DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/147-160

ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي
(المسرح العراقي أنموذجاً)

علي شخير نفل [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/3/30 , تاريخ قبول النشر 2021/6/6 , تاريخ النشر 2021/6/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص

تعد ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي ذات أهمية كبرى ورئيسة في العمل المسرحي ومذ النشوء الأول للمسرح، إذ أن ملامح أداء تجسدت في كل العروض المسرحية العراقية إلا أنها أخذت الخصوصية الذاتية في بعض العروض الطقسية لما له من وجهات اختلاف وتشابه بين العرض المسرحي الطقسي والعرض الطقسي الخالص، والذي أراد الباحث معرفة نقاط التشابه والاختلاف في ملامح الأداء العرض الطقسي وفي العرض المسرحي، على الرغم من التحولات الكثيرة التي حدثت في المسرح وأثرت في ملامح الأداء إلا أنها بقيت حلقة وصل مهمة وجذابة بين المتلقي والمؤدي والممثل، حاولت دراسات الأداء التمثيلي تأسيس إطار نظري لتأثيرات الطقس وفقاً للمنظور الثقافي المتداخل وفي ذات الوقت الاستجابة المسرحية الأوسع في الانتاجات المسرحية، اذ التشابه بين الطقس والمسرح لا يكمن في الناحية الشكلية بل في تأثيرهما في المتلقي، وعلى الرغم من خصوصيته لذا وجد الباحث ضرورة تبيان الطقس على علاقة بالمسرح وكيف يمكن ان يتبلور في المنظومة الادائية للممثل ، ومع أن الطقس لا يقبل التطوير لأسباب دينية ويبقى مغلقاً إلا أنه يمكن أن يأخذ طابع الفرجة جزئياً بسبب اهتمام الناس به من خارج الجماعة المشاركة وهذه هي حالة الفرجة من الخارج التي تتمظهر في جملة من الاداءات الفرجوية التي تشارك بها المجموعة كاحتفالات المولوية وطقوس ضرب الشيش في الحضرة الرفاعية التي تلقى إقبالاً من المتفرجين من خارج أبناء الطريقة.

الكلمات المفتاحية: الطقس، الاداء، المسرح الطقسي.

المقدمة : Introduction

واجه المسرح تغيرات عده فظهرت تجارب واتجاهات كثيره غيرت من الفعل المسرحي ومن جملة المتغيرات التي حدثت هو المسرح الطقسي بوصفة مجموعة من الشعائر التي تتمظهر عن طريق الصوت والجسد يقوم بادائها الممثل ، اذ يعد أداء الممثل في المسرح الطقسي ذات أهمية كبرى ورئيسة في العمل المسرحي ومذ النشوء الأول للمسرح، إذ أن ملامح الأداء تجسدت في كل العروض المسرحية العراقية إلا أنها

[1] جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة-قسم الفنون المسرحية، dralialatpe@gmail.com .

أخذت الخصوصية الذاتية في بعض العروض الطقسية لما له من وجهات اختلاف وتشابه بين العرض المسرحي الطقسي والعرض الطقسي الخالص، والذي أراد الباحث معرفة نقاط التشابه والاختلاف في ملامح الأداء العرض الطقسي وفي العرض المسرحي، على الرغم من التحولات الكثيرة التي حدثت في المسرح وأثرت في ملامح الأداء إلا أنها بقيت حلقة وصل مهمة وجذابة بين المتلقي والمؤدي والممثل، اختار الباحث عنوان بحثه الموسوم بـ(ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي -المسرح العراقي انموذجاً-)

متضمناً مشكلة البحث والتي حددت بالسؤال الآتي: ما الملامح الخاصة بأداء الممثل في المسرح الطقسي. وتجلت أهمية البحث في تناوله الدراسات المتعلقة بالاداء والاداء الطقسي في العرض المسرحي، بالاضافة الى الكشف عن الفوارق المتعلقة بين الادائين الطقسي والمسرحي أما الحاجة إليه فانه يفيد العاملين في المسرح وبالدرجة الاولى الممثلين والمخرجين من أجل البحث عن مناطق أدائية فيها التجليات الطقسية التي يمكن للمتفرج ان يتفاعل معها وجدانياً وروحياً .

ومن ثم حدود البحث التي تحددت بالحد الزماني من (2011 – 2017) والحد المكاني للعروض المسرحية العراقية التي تنتمي للاداء الطقسي في المسرح، اذ عُرضت على مسارح بغداد منها (مسرح كلية الفنون الجميلة ، مسرح الطليعة، والمسرح الوطني) وحد الموضوع الذي تحدد بدراسة ملامح اداء الممثل في المسرح الطقسي (المسرح العراقي انموذجاً) . واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها، وتوصل الباحث **إلى التعريف الإجرائي(للطقس)** : بوصفه جملة من الشعائر التي تقام في المناسبات الدينية او تلك الممارسات التي تحدث في الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية المختلفة بمشاركة مؤدين لها ومتفرجين عليها .

فيما عرف **الباحث (للمسرح الطقسي) اجرائياً** : على انه تلك العروض المسرحية التي تأخذ الطقوس فيها المقام الاول من اجل احداث التواصل بين المؤدي والمتلقي .

مشكلة البحث : Research's problem

أصبح من البديهي أن المسرح وفنونه نشأ من الطقوس الدينية للأغريق القدماء منذ القرن الخامس قبل الميلاد وخصوصاً طقوس ما سمي (الديثرامب) (الناليفوريا)، ثم ظهر كتّاب وشعراء كتبوا نصوصاً مسرحية اعتمدت في البداية على ما تحتوي تلك الطقوس من موضوعات ثم تحولوا إلى كتابة موضوعات مدنية، ومن أولئك (اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس وارستو فانس) وهكذا تحولت الممارسة الدينية إلى ممارسة مسرحية خصصت لها أبنية خاصة واستخدمت لها تقنيات خاصة للتمثيل والأداء، لذلك ثبت تأثير الطقوس الدينية إذ أنها ملازمة للأداء التمثيلي من ذلك الحين ولحد الآن ونادراً ما يخرج الفن المسرحي عنها، ومنذ ثمانينات القرن الماضي تم التعاون بين ضوابط الانثربولوجي مع تركيزها على التوثيق الاثنوغرافيكي للطقوس والدراسات المسرحية واهتماماتها النظرية بشأن الأداء، ومن تطبيق صعوبة الفصل بين طرق الأداء الطقسي والأداء التمثيلي .

حاولت دراسات الأداء التمثيلي تأسيس إطار نظري لتأثيرات الطقس وفقاً للمنظور الثقافي المتداخل وفي ذات الوقت الاستجابة المسرحية الأوسع في الانتاجات المسرحية، اذ التشابه بين الطقس والمسرح لا يكمن

في الناحية الشــكلية بل في تأثيرهما في المتلقي لذا عني هذا البحث بالتعرف على الجوانب الجمالية لاداء الممثل في المسرح الطقسي .

أهمية البحث والحاجة اليه : Significance of the research

تكمن أهمية البحث في التعرف على جدلية العلاقة بين الاداء والاداء الطقسي كما يفيد المخرجون المسرحيون والعاملين في مجال المسرح وطلبة كلية الفنون الجميلة .

هدف البحث : The research's aim

يهدف البحث إلى التعرف على ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي على وفق تعريف ماهية الطقس ومتطلبات المسرح.

حدود البحث : Limits of the research

يتحدد البحث بالجوانب الاتية :

أ- **الحد الموضوعي** : ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي .

ب- **الحد المكاني**: بغداد- مسارح بغداد- كلية الفنون الجميلة ، إذ قدمت على خشباتها وقاعاتها عروض مسرحية .

ج – **الحد الزماني**: عروض المسرح العراقي للمدة 2011-2017.

تحديد المصطلحات: Selection terms

الاداء (**performance**) يعرفه مارفن كارلسون على انه " كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما بطولها تتغير بوجود هذا الفرد أمام مجموعة من المشاهدين" (Carlson, 1996)

كما يعرف بأنه "واقعة تواصل أو تماس Event- Contact تفي بالأغراض نفسها التي تفي بها عمليات التهذيب أو الصقل الاجتماعي، حتى لو كانت هذه الأعمال لا تشتمل على عملية تلامس جسمي مباشر" (Wilson, 2000, p. 115) ، فيما عرفه المخرج. (جاك لوكوك) الأداء، بأنه: "ليس مجرد تعبير وإنما هو محصلة جدلية قائمة بين التعبير والحضور وبين مستوى تعبيري وآخر ما قبل تعبيري" (Eugeniobarba, 1999, p. 61) ويعرف الباحث تعريف **الاداء** اجرائياً على انه هو القوة الكامنة داخل المؤدي والتي تتحكم بنشاطه من خلال إثارة وتقمص مبدأ اللعب والمجيء به إلى الواقع ومن خلال مشاركة وأمام مجموعة من المشاهدين.

المسرح الطقسي: (**ritual theater**)

يعرفه **سامي عبد الحمدي** على انه "ممارسة وجدانية لفئة من بني البشر بواسطة أداء جسماني وصوتي هدفه التوحيد الروحي بهدف التقرب الى القوى العليا التي تتحكم بمصائرهم والرجاء منها بأن تعمم الخير وتبعد الشر". (Abdel-Hamid, 2014) ، كما يعرف على انه "تسمية لمسرح يحاول ان يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس او الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة شكلهماوطبيعة علاقة المشارك بهما" (Mary Elias and Hanan Kassab, 2006, p. 4)

ويعرف الباحث المسرح الطقسي اجرائياً: بأنه تلك العروض المسرحية التي تأخذ الطقوس فيها المقام الأول إذ تحدث المشاركة الروحية بين المؤدين والمتفرجين.

المبحث الاول : جماليات أداء الممثل

The first topic: Aesthetics of the actor's performance

شغل عدد غير قليل من المفكرين ومن كبار مخرجي المسرح العالميين (منظرّي فن التمثيل) بدءا من الفيلسوف الفرنسي (دينيس ديدرو) اداء الممثل بوصفه الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي؛ فمنهم من رأى ان الاداء هو الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي، ومنهم من يرى انه الموضوع الذي تبدو فيه أعمال الشفرات الأيديولوجية الخادعة والصعبة على التحليل، والبعض الاخر يرى الجسد وسيلة أداء للعرض ، ومنهم من يرى دور الجسد في العرض مقصورا علي تصوير الجسد نفسه.

اذ ان مصطلح (الأداء) لم يعد قاصراً على فن التمثيل وحسب بل أخذ يعم أنشطة حياتية مختلفة مثل الرياضة والألعاب والآداب وباقي الفنون. "إنَّ التأدية Performing والأداء Performince هما مصطلحان نراهما كثيراً في عدد من المجالات التي تحمل فيما بينها سوى نزر يسير من المعاني المشتركة على أحسن تقدير" (Carlson, 1996, p. 5)

ويستخدم عدد من الدارسين هذه الأيام المصطلح لوصف عدد من العروض الفنية التي تقدم إلى الجمهور مثل الرقص والموسيقى والاستعراض وفنون المسرح المختلفة. "عندما تطور فن الأداء أثناء السبعينيات والثمانينيات وأصبح أكثر تنوعاً في مظاهره واتجه بعيداً عن التيار الرئيس للثقافة المعاصرة كي يستقر عموماً في وعي الجمهور فإن علاقته بعدد من فناني الثقافة الشعبية التقليدية، مثل المهرج واللاعب يتأثر بتقليد الأشياء بخفة يده والمنولوجست والكوميديان الفردي... أصبح أكثر وضوحاً . (Carlson, 1996, p. 178)

وما يهم في هذا البحث هو الأداء المسرحي أو بمعنى ادق أداء الممثل المسرحي أو التمثيل، إذ أن مهمة الممثل في العرض المسرحي هي تحويل هويته الذاتية إلى هوية الشخصية الدرامية بكل أبعادها العنصرية والاجتماعية والنفسية ويقتضي هذا التحويل تغيرات جسمانية وصوتية يجريها الممثل خلال العرض المسرحي. وبمعنى آخر أن يتصف الممثل بصفات الشخصية التي يمثلها. "إنَّ وصف الشخصية بالنسبة للممثل المسرحي هو خلق توهم لشخصية ما من أجل الجمهوري حتى هذا التوهم ممكناً" (Gordon, 1999, p. 495) ، وهذا يدخل عامل الإيهام في الفعل الأدائي للممثل، بمعنى أن يوهم الممثل المتفرج بنسبة لصفات الشخصية الدرامية.

ترتكز دراسة أداء الممثل على المعاينة المباشرة، من خلال دراسة كافة التعليمات التي تضمنتها النصوص المسرحية، وإظهار السمات الاخراجية للعمل، كانت البدايات الأولى للأداء الاغريقية عندما "كان الممثل فيها مخرجاً ومؤدياً ومؤلفاً أحياناً، أدواته الأدائية والتمثيلية معهُ منطلقاً من شموليته للعمل المسرحي" (Atallah, 2017, p. 52)

ويعد (ثيسبس) أول اسم في عالم الأداء، من خلال خلق وتطوير الفعل الاستعاري الأدائي وذلك بإدخاله الممثل في مواجهة الجوقة وقائدها، وهو بهذا خلق حالة صدام وإثارة داخل روح النص الدرامي، الحركة والصوت والأداء كلما اشتد الصراع داخل العمل الدرامي ظهر الأداء بشكل واضح وجلي.

بعدُّ (ثيسبس) ازداد عدد الممثلين إلى اثنين إذ أدخل أسخيلوس الممثل الثاني وأدخل (سوفكليس) الممثل الثالث وكان هناك ممثلين صامتين يضيفون دلالة وجمالية للمشهد وكان على الممثلين الالتزام والتقيد بالمساحات التي تحكم حركة الممثلين على خشبة المسرح، والجمهور بطبيعته يكون على دراية كاملة عن أمكنة وحركات وأدوار الممثلين (House, 2004, p. 320)

وتعتمد مهارة المؤدي بطبيعته في حالة التقليد التي يمر بها كل شخص في تكوينه، لكن بعضهم من يستمر تطوير مهارة التقليد، على عكس بعضهم الآخر الذي يتوقفون عن التقليد بعد سن معين، بعد أن يطلب منهم التوقف عن التقليد، إنَّ التدريب المستمر يصل بالمقلد إلى درجة أو شكل من أشكال الفن. (Gordon, 1999, p. 45)، ويرى الباحث إنَّ المحاكاة شكل من أشكال الأداء الفني.

يعتمد أداء الممثل أدواته الرئيسة (الصوت، والجسم) ويختلف توظيف هذه الأدوات من مسرح إلى آخر، فأداء الممثل يختلف في مسرح الطفل، لأنه يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار خصوصيات الطفل وهذا يتطلب في الممثل العناية بطريقة القاءه وزيادة الاهتمام الخاص في تقنياته الصوتية في سرعته والوضوح والتنغيم والنبر الصوتية والابتعاد عن الرتابة والملل، "بغية الامساك بالطفل وعدم السماح له بالشرود الذهني، هذا يتحقق من خلال الوصول به درجة عالية من المتعة والشد مع أحداث وأداء الممثل. (Al-Salem, 2014, p. 145)

وكذا الحال بالنسبة لاداء الممثل في المسرح الملحمي الذي يفرض انساق ادائية على الممثل تحتم عليه هدم الجدار الرابع ، واستخدام الفواصل وعدم الالتزام بنسق ادائي واحد ، كما ياخذ اتجاهات مغايرة بالنسبة لمسرح الشارع الذي يحتم المشاركة الحقيقية من قبل الجمهور بوصف الموضوعات التي تتم مناقشتها داخل العرض تنتمي للجمهور الذي يقدم اليه العرض، وكذلك بقية التجارب المسرحية .

ويرى الباحث إنَّ أدوات الأداء هي (الجسم والصوت) يضاف لها الفكرة والشعور وهما اللذان يؤديان الصوت والحركة وتكون عنصراً مكملاً لهذه الأدوات، يسري الأداء الجسدي للممثل على مستويين :

المبحث الثاني : مرجعيات المسرح الطقسي

The second research: References of the ritual theater

ان بدايات المسرح الطقسي تبلورت منذ القدم ، منذ ان وجد الانسان الاول نفسه في بيئة مليئة بالمغامرات ، والحوادث دائمة التغير التي تصيبه بالذعر والخوف ، وقد تجلت هذه المصاعب بشكل ملازم للانسان دون ان يجد لها تفسيراً وافياً تجعله قادراً على التعايش معها ،ما دفعه الى معرفة القوى لفهم الكون واثباته وحل لغز الاقدار الغيبية التي يخاف منها ، اذ عمل على تلك الظواهر بصورة جلية ليُعطيها بعداً مرئياً يمكن ان يتعامل معه من خلال الاحلاة الرمزية باستخدام تشفير الآلهة لتجنبه شر المخاطر عن طريق ايجاد علاقة تواصلية بينه وبين الالة عن طريق تقديم الاضاحي والقرابين التي تعزز الوشائج بينهما وقد عزز ذلك جوليان ولسون بقوله: "تعبر التضحية من موضوعات الموت الرئيسية التي لها دلالتها النموذجية الاصلية، شديدة الجوهرية، فالقبائل البدائية تشعر انها مدفوعة نحو تقديم الاضحيات او القرابين للآلهة" (Wilson, 2000, p. 85)

وتفسر هذه العملية بالاعتقاد السائد لتلك القبائل بتفسيرات ميتافيزيقية تبعث في نفوس الجماعة جزءاً من الراحة والاطمنان الناتج عن رضا الاقدار الغيبة. اذ تعتبر الطقوس هي الظاهرة الروحية الاولية التي مارسها الفرد والمجتمع ونتجت عنها الفنون بانواعها ، ابتداءاً من رسومات الكهوف والطواطم الى الموسيقى الايقاعية والرقص الحر والاشكال التي تتمظهر فيها الروح الطقسية ، الذي تحولت فيما بعد الى طقوس مقننة نتيجة للاهتمام والتنظير المستمر لها، وقد تمظهرت باحتفالات (دينسيوس) ثم الافعال الطقسية في اروقة الكنائس والجوامع والتي بطبيعتها اثرت على الذاكرة الجمعية نتيجة لارتباط المجتمع الانساني بها ومنحته عمقاً روحياً يلتجأ اليه الفرد والمجتمع ليتجاوز ظروفه القاسية الفكرية والاجتماعية التي يواجهها من رتابة الحياة المادية ، اذ ان امتلاك الطقوس لقوى روحية ولتمتعها بمستويات للتاويل ذات مديات واسعة جعل منها مادة خصبة للاتجاهات الفنية المعاصرة فكان المسرح هو المساحة الاوسع للممارسة الطقسية الجمالية الحياتية لينحول الطقس بعد ذلك الى معادل فكري ومشهدي يساهم في انشاء الحدث والصورة المسرحية ، فظهرت اتجاهات عديدة حاولت الاقتراب من دفاعات المسرح الطقسي وتباين وضوح الطقس في اعمالهم ، وقد كان في مقدمة المسرحين الذين عملوا على الطقس هم كلاً من آرتو ، وكروتوفسكي ، وبيتر بروك، ويوجينا باربا وحتى برخت ، وقد ذكر الباحث بعظهم على النحو الاتي :

بيتر بروك

تأتي تجارب المخرج الانكليزي (بيتر بروك) مكملة بتجارب المحدثين بالتيارات المسرحية المعاصرة، وقد اثرى المسرح بالكثير من التنويعات الاخراجية والتقنية باساليب التمثيل مؤكداً على سياق الحدث والحركة، وذلك من خلال رحلاته الكثيرة وتعرفه على مجتمعات وجمهور المسرح الشرقي والافريقي، اضافة الى المسرح الامريكي اللاتيني.

لقد مرت تجربة (بيتر بروك) المسرحية بعدة مراحل الا ان اكثرها كانت مرحلة (المسرح الطقسي) الذي يعود الى نشاة المسرح الاولى الطقسية، وكان متفقا من حيث المبدا مع (كروتوفسكي) في موضوع التجديد وتغير امكنة الفضاء المسرحي وعدم التكرار لانه في راي (بروك) التكرار يقتل الفنان من الناحيتين الحركية والتقنيات المرافقة بما اختيار فضاء العرض، وقدم (بروك) عدداً من التقنيات بتجاربه المختلفة متعرفاً على مؤثرات الفضاء المسرحي على المتلقي فقد قدم عروضه في مسارح متنوعة تقليدية، بنايات قديمة وفي الهواء الطلق حيث قدم عرضه الاخير الاسطورة الهندية (المهابهارتا) في مقلع حجري حيث يقول (بروك) عن هذا الفضاء المفتوح "انه مكان بكر من أي ماضي مسرحي او تاريخي...كنا نبحث عن مكان لا يكون محدداً او مرتبطاً بزمن او بلد ولكنه يسمح بتذكير حر بالهند" (Al-Nuaimi, 1985, p. 61) وقبلها قدم مسرحية (اورجست) في وسط المقبرة الملكية في ايران، وكذلك قدم مسرحية (اجتماع الطير) في بناء للهياكل امام جمهور من العاملين في حديقة عامة.. اداها ممثلون ينتمون الى امم سبعة. (Brook, 2002, pp. 280-281) ، هدفه في ذلك هو ايجاد لغة مسرحية تقترب الى الافعال الروحية لتكون هوية مشتركة بين اجناس البشر كافة متجاوزة الهويات الفرعية كالجغرافية والنوع والقومية لايمانه بالفعل الطقسي الذي يعد العنصر المشترك بين جميع اجناس البشر .

جيرزي كروتوفسكي

يرى كروتوفسكي أن أفضل وسيلة لتوثيق العلاقة مع المتلقي ودفعه للمشاركة الفعالة هو العودة إلى مسرح الطقوس لما لها من تأثير في وعي المتلقي، وتحرير الطاقة الروحية اللامرئية من خلال علاقة حية بين الممثل والمتلقي، فكروتوفسكي يهمه "المشاهد الذي عنده احتياجات روحية أصلية والذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع عرض مسرحي" (Krutovsky, 2006, p. 39-) وحتى يحقق كروتوفسكي هذه الغاية الإنسانية النبيلة، شرع في معمله المسرحي لبناء الممثل المقدس، فالتمثيل المسرحي لا يقوم على الممثل التقليدي أو البدائي، بل على ممثل يصنعه نظام صارم في التركيز على فعل الجسد وهذيانه لتقديم إشارات ومعانٍ لا مرئية، وتصوير الثيمات اللامرئية في العرض، فالممثل المقدس أو الطقوس "هو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع" (Ardash, 1979, p. 312)، وبما يتناسب وطبيعة الطقوس المسرحية الحديثة التي ابتدعها كروتوفسكي، والتي تستوفي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة ولكنها لا تنبع من الدين، كتوظيفه شخصيات أسطورية، إشارات سحرية، صوراً شعبية، توصل في النهاية إلى هدف نهائي، هو جعل المتلقي والممثل وكأنهم في طقوس (الزار) أو في (الحضرة)، فيستحوذ الممثل على أرواح متلقيه ويرتبط معهم في دائرة واحدة . (Ardash, 1979, p. 311) إن هذا الأسلوب في التمثيل المسرحي يسميه كروتوفسكي أسلوب (الغيبوبة)، إذ يهب الممثل نفسه كلياً، فتتلاحم كل قوى الممثل النفسية اللامرئية والجسدية المرئية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بصميم طبيعة المرء وأحاسيسه اللامرئية. (Krutovsky, 2006, p. 14-) للوصول إلى حالة الانبعاث الروحي التي تحتم على الممثل أن يضفي كل طاقاته لتحرير الطاقة اللامرئية الكامنة في كينونة الإنسان، فبتضحيته يخلق استفزازاً لا مرئياً يسيطر على المتلقي ويجعله جزءاً من العرض الطقوسي، كما يفعل آرتو في مسرح القسوة، فالممثل في عمله المتطرف اللامرئي "يجب أن يكون الممثل كالشهداء، يحترق الشهداء وهم أحياء ومن أعواد المحرقة يلوحون لنا " (Krutovsky, 2006, p. 81-)

المبحث الثالث: ملامح الاداء في المسرح الطقسي .

The third topic: features of performance in the ritual theater

أصبح من البديهيات أن المسرح وفنونه نشأ عن الطقوس الدينية للأغريق القدماء منذ القرن الخامس قبل الميلاد وخصوصاً طقوس ما يسمى (الدايثرام) و (الغليغوريا) ثم ظهر كتاب وشعراء كتبوا نصوصاً مسرحية اعتمدت في البداية على ما تحتوي تلك الطقوس من موضوعات ثم تحولوا إلى كتابة موضوعات مدنية ومن أولئك تذكر (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وارستو تاليبس) وهكذا تحولت الممارسة الدينية إلى ممارسة دنيوية خصصت لها أبنية خاصة واستخدمت لها تقنيات خاصة للتمثيل والأداء وما يتعلق بهما .

يتجسد في المسرح الطقسي طرفان ، الاول تمثل بالمنفذ للطقس والمشارك فيه من جهة ، والقوى الخارقة للطبيعة من جهة اخرى، كانت الاساطير هي التي توضح او تصور الطقوس ، اذ لم تكن في بادء الامر هذه القوى شاخصة للعيان او واضحة ولكنها بعد حين ظهرت على شكل شخوص معينة يحتفي بها المشاركون في الطقس على امل التاثير بها وهذا ما تحسمه ملحمة (كلكامش) . (Abdel-Hamid, 2014, p. 212) وتعد تأثيرات الطقوس الدينية ملازمة لأداء الممثل منذ ذلك الحين ولحد اليوم، ونادراً ما يخرج الفن المسرحي عنها،

وخلال الثمانينات من القرن الماضي فقد تم التعاون بين ضوابط الأنثروبولوجي مع تركيزها على التوثيق الانثوغرافيكي للطقوس والدراسات المسرحية واهتماماتها النظرية بشأن الأداء، ومن ثم تطبيق صعوبة الفصل بين طرق الأداء الطقسي والأداء التمثيلي"حاولت دراسات الأداء التمثيلي تأسيس اطار نظري لتأثيرات الطقس وفقاً للمنظور الثقافي المتداخل وفي ذات الوقت الاستجابة المسرحية الأوسع في الاستنتاجات المسرحية"

يقومون بحركات وأقوال تعبيرية لها دلالاتها، لكن مؤدوا تلك الحركات والأقوال في الطقس تدعو بالمؤدي أن يندمج روحياً وربما ينسى نفسه أو ذاته أثناء الأداء في حين على المؤدي في العمل المسرحي التمثيلي وهذا هو المفروض أن لا يندمج وينسى نفسه بل يبقى وسطاً في معالم نفسه، وألا قد ينجرف ويبتعد عن الفعل الدرامي الأساس العمود الفقري للعمل، لذلك هناك حدوداً واضحة بين ما هو طقسي وما هو مسرحي، فما هو طقسي ينتمي الى القوى العليا وما هو مسرحي ينتمي إلى ما هو أرضي إلى الحياة وإلى الواقع. الطقس قدسي به والمسرح لا يخضع للتقديس، ويمكن تغييره واللعب به، أما الطقس فلا يمكن تغييره أو اللعب به، وعلى مستوى الأداء فإن عامل التحول قائم في الاثنين فمؤدي الطقس يحول نفسه إلى ذات أخرى ولا يمكن أن يخرج عن الموقف العقائدي وفي المسرح يقوم المؤدي- الممثل بالتحول إلى الشخصية الدرامية ولكن عليه أن يحتفظ بذاته في الوقت نفسه وعند تحليل الشخصية الممثلة في المسرح يمكن الوصول إلى تفسيرات متعددة وتأويلات عديدة أما في الطقس فلا يمكن الوصول إلى التأويل . (Abdel-Hamid, 2014, p. 201) وفي الأداء للممثل في المسرح الطقسي خلال المتطلبات الجسمانية، الحركية يجب أن يتضمن التنسيق والفعل والمرونة وقوة الاحتمال والسيطرة والتعود السهل على المأزق، ومرة أخرى محو الصفات السيئة تماماً "ويتطلب أيضاً الأداء في الجسم الرشاقة والقوة والتوازن والإيقاع والقدرة على اكتساب مهارات خاصة، وعلى سبيل المثال ما يحدث خلال رياضة المبارزة بالسيف والألعاب البهلوانية والرقص بأنواعه العديدة والتقليد وألعاب القوى" (Gordon, 1999, p. 18) لقد دعا (آرتو) من توظيفه للطقوس في المسرح الى انماط ادائية مائزة تعزز الفعل الطقسي وتنسجم مع فضاء المسرح، ولغرض تحقيق هذه الوظيفة طالب ممثليه بأن تكون الشخصية "بمثابة مرآة توضع أمام اللاشعور" (Rustin, bt, p. 330) وعلى الممثل أن يعتريه الارتياب والخوف من التعامل مع الشخصية كشكل مرئي موضوعي فحسب، وأن يسعى لإيجاد العوالم الدفينة الميتافيزيقية للشخصية في ماضيها السحيق وحوارها وحركتها فكل ما يتعلق بالتمثيل في مسرح القسوة هو طاعون لا مرئي يصيب الذهن والوجدان عند الإنسان، ولهذا "يطابق حال المصاب بالطاعون الذي يموت دون أن تموت مادته، حاملاً كل علامات داء مطلق، تجريدي تقريباً، حال الممثل الذي تسيّره مشاعره تماماً وتثيره دون أن يفيد منه الواقع، يدل كل شيء في مظهر الممثل الجسماني، كما يدل كل شيء في مظهر المصاب بالطاعون.. فإن صور الشعر على المسرح قوة روحية تبدأ مسارها من المحسوس، وتستغني عن الواقع بمجرّد أن ينطلق الممثل في ثورته" (Rto, pp. 18-19) لقد دعا (آرتو) من توظيفه للطقوس في المسرح الى انماط ادائية مائزة تعزز الفعل الطقسي وتنسجم مع فضاء المسرح، ولغرض تحقيق هذه الوظيفة طالب ممثليه بأن تكون الشخصية "بمثابة مرآة توضع أمام اللاشعور" (Rustin, bt, p. 330) وعلى الممثل أن يعتريه الارتياب والخوف من التعامل مع الشخصية كشكل مرئي موضوعي فحسب، وأن يسعى

لإيجاد العوالم الدفينة الميتافيزيقية للشخصية في ماضيها السحيق وحوارها وحركتها فكل ما يتعلق بالتمثيل في مسرح القسوة هو طاعون لا مرئي يصيب الذهن والوجدان عند الإنسان، ولهذا "يطابق حال المصاب بالطاعون الذي يموت دون أن تموت مادته، حاملاً كل علامات داء مطلق، تجريدي تقريباً، حال الممثل الذي تسيّره مشاعره تماماً وتثيره دون أن يفيد منه الواقع، يدل كل شيء في مظهر الممثل الجسماني، كما يدل كل شيء في مظهر المصاب بالطاعون.. فإن صور الشعر على المسرح قوة روحية تبدأ مسارها من المحسوس، وتستغني عن الواقع بمجرّد أن ينطلق الممثل في ثورته" (Rto, pp. 17-19) وقد سعى المخرج والممثل البولندي جيرزي كروتوفسكي (1933) باشتغالاته على الجوانب الطقسية، اذ استغنى عن الكثير من عناصر العرض المسرحي معتمداً على القوى الخلاّقة اللامرئية/ الطقسية للممثل، هذه القوى هي بمثابة المحرك الذي يعطي للممثل قدرة للتحكم بإمكانياته الجسدية والصوتية، فيؤكد بقوله: " ينبغي أن يخلق الممثل لنفسه قناعاً عضوياً بواسطة عضلات وجهه.. ويجعل الممثل من نفسه شخصيات متعددة ليخلق مخلوقاً هجيناً يؤدي دوره بأصوات متعددة، أجزاء جسمه المختلفة تطلق العنان لأفعال انعكاسية مختلفة" (Krutovsky, 2006, p. 58) فالممثل يجب أن يكتشف إمكانات جديدة للتعبير اللامرئي للفعل الطقسي، يعبّر من خلالها عن رغباته وعواطفه وأفكاره، بأحداث فيزيقية، رياضة بدنية- أكروبات، بانتومايم، تزيح الحدود بين الجسد المرئي والروح اللامرئية، أو بأحداث صوتية، دندنات، أصوات تجسّد معاني لافعال طقسية تُحدث تواصلاً مع المتلقي، يجب أن تكون مؤشرات توقظ حقائق لا مرئية مدفونة في لا وعي الممثل. (Ardash, 1979, p. 313) وفي مقارنة ما هو يقوم به المؤدي على المسرح وما يقوم به المؤدي في الطقس يمكن الذهاب إلى الطقس وما يؤدي فيه الممثل، ومن الملاحظ ان المؤدي في الطقس من حركات شعبية بالرقص وأصوات شبيهة بالأغاني والتراتيل، إذ في الحركة الطقسية هو حقيقة اعلان الايمان أو الاشارة لمشيئة الالوهية، وأن رفع الرأس يدل على السؤال والترجي وبهذا يكون حركة طقوسية محددة ومقننة بينما في الأداء المسرحي تكون أكثر حرية وأكثر تعبيراً وأكثر بعداً دون الذوبان في الدور والتأدية وفي رفع الرأس التأدية الطقسية تكون محددة بطلب الترجي فقط مع الذوبان بالدور في حالة الترجي هذا في التأدية الطقسية أما في التأدية المسرحية فإن حركة الرأس لها كثير من المعاني في الأداء وتكاد لا تعد، ثم أن انحناء الرأس يدل على السجود في الأداء الطقسي، لكن في الأداء المسرحي تتعدد الأغراض من انحناء الرأس ثم لو ذهبنا إلى ضم اليدين ورفعها في العرض الطقسي يدل على الطلب والترجي الملح بينما لها أغراض عديدة في التأدية المسرحية أيضاً اغماض العينين يدل على الخشوع وعلى طلب الخشوع، تتعدد الأغراض في اغماض العينين واستعمالهما لأغراض عديدة في التأدية المسرحية، وفي الكلام أيضاً في الطقس تنطق الجماعة أو المصلي بجملة واحدة محددة ومعروفة سلفاً وحتى كلمة واحدة أحياناً، لكن الكلام في النص المسرحي ممكن أن يحور أو يزيد عليه وينقص منه كذلك يوجد الخروج عن النص لدى الممثل في المسرح .

مؤشرات البحث : Search indicators

1- يسهم المسرح الطقس بتحول المؤدى ليصبح الوسيط بين الروح والجماعة، عن طريق التحول بين الشخصية الدرامية والمتفرجين، اذ إن جسد الممثل هو الأداة القابلة للتغيير .

2- يسهم الأداء عند المؤدي الطقسي بخلق حالة تواصل داخلي بينه وبين الشخصية تندمج فيها الذات لتصل الى حالة الذوبان في أداءه .

3- يسهم العرض المسرحي الطقسي بفتح مناطق ادائية جديدة للممثل تغور اعماق ذاته والكشف عنها ما يضفي مهارات ادائية مضافة لما يمتلكها الممثل .

4- اداء الممثل يرتكز على الحركة الجسدية والرقصات والغناء مؤكداً على بث الصورة والافكار من خلال التشكيلات الجسدية .

مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث من (30) عرضاً مسرحياً تم تحديد هذه العروض بالاتفاق مع السيد المشرف تمثلت في عروض مسرحية التي قدمت على مسارح العاصمة بغداد وللفترة الزمنية الممتدة من عام (2011 – 2017) م.

عينة البحث :

اعتمد الباحث عينة قصدية لمسرحية (يارب) والتي قدمت عام (2017) على خشبة المسرح الوطني تاليف (علي عبد النبي الزيدي) واخراج (مصطفى الركابي) من تمثيل فلاح ابراهيم وسهى سالم ، وذلك للأسباب التالية :

1. المشاهدة العينية.
2. تتوافق مع متطلبات البحث .

منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في التحليل .

أدوات البحث : تحدد بما يلي :

1. ما اسفر عنه الاطار النظري .
2. المشاهدة العينية .

تحليل العينة :

مسرحية يا رب

تأليف: علي عبد النبي الزيدي. اخراج : مصطفى الركابي.مكان العرض: المسرح الوطني. الزمان: 2017.

الممثلون: فلاح ابراهيم، سهى سالم، زمن الربيعي- عصا موسى.

ملخص حكاية المسرحية:

امرأة عراقية تشتكي إلى النبي موسى عن ما جرى في العراق بعد عام 2003 من مجازر الانفجارات والطائفية والهلاك الذي عمَّ الشعب العراقي وتتوسل إلى الباري ﷻ أن ينقذ هذا الشعب بإيقاف العنف والدمار، وتشكي حالها إذ أن أولادها قد قتلوا ولم يتبقَ لها سوى ابنٍ واحد وهي تخاف عليه أن يُقتل.

النص الدرامي ينم عن قدسية دينية واضحة مكللة بدعاء جماعي وفيه صيغة التوسل المصحوبة بطلب التحقيق الفوري أو في حالة عدم تحقيق طلبهن فإن هذه المجموعة النسائية تتوقف عن العبادة، وهذه الحالة هي كسر لما كان يدور من قدسية على الخليقة والآلهة ومنذ عصر التكوين، وهو أمر غير مألوف ضمن الدراما وكذلك يقف بالضد من العلاقة التقليدية المبنية على المقدس الديني والدنيوي. المكان

والعرض كان قدسياً هذا ما أراده المؤلف إذ أن مجموعة من النسوة يظهرن في المقبرة وهن يرتدين ملابس سوداوية ويترنمن بأدعية شجية مؤثرة سرعان ما تبدلت هذه الأدعية إلى وضع آخر فيه، ومحتوى فكري آخر وهي انتقال من طقس إلى طقس آخر يحمل محتوى فكري مغاير ومن خلال النص نرى:

- المرأة العراقية: وادٍ من حجر، صلاتي من حجر ودعائي من حجر، وأنا أم تحول الدم الذي يجري في عروضها إلى حجر.
- جئت إليك يا ربي وفي قلبي ألف دمعة وعُتاب.
- أعاتبك كأني أعاتب روحي أن لا تستجيب لدعائي.

تميزت المقتطفات النصية في هذه المسرحية من جانب الملامح بأنها أدائية طقسية خالصة إذ أن أحداثها تدور حول حوار امرأة عراقية تتحدث وتدعوا بحالة سجود خالص من الوادي المقدس واصفة إياه وادٍ من حجر، صلاتي من حجر، إذا لم يستجب إليها الرحمن فإنها لها شأن ثانٍ، ملامح الأداء هنا تنم عن منتهى الطقسية لكن بطلبٍ يراد منه التنفيذ ملامح الأداء الطقسي للفنانة سهى سالم كان طقس بوتيرة واحدة بعيداً عن ما كان من صفات المجاميع الطقسية وهو أداء انفرادي تعبدي طقسي مسرحي لم يكن يذهب إلى الذوبان في الدور كما هو المسرح الطقسي وإنما كان يذهب إلى الأداء المسرحي أكثر اتجاهاً لأن في هذا النص مخاطبة تخرج في فحواها عن ما هو مألوف لأن فيها كسر لما هو مألوف من قدسية تراتبية زمنية موروثة وفي الوادي المقدس يظهر النبي (موسى) ممثلاً من عند الله لأنه كما معروف عن النبي (موسى) كليم الله وهذا موروث ديني يعيد التكوين، وحتى في المسرح، شيء مألوف لأن الآلهة هي في صراع مع الإنسان في تقرير مصيره، النص يأخذ اتجاهاً أدائياً جديداً عندما يتكلم (موسى) من داخل الوادي موسى: لا تصرخي يكفي... لا يحق لك أن تدخلي، موسى: الهمس سيد المكان هنا، فهذا واد مقدس لا يدخله سوى من أذن له الرحمن، عليك أن ترجعي إلى الديار.

- الأم: لن أرجع حتى يكلمني الله.
- موسى: لن يكلم أحد.
- الأم: لا شأن لك أنه ربي.
- موسى: لم يكلم أحد سواي.
- الأم: سواك ومن أنت.

في هذا النص يمتاز الأداء الطقسي وملامحه أكثر تحرراً بظهور النبي (موسى) أمام المرأة العراقية والأداء الطقسي الذي تبدو الملامح فيه مختلفة إذ يظهر النبي موسى بأحوال خالية من الهول الطقسي المعتاد إذ أنه دون عصا، وعصاه كانت الممرضة التي صاحبته وهي في حالة معاناة من الكهولة والربو الذي أصيب به وفي هذا الأداء ملامحه كانت حالة جديدة قد كسرت طوق التأليه الشخص خاصية وأن المرأة العراقية كانت تضع في دعائها أما الاستجابة أو ترك العبادات، وكانت الملامح الأدائية الطقسية من ناحية الصوت والجسد يغلفها الخشوع لكنها أكثر تحرراً وواقعية إذ أنها كانت ملامح أدائية الممثل يذهب بها إلى الذوبان في الدور دون النسيان أنه على المسرح كما يفعل المؤدى الطقسي، هو دعاء طقس لكن على خشبة المسرح، وهو مسرح طقسي قام به الممثل لكنه متحرر بشكل عالٍ وواضح، وقوانين الأداء الطقسي كانت واضحة كلها وكسر

الخوف من قدسيتها والتي تبناه الممثلين والمرأة العراقية في أدائها الطقسي وملامحه الجريئة والتي كانت مصحوبة بهدوء من ناحية الصوت والجسد،

إنَّ عادات رش الماء هي عادات متوارثة من الأزمان القديمة التي كانت جزء من حضارة العراقيين ، وملامح الأداء كانت طقسية واضحة من خلال التوالي في رش الماء وفي حالة مستمرة للحركة وملامح اندماجية للأداء والممثلة عمدت إلى تفعيل لغة الجسد من خلال اظهار الملامح بما تملكه من دلالات تجسدها الحركة والاشارة والايماءة وإثارة المشاعر الداخلية للمتلقي، وهذا ما تظهره الأمهات في أدائهن ثم يتحول الحزن لدى الأم العراقية بطريقة مغايرة وهي ليس كالمألوف في الطريقة العراقية كالحزن والأنين والعويل كما في المرأة العراقية الجنوبية والأزياء بالشكل السائد ويدور الحوار حول هذا الحزن:

- موسى: صلي أيتها الأم.
- الأم: تركع أنا أصلي كما ترى.
- موسى: صلي كما تصلي الناس.

وفي هذه المناداة الأخيرة والتي انتهت بالدعاء والتضرع إلى (الله) بطلب لتحقيق لما يصبو إليه، والصوت الهادر المغادر في داخل الوادي يتحول إلى آلاف الأصوات والتي تظهر ملامح الأداء الطقسي بصوت التضرع والطلب والصلاة والتعبد والاحتجاج، والطلب من الإله كلها ملامح أداء طقسي رصين تصل بالمؤدي والممثل إلى الغوص في أعماق الدور حتى تصل الحالة إلى ملامح أداء طقسي خالص لو لا الوجود على خشبة المسرح والتي لها قيودها وعناصرها التي على الممثل الالتزام بها، بينما في مؤدي الطقس فإن الالتزام المسرحي يكون ضعيفاً لأنه يؤدي طقس ديني خالص.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج ومناقشتها.

1- تظهر ملامح الأداء الطقسي لدى الممثل العراقي في المفردات والأدوات المستخدمة لدى المسرح والطقس إذ أنها تظهر في الموسيقى، والتراتيل وفي الأزياء وفي الحوارات ومتشابه ومتشابكة.
2- الطقوس في مجملها سواء منها الشرقية أو الأوربية هي امتداد للموروث وأن جميع الاتجاهات المدارس المسرحية تعتمد بشكل أو بآخر عليها لذلك تكون الملامح في الأداء الطقسي متقاربة وموروثة عن ما هو خالد منها.
3- المسرح الحديث استثمر الطقس الشرقي والأفريقي في تكوين الصورة المسرحية من خلال اعتماد الملامح الأدائية للحركة والصوت، خاصة وأن المسرح العراقي استثمر الطقس المحلي والفلكلور والتراث لوجود ترابط وتشابه في ملامح الأداء.
4- الانتقال بالطقس المحلي الى العالمية بغية تحقيق التبادل والتنوع الثقافي بين الحضارات.

ثانياً: الاستنتاجات:

1- ملامح الأداء الطقسي تأثرت بما تركته الطقوس الشرقية والأفريقية والفلكلور المحلي الشرقي والتي كانت ولا زالت نقاط ارتكاز تقديم أغلب الاتجاهات المسرحية الحديثة.

2- ملامح الأداء الطقسي لدى الممثل أصبحت السمة الغالبة عليها من التعبير الجسدي والذي أغناها عن اللغة والنص المكتوب.

3- الخروج عن المألوف في ملامح الأداء الطقسي من خلال استثمار امكانيات الممثل والسينوغرافيا لصنع وتوكيد الملامح والسمات الطقسية في العروض المسرحية.

4- ملامح الأداء الطقسي تميزت بتعلقها بالمقدسات وظهرت الملامح واضحة بأداء الممثلين، وكانت غايتها التعبير عن الروحية التي ظهرت في حركات الممثل ويتصاعد أداءه مع الموسيقى حتى يؤثر الأداء على المتلقي.

References:

1. Abdel-Hamid, S. (2014). Theater and ritual. (A.-M. Newspaper, Ed.)
2. Al-Nuaimi, S. (1985). *reserved for new works.* Paris: Kol Al-Arab magazine.
3. Al-Salem, M. (2014). *Recitation in the Children's Theater.* Baghdad: Al-Fateh Library.
4. Ardash, S. (1979). *Director in Contemporary Theater.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
5. Atallah, H. (2017). *Image Metaphor in the Performance of the Iraqi Theater Actor.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
6. Brook, P. (2002). *Complete Works.* Cairo: Dar Al-Hilal,.
7. Carlson, M. (1996). *he Art of Performance.* (M. Salama, Trans.) Cairo: arts academy.
8. Eugeniobarba. (1999). *The Power of the Representative.* Cairo: arts academy.
9. Gordon, H. (1999). *Acting and Stage Performance.* Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
10. House, Y. (2004). *An Actor's Guide,.* Cairo : International Festival of Experimental Theater.
11. -Krutovsky, J. (2006). *Toward a Poor Theater.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
12. Mary Elias and Hanan Kassab. (2006). *he Theatrical Dictionary.* Beirut: Lebanon Library Publishers.
13. Rto, A. (n.d.). *Theater and Its Companion.* Cairo.
14. Rustin, R. (bt). *The Revolutionary Theater.* Cairo: The Egyptian General Authority for Authorship and Publishing.
15. Wilson, G. (2000). *The Psychology of the Performing Arts.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/147-160

Features of the actor's performance in the ritual theater (Iraqi theater as a model)

Ali Shkhir Nafl[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 30/3/2021…....Date of acceptance: 6/6/2021…....Date of publication: 15/6/2021

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The features of the actor's performance in the ritual theater are of great importance and chief in theatrical work since the first emergence of the theater, as the features of the performance were embodied in all Iraqi theatrical performances, but they took personal privacy in some ritual performances because of their differences and similarities between the ritual theatrical performance and the ritual show Al-Khalis, who wanted the researcher to know the similarities and differences in the features of the ritual performance and in the theatrical performance, despite the many transformations that occurred in the theater and affected the features of the performance, but it remained an important and attractive link between the recipient, the performer and the actor, the representative performance studies tried to establish a theoretical framework The effects of the weather according to the intertwining cultural perspective and at the same time the broader theatrical response in theatrical productions, as the similarity between ritual and theater does not lie in the formal aspect but in their effect on the recipient, and despite its specificity, the researcher therefore found the necessity to clarify the ritual in relation to the theater and how it can be crystallized in The actor's performance system, although the ritual does not accept development for religious reasons and remains closed, but it can take the character of a vista partly because of the interest of people in it from I hope the participating group. This is the state of watching from outside, which appears in a number of vulgar performances in which the group participates, such as the Mevlevi celebrations and the rituals of striking the shish in the Rifa'i presence, which is received by spectators from outside the sons of the Tariqa.

Keywords: ritual ، performance ,ritual theater.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts, dralialatpe@gmail.com