تتناص أيضاً مع مسرحية ((السماع على إيقاع الجيرك)) لـ(وليد أخلاصي)(17).

ويطلب ممثل شخصية (الحر) تبديل شخصيته بأخرى، مسوغاً طلبه هذا لعدم قدرته على تحمل هذه الثنائية في الصراع ما بين الخير والشر وبين أن يكون مع الحسين أو عليه، فالشخصية الدرامية في عروض ما بعد الحداثة المتمثلة للمسرح الحسيني.. هي لا تمثل قناعاً نهائياً بين الممثل الشخصية، بل وجود مسافة فكرية بين الممثل والشخصية تحول دون الاندماج الكلي.. ويسعى المخرج لاقناع ممثله بتوجيهات أحالت لتوجيهات ووصايا (هاملت) (شكسبير) إلى ممثلي الفرقة التمثيلية التي زارت القصر الملكي ليضعهم في الصورة التي يسعى هو إليها.. تتحرك فرضية المكان والزمان بسهولة في هذا العرض حيث تنتقل من الزمن الراهن إلى الكوفة وبالعكس.. وينتقي الإخراج اللحظات الدرامية لا عبر تسلسلها التأريخي بل بحسب الحاجة الدرامية لرؤية العرض، فينتفض المؤلف هنا معترضاً على ما يجري إلا إن المخرج يحاول إقناعه في أنه يريد تقديم الواقعة كما يراها في أحلامه، لا كما حدثت على وفق منطقها التأريخي. لينفتح الإخراج على العلامات الراسخة في الوعي الجمعي في واقعة الطف ليحولها إلى مدلولات أخرى تقترن بالأصل ولكن بشكل ممسرح فالكناية المنتخبة للطفل الرضيع في العرض كانت

(باقة زهور) تحملها الشخصيات وهي تحميها من النبل.. وتتحول الرماح إلى شخصيات المعركة وبخاصة أصحاب الحسين في وقوفهم معه واستشهادهم واقفين، ولتتحول الرماح أيضاً إلى يد فنتازية كبرى تدعو إلى الله أن يخرج الحسين من محنته..

وفي مسرحية (جمال الليل) نص: عمار نعمة جابر، وإخراج: خالد علوان، فتزاح فيه البيئة التاريخية تماماً باتجاه العصرنة، في ضوء محطة قطار نشاهد فيه (كابينة) قاطع التذاكر وسكة منصوبة على الأرض ومسافرين.. احدهم مرتبك يروم المغادرة فوراً وبلا أبطاء.. لكنه لا يستطيع ذلك بسبب تردده، نفهم من الحوار أنه غادر الحسين وأهله قبل نشوب المعركة متخذاً الليل جملاً حسب مقولة الحسين: هاهو الليل قد غشيكم فاتخذوه جملاً .. ليقيم حواراً مع قاطع التذاكر ومع الأشخاص الذين يغدون هاربين من المعركة ولم ينصروا الحسين، لتأتي امرأة وزوجها هاربين من المعركة أيضاً لكن الزوجة تحمل قربة ماء كانت قد سرقتها من مخيم الحسين ليبقى العيال بدون ماء!! لتنتهي المسرحية بمجيء قطار وينزل منه شباب وأطفال يحملون رايات الحسين يطلبون من قاطع التذاكر أن يدلهم على طريق الحسين لينصروه ،مسرحية (جمال الليل) فيها تناص واضح مع مسرحية (مسافر ليل) لـ(صلاح عبد الصبور) ابتداءاً من العنوان فكلتاهما تحملان مفردة الليل، ومفردتي جمال ومسافر لهما مدلول حركي انتقالي من مكان لآخر.. وكذلك تجسد التناص فيما يخص أحداث المسرحية، فالأحداث في كليهما تتم بعد منتصف الليل.

وهناك تناص يصنعه المكان في كلتا المسرحيتين إضافة للتناص مع مسرحية قاطع التذاكر في مسرحية (عبد الصبور)، جاءت الأزياء المسرحية بشكلها المعاصر وبالزي الرسمي ذي اللون الاسود فيما يخص الجوقة والممثلين رجالاً ونساءاً أو اطفالاً وهي ذات دلالة بأن الواقعة لا زالت مستمرة والحداد عليها قائم...

إضافة لحضور البانوراما الظلية أو خيال الظل فقد صور لنا أهوال المعركة عبر الظلال الخلفية التي تكونت بمصاحبة المؤثرات الصوتية مقربة للأحداث إضافة لسماع العزف الحي المنسجم في تواتراته مع أحداث المسرحية والجوقة القريبة من وظيفتها الأغريقية في نقل الخبر والتعليق على الحدث(18).

على الرغم من الطبيعة الإيهامية والأداء التمثيلي الاندماجي للمثلين إلا إن عملية عصرنة بيئة العرض حولت المتلقي إلى حالة التفاعل العقلي مع العرض، في تحويل

القيمة التاريخانية للواقعة إلى قيمة وقائعية يومية تدخل في ازدواج الشخصية الإنسانية في الأنا والآخر، أي إن المسرحية ذاتية في شكلها على الرغم من استيعابها لعدد كبير من الشخصيات إلا إنهم ينمون عن فكرة ذاتية واحدة إن الإسقاط الدلالي في مسرحية (جمال الليل) يحول المنطق الذاتي في (الواقعة) الأصل والذي جاء على لسان (الحر الرياحي) وانشطاره بين واجبين، إلى شكل معاصر يتمثل في تردد شخصية (رجل1) المسافر بين موقفين.

مؤشرات الإطار النظري:

1- عدم وجود نص صريح نقي في البنية الدرامية للمسرح الحسيني المعاصر، إنما يوجد بين نص.. وهو ذلك الكائن المتغير المراوغ الذي ينتجه التفاعل المتواصل بين الباث والمستقبل، ليتحول النص/ الأصل (نص واقعة الطف) إلى هامش بسبب انفتاحه في القراءة الأدبية والإخراجية الجديدة على نصوص أخرى في ضوء مفهوم (التناص).. وتحول القراءات وتعدديتها إلى مراكز دالة جديدة.

2- الخطاب الدرامي النقيض الذي أفرزه المسرح الحسيني المعاصر يعمل بشكل فاعل على زعزعة بنيات القوة التي يقوم عليها النص الأصلي، ومثل هذا الخطاب يركز على تقاليد معتمدة ومفروضة أكثر من التركيز على سرديات أصلية لها وجود سابق، أو مظاهر تأريخية/ تراثية.

3- يتحول الطقس الاستدعائي السابق إلى شكل طقسي جديد ومغاير في عروض المسرح الحسيني نتيجة لتغاير الزمكان والحدث والشخصيات التي تلبس لبوساً ممسرحاً جديداً، لذا تتهشم التراتبية التقليدية بوصف الطقس الشعائري القديم هو السائد وتتقوض مركزيته باتجاه الأشكال الطقسية المعاصرة للمسرح الحسيني.

4- بروز المنحي الإيديولوجي المعاصر في خطاب عروض المسرح الحسيني (سياسياً واجتماعياً) في نقد الأنظمة الاجتماعية والسياسية المحدثة.

5- تقويض الشكل التقليدي للشخصية الدرامية المتراتب حسب الاعلى/ الأسفل أو الأمام/ الخلف بوصف الشخصيات الهامشية أصبحت مراكز استقطاب جديدة لتتوارى الشخصيات المركزية الراسخة في اللاوعي الجمعي لواقعة الطف خلف الهوامش، تغيب لتحضر بقوة في خطاب الهوامش.

6- توافر عروض المسرح الحسيني المعاصر على وفق ثنائية المركز والهامش على جملة من سمات المسرح الملحمي خصوصاً حضور البنى التعليمية والإرشادية في خطاب العروض، والدخول والخروج من قناع الشخصية الدرامية بشكل يعرض الشخصية غير متماه معها.

7- يتحول البطل التراجيدي (الحسين) في هذه العروض إلى روح هائمة تطوف في المكان والزمان المسرحيين وتكللهما كالطيف أو الشبح، وليس بطلاً مجسداً بالمعنى التقليدي الكلاسيكي.

8- يتميز العرض المسرحي الحسيني المعاصر بالتفكك الزمني وقيامه اسقاطياً في المراوحة بين الماضي والحاضر، ومن سماته التضخيم أو التصغير والتشتت أو اللاتمركز وغياب المنطق العلمي أو السببي أو الإحالة الموضوعية.

9- يتحرر الجسد في عروض المسرح الحسيني من أبعاد الهوية التأريخية التي توقفه تحت مرحلة تأريخية معينة، أو شكل معين منمط، ليكون الجسد قائماً على الاختلاف أكثر من النمط العفوي المألوف.

10- تحول اتجاه عروض المسرح الحسيني المعاصر من مأساوية ميلودرامية إلى بارودية أي محاكاتية ساخرة، بتقويض المبنى التراجيدي الدرامي القديم وتشظيته، ليتحول إلى زمن ما بعد المأساة بوصف المأساة بنية دائرية تجول في كل الأزمان والظروف، لتبحث هذه العروض النتائج لا الأسباب بروح ساخرة.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

مسرحية ((الحسين الان))

تأليف وإخراج: د. عقيل مهدي يوسف

تمثيل: خالد احمد مصطفى

جبار خماط

هديل مهدي

سينوغرافيا: نجم عبد حيدر

أزياء: امتثال الطائي

الموسيقى والمؤثرات: طارق حسون فريد

- **عرضت المسرحية في قسم الفنون المسرحية وعلى مسرح الرواد عام 2013**

النص الدرامي:

من العنوان الذي يقول عنه (دريدا) بأنه (ثريا النص) يمكن أن نفحص الميكانزم الداخلي للمسرحية، فالزمن هو الآن، بوصف الحسين شخصية عابرة للزمان وللهوية ومتمثلة لواقعها الاجتماعي والسياسي والأخلاقي. في حيز اللحظة الآن... لذلك جاءت شخصية الحسين معادلاً لقيم العدالة والكرامة الإنسانية التي تؤطر بمفهوم الحرية والرفض والاحتجاج ضد الظلم/ القهر/ السلطة.. ضمن معادلة اللحظة الآن.. لأن المفاهيم الآنفة والصفات كلها صفات تأريخية متحركة أينما حلت البشرية.. يدخل النص في ضوء متنه الحكائي لثنائية الحسين/ يزيد، الخير/ الشر، الحق/ الباطل، النور/ الظلمة من خلال حكاية هامشية دارسة، قصية تنم عن عظم الحراك الأخلاقي لشخصية الحسين في وصياته لهند بنت عبد الله بن عامر بن كريز كي يخلصها من سطوة (يزيد) الذي يريدها محظية له، ممارساً عليها صنوف العذاب والقهر بارتهانه لوالدها وتعذيبه كي تقبل (هند) الزواج به، لذلك لم تنسى هي حنو الحسين عليها فذهبت متخفية بزي الرجال كي تحذره من مما يخبئه (يزيد) له من مكيده:

هند– أنبئك حسيناً قد مدَّ عنكبوت الشر يزيد، شبكة غدره من المدينة.. إلى الكوفة.. وحتى البصرة.. ولا نريد لأحدٍ أن يعلق بالمصيدة .. التمسك ألا تذهب إلى الكوفة.. (ويصر على إنجاز عهده ووعده للكوفيين بحضوره):

– الحسين – أشراف ينتظروني هناك، بلا والٍ، ولا أمير يسوس أمرهم..

أو يفقههم في أمور دينهم ويصلح أحوال دنياهم

يستمر النص في تقديم سجال درامي بين الحسين ويزيد وتتخلله دخولات لشخصية (هند بنت عامر) في ثلاث عشر مشهد قصير، أشبه بالمشاهد الملحمية (البريشتية) في تقطيعها وحضور عنواناتها وثيمها بلغة تلغرافية مبتسرة ليس فيها أطناب يشير النص إلى التداخل الزمني في الحدث الدرامي الذي يجري قبل مقتل الحسين حيث يحصل هذا اللقاء الافتراضي بينه وبين (يزيد) بما فيه من مواجهة ومحاججة تنم عن موقف الحسين الثابت والمتوجه نحو الشهادة .. وموقف (يزيد) المراوغ المصر على الظلم واستخدام السلطة للفتك والبطش بخيار الناس.. وتصور المشاهد الختامية وضع يزيد ما بعد مقتل الحسين من انهيار نفسي وجسدي، وخوف (هند) على ولدها من (يزيد) كي لا يسلك سلوك أبيه فتفكر بالذهاب إلى حيث (علي بن الحسين) في المدينة لينضوي ويضم ولدها عنده.

المسرحية باختصار سيرة حياة (يزيد) ما بعد مقتل الحسين بأبعادها النفسية والبايولوجية، من وجهة نظر تتحرك داخل البلاط الاموي أي من مخدع (يزيد) نفسه. في تناص واضح مع شخصية (مكبث) بعد قتلها لـ(دنكن) ولحظات رعبها وخوفها وهي محاطة باشباح قتلاها.. ويمكن أن نلحظ من الحوار التالي تناصاً مع شخصية (ريتشارد الثالث) لـ (شكسبير) حين يعبر (يزيد) عن استبداله عرشه وأعطاءه لمن يطفئ أو يسكت نداء رأس الحسين..

– يزيد.. يا لهذه الرأس.. يتطاير شررها.. من الطف، إلى الشام، إلى مصر.. دلوني على من يطفئ، أو يسكت نداء هذه الرأس!.. ولكم عرشي هذا..

لذا تصبح المماثلة مع حوار ريتشارد الشهير:

ريتشارد: من يبادل مملكتي بجواد.

تقدم فرضية النص الجديدة تقابلات بين الشخصيتين (الحسين ويزيد) ليس لها من أصل أو حقيقة تأريخية أنما هو افتراض يعبر عن ديالكتيكية الزمن ودائرتيه، ونسقه التكراري بمشاهد قائمة بذاتها لها ذرواتها الموضعية والتي لا تصب في النظام التصاعدي العام للنص. يحول النص شخصية (يزيد) إلى شكل متناص مع شخوص أخرى دكتاتورية وشوفينية ماثلة في الوعي الجمعي معروفة في الأدب المسرحي أمثال (مكبث وريتشارد الثالث وكاليغولا وصدام حسين وعدي صدام حسين..) والاخيرين متناصين مع الوقائع العراقية الدموية الحديثة والتي يصورها الكاتب في تقمص (يزيد) لهاتين الشخصيتين

الدراماتيكتين من خلال الزي والمكياج والاداء التمثيلي يسرد النص في ثيمته صراع السلطة المتوالي والمتعاقب، وفي تشريع وتوظيف المقولات الإسلامية في أذكاء الباطل على وفق الغايات الميكافلية للمحكام، فيزيد يبطش بالحسين بسيف الشرعية (السلطة):

يريد النص في ثيمته وهدفه الأعلى أن يثبت القيم الأخلاقية والإنسانية التي بذرها الحسين في أرض البشرية في ضوء فعله مع (هند بنت عامر) .. بمعنى أن الفعل الخير وآثاره تمشي وتطارد البشر أينما حلَّ وارتحل، وبوصف هذا الفعل هو المتبقي والشاخص في حياة البشر الفانية.

العرض :-

ينفتح مكان العرض على شكل تجريدي مؤسلب بسينوغرافيا تحمل إنشاءاً مزدوجاً بين الفضاء الخارجي (العراء) في ضوء الغيمة المعلقة في الفضاء والمخدع الداخلي للقصر، الذي يتوسط خشبة المسرح والبسط العربية الملونة التي يتشكل منها هذا العرش وجوانب المسرح التي توحي بأننا في غرفة لأمير أو خليفة، تدلل طريقة تكوين وتشكيل البسط على ثنائية الزهد/ البذخ البساطة/ التكلف وتشير أيضاً إلى مركزية الصراع على السلطة بوضع العرش في وسط وسط المسرح.. يشير الانشاء المكاني هذا علاوة على ما أسلفت إلى أنه مكان يضم الاثنين الحسين ويزيد من دون الحاجة. إلى التغيير الضوئي أو الديكوري ... لنرى ظهور (هند) متخفية بكفن أبيض لتخبر الحسين ما يضمر له (يزيد) لترد دين الحسين في عنقها حين كللها بوصايته إلى أن خطفها (يزيد) ليظهر (يزيد) في قصره وعلى عرشه وهو يسوم (هند) العذاب ، فالتداخل الزمني وحركته في العرض تتيحه اشتراطات عرض ما بعد الحداثة، الزمن متشظي حيث نرى يزيد يقابل الحسين في لقاء افتراضي درامي لا أساس له في التاريخ ليتحول (يزيد) من الهامش في (الواقعة) إلى مركز في ضوء مناقشة الدكتاتورية في خطاب العرض.. بوصفها أي الدكتاتورية متحولة ومراوغة تلبس لبوسات وأقنعة ووجوه عديدة في صراعها الدموي على السلطة، في (يزيد) في ابتناء مركزيته داخل العرض يحاول أن يقدم عرضاً تاريخياً شكلياً لتحولات الديكتاتورية أشبه بعرض أزياء عبر العصور، ففي الحضور الأول له يلبس ملابس الحرب التأريخية الإسلامية القديمة مكسورة أو (مرتشة) بخوذة حديدية حديثة.. لينقد العرض العسكرتاريا السلطوية في ركضها وراء نظام الحكم.. ليتحول بعدها يزيد إلى

شكل بشع من خلال قناع مخيف يضعه على وجهه مرتدياً بدلة رسمية حديثة هنا يدلل في الانتقال إلى هذه الشخصية إلى أن التجربة العلمانية في الحكم تخفي وراءها وجهاً بشعاً أيضاً.. يريد المخرج أن يقدم تصوراً عن أشكال السلطة في المنطقة العربية وتقنعاتها الايديولوجية التي تخفي وراءها الزيف والخداع والمواربة.. ليعود (يزيد) إلى لباس (داخلي) بظهوره مع (هند) مؤسساً- أي الإخراج- لحياة بيته السرية المتطرفة في غلها وحقدها لـ (هند) بوصفها كانت محضية الحسين تعلن مقولاته وتكشف مناقبه بميزانسينات حركية تحمل أنماط مسرح القسوة والمسرح الفقير في آليات عملها على جسد الممثل بعنف في توظيف البعد الفيزياوي الخارجي لتثوير دواخل الممثل، يعلن المشهد عن تهتك الحياة السرية ليزيد وطهرانية هند التي لا تريد أن تقترن بيزيد وحتى لا يطبع نسلها بأخلاقه وسلوكياته، وهي رؤية جينالوجية تفيد بمقولة (الرس) والأصل السيء حين يترك آثاره على الأبناء ، فأبناء (يزيد) لا ينتهون بانتهائه إنما هم يتناسلون على الرغم من اقترانهم بأصلح النساء وأشرفهن حيث أن وازع الشر هو أقوى من وازع الخير حسب التصور الجينالوجي للعرض هذا العرض يجعل من تصورات اللاوعي واللواعج الباطنية هي المركز في بناء الحدث الدرامي بفعل التعارضات الثنائية والتقابلات التي لا يمكن أن تحصل على أرض الواقع إلا في الذهنية الافتراضية لذلك يموت الفعل ويتقهقر باتجاه الجدل (الديالتكي) الذي يفضح النوايا المخبؤة في النفس ويدلل على أن الصراع الثنائي الخير/ الشر، الحق/ الباطل لا يزال مستمراً ولا نهائياً..

المظهر الرابع هو المظهر (الخنثي) للسلطة حيث يتمظهر يزيد بأزياء وحركات مخنثة جنسوية تظهر مدى (ساديتها) وتغيرها للنوع البشري من أجل النزوع الفردي نحو السلطة بوسائل المكيجة والتقنع، وما يتركه الثراء والبذخ على صفحة وجوه هؤلاء الموسرين سوى ظهور علامات المثلية والتخنث وتغير الطبيعة السوية.

وفي اختزال مؤسلب يدخل يزيد صحن أو (طاسة) يحمل فيها رأس الحسين والذي هو عبارة عن جزء من الغيمة التي تصدرت سقف خشبة المسرح، الرأس يطارد (يزيد) بشظاياه ونيرانه، أنها كناية (مكبثية) محضة في مطاردة الأشباح والأطياف لمكبث لتفض مضجعه.. (مكبث) يقتل النوم ويزيد يقتل الطمأنينة في ذاته فهو يجول مع الرأس الزكي يبحث عن مستقر له.. ولكن لا مستقر سوى العراء والتجوال الابدي والجنون المستحكم

والظلمة.. ليقدم لنا (يزيد) في نهاية العرض وهو عبارة عن (رمة) تهذي ولا تستطيع الوقوف على قدميها رمة أصابتها الحمى، واضعة الأردية والأغطية على جسدها الملتهب ليظهر الغروتسك بأروع صورة في أداء (خالد احمد مصطفى) لشخصية (يزيد) الهرم، العجوز الذي تلاحقه اللعنات والدعوات. ومن المهم ملاحظة تلاوين دلالة الاكسسوار لدى شخصية (يزيد) وتحولاتها حيث يتحول الصولجان إلى (عصا التبختر) العسكرية، وإلى عصا لاعب سيرك يحاول أن يروض (هند بنت عامر) وعصا برية في نهاية العرض سيتوكأ عليها (يزيد) تظهر هرمه وشيخوخته وتقزيمه أزاء طيف الحسين القائم والمنتصب والمهيمن على المكان وظهوره الاخير في تركه لرسالة مطوية ومكللة باللون الأخضر تأخذها (هند) كانت إشارة رمزية لاستمرار رسالة الحسين بمحمولاته الفكرية والأخلاقية في نسل (هند) التي تركب مركب الحسين وتحذو حذوه.. تتحول شخصية (الحسين) من منتصف العرض إلى النهاية إلى روح هائمة أو طيف أبيض متحرك يقدم الوصايا والحكم وفي استكناه معنى الواجب والأمانة والتضحية.. هذه القيم التي ظلت مجسدة على مدار العرض بوسائل ملحمية (برشتية) على لسان (الحسين) و(هند) خففت من القيم الدراماتيكية في الصراع والحبكة والأزمة... الخ.

لقد تقوض المبنى التراجيدي المأساوي في مسرحية (الحسين الان) وتحول إلى ذاكرة مروية وخطاب بارودي يسخر من نهايات المستبدين والطامحين نحو السلطة ولأجلها .. في ضوء الميزانسيات الحرية والتقنع في الزي والمكياج لشخصية (يزيد)، لقد تحرر الحسين كشخصية ماثلة بهوية محددة جسداً وروحاً منفتحاً على المفاهيم الاخلاقية الكبرى التي تشترك بها جميع البشرية.

حضور شخصية (هند بنت عامر) بوصفها مركب جينالوجي يتواصل مع الحسين كخطاب ورسالة أخلاقية مستمرة في نسلها ومعادل موضوعي للائمة الاطهار من ولد الحسين، ومركز استقطابي ديناميكي يتحرك بين البؤرتين (يزيد) و(الحسين)... غياب الحسين دلالة حضوره الطاغ في مشاهد (هند) و(يزيد) و(يزيد) وحده، لتتهشم تراتبية الحضور/ الغياب التقليدية.

بقيت الإشارة إلى إن معظم التحولات في شخصية (يزيد) لها معادلها الاستقطابي الواقعي خصوصاً في مراسم الزواج القسرية لـ (هند بنت عامر) من قبله تذكرنا بأحد

رموز النظام السابق وهو يفض الأبكار ويغتصب المحصنات.. بحيث يصبح الحاضر (المعاصر) هو المركز وتصبح (واقعة الطف) هي الهامش خصوصاً في لحظات تقنع (يزيد) لاسيما حين يرتدي بدلة حافلة بأنواط الشجاعة التي كان يكيلها رأس النظام البائد لنفسه ولحاشيته.. أو في تجسيده لشخصيات السلطة بتياراتها الايديولوجية التي حكمت العراق إلى اليوم، بقراءة تأريخية تنم عن وعي بنيوي توليدي لحركة المجتمع ومتغيراته لقد تهشم وتقوض الطقس التقليدي السابق لعروض المسرح الحسيني في تناولها لواقعة الطف بالانفتاح على شكل طقسي جديد يجعل من القمة الأخلاقية والإرشادية والوعظية (الخطاب) بما فيه من مقولات قرآنية أو أحاديث نبوية شريفة أو أحاديث لآل البيت هي الجزء الطقسي في هذه العروض، إضافة للتنوع بين مستوي الحاضر والماضي على صعيد الفضاء السينوغرافي والاداء التمثيلي والازياء شكل طقساً هجيناً يحاور العاطفة والعقل في آن معاً.

نتائج البحث:

1- يبقى التواصل الطقسي ماثلاً بقوة في عروض المسرح الحسيني الما بعد حداثية على الرغم من مغادرة الأشكال الايقونية للواقعة.
2- تحول المراكز إلى هوامش والهوامش على مراكز استقطابية للحدث بتهشيم التراتبية والانساق التقليدية للشخصية التراجيدية، بحضورها الروحي والطيفي في فضاء العروض، وشخوص مقولاتها الاخلاقية..
3- تحول العنصر النسوي في الواقعة من الشخصيات المركزية وخصوصاً (زينب) إلى شخصيات هامشية وغير مركزية في السيرة الحسينية مثل (هند بنت عامر) لتمثل مركزاً عاطفياً ووجدانياً.
4- شيوع الاشكال الغروتسكية والمشوهة والقبيحة في عروض المسرح الحسيني المعاصرة.. وكسر التراتب الكلاسيكي الجمال/ القبح لتتحول إلى القبح/ الجمال، بوصف التشويه هو حالة جمالية تعكس الواقع الحقيقي للشخصية الدرامية وتنم عن الإرهاص والعامل السايكولوجي الجواني للشخصيات السلبية (يزيد، الشمر، عتمر بن سعد، ابن زياد...) المتجسد على ثنائية الوجه/ القناع.

5- تمثل سينوغرافيات عروض المسرح الحسيني المابعد حداثية صيرورة جديدة مبتكرة تجمع وتضم البيئات التاريخية والتراثية للواقعة والأشكال المعاصرة بشكل مـــزدوج وبتوظيف تجريدي (مؤسلب).

6- حضور الأساليب والبنى الملحمية (التقديمية) في الإخراج والتمثيل وصناعة المنظر، في ضوء فكرة (القناع) واللعب الحر عليها.

المصادر

1-بير، ف. زيما، التفكيكة دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1996، ص9..

2-جاك دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مجلة الكرمل، ع17، 1985، ص56.

3-عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999، ص142.

4-ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي (بيروت: مركز الانماء القومي 1990)، ص335.

5-لالومون، فوكو مفكر الحداثة، ترجمة: حسين حجيج، انترنيت.

6-باسم علي خريسان، ما بعد الحداثة، سوريا: دار الفكر، 2006، ص110.

7-جبار حسين، صبري، عدم/ عقل، ط1 بغداد: دار السينما والمسرح، ص113.

8-س. رافندراند، البنيوية والتفكيك، تر: خالدة حامد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة 2002، ص154.

9-هيلين جلبرت وجوان تومكنيز، مسرح ما بعد الحداثة ، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، مطابع المجس الأعلى للآثار، 2002، ص22- ص23

10- كرستوفر إينز، المسرح الطليعي، ترجمة: سامح فكري، القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار،ص185- ص192

11- قاسم بياتلي، الرقص في المجتمع الإسلامي، بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1997، ص42.

12- محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، الدار البيضاء: دار قرطبة للنشر، ط2، 1988، ص30.

13- منير الحافظ ، مظاهر الدراما الشعائرية، دمشق: دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، 2009، ص99.

14- زينات بيطار، غواية الصورة، ط1، بيروت: منشورات المركز الثقافي العربي، 1999، ص78.

15- عبد المجيد شكير، الجمعيات المسرحية- التطور التأريخي والتصورات الفنية ط5، دمشق: دار الطليعة الجديدة، 2005، ص67.
16- سعد أردش، الأصالة ومنهج العمل الجمعي في المسرح العربي الحديث، مجلة (البيان) الكويتية ع169، سنة 1979، ص34.
17- محمد حسين حبيب، على ظلال الطائف، مسرحية ملحمية حسينية، انترنت.
18- زينة كفاح الشبيبي، تناصات (جمال الليل)، جريدة المدى العدد 3016، الاثنين 2014/2/24.