الممثل والأداء الطقسي

(تطبيقا على نماذج مختارة)

The Actor And Ritual Performance

د. هادية عبدالفتاح أحمد موسى

مدرس بشعبة التمثيل والإخراج بقسم علوم المسرح

كلية الآداب جامعة حلوان

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

ملخص البحث:

ظهر الكثير من مدارس التمثيل التي تنشد مساعدة المؤدي في القيام بالدور المسرحي المسند إليه؛ منها ما يحث الممثل على الإندماج في أدائه التمثيلي، مثل طريقة ستانيسلافسكي، ومنها ما يدعو إلى كسر الإيهام مثل مسرح بريخت. ولكن مع مضي الوقت وظهور ما يسمى بفن الأداء Performance Art إلى جانب توجهات بعض مخرجي المسرح، مثل آرتو وجروتوفسكي و شيكنر، التي تنادي بعودة العرض المسرحي وبالتالي الأداء المصاحب له إلى جذوره الطقسية الأولى التي نشأ منها والتي قد تقترن في بعض الأحيان بالطقس الاحتفالي أو الديني السائد في مجتمع ما، أصبح السؤال الملح الآن هو: كيف يعد الممثل نفسه لأداء مثل هذه الأدوار الطقسية؟ ومن هنا نحدد اشكالة البحث كما يلي:

إشكالية البحث:

١- هل هناك تدريبات محددة تساعد الممثل في اعداده لدوره في العروض الطقسية؟ وهل هناك اختلاف بين طريقة الأداء التي يتبناها الممثل في المسارح الدرامية السائدة وبين الأداء فيما يسمى بالعرض المسرحي الطقسي؟ هذا بالضبط ما سنقوم بمناقشته ومحاولة الرد عليه من خلال هذه الورقة البحثية مستعينين في ذلك ببعض النماذج التطبيقية من عروض المسرح الشرقي والغربي.

منهج البحث:

لأن الهدف من هذا البحث هو التركيز على مهارات المؤدي المطلوبة لتقديم دوره في أي عرض طقسي وتحديد شكل التدريب المناسب له للإعداد لهذا الدور، فقد استخدمنا في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

مقدمة:

إن أول ما يتبادر إلى الذهن حينما نتحدث عن كيفية إعداد الممثل لدوره فيما قد يطلق عليه بالعرض المسرحي الطقسي أو حتى الدرامي هو معرفة الفرق بين الاثنين، إن كان ثمة فرق بينهما حتى يتثنى لنا أن نتلمس الطريقة الأمثل لإعداد الممثل لدوره، ويكاد يجمع النقاد والمتخصصون منذ زمن على أن المقصود من مصطلح المسرح الدرامي هو ذلك المسرح الأرسطي التقليدي القائم على وجود الحدث أو الفعل الدرامي المتنامي والمرتبط بقانون السبب والنتيجة فليس ذلك هو الحال عند الحديث عن العرض والأداء المسرحي الطقسي ritual performance ، فما قد يخطر ببال القارئ عند سماع كلمة عرض مسرحي طقسي أو أداء طقسي هو معنى وأشكال الطقس بصفة عامة وهي مستقاة من تعريفات الأنثربولوجيون أساسا، إلا أن الأمر ليس كذلك، وهو ما سنبينه في هذه الورقة البحثية لاحقا، لذا سنوضح أولا ما المقصود بكلمة طقس من وجهة نظر الأنثروبولوجيين والسبب في أن بعضهم يساوي بين كلمة مسرح وكلمة طقس ومن ثم نشير إلى ما نقصده من كلمة عرض أو أداء طقسي.

الطقس من وجهة نظر الأنثروبولوجيين:

حينما يتكلم الأنثروبولوجيون عن الطقس فهم يشيرون بذلك إما للاحتفالات والمراسم الدينية والاجتماعية أو إلى بعض من أشكال التواصل الثقافي (Bell, 1997, p. 2) التي تحدث في مجتمع ما، وبخاصة تلك التي تقام في القارة الأفريقية و القارة الآسيوية أو التي تقام في المجتمعات البدائية بشكل عام، كما أن بعض الأنثروبولوجيين يطلقون المصطلح نفسه على أشكال من رقصات وأفعال أو سلوكيات الطيور والحيوانات النمطية

المتكررة (Bouissac, 2012, p. 23)، وكذلك على بعض أشكال متلازمات الاضطرابات النفسية العصبية (G. Stromberg, Chapter 6, 2009) ، لذا فقد أدرج بعضهم العديد من الممارسات تحت اسم كلمة «طقس» بما فيها المسرح نفسه، لأن كلا من الطقس والمسرح، من وجهة نظرهم، ما هما إلا شكل من أشكال الفعل الميتافيزيقي الذي يحدثنا عنه بيتر سترومبرج Peter G. Stromberg.

وإذا دققنا النظر فيما يسميه بيتر سترومبرج بالفعل المتجاوز (أو ما وراء الفعل) meta-action أو الفعل المرتبط بفعل action about action، ((Ibid, Chapter 6, 2009 فيمكن أن نعرف الكيفية التي ربط بها بعض النقاد وعلماء الأنثربولوجيا بين الطقس والمسرح؛ فالفعل المتجاوز هو فعل منفصل عن تيار الأفعال المؤداة خلال حياتنا اليومية وفي الوقت نفسه فإن هذا الفعل من شأنه تنظيم تلك الأفعال اليومية. كما أن الفعل الميتافيزيقي من شأنه بالضرورة إقرار الأفعال الروتينية ويساعد على إقامة وتثبيت بل وتعديل العلاقات الاجتماعية في مجتمع ما. وكما أن الفعل الميتافيزيقي يساهم في تعليم عادات وتقاليد المجتمع فإنه يساعد في فهم طبيعة هذه التقاليد أيضا. وبناء عليه وكما يرى سترومبرج فإن كل ما نقوم به من أفعال يمكن ان توصف بأنها فعل متجاوز إلى جانب كونها فعلا تقليديا، وبالتالي فكل من المسرح والطقس يمثلان شيئا واحدا لأن الاثنين ينطبق عليهما تعريفه المذكور أعلاه، وهو ما دفع بعض الأنثروبولوجيين للجمع بين كلمة مسرح وكلمة طقس.

وكما يدرج علماء الأنثروبولوجيا غالبية الأفعال المتكررة تحت مسمى «الطقس» فإن بعض النقاد وعلى رأسهم سترومبرج يتحدثون عن ضرورة ربط الطقس بكل ما هو ديني أو مرتبط بالدين فقط، ولكن إذا سلمنا بهذه الضرورة فهل معنى ذلك أننا حينما نستخدم كلمة العرض

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

الطقسي نشير إلى ما هو ديني؟ وأن الأداء الطقسي هو الأداء المرتبط بالدين فقط؟ وماذا عن مصطلح المسرح الديني الذي يشير إلى ذلك النوع من المسارح التي تتناول موضوعات دينية مثل مسرحيات الأسرار التي كُتبت في العصور الوسطى والمسرح الكنسي الموجود حتى يومنا هذا؟ وماذا عن مسرح التعازي الإيراني والمسرح الهندوسي المقدم لعبادة الإله كريشنا Lord Krishna وما شابه من مسرحيات هل يعتبر مسرحا طقسيا؟ أم أنه مجرد شكل من أشكال المسرح التقليدي؟

من الضروري هنا أن نعين بعض الضوابط التي ندرج على أساسها ما نراه تحت ما يسمى عرضا طقسيا أو نشاطا تقليديا، وإلا ستكون النتيجة هي الخلط بين طقوس حياتنا اليومية وما بين الدين والأداء والعرض التمثيلي الطقسي القائم على قصدية الفعل والمشاركة المجتمعية، صحيح أن الطقوس في بدايات تاريخ البلدان المختلفة كانت مرتبطة بقصدية الأداء أيضا إلا أن الحال اليوم لم يعد كذلك، فكلمة طقس أصبحت تشمل جميع نشاطات الحياة المختلفة. أي انها تختلف في استخدامها عن كلمة عرض طقسي.

وللرد على هذه التساؤلات أولا لابد لنا من تكملة تعريف الطقس كما ينص عليه برتي الاسوتاري Pertti Alasuutari في كتابه «النظرية الاجتماعية والواقع الإنساني» Social Theory and Human Reality حيث يقول «إن الطقوس ما هي إلا تقاليد مخترعة يمكن تعديل محتواها وتطويره، كما يمكن إنشاء طقوس جديدة كلية» (Alasuutari, 2004, p. 98). فمن هذا التعريف نستطيع أن نقول إن الطقس لا يمكن أن نحده بما هو ديني فقط، فهناك شعائر دينية لم ولن تتغير أبدا منذ نشأتها وحتى الآن، لذا يصعب إدراجها تحت كلمة طقس وإنما الأنسب لها هو كلمة «شعائر أو مناسك دينية». أما الطقس وقدرته على التغير فيرتبط بكل ما هو من صنع

واختراع الإنسان بشكل مطلق سواء فعله الإنسان ضمنا كشكل من أشكال الاحتفال الديني أو كشكل من أشكال التقاليد الاجتماعية أو الثقافية.

ثانيا من الناحية الإبداعية فما قاله Bruce McConachie بروس ماكوناشي (McConachie, 2011, p. 45-46) من أن الطقس الديني لا يتوافر فيه شرط قدرة الفنان أو المؤدي على تصور احتماليات ما قد يكون لو توافرت ظروف مختلفة subjunctive experience، (Ibid, p. 43) وهي الوظيفة التي يقوم بها عقل الإنسان فقط، ويسميها كل من جيل فوكونير ومارك ترنر Gilles Fauconnier and Mark Turner «بالمزج المعرفي المركب» Complex Conceptual Blending ويطلقون عليها أحيانا «الدمج مزدوج النطاق» Double-Scope Integration، (Ibid, p. 39) وهذا يكفي للرد على فكرة ربط الطقس بالدين، كما أن فقدان فكرة الوعي المزدوج التي تجعل الممثل دائما واعيا بإزدواجية الأنا والآخر وهي كونه ممثلا يؤدي شخصية ما لفترة محدودة بمجرد انتهائه من أدائها سيعود لشخصيته وحياته وهذا لا يتوفر في الطقس الديني، فالممارسات الدينية مرتبطة في جوهرها أكثر بمنطق الإيمان بالرب الرقيب الذي من أجله تؤدى هذه الشعائر والتراتيل وهو ما يمنع المؤدي من التركيز في تصور ما قد كان أو يمكن أن يكون؛ أي أن الطقس والدين مصطلحان لكل منهما تعريفه ولكن ماذا عن المسرح والطقس، هل هما شيء واحد فعلا؟

وبالنظر في كتابات ريتشارد شيكنر Richard Schechner عن المسرح والطقس نجد أنهما يتفقان في كونهما سلوكا يؤدى مرتين twice-behaved behaviours، (Schechner, 2002, p.28) ولكنه لا يلبث أن يميز بينهما ببعض السمات وهي أن المسرح له وظيفة ترفيهية ويتضمن أشكالا متعددة من الطقوس في ثناياه؛ فشيكنر يُعرّف العرض بأنه ما يميز «الهويات ويعيد تشكيل الزمن والجسد وتزيينه ويقص القصص ويسمح للناس بالتمتع بأداء

السلوك المعاد أداؤه أكثر من مرة، والذي تم التدريب عليه وإنضاجه وتحضيره» (Cohen-Cruz, 2005, p. (2) فهو يخلق واقعا ثانيا –second re ality مؤقتا يستطيع كل من الممثل والمتفرج أن يستمتعا بالمكوث فيه لفترة ما، بينما الطقس وظيفته اجتماعية ودينية وترتبط بعادات الحياة اليومية، كما أن الحيوان يتشارك مع الإنسان في تعلم الطقس وإعادة أدائه ومن ثم الحفاظ عليه ولكنه أي الحيوان غير قادر على إنتاج عرض متخيل. (Schechner, Richard: 2002, p. 52) والنقد مرحب به في هذه الحالة، والإبداع فردي، كما أن الممثل يعرف ما يقدمه، والجمهور يشاهد ما يؤدى أمامه ويقدر ما يراه، أما في الطقس فالمؤدي مأخوذ بما يقدمه وشغوف به، والجمهور مشارك ومعتقد فيما يراه.

فالطقس وكما ترى جان كوهن كروز Jan Cohen-Cruz يتقابل مع العرض في أن كلا منهما أداء يعتمد على التشارك في قيمة ما بين مجموعة من البشر، وإن كان الطقس لا يركز على الفنان ولكنه يلفت انتباهنا للفنان في علاقته بمجموعة المشاهدين المشاركين في تشكيل الخبرة الإبداعية لدرجة ما. (Cohen- Cruz, p. (5) أي أن العرض والطقس رغم اتفاقهما في نقاط إلا أنهما يتميزان أيضا عن بعضهما، كما يتميزان عن الدين. ولكن هل ثمة منطقة يتقابل فيها الطقس مع العرض؟ وبالتالي؛ هل هناك ما يسمى بالعرض الطقسي؟ وهل هناك فرق بين المسرح الدرامي والديني وما يسمى بالعرض الطقسي؟

هنا يجب أن ننظر في طبيعة ما يقدم بدءا من الدراما والحدث وحتى طريقة تقديم العمل ككل، فإذا كان ما يتم تقديمه عبارة عن احتفالية فقط تحتوي على مجموعة من الرقصات المنظمة وبعض التراتيل التعبدية – كما نرى في احتفاليات القبائل الأفريقية والآسيوية سواء كانت بدائية أو في جماعات متقدمة حضاريا – فإن هذا الشكل من النشاطات نطلق عليه

«طقس اجتماعي أو ديني» مثل الطقوس الشامانية والباليه. (Howe, 2000, pp.63-79) أما إذا كان ما يُقدّم هو حبكة مؤداة تمثيليا ومحكمة الصنع تتبع الشكل الأرسطي المتعارف عليه في المسارح الغربية أو أي نوع من أنواع الدراما المكتوبة مسبقا دون الوضع في الاعتبار لمشاركة الجمهور في تشكيل الصورة النهائية للعرض فإننا بصدد مسرح تقليدي سواء كان الموضوع المتناول دينيا أو دنيويا؛ لذا فغالبية العروض الدينية التي تقدم في الكنيسة حتى يومنا هذا ما هي إلا عروض تقليدية، وكذلك مسرحيات الأسرار التي كُتبت في العصور الوسطى، وكان القصد منها الوعظ الديني بعيدا عن مشاركة الجمهور وغالبية العروض المقدمة أيضا في مسارح العلبة الإيطالية، وكما يقول ريتشارد شيكنر في المسرح المؤدون هم المسيطرون بينما في العرض performance فالجمهور هو المسيطر. (Schechner, Richard: 2003, p. 70)

مفهوم العرض المسرحي الطقسي:

إذن فما هو العرض المسرحي الطقسي الذي نقصده؟ إنه ذلك العرض الذي يجمع بين خصوصية العرض المسرحي، من حيث كونه عرضا مقصودا يتم التدريب على أدائه ولو لفترة قصيرة محدودة، ويحتوي على خاصية التمثيل سواء أكان صامتا أو ناطقا بالكلمات، ويكون هدفه الترفيه مهما كانت جدية ما يُقدم، وبين سمات الشكل الطقسي القائم على المشاركة المجتمعية مثلما يحكي البعض عما يحدث في عروض «الملك كريشنا» Lord Krishna وهي ما اشتهر بها الهندوس والتي تحكي أسطورة ميلاد الملك كريشنا ومحاربته لظلم الحاكم، وعن هذه العروض يقول دافيد ماسون D. Mason «لا توجد فائدة من التمييز بين ممارسة المسرح والممارسة الدينية» (V. Mason, 2009, p. 3 & 113) بالرغم من اختلاف هذه العروض الطقسية عن صلاتهم للإله نفسه، فهي عروض مسرحية يتحقق

فيها شرط الوعي المزدوج لدي الممثل والمتفرج كما يشتمل على شكل الطقس الذي يشترك فيه المؤدون والجمهور أيضا بالإنشاد والرقص، ومن خلاله يمارس الهندوس عبادة الإله كريشنا بشكل حي وجماعي. وهو وصف مشابه لما قاله ريتشارد شيكنر عن عروض التعازي الإيرانية التي قال عنها أنها «تقف في مكان ما بين المسرح والطقس»، (O. Beeman, 2005, p. 51) وهو نفس الرأي الذي يؤيده وليام بيمان Wil-liam Beeman في كتابه «تقاليد العرض الإيراني» Iranian Performance Traditions (Beeman, 2011, p. 149) حيث يرى أن فكرة اعتبار عروض التعازي شكلا من أشكال المسرح الغربي المتعارف عليه هو خطأ فادح رغم اتجاه البعض لتصنيف التعازي كشكل مسرحي يختلف عن المسرح الغربي التقليدي؛ وهو ما نؤيده في هذه الورقة البحثية، وبناء عليه نرى في هذا البحث أن استخدام مسمى العرض المسرحي الطقسي هو الأفضل كما عرفناه أعلاه، كما نعني بتدريب الممثل هنا المؤدي الذي يمتهن هذه المهنة بشكل احترافي ويشارك بالأداء في العروض الطقسية مع جمهور المشاهدين.

عروض التعازي الطقسية:

وإذا توقفنا قليلا عند عروض مسرح التعازي الطقسية فسنجد منها أشكالا متعددة تختلف باختلاف جنسية ممارسيها من طائفة الشيعة، فعروض التعازي موجودة في كل من العراق، وإيران، والهند وباكستان وكذلك في كل من جنوب لبنان ومنطقة أنطوليا بتركيا. ويقال إن بعضا من المهاجرين يؤدون هذه العروض في نطاق محدود في بلاد المهجر التي يعيشون فيها مثل جاميكا، (Fernea, 2005, p. 130) ولا يعنينا هنا الاختلافات الثقافية التي تميز عروض التعازي في بلد عن الأخرى، وإنما يعنينا هنا السمات العامة التي تجعلنا نطلق على هذه العروض عروضا

طقسية؛ فهذه العروض تقدم في كل من القرى والمدن بشكل جماعي وبمشاركة الفرق التمثيلية المحترفة، إلى جانب أعضاء المجتمع نفسه من ممثلين وأفراد عاديين، (Fernea, Elizabeth: p. 130) فالتعازي تحتوي على فعل الأشعار وفعل لطم الصدور بالإضافة إلى ما يسمى ««بالتشابيه»»، وهي في اللغة تعني التمثيل أو المماثلة، (الكعبي، ٢٠١٤، ص. ١٦٢) وهي المشاهد التي يشخص فيها قتل الحسين وأصحابه» (عبدالهادي، ٢٠١٤) كما أن الأزياء والمهمات المسرحية المستخدمة تكون من صنع المؤدين ومن العامة أنفسهم، وهذه العروض تقام في شهر محرم[١] (Beeman, 2011,p. 166) والموضوع الأساسي فيها هو مقتل الإمام الحسين بن علي ابن أبي طالب، ولا يقتصر الشكل المسرحي الذي تقدم به على الشكل التراجيدي أو البكائي فقط، وإنما يوجد منها عروض كوميدية أيضا[٢]، (O. Beeman, William & Ghaffari, Mohammad B. : P. 48) كما أن مقدمي هذه العروض لا يلتزمون فقط في عروضهم بالقصة التاريخية المدونة في الكتب، بل هناك من يأخذ منها منطلقا لنسج أحداث خيالية تزيد من تفاعل الجمهور مع العرض، حتى إن البعض يقسم عروض التعازي إلى خمسة أقسام؛ منها التسجيلي والتي تلتزم بما هو تاريخي ووثائقي، ومنها الإبداعي الذي يتخذ من حادثة كربلاء منطلقا لما يريد أن يعبر عنه مجردا الأحداث من الزمان والمكان حتى لا ترتبط بالبعد التاريخي المعروف، إلى جانب عروض القصيدة الموكبية والعروض الاحتفالية والشعبية كذلك، وهي تجمع ما بين الشكل الاحتفالي والمشاهد التمثيلية المؤثرة.

١ • يذكر بيمان في كتابه عن المسرح الإيراني أنه في بعض القرى الإيرانية تقام هذه التعازي مساء كل يوم جمعة بشكل منتظم.

٢ • لقد واجهت صعوبة في العثور على وصف أو تعريف لهذا الشكل الكوميدي من عروض التعازي وقد يكون السبب في ذلك هو محدودية الكتب التي تتحدث بشكل تفصيلي عن شكل عروض التعازي؛ لذا فقد اكتفيت بذكر المعلومة كما قرأتها والتنويه عن عدم عثوري على تفاصيل في أي من الكتب التي قرأتها تشرح هذا الشكل الكوميدي المذكور.

والهدف الأساسي من تلك العروض هو المشاركة في تحمل مسئولية ما حدث للحسين والتذكير بهذه الحادثة التي نجمت آنذاك عن تخاذل الكثير من الناس عن نصرته، فكانت النتيجة قتل الحسين والتنكيل بجسمانه الشريف، ويرجع البعض السبب في نشأة هذا الشكل من التعازي إلى الاضطهاد الذي مارسته السلطات الأموية والعباسية ضد الشيعة في العراق، حيث بدأ في القرن الحادي عشر ميلاديا (القرن الخامس من الهجرة)، وفي هذه الحالة تكون هذه العروض ما هي إلا ضرب من ضروب المقاومة السياسية (سليم، ٢٠١٩، ص. (٦٩) إلى جانب الصبغة الدينية التي تغلف هذه العروض، ولأن الدراما الحسينية على اختلاف أنواعها من تأليف الشيعة أنفسهم، فالبعض يسمي هذه النوعية من العروض المسرحية الطقسية بدراما الشعب people's drama لأنها تؤلف وتؤدى بهم.(Fernea, p. 139)

ومن ملخص أحد عروض التعازي التي تقام في العراق على مدار ثلاثة أيام تقريبا نستطيع أن نتلمس بعض المهارات الواجب توافرها في مؤدي هذا النوع من العروض الطقسية، حيث يتم تلخيص ما حدث للحسين بعد تولي يزيد بن معاوية الحكم في ثلاثة فصول؛ (الفصل الأول) يتم فيه مراسم زواج الحسين فيقوم المؤدون بالإنشاد والغناء، وهم يسيرون بخطوات منتظمة على التراب بينما يحمل البعض الشموع والزهور، وينتهي المشهد بتناولهم لوليمة العرس وفي (الفصل الثاني) تحدث معركة كربلاء التي يتلاقى فيها الحسين وأتباعه المبايعون له بالخلافة مع فرسان جيش يزيد حتى يقع الحسين من على فرسه مدرجا في دمائه أمام أعين الجمهور، فينتهي بالعويل والبكاء من قبل الجمهور . وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا المشهد صامت في معظمه فلا نرى فيه إلا المتحاربين وصوت طلقات النار واحتدام العراك. أما في (الفصل الثالث) والأخير فنرى فيه مراسم دفن رأس الحسين المقطوعة وجثمانه المبتور، ودائما ما

تعرض هذه الأحداث في طرقات القرى والمدن أي في أماكن مفتوحة أو في حالة تقديم عرض احترافي لعروض التعازي فإنه غالبا ما يتم في ساحات واسعة تشبه الساحات التي يقام فيها السيرك.

ومن الوصف المذكور أعلاه ومن حديث «محمد جفري» (Beeman, & Ghaffari, p. 49 .O)، وهو من المخرجين الإيرانيين الذين قدموا عروض التعازي الإيرانية بشكل احترافي سواء داخل دائرة جمهور التعازي الإيراني أو خارجه[٣]• نستطيع أن نستخلص بعضا من المهارات الاحترافية المطلوبة لأداء هذه العروض؛ مثل القدرة العالية على التحكم والتعبير بالجسد دون الوجه فما يحدث غالبا، إن لم تكن هذه هي العادة في جميع عروض التعازي، أن الرجال هم من يقومون بتأدية شخصيات النساء سواء من آل البيت أو غيرهن، بينما شخصيات الرجال من آل البيت وعلى رأسهم الحسين وأبيه علي بن أبي طالب يقدمها رجال ملثمون بغطاء رأس أخضر وغطاء للوجه أبيض اللون كشكل رمزي لآل البيت جميعا للابتعاد عن مشكلة تجسيد هذه الشخصيات[٤]*. أي أن هذا اللثام بمثابة قناع يحيد وجه الممثل ويبقى له فقط الصوت الذي لا يستخدمه في كثير من المشاهد التي تقدم بشكل صامت إلى جانب التعبير الجسدي عن الحدث المقدم للجمهور.

٣• قدم الجفري عروض التعازي في شمال الولايات المتحدة الأمريكية وفي بعض دول أوروبا مثل فرنسا.
٤* من بعض اللقطات التي نراها لعروض التعازي يتضح لنا أن رمزية الألوان قد تختلف من مكان لآخر؛ حيث يمكن الباس النساء السواد لا اللون الأخضر والأبيض.

كما أن دور الحسين لا يُسمح لشاب بأدائه، وإنما يتقلد دوره كبار الممثلين حسب اختيار مخرج العرض، الأمر الذي يذكرنا بعروض الكوميديا ديلارتى Commedia dell'arte التي يتدرب فيها المؤدي على دور ما ويظل يؤدي هذا الدور حتى الممات بالرغم من أن الدور المؤدى هو دور العاشق الشاب على سبيل المثال فيقدمه الممثل حتى بعد أن يخط الشيب شعر رأسه؛ الأمر الذي يستدعي أن يكون الممثل على درجة عالية من اللياقة البدنية والقدرة التعبيرية التي تسمح له بالتعبير عن دور الحسين الذي مات شهيدا وهو في أوج عنفوانه وشبابه. كما أن معركة

كربلاء التي تؤدى أمام الجمهور تتطلب أيضا لياقة بدنية فائقة كي يتمكن الممثل من المشاركة في حالة الكر والفر التي تدور على أظهر الخيل – والتي يصحبها الغناء في بعض العروض– وهو ما يستدعي التمكن من ركوب الخيل بالإضافة إلى القدرة على المبارزة سواء بالسيوف المعدنية أو الخشبية، وكسمة غالبة في العروض الطقسية نجد أن الأداء التمثيلي مبالغ فيه لاتساع مساحة الأداء إلى جانب رمزية بعض الإيماءات، ولكن ذلك لا يعني بحال من الأحوال تقديم ممثلي التعازي لشكل الأداء الميلودرامي التقليدي[٥♦]؛ (Beeman, 2011, p. 167) لأن أسلبة الأداء هي الأساس في تلك العروض وترجع المبالغة في الحركة نفسها لاتساع مساحة العرض حتى يتمكن المشاهدون/المشاركون في العرض من متابعة ما يدور رغم بعد المسافة.

ومن المهارات شديدة الأهمية المطلوبة في مؤدي عروض التعازي هي إجادة التحكم في الصوت والقدرة على استخدامه بشكل عال لعدم وجود أجهزة التكبير الصوتي (الميكروفونات) خاصة في العروض التي تدار في الساحات والأماكن المفتوحة؛ ولأن الإنشاد الديني للقصائد والأشعار الحسينية ركن أساسي في عروض التعازي، وجب على المؤدي أن يحصل على التدريب الصوتي الكافي قبل انخراطه في أي عرض من عروض التعازي، ويذكر محمد الجفري أن غالبية مؤدي عروض التعازي الإيرانية يتم تدريبهم منذ الصغر على المهارات المذكورة أعلاه، وبالمثل فإن جمهور المشاهدين المشاركين في طقوس ضرب الصدر وحمل الأعلام والشموع يتدربون على المشاركة في هذه الطقوس منذ نعومة أظافرهم وهم في سن الخامسة أو السادسة.

٥♦ هذا الشكل من الأداء مكروه في تلك العروض لدرجة أن المخرج الجفري حينما شاهد أحد الممثلين يؤدي مشهد قتل آل البيت من الأطفال بشكل ميلودرامي شبهه بأداء الأفلام التجارية B-film acting techniques فالمطلوب أولا وأخيرا من الممثل هو أداء يشبه الأداء البريختي يحيل به الممثل الجمهور المشارك للفعل دون الأندماج فيه؛ لذا ففي مشهد قتل الأطفال يكفي للممثل أن يري حركة القتل ويترك الخنجر لينفلت منه.

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

اعداد الممثل لدوره في عروض التعازي الطقسية:

وعن طريقة تدريب الممثل المحترف في عروض التعازي يقول الجفري: إنه لا يلتزم بمدرسة محددة في إعداد الممثل؛ لأنه جرب في بداياته تدريبات إعداد الممثل الغربية، ولكنها لم تعط الأثر المطلوب مع ممثلي التعازي، وبصفة عامة لا يوجد أسلوب محدد متعارف عليه في تدريب ممثل عروض مسرح التعازي الطقسية، وهو الأمر الذي يمكن إرجاعه لأسلوب التمثيل المتبع في مثل هذه العروض التي تعنى بتقديم الحدث نفسه، وإعادة سرد أحداث قتل الحسين حتى تظل فداحة الواقعة في الأذهان؛ ومن طريقة توجيه جفري للممثل في أدائه لمشهدين من مشاهد الدراما الحسينية نستطيع أن نتبين بعضا من ملامح الأداء التمثيلي في مسرح التعازي.

ففي مشهد قتل الإمام «علي» الأكبر[٦]* يرفض جفري أداء المشهد بأسلوب ميلودرامي، ويرى أن الممثل عليه أن يتجه إلى خلفية المسرح أو ساحة أداء التمثيل ليرتدي قميصا أو رداء عليه بقعة دم ومن ثم يدخل لساحة التمثيل مرة أخرى أمام أنظار المشاهدين، وهناك يُقتل ويقع على الأرض شهيدًا مدرجًا في دمائه التي تمثلها بقعة الدم الموجودة على الرداء. وبعد واقعة كربلاء يجيء مشهد قتل الأطفال وفيه يوجه الجفري الممثل قائلا له «لا أريد أي عمل درامي، فقط أدِّ إيماءة نزع الأشواك مرتين مع كل طفل ثم اترك الخنجر»، ويستطرد الجفري في كلماته شارحا «إن أثر الدراما يكمن في الأسلوب، وكلما تم هذا بطريقة أبسط كلما أصبح الإدراك أكثر قوة وتأثيرا». (O. Beeman, & Ghaffari, p.57) ويتضح قصد جفري أكثر حينما يطلب من الممثل أن يحمل كل طفل بينما يترك له مساحة للمقاومة ومحاولة الفكاك من قبضته ثم على الممثل أن يؤدي ضربتين بيده يوحي من خلالهما بقطع رأس هؤلاء الأطفال.

٦* تسمية علي بن أبي طالب ب"علي الأكبر" للتفريق بينه وبين "علي بن زين العابدين" بن الحسين بن علي والذي عاصر موقعة كربلاء إلا أنه لم يشارك فيها لمرضه وحداثة سنه آنذاك.

ونجد فيما سبق تميزا في بنية وطريقة تقديم هذا العمل المسرحي الطقسي الذي يحتوي على بعض -لا كل- تقنيات المسرح البريختي مثل: استخدام السارد أو الأشعار للتعليق على الأحداث، وكذلك امكانية تقديم الرجل لدور المرأة دون تجسيد حقيقي لها، فالممثل هنا يعوض بذلك عن ظهور سيدات آل البيت بشخصهن، واستخدام القناع الذي يعوض أيضا عن ظهور وجه الحسين وآل البيت بوجه عام، والذي يشبه في طريقته تقنية الأسلبة والترميز المستخدمة في المسارح الشرقية عموما والتي أثرت على بريخت نفسه في تكوين نظريته الملحمية، أي أن الأسلوب الملحمي وعروض التعازي يتشابهان في التأكيد على ضرورة إظهار حالة التمسرح، وتأكيد الممثل على أنه مجرد ناقل للفعل المسرحي؛ فليست مهمته هي خلق الإيهام أو الاندماج الكامل في تمثيل الحدث، وبخاصة أنه تاريخ محفوظ ويتكرر عرضه بشكل سنوي، وبالتالي فأسلوب الواقعية النفسية الذي قدمه ستانيسلافسكي في إعداد الممثل لا يمكن تطبيقه هنا.

ورغم وجود هذا التشابه بين بعض تقنيات المسرح الملحمي وعروض التعازي إلا أن أوجه الاختلاف بينهما موجودة، ويمكن تلخيصها في أمرين أولهما: الهدف من الإبعاد بين الممثل والدور الذي يقدمه للجمهور في عروض التعازي، والتي لا تتوافق مع هدف بريخت من تقديم هذه التقنية في مسرحه التي تترك مساحة كافية للمتفرج لإعمال عقله النقدي وللممثل لتحقيق فكرة الجدل وعرض الرأي والرأي المضاد له، ولكن في حالة مسرح التعازي على وجه الخصوص معروف أن قصة الحسين لها أصول تاريخية ثابتة، كما أنها تتكرر ويُعاد احياء أحداثها بشكل سنوي، يعرفها ويشارك فيها كل أعضاء المجتمع الشيعي لترسيخ منظومة الفكر الشيعي بشكل عام؛ وبالتالي فالهدف من إقامة العروض لكل من المؤدي والمتفرج هو إحياء الواقعة التاريخية الشهيرة، والتي يُرجع البعض السبب في الحفاظ على إحيائها لما بها من دلالات تشير

إلى فعل المقاومة السياسية والمطالبة بالحق في الحكم، ثانيهما: أن الممثل في مسرح التعازي يتشارك مع الجمهور في تقديمه، وهي الميزة، أي مشاركة الجمهور الفعلية التي تعطي مسرح التعازي صفة الطقسية وهو الأمر الذي لا يحدث بالقطعية في مسرح بريخت، الذي يكتفي فيه الممثل بالتعليق على الأحداث التي يقدمها للجمهور لإعمال عقله النقدي فيما يشاهده وهو، أي المتفرج، جالس في مكانه، لا يحرك ساكنا.

وهذان السببان هما نفسهما اللذين نعرف منهما أوجه تميز ما يقدم في مسرح التعازي، الذي قدمه العرب منذ عشرين قرنا ومازال مستمرا حتى الآن، عن كل من الدراما الأرسطية والبريختية أيضا؛ فالأولى تخلق لدى المتفرج الإحساس بالتعاطف مع الحدث يصحبها شعور بالخوف والشفقة على المصير الذي يلاقيه بطل العرض التراجيدي، فالدراما الأرسطية «محافظة» conservative لا تحقق هدف المقاومة من عروض التعازي بينما ملحمية مسرح بريخت تعتبر راديكالية (Robinson, 2008, p. 207-208) وهي متوافرة في عروض التعازي وإن كانت تتميز بالشكل الطقسي الجماعي الذي يكون الممثل فيه جزءا من جموع الجماهير المشاركين في العرض.

وبالعودة مرة أخرى لوصف عروض التعازي يتضح لنا المطلوب من ممثل العرض الطقسي؛ فالأشياء الرئيسة المطلوبة هي إتقان مهارات العرض الجسدية المؤداة إلى جانب شحذ طاقة الممثل العارض قبل بداية العرض، ومن أجل تحقيق هذا الغرض فعلى مخرج عروض التعازي أن يستخدم التدريبات التي تركز على مرونة الجسد والصوت والتي يمكن أن تساعد الممثلين على أداء أدوارهم بشكل محترف؛ لذا ففي حالة المخرج محمد الجفري نجده يستقي طريقة تدريبه لهم من بعض تدريبات الحركة المسماة: بتدريبات الزرخانة الإيرانية zurkhaneh movements وهي

في الأساس تدريبات قتالية تؤدى بالعصي الثقيلة الهندية والجنازير المؤداة على نغمات دق الطبول، وقد يصاحبها أحد المنشدين كما يستخدم فيها حركات شبيهة بحركات لاعبي السيرك والأكروبات مثل القاء العصي عاليا والتقاطها بسرعة بدلا من كرات لاعب السير.

وقد كانت تدريبات الزرخانة جزءًا من تدريب المحاربين القدامى، وفي العصر الحديث أصبحت من الرياضات المشهورة في إيران، يمارسها الصغير والكبير، وهي مثل تدريبات فنون القتال الآسيوية المعروفة martial arts والتي يتدرب عليها ممثلو المسرح الياباني والصيني، ويوظفها العديد من مخرجي ومدربي المسرح الأمريكي في مناهج إعداد الممثل، وهذه التدريبات لها أكبر الأثر في المحافظة على اللياقة البدنية والعقلية للممثل إلى جانب تقوية الحس الجماعي بين الممثلين فهذه الحركات القتالية أو التدريبية الراقصة – إن جاز لنا التعبير – المؤداة بطريقة إيقاعية إنما تتم بشكل جماعي. وتنتهي أيضا بمجموعة من الأدعية حتى أن البعض يطلق على هذه التدريبات اسم طقوس زورخاني Zoorkhanei rituals، ولأن الممثل يتدرب منذ نعومة أظافره على هذا العرض الطقسي فإنه يكون دائما في حالة استعداد للعرض في شهري محرم وصفر [٧]* من كل عام، كما أن عدد البروفات التي تعقد قبل ليالي العرض غالبا ما تكون قليلة جدا، ودائما ما يلجأ الجفري لتدريبات الزرخانة مع ممثلي التعازي كنوع من الإحماء قبل الشروع في تقديم أي عرض لمدة خمس أو عشر دقائق فقط لشحذ طاقة الممثل.

٧ * يذكر الجفري أنه في إحدى القرى الإيرانية يقدم عرض تعزية كل يوم جمعة أما الغالبية فتقدم عروض التعازي في شهر محرم فقط، وإن كانت بعض الفرق تلجأ لتقديم عروضها في صفر أيضا.

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

عروض المسرح الطقسي في الغرب:

وكأمثلة أخرى على العروض الطقسية، ولكن الغربية هذه المرة، نذكر على سبيل المثال، عرض «الجنة الآن»[٨*] Paradise Nowلفرقة (المسرح الحي) Living Theatre، وبعض عروض فرقة مسرح الخبز والدمية Bread and Puppet Theatre، مثل عرض (هذا وذاك) الذي سنكتفي بتحليله في هذه الورقة، حيث إنهما يمثلان نموذجين مهمين من أشكال المسرح الأمريكي الراديكالي البديل الذي ازدهر وانتشر على نطاق واسع في فترة الستينيات، والذي جاء متأثرا بدعوات تذويب الفروق بين الفن والحياة، إلى جانب دعوة (آرتو) Artaud الذي نادى بضرورة أن يكون المسرح طقسيا أي بمثابة صرخة يشارك فيها كل من المؤدي والجمهور على قدم المساواة، أي أن المشاهد مشارك أساسي في العرض نفسه لا مجرد متابع لما يعرض أمامه؛ (Callaghan,2013, p. 37) ولذلك فالمبدأ الأساسي في تلك العروض هو تكوين العرض جماعيا وهو هنا لا يفرق عما هو كائن في مسرح التعازي الطقسي إلا في كونه لا يرتبط بأي خلفية دينية وإنما يركز على سياسات قضايا المجتمع الكائن فيه.

وعن فرقة المسرح الحي فقد أسسها كل من جوديث مالينا Judith Malina وجوليان بيك Julian Beck عام ١٩٤٧. وكانت من الفرق التي ركزت على فكرة الإبداع الجماعي، وحياة الفنانين في جماعات أثناء وخارج العروض، وكذلك ركزت على إشراك الجمهور في العرض كشكل من أشكال الرفض لسياسات وأشكال تيار المسرح السائد القائم

٨ * تكون هذا العرض جماعيا بواسطة ممثلي الفرقة وفكرته اتخذت شكل التأملات في كيفية تحرير مجتمع يغص بالقيود والمحظورات للوصول للحرية الكاملة للإنسان، ولكن يجب أن يتم ذلك بشكل جماعي بمساعدة ومشاركة الجمهور أي بدلا من الاكتفاء بالفرجة يتحول المشاهد لصانع للعرض وبالتالي فإنه هو من يخلق حريته في النهاية حيث ينتهي العرض بخروج الممثلين والجمهور إلى الشارع للاحتفال بموت السلطة المقيدة لهم.

على الحوار، ولتقديم شكل جديد يهتم بالجسد والصوت بنفس القدر الذي يهتم بالكلمة المنطوقة؛ (Christopher, 1993, p. (180–185 لذلك فقد قدموا عروضهم خارج إطار مسرح العلبة الإيطالية في أماكن تسمح لهم بالالتحام بالجمهور، مثل الشارع، والساحات العامة، ورفضوا تماما أسلوب الواقعية النفسية في التمثيل؛ ومن ثم استعاضوا عنها بفكرة حضور المؤدي pre– sentation، بدلا من تمثيل شخصية الآخر representation؛ فالممثل في المسرح الحي يقول «إنني جوليان بيك وأؤدي دور جوليان بيك». (Mitter, & Shevtsova, p. 95)

العروض الطقسية لفرقة مسرح الخبز والدمية:

أما عن فرقة مسرح الخبز والدمية Bread and Puppet Theatre ، فقد أسسها بيتر شومان Peter Schumann في ولاية نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٣؛ ومن ثم انتقل بها إلى ولاية فيرمونت حيث استقر بأحد المزارع التي يقيم فيها عروضه الاحتفالية السنوية، بالإضافة إلى تنقله بهذه العروض في باقي الولايات وفي الدول الأوروبية كذلك، وعروض هذه الفرقة تجمع ما بين شكل العرض المسرحي وطقوس الحياة اليومية، ودائما ما تحمل في ثنايا ما تقدمه الصبغة المجتمعية والدينية التي تظهر تجلياتها في صناعة الخبز بأيدي المؤدين والهواة المتطوعين من أفراد المجتمع العادي، ولا يكتفي بذلك فقط بل يتشارك الجميع في النهاية في الأكل من هذا الخبز، وهو الأمر الذي له مرجعيته في بعض الطقوس المسيحية.

ويُعرّف شومان نفسه في أحد اللقاءات الصحفية قائلا إنما «أنا الخباز، فهذا هو تخصصي، اسم مسرح الخبز والدمية يوحي بصناعة الخبز»، (Colleran, & Spencer, 1998, p. 31) ويتم تفريق هذا الخبز في

النهاية على باقي أفراد الجمهور في أثناء متابعة محركي الدمى الضخمة التي تأخذ حجما أكبر من حجم الإنسان العادي، ومعنى أن غالبية عروض هذه الفرقة تتم في المزرعة التي استقر بها شومان، أي أنها تقدم في الهواء الطلق وفي الطرقات العامة أيضا، وإن كان ذلك لا ينفي أن الفرقة قد قدمت عددا من العروض داخل بعض المسارح المغلقة. وعن هذا يقول بيترشومان «لقد قررت أن أنقل رسمي ونحتي للشارع، وأُكوّن من خلالهما حدثا اجتماعيا». (Cohen-Cruz, 2013, p. 271) والهدف الأساسي للفرقة والتي تعد من أهم فرق العرائس على مستوى العالم حتى يومنا هذا هو إبراز نبض الجمهور ورأيه في القرارات السياسية والاقتصادية الآنية المتبعة بأبسط الأمكانيات الممكنة، وغالبا ما تنتهج عروض الفرقة الأسلوب الساخر والمتهكم لإبداء الاعتراض على الأحداث الجارية، ويشارك الجمهور العريض المتابع لعروض هذه الفرقة بطريقة فعالة من خلال التطوع في تنفيذ إجراءات وفعاليات الموكب الاحتفالي، وكذلك بالمشاركة كمؤدين بعد ذلك سواء في الموكب نفسه أوعند تقديم عرض العرائس الضخمة فإنهم يشاركون في تحريكها، ويتجاوبون مع الحدث الماثل أمامهم والذي يأخذ شكل عرض المايم في أغلب الأحوال، ولكن يصاحبه البانورامات المعلقة والمرسومة على القماش واليافطات المكتوبة وكذلك الفرق الموسيقية التي تعزف بشكل حي أمام الجمهور.

ويكفي أن نذكر جزءًا من حوار شومان في أحد اللقاءات الإذاعية والتي أعلن فيها على الهواء مباشرة حاجة عرضه لمزيد من المشاركين المتطوعين لنعرف مدى ارتباط عروض هذه الفرقة بالمشاركة المجتمعية التي تعد جزءًا لا يتجزء من العروض، وذلك كالتالي:

شومان: «إننا في انتظار مشاركة المزيد من مرتدي الأقنعة وذلك في حدود عشرة أفراد، وكذلك محركي ولاعبي العرائس والناس الذين

يريدون الزحف على ركبهم، وكذلك الذين يريدون المشاركة في غناء أغنية رائعة وفي جميع الأنشطة الجماعية.

المذيع: حسنا، بما أن هذا الأمر يبدأ غدا، فمن الأفضل الوصول إلى هؤلاء الناس سريعا.

شومان: صحيح، فعليهم أن يأتوا الليلة .....» (Colleran, & Spencer, (1998), p. 51, 52))

أي أن عروض الفرقة بشكل عام تجتمع فيها الشروط المذكورة في تعريفنا للعرض الطقسي؛ فمن ناحية نجد أن الفرقة تقدم عروضا مسرحية يقدمها الممثل البشري المتقنع بشكل العروسة ليأخذ شكل الشخصية النمطية، كما أن المشاركة المجتمعية أي مشاركة الجمهور من صميم العرض فهم مؤدون حقيقيون. وفي النهاية فإن العروض في أغلبها تأخذ الشكل الطقسي، وتمزج بين الفن والحياة والدين أيضا، ويكفي أن نذكر هنا الاسم الذي أطلقه شومان على فرقته عقب انتقاله لمزرعته بولاية فيرمونت حيث سماها بسيرك البعث المحلي Domestic Resurrection Circus والذي يعكس ما تقدمه الفرقة من فن مجتمعي هادف يجمع بين فنون العرض الترفيهية والمشاركة المجتمعية فيما يقدم إلى جانب الصبغة الدينية التي تظهر بوضوح أكبر حينما يستقي شومان موضوعات عروضه من الكتاب المقدس.

عرض هذا وذاك: (فرقة مسرح الخبز والدمية)

ومن ملخص أحد عروض الفرقة التي قُدمت بتاريخ ١٣ يوليو ٢٠١٣ في الذكرى الخمسين لإنشاء الفرقة وكان بعنوان «هذا وذاك» This & That نستطيع أن نعرف أيضا المهارات اللازمة لمؤدي هذه العروض وأسلوب التمثيل المتبع فيها ومن ثم طريقة الإعداد المطلوبة للممثل، والعرض يبدأ في أحد الساحات الخضراء المفتوحة في مزرعة شومان، ومنذ البداية

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

نرى وصول عربات نقل السيرك المزينة بألوان وأشكال مبهجة تقف في صدارة المساحة الخضراء، ويُنصب أمامها بانوراما من القماش متوسطة الحجم مرسوم عليها بشكل كاريكاتوري صورة شجرة لها وجه تنادي باسم العرض المكتوب عليها وهو عرض السيرك «هذا وذاك»، وهي تفصل بين العربات وبين مساحة التمثيل، وتستخدم هذه العربات حقيقة لنقل العرائس ضخمة الحجم المستخدمة في العرض، ويكون ذلك أمام الجمهور المحلق بشكل دائري حول البانوراما، ثم تصطف فرقة موسيقية تتكون من نحو عشرة أفراد يرتدون قميصا وبنطالا أبيض اللون، وهو الزي الذي يستخدمه أغلب المؤدين في العرض، ويحملون أدوات نفخ نحاسية إلى جانب الطبول وآلة الأكورديون، وبمجرد أن يشرعوا في عزفهم للموسيقى التقليدية التي تعلن بداية عرض السيرك يبدأ الناس/جمهور العرض المكون من عائلات كاملة في التوافد على مكان العرض، وبينما ينشد العازفون أيضا نرى اثنين من لاعبي العرائس يرتديان زي العرائس ضخمة الحجم؛ اثنين منهما يمثلان شكل عمال المصانع ويرحبان بالأطفال وكبار السن ويرقصان معهم.

ثم يدخل من وراء العربة حاملو الأعلام من الأسر المتطوعة ومعهم أطفالهم يقودهم أحد ممثلي العرض الأساسيين، وهم يرتدون أيضا القميص والبنطال الأبيض، ويدورون في دوائر كبيرة ومتداخلة عدوا بالأعلام على أنغام موسيقى السيرك، وأخيرا يدخل باقي ممثلي العرائس من بين أفراد الجمهور يصحبهم عازفو الفرقة الموسيقية، وكل ذلك في جو احتفالي سعيد فيكملون العزف والرقص الجماعي وبينهم بيتر شومان المخرج وزوجته ويرقصان ويغنيان معهم، ثم يقطع هذا الحدث صوت منشار مزعج يدخل به أحد الممثلين وهو يرتدي رأس عروسة، وكأنه يرمز لدخول عصر الصناعة الذي أفسد كثيرا من وسائل الترفيه البسيطة المبهجة والتي اعتادها الناس قبل ظهور هذا العصر، ثم يرد عليه شومان بصفارة

يحملها في فمه ساخرًا منه ومعلنا عن اسم العرض This & That فينطلق الجميع وهم يضحكون، ثم تدخل ثلاث فتيات يمشين بعصي طويلة، ويركبون الحمر الوحشية التي يرتدي عروستها ممثلو عرائس أيضا، وبعد قراءتهم للجرائد يرمون بها وكأنهم قد ابتأسوا من أخبار الحروب والمآسي التي تملأ الدنيا من حولهم، وتدخل ممثلتان إحداهما ترتدي على رأسها شكل منضدة الشاي وعليها الأكواب، بينما الأخرى تتحرك بعصا السيرك وترتدي على رأسها شكل براد الشاي وتصب للفتيات منه (بأداء الحركة فقط)، وتدعوهم للشرب والرقص سويا، ثم ينصرفون بدخول الحُمُر الوحشية مرة أخرى لتصطحبهم للخارج، ويلي هذا المشهد مشهد دخول رجل السياسة ذي الرأس الجبسي الضخم، وبعد إعداد الكرسي ومسحه ليجلس عليه يقف خلفه ثلاثة رجال يرتدون نفس البذلة الرسمية السوداء ورأس العروسة المصنوع من الجبس بحجم أقل كثيرا من رجل السياسة والذي سيتم التهكم من ذكائه في قراراته المدمرة فيما بعد لذلك كان يجب تمييز شكله بهذا الشكل الجروتسكي الساخر.

وبعد جلوس هذا السياسي يسار البانوراما، جهة فرقة العزف، والذي يشار إليه بكلمة «الذكاء» Intelligence المكتوبة على يافطة يحملها أحد الممثلين ذوي السترة السوداء، يتجه هذا الممثل إلى يمين المسرح، ويبدل الكلمة المكتوبة على اليافطة بكلمة «النتيجة» the result، ومن ورائه نرى مؤديين يحملون صور عرائس لأشخاص مرسومة بالخط الأسود على الورق المقوى، وكلما تقدم منهم هذا الرجل رافعا يافطة «the result» يتساقط أحد المؤدين على الأرض ومعه صورة العروسة التي يحملها، ويصحبه عزف مجموعة من عازفي الكمان في يمين المسرح. ويكرر المؤدي ذو السترة السوداء الذهاب والعودة بين رجل السياسة وبين الضحايا الذين يتساقطون جميعا في النهاية بينما هو يبدل في الكلمة المكتوبة على اليافطة فتارة يستخدم كلمة الذكاء وتارة يستخدم كلمة النتيجة، وبعد

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

سقوط كومة الضحايا يمين البانوراما ترفع إحدى المشاركات في العرض يافطة سوداء كبيرة مكتوب عليها كعنوان كبير «عملية الحرية المستدامة» Operation Enduring Freedom وأسفل هذه الجملة مكتوب «الضحايا من الأفغان المدنيين ١٦,٧٢٥ شخص وضحايا الاتحاد أو التحالف ٤,٤٨٦ شخص».

وهنا تتوقف الموسيقى ويقوم الضحايا ويقفون أمام جمهور الجانب الأيمن من الساحة، ويلاحظ أن هؤلاء الضحايا جميعهم من الشباب، ثم يقف المسئول السياسي ناظرا لصور العرائس الملقاة على الأرض، وهنا نرى أحد الممثلين ذوي السترة السوداء يمسك في يده كرباجا ويبدأ في ضرب الكرسي الفارغ الذي كان المسئول جالسا عليه، وخلف الكرسي نرى ممثلاً آخر يمثل أثر تلقي الضربات على جسده بشكل ساخر مبالغ فيه، وهي إشارة لما يحدث دائما للسياسي أو المسئول عن اتخاذ قرارات مصيرية تودي بحياة الآلاف من البشر؛ فبعد خروجه من منصبه يطالب البعض بمحاسبته ولكن بعد فوات الآوان، ويمكن أن يتلقى اللوم عنه أحد المساعدين ويستخدم ككبش فداء بينما يخرج الجاني دون عقاب أو حساب.

وينتهي المشهد بأن تجثوا أرواح الضحايا على الأرض طالبين العدالة الإلهية فتخرج أرواح الموتى من الأطفال ومرتدي قناع الموت بشكل ساخر لتقتص لهم من هذا المسئول،؛ فيقطعون رأس العروسة المثبتة أعلى جسد الممثل بينما يجري هو متخبطا في أنحاء المكان، وتقوم الأرواح بوضع رأسه في صندوق قمامة أسود ويلقون فيه أيضا باليافطة المكتوب عليها كلمة «الذكاء»، وهنا يقوم الضحايا فرحين، وتدخل شابة معها مجموعة من الأطفال الذين يحملون أوراق زرع خضراء ويقومون بإلقائها في كل مكان بشكل راقص ومعهم موسيقى فقرة السيرك المميزة فيمسك أحدهم بيافطة الذكاء مرة أخرى مشيرا هذه المرة إلى أن فعل الخير والزرع تكون النتيجة فيه هي السعادة والنماء، فنرى ثلاثة ممثلين يرتدون زي الطيور

الداجنة يمرحون مع المشاهدين، ويخرج الجميع وهم سعداء، وبذلك ينتهي هذا المشهد.

وتتوالي مشاهد النقد السياسي والاجتماعي التي تجمع بين الفكاهة والترفيه والأداء التعبيري الراقص والعزف الموسيقى وتحريك العروسة والعمل بها حتى يُنهي شومان العرض كله بأغنية جماعية ينشدها الجميع عن الشجر والطبيعة التي تم التعدي عليها، بينما يحمل أحدهم كلمات الأغنية على يافطات كبيرة، وفي الجانب الأيمن من المساحات الخضراء الواسعة التي ينتشر العارضون عليها نجد يافطات مرسوم عليها شكل دبابة وأخرى مكتوب عليها ٨٠٠ ألف شجرة زيتون فلسطينية، وكأن الأغنية ترثي قطع وحرق الأشجار في فلسطين المحتلة؛ فالعرض لا يكتفي بنقد السياسات الأمريكية كما حدث في أحد المشاهد التي جاءت تحت مسمى رقصة الأيدي بعد خلع القفازات في عهد «بوش وأوباما»، وإنما ينتقد العرض السياسات العالمية التي تحول الإنسان إلى كائن يُساق إلى حظيرة المنظومة الرأسمالية التي تذبح الفقراء بأيدي باردة وأعين مغمضة.

تدريب الممثل في عروض فرقة مسرح الخبز والدمية:

ومن هذا العرض نستطيع أن نخلص أيضا إلى أن التدريبات الواجب ممارستها في حالة مؤدي عروض فرقة مسرح الخبز والدمية، هي أيضا تدريبات تتعلق بقدرات الجسد أولا وأخيرا وبالتركيز بطبيعة الحال بعيدا عن التدريبات التي تستدعي الذاكرة الأنفعالية كما نادى ستانيسلافسكي من قبل؛ فعلى الممثل هنا أن يكتسب القدرة على تحريك العرائس متوسطة الحجم والتحرك بالعرائس الضخمة، الأمر الذي يحتاج لمران طويل؛ فهم مثل لاعبي السيرك مطلوب منهم القدرة أيضا على التحرك بمهارة وخفة بالعصي الطويلة والرقص بها مع ارتداء أجزاء من العرائس سواء على

رؤوسهم أو في أيديهم، إلى جانب القدرة على الإنشاد والعزف والرقص واستخدام الصوت والجسد بشكل مرن، مع المبالغة في الإيماءات والحركات الجسدية بسبب الأداء في الهواء الطلق، ولأن الطريقة التي تؤدى بها هذه العروض تعمد إلى التهكم والسخرية اللاذعة من السياسات المتبعة لذا فالمبالغة في الأداء عموما مطلوب، وبالتالي فنوعية التدريب المطلوبة للممثل هنا لا تختلف بحال عن نوعية التدريبات التي يستخدمها مخرجو عروض مسرح التعازي الطقسية في إعداد ممثليهم؛ والأمر الوحيد الذي يزيد هنا هو مهارة التعامل مع العروسة والتحرك بها بشكل مرن وفعال.

النتيجة:

مما سبق يتضح لنا تميز شكل عرض التعازي الطقسي عن كل من الدراما الأرسطية وكذلك البريختية، والسبب في ذلك يرجع إلى فكرة المشاركة الطقسية التي يقوم بها أفراد المجتمع ككل، كما يظهر لنا أن تميز طبيعة العرض الطقسي القائمة على المشاركة المجتمعية تفرض على الممثل التركيز على أمرين: الأول؛ هو شحذ طاقته قبل بداية العرض للتعبير عن روح الجماعة؛ فأهم ما يحتاجه الممثل في العرض الطقسي هو زيادة قدرته على الاندماج في المجموع ونبذ فرديته، وذلك لا يتأتى إلا باعتقاد الممثل الجازم في أهمية ما يشارك في تقديمه وانخراط الممثل في تدريبات جماعية كثيرة تنمي إحساس الممثل بروح الفريق أو الجماعة؛ ولذلك فتدريبات الفنون القتالية الآسيوية عموما والإيرانية على وجه الخصوص هي من أحسن التدريبات التي يمكن للممثل أن يمارسها من أجل الوصول لهذا الغرض. والأمر الثاني الذي يجب التركيز عليه هو تنمية الممثل لقدراته المهارية الصوتية والجسدية، فكلما أتقن متطلبات العرض من قدرة على ركوب الخيل، وتحريك العرائس، واستخدام صوته وجسده بمرونة، ووضوح رغم المساحات المفتوحة التي غالبا ما يعمل فيها سواء في الإنشاد أو في الإلقاء والتمثيل.. إلخ، كما ساهم ذلك في تقديم عرض طقسي فعال، وهناك ملاحظة أخيرة أود أن أذكرها تتمثل في

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

أنه حينما يتم تجريد العرض الطقسي من منبته ووضعه في بيئة أخرى فإن هذا العرض يفقد صفته الطقسية، ويصبح مجرد عرض درامي أو احتفالي لأن المشاركة المجتمعية تعد ركنا أساسيا في طبيعة العرض الطقسي لا يمكن تجزئته.

هادية عبد الفتاح أحمد موسي

جـــزء مـــن تدريبـــات الزرخانـــة الإيرانيـــة بالجنازيـــر والعصـــي والتدريبـــات يمارســـها الطفـــل والشـــاب والرجـــل المتقـــدم فـــي الســـن

من عرض «هذا وذاك» الذي قدمه بيتر شومان في مزرعته في الذكرى الخمسين لإنشاء فرقة (مسرح الخبز والدمية)

المراجع و المصادر

1. Alasuutari, P. (2004). *Social theory and human reality*. Sage.

2. Beeman, W. O. (2011). Iranian Performance Traditions: Keys to Iranian Culture.

3. Bell, C. M. (1997). *Ritual: Perspectives and dimensions*. Oxford University Press on Demand.

4. Bouissac, P. (2012). *Circus as multimodal discourse: Performance, meaning, and ritual*. A&C Black.

5. Callaghan, D. (2013). Ritual Performance and Spirituality in the Work of The Living Theatre, Past and Present. In *Theatre Symposium* (Vol. 21, No. 1, pp. 3653-). The University of Alabama Press.

6. Cohen-Cruz, J. (2005). *Local acts: Community-based performance in the United States*. Rutgers University Press.

7. Cohen-Cruz, J. (Ed.). (2013). *Radical street performance: An international anthology*. Routledge.

8. Colleran, J. M., & Spencer, J. S. (1998). *Staging resistance: essays on political theater*. University of Michigan Press.

9. Christopher, I. (1993). Avant-Garde Theatre: 1892–1992.

10. Fernea, E. (2005). Remembering Taziyeh in Iraq. *TDR/The Drama Review*, *49*(4), 130-139.

11. Howe, L. (2000). Risk, ritual and performance. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *6*(1), 63-79.

12. Mason, D. (2009). *Theatre and religion on Krishna's stage: performing in Vrindavan*. Springer.

13. McConachie, B. (2011). An evolutionary perspective on play, performance, and ritual. *TDR/The Drama Review*, *55*(4), 33-50.

14. Mitter, S., & Shevtsova, M. (Eds.). (2004). *Fifty key theatre directors*. Routledge.

15. Robinson, D. (2008). *Estrangement and the somatics of literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. JHU Press.

16. Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

17. Stromberg, P. G. (2009). *Caught in play: How entertainment works on you*. Stanford University Press.

https://books.google.com.eg/books?id=E4-ERzZk-WuAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

مراجع باللغة العربية:

١- أحمد، هادية عبدالفتاح. (٢٠١٤). إخراج العروض في فرق المسرح البديلة في مصر والولايات المتحدة الأمريكية؛ نماذج مختارة (من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠). بحث دكتوراة غير منشور. قسم علوم المسرح بكلية الآداب. جامعة حلوان.

٢- د. سليم، مصطفى. (٢٠١٩). «الدلالات الدرامية للنظم الطقسية في الدراما التجريبية»، اصدارات الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات رقم (٥١)

مقالات:

١- د. عبدالهادي، علاء: «(٢٠١٤). «التعازى الشيعية والحسينيات عن الطقس والفنّ والعقيدة (١)». جريدة الأهرام. السنة ١٣٩ العدد ٤٦٧٢٣

http://www.ahram.org.eg/NewsQ/336658.aspx

٢- الكعبي، عبداللطيف هاشم علي. (٢٠١٤) «توظيف الأزياء المسرحية في التشابيه الحسينية (عروض البصرة أنموذجا)». مجلة دراسات البصرة، السنة التاسعة. العدد (١٨).

مواقع الكترونية:

1. https://www.youtube.com/watch?v=IDsuF6VNYNQ

برنامج تسجيلي عن أشكال مسرح التعازي قدمته دولة البحرين في ١٤ يناير ٢٠١١، إعداد وتقديم حسين المهدي

2. https://www.youtube.com/watch?v=3ZOt13_ic5w

الفيلم التسجيلي الذي قدمته قناة اليونيسكو عن التدريبات القتالية الإيرانية. والبرنامج تحت عنوان The Pahlevani and Zoorkhanei rituals

3. https://www.youtube.com/watch?v=OV232D962pE

هذا الموقع يحتوي على تسجيل حي مع إلكا شومان Elka Schumann زوجة بيتر شومان أحد مؤسسي فرقة مسرح الخبز والدمية، ونرى من خلاله شكل العروض التي تقدمها الفرقة.

4.https//:www.youtube.com/watch?v=uxHhud30r_U

تسجيل كامل لعرض «This & That» الذي قدمته فرقة الخبز والدمية في الذكرى الخمسين لإنشاءها وذلك في يوم ١٣ من يوليو عام ٢٠١٣