" العلاقة بين العرض المسرحي والمتفرج- دراسة في مسرح التعازي الشيعي"

إعــداد

د/ صديقة عبد المنعم عبد الغني أحمد لاشين
مدرس التمثيل قسم الدراسات المسرحية – بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية

ملخص البحث باللغة العربية

يتمثل موضوع البحث في محاولة معرفة السبب الذي يدفع المتفرج المسرحي إلي المشاركة في طقوس اللطم والنواح والتعذيب الجسدي؟ هل للتطهير أم لشعور باللذة؟ أم إيمانا بقضية ما؟؟ وما هو دور المجتمع دور في هذا الشكل؟ ويقسم هذا البحث إلي ثلاثة مباحث رئيسة : **فالمبحث الأول بعنوان"تطور علاقة الفن بالمجتمع"** وتعرض الباحثة فيه إلي تطور علاقة الفن بالمجتمع في تاريخ المسرح، كما تحاول طرح مفهومي الإدراك والاستقبال للوقوف علي تحديد علاقة المتفرج بالعرض المسرحي. **والمبحث الثاني بعنوان " العنف في مسرح التعازي الشيعي"** وتتعرض الباحثة في هذا المبحث إلي بدايات ظهور المسرح الشيعي، كما تعرض نماذج لعروض مسرحية ظهرت فيها ملامح العنف، والقتل، واللطم والنواح مثل مسرحيات بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء، رهين السجون، حليف السجود، شقاشق الشياطين، وافديناه، الأمام الحسين والمسيح، كربلاء، رمال من جهنم، وانتصر الدم، القارعة. ثم المبحث الثالث بعنوان "مفهوم التطهير وعلاقته بالمسرح الشيعي" وتعرض الباحثة فيه إلي عدد من المفاهيم المتعلقة بالتطهير، واللذة، والمازوشية، والسادية، والتفريغ الانفعالي وتناقش الباحثة من خلال تلك المفاهيم علاقتها بالنماذج المسرحية سالفة الذكر. وصولا إلي النتائج والتوصيات هذا فضلا عن ثبت المصادر والمراجع.

Summary

This research deals the attempt to know the reason that pushes the spectator to participate in the rites of slap, mourning, and body suppression. For purification (catharsis) or just to obtain the feeling of pleasure, or. For the faith of a certain issue?!! What is the roll of society in this form of theatre?

This research divided into three parts:The first part is titled under: "The development of the relation between art and society", it indicates the development of the relation of art and society in the history of theatre. It deals with the concept of perception and receiving to define the relation between the spectator and the performance.

The second part; "the violence in the She`an theatre" it deals with the beginning this sort of theatre, with some models of performances such as" BE AI ZANB KOTETAT FATEMA ALZAHRAA", "RAHEEN ALSGOON", "HALEEF ALSGOOD", SHAQASHEQE ALSHITAN", "WA FADINAH", IMAM HUSSIEN AND ALMASEEH", "KARBLAA", "REMAL MEN GAHANAM", "WA ENTASR ALDAM", "AND ""ALKAREAH".

The third part; " the concept of catharsis and its relation with She`an theatre" through the meaning of Purgation, Sadism, Masochism, Pleasure, and psycho-drama.

The research ends with conclusion and its results, and a list of resources and references.

مقدمة:

يمكن تعريف علم الجمال بأنه علم تمثل الإنسان للعالم تمثلاً جمالياً محكوماً بالقانون . فهو العلم الذي يدرس القوانين العامة لتطور علاقات الإنسان الجمالية بالواقع، وخاصة الفن باعتباره شكلا مميزا من أشكال الوعي الاجتماعي. ويرتبط علم الجمال بالعلوم الاجتماعية المختلفة بخاصة الفلسفة ..فقد تكّون في قلبها ، ولتاريخه علاقة أكيدة بتاريخها.[i]

ووفقا للتعريف السابق فإن تطور مفهوم الجمال هو نفسه تطور لمفاهيم الجمال السائدة في المسرح، فيمكننا اعتبار المرحلة الأولي التي ارتبطت ببدايات المسرح اليوناني ووضع مجموعة من المعايير التي من خلالها يمكن الحكم علي جودة العمل الفني وذلك من خلال الشروط التي وضعها أرسطو للعمل المسرحي بقطبيه (تراجيدي – كوميدي) ii. أما المرحلة الثانية فتمثلت في ظهور المدرسة الرومانسية في المسرح ورؤية الفنان للعالم من خلال ذاته الأمر الذي أضفي مفهوم النسبية في تلقي العمل المسرحي، فكل إنسان يفسر العمل وفق رويته الذاتية للعالم. iii ومن ثم لم يستخدم الفنان معايير الحكم المحددة المعروفة. إلا أن الانفصال عن المعايير التي صاغها أرسطو لم تكن بالمعني التام للانفصال فظلت كل من قضيتي وحدة الحدث، وبناء الشخصيات تخضعا للمعايير القديمة. أما في المرحلة الثالثة فاختلفت المعايير وظهرت قضايا متعلقة بمناقشة مفهوم الفن للفن. وقد اختلفت التفسيرات، وتعددت بسبب اختلاط العلوم النقدية وتنوعهاiv. ولكن هذا النوع من علم الجمال لم يتمتع بالقدر الكافي للحكم علي العمل الفني؛ لأنه ينفي خصوصيته وكذلك لعدم قدرته علي الإحاطة بما يميز كل عمل علي حدة. ضمن هذا التوجه الجديد أصبح تعبير جماليات المسرح مصطلحًا غير صحيح لأن الجماليات تتحدد وتحدد ذاتها من خلال التقنيات فحسب، وجماليات المسرح أو استطيقا المسرح تعبر اليوم بشكل أشمل عن المادة الفنية المستخدمة في علاقاتها بشكل التلقي، وبالأيدولوجيا.

والإستطيقا Aestheties في المسرح يعرف بأنه: " العلم الذي يصوغ قوانين تكامل العمل المسرحي علي صعيد كل من النص، والعرض. ،ويدخله في منظومة مسرحية وأدبية وفنية أوسع من خلال تصنيفات فنية ونظرية وفلسفية ومعرفية أشمل من المعايير المعتمدة في المسرح".v

ووفقا للتعريف السابق فإنه يمكننا القول إن أي عمل مسرحي يعتبر جميلاً وفق مفرداته ووفق قدرته علي التعبير عن ذاته، ومن ثم وفق التأثير في المتلقي. فكل عمل لابد وأن يخلف أثرا ما في نفس المتلقي. ولكن هذا يضعنا أمام عدد من التساؤلات الأساسية تتمثل في: ماهية الأسس أو المعايير التي يمكننا عن طريقها الحكم علي العمل الفني داخل المجتمع المعاصر الذي يتصف بالتعددية؟ والذي تؤثر فيه الثقافات المختلفة؟ وهل يكفي مفهوم الجمال للحكم علي العمل الفني؟ هل انتفي دور المسرح الجمالي في عصرنا الراهن وحل محله التشويه؟ هل المجتمع هو الذي أثر في نوعية الفن أم أن الفن هو الذي ساهم في تغيير الذوق الفني؟ بل وقبل كل ذلك هل تغيرت المفاهيم الجمالية للمتلقي الأمر الذي يدفع به نحو رؤية المشاهد الحسية البحتة في المسرح المتمثلة القتل والدم بل ويصل به الأمر إلي تمثلها والمشاركة فيها، وإعادة رؤيتها مرارا وتكرارا؟ والتساؤل الأخير بدوره يمثل إشكالية البحث. إن موضوع البحث لا يتمثل في الرصد التاريخي للمسرح الشيعي، أو المقارنة بين أشكال المسرح الشيعي باعتباره نوعا من الظواهر المسرحية التي فرضت وجودها سواء في إيران، أو في منطقة الشام أو الخليج العربي، ولكن موضوع البحث الرئيس يتمثل السبب الذي يدفع المتفرج المسرحي إلي المشاركة في طقوس اللطم والنواح والتعذيب الجسدي؟ هل للتطهير أم لشعور باللذة؟ أم إيمانا بقضية ما؟؟ وما هو دور المجتمع في هذا الشكل؟

ولمحاولة حل هذه الإشكالية قامت الباحثة بمحاولة الإجابة عنة من خلال هذا البحث وهو بعنوان: " العلاقة بين العرض المسرحي والمتفرج- دراسة في مسرح التعازي الشيعي" وقامت باختيار نموذج مسرحي يعرف بـــ "مسرح التعازي الشيعي" باعتباره نموذجا لتقديم الحدث المسرحي القائم علي الأفعال التي تتسم بالعنف، هذا من ناحية، ومن ناحية أخري هو المسرح الذي يحقق مشاركة المتفرج الفعلية في الحدث المسرحي وذلك عن طريق القيام بأفعال مثل اللطم والنواح والبكاء. ويقسم هذا البحث إلي ثلاثة مباحث رئيسة : فالمبحث الأول بعنوان"تطور علاقة الفن بالمجتمع" وتعرض الباحثة فيه إلي تطور علاقة الفن بالمجتمع في تاريخ المسرح كما تحاول طرح مفهومي الإدراك والاستقبال للوقوف علي تحديد علاقة المتفرج بالعرض المسرحي. والمبحث الثاني بعنوان " العنف في مسرح التعازي الشيعي" وتتعرض الباحثة في هذا المبحث إلي بدايات ظهور

المسرح الشيعي، كما تعرض نماذج لعروض مسرحية ظهرت فيها ملامح العنف، والقتل، واللطم والنواح مثل مسرحيات "بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء"، "رهين السجون"، "حليف السجود"، "شقاشق الشياطين"، "وافديناه"، "الإمام الحسين والمسيح"، "كربلاء"، "رمال من جهنم"، وانتصر الدم"،" القارعة". ثم المبحث الثالث بعنوان "مفهوم التطهير وعلاقته بالمسرح الشيعي" وتعرض الباحثة فيه إلي عدد من المفاهيم المتعلقة بالتطهير، واللذة، والمازوشية، والسادية، والتفريغ الانفعالي ،وتناقش الباحثة من خلال تلك المفاهيم علاقتها بالنماذج المسرحية سالفة الذكر، وصولا إلي النتائج والتوصيات، هذا فضلا عن ثبت المصادر والمراجع.

المبحث الأول: تطور علاقة الفن بالمجتمع:

إذا أردنا التعرف علي ظاهرة ما فإنه بالضرورة ينبغي الرجوع إلي أصولها التاريخية. ومن ثم فإن أولي خطوات الباحثة لحل إشكاليته يتمثل في إلقاء نظرة تاريخية علي جماليات عرض المشاهد الحسية في المسرح وفق فترتها التاريخية. حيث اكتسبت العلاقة بين المتلقي والمسرح أشكالا عديدة، وذلك وفقا للثقافة العامة التي يتبناها المجتمع، الأمر الذي ميز المسرح– في مراحله المتطورة –بأنواع مختلفة للخطابات التي كانت توجه الفنون– بشكل عام، والمسرح بشكل خاص– نحو ثقافة معينة. فما هي هذه الثقافات التي أثرت في المسرح، وتأثر بها ولنبدأ بالعصر اليوناني..

ففي العصر اليوناني (العصر الذهبي) نجد أن من تناول المسرح بالتنظير كان أبرز فلاسفة اليونان وعلي رأسهم أرسطو(٣٨٤–٣٢٢ق.م) الذي صاغ مجموعة من القواعد تتممثل في المعايير التي عن طريقها يمكن الحكم علي العمل المسرحي. انطلق أرسطو من الوقائع الملموسة في معالجة المسائل الجمالية، وذلك على عكس أستاذه أفلاطون الذي كان يعتمد غالباً على التأمل العقلي، ومفهوم الجميل عند أرسطو يتضح في مدي إدراك المشاهد له. فهو يري أن الشيء الكامل والمحدود للكائن العضوي إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً لأن إدراكنا له يصبح غامضاً ... وإذا كان عظيماً جداً لا يمكن أن يحيط به النظر.vi

تمثلت جماليات المسرح في العصر اليوناني وفق قواعد محددة اعتمدت علي مفهوم الجمال المحدد بمعايير واضحة. وكان علي رأسها عدم عرض مشاهد القتل والمشاهد التي تخاطب الأفعال الحسية وكان يتم نقلها علي لسان رسول أو الحكي عنها... ولم يكن مفهوم القبح مرتبطا بالمأساة ولكنه كان مرتبطا بالكوميديا فحسب، ومن ثم لم يكن لها الثقل الذي تمتعت به التراجيديا في تلك الحقبة.[vii] وقد يرجع ذلك- وفق ما تراه الباحثة- إلي أن العصر اليوناني تميز بظهور الفلاسفة والباحثين عن إرساء القواعد الجمالية، وترسيخها في وجدان المتلقي. وعلي النقيض من ذلك، لم يكن الهدف في المسرح الروماني إثارة المشاعر الرقيقة، أو التأمل أو الدفع بالمواطن الروماني نحو التفكر وإعمال العقل. هذا المواطن الذي يغزو العالم بحروبه ويسيطر عليها لا وقت لديه للتفكير، ولكن للأفعال القوية، ومن ثم ظهر المسرح في بدايته علي غرار المسرح اليوناني إلا إنه سرعان ما انسلخ عن الشكل اليوناني لتكوين شكل آخر خشن جاف يثير الرغبات والغرائز أكثر من إثارة الفكر والاهتمام بالمعايير الفلسفية.

وامتد الأمر لعصر الباروك فقد كانت من جمالياته الأساسية -بعكس المسرح اليوناني- تصوير مشاهد العنف والمعارك الدامية والمشاهد الجنسية العنيفة والمبالغ فيها.[viii] وذلك لأن هذا العصر كان بداية للثورة علي المفاهيم التقليدية من ناحية، والاهتمام بالحليات والزخارف، وملء العرض المسرحي بزيادات يمكن الاستغناء عنها.

وفي المسرح الإنجليزي – المدرسة الرومانسية- كان المسرح يبحث عن وضع نظام أخلاقي لمشاعره ورغباته، (الحب، السلطة، الطمع...) ومن ثم فقد أصبح العرض يعكس نظرة ثقافية وهي النظرة الإنسانية. [ix]

أما في العصر الحديث الذي كان أبرز ملامحه الانقلاب الصناعي؛ حيث ظهرت طبقة من المفكرين. وكان نتاج ذلك ظهور طبقتين أساسيتين هما الرأسمالية والعمال، وأدي ظهورهما إلي التفكير في قيم مختلفة اختلافا أساسيا عن القيم القديمة.[x] ومن ثم أفرزت الأوضاع الجديدة في المجتمع العديد من الحركات الطليعية تناسب تلك التغيرات التي حدثت في مطلع القرن العشرين .فقد كان الشعار الذي يجمع الفنانين الطليعين هو "خلق أشكال جديدة تناسب العصر الجديد" وتبلور ذلك بداية في روسيا إبان الثورة الروسية، ثم اجتاح أوروبا فيما بعد.

أدت هذه المتغيرات إلي تغير الأيدلوجية في شكل الخطاب السياسي، خاصة بعد سقوط حائط برلين وتحلل الاتحاد السوفيتي وعدد من الدول الشيوعية الأخرى، الأمر الذي أبرز معه تمايز ثقافات وأفكار أثرت بدورها علي أشكال الفنون.[xi]

ومن أبرز رواد الحركات الجديدة برتولد بريخت في المسرح الألماني حيث عمل علي صدم مشاعر الجمهور، حتي يتم التوصل إلي إدراك جديد وذلك بهدف الوصول بالمشاهد لرؤية طبيعة الحقيقة الاجتماعية وفهمها ضد الرأسمالية، ومعارضة المجتمع البرجوازي.

كما كان لمسرح العبث دور في تلك التغيرات فقد كان هو المسرح الذي ضرب بعرض الحائط كل القواعد الجمالية الموروثة في المسرح شكلا ومضمونا وذلك بسبب حالة الضياع وفقدان الهدف التي عاني منها العالم جراء الحربين العالميتين الأولي والثانية. الأمر الذي جعل الفن بشكل عام ، والمسرح بخاصة أن يتجه ناحية الهدم.

يمكننا القول من خلال الاستعراض التاريخي السابق إنه لم تعد القواعد الجمالية الكلاسيكية تمثل مطلبا عند رواد المسرح، وكان التوجه الأهم هو فضح المفاهيم الأخلاقية التقليدية، وزعزعة قناعات الجمهور وعاداته الجمالية بهدف خلق ثورة عن طريق الفن. ومن ثم يصبح المسرح أداة تعبير عن متغيرات المجتمع المعاصر.ومن جهة أخري فإن المجتمع هو الذي يشكل العمل الفني ويحدد قيمته، حيث أن المؤلف المسرحي يري الوجود من خلال ذاته ويحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه. ويقصد بالوجود هنا بكل نواحيه الطبيعية أو الاجتماعية، أو النفسية، أو الفكرية. وعليه فإن ما يكتبه المؤلف، أو ما يؤديه الفنان يمثل علاقة (ديناميكية) جدلية بين الخاص والعام . بين ثقافته الخاصة بكل ما تحمله من معني، وبين ثقافة المجتمع. حيث إن العلاقة قائمة علي الإنتاج والتلقي.[xii] وقد سعي المسرح –خلال تلك العلاقة– إلي تحقيق أهداف تربوية تغييرية تارة، أو أهداف معرفية تارة أخري[xiii]. مما يؤكد العلاقة الجدلية بين المسرح والمجتمع. أو بين العرض المسرحي، والمتفرج. هذا بالضرورة يدفعنا إلي تعريف مفهومي" الإدراك" و"الاستقبال" في المسرح ؛ حيث من خلالهما نستطيع معرفة علاقة المجتمع– متمثلا في المتلقي – بالفن أو بالأحري بالمسرح الشيعي.

أولا: مفهوم الإدراك في المسرح:

تقول ماري إلياس وحنان قصاب حسن في المعجم المسرحي:" إنه في المسرح بالذات، يكون الإدراك المرحلة الأولي في عملية الاستقبال، ويعود ذلك إلي أن المسرح يخاطب أحاسيس سمعية وبصرية، وهذا ما يخلق المتعة الحسية. تلي ذلك عملية فكرية تركيبية هي عملية تشكيل المعني. والواقع أن هناك إدراك عفوي يكون المتلقي فيه علي المستوي الحسي (الشعوري) فقط (فحسب)، يلي ذلك غالبا مستوي أخرا من الإدراك المعرفي..ويتعلق تحديد مستوي الإدراك ثم الاستقبال بمعطيات اجتماعية ثقافية، ونفسية ذاتية ومعرفية، وأحيانا بظروف مادية خارجية هي ظروف العرض بحد ذاته"[xiv].

ثانيا: مفهوم الاستقبال في المسرح:

وهو من الفعل اللاتيني recipere بمعني تلقي أو استقبل، وقد استخدمه المنظرون الأنجلو ساكسون في المجال اللغوي، والإعلامي أولا، ثم استخدم في المجال المسرحي فيما بعد مع انفتاح العلوم النقدية علي بعضها، وفي المسرح، يعني العمل التفسيري الذي يقوم به المتفرج باعتباره فردا.

وقد اتخذ هذا المفهوم معانٍ متعددة عبر تاريخه: إحدي هذه المعاني استخدم في المدرسة الألمانية وهو كيفية تتبع مجموعة ما مع أعمال كاتب أو مؤلف أو فنان أو مدرسة أو تيار أو أسلوب عبر التاريخ. ويطلق علي تلك النظرية " نظرية الاستقبال الألمانية، وقد ارتكزت علي البعد التاريخي لعملية الاستقبال، وهناك معني آخر قد ارتبط بسسيولوجيا المسرح: "العناصر التي تتحكم بخلق جمهور ما للعرض المسرحي، وتعني بتوصيف الصيرورة النفسية والظروف الاجتماعية والتاريخية والخلفية الثقافية التي تحدد مجموعة معينة من الجمهور". [xv]

أما المعني الثالث وهو يعني الفعل الذي يمارسه المتفرج الفرد باعتباره إنسانا له مكوناته النفسية والذهنية والانفعالية والاجتماعية لتفسير ما يقدمه له العرض المسرحي، وتختلف طبيعة الاستقبال حسب علاقة المتفرج بالعرض وبالمسرح ككل، فذوق المتفرج وتكوينه المعرفي ومدي اعتياده الروامز المسرحية، ومعرفته المسبقة للنص بالقراءة أو من خلال عروض سابقة، كل هذه عوامل تلعب دورا في مستوي ونوعية التلقي.[xvi]

من خلال التعريفات السابقة لمفهومي الإدراك والاستقبال تري الباحثة أن قطبي العلاقة الرئيسة في كلا المفهومين هما الفنان المؤدي، والمتفرج المتلقي. وهذا ثابت من عرض لآخر، فهما قطبا المسرح. وما يختلف هو الظروف الداخلية –المتعلقة بثقافة كل منهما، وتاريخه، وظروفه الاجتماعية ...إلخ– ، والخارجية – المتمثلة في دور المجتمع الخارجي بظروفه –لكل منهما. وهذا ما يؤثر بالضرورة علي العلاقة الجدلية بين نوعية العرض المسرحي المقدم ، والمجتمع فكلاهما نتاج للآخر يؤثر فيه ويتأثر به.

فالظروف السياسية والاقتصادية التي تمر بها المجتمعات تتحكم في نوعية العروض المسرحية. فعلي سبيل المثال: فيما يتعلق بالشعوب الأفريقية فإن التاريخ الاستعماري الأوروبي للمنطقة فرض لغة أخري للمسرح غير لغة أهل الدولة نفسها، ومن ثم فالتقاليد الجمالية في الثقافة السائدة ترجع إلي لغات الدول الاستعمارية (الإنجليزية، والفرنسية) ..ويبحث الفنانون عن الخصوصية الأفريقية داخل أعمالهم الفنية. [xvii]

وإذا كانت الظروف الخارجية المجتمعية هي ما يساهم في كل من نوعية العرض المسرحي من ناحية، والتلقي من ناحية أخري..فهل يختلف الأثر النفسي الناتج تبعا لتطور المفاهيم الجمالية، وتطور المجتمعات؟ وما هي المتعة التي يحققها المتلقي من ذهابه المتكرر للعرض المسرحي الذي يُحَمَّل بكثير من مشاهد العنف والدم والقتل؟ للإجابة علي هذا التساؤل سوف تعرض الباحثة لنماذج من مسرح التعازي الشيعي باعتباره ظاهرة مسرحية في إيران ودول الخليج العربي للوقوف علي ماهية الأثر النفسي الذي تولده تلك العروض في المتلقي هذا فضلا عن علاقة المتلقي بها.

المبحث الثاني: العنف في مسرح التعازي الشيعي:

إذا كانت هناك ظاهرة ما فلابد من مراعاة السياق العام لها، ودلالة كل جزئية ووظيفتها، وعلاقتها بالظواهر الأخري. وإلا بقي الموضوع مقصورا علي الوصف الخارجي الفاقد للمعني.[xviii] ويمكننا اعتبار المسرح الشيعي ظاهرة حيث أنه لم يتطور أو يتغير منذ نشأته إلي الآن فقد أدخلت عليه عناصر درامية إلا أنه لم يفقد طابعه ومميزاته الرئيسة التي بدأ بها.

فقد بدأ المسرح الشيعي في إيران كنوع من الاحتفال أو الطقس لارتباطه بالحس الديني– مثل بداية المسرح اليوناني القديم – كانت في القرن السابع الميلادي حين بدأ الشيعة بالسير في الميادين والشوارع العامة بمواكب الندب والرثاء كتعبير عن ذكري استشهاد الإمام الحسين. وفي هذه المواكب كانت أصوات المشاركين تعلو بالنواح والبكاء واللطم . واستمرت هذه المواكب وتطورت بظهور ما أطلق عليه " مجالس الحسينية" وتميزت بظهور رجل الدين الشيعي (الراوي)– مثل المسرح الديني في العصور الوسطي– الذي يقرأ علي السامعين سيرة أهل البيت، ممزوجا ببعض ألوان الشعر.[xix]

ولكن تلك الاحتفالات لم تتبلور باعتبارها شكلا مسرحيا أو طقسا احتفاليا إلا منتصف في القرن الثامن عشر حيث كانت تقام الاحتفالات برعاية الأمراء– في إيران– كنوع من التأسيس السياسي للدولة الشيعية، وأطلق عليه لفظ "مسرح التعازي الشيعي" ؛ حيث كان يتم تصوير معركة كربلاء ومراسم إحياء ذكري الحسين، واستشهاده علي يد جيش يزيد بن معاوية كل عام بالطقوس المعتادة في يوم عاشوراء، وذلك بالضرب علي أجسادهم حتي تنزف الدماء تعبيرا عن ندمهم علي خذل الحسين.[xx]

وانتقل هذا المسرح إلي منطقة الخليج العربي وبلاد الشام خاصة بعد المد السياسي الذي حظي به حزب الله في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد أدي صعود حزب الله وأيدلوجية المقاومة في منطقة الشام إلي تشجيع هذا اللون من المسرح مع إدخال بعض التعديلات علي الشكل الذي بدأ به في إيران ومنها مشاركة المرأة في الأداء التمثيلي . وقد انتقل إلي منطقة الخليج العربي وهي تلك الدول التي نقلته عن إيران دون أي إضافات أو تعديلات، ومنها اقتصار المسرح الشيعي علي الرجال فحسب. وكذلك ما يتعلق بمكان العرض، فمكان عرض المسرحيات الشيعية كان ومازال يقدم في أماكن مفتوحة في الشارع،أي أن خشبة المسرح تبني في الهواء الطلق.[xxi] ويحيلنا ذلك إلي بعض أشكال البناء البسيط لخشبة المسرح مثل شكل المسرح في العصور الوسطي عندما خرج من إطار الكنيسة وأصبح يعرض في الأسواق العامة علي خشبات مسرحية بسيطة التكوين، كذلك في عصر النهضة حيث كانت تبني خشبة المسرح في الأسواق العامة.

هناك عدد من المسرحيات الشيعية التي حصلت عليها الباحثة مثل مسرحية "صوت الأغلال" ، بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء" و "وافديناه" و " حليف السجود" و" الإمام

والمسيح عليهما السلام" و"القارعة" وغيرهم كثيرا. وقد احتوت تلك المسرحيات علي عدد من مشاهد التعذيب والآلام والقتل والذبح...إلخ من المشاهد العنيفة. وليس الهدف من الولوج لتلك المسرحيات استعراض الحقائق الدينية ومناقشة ما شابها من تحريف أو تزييف، أو مناقشة المعتقدات الدينية، ولكن المنطلق الرئيس في هذا البحث- كما سبق وذكرت الباحثة- هو كيفية استقبال الجمهور عرض هذه المشاهد العنيفة والحزينة بل والمشاركة فيها مرارا وتكرارا.

ففي مسرحية " بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء" [xxii]. والتي تدور حول موت فاطمة الزهراء ابنة الرسول(ص). ويعتبرها الشيعة استشهدت من جراء الظلم الذي وقع عليها. الجو العام في المسرحية يسيطر عليه الحزن والنواح والبكاء والعويل حيث تظهر شخصيات المسرحية وكأنها -كافة- في حالة حداد؛ ففاطمة الزهراء تنوح منذ البداية علي وفاة أبيها. ويظهر كذلك مشهد الطواف بجثة الرسول (ص) أعلي خشبة المسرح، وفي الصالة. أنظر الصورة رقم (١)

صورة رقم (١) مسرحية:بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء

الطواف بجثة الرسول(ص)

كما يظهر علي بن أبي طالب (زوجها) يغلف صوته البكاء والنشيجٍ طوال المسرحية . وكذلك تسيطر الحالة نفسها علي بلال بن رباح –بعد هجره الأذان عقب وفاة الرسول– بلا سبب واضح. ومن المشاهد التي برزت فيها قسوة تعامل المسلمين السنة مع فاطمة (الشيعية) مشهد حرق بيتها، والتهجم عليها بالقوة وضربها بعنف مما أدي ذلك إلي إجهاضها. وكذلك مشهد ضرب ابنها وضربها علي خشبة المسرح علي أيدي السنة. ومن مشاهد تعذيب الذات التي أظهرت مشهد لطم زينب رأسها بكفن فاطمة الزهراء. وكذلك من مشاهد العزاء المشهد الأخير الذي استمر لفترة نصف ساعة كاملة في نهاية المسرحية.. (أنظر صورة رقم ٢). ثم انتقال حالة البكاء والندب إلي جمهور المشاهدين.

صورة رقم (٢) مسرحية:بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء

مشهد العزاء واللطم

وفي مسرحية "حليف السجود"[xxiii]، ومسرحية" رهين السجون"[xxiv]، ومسرحية " صوت الأغلال[xxv] .. وتدور جميعها حول وفاة الإمام الكاظم أو الإمام أبو الحسن الأول وقصة تعرضه للسجن علي أيدي المسلمين السنة، واضطهادهم له ولأتباعه من الشيعة. وتسيطر علي أصوات الشخصيات حالات متنوعة من العنف والبكائيات والنواح والعويل. ومن مشاهد العنف: المشهد الأول في "رهين السجون " حيث يصور الجماجم والأجساد الملقاة علي الأرض وكذلك قيام السنة بضرب الشيعة بالسياط وتعذيبهم. والضرب ليس إيهاميا ولكنه حقيقي. انظر (صورة رقم ٣).

صورة رقم (٣)مسرحية رهين السجون – مشهد ضرب المسجونين وتعذيبهم

ولا يختلف المشهد ذاته في "حليف السجود" مضافا إليه اللكز بالعصي والقتل الوحشي للشيعة. كما يظهر هنا مشهد قتل جندي سني لرجل شيعي ويضع قدمه علي صدره، ويطعنه بالخنجر علي خشبة المسرح. (صورة رقم ٤) وكذلك قيام الجنود بضرب السجناء وخنق أحدهم، وجذب شعر آخر، وتهشيم رأس ثالث بصخرة بعد رفض إعطائه الماء.

صورة رقم (٤) مسرحية حليف السجود – تعذيب الشيعة علي أيدي السنة

كما تشترك كل المسرحيات تلك في مشهد النهاية حيث الطواف بالجثة بين الجمهور واستمرار ذلك الطقس لفترة تزيد عن الخمس دقائق. مع ترديد كلمات (واااا إماماه... واااا سيدااااه... وموسي بن جعفرااااااه). كما يغلف المسرحية سماع أصوات لمواويل تعبر عن الحزن والرثاء لهذا الإمام الذي يرتفع عند الشيعة إلي مصاف الآلهة. فتنتهي مسرحية "رهين السجون" بمشاركة الجمهور في حمل جثة الإمام الكاظم، والطواف بها بجانب الممثلين . وتنتهي مسرحية "صوت الأغلال" نهاية مختلفة قليلا، حيث يندفع أحد المشاهدين إلي خشبة المسرح مولولا أمام سجن الإمام الكاظم، كما يتبعه عدد من المتفرجين في الحالة نفسها. ويتشارك كل من جمهور الحضور والممثلون في حمل جثة الإمام الكاظم والطواف بها علي أنغام حماسية لأغنية يرددها الممثلون حاملين أعلاما سوداء وخضراء وتتمثل كلمات الأغنية في : الثورة علم أورق في كف الأجيال..الثورة عز باسم الآل. وتظهر مشاركة الجمهور بالبكاء والصراخ والنشيج في نهاية المسرحية.(انظر صور ٥، ٦، ٧)

صورة رقم (٥) مسرحية صوت الأغلال – مشهد النهاية ومشاركة الجمهور في الحدث

صورة رقم (٦) مسرحية صوت الأغلال

مشهد النهاية ومشاركة الجمهور في رفع الجثمان

صورة رقم (٧) مسرحية صوت الأغلال

مشهد النهاية وانخراط جمهور الصالة في البكاء

أما في مسرحية " وانتصر الدم" [xxvi] التي تعرض استشهاد الحسين عن طريق شخصيتين رئيستين هما: طفلة، وراو (يمثل التاريخ) فتسأل الطفلة أسئلة مباشرة ويجيب التاريخ عنها إجابات مباشرة. وعلي الرغم من استخدام لغة التعبير الحركي في بعض مشاهد المسرحية إلا أن الحركات جاءت عنيفة خاصة في تصوير مشهد ذبح الحسين وقتله.حيث يلتف مجموعة من الراقصين يعيدون تجسيد مشهد ذبح الحسين مستخدمين لغة الجسد فحسب. فجاءت الإيماءات والحركات ذات إيقاع سريع، حيث الدوران حول جثة الحسين الملقاة علي الأرض، وضربها وركلها بحركات راقصة تدل علي تعذيب الجثة. هذا فضلا عن إيماءات الطعن الموجهة لبعضهم بعضا. فالرقص في هذه المسرحية قد خرج من شكله الاستعراضي الذي تراعي فيه التشكيلات والحركات الجمالية، واستبداله بتقديم مجموعة من الحركات المجسدة للانفعال وللأفعال الواقعية مثل الطعن، والضرب والركل...إلخ (انظر الصورة رقم ٨) وانتهت المسرحية بالمشهد المعتاد بمشهد طواف جثة لشاب شيعي معاصر قتله المسلمون (السنة).

صورة رقم (٨) مسرحية وانتصر الدم

استخدام الحركات العنيفة

وفي مسرحية (وافديناه)[xxvii] تغلب عليها استخدام التشكيلات الحركية ذات الطابع السريع والحاد. فضلا عن استخدام الحوار المنطوق. وتدور حول فكرة القتل والتضحية (الحسين، قابيل وهابيل، ونوح، إسماعيل، النبي موسي) من خلال مجموعة من الشباب في أثناء الحج يقومون بتجسيد الشخصيات سالفة الذكر. فتبدأ المسرحية بظهور تشكيل حركي لمجموعة الشباب في أثناء صلاتهم، وتدور بينهم تساؤلات حول الحسين وكونه ليس أول اللذين ضحوا في سبيل الدين. ثم يتحركون مكونين تشكيلات حركية لعدد من الرسل

والأنبياء وبعض رموز التاريخ الديني نتعرف عليهم خلال صوت الراوي الذي يحكي كل قصة من القصص. وتقوم المجموعة بتجسيد المشهد حركيا. حيث يعيدون تمثيل وقائع المعاناة الجسدية والروحية التي عانت منها تلك الشخصيات. فعلي سبيل المثال: يعيدون تمثيل واقعة عصيان النبي آدم لربه وأكله من الشجرة المحرمة. ثم واقعة قتل قابيل لهابيل، وواقعة رفض ابن النبي نوح عليه السلام ركوب السفينة. ويستخدمون تشكيلات لمعارك فردية باستخدام السيوف، واستخدام حركات الأيدي والدورانات والالتفاتات الحادة في قتل قاسم ابن سيدنا محمد (ص).. ويستخدمون أغطية رؤوسهم كسياط ملوحين بها بايماءات الضرب ملتفين حول أحدهم الذي يتبين أنه الإمام علي ثم في مشهد ذبح إبراهيم لابنه إسماعيل وفدائه. كما يقدمون مشهد إلقاء النبي موسي وهو رضيع في اليم،مستخدمين قماشة ملطخة بالدماء يتناقلونها فيما بينهم. ثم يقدمون مشهدا يمثل صلب النبي عيسي. يربطون بين كل المشاهد السالفة الذكر وبين الحسين في التضحية بنفسه حيث الندب والنواح بين كل مشهد وآخر. وكأن روح الحسين كانت تتلبس الشخصيات جميعها. وأخيرا يعيدون تمثيل واقعة كربلاء حيث يتقافزون ويدورون بسرعة شديدة حول بعضهم بعضا وكل واحد منهم يتقدم ناحية الحسين ضاربين إياه بأغطية رؤوسهم حتي يقع جثة هامدة علي الأرض. ثم يقوم أحدهم بوضع قدمه علي صدر جثة الحسين وفي النهاية يستخدمون أغطية رأسهم ويشكلونها علي شكل عمامة تمثل رأس الحسين ويدورون حول الجثة الملقاة علي الأرض. إن الحركات المستخدمة جميعها تفتقر إلي الإبداع فجميعها إعادة لتمثيل النص الذي يلقيه الراوي جسديا.

صورة رقم (٩) مسرحية وافديناه

مشهد الجثة حاضرا

(انظر الصورة رقم ٩، ١٠)

صورة رقم (١٠) مسرحية وافديناه

استخدام الحركات ذات الإيقاع السريع

(انظر الصورة رقم ٩، ١٠)

ولا تختلف مسرحية (القارعة)[xxviii] عن المسرحيات السابقة فهي كذلك تبدأ بعد مقتل الحسين، وتظهر منذ بداية المسرحية وجود الجثث علي خشبة المسرح. كما تتضح مشاهد العنف في مشهد النهاية عندما يدخل أنصار الحسين ويربطون قاتليه بالسلاسل ويسوقونهم إلي العذاب..ثم تدخل روح الحسين لاستكمال التعذيب. (انظر صورة رقم ١١) وتنتهي المسرحية بالدعاء عليهم وترديد جملة (اللهم أذقهم حر الحديد) وكذلك اختتام المسرحية بآية " وكذلك حقت كلمة ربك علي الذين كفروا إنهم اصحاب النار).(سورة غافر– أية ٦)

صورة رقم (١١) مسرحية القارعة

مشهد النهاية وظهور روح الحسين

وفي مسرحية (رمال من جهنم)[xxix] وهي تتناول تيه يزيد بن معاوية في الصحراء ومناجاته لنفسه ثم جنونه. والمشهد الأول في المسرحية يعج بالجثث والقتلي والجرحي وينتهي برأس الحسين معلقة علي حربة علي خشبة المسرح، مع مصاحبة لأصوات النحيب والعويل. وتنتهي المسرحية بتعذيب مجموعة من الشباب الشيعة ليزيد بن معاوية (المسلم السني).(انظر الصور رقم ١٢، ١٣، ١٤)

صور (١١، ١٢، ١٣) مسرحية رمال من جهنم
ثلاثة مشاهد لتعذيب يزيد بن معاوية

ومشهد ذبح الحسين نفسه يتكرر في مسرحية (شقاشق الشياطين)[xxx] حيث ذبح الحسين وفصل رأسه عن جسده علي خشبة المسرح وتم التمثيل بها. (انظر الصورة رقم ١٥) كذلك شارك الجمهور في الحدث المسرحي الأخير، حيث صعد جمهور الحاضرين علي خشبة المسرح أمام ضريح الحسين وجلسوا حوله، واضعين أياديهم عليه وتسيطر عليهم حالات البكاء والعويل.

صورة رقم (١٥) مسرحية شقاشق الشيطان
التمثيل برأس الحسين

ولا يختلف الأمر كثيرا في مسرحية (كربلاء)[xxxi] حيث ضرب الحسين وضرب الأطفال من قبل رجال يزيد بن معاوية وعلقت رأس الحسين علي السيف وتم التجول بها علي خشبة المسرح. وكذلك تتكرر مشاهد الضرب للسبايا بعد قتل الحسين.(انظر الصورة رقم (١٦)

الصورة رقم (١٦)مسرحية كربلاء
مشهد السبايا أمام المسجد

ويتكرر مشهد الرأس المقطوع مرة أخري في مسرحية (الحسين والمسيح)[xxxii] حيث تقدم الرأس إلي يزيد بن معاوية ويضعها علي الطاولة أمامه ويعاقر الخمر ويستهزئ بها، الأمر الذي دفع أحد مسيحيي الروم يتأثر بالمشهد ويستنكر ما يفعله المسلم السني بالرأس. في إشارة واضحة إلي قسوة المسلمين السنة وبشاعتهم في مقابل طيبة أصحاب الدين المسيحي وتعاطفهم مع الشيعة. وتري الباحثة أنه عن طريق هذا المشهد يتم تأليب المشاعر، واستنفارها لدي المتلقي تجاه أهل السنة الذين يرون أنهم ارتكبوا المجازر في حق الشيعة منذ وفاة الرسول حتي عصرنا هذا. كما تظهر مشاهد التعذيب في نهاية المسرحية حيث يقوم أحد الجنود برفع رأس الحسين أمام ابنته رقية بعد أن كانت تحلم بأبيها وتبكي وتطلب رؤيته. (صورة رقم ١٧). وتسود المسرح حالات النواح والعويل أبرزها في مشهد حكي رقية كيفية تعذيب السنة لها وللسبايا وضربهم بالسياط وإحراق خيامهم.

صورة رقم (١٧) مسرحية الحسين والمسيح عليهما السلام

رأس الحسين المقطوعة أمام ابنته

تثير هذه النماذج تساؤلا في ذهن الباحثة هل تحقق هذه الأفعال العنيفة علي خشبة المسرح وظيفة التطهير التي نص عليها أرسطو؟ هل يذهب الجمهور بحثا عن التطهر من أفعاله وآثامه أم أن ذهاب الجمهور لغرض آخر؟ وهل نطوي التطهير علي مفاهيم جمالية لابد أن تتحقق علي خشبة المسرح؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات ينبغي علينا أن نعرض لمفهوم التطهير وفق تعريف أرسطو.

المبحث الثالث: مفهوم التطهير وعلاقته بمسرح التعازي الشيعي:

لقد أرسي أرسطو مفهوم التطهير باعتباره أثرا رئيسا في العرض المسرحي ومفاده: أن التراجيديا تقوم على تطهير النفس البشرية عبر إثارة الخوف والشفقة في نفوس الجمهور. ويعني هذا أن المأساة تساهم في علاج نفوس المشاهدين وتطهيرهم من كل

النوازع الشريرة المكبوتة عن طريق زرع عنصري الخوف والشفقة. ومن هنا نعتبر التراجيديا وسيلة لعلاج الإنسان لاشعوريا من كل الانفعالات العدائية والغرائز المكبوتة وتحريرها من الشر وتوجيهها نحو الخير وخدمة الصالح العام.[xxxiii]

فالمشاهد يتعاطف مع الممثل ويشعر بالخوف والشفقة، كما أشار أرسطو، لكنه يشـــعر أيضا بالأمن.. فالأحداث المرتبطة بمشاعر الرعب والغضب والانتقام، والخوف لا تحدث له، بل تحدث على مسافة منه، ومن ثم فإنـــه على الرغم مـــن تعاطفه وحالة الشفقة لديه، أو شعوره بالخوف، يشعر أيضا بأن الأحداث ليست حقيقية، وحتى لو كانت حقيقية فإنها لا تحدث له بل لشخص آخر"xxxiv.

وخلاصة ما سبق هو أن شرط التطهير الرئيس هو شعور المشاهد بالأمن، ووجود الفعل المسرحي علي بعد منه علي المستوي النفسي.فالأفعال سالفة الذكر في المسرح الشيعي لم يقف المشاهد علي مسافة منها، وإنما شارك في الفعل المسرحي، كما أن القتل والذبح لم يحدث علي مبعدة منه، أو سمع عنها، وإنما شاهد هذه المشاهد وكأن عمليات العنف تتم نصب عينيه.

وبهذا تري الباحثة أن مفهوم التطهير بمعناه الأرسطي لم يعد حاضرا في العروض المسرحية في المسرح الشيعي، حيث حل محل مفهوم التطهير بمعناه الأرسطي مفاهيم أخري ارتبطت وحالات التحول الفكرية، والثقافية التي نتج عنها تحولات اقتصادية للمجتمعات هيمنت فيها الممارسات الرأسمالية، وانتفت المنافسة الشريفة، الأمر الذي أدي إلي تفشي ظاهرة الفقر الفاحش وكذلك الثراء الفاحش، مما استتبع ذلك اضمحلال للطبقة الوسطي (بمفاهيمها الفكرية الوسطية) ونتج عنه اضطهاد الآخر (الأدني) واستحلال دمائه . فمن هذه المفاهيم الجديدة (مفهومي اللذة والمتعة) تلك التي راح ينشدها الإنسان في هذا المجتمع المتدني (فكريا)، المفاهيم التي تداعب غرائزه وتبقيه في حالة من حالات الانفصال عن الواقع، هذا الواقع الذي لا يحقق له المتعة، اللذة والمتعة وما إلي ذلك من المفاهيم التي تعتمد علي الغرائز الحسية دون الولوج إلي دراسة للأثر النفسي علي المتفرج، ودون اهتمام بدور المسرح. ولم يتفرد مسرح التعازي الشيعي بتحقيق تلك المتعة فحسب، وإنما امتد لما يطلق عليه في الغرب المسرح الجنسي، ومسرح الرعب ...إلخ من المسارح التي تعتمد علي مخاطبة الغرائز الحسية للمتلقي بإشراكه في الحالة المسرحية المقدمة. وبهذا تتفق الباحثة مع رأي الدكتور شاكر عبد الحميد الذي يقول:

"يرتبط الفن بالمكون الجمالي أكثر من ارتباطه بالجمال بالمعنى الحسي فقط، والمكون الجمالي هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية خاصة والجمالية عامة أو نتلقاها، فتحدث فينا تأثيراتها المتميزة والتي غالبا ما تكون سارة، وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة".xxxv فوظيفة المسرح منذ القدم لابد وأن تتحقق فيها المتعة، ولكن ليس بمعناها الحسي، وإنمابتطهير النفس من الرذائل. أوتحقق المتعة كذلك عن طريق وظيفة المسرح التعليمية أو التربوية ...إلخ. "هذه الوظائف حل محلها مجموعة من الأفكار والمفاهيم التي

تدور حول السلوك المتعلق بالجنس أو النوع أو الدين...إلخ."xxxvi تلك الأفكار التي تهدف إلي الاستمتاع بمعناه الحسي،ومن ثم فهي ترتبط بعلم النفس، لتحليل السلوكيات التي تعرض علي خشبة المسرح بغية الوصول إلي أهمية تلك الغرائز لمتلقي المسرح.

فمعالجة الفنان لعمله لا تنفصل بشكل من الأشكال عن النظرة النفسية أو الاجتماعية ومن ثم تكون الارتباطات الاجتماعية أو النفسية للفن مؤدية إلي فهم أعمق لما هو متضمن في داخله". وخير مثال علي ذلك أنه في عام ١٨٧٥ بفرنسا حوكم الشاعر المعروف بودلير بسبب قصائده المسماه " أزهار الشر" Les fleurs du mal" بسبب طرحها أوصاف جنسية لا يليق ذكرها دون النظر إلي محتواها الذي كان يعبر عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التي يتعرض لها الإنسان، وحزنه علي البؤس الذي تؤدي إليه وضاعته" كان هذا الحكم بالإدانة من المجتمع الذي رفض تلك "الألفاظ" التي تهين السلوك الإنساني. xxxvii

ولعلنا في محاولة فهمنا للأثر الذي يتركه المسرح الشيعي لابد لنا وأن نناقش بعض المفاهيم في علم النفس، مثل اللذة، والمازوشية والسادية.

اللذة Pleasure:

يعتبر سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦-١٩٣٩) من أوائل العلماء الذين بحثوا في الكشف عن مجاهل النفس الإنسانية في الصحة والمرض باعتبارها دراسة علميةxxxviii. فقد رأي أن كل سلوك وضيع أو رفيع ينتج عن ما يدور في داخل النفس، وكذلك الحال بالنسبة لتصرفات الإنسان الاجتماعية أو العلمية، أو الفنية فهي تتحدد وفق مبدأ اللذة .xxxix فما تبدأ به أي عملية نفسية – مهما اختلفت الظروف– هي اللذة وإنما هي حال من التوتر الكريه المؤلم، ومن ثم يستتبع ذلك الشعور عمليات أخري للتخفيف من حدة التوتر . والكبت يحول دون تحقيق اللذة، وكثيرا ما تنجح الغرائز المكبوتة في شق طريقها نحو الإشباع المباشر أو غير المباشر خلال سبل خافية ملتوية، لكن هذا النجاح في ظروف أخري قد يكون مصدرا للألم."xl

أي أن تحقيق اللذة وفق مبدأ التحليل النفسي إنما يرتبط ارتباطا مباشرا بالغرائز الحسية، وفي اتجاه الإنسان نحو تحقيقها لا ينتج –بالضرورة – شعورا بالرضي، أو الراحة، ولكن قد يشعر الإنسان بالألم.

وفي تعريف آخر إن مفهوم اللذة يتمثل في " الشعورً الملازم لاتجاهنا إلي المحافظة علي شئ أو الاستمرار فيه...فهي تدل مباشرة علي ما نحس به " xli. إذن يمكننا القول إن مفهوم اللذة يتناقض تماما مع مفهوم التطهير، فيشترط حدوثه الإحساس المباشر بالموضوع، ويتمثل الغرض الرئيس منه المحافظة علي الشيء واستمراريته. وهذا بدوره يتطابق مع الفعل في المسرح الشيعي، فالدافع لمشاركة الجمهور في الفعل المسرحي استمرار التذكير بالعدو الأوحد للشيعة ألا وهم السنة، فهم سبب استشهاد فاطمة الزهراء، وسبب ضرب وتعذيب السبايا، وكذلك سبب استشهاد الأئمة الشيعة وعلي رأسهم إمام الحسين. لذلك تري الباحثة أن مشاركة الجمهور في الحدث المسرحي باللطم والنواح

والبكاء ليس إلا شعورا حسيا لحظيا، لا يحقق التطهير للمشاهد ومن ثم لا يشعر بالخوف والشفقة تجاه أفعال البطل. وهذا الشعور بدوره هو شعور لحظي، ملموس لا يقف المشاهد علي مسافة منه، وإنما يشارك البطل مأساته. ويقوم بتعذيب نفسه إما بالفعل النفسي (الحزن، العويل) أو بالتعذيب البدني (اللطم، وضرب الأجساد). وهذه الممارسات إنما تتحدد وفق الغرائز المكبوتة التي يتقيد بها الشيعي بشكل عام. وفي علم النفس يرتبط الشعور باللذة بكل من مفهومي الماسوشية، والسادية.

السادية والماسوشية Sadism & Masochism:

من المتعارف عليه أن فرويد الذي درس هذه العلاقة بين الماسوشية، والسادية لفترة امتدت نحو عشرين عاماً، وأصدر بشأنها نظريات متضاربة، بقي حتى آخر عمره متشبثاً بنظريته الأولى التي تعتبر السادية والماسوشية على حد سواء، ممارسات مرضية شاذة. وبحسب رأيه، فإن الإنسان الذي يهوى الخضوع للعذاب، يشعر في لاوعيه بالذنب من جراء رغبته الكامنة بأذية الغير. لذلك يرى في هذه العلاقة وسيلة لتحقيق توازن رغبته مع رغبة المتمتعين بالسيطرة عليهxlii. فالسادية وفق تعريف فرويد: "عبارة عن اتحاد الغرائز الجنسية مع غرائز الهدم الموجهة نحو العالم الخارجي، أما الماسوشية فهي تنشا عن اتحاد الغرائز الجنسية مع غرائز الهدم الموجهة ضد الذات.xliii" و قد أكد فرويد على العلاقة بين السادية والماسوشية، ورأي أنها اضطراب عقلي ناجم عن صدمات نفسية أو تجارب جنسية مبكرة. وأعطى مثلاً على ذلك الأطفال الذين يشاهدون العمل الجنسي بصورة مفاجئة ويعتبرونه قسوة أو سوء معاملة أو نوعاً من الاستعباد. بمعنى أنهم ينظرون إليه من المفهوم السادي الماسوشي.

وفي دراسات ميدانية اجراها خبراء نفسيين وجدوا حالات تعبر عن تعذيب الجسد باشد الوسائل، وبتحقير النفس وإهانتها، فكلما ازدادت الحالة إيلاماً كلما اقترب الماسوشي من مستويات عالية من المتعة .xliv

فالشخص الذي يقع تحت تأثير هذا المرض النفسي (الماسوشية والسادية) يرغب في تعذيب نفسه بشتي الطرق، هذا التعذيب يقوده إلي تحقيق اللذة أو المتعة الحسية التي تخاطب الحواس فحسب، ولكنها نابعة من أمراض نفسية. فمشاركة الجمهور في طقس التعازي الشيعي يمثل حالة من حالات مشاعر الذنب الجماعية؛ حيث شعورهم بأنهم المسئولون عن ذبح الحسين انطلاقا من المفهوم الديني الشيعي، فجمهور الحاضرين يقومون بالطقس نفسه باستمرار في عروضهم المسرحية من لطم وبكاء ونواح، ومشاهدة جثث...إلخ، ولا يقتصر الطقس ذلك –كما ذكرت الباحثة من قبل– علي جمهور الحاضرين، ولكن يبدؤه الممثلون ويمتد إلي صالة الحضور. ويقول الدكتور فارس كمال نظمي: "إن مشاعر الذنب الجمعي Collective Guilt في حال بروزها في مجتمع معين، تعمل في العادة عند المستويين الاجتماعي والديني على حد سواء، علماً إن العامل الديني يبقى في جوهره النهائي عاملاً اجتماعية – تأريخياً. فالنزعة الماسوشية التي تحرك طقوس إيذاء الجسد واستعذاب آلامه في أي دين، هي في أصولها التكوينية إزاحة لاشعورية لطاقة

الاستياء لدى المحرومين وتوجيهها عدوانياً إلى هدف ذاتي بديل (أي الجسد)، بدلاً من توجيهها لمقاومة المسبب الواقعي لحرمانهم (أي عوامل السياسة والاقتصاد والاجتماع). ..... إن إبدال هذا الهدف الجوهري الموضوعي بهدف مظهري ماسوشي، إنما يخضع لآلية سيكو–دينية تشتد فاعليتها كلما نأت المؤسسة الدينية عن وظيفتها الإصلاحية العدالوية واستغرقت في رتابة أدائها الطقوسي المحض".[xlv]

وتتفق الباحثة مع الرأي السابق المتعلق بأن النزعة الماسوشية لدي الشخص تكون نتاجا لضغوطات اجتماعية، وسياسية واقتصادية، يعجز الفرد فيها عن مواجهة هذه القوي، ومن ثم يتوجه إلي الكائن الأضعف الذي يستطيع تفريغ انفعاله فيه وهو هنا الجسد، ولكن الباحثة تختلف معه بأن هذا الشعور الماسوشي يفرغ الشعور السلبي لدي الفرد، فوفقا لتعريف التفريغ الانفعالي " كان أول استخدام للمصطلح عام (١٨٩٥) وقد اعتمدت عليه السيكودراما كوسيلة علاج تقوم بإخراج كل ما هو مكبوت داخل المشارك، واستحضاره علي مستوي الوعي."[xlvi] وذلك بهدف العلاج النفسي.

ومن خلال الطرح السابق لمفاهيم كل من اللذة، والماسوشية والسادية والتفريغ الانفعالي فإن العلاقة بين المتفرج والمسرح الشيعي تحكمها المفاهيم السابقة، فمفهوم اللذة يتمثل في الأحساس المباشر بالشيء، وهذا ما تحقق في حالات المشاركة في النواح، واللطم فما شعر به المواطن لم يكن أثرا بما شاهده، وإنما شعر به شعورا مباشرا، الأمر الذي حقق عنده عملية التفريغ الانفعالي التي تعمل علي تفريغ المكبوت داخل النفس. وهي تجربة ليست جمالية حيث يغلب عليها الطابع الحسي اللحظي، ويري جيروم استولنتيز في كتابه" النقد الفني": إن التجربة لو كانت رعباً فحسب (يقصد بها تجربة حسية) لما كانت تجربة استاطيقية (جمالية) إذ أن من يمر بها سيطغي عليه الاهتمام بسلامته الشخصية. وتتجه رغبته إلي القيام بسلوك عملي. ....فعندما يقترب الخطر أو الألم أكثر مما ينبغي لا يمكن أن يبعث فينا بهجة، بل يكونان–الخطر والألم– مختفيين فحسب. وبعض الناس يجد لذة ماسوشية في التألم.[xlvii] وهذا بذلك يتناقض تماما مع مفهوم التطهير، والأثر الذي تتركه التجربة الحسية يتمثل في الإحساس بالخطر والألم وليس الخوف والشفقة. وينطوي مفهومي الإحساس بالخطر علي الماسوشية، أو تعذيب الذات مرارا وتكرارا. فتردد المشاهد إلي هذا المسرح ، والموضوع نفسه هو يعرفه تماما ويعرف أنه ذاهب إلي عزاء ينطوي هذا الفعل علي الماسوشية أو الرغبة في تعذيب الذات. وعلي الجانب الآخر تري الباحثة أن الفنانين الذين يقدمون هذا المسرح – وفق تعريف السادية– يقومون بتعذيب الآخر، فنحن بصدد العلاقة المثالية بين السادية والماسوشية..(الفنان والمتفرج). ومن ثم علي المستوي الاجتماعي – العلاقة بين المتفرج الشيعي والآخر– قد يمتد الأمر إلي الإعلان عن رفض الآخر بالعمليات الاستشهادية، والقتل، والعنف. " فإذا لم يتوصل الكائن الحي إلي حل الصراع بينه وبين البيئة المحيطة تنشأ لديه حالة من اثنتين: فإما أن يظل التوتر والتفكك باقيين، أو أنه يلجأ إلي حلول غير موفقة كالكبت وغيره من الوسائل الدفاعية، وفي كلتا الحالتين لا ينتهي الصراع بل يظل قائما ويصبح شذوذا عندما يغدو قاعدة للسلوك".[xlviii]

خاتمة البحث ونتائجه

تعرضت الباحثة من خلال هذا البحث لجماليات علاقة المتفرج بالمسرح الشيعي، وقد خلصت إلي بعض النتائج تتمثل في المحاور الآتية:

المحور الأول: طوال تاريخ المسرح لم ينتفِ دور المسرح باعتباره مؤثرا رئيسا في المجتمع الأمر الذي جعله يلعب دورا إيجابيا في توجيه المتفرج المسرحي.

المحور الثاني: وباستعراض النماذج السابقة لاحظت الباحثة عددا من السمات المشتركة في المسرحيات السالف ذكرها يمكننا إجمالها فيما يأتي:

أولا: حالات النواح واللطم والبكاء المستمر طوال الحدث المسرحي.

ثانيا: استخدام الموسيقي التي تتسم بطابع الحزن لإثارة المزيد من الشحنات الانفعالية.

ثالثا:الإيقاع البطيء في عرض فعل ما أو موقف ما، ومشاركة الجمهور فيه والتفاعل معه بالنواح والبكاء أواللطم في بعض الأحيان. فمشهد الطواف بالجثث يستغرق بمفرده وقتا يمتد إلي نصف ساعة، مما يعمل ذلك علي الإطالة في الحزن والتي تؤدي إلي تثبيت حالة انفعال المتلقي التي تتحرك عبر محورين رئيسين أولهما: استمراء تعذيب الذات وجلدها من ناحية، وشحذ مشاعره نحو السبب الرئيس في وجود الجثة ويتمثل في المسلم السني من ناحية أخري.

رابعا: استخدام الأطفال في الترويج لحالات الظلم والقهر، حيث عرض البراءة في مقابل الأفعال الظالمة من قبل السنة.

خامسا: اختيار عناوين موجهة للنصوص المسرحية تتسم بطابع العنف واللعب علي أثر الكلمات علي المتلقي مثل" بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء"، أستشهاد الإمام الحسن"، كربلاء، رمال من جهنم،...إلخ

سادسا: تصوير أهل السنة اتسم بالشكل الهمجي، الظالم، ذي الصوت الأجش، الغلظة، وانعدام الرحمة.(انظر الصورة رقم ١٨)

صورة رقم (١٨)

شكل أهل السنة هم يشبهون نماذج أهل قريش في الجاهلية

سابعا: لاحظت الباحثة في بعض المسرحيات التي استخدمت عنصر التعبير الحركي مثل "وافديناه"، "وانتصر الدم" خرجت التشكيلات الحركية من شكلها الذي تراعي فيه جماليات الحركة وترتقي بها إلي شكل رمزي- وركزت علي حدث قتل الحسين وموته وذبحه، كما اتسمت الحركات بالعنف، والسرعة والحدة.

ثامنا: بالرغم من اشتراك المسرحيات جميعها في عنصر يمكننا أن نطلق عليه فقر السينوغرافيا، إلا أن المخرجين جميعهم قد اهتموا باستخدام الإضاءة الحمراء في مشاهد القتل والذبح، وكذلك اهتموا بإضاءة مشاهد الحرائق لتعطي تأثير الحريق بالفعل علي خشبة المسرح مثلما حدث في مسرحية "بأي ذنب قتلت فاطمة الزهراء" حيث حرق بيتها علي أيدي أنصار أبي بكر الصديق.

المحور الثالث: فيما يتعلق بالمسرح الشيعي وعلاقته بالمجتمع لاحظت الباحثة الآتي:

- خلال عرضنا للمسرحيات السابقة وجدت الباحثة أن مشاركة المشاهد لمشاهد اللطم وتعذيب الأجساد تمتد إلي خارج المسرح، حيث استمرار طقس التعازي الشيعي، فهذا المسرح لا يفرغ انفعالات المشاهد وإنما يشحنها. فالمشاهد يتعرض لجرعات شحن موجهة ضد المسلمين السنة الذين يعدون السبب في قتل الإمام الحسين، وكما ذكرنا فإن المخرجين يستخدمون الوسائل المتاحة من شكل للمسلمين السنة، وملابسهم وتصرفاتهم غير الإنسانية، وقتل الأطفال والتعذيب، وعرض مشاهد القتل وسفك الدماء لبث روح عدائية تجاههم.وبهذا يمثل المسرح الشيعي أداة تعبوية ضد المسلم (السني) وهو الأمر الذي لاحظته الباحثة كذلك في نهايات بعض المسرحيات مثل" وانتصر الدم"، أو وكذلك مشهد الطواف بالجثث الموجود في كل المسرحيات مما يمثل شحنا نفسيا تجاه الآخر. وبناءً علي ذلك انتفاء دور المسرح التربوي أو التعليمي وإحلال محله الشحن السلبي لعواطف المتفرج.
- انتفاء المفاهيم الجمالية المسرح الشيعي؛ فلم يهتم رجالات المسرح الشيعي بتقديم جماليات المسرح علي مستوي الشكل المسرحي.
- لم يتحقق مفهوم "التطهير" بمعناه الأرسطي لتنقية المشاعر، وحل محله مفهوم اللذة أو المتعة الحسية.
- تحول العلاقة بين الفنان والمتفرج في المسرح الشيعي إلي علاقة يحكمها المرض النفسي وليس المتعة الفنية.. وتتمثل في العلاقة المرضية في العلاقة بين السادية والماسوشية.
- وقفت حدود المسرح الشيعي في عملية الاستقبال عند حدود الإدراك، وهي المرحلة الأولي في عملية الاستقبال، حيث مخاطبة الغرائز والحواس المباشرة، واللعب علي مشاعر المتفرج.
- إن السماح من قبل الدول بإقامة هذه النوعية من العروض – ذات الطابع التحريضي الديني- تؤدي إلي بث روحا من العداء تجاه الآخر، ومن ثم تدعيم الطائفية، ونشوب حروب أهلية الأمرً الذي يؤدي إلي تفكيك المجتمع وانهيار الدول. وهذا ما نقرؤه يوميا في الصحف العربية بخاصة في العراق، وسوريا، فمن المتعارف عليه وجود المد الإيراني الشيعي في تلك المناطق.

قائمة المراجع

[i]- د.مبارك حسن خليفة: " في علم الجمال- الاستاطيقا" (عدن، دار الهمذاني للطباعة والنشر، ١٩٨٤) ص ٧

ii- جيروم ستولنيتز "النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية" ترجمة: د. فؤاد زكريا (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨١) ص ص ٤٠٣: ٤٠٧

iii– ماري إلياس؛حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"(لبنان، مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧.) ص ٣١٧

[iv]-نفسه ص ٣١٨

[v]- المصدر السابق- الصفحة نفسها

[vi]- د. مبارك حسن خليفة (في علم الجمال -الأستاطيقا) مرجع سبق ذكره ص ١٢

[vii]- جيروم ستولنيتز "النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية" ترجمة: د. فؤاد زكريا- مرجع سبق ذكره ص ص ٤٠٤

viii– ماري إلياس؛حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، مصدر سبق ذكره .(قاعدة حسن اللياقة ٣٥٢)

ix- ماريادل كارمن بوبيس "سيميولوجية العمل الدرامي" ترجمة: د.خالد سليم (القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، دورة ١٣، ١٩٩٧) ص ٤٧٥

x- د.عبد العزيز حمودة "علم الجمال والنقد الحديث" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩) ص ١٧٤

xi- ليزبيث جودمان- جين دي جاي "المرشد في السياسة والأداء" ترجمة: د.محمد لطفي نوفل (القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة ١٤، ٢٠٠٠) ص ٢٥١

[xii]- سوزان بينيت:" جمهور المسرح- نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين" ترجمة: سامح فكري (القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح ٤- ١٩٩٥) ص ١٢٠

xiii- جيورجي جاتشف "الوعي والفن" ترجمة د.نوفل نيوف (الكويت، عالم المعرفة، ع ١٤٦٤، ١٩٩٠) ص ١٦

[xiv]- ماري إلياس؛حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، "مصدر سبق ذكره (مادة أ د ر) ص ١٩

[xv]- نفسه ص ٢٧

[xvi]- نفسه ص ٢٩ (أ س ت)

[xvii]- ليزبيث جودمان- جين دي جاي "المرشد في السياسة والأداء" ترجمة: د.محمد لطفي نوفل ،مرجع سبق ذكره ص ٢٦٦

[xviii]- د.محمد محمود الجوهري، عبد الحميد حواس، علياء شكري " الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية" (القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة، مكتبة التراث الشعبي، ١٩٦٩) ص ٣٢

xix– بيتر بروك : " التفسير والتفكيك والأيدلولوجية" ترجمة نهاد صليحة (القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الأولي، ٢٠٠٠) ص ٢٦٨

[xx]- د.مناضل داود : "مسرح التعزية في العراق" (سوريا، دار المدي للثقافة والنشر، الطبعة الأولي، ٢٠٠٦) ص ١٢، وانظر كذلك محمد السعيد عبد المؤمن:" المسرح الإيراني نشر المذهب الشيعي" (مجلة أون إسلام، ٢٠٠٠)

[xxi]- محمد عزيزه : "الإسلام والمسرح" (القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الطبعة الأولي، ١٩٩٧) ص ٥٦

[xxii]- قدمت في العراق، عام ٢٠١١ (شبكة أنصار الحسين) http://www.youtube.com/watch?v=g٧R١YqGlsxs

[xxiii]- قدمت عام ٢٠١٣ قام بأدائها موكب أئمة البقيع في الناصرية –العراق www.albkeea.net

xxiv- قدمت عام ٢٠١٣ إخراج موكب علماء الطف. http://www.youtube.com/watch?v=٠q١sfRsbA٩I

[xxv]- قـــدمت عـــام ٢٠١٢ إخـــراج: علـــي جاســـم خليفـــة – رابطـــة الغـــدير الإســـلامية http://www.youtube.com/watch?v=StUDriMe١٩c

[xxvi]- قدمت لأول مرة عام ٢٠١٣ في القطيف ، تأليف الكاتبة (فاطمة العوازم) و، إخراج الفنان (ماهر الغانم) ..تمثيل (مسبح لمسبح، حسين محفوظ، علي السنان، مريان الصالح) تعليم لغة الجسد (مصطفى الزاهر، باقر لمروحن، محمد العلوي، محمد الغراب، احمد الموسى) مؤثرات صوتية (امجد عبدالله) مدير الأنتاج (فاضـــــــل ابـــــــو الرحـــــــي) مكيـــــــاج (فرقـــــــة مواهـــــــب بالقطيف) http://www.youtube.com/watch?v=ZzPaOgyUY_٤

[xxvii]- قدمتها مؤسسة أنصار الحسين في عام تأليف وإخراج محمد الحلال

[xxviii]- قدمت بالقطيف عام ٢٠١٣ بالقطيف، فرقة لجنة الإمام الحسن (ع) بالقطيف بالتعاون مع مؤسسة الإمام الحسين إخراج موسى الجزيم. http://www.youtube.com/watch?v=P٩lrdSyNhI٨

[xxix]- قدمت عام ٢٠١١ فرقة إبداع ، ضمن فعاليات مؤسسة الإمام الحسين (ع) ، تأليف عمار نعمة جابر. والجدير بالذكر أنها مستوحاة من التاريخ المتحدث عن ذهاب يزيد بن معاوية إلى رحلة صيد وكانت آخر رحلة في حياته حيث قادته إلى صحراء قاحلة ولقي حتفه.
http://www.youtube.com/watch?v=NKPFMrEPk٢w

[xxx]- قـــدمت عـــام ٢٠١٣ مـــن إنتـــاج مؤسســـة العتـــرة للإنتـــاج الفنـــي والمســـرحي بمؤسســـة الشـــهيد . أربيعينة الإمام الحسين http://www.youtube.com/watch?v=٠bM_kYSG٤٤w

[xxxi]- قـــــدمت لأول مـــــرة عـــــام ٢٠١٣ فـــــي ســـــتوكهولمStockholm . http://www.youtube.com/watch?v=TFTLY١jEr٧c

[xxxii]- قدمت عام ٢٠٠١ بالكويت علي مسرح مكتبة الرسول الأعظم، سيناريو وإخراج محمد الجزاف.

[xxxiii]- أرسطو "فن الشعر" ترجمة: د.حمادة إبراهيم (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩) ص ص ١٠٢ :١٠٣

[xxxiv]- شاكر عبد الحميد: "التفضيل الجمالي" (الكويت، عالم المعرفة، ع ٢٦٧، ٢٠٠١) ص ٣٤١

[xxxv]- شاكر عبد الحميد: "التفضيل الجمالي" مرجع سبق ذكره ص٣٤٠

[xxxvi]- ليزبيث جودمان- جين دي جاي "المرشد في السياسة والأداء" ترجمة: د.محمد لطفي نوفل،مرجع سبق ذكره، ص ٤٢٢

[xxxvii]- جيروم ستولنتيز "النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية" ترجمة: د.فؤاد زكريا ، مرجع سبق ذكره ص ٥٣٧

[xxxviii]- أحمد عكاشة :" فرويد-حياته وتحليله النفسي" (لبنان، بيروت، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ب ت) ص ٥

[xxxix]- سيجموند فرويد:"ما فوق مبدأ اللذة" ترجمة: الدكتور إسحق رمزي (القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤) ص ٧

[xl]- المرجع السابق ص ص ٢٣: ٢٩

[xli]- جيروم ستولنتيز "النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية" ترجمة: د.فؤاد زكريا ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٧٤

[xlii]- جريس فرح : " دحلة في الانسان الماسوشية السادية هل هي علاقة طبيعية أم مرضية؟ (مجلة الجيش - العدد ٢٠١ | آذار ٢٠٠٢)

xliii- سيجموند فرويد " الأنا والهو" (القاهرة، دار الشروق، الطبعة الخامسة، ١٩٨٨) ص ٢١

xliv- الاستاذ الدكتور وليد سعيد البياتي: "مازوخية السلطة وقضية التمتع بالالم دراسة في علم نفس السلطة – العراق مثالاً""
http://islamicbooks.info/H-٢٩-٢٠١٣-Arabic-Authors/Al-Bayati

[xlv]- فارس كمال نظمي" النزعة الماسوشية في العقلية العراق نموذجا" الحوار المتمدن-العدد: ٣٠٥٩ - ٢٠١٠ .

[xlvi]- ماري إلياس؛حنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي -مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض " مصدر سبق ذكره مادة (ت ط ه) ص ١٣٣

[xlvii]- جيروم ستولنتيز "النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية" ترجمة: د.فؤاد زكريا ، مرجع سبق ذكره ص ص ٤٠٨: ٤١٩

[xlviiixlviii]- د. أنيس فهمي أفلاديوس " السينما والمسرح وأمراض النفس" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٢) ص ٥٥