الفن والطقس في خدمة الوجدان الجمعي
الزيارة الاربعينية نموذجا

م.م. وسام هويدي الشامي
محاضر في مركز مشورة للدراسات والتنمية
wessam077192747871981@gmail.com

الملخص

يتناول هذا البحث موضوع تمثيلات الوجدان الجماعي في الفنون الطقسية لزيارة الأربعين بوصفها أحد أكثر الشعائر الدينية كثافة في العالم من حيث المشاركة والتعبير الجمعي. وقد سعى البحث إلى استكشاف الأبعاد الجمالية الرمزية والمفاهيمية التي تُصاغ من خلالها هوية جماعية شيعية عبر الفن، الطقس والمكان وذلك بالاستناد إلى مرجعيات فلسفية وأنثروبولوجية حديثة.

أنطلق البحث من فرضية أساسية مفادها أن الفنون الطقسية المرتبطة بزيارة الأربعين ليست مجرد أدوات للتعبير العاطفي أو الزينة الشعائرية بل تمثل منظومة دلالية معقدة تؤدي وظائف متعددة: استرجاع الذاكرة، إنتاج المعنى، تكريس الهوية وتجديد التفاعل الجماعي مع الرموز التأسيسية. وقد تمّ تحليل هذه التمثيلات من خلال خمسة فصول مركزية.

في الفصل الأول تناول البحث دور الصورة الفوتوغرافية والسينمائية في تجسيد الألم والصدق والتعب وربطت هذا التمثيل بنظرية «الهالة» عند (والتر بنيامين) حيث يُعاد إنتاج اللحظة الطقسية كحدث وجداني دائم الحضور.

المصدر معرض الصور التابع للعتبة الحسينية

أما الفصل الثاني فخصص لفن النحت والتشكيل البصري حيث تمت دراسة كيفية تحول واقعة الطف إلى ذاكرة بصرية عبر الخيال المادي كما نظّر له (غاستون باشلار) مع تحليل الجداريات والمنحوتات بوصفها أدوات أسطرة جماعية تمتح من الرموز الشيعية وتعيد صياغتها بوسائط ملموسة.

المصدر معرض الصور التابع للعتبة الحسينية.

في الفصل الثالث ركز البحث على الخط العربي والزخرفة باعتبارهما تجليًا لقداسة اللغة وتجسيدًا لجمال الطقس وتمت مناقشة دلالاتهما الجمالية والفلسفية في ضوء تصورات (مارتن هايدغر) حول العلاقة بين اللغة والسكن الوجودي مما يضيء كيف تُمارس الكتابة الطقسية دوراً في بناء الانتماء الجماعي.

أما الفصل الرابع فقد درس فنون الأداء الجسدي من لطم ومسرحيات رمزية في ضوء نظرية الدراماتورجيا الطقسية (لفيكتور ترنر) حيث يتحول الجسد إلى أداة رمزية للتعبير عن المأساة والولاء ويصبح الأداء ذاته شكلاً من أشكال إعادة سرد الحدث الحسيني بطريقة وجدانية جماعية.

المصدر معرض الصور التابع للعتبة الحسينية.

وفي الفصل الخامس والأخير تطرق البحث إلى تصميم الفضاء (المواكب والعمارة المؤقتة) من خلال تحليل الطريق إلى كربلاء كمساحة شعائرية/ اجتماعية/ وجدانية، وقراءة مظاهر الكرم، التنظيم الشعبي والهياكل المؤقتة بوصفها تجسيدًا لفضاء الذاكرة والعبور وفق مفاهيم (دوركايم ونورا).

المصدر معرض الصور التابع للعتبة الحسينية

وقد توصل البحث إلى أن الفنون الطقسية في زيارة الأربعين تُشكّل بنيات رمزية وجمالية تُمكّن الجماعة من سرد هويتها بشكل تفاعلي متجدد كما أنها تخلق ذاكرة جمعية حية تنبع من الجسد والمكان والرمز وتوصي الدراسة بضرورة توثيق هذه الفنون ودعم الدراسات متعددة التخصصات لفهمها والتفكير الجاد في الحفاظ على أصالتها دون إغفال قابليتها للتجدد.

المصدر معرض الصور التابع للعتبة الحسينية

الكلمات المفتاحية: تجلي المطلق – الوجدان الجمعي – الدراماتورجيا الطقسية– بيت الكينونة– الرمزية الجمالية

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
www.arbnj.com
رمضان - ١٤٤٧هـ، آذار - ٢٠٢٦م

Aesthetics of Expressing Grief and Hope in the Arbaeen Pilgrimage in Visual and Communal Arts

Asst. Lecturer. Wissam Huwaidi Al-Shami
Lecturer at Mashoura Center for Studies and Development

abstract:

This research addresses the representations of collective emotion in the ritual arts of the Arba'een visitation, as one of the world's most intense religious rituals in terms of participation and collective expression. The study sought to explore the symbolic and conceptual aesthetic dimensions through which a Shiite collective identity is formulated via art, ritual, and space, drawing on modern philosophical and anthropological references. The research started from a central hypothesis that the ritual arts associated with the Arba'een visitation are not merely tools for emotional expression or ritual decoration but represent a complex semantic system serving multiple functions: memory retrieval, meaning production, identity reinforcement, and renewal of collective interaction with foundational symbols. These representations were analyzed through five central chapters.

Keywords: Collective emotion, ritual arts, Arba'een visitation, collective identity, symbolism and aesthetics.

المقدمة

تُعدّ الزيارة الأربعينية للإمام الحسين ﷺ إحدى أبرز الظواهر الدينية الثقافية في العالم الإسلامي المعاصر لما تتضمنه من أبعاد روحية وجمالية وإنسانية عميقة. فهي لا تقتصر على كونها ممارسة شعائرية دينية، بل تمثّل أيضًا حدثًا جماهيريًا واسع النطاق تتجلى فيه طاقات التعبير الرمزي، ويتحوّل فيه الجسد واللغة والصورة إلى وسائط لإنتاج معنى يتجاوز الزمان والمكان.

في قلب هذه التجربة الإنسانية المركّبة يتقاطع الحزن بوصفه استدعاءً لذاكرة الألم مع الأمل يشكل فعلًا مستقبليًا للخلاص ليشكّلا معًا بنية شعورية يتم تمثيلها في الفن والممارسة المجتمعية بأشكال متعددة.

ولتأمّل الأبعاد التعبيرية لهذه الشعيرة، لا بدّ من التوقف عند أثر الخيال في إعادة إنتاج التجربة التاريخية بصريًا. فكما يرى (غاستون باشلار، ١٩٨٤: ٣٢) «ليست الصورة استنساخًا للواقع بل هي إعادة خلق له من خلال خيال المادة». ما يعني أن الفن في السياقات الطقسية لا ينقل الحدث كما وقع، بل يعيد تأويله عبر وسائط الخيال والرمز، فيتحوّل بذلك إلى ذاكرة مرئية تتجدد مع كل ممارسة جماعية.

وينسجم هذا التصور مع فهم (والتر بنيامين، ١٩٩١: ١٢٠) للصورة حين يؤكد أن «اللحظة التي تنفصل فيها الصورة عن دورها التوثيقي تصبح أداة لاستحضار ما هو غائب». وهو ما يمنح التصوير الفوتوغرافي والسينمائي في مراسم الزيارة وظيفة جمالية مزدوجة: التوثيق من جهة، واستعادة المعنى الروحي من جهة أخرى.

ومن جانب آخر لا يمكن إغفال مركزية الأداء الطقسي بوصفه فعلًا جماليًا جماعيًا يَعبُر الجسد من خلاله إلى حيّز الرمزي. فكما يذهب (فيكتور ترنر، ٢٠٠٥:٧٨) «الطقوس ليست محض تكرار ماضٍ، بل هي فضاء تحولي يُتيح للذات والمجتمع إعادة إنتاج المعنى عبر الأداء». وهذا ما يتحقق بوضوح في طقوس المواكب والمسرحيات الرمزية والتفاعلات الحركية التي يشارك فيها الزائرون حيث يتحوّل الفعل الطقسي إلى دراما جماعية تصنع حضورًا كثيفًا للذاكرة.

وفي موازاة الأداء الجسدي، تُسهم اللغة ولا سيما الخط العربي في توطين المقدّس داخل المجال العام من خلال حضورها البصري في الرايات واللافتات. فوفقًا لما يؤكده (مارتن هايدغر، ٢٠٠٦: ٥٦)«اللغة هي بيت الكينونة وفيها يسكن الإنسان». ما يجعل من الخط العربي أداةً تعبيرية لا تُمارَس بوصفها تزيينًا، بل وسيلة لتجسيد الوجدان الجمعي، وإيواء المعنى في الفضاء المشترك.

من هنا، فإنّ الزيارة الأربعينية بما تحتويه من طقوس وصور وأداءات، لا تمثّل فقط امتدادًا لتقاليد دينية، بل تشكّل أيضًا نظامًا تعبيريًا وجماليًا متكاملًا، يجعل من الحزن والأمل طاقتين متبادلتين تتجليان في الفنون البصرية والمجتمعية المعاصرة، وتحفّزان على إعادة تشكيل الوعي والهوية. وهذا ما تسعى هذه الدراسة إلى استكشافه تحت عنوان:الرمزية الجمالية للزيارة الأربعينية: بين الفنون البصرية والممارسات الشعائرية.

أهمية البحث

إنّ تناول الزيارة الأربعينية بوصفها ظاهرة اجتماعية دينية مكتنزة بالدلالات الرمزية والجمالية لا ينطلق من فرضية تقديس الطقس بوصفه فعلًا شعائريًا فقط، وإنما من ضرورة تحليل هذا الحدث بما هو بناء ثقافي متعدد المستويات تتداخل فيه مكونات الوجدان الجمعي، والتمثيل البصري، والمخيال الديني، والبعد الاجتماعي. هذه الضرورة لا تمليها

فقط كثافة الحضور البشري الذي يتجدد سنويًا في كربلاء، والذي يُعدّ ظاهرة لا نظير لها في العالم من حيث الامتداد المكاني والتعبئة المعنوية، بل تفرضها كذلك التحولات العميقة في كيفية تمثل المقدّس من خلال أدوات الفن، والتعبير، والأداء، واللغة، والصورة.

من هنا، فإن هذه الدراسة تطرح نفسها استجابة لفراغ معرفي قائم في البحوث الجمالية والاجتماعية العربية، وتطمح إلى سدّ هذا الفراغ بتحليل ظاهرة دينية مركّبة، لا بوصفها قضية طقسية فقط، بل باعتبارها حقلًا تعبيريًا حيًا يُعيد تشكيل الرموز والهوية والذاكرة عبر وسائط الفن والممارسة المجتمعية.

لقد أشار المفكر الفرنسي (غاستون باشلار) إلى أنّ «الخيال المادي يعيد تشكيل التجربة لا من خلال المحاكاة المباشرة، بل عبر ترسيب أثرها في الصورة»، وهو ما يجعل من الطقس الديني – ومنه الزيارة الأربعينية – ليس مجرد استعادة للحظة ماضية، بل تأسيسًا لخيال مشترك يستعيد التاريخ ضمن قالب بصري وجسدي وشعوري حيّ (باشلار، ١٩٨٤: ٣٢). هذه الاستعادة لا تتخذ طابعًا تاريخانيًا، بل تتحول إلى ممارسة فنية وتشكيلية معاصرة، يتم من خلالها تحويل واقعة الطف من حدث تاريخي إلى سردية رمزية، يتم التعبير عنها في الرايات، والجداريات، والأداءات الجسدية، والنحت، وحتى تصميم الطرق والمواكب.

إنّ أهمية هذا البحث تنبع أيضًا من الحاجة إلى تجاوز النظرة التقليدية التي تتعامل مع الشعائر الدينية بوصفها أفعالًا ساكنة أو تكرارية، لصالح تحليلها بوصفها بنيات رمزية منتجة للمعنى. وفي هذا السياق، فإن (فيكتور ترنر) في دراسته للطقوس المجتمعية، يرى أنّ «الطقس ليس تكرارًا، بل إعادة تأسيس للمعنى الجماعي من خلال التوتر بين البنية وضد البنية» (ترنر، ٢٠٠٥، ص ٧٨). هذا التوتر هو ما

يسمح بظهور الهامش، وبروز التعبير العفوي، وتشكل الأبعاد الجمالية التي لا تُصاغ بالأدوات الدينية التقليدية، بل بأدوات الفن والممارسة الاجتماعية. ولذلك، فإنّ دراسة الزيارة الأربعينية من خلال منظور جمالي-فلسفي، تتبنى مقاربات الأداء والمخيال الجماعي، وتفتح مجالًا لتحليل أكثر دقة للدين الشعبي وممارساته التعبيرية.

إلى جانب ذلك، فإنّ السياق المكاني الذي تحتله كربلاء كمركز إشعاع رمزي وثقافي، يُضفي بعدًا مكانيًا على الطقس ذاته. وهنا يُستأنس بمفهوم «المكان المقدّس»، كما عبّر عنه (ميرسيا إلياد)، الذي رأى أن «المكان المقدس هو انفجار في النسيج المتجانس للعالم، وهو الموضع الذي يتبدى فيه العلوي في السفلي، والمطلق في المحسوس» (إلياد، ٢٠٠٢: ٢٦). وهذا ما يتحقق في كربلاء، حيث تتحول المسافة الفاصلة بين المدن العراقية وساحة الحرم إلى بنية جغرافية رمزية، تؤدي وظيفة تمهيد الوجدان، وإعداد الجسد للانخراط في طقس كليّ، ينتج داخله الأفراد أنفسهم بوصفهم ممثلين للمعنى.

وعلى هذا الأساس، فإنّ الحاجة إلى مقاربة الفنون الأربعينية كجزء من هذه البنية الرمزية تتعزز أكثر، خصوصًا في ضوء الاتساع الهائل لتجليات الفن الجماعي، من تصوير فوتوغرافي، ورسم، وخط، ومسرح، ونحت، وتصميم معماري. لقد رأى (والتر بنيامين) أن «الصورة التي تُنتج في عصر إعادة الإنتاج الآلي لا تكتفي بالتوثيق، بل تؤسس لنظام بصري جديد يعيد تشكيل الإدراك والذاكرة»، وهذه المقولة تتجسد بوضوح في آلاف الصور والمقاطع المصورة التي تنقل الحدث الأربعيني سنويًا، والتي لا تكتفي بوصفها وسائط توثيق، بل تساهم في إنتاج جماليات جديدة تُعيد تشكيل الذاكرة الجماعية للحدث (بنيامين، ١٩٩١: ١٢٠).

ولعلّ ما يُضفي ضرورة قصوى على البحث هو طبيعة الجمهور المتفاعل مع هذه التعبيرات. فليست هناك نخبة محددة أو جمهور نوعي معزول يتلقّى هذه الإنتاجات،

بل جمهور شعبي واسع، عابر للطبقات والحدود الجغرافية. وهنا يستحضر (إميل دوركايم) فكرة «الوجدان الجمعي»، الذي يتجلى في الطقوس بوصفها لحظة تكثف رمزي تتجاوز فيها الذات الفردية حدودها، لتندمج في كلّية اجتماعية مشحونة بالمعنى (دوركايم، ١٩٩٠: ١١٢). إنّ فنون الأربعين هي واحدة من أهم تمثيلات هذا الوجدان، فهي لا تُنتج فقط لتُعرض، بل لتُمارس، وتُتداول، وتُشارك، مما يجعلها مادة بحثية لا غنى عنها لفهم كيفية اشتغال الرمزي داخل الشعبي، والجمالي داخل الديني.

ولا تقل اللغة، بوصفها فنًا تعبيريًا، عن بقية الوسائط. فالخط العربي، تحديدًا، يلعب دورًا محوريًا في صياغة المعنى، وإنتاج قداسة بصرية داخل الفضاء العام. ويعزز هذا الفهم ما ذهب إليه (مارتن هايدغر) حين قال: «اللغة هي بيت الكينونة، وفيها يسكن الإنسان»، ما يعني أن التعبير اللغوي ليس مجرد وسيط تواصلي، بل هو شكل من أشكال إسكان المقدّس داخل التجربة البشرية (هايدغر، ٢٠٠٦: ٥٦). وفي هذا السياق، فإنّ الكلمات المنقوشة على اللافتات والرايات ليست مجرد شعارات، بل ممارسات جمالية مشحونة بالرمز والمعنى.

ومما يزيد من أهمية هذا البحث أيضًا، هو فقر الحقول الأكاديمية العربية – ولا سيما في علوم الجماليات والدراسات البصرية – في معالجة موضوعات ترتبط بالممارسة الدينية الشعبية من منظور جمالي فلسفي. فغالبية الدراسات تتجه إما إلى تحليل الطقس من الزاوية التاريخية أو الفقهية، أو إلى تجاهله ضمن الأطر الجمالية بسبب طبيعته الدينية. وهذا الانقسام يُبقي هذه الظواهر معلّقة بين الهامش الفقهي والتجاهل الثقافي، مما يجعل من البحث الحالي مساهمة نوعية في بناء جسر بين الحقول النظرية، وتجسير الهوة بين الدين والفن من منظور تأويلي شمولي.

كما أنّ السياق السياسي والاجتماعي الذي تُقام فيه هذه الشعائر، يعزز من ضرورتها البحثية. إذ تتحول ممارسة الطقس إلى شكل من أشكال التعبير عن المقاومة، والانتماء، والهوية، وتُعاد من خلالها صياغة العلاقة بين الفرد والسلطة، بين الهامش والمركز، بين النص والممارسة. وفي هذا المجال، تُظهر الفنون الأربعينية قدرة مذهلة على التعبئة الرمزية والسياسية، ما يجعلها مجالًا خصبًا لفهم «المخيال السياسي الجمالي»، الذي بدأ يتشكل في العالم الشيعي المعاصر، ويعبّر عن ذاته في مناسبات دينية ذات طابع كوني كالأربعين.

كل ما سبق يبيّن أنّ دراسة جماليات التعبير في الزيارة الأربعينية ليست ترفًا فكريًا أو انزياحًا عن صلب الظاهرة الدينية، بل هي مقاربة ضرورية لفهم كيف تتحول الطقوس إلى وسائط للمعنى، وكيف يتجسد الإيمان في الأداء، وكيف يُعاد تشكيل المقدّس داخل الذاكرة الجمعية من خلال أدوات الفن والممارسة المجتمعية. وهي بهذا المعنى، دعوة لقراءة الشعائر لا كأنظمة مغلقة على ذاتها، بل كبُنى مفتوحة على التأويل، قابلة للقراءة داخل حقول معرفية متعددة، أهمها: علم الجمال، فلسفة الدين، سوسيولوجيا الطقس، ودراسات الأداء.

مشكلة البحث:

على الرغم من الحضور الكثيف والمركّب للفنون البصرية والمجتمعية في طقوس زيارة الأربعين لا تزال الدراسات الأكاديمية العربية – ولا سيما في حقول علم الجمال، الأنثروبولوجيا ودراسات الطقوس – تُعاني من نقص واضح في مقاربة هذه الظواهر من منظور تأويلي–جمالي يتجاوز الفهم التقليدي للطقس بوصفه مجرد ممارسة شعائرية إذ تُغيب أغلب البحوث البعد التعبيري للفن الشعبي وتفتقر إلى تحليل منهجي لطبيعة تمثيلات الحزن والأمل في الممارسات الرمزية التي ينهض بها الزائرون، الفنانون الشعبيون والمجتمع المحلي في سياق هذه المناسبة.

وتكمن المشكلة الجوهرية في أن الفنون الطقسية المرتبطة بالأربعين غالباً ما تُعامل إما بوصفها عناصر فولكلورية أو كأدوات خدمية دون النظر إليها كبنيات رمزية تعبّر عن الوجدان الجمعي وتُسهم في تشكيل الهوية وإنتاج الذاكرة الجماعية وهذا ما أدى إلى فجوة معرفية بين ما يُمارس ميدانياً من أشكال تعبير فني وشعوري غني وما يُتناول نظرياً في الحقول المعرفية المعاصرة.

من هنا تتمحور مشكلة البحث حول السؤال الآتي: كيف تُمارس الفنون البصرية والمجتمعية المرتبطة بزيارة الأربعين وظيفةً جمالية ورمزية تُجسّد ثنائية الحزن والأمل في الوجدان الشيعي وما الأطر النظرية التي يمكن من خلالها مقاربة هذه الممارسات بوصفها أنظمة تعبيرية حيّة تُعيد إنتاج الهوية الجمعية؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى استكشاف الأبعاد الجمالية والرمزية لتجربة الزيارة الأربعينية بوصفها ظاهرة دينية-مجتمعية تتجاوز الممارسات الطقسية التقليدية لتشكل بنية تعبيرية مركبة تنعكس في أنماط الفن البصري والمشاركة الجماعية وإنتاج المعنى الرمزي ومن خلال مقاربة متعددة التخصصات تجمع بين علم الجمال فلسفة الطقس وسوسيولوجيا الأداء ويسعى البحث إلى تحقيق الأهداف التالية:

١. تحليل تمثلات الوجدان الجماعي في التصوير الفوتوغرافي والسينمائي خلال زيارة الأربعين من خلال دراسة الأبعاد الجمالية والانفعالية للصورة وتفسيرها في ضوء نظرية «استحضار اللحظة» عند والتر بنيامين بهدف الكشف عن الدور التعبيري والتوثيقي للصورة في إعادة إنتاج الذاكرة الطقسية.

٢. استكشاف كيفية تشكّل أسطرة واقعة الطف في الفن التشكيلي والنحت عبر تتبّع العلاقة بين الخيال المادي (بحسب تصور غاستون باشلار) والرمز الحسيني ودراسة النُصُب الجداريات والمنحوتات بوصفها أدوات لإعادة إنتاج المأساة بصريًا وتجسيد الوجدان الحسيني في الفضاء العام.

٣. تفسير حضور الخط العربي والزخرفة في الفضاء الطقسي بوصفهما وسيلتين لتكريس قداسة اللغة وإنتاج الجماليات التعبدية من خلال تحليل الرموز اللغوية والرايات في ضوء مفاهيم مارتن هايدغر عن «السكن في اللغة» وإبراز دلالة الزخارف في تعزيز الهوية الجماعية عبر الكتابة البصرية.

٤. تحليل فنون الأداء الطقسي في مواكب الأربعين بوصفها تجليات لدراما الذاكرة والمشاركة الجسدية مع التركيز على أشكال اللطم التمثيل الرمزي والإنشاد وتفسيرها في إطار الدراماتورجيا الطقسية عند فيكتور ترنر للكشف عن الكيفية التي يتحول فيها الجسد إلى وسيط تعبيري للهوية الجمعية.

٥. دراسة تشكيل الفضاء في زيارة الأربعين كجغرافيا رمزية وزمن شعائري وذلك من خلال تحليل البنى المؤقتة التنظيم الشعبي وأفعال الكرم الجماعي لفهم كيف يتحول المكان إلى سرد حيّ للوجدان الجماعي وتفسيره ضمن مفاهيم إميل دوركايم حول التضامن الميكانيكي وبيير نورا حول «أماكن الذاكرة .

الإطار النظري

يقوم هذا البحث على مقاربة متعددة التخصصات (Interdisciplinary Approach) تمزج بين علم الجمال، وفلسفة الدين، وسوسيولوجيا الطقس، ودراسات الفنون البصرية والمجتمعية، بهدف تحليل تجربة الزيارة الأربعينية كظاهرة رمزية شعورية مركبة تتقاطع فيها أبعاد الحزن والأمل، وتتجسد من خلال وسائط الفن والتعبير الجمعي. ومن أجل بناء أساس نظري صلب، تسعى الدراسة إلى تحديد وتعريف المفاهيم المركزية التي تشكّل بنيتها التحليلية.

يُعدّ مفهوم «الجماليات» (Aesthetics) حجر الزاوية في هذا البحث. وقد نشأ كمصطلح فلسفي منذ القرن الثامن عشر مع (ألكسندر بومغارتن)، غير أنّه تطوّر لاحقًا ليشمل أبعادًا غير حسية تتصل بالمعنى والرمز والانفعال الأخلاقي. فالجمال، وفق التصورات الحديثة، لم يعد محصورًا في التناسق الشكلي، بل أصبح يتسع ليشمل «جماليات المعاناة» أو ما يمكن تسميته بـ«الجمال الأخلاقي»، الذي يتجلى في الصدق، والألم، والتضامن، والكرامة. وبهذا الفهم، فإن ما يتم إنتاجه فنيًا في سياق الزيارة الأربعينية يُعد شكلاً من أشكال التعبير الجمالي الذي لا يستهدف اللذة البصرية، بقدر ما يهدف إلى تمثيل تجربة شعورية كثيفة تنقل المعاناة وتستبطن الأمل.

أما الحزن، بوصفه أحد قطبي العنوان، فلا يُفهم هنا كعاطفة فردية مغلقة، بل كبنية شعورية اجتماعية تُفعَّل جماعيًا ضمن فضاء الطقس والرمز. وقد أشار (إميل دوركايم) إلى أن الطقوس الحزينة تُعيد تثبيت الجماعة وتفعيل وحدتها من خلال التشارك في الذاكرة والخسارة، مبينًا أن الشعور الجمعي بالحزن يكوّن أحد أبرز مرتكزات «الوجدان الجمعي» (دوركايم، ١٩٩٠: ١٠١). وفي حين يرى (فرويد)

أن الحزن عملية داخلية لتجاوز الفقد، يذهب (بول ريكور) إلى اعتباره عملية سردية يعيد الإنسان من خلالها بناء المعنى عبر التذكر، ما يجعل من الحزن في السياق الأربعيني طقسًا حيًّا لتجديد الهوية وتعميق الذاكرة الجمعية.

في مقابل ذلك، يُعدّ الأمل عنصرًا تكوينيًا في الشعيرة، ليس بوصفه انتظارًا سلبيًا للخلاص، بل باعتباره فعلًا مستقبليًا يُنتج المعنى. يرى الفيلسوف (إرنست بلوخ) أن الأمل هو «الوعي المتجه إلى الممكن»، وأنه يشكل طاقة تأسيسية للانتماء والعمل والتحوّل، لا مجرد حالة وجدانية (بلوخ،١٩٨٦) ومن هذا المنظور، يتجلى الأمل في الطقس الأربعيني، لا كمجرد رجاء، بل كممارسة رمزية: المشي، الخدمة، التعب، الأداء، كلها تعبيرات عن رغبة مستمرة في بناء معنى يتجاوز الألم.

أما الزيارة الأربعينية، فهي الشعيرة المركزية التي يدور حولها البحث، وهي ممارسة دينية كبرى يقصد فيها ملايين الزائرين مدينة كربلاء في العشرين من صفر، لإحياء ذكرى مرور أربعين يومًا على استشهاد الإمام الحسين ﷺ. ولكن في سياق هذه الدراسة، تُفهم الزيارة الأربعينية لا فقط كممارسة شعائرية، بل كظاهرة رمزية/ اجتماعية تتكثف فيها مستويات من التعبير الجمعي، وتُعاد من خلالها صياغة العلاقة بين الذات والمقدّس، وبين التاريخ والمعاصرة. ويستفيد هذا التصور من نظرية (فيكتور ترنر) في «دراماتورجيا الطقوس»، حيث يرى أن الطقس لحظة عبور وإعادة إنتاج للمعنى، وأن الجماعة من خلاله تعيد تأكيد انتمائها وتخلق «كوميونيتاس» مؤقتة تتجاوز البنية الاجتماعية اليومية (ترنر، ٢٠٠٥: ٧٨).

في هذا الإطار، تلعب الفنون البصرية دورًا محوريًا في تشكيل التمثيلات الرمزية للشعيرة، وتشمل هذه الفنون: التصوير الفوتوغرافي، الفيديو، الجداريات، النحت، الخط العربي، التصميم المعماري المؤقت. ويُعدّ تحليل هذه الوسائط ضروريًا لفهم كيفية تشكّل الذاكرة الجماعية وصناعة الرمز. وقد أشار (والتر بنيامين) في نصه الشهير «عمل الفن في عصر إعادة الإنتاج الآلي»، إلى أنّ الصورة في السياقات الحديثة لم تعد أداة لتوثيق الواقع، بل أصبحت أداة لاستعادة المعنى المغيّب وبناء نظام جديد للإدراك (بنيامين، ١٩٩١: ١٢٠). وفي الشعيرة الأربعينية، تُمثّل الصورة الفوتوغرافية – مثلًا – وسيلة لاستحضار الحضور الغائب، واستعادة واقعة الطف بوصفها ذاكرة حية في الجسد والمجال العام.

إلى جانب الفنون البصرية، تحتل الفنون المجتمعية (Community Arts) موقعًا مركزيًا في البحث. وهي الفنون التي تُنتج داخل الجماعة، من قبلها، ولأجلها، وتشمل: الرايات المكتوبة، الزخارف اليدوية، المسرح الشارعي، المواكب الرمزية، توزيع الطعام، والهياكل الخدمية المؤقتة. ووفقًا لما طرحه (نيكولا بوريو)، فإن هذه الفنون تندرج ضمن ما يسميه «الجماليات التشاركية»، حيث يُصبح الفن فعلًا اجتماعيًا لا فرديًا، ويُنتج ضمن سياقات جماهيرية تتجاوز الحدود المؤسسية للنظام الفني (بوريو، ٢٠٠٢). وفي الأربعين، نجد هذه الجماليات متجسدة في آلاف التفاصيل اليومية التي تؤديها الجماعة بوصفها شعيرة وفنًا وتعبيرًا عن الأمل.

ولا يمكن الحديث عن الطقس دون الحديث عن المكان المقدس. فكما يرى (ميرسيا إلياد)، فإنّ المكان المقدس هو نقطة «تجلّي المطلق»، وهو ليس مكانًا عاديًا، بل تمفصل رمزي يُعيد تشكيل العلاقة بين العلوي والسفلي، وبين الزمني والسرمدي (إلياد، ٢٠٠٢: ٢٦). ومن هذا المنظور، يصبح الطريق إلى كربلاء – كما الحرم نفسه –

فضاءً لإعادة التقديس، حيث يُعاد تمثيل واقعة الطف في المشي، ويُبنى الزمن المقدّس عبر الحركة الجسدية المرافقة للرمز.

وأخيراً، يسند البحث دلالته اللغوية-البصرية إلى مفهوم اللغة، بوصفها بيتاً للكينونة، كما عبّر عنها (مارتن هايدغر). حيث يرى أن اللغة ليست مجرد أداة تواصل، بل هي حقل للوجود، ومسكن للمعنى. فالحروف المكتوبة على الرايات في الزيارة، والخط العربي المستخدم في تزيين الطرق والمواكب، لا يُفهم بوصفه مجرد شكل بصري، بل هو تمثيل رمزي لكينونة جماعية تعبّر عن حضورها وتعيد تثبيت ذاكرتها من خلال اللغة (هايدغر، ٢٠٠٦: ٥٦).

بناءً على كل ما تقدم، فإن الإطار النظري لهذا البحث يتأسس على تكامل مفاهيمي بين الجمال، والحزن، والأمل، والمقدّس، والجسد، والصورة، واللغة، بحيث تُفهم الشعيرة الأربعينية لا فقط بوصفها حدثًا دينيًا، بل بوصفها مشهدًا

المنهجية:

يعتمد هذا البحث على المنهج التأويلي التحليلي (Hermeneutic-Analytical Method)، بوصفه المنهج الأكثر ملاءمة لاستكشاف الأبعاد الرمزية والجمالية للزيارة الأربعينية في الفنون والممارسات الشعائرية. فهذا المنهج يعمل في دائرة الفهم والتأويل، مستندًا إلى تحليل النصوص البصرية واللغوية والطقسية باعتبارها أنساقًا دلالية مشبعة بالرموز والوظائف الاجتماعية. وقد تم توظيف هذا المنهج ضمن الإطار النظري للفلسفة الظاهراتية والتأويلية، التي يمثلها مفكرون أمثال (غاستون باشلار)و (مارتن هايدغر) و (فيكتور ترنر) و (ميرسيا إلياد) ، حيث يتم النظر إلى الطقس والفن واللغة كوسائط تعبير عن الوجدان الجمعي وبنى المعنى الجماعية.

كما تم الاستعانة بـ تحليل كيفي متعدد الوسائط (Multimodal Qualitative Analysis) يشمل قراءة معمقة للصور الفوتوغرافية، والمقاطع السينمائية، وأداءات المواكب، ونصوص الرايات واللافتات. وتم الربط بين هذه العناصر ومفاهيم فلسفية وجمالية من أجل فهم البنية العاطفية للحدث، وكيفية تشكّله كظاهرة بصرية وجسدية ولغوية تؤسس لهوية جماعية.

ويعتمد هذا النهج على تتبّع تمظهرات الحزن والأمل في الأنماط التعبيرية المختلفة، من خلال الربط بين التجربة الشعائرية كواقع معاش والنص البصري والرمزي كتمثل ثقافي، في ضوء أدوات التحليل الجمالي والأنثروبولوجي، بما يتيح استنتاج طبيعة العلاقة بين الفن والطقس ضمن السياق الحسيني المعاصر.

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
www.arbnj.com
رمضان - ١٤٤٧هـ، آذار - ٢٠٢٦م

الفصل الأول
التصوير الفوتوغرافي والسينمائي
وتمثيل الوجدان الجماعي في الزيارة الأربعينية

شهدت العقود الأخيرة تحولًا لافتًا في فهم الفنون البصرية، حيث تجاوز التصوير الفوتوغرافي والسينمائي وظيفتهما التوثيقية الصرفة ليصبحا من أبرز وسائط التعبير الجمالي والاجتماعي. وقد تزايدت أهمية هذه الوسائط حين اقترنت بالطقوس الدينية، خاصة في سياقات مثل الزيارة الأربعينية، التي تمثّل إحدى أكبر الشعائر الدينية الجماهيرية في العالم الإسلامي، إذ تتحول فيها الصورة من مجرد انعكاس للحظة إلى وسيط يعيد إنتاج المعنى ويشكّل الوجدان الجمعي، ويؤطر الرموز والشعور الجمعي ضمن إطار بصري حي.

يسعى هذا البحث إلى تحليل وظيفة الصورة الفوتوغرافية والسينمائية في سياق الزيارة الأربعينية، من خلال فهم كيفية تمثيلها لثنائية الحزن والأمل بوصفها بنيتين شعوريتين مركزيتين في الشعيرة. كما يهدف إلى كشف آليات التمثيل البصري للزائرين: للجسد المرهق، للدمعة، للراية، للطريق، للمشاركة، ولطقوس الخدمة، بما يجعل من كل مشهد وحدة دلالية تمارس وظيفة رمزية جمالية تتجاوز محيطها الظاهري.

لطالما ارتبطت الطقوس الدينية بالتجليات البصرية، سواء من خلال الأداء الجسدي، أو الرموز، أو اللباس، أو المعمار. غير أن دخول التصوير إلى المجال الشعائري شكّل تحولًا نوعيًا في كيفية حفظ الشعيرة وتمثيلها وإعادة إنتاجها. في الزيارة الأربعينية، تحوّلت العدسة إلى أداة دينية ثقافية، تتقاطع فيها نية التوثيق مع الرغبة في خلق تمثيل جمالي للكرامة، والتضحية، والمعاناة.

وبخلاف السياقات الرسمية أو النخبوية، فإن التصوير في الشعائر الأربعينية

يتم غالباً بوسائط شعبية (كاميرات هواتف، آلات بسيطة، تسجيلات حرة)، مما يمنحه طابعاً ديمقراطياً وتشاركياً. وهو ما يُكسب الصورة خصوصية رمزية ترتبط بالشعور الجمعي أكثر من الجمالية التقنية.

١-التأطير الفلسفي للصورة في الفكر الحديث:

شكّل التصوير الفوتوغرافي، منذ نشأته في القرن التاسع عشر، ثورة في تمثيل الواقع والذاكرة، لكنه مع تطور المفاهيم الفلسفية والجمالية، تحوّل من مجرد أداة تقنية لتجميد اللحظة، إلى وسيط رمزي تأويلي يُعيد تشكيل العالم وينتج معناه.

ومع دخول التصوير إلى الحقول الطقسية، لا سيما في ظواهر شعائرية مثل الزيارة الأربعينية، أصبح من الضروري إعادة النظر في وظيفة الصورة، والانتقال من التحليل التقني إلى التحليل التأويلي، ومن التوثيق إلى الفهم الجمالي للتمثيل.

يقدّم هذا الفصل قراءة فلسفية للصورة من خلال نماذج نظرية أساسية تمثّل تحولات المقاربة الغربية الحديثة للصورة: والتر بنيامين (٢٠٠٦)، رولان بارت (٢٠٠٠)، وسوزان سونتاج (٢٠٠٣؛ ٢٠٠٦). وسيتم ربط هذه الرؤى بالخصوصية الطقسية للشعائر الأربعينية، وما تتيحه من طاقة تعبيرية مزدوجة: الحضور الغائب، والرمز الحي.

في نصه المؤسِّس "عمل الفن في عصر إعادة الإنتاج الآلي"، أكّد والتر بنيامين (٢٠٠٦) أن الصورة الحديثة فقدت «هالتها» الأصلية، أي ذلك البعد القدسي الفني المرتبط بالندرة والتميّز. لكنها في المقابل اكتسبت قدرة جديدة على التداول والتكرار، مما منحها وظائف اجتماعية ورمزية جديدة. يقول بنيامين:"كلما زادت قدرة العمل الفني على إعادة الإنتاج، قلّ حضوره الطقسي، وزادت قيمته الاستعراضية".

لكن ما يبدو فقدانًا للهالة في السياقات الفنية التقليدية، يتحوّل إلى شكل جديد من الهالة في السياق الطقسي، كما في التصوير الأربعيني، حيث تُنتج الصور لا لعرضها في صالات الفن، بل لتُتداول اجتماعيًا وتؤدي وظيفة استعادة وتأريخ حيّ للمقدّس.

هكذا، تُصبح الصورة الأربعينية – بما تحمله من رموز كدموع الزائرين والرايات والوجوه – «صورة متعددة الأصل»، لكنها «موحّدة الذاكرة»، تُسهم في بناء سردية جماعية للحدث وتُعيد استحضار الطفّ في نسق بصري معاصر.

في "الكاميرا لوسيدا"، يقدّم رولان بارت (٢٠٠٠) قراءة للصورة بوصفها كائنًا يحمل في داخله حضورًا وموتًا في آنٍ واحد، فالصورة تُظهر ما كان موجودًا وتُعلن زواله ضمنًا. وهو ما يُفسّر شدّة الأثر العاطفي الذي تتركه في المتلقي قسّم بارت بنية الصورة إلى عنصرين:

- Studium: البعد الثقافي العام (الخلفية، المعلومة، السياق).
- Punctum: التفصيل الجارح غير المتوقع الذي يخترق المتلقي عاطفيًا.

في سياق زيارة الأربعين، يكون الـStudium هو الحشود والرايات والمواكب، بينما يكون الـ Punctum دمعة على خد طفل، قدم حافية على التراب، أو امرأة تتأمل في صمت؛ وهي تفاصيل غير مخطّط لها لكنها تُحدث الأثر العاطفي الأكبر.

أما سوزان سونتاج (٢٠٠٣) فقد رأت في كتابها "حول التصوير الفوتوغرافي" أن الصورة ليست بريئة أو محايدة، بل خطاب ثقافي وأخلاقي يجب تحليله سياسيًا. وكتبت تقول:"تكرار مشاهدة المعاناة لا يولد دائمًا التعاطف، بل قد يخلق البلادة أو التباعد".

لكنها عدّلت لاحقًا هذا الطرح في كتابها "الآخرون يعيشون الألم" (سونتاج، ٢٠٠٦)، مشيرةً إلى أن الصورة الصادرة من «الداخل»، أي من الجماعة ذاتها، لا تحوّل الألم إلى مادة استهلاكية، بل إلى خطاب رمزي يزيد من شعور الانتماء والكرامة. وبما أن أغلب صور الأربعين تُنتَج ذاتيًا من الزائرين، فإن الألم فيها لا يُستهلك بل يُعاد إنتاجه رمزيًا وبوجدانية عالية.

هكذا تُصبح الصورة الأربعينية مرآةً جمعية تُكرّس الحضور وتعيد إنتاج الشعور بالكرامة، ويغدو «التصوير الشعبي» نوعًا من التأريخ المعنوي الذي لا يحتاج إلى حِيَل بصرية، بل إلى صدق وجداني نابع من داخل التجربة.

عند الربط بين أطروحات والتر بنيامين (٢٠٠٦)، ورولان بارت (٢٠٠٠)، وسوزان سونتاج (٢٠٠٣؛ ٢٠٠٦)، يتبين أن الصورة ليست أداة صامتة، بل فاعلة في إنتاج الرموز. وهي في زيارة الأربعين أداة:

- لاستحضار الماضي (وفق بنيامين)،
- لتحفيز الشعور (وفق بارت)،
- ولتأكيد الحضور الجماعي الرمزي (وفق سونتاج).

تُظهر هذه التصورات أن الصورة الطقسية – رغم بساطتها أحيانًا – تحمل قوة تأويلية كثيفة، تستمدّها من السياق المقدّس الذي تُنتَج فيه، ومن علاقتها بالجسد والانفعال والرمز.

مجلة علمية محكمة نصف سنوية
www.arbnj.com
رمضان - ١٤٤٧هـ، آذار - ٢٠٢٦م

٢-تمثيل الحزن في الصورة الأربعينية: الجسد، الدمع، التعب والانفعال:

يشكّل الحزن أحد الأعمدة الشعورية المركزية في الزيارة الأربعينية، ليس بوصفه انفعالًا فرديًا عابرًا بل باعتباره بنية وجدانية طقسية تُستدعى وتُجسَّد وتُؤدّى ضمن شبكة من الرموز والأداءات والممارسات الجسدية. ففي هذا السياق لا يُختزل الحزن في كونه حالة داخلية بل يتحوّل إلى مضمون مرئي يمكن التقاطه بلغة الجسد والوجهوالحركة وهكذا تكتسب الصورة الفوتوغرافية والسينمائية وظيفة جمالية رمزية تتمثل في توثيق الحزن وتمثيله وتأويله.

يحاول هذا الفصل تحليل الكيفية التي يُمثَّل بها الحزن داخل الصورة الأربعينية، من خلال قراءة رمزية لتمثلات الجسد، والدمع، والتعب، وتعبيرات الوجه، وذلك في ضوء الأطر النظرية التي سبق عرضها.

في السياق الطقسي، لا يُمارَس الجسد بوصفه كيانًا بيولوجيًا فحسب، بل يُعاد تشكيله باعتباره وسيطًا رمزيًا لإعادة تمثيل واقعة الطف ويتجلّى هذا المعنى من خلال المشي الحافي أو حمل النعوش الرمزية أو التطبير أو حتى في هيئات الإنهاك الظاهرة على الزائرين. هذه الأجساد المنحنية، المتعبة التي تسير لمسافات طويلة، تعبّر من خلال الصورة عن فعل طقسي ذي طاقة رمزية مزدوجة: استذكار الفقد، واستمرار الولاء. إن تصوير الإرهاق الجسدي العرق، الانحناء، التعب ، لا يُقصد به التوثيق فقط بل يرمز إلى انصهار الزائر في الذاكرة الجمعية لواقعة كربلاء.

في هذا الإطار، تبرز مقولة (فيكتور ترنر، ٢٠٠٥: ٧٨) «الطقس هو دراما للجسد تُمارَس فيها الهوية، لا بالقول، بل بالحركة، والانحناء، والإرهاق، والرمز».

تشكّل الدموع في الصورة الأربعينية نقطة ارتكاز رمزية ليست تعبيرًا عن الضعف بل عن التحسس الأخلاقي. فوفقًا لـ (رولان بارت، : ٤٩)،فإن الـPunctum

هو تلك النقطة التي تلامس المتلقي عاطفيًا في الصورة، وغالبًا ما تكون دمعة غير متوقعة، أو عينًا محمرة، أو وجهًا مشدودًا بالبكاء الصامت». هذه اللقطات العابرة والتي كثيرًا ما يلتقطها المصوّر العفوي أكثر من المحترف - تؤدي وظيفة تمثيل وجداني مباشر، يتجاوز أي تعليق لغوي. فالصورة التي تُظهر دمعة على خد عجوز، أو عينًا دامعة خلف النقاب، تجسّد بعمق العلاقة بين الحزن المقدّس والانتماء.

وقد وصفت (سوزان سونتاج، ٢٠٠٣: ٨٥) هذا النوع من الصور بأنها «الصور التي لا تُشاهد بعين المحلل بل تُرتجف لها العين الأخلاقية".

يُعدّ التعب الجسدي والزمني من أبرز تمثيلات الحزن في المسير الأربعيني. إذ يُلتقط الزائر في لحظات استراحة عابرة، وقد أسند رأسه إلى عمود، أو جلس على الأرض متعرقًا، أو تمدد في سكون مثقل بين المواكب. هذه المشاهد التي تحوّلت إلى نوع من اللغة البصرية الشعبية تجسّد الحزن لا بوصفه انفعالًا دراميًا بل سلوكًا يوميًا خافتًا، يشير إلى مدى الانخراط الرمزي في الشعيرة فكما يعيد الطقس تمثيل الفاجعة، تعيد الصورة تمثيل التعب كجمال أخلاقي، يندمج فيه الزمن الحاضر بزمن الطف.

أما الوجه في الصورة الأربعينية، فلا يظهر باعتباره واجهة للهوية فحسب، بل يُمارس وظيفة تأويلية. فهذه الوجوه العابرة أمام العدسة - التي قد تغيب عنها عناصر التركيب الفني، لكنها مشحونة بالصدق - تجسّد لحظة شعورية قصوى، لا تحتاج إلى تعليق. التحديق، الشرود، الصمت، العيون المشدودة إلى الأفق، الفم المفتوح بالبكاء الصامت، جميعها علامات تُنقَل دون صوت، لكنها محمّلة بالدلالة.

في فكر (بارت، ١٩٨٠: ٦٢)، "الوجه الإنساني في الصورة هو المكان الذي تنفجر فيه اللغة دون كلمات». وهنا يكون تمثيل الحزن أشد تعبيرًا، حين يُلتقط في لحظة ما قبل أو بعد الانفعال الظاهري.

في بعض الصور الأربعينية، تتحوّل المجموعة البشرية إلى مشهد تأبيني مفتوح؛ حيث يصطف الزوار في مواكب مرتبة، أو يحملون مجسّمات رمزية مثل النعوش، الرايات والرؤوس الرمزية، مما يجعل الصورة تُحاكي لوحة جنائزية تمثّل الحزن بصيغته الجمعية. فالصورة هنا لا تُؤطر فردًا، بل جماعة في فعل حداد جماعي حيّ.

وهنا تتقاطع الصورة مع مفهوم التمثيل الرمزي لدى (ميرسيا إلياد، ١٩٨٧:٩٤) الذي يرى أن «الطقس لا يُعبّر عن الرموز فقط، بل يُجسّدها جسديًا». ومن ثم، فإن الصورة ليست تسجيلًا لما حدث، بل جزءٌ مما يحدث في إنتاج الرمز نفسه.

٣-الأمل عبر العدسة: مشاهد الكرم، التضامن، والمشاركة الرمزية:

في مقابل تمثيل الحزن بوصفه استدعاءً للذاكرة والفقد، تبرز في الصورة الأربعينية تجليات جمالية موازية تُعبّر عن الأمل، لا كعنصر نقيض، بل كقوة مضادة تُوازن الوجدان الطقسي وتُنعشه. فالأمل في هذا السياق ليس نفيًا للحزن، بل تحويلاً له إلى فعل إيجابي يتجلى في المشي، في الخدمة، في الضيافة، في المساعدة، وفي إعادة تأكيد الانتماء. وهنا تلعب العدسة البصرية دورًا أساسيًا في التقاط هذه الطاقات الإيجابية، وفي تحويل الطقس من سردية حزن إلى مشهد تفاعلي مفتوح على المستقبل.

تتكرر في كل موسم أربعيني صور لمواكب الخدمة، وهي تقدّم الطعام، الماء، المبيت، والتدليك للزائرين. لا تُعدّ هذه الصور تقارير إخبارية، بل لقطات رمزية مكثفة تؤرشف فعل العطاء وتحوله إلى سردية طقسية حيّة. الوجوه المبتسمة خلف قدور الطبخ، الأيدي الممتدة بأكواب الشاي، الأطفال الذين يقدمون الخبز على الطرقات... كلها لحظات اختزلتها العدسة لتكون تجسيدًا بصريًا لـ «أمل مُعاش» لا «أمل مؤجل».

إن هذه الصور لا تكتفي بتمثيل الفعل، بل تمنحه بعدًا قدسيًا، حيث يتحول الكرم من سلوك اجتماعي إلى رمز يُجسد فكرة «المؤاخاة الحسينية»، ويتحول العطاء العفوي إلى فعل مقاومة للنسيان، وصيغة لصيانة المعنى. ويمكن قراءة هذه المشاهد في ضوء مفهوم «الأمل النشط» عند (إرنست بلوخ)، الذي يرى أن «الأمل الذي لا يُمارَس يموت في الفكر، أما الأمل المُمارس فيُعيد صناعة الممكن" (بلوخ،١٩٨٦).

ربما من أكثر الصور تعبيرًا عن الأمل تلك التي تُظهر الزائرين وهم يتعاونون: شخص يحمل حقيبة شخص مسن، أطفال يرافقون ذويهم، مجموعة تؤدي طقسًا موحدًا كالمشي أو تنظيف الطريق. هذه الصور لا تُمثل أشخاصًا، بل تُجسّد «أفعالًا رمزية» ترتبط بفكرة الجماعة المتضامنة، حيث يُصبح الجسد الجماعي هو الموضوع المركزي للعدسة.

في فكر (إميل دوركايم)، تُعدّ مثل هذه اللحظات تجليات صافية لد«وجدان الجمعي»، حيث يختفي الفرد لصالح شعور موحد بالانتماء، ويصبح العمل الجماعي فعلاً جماليًا يخلق توازنًا بين الذات والكلّ (دوركايم، ١٩٩٠: ١١٢). وفي هذه الصور نرى الأمل لا في البريق البصري، بل في الحميمية اليومية: في يدٍ تمسك يدًا، في عيون تنظر باتجاهٍ واحد، في خطوات متوافقة نحو كربلاء.

تلعب الصور التي تُظهر الأطفال المشاركين في الشعيرة دورًا رمزيًا كثيفًا، إذ يُمثَّل الطفل كجسر بين الحاضر والمستقبل، وبين المعاناة والبراءة، وبين الطقس والمقدّس. وتُظهر هذه الصور الأطفال وهم يوزعون الماء، ينظّفون الطريق، أو يرتدون زيًّا طقسيًا. هذه المشاهد تُعبّر عن أمل الجماعة في الاستمرارية، وعن نقل الرموز من جيل إلى آخر.

يرى (رولان بارت) أن «الطفل في الصورة لا يعني المستقبل فقط، بل يدلّ على الهشاشة والممكن في آن واحد»، ومن هنا فإن صور الأطفال في الأربعين لا تُحرّك فقط مشاعر الحنان، بل تُجسّد ما أسماه (والتر بنيامين) «الطليعة الرمزية للذاكرة»، أي أولئك الذين سيحملون الشعيرة إلى ما بعد زمننا.

من أبرز ثيمات الأمل في الصور الأربعينية هي الحركة نفسها، وتحديدًا مشاهد المشي الجماعي على الطرقات المؤدية إلى كربلاء. فهذه الصور لا تُمثّل حدثًا مكانياً فقط، بل تشير إلى فعل رمزي متكرر سنويًا يحمل في طياته نوعاً من الرجاء الوجودي. ويكمن جمال هذه الصور لا في تفاصيلها الفنية فقط، بل في الإيقاع البصري الذي يخلقه تكرار الأرجل، الظلال، الرايات، والانحناءات باتجاه واحد.

إنّ العدسة التي تلتقط هذا التدفق الحركي لا توثق المسير، بل تُمثّله بوصفه إصرارًا رمزيًا على المعنى. وكما عبّر (مارتن هايدغر) عن «اللغة بوصفها بيت الكينونة»، فإن المشي هنا يصبح «مسيرًا إلى المعنى» تؤطره الصورة لتُنتج خطابًا جماعيًا لا يتكلم، بل يمشي.

في السياقات التي تشهد قمعًا سياسيًا أو أزمات اجتماعية، تُمارس الصورة الأربعينية نوعًا من المقاومة الرمزية، حيث تتحول مشاهد الحشود، الخدمة، التآخي، والصبر إلى رسائل مفتوحة موجهة إلى الخارج. هذه الصور، رغم بساطتها، تحمل مضمونًا قيميًا مكثفًا: لا تزال الجماعة متماسكة، ولا يزال المعنى يُمارس، ولا يزال الطقس يجري رغم الظروف.

في هذا الصدد، تقارب الصورة مفهوم «البلاغة الرمزية» كما طرحه (بيير نورا)، إذ يرى أن الذاكرة تُنتج رموزها من خلال تمثيلات قابلة للتداول الجماعي، تعمل على صيانة الهوية وتحدي محو التاريخ.

الفصل الثاني

الفن التشكيلي والنحت - أسطرة الطف وتحويلها إلى ذاكرة بصرية

في سياق الشعائر الحسينية لا يقتصر التعبير الرمزي على الحضور الجسدي أو السرد اللفظي بل يمتد إلى المجال البصري والفني ليتجسد في اللوحات التشكيلية الأعمال النحتية الجداريات والمنحوتات الطقسية التي تتوزع في الطرقات الحسينيات والساحات العامة. هذه الأعمال لا تؤدي دور التزيين فحسب بل تُشكّل ما يمكن وصفه بـ«أسطرة الطف» أي تحويل واقعة كربلاء من حدث تاريخي إلى رمز بصري دائم يعيش في الخيال الجمعي ويتجدد بصريًا كل عام.

١-الخيال المادي وتشكيل الصورة: من النص إلى الرمز

يُعدّ (غاستون باشلار) من أبرز المفكرين الذين تناولوا العلاقة بين المادة والخيال في البنية الجمالية للصورة الفنية، حيث اعتبر أن الخيال لا يُبنى في الفراغ المجرد، بل يتشكّل دائمًا ضمن علاقة حيوية مع «المادة الشعرية» للعالم. في كتابه الهواء والأحلام، وكتبه الأخرى التي تشكل ما يُعرف بـ «رباعية العناصر»، يشدد (باشلار) على أن كل عنصر مادي (النار، الماء، التراب، الهواء) يحمل في طياته قدرة رمزية كامنة يُحرّرها الخيال عندما يتعامل معها فنيًا. ولذا فإن العمل الفني من منظوره ليس مجرد تعبير عن فكرة داخلية، بل هو تشكيل شعري للمادة يجعل من التراب، والجسد، والخشب، والنار رموزًا للذاكرة والهوية والعاطفة.

وعندما ننقل هذا التصور إلى السياق الحسيني، وتحديدًا إلى الأعمال التشكيلية والنحتية التي تتناول واقعة الطف، نجد أن الفن هنا لا يعتمد على الإحالة المباشرة إلى النص التاريخي، بل يقوم على عملية تحويل مادي-رمزي للحدث. الطين، الخشب، البرونز، القماش، وحتى الألوان الداكنة والحمراء والذهبية، لا تُستخدم بوصفها مواد حيادية، بل باعتبارها حوامل لوجدان خاص وتراكم رمزي كثيف ارتبط بتجربة كربلاء عبر قرون.

الفنان الذي يرسم الحسين، أو يصوّر العباس، أو ينحت مشهد وداع زينب، لا يسعى إلى تقديم مشهد واقعي دقيق، بل إلى إنتاج «تجلٍّ شعري للمأساة». وبهذا المعنى، لا تكون الصورة محاكاة، بل ولادة ثانية للحظة الطف ضمن شروط جديدة من التلقي. هنا تدخل رموز مثل السيف المكسور، القربة الفارغة، الطفل المُلقى على الرمال، الخيمة المحترقة، الحصان الملطخ بالدم، ضمن بنية «رمزية مفهومية»، حيث لا تُفهم هذه العناصر بصفتها أشياء في ذاتها، بل بصفتها شفرات دلالية تستحضر منظومة من القيم: الشهادة، الفقد، العطش، الأمل، والرفض البطولي.

ويُعزّز هذا النمط من التمثيل ما يُعرف في علم الجمال الحديث بـ «الرمزية الجماعية»، وهي عملية تحويل الفردي إلى جمعي من خلال الصورة، وتحويل المادة إلى ذكرى مشتركة من خلال العمل الفني. فكما أشار (باشلار)، فإن المادة حين تمر عبر الخيال تصبح شعرية، أي قادرة على إحداث الانفعال والتأمل، وليس فقط الإدراك البصري. والطف – بوصفه لحظة مأساوية مشبعة بالمعنى – يُعدُّ حقلًا خصبًا لتحقّق هذا التفاعل.

إن الفن الحسيني بهذا المعنى لا يسعى إلى إعادة تمثيل النص، بل إلى إعادة تأويله وتفجيره داخل الذاكرة المعاصرة. إنه يحوّل الحدث إلى «نص بصري»، والمأساة إلى «رمز مادي»، والذكرى إلى «صورة خيالية قادرة على الحياة في الزمن الجديد». وبهذا يتحول الفنان إلى مشارك طقسي، لا مجرد مبدع فردي، وتتحوّل مادته الفنية إلى لغة طقسية تُجدد معنى الحسين في كل عمل، وفي كل لحظة تأمل.

٢- جداريات الذاكرة: الحسين في فضاء المدينة

في مدن مثل كربلاء والنجف والبصرة لا يمكن للزائر أن يخطو خطواته الأولى دون أن تستقبله الجدران بالكلمات والرسوم والرموز المرتبطة بالواقعة الحسينية. لا تنتمي هذه الجداريات إلى نمط «الفن العام» بمعناه الغربي فحسب، بل تنبع من أعماق الذاكرة

الشيعية التي تعيد إنتاج ذاتها بصريًا في كل موسم من مواسم الحزن والولاء. فهي ليست مجرد رسومات تزيّن جدارًا، بل ممارسات بصرية تُنشّط الذاكرة الجماعية وتستدعي الرموز الكبرى للحدث الحسيني، مما يجعل من المدينة فضاء مشبعًا بالانفعال الديني والتاريخي.

أشار المفكر الفرنسي (بيير نورا، 1997) في نظريته عن «أماكن الذاكرة» (Les lieux de mémoire) إلى أن المجتمعات التي تواجه خطر النسيان تميل إلى خلق علامات مادية ومكانية تعوّض بها الذاكرة الحية وتثبّت من خلالها الانتماء والهوية. وفي السياق الأربعيني، يمكن النظر إلى هذه الجداريات بوصفها أماكن للذاكرة المرئية، لا تُخلَّد فيها فقط شخصيات كربلاء من الحسين وأخيه العباس وأصحابه، بل يُستحضر عبرها أيضًا معنى الفداء والصمود والمظلومية كقيم وجودية يعاد تشكيلها في حياة الفرد والجماعة. بذلك تصبح الجدارية الحسينية حارسًا للهوية لا يقل أهمية عن النصوص المنقوشة أو المدونة في كتب التراث.

هذه الجداريات في كثير من الحالات لا تُنفّذ بأيدٍ فنية محترفة فقط، بل تُرسَم ضمن مبادرات جماعية: طلاب، معلمون، أصحاب مواكب، أو حتى أطفال الحسينيات. هذا الطابع الجمعي يضفي على الفعل الفني بعدًا شعائريًا، فيغدو الرسم على الجدران فعلًا تعبديًا لا يقل رمزية عن المشي إلى كربلاء أو الطبخ في الموكب. هنا يتحول الجدار ذاته إلى امتداد لجسد الجماعة، وسطح مفتوح للبوح والانتماء. يصبح الجدار شاهدًا صامتًا يخاطب كل من يمر، ويعيد عليه سرد الحكاية ذاتها كل عام: «هيهات منا الذلة».

وما يضفي طاقة خاصة على هذه الجداريات هو تنوّع أشكالها وتفاوتها الجمالي. منها ما يُصمَّم باحترافية تشكيلية، ومنها ما يُرسَم بالأيدي المرتجفة للمشاركين في المواكب، بألوان بسيطة وتعابير مباشرة. ومع ذلك، فإن هذه الجداريات، بغض النظر عن «جودتها» الفنية، تحمل طابعًا رمزيًا عاليًا. فهي تخاطب العين والقلب معًا،

وتؤسس شبكة بصرية كثيفة من الرموز: السيف، الدمعة، القربة، الخيمة، القبة، النخلة، والرأس المرفوع على الرمح.

بل يمكن القول إن المدينة العراقية في موسم الأربعين تتحول بأكملها إلى «لوحة طقسية كبرى» يلتقي فيها المقدّس بالعادي، وتذوب فيها الحدود بين الفضاء الديني والفضاء المدني، وبين الخاص والعام. فالمدرسة تتحول إلى مزار مصوَّر، والمستشفى إلى موضع دعاء، والجدران إلى منابر صامتة تروي الحكاية ذاتها بآلاف الأساليب والألوان.

وهكذا تسهم الجداريات الحسينية في تجذير الذاكرة الجماعية، وتحويل المشهد الحضري إلى أرشيف حيّ للوجدان الجمعي، حيث لا تُشاهد الصورة فقط، بل تُستعاد ويُتفاعل معها، وتُؤسّس من خلالها علاقة بين الحاضر والتاريخ، بين الجدار والروح، بين المدينة والحسين.

٣-النحت الحسيني: الجسد بوصفه مرآة للشهادة:

في التقاليد البصرية المرتبطة بالشعائر الحسينية يحتلّ النحت مكانة فريدة لا تقتصر على استحضار الرموز بل تسعى إلى تجسيدها ماديًا في بُعد ثلاثي يعمّق العلاقة بين المتلقي والذاكرة الشعائرية. فالنحت الحسيني لا يقدم تمثيلات رمزية سطحية بل ينحت الوجدان الشيعي في المادة ليولد تماثيل تتكلم وتنزف وتروي دون الحاجة إلى الكلمة. وهنا تصبح الهيئة المنحوتة مرآة للحدث تُعيد بناء اللحظة الكربلائية كمشهد دائم حاضر في الزمان والمكان.

غالبًا ما تتركز الموضوعات النحتية حول لحظات حساسة من واقعة الطف: لحظة السقوط البطولي للحسين على رمضاء كربلاء، وداع العباس وهو ذاهب إلى نهر العلقمي، صرخة الرضيع عبد الله حين أصابه السهم، أو احتضان السيدة زينب لجثمان أخيها. هذه المشاهد حين تتحول إلى منحوتات لا تُنقل حرفيًا من النص

التاريخي بل تُعاد صياغتها بمنطق درامي تعبيري يُكثف العاطفة في تفاصيل الجسد، في انحناءة الرقبة، نظرة العين، ارتعاشة اليد، تقوّس الظهر، تقطيب الجبين.

وتجد مقولة (هيجل، 1835) معناها الأقصى في هذا السياق، حين قال: «النحت هو فن تجسيد الروح من خلال الحركة الكامنة في المادة». فالنحت الحسيني ليس عملًا ساكنًا أو مجرد تمثيل تشريحي بل محاولة لتكثيف اللحظة الشعورية التي سبقت أو أعقبت الفاجعة. إنه يحول المأساة إلى صمت ناطق يستدرج المتلقي إلى عالم داخلي يتقاطع فيه الخيال بالألم والانفعال بالتأمل. فعندما يقف المرء أمام تمثال العباس ممددًا على الأرض محاطًا بالسهام لا يرى هيئة جامدة بل فعلًا شعائريًا بصريًا حيًا يحفّز داخله التماهي والانتماء.

ولا يمكن إغفال البعد المسرحي الكامن في هذه الأعمال. فالنحت الحسيني يوظّف أدوات المسرح الطقسي من الإضاءة والحركة والزوايا وحتى الصوت (عند عرضه ضمن مواكب أو فضاءات مفتوحة) ليجعل من المنحوتة عنصرًا دراميًا ضمن منظومة شعائرية أشمل. فهو لا يُعرض في المتاحف أو المزارات فقط، بل يُنصب في الساحات العامة ومداخل الحسينيات، ليكون جزءًا حيًا من التجربة الجماعية.

تكتسب **المادة** في النحت الحسيني بدورها قيمة رمزية. فالحديد يحيل إلى القوة، الخشب إلى التواضع، الطين إلى الأصل، والبرونز إلى الخلود. اختيار المادة ليس إجراءً تقنيًا بل فعل رمزي يضفي على العمل طبقة معنوية تربط المادة بالروح، والأرض بالسماء.

ولا يغيب الطابع الجماعي عن إنتاج هذه المنحوتات. فهي ليست حكرًا على النحاتين الأكاديميين، بل يشارك في إنجازها شباب متطوعون ونحاتون شعبيون وورش عمل تنشط خلال المواسم، خاصة الأربعين. بذلك تتحول هذه المنحوتات إلى **منابر صامتة** تتلو خطابها في كل موسم وتعيد استدعاء رموز الشهادة والثبات.

إن النحت في الوجدان الأربعيني ليس احتفاءً بالشكل بل دعوة للتأمل، واستعادة لواقعة الطف ليس من باب السرد، بل من باب الجسد المحفور في الحجر، النظرة الغائرة في البرونز، والدمعة المجسّدة في خشب زيتوني يهمس بالحقيقة ويوقظ الأسى من سباته.

٤-تحولات الصورة من الأيقونة إلى اللوحة الرمزية

تُعدّ اللوحة التشكيلية الحسينية امتدادًا حديثًا لصورة «الأيقونة» في الوجدان الشيعي، لكنها تنفصل عنها من حيث الوظيفة والأسلوب، لتقدّم مستوى جديدًا من التعبير البصري يقوم على التأويل والانفعال بدلًا من التقديس المباشر. فبينما كانت الأيقونة تُعرض بوصفها صورة مقدسة تمثل حقيقة ثابتة، فإن اللوحة الحسينية اليوم تعيد بناء اللحظة الطقسية كفضاء مفتوح للانفعال، حيث تُمزج فيها عناصر اللون، والحركة، والإيماء، والرمز، لإنتاج تجربة تأملية متجددة.

من أبرز خصائص هذه اللوحات أن الفنان لا يرسم الحسين بصفته بورتريهًا تاريخيًا، بل يجسّده كرمز متحوّل يستدعي آلام الماضي ويُسقطها على الحاضر. الوجه غالبًا ما يظهر مغمورًا بالضوء، أو نصف مرئي، أو مستترًا خلف الهالة، ليس فقط بسبب الموانع الفقهية، بل نتيجة رغبة جمالية في تحرير الرمز من التحديد الواقعي ومنحه بعدًا فوق شخصي يذوب فيه الفردي بالجماعي والتاريخي بالميتافيزيقي.

تُبرز هذه اللوحات توظيفًا لافتًا للتقنيات التعبيرية، من ضربات الفرشاة الحادة، إلى الخلفيات المعتمة أو المشعة، إلى الألوان الحارة مثل الأحمر رمزًا للدم، الأسود للحزن، والذهبي للقداسة. وبعض الفنانين باتوا يدمجون مواد غير تقليدية مثل رماد المواكب، أو قماش من رايات المسير، أو تراب مأخوذ من طريق النجف ـ كربلاء، ما يضفي على العمل بعدًا شعائريًا ملموسًا يحوّل اللوحة إلى مستودع للحسّ لا للبصر وحده.

تتأرجح هذه اللوحات بين الواقعية والتجريد. تارةً تجسّد مشاهد مباشرة: طفل رضيع يحتضر، فارس يسقط، امرأة تحدّق في الأفق، وتارةً تغوص في الرمز: نهر يتحول إلى دم، نخلة يتدلّى منها وشاح، عين دامعة تشبه الهلال. هذا الانتقال بين المستويين يعيد صياغة واقعة الطف كرمز مفتوح للتأويل المستمر.

ومن حيث الوظيفة لم تعد اللوحة تُعلّق داخل قاعات العرض، بل تُعرض في المواكب، والساحات، والمدارس، بل وتُحمل في المسيرات على شكل رايات. إنها تخرج من الجاليري التقليدي لتدخل ضمن طقس حي، ما يمنحها طاقة إضافية، حيث يعاد إنتاجها في الذاكرة الجمعية كل مرة تُشاهَد فيها.

ما يميز هذا النمط أنه يُمارس أيضًا خارج أطر الاحتراف. فالفنانون الشباب، والمتطوعون، ومشاركو الورش الشعبية، ينتجون آلاف اللوحات في موسم الأربعين، تُستخدم في مسيرات العزاء والمواكب، وتُعاد رسمها مرارًا. وهكذا يصبح الفن فعلًا جمعيًا يُضخّ في الفضاء العام كطاقة وجدانية.

إن تحوّل الصورة من الأيقونة الثابتة إلى اللوحة الرمزية المتحرّكة يعكس تحوّلًا أعمق في الطقس الشيعي نفسه، من شعيرة مغلقة إلى تجربة جمالية مفتوحة للتأويل. فبهذا المعنى، تغدو اللوحة الحسينية ليست تسجيلًا للمأساة بل إعادة خلق لها، بأزمنة متعددة، وبألوان لا تنفد.

الفن التشكيلي، كما النحت، في السياق الأربعيني يعيدان إنتاج كربلاء لا كحدث تاريخي بل كذاكرة بصرية ووجدان حي. الفنان يستعير من خيال (باشلار) مادته، ومن دراما الطقس محتواها، ومن الذاكرة الجماعية رموزها، ليصوغ عملًا يُعيد كتابة الطف داخل عين كل من يراه. وهكذا، تصبح اللوحة والنُّصُب وجوهًا أخرى للحسين، تتحدث بلغة اللون والمادة، وتنحت الوجدان كما يُنحت الحجر.

الفصل الثالث

الخط العربي والزخرفة - قداسة اللغة وجمال الطقس

منذ بدايات الحضارة الإسلامية ارتبط الخط العربي بقداسة النص، وبخاصة النص القرآني، حتى أصبح حامله الأسمى ودليل روحه. ومع تطوره عبر العصور لم يبقِ مجرد وسيلة للتعبير اللغوي، بل غدا شكلاً من أشكال العبادة البصرية. في السياق الشيعي تتضاعف هذه الرمزية حين يُستخدم الخط في تجسيد الشعائر، خصوصًا في عاشوراء والأربعين، حيث تظهر اللغة المكتوبة كطقس تعبّدي يجمع بين المعنى اللفظي والتمثيل الروحي.

يتقاطع هذا المعنى مع تأملات (مارتن هايدغر) حول العلاقة بين اللغة والوجود، إذ يرى أن اللغة ليست أداة للتواصل فحسب، بل هي بيت الكينونة الذي يسكن فيه الإنسان العالم. وبالاستناد إلى هذا التصور يمكن فهم الخط العربي في شعارات المواكب الأربعينية ليس فقط كتعبير عن الحزن أو الولاء، بل كأداة لإعادة تشكيل العالم ضمن رؤية وجدانية مشبعة بالمقدّس. فالكتابة هنا تسكن الفضاء العام وتسكنه بالمقابل.

عبارات مثل: «يا حسين»، «هيهات منّا الذلة»، «السلام عليك يا أبا عبد الله»، حين تُخطّ بأنامل خطاطين على رايات سوداء أو قماش أحمر، تتحول من مجرد كلمات إلى رموز طقسية، تُحيل كل ركن من أركان الطقس إلى موضع للانتماء. فالراية ليست قماشًا، بل وعاء للمعنى، وشاهد على الهوية، وجسر بين الذاكرة والممارسة.

أما الزخرفة فتمثّل بعدًا مكملًا لروح الخط. لا تُستخدم كعنصر تزييني فحسب، بل تندمج في الإحساس الجمالي الأخلاقي للشعيرة، عبر الألوان والأشكال الهندسية والنباتية. الأسود يدل على الحزن، الأخضر على القداسة، الأحمر على الشهادة،

والذهبي على النور والخلود. ومن خلال هذا التفاعل بين الخط والزخرفة تتكوّن «لغة صامتة» تخاطب العين والقلب في آن.

ما يميّز حضور الخط العربي في المشهد الأربعيني أنه يتجاوز البُعد الجمالي ليصبح عنصرًا وظيفيًا داخل الطقس. تُستخدم الكتابات لتوجيه الزائرين وتذكيرهم بالنية والهدف، مما يجعل الفضاء العام بمثابة «نصّ مفتوح»، تتحرك الأجساد ضمنه على إيقاع الكلمات.

التكرار لا يُنتج الملل بل يعمّق الرمزية. الخط هنا ليس حاملًا للمعنى فحسب، بل مُنتج له، ووسيط في تشكيل «وجدان جمعي مكتوب»، يُعيد تركيب العالم بالحرف واللون والصوت الداخلي للكلمة.

في موسم الأربعين يصبح الخط العربي طقسًا بصريًا متحرّكًا، لا يقتصر على الرايات واللافتات، بل يمتد إلى كل تفاصيل الفضاء، من بطاقات الخدمة إلى أكواب الشاي، بل وحتى الوشوم المؤقتة على أذرع الزائرين. هذه الكثافة الحروفية تُنشئ ما يمكن وصفه بـ«الغابة الحروفية» التي تُحاصر الزائر بالكلمات من كل الجهات، لتدخله في تجربة جمالية لا تنفصل عن بعدها الروحي.

ما يضفي خصوصية على هذه التجربة هو تزاوج الجمال الحروفي بالانفعال الطقسي. الكلمات لا تُرسم فحسب، بل تُشحَن بالعاطفة، ليصبح كل حرف فعل مشاركة وتذكّر. الخط هنا وسيلة للتماهي مع الطقس والسكَن في الفضاء الروحي للأربعين، بما ينسجم مع تصور (غاستون باشلار) لـ«التخييل المادي»، حيث ينبثق الجمال من الإحساس بالمكان.

الخطاط الأربعيني، سواء أكان محترفًا أم هاويًا، لا يكتب على سطح محايد، بل على حامل رمزي مشحون: راية، جدار، قماش موكب. «السلام على الحسين» فوق باب موكب ليس للزينة بل للاستحضار، إذ يُستدعى الحسين لا كاسم فقط، بل كطاقة تؤطر المكان.

تتنوّع الأساليب الخطية بين النسخ والثلث والديواني والكوفي، ولكل منها وظيفة: الثلث يُستخدم للعبارات المركزية، لما يحمل من هيبة، والكوفي للفواصل لما فيه من صرامة. هذا التنوع يعكس ثراء معرفيًا يتوارثه الخطاطون في الشعيرة، ويمثل نظامًا جماليًا غير مكتوب لكنه فعّال ومتكرر.

ومن الظواهر اللافتة تزايد حضور «الزخرفة الحروفية» أو (Calligrams)، حيث تُشكّل الكلمات وفق رموز بصرية كيد العباس، قبة الحسين، دمعة. تُخاطب هذه الأعمال المتلقي بمستويين: نص يُقرأ، وصورة تُرى، في تجسيد لمفهوم «النص البصري» الذي تتداخل فيه الدلالة والمعنى.

هذا الطوفان الحروفي لا يشتغل على المستوى الفردي فقط، بل يُنتج وعيًا جمعيًا بالمقدّس، يتكرر ويتجدد، ويُكوّن مشهدًا بصريًا فريدًا. كل زاوية على طريق كربلاء تصبح شاهدًا مكتوبًا على الولاء واستمرار الذاكرة.

الخط العربي في هذا الفضاء لا يظهر كفن ماضٍ جامد بل كفعل يومي حي يُمارَس ويُعاد رسمه وتوزيعه. إنها «لغة مؤقتة»، تتحوّل مع الزمان، وتحتفظ بجوهرها الرمزي. تُكتب لتُرى وتُمارَس جماعيًا، لتكتسب شرعيتها من حرارة المشاركة.

اللافت أن الكثير من المواكب تصر على حمل رايات مكتوبة بخط اليد، رغم وجود مطابع متخصصة. فالكتابة هنا ليست نقص إمكانات، بل فعل نذر ومشاركة. «يا حسين» تُكتب باليد، لكنها تُعبّر عن القلب. الحرف هنا جهد من الجسد، طقس بحد ذاته.

وتصل هذه التفاعلية ذروتها حين تصبح الراية موضع تأمل وممارسة: تُلمس، تُصوَّر، يُتبرّك بها. الخط لم يعد دالًا فقط، بل صار أداة طقس، ونصًا رمزيًا يربط الحاضر بالماضي، ويُعيد إنتاج الزمان الحسيني.

بعض العبارات أصبحت «كودات وجدانية»، تُختصر فيها كثافة وجدانية في كلمات قليلة. «لبيك يا حسين» لا تُقرأ بل تُسمع وتُردَّد وتُكتب كهوية. هنا يتقاطع النص مع مقولة (بول ريكور) عن «تعدد المعاني في الرمز الواحد»، فلا معنى للنص خارج سياق تلقيه، ولا للحرف خارج تجربته.

الخط العربي في الزيارة الأربعينية ليس عنصرًا جماليًا فحسب، بل بنية طقسية حية. يُحرّك، يُذكّر، يُحرّض، يُؤسّس هوية بصرية للحدث. إنه نص حي، يُستعاد كل عام، لا ليستنزف المعنى بل ليُرسّخه ويمرّره للأجيال كعلامة حيّة على قداسة الطقس.

الفصل الرابع
فن الأداء - دراما الذاكرة والمشاركة الجسدية

١-التأسيس النظري لفن الأداء من منظور فيكتور ترنر:

إنّ دراسة فنون الأداء في الفضاءات الدينية لا يمكن أن تُغفل التحليل الطقسي الذي قدّمه الأنثروبولوجي (فيكتور ترنر)، والذي يُعدّ من أبرز من اشتغل على مفهوم «دراما الشعائر». ففي كتابه المعنون «**الرمز والطقس والدراما الاجتماعية**» (ترنر، ١٩٦٩)، يقترح (ترنر) أن الطقس هو فعل اجتماعي مركّب يتضمن سلسلة من التحولات الرمزية يُعاد فيها بناء الجماعة وتُحدَّد هويتها من خلال الأداء الجسدي والرمزي. الطقس لا يكرّس البنية الاجتماعية وحسب بل يخلخلها أيضًا ويمنح الأفراد فرصة للانتقال من موقع إلى آخر عبر ما يُعرف بالمرحلة الانتقالية أو «اللامكان».

ينطبق هذا التصور بدقة على الطقوس الأربعينية، إذ يتحول الزائر أو المؤدي إلى عنصر حيّ في نصّ طقسي يبدأ من نية الزيارة ويستمر عبر مسيرة المشي والمشاركة في اللطم والانخراط في المواكب والتمثيل الرمزي وارتداء الأزياء الخاصة. جميع هذه الممارسات تجعل من الزيارة فعلًا أدائيًا مركبًا لا يُستوعب إلا من خلال تحليل رموزه وتجلياته الجسدية والزمانية.

٢-مفهوم الطقس كدراما اجتماعية – الزائر كمؤدٍّ:

يرى (فيكتور ترنر) أن الطقوس ليست مجرد تقاليد متوارثة بل «بُنى درامية» يُعاد عبرها تمثيل القيم الجمعية وتأكيد الانتماء من خلال الجسد والرمز. وفي السياق الشيعي ولا سيما في زيارة الأربعين يغدو كل زائر مشاركًا فاعلًا في هذه الدراما الطقسية التي لا تقتصر على تأدية دور المشاهد أو المتلقي بل تُحوّله إلى مؤدّ يحمل على جسده وفي صوته وأدائه كل معاني الانتماء إلى القضية الحسينية.

فالزائر ليس عابرًا أو محايدًا بل يدخل الفضاء الطقسي بإرادة تامة ويخضع لمسار من التحوّل الرمزي كما يصنفه (ترنر). هذا المسار يبدأ من التجرّد من الحياة اليومية والانفصال عن الزمان المدني والدخول في فضاء شعائري يتوسّط بين المقدّس والتاريخي. وهنا تبدأ مرحلة «اللامكان الطقسي» حيث لا يعود الفرد مقيّدًا بهويته الفردية بل ينصهر في جماعة طقسية جماعية تعيد تشكيل العالم من خلال الحزن والحضور الجسدي والمشاركة الوجدانية.

يتخذ هذا التفاعل أبعادًا معقدة. فالمشي ليس مجرد عبور بل عبادة حركية واللطم ليس فقط ضربًا للإيقاع بل استحضار للجرح والمسرحيات ليست عروضًا بل مآتم بصرية تُستعاد بها وقائع كربلاء بصورة محسوسة قد تتجاوز في تأثيرها أحيانًا الخطابة أو المدونات النصية.

كما أن الزائر يمرّ عبر مراحل نفسية متعددة أثناء طقوس الأربعين. التوق والإجهاد والتطهير والتفكر والانكسار ثم إعادة التكوين. وهذه العملية التي يُعيد فيها الجسد إنتاج المعنى تُشكّل ما يسميه (ترنر) بالاندماج الكوميونالي أي الانصهار بين الفردي والجماعي حيث تختفي الحدود بين الذات والآخر ليُولد شعور عميق بالتماهي والانتماء. وهنا يتحول الزائر إلى شاهد ومشارك وراوٍ في آنٍ واحد لا بالكلمات بل بالحضور.

وبهذا المعنى يُمكن اعتبار الزائر الأربعيني ليس فقط شخصًا يتحرك في الجغرافيا بل نصًا أدائيًا حيًا يتحرك في التاريخ حاملًا معه جراح الماضي وتطلّعات الحاضر ووعود المستقبل في فعل شعائري يتجدد كل عام ويُعيد كتابة الحكاية في الأجساد والطرقات.

٣-المشي الأربعيني – الأداء الجسدي كحج رمزي:

يُعد المشي إلى كربلاء في زيارة الأربعين من أبرز أشكال الأداء الجسدي في العالم الشيعي المعاصر بل ومن أكبر التجمعات البشرية الدينية على وجه الأرض. غير أن أهميته لا تتأتى من حجمه العددي أو لوجستياته بل من كونه فعلًا طقسيًا مركبًا يجمع بين الجسد والوجدان والرمز ويعبّر عن التزام جماعي بفكرة الولاء والتضحية والخلود.

فمنذ اللحظة التي يقرر فيها الفرد أن يمشي يتخلى عن الزمن المدني ويخضع لشروط زمن كربلائي خاص. وهذا القرار بحد ذاته هو عملية انتقال من حالة الاستقرار إلى حالة المسير من الزمان اليومي إلى الزمان الطقسي. المشي ليس فقط وسيلة للوصول بل وسيلة للاندماج والانصهار في تجربة حسينية خالصة. وكما يشير بعض الباحثين في دراسات الأداء الجسدي فإن الطريق يُشكّل الجسد كما يُشكّله الجسد وهو ما يبدو جليًا في المسيرة الأربعينية حيث تتحول الأرصفة إلى أمكنة عبور نفسي لا مجرد حركة جغرافية.

وليس غريبًا أن يصف كثير من الزائرين هذا المسير بالحج الثاني لأنه يستوفي شروط الطقس من حيث النية والتطهر والاندماج وتغيير الهيئة الخارجية والداخلية. إن الزائر يمشي وهو يردد اللطمية ويأكل من يد الغرباء ويبيت على الطرقات ويكسر الروتين الجسدي ليكتشف الذات الجمعية داخل جسده الفردي. وكأنّ كل خطوة تُعيد كتابة الطف لا باعتباره ماضيًا مأساويًا بل حاضرًا متجددًا من التضحية والوفاء.

وقد أصبحت الاستجابة الشعبية لهذا الأداء علامة على أن الجسد المؤمن يمكنه أن يُشارك في صناعة المعنى لا فقط عبر الصمت أو الصلاة بل عبر الجهد والألم والعرق. فكل نَفَس يُبذل في الطريق هو نوع من الدموع الجسدية التي لا تسيل من العين فقط بل من الأقدام المتشققة والركب المنهكة والوجوه التي لفحتها شمس الجنوب.

وقد سجّل العديد من الرحالة والمستشرقين ممن حضروا الزيارة شهادات تشير إلى قوة هذا الأداء الرمزي حيث لاحظوا أن المشي ليس عشوائيًا بل محكوم بإيقاع داخلي تحدّده مواكب الخدمة ومحطات الاستراحة وطقوس الشاي والضيافة وأهازيج الترحيب حتى أصبح الطريق ذاته مجالًا أدائيًا عامًا تشارك فيه آلاف الأجساد بوصفها أدوات لذكرى لا تنضب.

بل يمكن القول إن الطريق إلى كربلاء ليس مسارًا جغرافيًا بل نصًا أدائيًا طويلًا تُدوّن فيه الجماعة الشيعية المعاصرة ذاكرتها سنويًا وتُجدد ولاءها لا بالكلام بل بالمسير.

٤-طقس اللطم:

يُعدّ اللطم من أكثر أشكال فن الأداء الجماهيري حضورًا في الفضاء الطقسي الشيعي، خاصة في مواسم عاشوراء والأربعين، حيث يتحول من فعل فردي إلى أداء جماعي إيقاعي يجمع بين الجسد والصوت والذاكرة والانتماء. وقد رأى بعض الباحثين في دراسات الطقوس أن اللطم يُشبه إلى حدّ كبير أوركسترا جماعية، إذ يُعيد الإيقاع ترتيب الأجساد في وحدة عضوية تنبض بإيقاع واحد وكأنها جسدٌ جمعي يُعيد تمثيل الألم في حضرة المقدّس.

فاللطم لا يُختزل في كونه ضربًا على الصدر بل هو في جوهره نحتٌ إيقاعي للذاكرة يبدأ بإعلان اسم الإمام أو أحد شهداء الطف ويتصاعد تدريجيًا نحو القمّة الشعورية حيث تُدمج الكلمات بالإيقاع والحزن بالحركة لتنشأ جوقة وجدانية تُجسّد عبر الجسد معنى الولاء والانكسار. وترافق اللطمات عادة لطميات شعرية تنتمي إلى تقاليد فنية تمتد لقرون وتتضمن صورًا قوية ورموزًا محمّلة بالتاريخ العاطفي للمأساة.

وقد اعتبر (ميرسيا إلياد) أن الطقس يُعيد الزمن المقدس ويُفعّل حضور الإلهي في الزمن الأرضي، وهو ما ينطبق تمامًا على اللطم، حيث تُصبح كل صفعة على الصدر فعل استدعاء لكربلاء، وكل حركة تُجسّد سقوط شهيد أو صرخة يتيم أو انحناءة خيمة. وهكذا لا يعود الأداء فعلًا تذكاريًا فقط بل يُصبح تجربة حسية متكررة تعيد ترسيخ الهوية الطقسية في الوعي والبدن معًا.

ومن اللافت أن طقس اللطم يُمارَس من قبل مختلف الفئات: الأطفال، الشباب، الشيوخ، وحتى الزوار الأجانب الذين لا يتقنون اللغة العربية، لكنهم يتفاعلون مع الإيقاع بما يشبه العدوى العاطفية على حد تعبير (فيكتور ترنر). فالإيقاع هنا ليس وسيلة للتنغيم فقط بل هو وسيط عابر للهويات واللغات يُترجم الحزن الجمعي إلى لغة جسدية مفهومة عالميًا.

وقد تطوّر اللطم عبر السنين من مجموعات صغيرة تؤدي الطقس في الحسينيات إلى مواكب ضخمة تتحرك في شوارع المدن تحمل معها أدوات موسيقية شعبية كالطبل والصنج وتخضع لتنظيم داخلي صارم. بل وأصبحت بعض المواكب تتدرّب مسبقًا وتؤلف لطميات خاصة بها وتُخرج أداؤها وفق رؤية فنية متكاملة تُوظّف الصوت والحركة وحتى الإنارة لخلق مشهد طقسي تام. كل ذلك يؤكد أن هذا الأداء لا يهدف إلى العرض أو التسلية بل إلى الاندماج الوجداني حيث يُصبح كل من يشارك فيه جزءًا من ذاكرة الطف وجزءًا من مجتمع الحزن الذي يعيد تاريخه من خلال الأداء، لتتحول الهوية الشيعية من فكرة إلى ممارسة ومن سردية إلى جسد نابض بالحركة والإيقاع.

٥-المسرح الطقسي والذاكرة المجسّدة – التشابيه وتمثيل الحسينيات:

تمثّل المسرحيات الرمزية أو «التشابيه» أحد أبرز أشكال فن الأداء الحسيني حيث تتجلّى كربلاء على الخشبة لا بوصفها ماضٍ مأساوي بل باعتبارها نصًّا حيًّا يُعاد أداؤه سنويًا لتجسيد المظلومية واستحضار القيم. نشأ هذا النوع من الأداء في المدن الشيعية الكبرى ثم انتقل إلى الأرياف والضواحي ليصبح مع مرور الزمن جزءًا من التقاليد العاشورائية يتوارثه الكبار والصغار. لا يقوم التشبيه على التمثيل بالمعنى المسرحي الغربي بل على استدعاء روحي للحدث حيث لا يُمثَّل الحسين بقدر ما يُستُحضَر على الخشبة ويتحول النص إلى طقس والممثل إلى وسيط بين الذكرى والمُشاهد.

ويعود هذا التداخل بين الطقس والمسرح إلى ما لاحظه (فيكتور ترنر) عند حديثه عن «الدراما الطقسية» والتي فيها تتحول الذكرى إلى تجربة جماعية مجسّدة تمكّن الجماعة من إعادة سرد ذاتها من خلال أداء جسدي ورمزي (ترنر، ١٩٦٩:١١٢).

في التشابيه يتواشج النص المنقول مع الأداء الحي وتنشأ حالة من الانصهار الوجداني بين الجمهور والممثلين تُعرف في الثقافة الشعبية بالبكاء الجماعي أو التفاعل الحي ويُعد ذلك ذروة التأثير. تتداخل في هذه العروض اللغة والحركة واللباس في توليد دلالات تتجاوز ظاهر الحدث. فملابس الطفل الرضيع أو صوت زينب أو انحناءة العباس تتحول إلى علامات ثقافية محمّلة بوجدان عميق. تُنتَج هذه العروض في الحسينيات أو الساحات وغالبًا ما تُنفّذ من قبل شباب متطوعين مع تحضير دقيق للنص والديكور ما يجعل منها فنًّا مركّبًا يجمع الطقس بالمسرح والشعر الشعبي.

تتطور هذه المسرحيات من عام إلى آخر سواء من حيث السينوغرافيا أو التفاعل مع الجمهور وفي بعض المدن أُسّست مدارس متخصصة لهذا الفن ما يدل على تحوّله إلى تقليد ثقافي مُمأسس دون أن يفقد عفويته الوجدانية. وقد أشار عدد من الباحثين إلى أن التشابيه تُعيد تثقيف الجماعة الشيعية كل عام من خلال تكرار السرد الكربلائي بلغة حيّة وجسد نابض (ترنر، ١٩٦٩: ١١٨).

أما في زيارة الأربعين فتتخذ هذه العروض أحيانًا شكل أداءات مفاجئة في الطريق حيث يصادف الزائر مشاهد حية لطفلة تنادي أباها أو فارس يحمل رأس الحسين أو جندي يمثل القسوة وكلها مشاهد تُحدث صدمة شعورية توقظ الوجدان.

يتضح من ذلك أن فن الأداء الحسيني – من المشي إلى اللطم والمسرح واللباس ليس تمظهرًا خارجيًا للحزن بل جهاز رمزي وجسدي لإعادة إنتاج الهوية. فالجسد لا يروي الذكرى بل يُصبح الذكرى والحركة لا تحاكي الألم بل تصنعه وتقدّمه من جديد بوصفه رسالة وزمنًا حيًا وصيحة ضد النسيان.

الفصل الخامس
تصميم الفضاء-جغرافيا الطقس وزمن الشعيرة

١-الطريق إلى كربلاء: الجغرافيا الرمزية للعبور والتحول:

إنّ المسير إلى كربلاء في زيارة الأربعين لا يُختزل في كونه فعلًا عباديًا أو تجوالًا جسديًا، بل هو طقس مكاني وزماني مركّب تتفاعل فيه الجغرافيا مع الرمزية، ويغدو فيه المكان حاملًا للمعنى والزمان مُحمّلًا بكثافة الشعور والانتماء. فالمسافة الممتدة عبر مدن العراق وقراه لا تُقطع بهدف الوصول فقط، بل يُعاد خلالها تشكيل الوعي ويُستعاد التاريخ في الجسد والذاكرة.

وقد لاحظ (ميرسيا إلياد) أن «كل عبور مكاني نحو مركز مقدّس هو في جوهره خروج من الفوضى نحو النظام، ومن الدنيوي إلى المطلق» (إلياد، ١٩٥٩: ٢٧). ومن هذا المنظور، يغدو طريق كربلاء طريقًا رمزيًا للخلاص والتطهّر حيث يُصبح الجسد أداة للارتقاء والذهن مساحة لتأمل قيم الفداء والعدل والشهادة.

يتميّز هذا المسير بأنه تنظيم شعبي لا مركزي، ينبع من إيمان الجماعة والتزامها، ما يجعل منه جغرافيا طقسية حيّة تكتب نفسها سنويًا عبر ممارسات الزائرين. تُقام على جانبي الطريق هياكل مؤقتة من مواكب الخدمة وأماكن الاستراحة، تُشكّل معمارًا شعائريًا لا يخضع لخرائط هندسية بل لمنطق الطقس واحتياجاته من حيث الاتجاه والتفاعل والتعبير الجماعي.

الطريق ذاته يتحوّل إلى مسار طقسي حي، إذ تتداخل فيه العناصر الحسية كالتراب والعرق والتعب، مع الرموز الطقسية من رايات ولافتات وصور الشهداء. فكل خطوة تُصبح شهادة وكل استراحة محطة تأمل وكل فعل إيثار طقسًا صغيرًا يُعيد ترسيخ المعنى. يتكوّن بذلك نسيج رمزي جامع يُدمج فيه الزمان بالمكان بالذاكرة الجمعية في بنية أدائية متجددة.

وما يميّز هذا الفضاء أنه لا يُبنى وفق منطق الإنتاج أو الحداثة بل وفق منطق الطقس والانتماء. إنه فضاء يُعاد إنتاجه كل عام لا بالخرائط بل بالأجساد، لا بالمخططات بل بالنذور والنيات. فالزائر حين يمشي، لا يقطع مسافة فحسب، بل يُعيد تشكيل المكان من جديد عبر الطقس ويمنحه قدسيته من خلال مشاركته فيه.

بهذا المعنى يتحوّل الطريق إلى نصّ طقسي مفتوح يُقرأ بالحواس ويتكرّر أداؤه سنويًا، حيث تتجدد الرموز وتتكرّس المشاعر ويتعمّق الوجدان. لذلك لا يُعدّ الإصرار على المسير رغبة في المشقّة بل تعبيرًا عن حاجة روحية تجمع الجسد بالمكان بالإيمان في تجربة لا تُعوّضها أية وسيلة رمزية أخرى.

٢-الفوضى المنظمة وجماليات التنظيم الشعبي:

واحدة من أبرز السمات التي تُميّز زيارة الأربعين وتجعل منها ظاهرة اجتماعية فريدة هي ما يمكن تسميته بـ«الفوضى المنظمة». فعلى الرغم من العدد الهائل للمشاركين والذي يتجاوز في بعض التقديرات عشرين مليون زائر لا تُسجَّل مظاهر فوضى أو اختلال كبير بل يسود نوع من الانضباط التلقائي والتنظيم العفوي الذي لا ينبع من مؤسسات مركزية بل من روح الطقس ذاته ومن شعور جمعي بالانتماء.

هذا التنظيم اللاهرمي يجد تفسيره في المفاهيم الأنثروبولوجية الحديثة حيث يرى (فيكتور ترنر) أن الطقوس الجماعية تنتج ما يسميه بـ«الكمونيته» أي تلك الحالة من التلاحم والتساوي التي تذوب فيها الفوارق الاجتماعية ويتحوّل فيها الجمع إلى وحدة وجدانية واحدة (ترنر، ١٩٦٩: ١٣٢). وهذا ما يتحقق في الأربعين بوضوح. فالفرد لا يبقى وحده بل ينخرط لا شعوريًا في شبكة تفاعلية غير مرئية يقدم فيها الطعام ويُقدَّم له، يُخدَم ويَخدِم دون ترتيب مسبق أو أدوار مهنية واضحة.

تُشكّل المواكب الحسينية نواة هذا التنظيم الشعبي. وهي تُدار في الغالب من قِبل الأهالي أو المتطوعين الذين يُعيدون إنتاج النظام الطقسي كل عام بناءً على التقاليد المتوارثة. تتوزّع الخيم والمضافات بعفوية دقيقة وتتناغم المهام دون توجيه سلطوي. هذا التنسيق يتم غالبًا بلا خرائط مكتوبة بل عبر خبرة جمعية متراكمة وإحساس وجداني متين بالواجب الحسيني.

وليس الجانب العملي وحده ما يثير الانتباه، فحتى البنية البصرية لهذا التنظيم تنطوي على جماليات خاصة. تتكرّر الرموز، وتتناسق الألوان، وتتوحد الأزياء، وتُقدَّم الأطعمة بطرق تعبّر عن الكرم والانضباط. تُزيَّن الخيم برايات وصور وعبارات مأخوذة من الوجدان الطقسي. هذا التداخل البصري – رغم عشوائيته الظاهرية – يُنتج صورة مركّبة تشبه الكولاج الرمزي، لا تفرض نظامًا هندسيًا صارمًا بل تخلق تناغمًا وجدانيًا متجدّدًا كل عام.

بهذا المعنى تُقدّم الأربعين نموذجًا فريدًا لما يمكن تسميته «إدارة الحشود من الأسفل». لا مركزية ولا توجيه فوقي بل تفاعل أفقي يخلق نظامًا شعبيًا بديلًا. إنه شكل خاص من التنظيم يستمد قواعده من القيم لا من القوانين، من التاريخ لا من السلطة، ومن الحنين والولاء أكثر مما يستند إلى البنية البيروقراطية الجامدة.

وما يُميّز هذا التنظيم أنه يعيد تشكيل المكان بوصفه فضاءً طقسيًا ووجدانيًا يتساوى فيه الجميع. تُذوَّب الفوارق وتتحوّل الفوضى إلى نظام حيّ. وتستبدل السيطرة بالتشارك والانتماء، فتغدو تفاصيل الحياة اليومية – من تقديم الماء إلى ترتيب الرايات – أفعالًا رمزية تُعيد إنتاج الهوية الطقسية في أبسط مظاهرها.

٣-الزمن الطقسي – التكرار، التقديس والانتظار:

إذا كانت زيارة الأربعين تُعيد تشكيل الفضاء عبر الرموز والتنظيم الشعبي، فإنّها، بالمثل، تُعيد بناء الزمن ذاته وتُعيد ترميزه وفق منطق طقسي خاص. هنا لا يُنظر إلى الزمن بوصفه مجرد تسلسل كرونولوجي، بل يُفهم على أنه «زمن مقدّس» مشحون بالإشارات، والانتظارات، والتكرارات ذات المعنى، كما صاغه (ميرسيا إلياد) حين رأى أن الطقس يعيد الجماعة إلى «الزمن الأول»؛ زمن الحدث المؤسس، حيث لا يُستذكر الماضي بل يُستعاد أداءً ووجدانًا (إلياد، ١٩٨٧، ص. ٥٤).

وهكذا، لا يبدأ الطقس في يوم الزيارة فحسب، بل يمتد إلى الأسابيع وربما الأشهر التي تسبقه، حيث تبدأ «الزمنية الطقسية» بعدٍّ عكسيّ: تجهيز المواكب، طباعة الرايات، التنسيق مع الزائرين، وتأجيل شؤون الحياة اليومية. يتحوّل الزمن اليومي إلى زمن معلّق – لا فراغ فيه – بل امتلاء بالمعنى والاستعداد، انتظار مفعم بالشوق والترقّب، حيث تُشحَن الأذهان والجوارح برغبة اللقاء، لا بالحدث فقط، بل بالحسين ذاته كرمز ومعنى.

ثم تأتي لحظة الانطلاق، حيث تبدأ الساعات والدقائق بالتحوّل إلى وحدات شعورية. المشي، السكون، التعب، الأذان، ضوء الشمس، رائحة الحساء، كلّها تتحول إلى علامات زمن داخلي لا تُقاس بعقارب الساعة بل بحالة القلب وتردّد الأنفاس. وهو زمن لا ينتمي لمنطق الإنتاجية أو السوق، بل يُنظّم من خلال الإيقاع الجمعي والتفاعل الطقسي. ولهذا يشعر كثير من الزائرين بأن «الطريق ينتهي بسرعة» أو أن «كل يوم في المسير له نكهة فريدة»، وكأن الزمن ذاته يتشكّل من جديد.

الأهم أن هذا الزمن الطقسي يتميز بالقدرة على التكرار الخلّاق؛ فهو لا يُستهلك، بل يُعاد إنتاجه سنويًا دون أن يبهت أو يُبتذل. ففي كل عام تُستعاد سردية الطف، تُعاد لقطات الاستشهاد، يُعاد بكاء الطفل، وتُعاد لحظة الكرم في المضافة، دون أن يشعر المشاركون بالرتابة. وهنا نجد ما عبّر عنه (پول ريكور) بمفهوم «الزمن السردي»؛ حيث تتحول الذاكرة إلى تقويم حيّ يتجدّد من خلال الطقس لا عبر النصوص وحدها (ريكور، ١٩٩٠: ٧٧).

وما يُميّز هذه الزمنية أنها لا تتوقّف بانتهاء الأربعين، بل تترك أثرًا متوالدًا في الوعي والسلوك، حيث يعود الزائر إلى حياته اليومية وهو محمّل بطاقة رمزية وروحية جديدة. ولهذا يُلاحَظ أن قيمًا مثل الكرم، التواضع، التكافل، الصبر، والانتماء، تترسّب في سلوك الأفراد وتُمارَس بعد انتهاء الطقس، وكأن الزمن الحسيني يتجاوز مناسبة معينة ليصبح نمط حياة.

إنّ الزمن في الأربعين لا يُعدّ مجرد خلفية للأداء، بل هو وسيط للمعنى، وأداة للشعور الجمعي، وفضاء للتأمل والتربية الوجدانية. هو زمن يتحوّل فيه اليومي إلى رمزي، والعادي إلى استثنائي، والانتظار إلى فعل طقسي يُعيد بناء الذات الفردية والجماعية في آنٍ واحد. بهذا المعنى، فإنّ الزمن نفسه يُصبح أحد أدوات الشعيرة، لا يُقاس بالساعات، بل بنبض الولاء ودفء الانتماء.

٤-الكرم والتكافل كمعمار وجداني للفضاء الأربعيني:

من أبرز الخصائص التي تُميّز الفضاء الأربعيني في العراق وتجعله ظاهرة ثقافية وروحية متفرّدة، هو منطق «الكرم المطلق» والتكافل التلقائي، الذي لا تحكمه مؤسسات مركزية أو دوافع اقتصادية، بل ينبع من إيمان جمعي عميق بأن خدمة زائر

الحسين تمثّل قمة العبادة وتجسيدًا للقيم الأخلاقية العليا. بهذا المعنى، لا يُبنى الفضاء الأربعيني فقط من خلال المعمار المادي، بل يتكوّن عبر شبكة شعورية وسلوكية تتجسّد في أفعال الخدمة، فيكون الكرم أحد مكونات هوية المكان وزمان الشعيرة.

عند تحليل هذا النوع من التكافل، يمكن استحضار مفهوم (إميل دوركايم) حول «التضامن الميكانيكي» الذي يتأسّس على التماثل الشعوري والتقارب القيمي، لا على التقسيم الوظيفي أو المؤسساتي (دوركايم، ١٨٩٣، ص. ٧٠).فالمسير إلى كربلاء هو تجربة جماعية يذوب فيها الفرد في جماعة تتشابه في الهدف، في الألم، وفي تمثّل الحسين رمزًا للعدالة والتضحية. ومن هذا التماثل تنبثق حالة من العطاء العفوي، حيث يُقدَّم الطعام، وتُفتَح البيوت، وتُنصَب المواكب، وتُقدَّم الخدمات الطبية والنفسية دون مقابل أو انتظار.

المواكب الحسينية، التي تُشكّل البنية الأساسية لهذا النظام الرمزي، لا تؤدي وظيفة ضيافة تقليدية، بل تتحوّل إلى نقاط تفاعل وجداني وروحي. فيها يلمّع المتطوع أحذية الزائرين، ويقيم آخرون محطات تدليك أو أماكن للاستراحة والقراءة، ويقف الأطفال لتوزيع الماء والتمر، وكلّها أفعال صغيرة تتجاوز حجمها الظاهري لتشكّل نسيجًا رمزيًا من الكرم غير النمطي، كرم لا يُقاس بالكميات بل بشحنة المعنى. فهو مستمد من الحسين ذاته بوصفه مركزًا للرحمة والشجاعة والعطاء.

ويتجذّر هذا الكرم في بنية المجتمع، لا كممارسة ظرفية بل كطقس اجتماعي يُربَّى عليه الأبناء، وتتناقله الأجيال، وتُنسج حوله السرديات العائلية والمجتمعية. فكل مَن خدم في الأربعين يروي تجربته بفخر، وكل مَن شارك في الموكب يشعر بأنه ساهم في بناء هوية جماعية منفتحة على التضحية والانتماء. وهذا ما يجعل من الفضاء الأربعيني «مدرسة طقسية» تُعيد إنتاج الإنسان المؤمن بقيمة الخدمة.

ولا يقتصر هذا التكافل على الزوار العراقيين، بل يمتد ليشمل الزوار القادمين من عشرات الدول، فيتشكّل فضاء عابر للحدود والقوميات، يذوب فيه الفارق بين الخادم والمخدوم، ويجتمع الجميع على نية الحسين، في أداء جماعي مفتوح يشبه الطقس الكوني. هنا يُعاد تعريف العلاقة بين الجسد والمكان: فالمكان لا يُستَهلَك بل يُكرَّم، والجسد لا يُرهَق بل يُطهَّر، والخدمة ليست تنازلًا بل شرفًا.

إنّ كل نقطة خدمة، من خيمة أو مضافة أو موكب، تُشكّل «حجرًا في معمار الطقس»، تبني الفضاء لا بالحجر بل بأفعال الكرم المتكرّرة التي تملأ الطرقات بالحياة وتمنح النفس شعورًا عميقًا بالكرامة. وهكذا يتحقّق في كربلاء نموذج بديل من الاقتصاد، لا يقوم على السوق، بل على القيمة الرمزية. اقتصاد روحي يُقاس فيه العطاء بميزان الوجدان، وتُحتسب فيه الأفعال للحسين لا للربح أو المكانة.

بذلك، يُصبح الكرم في الفضاء الأربعيني ليس مجرد خصلة فردية أو سلوك عابر، بل بنية وجدانية واجتماعية تُعيد تشكيل المكان، وتُحرّر الإنسان من منطق الاستهلاك والمنفعة إلى منطق التضحية والإيثار والانتماء إلى الجماعة الروحية.

٥-الفضاء كراوية جماعية – كربلاء كمدينة رمزية:

في المحصّلة يتحول الفضاء الحسيني خلال زيارة الأربعين إلى ما يمكن وصفه بـ«رواية جمعية» تتقاطع فيها الجغرافيا مع الذاكرة والمادة مع الوجدان والطقس مع السرد. فمدينة كربلاء لا تُدرَك بوصفها نقطة على خارطة بل باعتبارها فضاء متخيّل ومُعاش في آنٍ واحد يُعاد تشكيله سنويًا عبر حركة الجموع وتفاعلات الشعيرة. إنّ كل خطوة في الطريق وكل مضافة على جانبيه وكل راية ترفرف في الريح ليست مجرد تفاصيل بل عناصر في نصّ حيّ يعيد سرد قصة الحسين لا بالكلمات بل بالحضور الجسدي وبالرمز المتحرّك وبالزمن الطقسي الذي يُعيد تشكيل العالم.

هذه الرواية لا تستند إلى سردية مكتوبة بقدر ما تُنسج في الفعل وتُحفر في الذاكرة الجمعية عبر ما يُمكن تسميته بـ«ذاكرة المكان» وهي الذاكرة التي كما يصفها (بيير نورا) لا تعود فقط إلى الماضي بل تُنتَج في الحاضر وتتجدد بفعل الممارسة. كربلاء إذًا لا تُزار بل تُستعاد وكل زيارة هي إعادة تأليف للنصّ الكربلائي بصيغة معاصرة تُعيد فيه الجماعة تعريف ذاتها وحدودها وانتماءها من خلال الأداء الطقسي الجمعي.

الرايات والرموز البصرية هنا تؤدي وظيفة السرد المكتوم، فهي ليست زينة عابرة بل أدوات لاستحضار الحكاية وتكثيف المعنى. من «يا لثارات الحسين» إلى «لبّيك يا حسين» ومن صور الرضيع إلى شعارات المقاومة تتكوّن فسيفساء لغوية وبصرية تُعيد ترميز الفضاء وتُحوّله من شارع إلى نصّ ومن موكب إلى فصل ومن زائر إلى راوٍ. ولا يعود الطريق مجرد ممر بل يصبح فضاء سرديًا يُكتب بالحركة ويُقرأ بالدموع ويُستعاد في الخيال الجمعي بوصفه شهادة مستمرة.

الفضاء الأربعيني ليس مكانًا يُشاهد بل تجربة تُعاش، تتشكّل بالجسد وتتفعّل بالطقس وتُروى بالمشاركة، وهو لذلك فضاء سائل لا تثبته خرائط ولا تحده أسماء بل تصنعه خطوات الزائرين وتتّسع مع اتساع المحبة والانتماء. إنه مدينة تنمو في الشوارع وتبنى بالحناجر والدموع والأقدام وتُصبح فيه كربلاء فكرةً وجسدًا ونداءً دائمًا للحقيقة والوفاء. ففي هذا الامتزاج العجيب بين الرمز والمادة بين المفرد والجماعة بين الأرض والسماء يصبح الفضاء نفسه نصًّا مفتوحًا ومسرحًا روحيًا لا تُروى فيه القصة بل تُجسّد وتُعاش.

وهكذا تثبت زيارة الأربعين أنّ الإنسان لا يحتاج إلى قلم ليكتب التاريخ بل إلى وجدان يتحرّك وقدم تسير وقلب يتذكّر، وأنّ الفضاء حين تمتلئ جنباته بالكرامة والعزاء والرجاء يمكنه أن يتحول إلى قصيدة صامتة تُروى بلا كلمات وتُحفظ في القلب لا في الكتب وتُكتب كربلاء من جديد في الشوارع لا في السطور.

نتائج البحث ومناقشتها

يكشف هذا البحث التحليلي عن الطابع المركّب والعميق لتمثيلات الوجدان الجمعي في الفنون الطقسية الخاصة بزيارة الأربعين، حيث يتداخل البعد الرمزي مع التعبير الجمالي والمشاركة الجسدية، لتتكوَّن شعيرة شعبية لا تقتصر على استذكار المأساة بل تُعيد عبر الأداء والرمز والفضاء صياغة الهوية الشيعية على مستويات متعددة: روحية وجمالية واجتماعية.

١. بيّنت الدراسة أن الصورة الفوتوغرافية والسينمائية لا تؤدي وظيفة توثيقية فقط، بل تعمل كوسائط وجدانية تُعيد تفعيل اللحظة الحسينية في الحاضر. هذا الحضور البصري يرتبط بما طرحه (والتر بنيامين) حول «الهالة» و«الآن وهنا»، إذ تسهم هذه الصور في ترسيخ لحظات الألم والكرامة كذاكرة جمعية معيشة ومتحرّكة.

٢. أظهرت نتائج التحليل أن الفن التشكيلي والنحت يستندان إلى «الخيال المادي» كما تصوّره (غاستون باشلار)، ليُعيد تشكيل كربلاء بأسطورة بصرية نابضة، حيث تصبح التماثيل والجداريات أدوات لخلق «أمكنة ذاكرة» تؤدي وظيفة تربوية/ جمالية داخل الشعيرة.

٣. في محور الخط العربي والزخرفة، اتضح أن اللغة تتحوّل إلى وسيط قدسي، وأن النصوص تُمارَس لا للقراءة فقط، بل للمُشاهدة والتفاعل الطقسي، ما يجعل من الجمال البصري للخط عنصرًا فاعلًا في بناء هوية شعائرية تنطق بجمالية الحزن وقداسة القضية.

٤. كشفت دراسة فنون الأداء – خصوصًا اللطم والمسرحيات الرمزية (التشابيه) – أن الجسد يُصبح مسرحًا حيًّا للتمثيل الشعوري، حيث تتداخل الحركة والصوت والانفعال في مشهد وجداني تتجلّى فيه مفاهيم «الكمونيته» و«الدراما الطقسية» كما نظّر لها (فيكتور ترنر).

٥. أما في محور تصميم الفضاء، فقد أظهرت الدراسة كيف يتحوّل طريق المشي إلى كربلاء إلى جغرافيا رمزية، تُعيد تشكيل المكان وفق منطق طقسي/ اجتماعي يتجاوز المفاهيم التقليدية للبنية التحتية، ويمنح الفضاء بُعدًا وجدانيًا قابلًا للتكرار والتمدد الشعائري.

وإذا كانت هذه النتائج تسلّط الضوء على الأبعاد المتشابكة للفنون الطقسية الأربعينية، فإنها تُفضي إلى مجموعة من الاستنتاجات النظرية والتطبيقية، التي تُبيّن كيف تتحول الشعيرة إلى جهاز تعبيري مركّب يعيد إنتاج الهوية والذاكرة والتجربة الجمعية، وذلك على النحو الآتي:

١. الفنون البصرية والمجتمعية المرتبطة بزيارة الأربعين لا تؤدي وظيفة زخرفية أو توثيقية فقط، بل تُمارَس كوسائط رمزية تُعيد حضور كربلاء في الوجدان المعاصر.
٢. الشعيرة الأربعينية تجسّد توترًا وجدانيًا متبادلًا بين الحزن والأمل، تتجلّى فيه صور التعب والدموع، مقابل صور الكرم والخدمة والرجاء.
٣. الزائر لا يُعد متلقّيًا سلبيًا، بل يُسهم بجسده وممارساته في إنتاج المعنى الطقسي، ويُحوّل مشاركته إلى عنصر عضوي من عناصر المشهد.
٤. المكان في زيارة الأربعين يتجاوز الجغرافيا ليُصبح بنية ذاكرية طقسية، تُعيد تعريف العلاقة بين الإنسان والمقدّس من خلال رموز وفضاءات معيشة.
٥. الصورة الطقسية تُنتج جمالًا أخلاقيًا صادقًا، لا جماليًا شكليًا فنيًا، مما يُرسّخ «هوية بصرية جمعية» مشحونة بالوجدان والانتماء.
٦. الرموز والتمثيلات البصرية تُعيد سرد واقعة كربلاء بلغة العصر، دون أن تفقدها رمزيتها، ما يجعل الفن الحسيني ذاكرة مرئية متجددة.
٧. تُظهر النتائج ضرورة إعادة دمج الفنون الطقسية في دراسات الجماليات والدين والأنثروبولوجيا، لفهمها كجهاز تعبيري ومعرفي حيّ يُجسّد الوجدان ويُنتج الهوية.

الاقتراحات

بناءً على ما سبق من نتائج تقترح الدراسة عددًا من التوصيات التي يمكن أن تُسهم في تطوير البحث والتوثيق والنقاش حول تمثيلات الوجدان الجماعي في الشعائر الأربعينية:

١. تشجيع الأبحاث متعددة التخصصات (الفن الأنثروبولوجيا الدراسات الدينية الفلسفة) التي تدمج بين التحليل الجمالي والتحليل الرمزي للطقوس بما يفتح آفاقًا أوسع لفهم التعقيد الثقافي والروحي للشعائر.

٢. إنشاء أرشيف بصري ومكتوب للأعمال الفنية المرتبطة بالأربعين خاصة الجداريات المسرحيات الشعبية والتصوير الطقسي لتوثيق التحوّلات الجمالية والاجتماعية عبر الزمن.

٣. دعم المبادرات المحلية الفنية التي تسهم في تأطير الممارسة الطقسية بصيغ فنية معاصرة دون المساس بروحها الجمعية مما يُعزز من حضور الطقس في السياق الثقافي الحديث.

٤. إدماج الفنون الطقسية في المناهج التربوية والثقافية بهدف «تلقين العقائد» وكذلك لفهم البُعد الرمزي والاجتماعي للفن كأداة للتعبير عن الهوية والانتماء والذاكرة.

٥. تشجيع الحوارات الفكرية داخل المجتمع الشيعي حول كيفية الحفاظ على الطقس في صيغته الأصيلة مع الانفتاح على التجديد الفني والتقني بما يوازن بين الوفاء للرمز والتعبير المعاصر عنه.

٦. إجراء دراسات مقارنة بين الطقوس المشابهة في الثقافات الأخرى (مثل مواكب العزاء في أميركا اللاتينية أو الطقوس الجنائزية البوذية) لتحديد الخصوصية والتقاطعات بما يثري الفهم النظري للطقوس الجماعية.

المراجع

١. باشلار، غ. (٢٠٠٠). الخيال المادي (ترجمة: جورج سعد). بيروت: دار دمشق.

٢. بنيامين، و. (٢٠٠٦). أعمال مختارة: الصورة والوعي التاريخي (ترجمة: فواز طرابلسي). بيروت: دار الساقي.

٣. ترنر، ف. (٢٠١١). الطقوس والرموز: دراسات في الأنثروبولوجيا الثقافية (ترجمة: نهاد خياطة). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٤. دوركايم، إ. (٢٠٠٣). الأشكال الأولية للحياة الدينية (ترجمة: عز الدين الخطابي). الدار البيضاء: دار توبقال.

٥. ريكور، ب. (١٩٩٩). الذاكرة، التاريخ، النسيان (ترجمة: جورج زيناتي). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

٦. فان غينيب، أ. (٢٠١٠). طقوس العبور (ترجمة: كمال بومنير). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

٧. كريمر، هـ. (١٩٩٣). جماليات الطقوس الدينية (ترجمة: نجيب ميقاتي). القاهرة: مكتبة مدبولي.

٨. هايدغر، م. (٢٠١٠). هولدرلن وماهية الشعر (ترجمة: فتحي المسكيني). بيروت: دار جداول للنشر والتوزيع.

٩. إلياد، م. (٢٠٠٦). المقدّس والمدنّس (ترجمة: فريد الزاهي). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

١٠. نورا، ب. (١٩٩٩). أمكنة الذاكرة. في: ريكور، ب. (تحرير). الذاكرة والتاريخ (ترجمة: فواز طرابلسي). بيروت: دار الساقي.

١١. ياسين، هـ. (٢٠٢٠). الزيارة الأربعينية وتمثلات الطقس في الفضاء العام. مجلة دراسات إنسانية معاصرة، ٦(٢).

١٢. القزويني، ع. غ. (٢٠٢٢). جماليات الخط العربي في الرايات الحسينية. مجلة فنون الشعائر الإسلامية، العدد ٨.

١٣. النجفي، م. (٢٠١٩). النحت والشهادة: قراءة في المنحوتات الحسينية. مجلة الفنون البصرية المعاصرة، العدد ١٢.

١٤. علوي، ف. (٢٠٢١). الدراما الدينية والذاكرة الجمعية في المسرح الطقسي. مجلة النقد الثقافي المعاصر، العدد ١٥.

١٥. الحسني، م. ر. (٢٠١٨). الهياكل المؤقتة وسوسيولوجيا الضيافة في زيارة الأربعين. مجلة أنثروبولوجيا الدين والمجتمع، العدد ٥.