تداخل السلوك الأدائي بين الليتورجيا والممثل في المسرح السرياني

أ.د. نشأت مبارك صليوا
كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل
Nashat1978@uomosul.edu.iq

أنس زهير حنان
كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل
anas.20fap2@student.uomosul.edu.iq

تاريخ الاستلام: ١٣ /٤ /٢٠٢٣
تاريخ القبول: ٤/١٩ /٢٠٢٣

ملخص البحث:

الليتورجيا مفردة دينية بطابع طقسي تستند في شكلها على ممارسة الإحتفال، وتتأسس على وفق فعل إنساني يتم إدراكه حسياً وعقلياً، وتشمل في مضمونها على مجموعة من الأشكال الطقسية كالصلوات والأسرار المقدسة؛ كونها ظاهرة تعيشها الجماعة، وقد توجه المسرح السرياني نحو توظيف تلك الأشكال الدينية في الأداء المسرحي إلى جانب التداخل الفعلي للعناصر المسرحية المسموعة والمرئية لتأكيد الصيغة الدلالية للفعل المسرحي، والغاية من ذلك هي إحياء تلك الرموز لتغذية الجانب الفكري والوجداني لدى المتلقي، فأختلف شكل الأداء باختلاف طريقة التوظيف واتخذ في كل أشكاله جانباً درامياً حدّد سلوك الممثل على منصة العرض.

وفي ضوء ما تقدم فقد قسم الباحثان موضوع بحثهما إلى أربعة فصول، إذ شمل الفصل الأول (الإطار المنهجي) على مشكلة البحث التي تمحورت في التساؤل حول: **أشكال تداخل السلوك الأدائي بين الليتورجيا والممثل في المسرح السرياني؟** ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، ثم هدف البحث وحدوده، ثم تعريف المصطلحات، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد ناقش فيه الباحثان المبحث الأول: دلالات الليتورجيا في أداء الممثل المسرحي السرياني، والمبحث الثاني: الفعل الليتورجي، أشكاله وخصائصه، ثم مؤشرات الإطار النظري، أما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد تضمن مجتمع البحث، ثم أداة البحث ومنهج البحث وإنتهى الفصل بتحليل العينة، أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث والإستنتاجات، وإختتم الباحثان بحثهما بثبت المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الليتورجيا، الأداء، الممثل.

Abstract:

The liturgy is a religious term with a ritual character based in its form on the practice of celebration, and it is founded according to a human act that is perceived sensually and mentally, and includes in its content a set of ritual forms such as prayers and sacred secrets as a phenomenon experienced by the community. The Syriac theater directed towards employing these religious forms in theatrical performance to the aspect of the actual overlapping of the audio-visual theatrical elements to confirm the semantic formula of the theatrical act,

and the purpose of that is to revive those symbols to feed the intellectual and emotional side of the recipient.

In the light of the foregoing, the researchers divided the subject of his research into four chapters, where the first chapter (the methodological framework) included the research problem, which centered on the question: Forms of overlapping performance behavior between the liturgy and the actor in the Syriac theater? Hence the importance of the research and the need for it, then the aim of the research and its limits, then the definition of the terms. As for the second chapter (theoretical framework), the two researchers discussed the first topic: the implications of the liturgy in the performance of the Syriac theatrical actor, and the second topic: the liturgical act, its forms and characteristics, then the theoretical framework indicators, As for the third chapter (research procedures), it included the research community, then the research tool and the research methodology, and the chapter ended with the analysis of the sample, while the fourth chapter included the research results and conclusions, and the two researchers concluded their research by establishing the sources and references.

Keywords: liturgy, performance, actor.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

تعود أصول الليتورجيا إلى العصور الأولى، أي منذ تجمع الإنسان البدائي للقيام بفعل الخدمة، وخاصة عندما بدأت تلك الأقوام بالبحث عن أسباب الظواهر الطبيعية المجهولة، وبالتالي أصبح الناس يتجمعون للقيام بطقوس العبادة والخدمة وتقديم القرابين خلاصاً لأنفسهم، فكان لا بدّ لذلك الرمز الذاتي الذي تكوّن لدى الجماعة أن يكون له المقابل الموضوعي الذي يؤسس لفكرة الفعل والظاهرة الدرامية، فتجسد ذلك في الفعل الطقسي بالمفهوم الليتورجي داخل الكنائس، إذ تميّز بالتراتيل والترانيم الكتابية والتعاليم الروحية.

إنّ الأداء في الليتورجيا اتخذ طابعاً جماعياً منظماً كما في الأداء المسرحي، إذ يتداخل فيه الأشخاص والمفردات ضمن عملية تواصلية لتأكيد فكرة درامية الطقس والتسبحة والعبادة، إلى جانب استعمال العناصر الدرامية الطقسية، والتي وظفها المسرح في أشكال وموضوعات تحاكي ذلك الطقس دراماياً، فالجماعة في الليتورجيا تنتظم معاً لتحقيق تشكيل طقسي للعبادة والخدمة الجماهيرية كما في المسرح تحديداً، حيث يتحقق فعل الأداء والمشاركة بين مستويين أساسيين يتمثلان بعملية التمثيل والتلقي؛ لذا أضافت الليتورجية للمسرح الكثير وخاصة من ناحية الطقس والأيقونة والدلالة والرمز، وحتى في جانب مخاطبة المتفرج وإيهامه، فهي تعتبره كينونة كاملة ولا تعزل الفكر عن الإحساس ولا تفرّق الفرد عن الآخر معرفياً أو مجتمعياً أو بيئياً؛ كونها تخاطب كيان الإنسان بأفضل أو أسوء صورة.

حاول المسرح السرياني في العديد من المحاولات توظيف المعطيات الدرامية الليتورجيا؛ لإكساب شكل العرض صيغ أدائية وأنساق صورية ورمزية تتداخل فيها العناصر الدرامية المشتركة، كالأزياء والديكورات والإكسسوار والأفعال الطقسية الحية؛ للوصول إلى أداء محمل بالمرموزات الليتورجيا شكلاً ومضموناً، لهذا فقد صاغ المسرحيون السريان شكل الأداء التمثيلي الديني في عروضهم اعتماداً على الممارسات الروحانية الطقسية التي تحمل ذلك الفكر والشكل الليتورجي، فصار ذخيرتهم الدرامية في تحديد شكل الأداء وصورة العرض المسرحي ككل، إذ تشمل تلك العروض على عدّة مستويات في توظيف المؤدي والمفردات داخل نسق أدائي متكامل من حيث البنية الأدائية والصورة؛ لإضفاء جو من الروحانية، وتحقيق التأثير على المشاركين في الطقس الليتورجي المتمثل على منصة العرض، وفي ضوء ما تقدّم فقد قام الباحثان بتحديد مشكلة بحثهما في التساؤل حول **(أشكال تداخل السلوك الأدائي بين الليتورجيا والممثل في المسرح السرياني؟)**.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على كيفية تداخل السلوك الأدائي بين الليتورجيا والممثل في المسرح السرياني، أما الحاجة اليه فتتمثل في أنّ البحث يفيد الباحثين والدارسين في اختصاص المسرح عموماً، والمهتمين بالأنشطة الفنية الكنسية التي تتضمن الفعل والطقس، إلى جانب المهتمين بدراسة أشكال الفعل الدرامي الليتورجي وكيفية حضوره في الفعل الأدائي للممثل في المسرح السرياني.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى (تعرّف تداخل السلوك الأدائي بين الليتورجيا والممثل في المسرح السرياني).

حدود البحث:

- **يتحدد البحث من خلال.**

حد الزمان: الحقبة الزمنية (٢٠١٨) عرض مسرحية (سانتا بربارة والإرهاب).

حد المكان: العراق / إقليم كوردستان / عنكاوا.

حد الموضوع: دراسة تداخل السلوك الأدائي بين الليتورجيا والممثل في المسرح السرياني.

تحديد المصطلحات:

الليتورجيا لغة:

الليتورجيا كتسمية "هي كلمة يونانية الأصل مركبّة من كلمتين يونانيتين: ليتون: شعب، أرغن: خدمة، عمل، صلاة "(ثابت:١٩٩٢، ص١٩٨)، فالليتورجيا بمفهومها إذن " تعني عبارة يونانية مركبة وتعني حرفياً (عمل الشعب أو عمل الجماعة) هي (عمل جماعي) بحسب القاموس المدني، وعمل ديني، أو فعل (عبادة) جماعي، بحسب القاموس الديني، وبتعبير آخر، هي شعب الله في احتفال (هنا كلمة احتفال ولكن باليونانية كما في الإقتباس) محوره الله الذي يعمل دوما في حياة شعبه ليخلصه ويفتقده "(اسكندر: ٢٠٠٧، ص٤٧).

الليتورجيا اصطلاحاً:

هي عمل شامل يقوم على الجماعة أي "خدمة من الشعب وللشعب" **(باشا: ١٩٩٩، ص ٣٣٢)** وقديماً منذ تكوين مصطلح الليتورجيا عند اليونانيين كانت "تعني أداء خدمة ما أو القيام بمهمة ما في سبيل خدمة الشعب" **(جبو: ٢٠١٨، ص٣)**.

ويعرفها الباحث إجرائيا بأنّها: الممارسات الحياتية والطقسية الدينية واللادينية العبادية، تقوم بها مجموعة من الأفراد كخدمة بالتشارك، ومن ثم تنتج سلوكاً درامياً، تراكم عبر الأزمنة وتداخل مع فعل الممثل أدائياً، وأغنى حضوره المسرحي ضمن الإتجاه الطقسي الليتورجي، فشمل الأداء اللفظي من خلال النصوص المقدسة، والأداء الجسدي من خلال الحركات والمظاهر الدرامية الإحتفالية المقننة.

الأداء لغة:

جاء الأداء في لسان العرب (لأبن منظور): – قيل: أخذ للدهر أداءه (من العدة) وقد تأدى القوم تأدياً، إذ أخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره، ولكلّ ذي حرفة أداة: وهي التي تقيم حرفته، وأداة الحرب سلاحها.

الأداء اصطلاحاً:

الأداء بمفهومه "هو عمل الممثل على خشبة المسرح ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل"**(الياس: ١٩٩٧، ص١٤)** ويعرف بإنه "جزء من الحيز والمكان المسرحي حيث يتجلى الممثلون"**(بافيس: ٢٠١٥، ص٧٢)**.

الأداء ويعرفه الباحث إجرائياً بأنه: فعل لفظي أو وجسدي أو كلاهما معاً الغرض منه خلق تأثير يجعل من خلاله الحاضرين مشاركين ومؤدين معه في العملية المسرحية؛ لإنتاج التغيير والتجديد تحقيقاً التطهير.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الفعل الليتورجي، أشكاله وخصائصه.

يتقارب الفعل في المسرح مع الفعل الليتورجي في أوجه كثيرة مع الحفاظ على المعنى المغاير والشكل في البعض منه، حيث يتجه في حضوره إلى جانب العناصر المرئية والمسموعة لتحقيق الصيغة الرمزية والدلالية، فالجماعة التي تقوم عليها الليتورجيا، كذلك يعتمدها المسرح، إذ يتناول في عروضه الطقس بصيغ إحتفالية وكرنفاليه، فيصبح الفضاء مفتوحاً باتجاه التعبير والتداخل مع معطيات الطقس الديني، فالطقوس هي المجال الذي يجعل المقدس معيشاً من قبل الجماعات وواقعاً ملموساً، والحياة بدورها هي المحددة للوعي والهوية الاجتماعية والثقافية للمجتمع من خلال ذلك التخيل، أما من جانب المسرح فيظهر وينبثق ويولد بشكل عام تلبية لضرورة اجتماعية وحاجة إنسانية، وبالتالي على الممثل المسرحي أن يقوم بإشغال خياله وإطلاق العنان له لتجسيد الحالات التي تخص شخصية الدور وتقديمها على الخشبة، فالأداء يتغذى على الإبداع، أما الطقوس تتغذى من المقدس وتجري تلك العمليات بمحور

الرمز الذي بدوره يتناول "الشعارات والعلامات، للتعليم ولتقديم الحقائق الدينية والفكرية والفلسفية والإيديولوجية." **(المقدسي: ٢٠٠٦، ص٩)** أي يعتبر الطريق العام للكل باللاشعور، وعندما يتجه ليتورجيا يأخذ الصبغة الدينية فيتميز ويصبح له خاصية بارزة؛ لأنه يحمل معاني التقديس التي من الممكن أن يستمدها من الأساطير والشعائر الدينية والطقوس.

وعلى الممثل أن يعي كيف يجعل قنواته تشتغل بالشكل الصحيح وأن يمتلك ذخيرة واسعة من العلامات والإشارات والرموز المتواجدة في عالمنا الواقعي؛ لكي يعطيها قيمة فنية من خلال توظيفها في قنوات الأداء المسرحي، وعليه أن يكون مجدداً لها لتضمينها غزارة في المعنى والتعبير، فالرموز الليتورجية هي الأعمق تعبيراً وتؤثر بوضوح في عملية إنتاج الصورة في المسرح بحيث تتجاوز المستوى المادي، وهذا ما يجعلها تنفتح على أداء الممثل لترفع من الذائقة الجمالية، وبالتالي يكتسب الممثل طاقة إبداعية وقوة جديدة.

وفي محور الرمز سيتناول الباحث خمسة رموز ليتورجية لمقاربتها مع محطات الأداء في المسرح وهي (الماء، والنار، والجسد أو الخبز، والخمر، والأيقونة)، فالماء هو رمز الحياة وسر الوجود ومن دونه لا وجود للحياة، "فهو المادة الأولى للخلق ومصدر الخليقة وجوهرها والعنصر الأساس للحياة وديمومتها، فأصل الاشياء هو الماء، وللماء قوة خلاقة لإنتاج حياة وكائنات واشياء جديدة، ويعتبر عنصر الخلق في الفكر سواء كان مصدر العقل والحركة ام مصدر أشياء جديدة، وانتقلت قدسية الماء واهميته في تجديد الحياة والتطهير والعبادة الى المعتقدات الدينية، فأصبح رمز الخصب والشفاء من الأمراض والنقاوة والتطهير والعماد والرشم والتنقية، وكذلك في عمليات الوضوء والاغتسال وغسل الموتى قبل الدفن، ويعتبره العراقيون القدماء عاملاً جوهرياً لإعادة الحياة وتجديدها طالما يجدد الأرض اليابسة ويحييها ويبعثها من جديد في كل سنة، كما قدسوه وعبدوه وادخلوه مراسيم التعاويذ والتعازيم وشكل جزأً مهماً من الادوية السائلة." **(ينظر، الأسود: ٢٠١٥، ص ص١٣٨-١٦١)** وفي الحضارات الأولى رمزواً في الخطوط المتموجة والمنكسرة إلى الماء التي كانوا يغسلون بها تماثيل الآلهة قبل أداء الطقوس، كما وضعوا إلهاً للمطر وقاموا بتقديسه وعبادته لأجل إنبات الأرض؛ لذا فالماء ورموزه تأخذ حيزاً واسعاً في جميع الديانات ويختلف في الأبعاد والطقوس.

إنّ الفعل (الحركة) و(الكلمة) أخذت حيزاً مهماً ووظيفة في الحياة، والليتورجيا، والفن، فالليتورجيا كطقس تتطلب حضور المحتفل لأحيائها والمشاركة فيها، لى جانب توفر فعل العبادة، فضلاً عن الأدوات ذات المعاني والرموز والدلالات، وفيها يتقارب المحتفل مع الممثل الذي يقود مجرى الأحداث في المسرحية ويدور حوله كل شيء فهو حامل الأعباء والاثقال، ومن الممكن أن يصل إلى الهاوية كما نرى في مسرحية (أوديب ملكا)، إذ يكون مصيره محتوماً لا محالة، فالمحتفل الأول أيضاً يحمل أعباء الناس وهمومهم بالدرجة الأولى وخطاياهم ويعضهم الصفح؛ ليعودوا إلى حياتهم بلا ذنب، ومن خلالها بإمكان الممثل أن ينتج العلامات وأن يوظفها بأشكال وتكوينات مختلفة.

إنّ الليتورجيا وفرت للمسرح عدّة أشكال للحركات، منها الوقوف، والجلوس، حركة العينين، قرع الصدر، حركة الرجلين، والجسم بشكل عام، ومن أهم الحركات هي الركوع ومن الممكن أن يكون والسجود، ولا يقتصر تواجدها في الليتورجيا فقط، وإنما تتواجد في الأديان الأخرى وتعطي المعنى نفسه وهو الخشوع، والتواضع، والإنكسار أمام الله، وعندما نقوم بالإنحناء نقترب بجسمنا من الأرض ونصبح ملامسين لها، ما يدل على إننا أخذنا منها، ومن الممكن أن يوظفها المسرح لكي تأخذ معنى آخر ولكن يجب أن يكون توظيفها دقيقاً ومسوغاً بإتجاه إنتاج المعنى، فقد تأخذ دلالة التواضع والخضوع والخنوع ولكن خارج إطار القدسية، مثلاً السجود للملك داخل المسرحية أو سجود السجين لجلاده؛ لأنه استسلم له كليا جراء التعذيب وأجبر على ذلك، فكل شيء على خشبة المسرح بالإمكان تقديمه بألعاب مختلفة تصل إلى الجمهور بإقناع تام.

أما من ناحية فعل الخدمة فهو يتقارب مع عمل الممثل، بل يلتقيان؛ لأنهما يقومان على الفعل، وهذا ما نلتمسه في "تعبير بشلار– من يمنحنا خلاصة الحكمة، ويعلمنا كيف نعيش وجودنا الحق، عندئذ يكون الفعل التمثيلي–بحق– طقساً مقدساً من طقوس العبور من حال إلى حال، من حال الجهالة إلى المعرفة، من الظلمة إلى النور، من الطفولة إلى البلوغ والنضج." (سعد:١٩٩٠، ص٢٩) وبما إن فعل الخدمة ليس مجرد فعل عادي وعفوي، بل هو فعل يتم التهيأة له قبل الشروع به، كذلك التمثيل ليس حركات وإلقاء حوارات ولبس أزياء ووضع مكياج ونصب ديكور، بل هو عملية إبداعية تعنى بإظهار ما بين سطور الكاتب لكي تتم عملية التطهير بأنواعه، ولا تتم العملية إن لم يصل الممثل إلى الرهبة واللذة الحقيقية، مشعراً الجمهور بتلك العظمة التي وصل إليها في الأداء، وهكذا الليتورجية أيضاً في الخدمة عندما تتناول الطقس يأخذهم شيئا فشيئا إلى القداسة التي تتخللها الرهبة واللذة؛ حتى يصل المشارك إلى التطهير من الذنوب والخطايا.

أما التطهير ليتورجياً ثابت ومعروف، هدفه التوبة ليتجدد المؤمن ويصبح نقياً، ولأن الطقس يحدثه لا بد أن يكون ما يحدث على المسرح بقوة الطقس حتى يؤدي إلى التطهير الذي يأخذ عدداً من الجوانب في المسرح ومنها، السيكولوجي، والفكري، والعلاجي، والروحي، وصولاً إلى التغذية الراجعة، وقبلاً كان يخص الفرد ويتعلق بالممثل، أما الآن أصبح يخص الجماعة كلها مع الممثلين، والغاية والهدف من تحقيق التطهير هو إحداث نقلة فكرية وعاطفية لدى المتلقي والمشارك وجعله يتغير ويرسخ فيه الرسالة المراد إيصالها لكي يقوم بعدها بالتوجه نحو الأفضل في كل محاور حياته ومحطاتها.

ومن المهمات الرئيسية للمسرح أن يكون متجدداً دائماً وابداً، وهكذا الليتورجيا وما تحمل من أسرار نراها أيضا حيوية دائمة تتضمن المشاركة الفعلية، إذ تقوم على "ما تحمل من أسرار فهي عمل أو فعل إيمان، تقوم الجماعة خلالها بأداء الطقوس والصلوات والعبادة والإحتفال بجو من الخشوع والفرح والإبتهاج؛ وذلك للعيش بالروح والحق، في وحدة الإيمان وشركة المحبة وجب أن يكون إشتراك الجماعة إشتراكاً واعياً وفعلياً، مستعملة كل كيانها، وبالتالي يتمكن فكر المؤمنين أن يرى ما لا يرى." **(ينظر،**

ساكو: ٢٠٠٨، ص ص٢٣-٢٦) من خلال فعل المشاركة، وهذا ما يجعل التأثير متبادلاً في إستقبال الأسرار والرتب، ويتقارب فعل المشاركة مع المسرح، فهو إلى جانب مشاركة الممثلين بمسرحية واحدة، أصبح من أهم أهدافهم مشاركة الجمهور وخصوصاً منذ ستينات القرن الماضي، إذ اتجه العاملون في المسرح نحو مشاركة الجمهور، فأصبح هو المرتكز الأساسي ويحظى بالإهتمام الكامل في العرض المسرحي، فقاموا بالإبتكار، والتجريب، والبحث، عن الكثير من الأساليب المختلفة لأجل تحقيق المشاركة، فظهرت الإتجاهات والمدارس المسرحية وعملت بأساليبها الخاصة المختلفة واحدة؛ لتخرج برؤى وأطر وأساليب تنصب في قالب المشاركة في العمل المسرحي.

وتختلف المشاركة في المسرح عن المشاركة في الليتورجيا، فالأولى غير سابقة الإنذار وغير معروفة ولم تحدد بوقت وضع سابقاً، فهي جديدة بالنسبة للجمهور وعلى الأغلب لا تتكرر، اما في الليتورجيا فهي طقس متفق عليه سابقاً، فالمشاركة الدينية لا بد أن تتناول الطقس، فمن خلاله ينفتح الإفراد على تخطي الخصائص الفردية التي تميز ذاتهم المجسدة، وتشجعهم نحو السعي إلى قواعد السلوك الديني غير الشخصي، فالأجساد في فعل المشاركة تقوم ببناء تشكيلاتها متجاوزة ما نراه سطحياً متجهة نحو الجوهر، وتعتبر مكانا للتجسيد الرمزي للمجتمع والدين، وكذلك الممثل حين يقوم بالإنتقال من أنا اليومية إلى الآخر الشخصية المسرحية، إذ نراها تتحد تحت ظروف العملية الإبداعية في اللعبة المتفق عليها خلال التمارين؛ لذا نرى أجسام الممثلين على الخشبة وحركاتهم، لا تمت بصلة إلى حياتهم في الشارع لأنهم عملوا على إعادة خلق وتكوين لشخصيات جديدة معتبرين كل واحدة منها قناعاً على الممثل القيام بلبسها على أن تكون خالية من الحواجز والعقد ليقوم بتقديم الأداء الحقيقي من خلال الإنصهار مع أقرانه الممثلين في بودقة العرض بكل ما يحمل من تفاصيل، معلناً الإنتقال من الملكية الفردية إلى الملكية الجماعية، ولكن لكل واحد منهم يقع على عاتقه دوراً مهماً وهو الأداء المتقن.

وهذه المشاركة مقارنة مع الليتورجيا نرى فيها مشاركات أوسع ضمن الطقس،إذ لا تقتصر مشاركتها الجماعة المتحدة في مكان واحد، فهي تنفتح لكل الجماعات التي تضمها حول العالم؛ لأنهم يؤدون طقساً متشابهاً إلى حد كبير، وتلك الطقوس قد تختلف من مكان إلى آخر بحسب البيئة التي تُقدم فيها، وقد نألفها في المسرح وخصوصاً المسارح المفتوحة، إذ نشهد تلك النشوة العارمة تتخلل المحتفلين بإنسجام داخل الطقس الممارسين له، وليتورجيا فأن فعل المشاركة لا بدّ أن تصاحبه الموسيقى التي رافقت الإنسان منذ تكوينه، فتعتبر الموسيقى على الصعيد العالمي لغة متسامية؛ لأنها مفهومة من قبل الجميع وتتصل بالمدركات الحسية للإنسان؛ لذا تمتلك تأثيراً قوياً متى ما حضرت.

وفي المسرح، فأن أحد عناصره الأساسية هي الموسيقى المعبرة عن الحالات التي يتضمنها العرض، وهدفها جعل الجمهور منسجم مع ما يسمع ويرى، فتلعب دوراً كبيراً في مسار العمل المسرحي وإيقاعه، وهناك عروض تعتمد بشكل كامل على الموسيقى ومن خلالها يقام العرض، وفي الليتورجيا لا تحضر الموسيقى لوحدها، بل تصاحبها الكلمات والتراتيل والإنشاد، فالنشيد ليتورجياً ينشد من قبل جماعة الجوقة

ولكن الشعب كله مدعوا للمشاركة معهم في الإنشاد، إذاً هو من الركائز المهمة والاساسية لحثّ الجماعة للقيام بفعل المشاركة، وإن كل طقوس الليتورجية تتخللها الأناشيد التي تؤديها الجوقة مع الموسيقى.

وتطور النشيد والأغنية والرقص والتشكيل في المسرح وخصوصاً في الأوبريت والأعمال الأوبرالية وحتى المسرح الراقص، بحسب حيزها وأهميتها وتأثيرها في المتلقي والمشارك الذي يتحد مع ما يقوم به الممثلين وكأن هناك طاقة تشمل الكل، وإذا قارناها مع الليتورجيا فهي تمتلك "الطاقة المشتركة أو الفعل المشترك بين الله والإنسان للوصول إلى التماثل مع صورة المسيح بالروح القدس الذي يملأ الإنسان روحاً وحياة وطاقة وقوة وحباً" **(عطاالله: ٢٠١٣، ص١)** وهذه الطاقة تكون متكاملة وتقوم على الفعل المتمثل بالروح القدس داخل الإنسان؛ لينفتح إلى حياة الله ويتحد مع المسيح، وإذا قمنا بمقارنتها مسرحياً، فأن طاقة الممثل تختلف عن قوة الشخصية لما لها من أبعاد، مثلاً شخصية (ماكبث) قائد عسكري لديه قوة تعود للشخصية المسرحية فتختلف عن الطاقة؛ لأنها تعود للممثل ويعمل من خلالها داخل الشخصية المسرحية، إذ يبدأ الممثل بالعمل عليها في بداية التدريبات المسرحية للعرض فيستخدم أدواته لكي يهذب تلك الطاقة ويتحكم في استعمالها ويجعلها مهيأة للشخصية المسرحية؛ ولتنظيم الطاقة التي تُعد القوة الداخلية المليئة بالحيوية والمحركة للشخصية للقيام بالفعل.

لذا على الممثل أن يمتلك الإحترافية في توظيف طاقته، وهذا ما ينشده غروتوفسكي من الممثل بإن يقوم بالتحول إلى الطاقة الكامنة الموجودة داخله، كما يختلف استعمالها بحسب تحريك كل عضو وما يستهلك، وعليه أن يعي تشكيلها الخارجي لتنساب منها الجمالية، وخاصة في الطقوس لما تحتاج من جهد عضلي وفكري، كما تتطلب بعض الأفعال في الحياة إنفاق طاقة غير معتادة أيضاً، أما في الليتورجيا فتعتبرها طاقة مقدسة؛ لأنها تجمعنا بالله وتدفعنا إلى القيام (بالاحتفال الليتورجي) الذي يتضمن المشاركة في الفعل الحركي والنصي " ففيه النصوص التي تقرأ وتُفسّر في الموعظة، وفيه المزامير التي ترتل، ومن وحيه ودفقه تنهل الصلوات والأدعية والأناشيد الطقسية، ومنه تستقي الأعمال والرموز معانيها لإحياء الليتورجيا المقدسة وتطويرها وجعلها ملائمة." **(XXX: ٢٠١٢، ص١٥٧)** فالكلمة في الإحتفالات الليتورجيا لها أهميتها وقدسيتها وتعتبر كأداة للتعبير وفعلها موازٍ لفعل الحركة؛ وذلك لأن النصوص والصلوات تعتمد على الكلمة؛ كونها تقوم بترجيح الكلمة على الحركة والعكس أيضاً، ولا يوجد أي إحتفال أو طقس أو رتبة أو سر خال من الكلمة، وخاصةً في تلاوة الصلوات وكلام التقديس حين تصاحبها الحركات، وإذا قارناها مع المسرح فهو في بدايته إرتكز على الكلمة في النص المسرحي، ولاحقاً أصبحت الحركة توازيه، إذ اكتسبت أهميتها في العرض المسرحي، وكذا الحال في الطقس فقد اتخذت الكلمة والفعل الجسدي الحركي أهميتهما في سياق العرض؛ لتحقيق مبدأ المحاكاة في (تشبيه الشيء أو تقليده) وهي غريزة موجودة في الإنسان.

أما في المسرح فتأخذ وظيفة أبعد، إذ تقوم على الفعل وتتجاوز ما في الطبيعة إلى محاكاة جوهرها لغرض إكمالها وإعلاء شأنها وتجديدها، أي تنقل الواقع ولكن بصورة فنية إبداعية فتجمع وتكثف وتكون

وتزيد من أفعال الناس وما لم يدركوه أيضاً من سلوكهم، متجهة إلى الوجدان والعواطف والأخلاق وحتى ما وراء التجارب الإنسانية وما وراء الأحداث والمشاعر، ولكن بشرط أن تشارك الجمهور بما يخص معتقداتهم، وهي بجوهرها تحاكي الأشخاص والأفعال، إذاً فالطقوس والإحتفالات تقوم على المحاكاة كما يتخللها الرقص وعلى المؤدي "أن تكون مشاعره وأحاسيسه قد اهتزت بالرقص الذي يؤديه كل جسمه، وأن يكون قد تحرر وانطلق معبراً بالرقص عن إختلاجات روحه، وعن أفكاره ومشاعره" **(ليفار: ١٩٦٨، ص٢٤١)** فالرقص الديني تواجد في الشرق الأدنى القديم، وهذا ما تثبته النصوص التوراتية وتشير إليه بوضوح، إذ كانت تعد الرقص والموسيقى كتعبير للتضرع إلى الله، وإلى يومنا هذا نرى الرقص في المراسيم الإحتفالية ومنها استقبال الأيقونات المقدسة والتماثيل ورفاة القديسين كما يصاحبها الإنشاد والتهليل والتزمير، وإذا قمنا بالمقارنة مع المسرح فله جانب مختص بهذا الإتجاه يطلق عليه (بالمسرح الراقص)، ومن مهامه الرئيسة تقديم الدراما عن طريق جسد الممثل من خلال ما يمتلكه من أنظمة وقنوات وإيماءات تخص جسده، موحياً بأنه كيان مستقل له عالمه الخاص الزاخر والمليء بالآلف المرموزات، كما له معرفته وثقافته المختصة بالأداء الحيوي، راسماً الصورة الجمالية؛ لتتوافق معها وتتكور في وعي المتلقي من خلال لغة تواصلية وتفاعلية في محيط السينوغرافيا والفضاء المسرحي، وبذلك يغني الجسد عن اللغة المنطوقة في إيصاله لمعنى العرض أدائياً.

وهنا يأتي دور المسرح الذي يقوم على إثارة مثل هذه المواضيع وطرحها بطرق فنية وإبداعية لكي تصل بمحتواها إلى الناس، وقد يفعل ذلك لأصحاء الناس وتوجيههم إلى الطريق الصحيح مبيناً لهم أن كل شيء زائل ولا يستوجب أن يصل بالإنسان إلى ترك عبادته؛ لذا فقد تتواجد طقوس العبادة في عروض المسرح بحسب موضوع وغرض العرض، أي تطابق المعنى مع العبادة في الليتورجيا التي ما أن يبدأ فيها المؤمن فيشرعون بالصلاة التي " تهدف إلى تعميق معانيها وأبعادها في حياة المؤمنين؛ لتغدو ينبوع حياة لهم، ولتصير حياتهم صلاة"**(ساكو: ٢٠٢٠، ص١١٣)**؛ لكونها لا تنفصل عن المحبة والإيمان والرجاء وتتضمن الوعد بالتكثير والإعتراف بالذنب والتسبيح والتوسلات والشكر، كل ذلك لأجل نيل المؤمن النعم والرضا، يصاحبها التفاؤل والأمل الدائم أ سواء كانت فردية أم جماعية وبكلّ الحالات فهي تتضمن اللقاء مع الخالق الذي يتخلله الإيمان والخشوع ولا يتجاوز في عبادته ما هو مثبت فيها من تقاليد وأسس، كما في المسرح حين يلتزم الممثل بفكرة النص؛ ليترجم المعنى المراد إيصاله لجمهور العرض.

المبحث الثاني: دلالات الليتورجيا في أداء الممثل المسرحي السرياني

تُعد الليتورجيا كطقس بما تحمله في ثناياها من أشكال الممارسات والموروثات الحضارية والعادات والتقاليد أساس ظهور الفن المسرحي، إذ تتلاقى وتشترك معه في الكثير من التفاصيل على مستوى الفعل الدرامي والعناصر والإتجاهات والتيارات والرؤى، فالمسرح في شكله يرتكز على عدّة مقومات منها الأساطير والأمثال الشعبية والحكايات والقصص والموروث الشعبي والتراث والحضارة، إذ يقوم بدمجها بالحاضر ليخرج بالجديد الحقيقي المستنبط من العمق الداخلي للحقيقة البدائية، متناولاً ما زخر بها من

طقوس ولغات وحركات إلى جانب الإنشاد والموسيقى والرقص ورموز المفردات المكملة للشكل الطقسي الإحتفالي، فقد "اختارت الإحتفالية أن توجد للمسرح أنجيله الخاص، وأن تعطيه الأساس النظري الذي يمكن في ضوئه أن يكتب المؤلفون، ويشخّص الممثلون، وتبنى المسارح، وتقام المؤسسات، ويُخلق النقد، وتصمم عناصر الفرجة المسرحية البصرية والسمعية، وهذا يعني إنها قدمت نفسها بوصفها مشروعاً تأسيسياً، تأسيس مسرح جديد، وواقع تأريخي مغاير، وإنسان متحرر نفسياً واجتماعياً وفكرياً وسياسياً، وأمام هذا الطموح الكبير الذي لا يخلو من الطوباوية، كان عليها أن تعيد ترتيب الكثير من الأوراق فتتمثل الفن المسرحي في جوهره الحقيقي" **(علي: ٢٠٠٨، ص١١٥)** فهو في حدّ ذاته إحتفال طقسي درامي روحاني ينطلق من يؤكد ذلك التلاقي ويعمق نزعته اتجاه مسرح يمتلك خطابه وتكويناته ومشهديته الحركية التي تحقق التواصل والشراكة من خلال استخلاص جوهره القابل للمشاهدة.

ولو بحثنا في تاريخ السريان وتراثهم لوجدنا الكثير؛ مما ابتكروه وخاصة لو سلطنا الضوء على كتاباتهم الأولية وملاحمهم وأساطيرهم التي حملت الصراع السائد بين الآلهة (إنليل وانكي) وبين الظواهر الغيبية والبشر، سنجد البذرة التي انطلقت منها الدراما التمثيلية بشكلها الطقسي، إذ " يدخل التعبير الجسدي ضمن منظومة إتصال ترتأي في الجسد وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، بحيث تضع الجسد في علاقة تفاعلية تأثيرية بين المرسل والمستقبل، وتلك العلاقة التبادلية يحققها طرفان (الممثل والمتفرج) عبر التفاعل والتأثير"**(ينظر، النقراشي: ٢٠١٦، ص١٧٤)**؛ لذا فالليتورجيا والمسرح اتجاهان ينصبان في بودقة واحدة، ويخدم أحدهما الآخر بحسب شكله وإطاره ونظمه وخصوصيته، فضلاً عن الأسس والقيم التي تصب جميعها في خدمة الفرد والجماعة؛ ولهذا يؤكد التاريخ إن تلك الشعوب لم تكن لتتواجد من دون "ديانة وهياكل وطقوس وعبادات وكهان واحتفالات وحج وشعائر، كما لا يوجد إنسان من دون تدّين وتعبّد واستجارة بآلهة تحميه وتمنحه الأمان والخصوصية والاستكانة، مبعدةً عنه المرض والخطر والموت"(الحائك: ٢٠١١، ص٣١٦) لهذا فالليتورجيا تمتلك أبعاداً وطقوس عميقة وعريقة إنبثق منها المسرح؛ ولهذا كانت بحاجة إليه؛ لأنه حمل الفرجة وأخذ بعداً أدائياً أوسع وآفاق جديدة غير مطروقة، وتناول القضايا الدنيوية وعنى للإنسان الكثير وخاصة في حياته ومع نفسه ومع الجماعة، فهو، أي المسرح "يعزز الصلة الوثيقة بين الشعر والإنشاد والتسبيحة والترنيمة والغناء والموسيقى، ويثبت اتصال هذه الفنون بعالم المقدس، فقد تخلقت كلها، واشتد عودها في الفضاء ذاته، شأنها في ذلك شأن بقية الفنون كالرقص والغناء والموسيقى والنحت والرسم، التي تشكّلت في أحضان المعابد والهياكل والكنائس، فهي تنزل من سماء الآلهة وحياً وتصعد إلى الآلهة مدحاً وتسبيحاً "(بحروني: ٢٠١٦، ص٤١)؛ مما يعني إن تلك الأشكال كانت المادة الرئيسة في المدونات الفنية، ومنها استمد المسرح ثراءه وجماليته وإتساع ممكناته التعبيرية الدالة، فقد وجد فيها ما يفتح دراميته على الأشكال التعبيرية الواسعة، متخذاً من رمزيتها وسيلة لفهم ظواهر الكون.

إنّ الطقوس الدينية في العراق القديم تتقارب كثيراً من الطقوس الدينية الليتورجية من حيث الإحتفال وتقديم الأضاحي التي وسمت (بالذبيحة الإلهية) والتي تضمنت التراتيل والأناشيد الدينية المقدسة مع

الموسيقى المصاحبة، وهي نوع من المقاربة مع الشكل والمضمون المسرحي، إذ تبقى الطقوس القديمة ذات الترتيب الدقيق الحاملة للكثير من التمثلات المسرحية هي أقدم الطقوس على الإطلاق، وبما أن المسرح هو وليد طقوس العبادة؛ لذا نرى إن الانسان الرافديني كان السبّاق في وضع اللبنة الأولى للمسرح؛ كون تلك الطقوس لا زالت لحد الأن ماثلة في الديانة المسيحية وتعمل كلها ضمن الشكل الليتورجي وتشمل الإحتفالات السومرية والبابلية والأكدية والأشورية والسريانية، بما تحتويه من مشاهد درامية تتحقق فيها المنفعة للجماعة والفرد على حد سواء، فمن خلالها يتحقق فعل المشاركة من خلال المحاكاة؛ كونها "ترتبط ارتباطاً وثيقاً بميل الإنسان المصحوب بالأداء أو التمثيل اتجاه الطقس، والطبيعة سرعان ما تمد الإنسان بعنصر الصراع، إذ يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي، والذي يستمد جذورهُ من فكر الإنسان البدائي، أي البداية الحقيقية للدراما والتي لا تنفصل عن فكر الإنسان الديني وعن الطقوس التي يؤديها لممارسة شعائره، وربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني، بل حتى الأديان السماوية عنيت بفكرة الصراع بين الخير والشر" (ينظر، حمودة: ١٩٩٨، ص ص١٦-١٨) بمعنى إن البداية الحقيقية لفكرة الدرامي ارتبطت بالبداية الحقيقية لفكرة الديني البدائي، فالبدايات جعلت الإنسان يبتكر الملاحم والأساطير ويؤديها بصيغة أداء درامي للطقوس التي مارسها؛ لتحقيق التأثير وإيجاد الحلّ لمشاكله، ومن خلال هذا "التجسيد واندماج النصين تولد دلالات ثرية، وهذا الإندماج إنما يتم بوساطة الممثل، وهكذا يكون نواة تقاطع أنساق العلامات أو الإشارات المختلفة التي يحفل بها العرض المسرحي". (معلا: ٢٠٠٤، ص٢٧) وإذا عاينا ذلك النتاج فاللافت للنظر هو التقارب في الشكل المؤدى في ظل القبض على جوهر الطقس الليتورجي داخل فضاء العرض مع ملاحظة التغيير في التوظيف الذي يطال مكوناته وعناصره لإنتاج المعنى باختلاف أشكاله وأساليبه.

إذاً فالفعل الدرامي يتداخل مع الفعل الليتورجي، بل هو العنصر الفعال والعملي الذي يحقق ما تكوّن في فكر الجماعة من المعتقد بالمقدس، فالفعل الديني لا يتحقق إلّا بالأداء؛ لكونه معززاً لما قبله (الأول)، ومن الممكن أن تكون العلاقة بينهما مبنية بتماسك، ومن الممكن أن لا يوجد الأول إلّا بوجود الثاني والعكس صحيح، ففي المسرح السرياني مثلاً نرى العنصرين يعملان معاً ولا يفارق أحدهما الآخر، بل ويكملان بعضهما البعض وينبريان بشكل مسرحي مميز يعطي لهذا المسرح صفته الخاصة " فالمسرح يجب أن يوظف لمهمة شبيهة بمهمة المحلل النفسي، وهدفه شبيه بهدف التجربة الدينية والتي يحدث فيها الإتصال الحقيقي وإلغاء جميع الإنقسامات، كما المسرح الذي دعى إليه أرتو، فهو شبيه بالطقس وموضوعه شبيه بموضوعات الأسطورة "**(عبد الحميد: ٢٠٢٢، ص١٦٦)** والغاية منها إعادة تشكيلها من جديد بصيغ وأداءات تحيي فيها تلك الرموز والموضوعات المؤثرة في أعماق الروح.

وكذا الحال بالنسبة للتراث، إذ يتداخل دراماياً بشكل واضح في سياق التأسيس للعرض المسرحي السرياني، فالشعوب تتعامل مع تراثها بحسب بناها المعرفية، وهنا يبدأ ربط المخزون الفكري العائد إلى الأزمنة الماضية بمرجعية دينية، ولهذا يعتمد التراث على أسس متجذرة تكونت من خلال خبرات زمنية،

وتشكلت من خلالها العادات والقيم والتقاليد الشعبية، التي تضم الإحتفال والرقص والغناء والتنكر، وترتبط جميعها بطقوس دينية تحمل في ثناياها مشاهد تمثيلية، وقطع أدائية تخدم ذلك الإحتفال فيبقى حياً مليئاً بالحيوية يتجدد مع تطور البشرية ويحافظ على جوهر الإحتفال طقسياً "ويعترف أغلب علماء الانثروبولوجيا بأن الطقوس الاجتماعية هي بمنزلة مسقط الرأس لعديد من جوانب الأداء، فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق، لنشاط ما، استجلاباً لأثر سحري، ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضاً لأنه اكتسب دلالة باطنية عميقة، وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني له أهميته" **(ويلسون: ٢٠٠٠، ص٥٩)** وهذا ما يعتمد عليه المسرح السرياني، فالتراث يأخذ حيزاً كبيراً من شكله الدرامي؛ لما يمتلكه من قيم عميقة يستحضرها من خلال الشعائر، فتأخذ جانباً درامياً من خلال المهرجانات والكرنفالات والأوبريت واللوحات الدرامية والرقصات التعبيرية التراثية والتشكيلات الجسدية ضمن مستويات الخشبة، ويعد ذلك من "الدوافع التي أدت إلى على نحو حتمي إلى ظهور الدراما في المجتمع الإنساني عامة، وفيها نكتشف بشائر الأداء الإنساني والخصائص والقدرات التي تعمل على تعزيز إرتقاء فنون الأداء وتعزيز الاستمتاع بها، فضلاً عن الوصول إلى استبصار خاص حول الوظائف الاجتماعية والنفسية للأداء من خلال ملاحظة الطقوس الخاصة بالمجتمعات"**(ويلسون: ٢٠٠٠، ص٤٧)** لهذا يُعد التراث من أهم جذور الأداء المسرحي، وأكثرها وضوحاً، ففيه يكتشف الممثل البيئة والمهارات الفطرية والإمكانات الجسدية والعقلية، فضلاً عن الخبرات والممارسات اليومية الحسية والحركية، فتتوافر لديه تلك القدرة على محاكاتها في سلسلة عمليات أدائية على درجة عالية من الإستعداد كمحاولة لمعادلة التأثير.

إنّ الليتورجيا تتناول التراث على أساس " أن التجديد يهدف إلى وضع التراث الليتورجي في خدمة الإنسان المؤمن المعاصر، وهذا التراث يتكون مما صاغته تأملات أجيال المؤمنين وخبراتهم الحياتية "**(ثابت: ١٩٩٢، ص٥)** فالليتورجيا غايتها استنباط القديم ودمجه مع الحديث ليكون حياً في تعاملنا معه، كالأمثال والقصص والروايات وحتى المعتقد، لما تحمله من مضامين وإرث ثقافي له روح الجماعة التي كونته سابقاً، وهكذا يتعامل المسرح السرياني مع تراثه ككائن حي يتجدد فيه وبه، فهو يثير تلك الإشارات التي تعزز وجوده وتجعله ذات قيم عميقة تؤكد أصالته، فكل حركة يقوم بها المتعبد تأتي منسجمة مع حركات وممارسات تحمل الكثير من المرموزات والمعاني وتكون مشحونة بأشياء حيّة وكأن روحاً ما تسكنها، وهذا ما فعله السومريون الأوائل حينما اهتموا بالقيم والأعراف والعادات والتقاليد والمعتقدات والفنون التي شملت الشعر والأدب والموسيقى والرقص والغناء، إذ كانت منذ عهدهم توحي لملامح درامية.

ويرى الباحثان إن تلك الطقوس الاحتفالات والأعياد وصلت إلى الأغريق ومنها نشأ مسرحهم؛ وذلك لغناها وثرائها ومعانيها ودلالاتها العميقة، فكان أن ارتبط الفن بالمعتقد الديني منذ نشأته واستمر معه في رحلة من الترابط والتكامل يصعب فصلها في بعض الأحيان، فها هي القيم الدينية تخضع لمفهوم البعد الفني الذي شمل كل نواحي الحياة "**(الأسود: ٢٠١٥، ص٧٥)** فالفن والليتورجيا كمعتقد ديني

وجهان لعملة واحدة، وهذا ما يتحقق في المسرح السرياني، فقد أعتمد الكثير من المخرجين على الطقوس القديمة وخصوصاً الشرقية منها، ووظفوا ما يخدم مسرحهم وطبقوا فيه ما رأوه مفيداً لهم، وبالتالي فالممثل السرياني في أغلب أدواره يتناول جوانب من هذه الطقوس، فضلاً عن الأفعال التي قام بها الأقدمون والتي أنتجت مجالات حيوية خدمت البشرية بشكل عام " فالطقس يعرف على أنه فعلاً يشارك فيه بشكل فاعل كل أفراد الجماعة، وهو فعل يؤدى بشكل رمزي أو حتى فعلي إلى تغيير وتحويل صيغة وهوية المجتمع، وذلك اعتماداً على درجة المشاركة، وهو ما أدى بالمسرح للوصول إلى نتيجة مفادها إن إقناع المتفرجين بالمشاركة إنما يسبغ على العرض وضعية الطقس وذلك من خلال تحويل المتفرجين الى جماعة واحدة" **(اينز: ١٩٩٤، ص٣٢٢)** فيطرح أنماطاً سلوكية طقوسية في شكل مواقف تتحول فيها اشتراطات الحياة الاجتماعية إلى لغات جسدية وحوارية تتقارب من تلك التي نجدها في الممارسات الكهنوتية، فتأخذ شكلاً علاجياً روحياً يحتفظ بأبعاده الفنية في الصور والأنماط نفسها.

أما في الشكل المسرحي فتمتد الطقوس الدرامية التي أنتجت المسرح إلى عصور ما قبل التاريخ، وهذه الطقوس والممارسات كانت دينية زراعية تنشد إلى جوهر أساسي هو الإخصاب وظهور الآلهة الأم الممثلة لخصب الأرض، وعدت بمثابة الأشكال الدرامية الأولى على الرغم من إنها تحمل رسالة ثقافية عامة، وطقوس التشبيه والمحاكاة هذه تصاحبها مشاهد درامية واضحة كالزواج والمصارعة واستنزال المطر بوصفها نوعاً من الطقس الديني آنذاك، وعلى هذا الأساس تم تطوير تلك الأشكال لتحاكي فلسفة الحياة الإنسانية من خلال تطويرها بتقنيات مختلفة وصياغتها بأشكال وإيقاعات وأوضاع متعددة بحسب المنهج التمثيلي المعتمد، فأثرت في شكل أداء الممثل وقاربته منها في أغلب تفاصيله " فالممثل دائماً يلعب، وإن كان يحاول الغوص إلى أكثر مما هو شخصي، وهو في هذه الحالة يشبه الشامانات والصوفيين، وهو ما يذكرنا بمقولة سترندبرج عن إن وظيفة الممثل هي أن يكون وسيطاً روحياً في حالة الوجد، وهنا يشير إلى حالات الإستغراق الروحي الهائلة التي يجوز فيها الممثلون عندما يصبح بمقدورهم الوصول إلى حالة حلمية شبه لا واعية أثناء العرض" **(اينز: ١٩٩٤، ص٨٨)** وقد كان لهذا الأسلوب تأثيره الواضح في نقل الرسالة التي صممت لتقديمها على منصة العرض، ففيها يتوازى الممثل مع الثيمة وأنساقها التعبيرية فيحقق ذلك التنامي في الفعل الذي يؤدي إلى الذروة الانفعالية ليؤثر في المتلقي وفي طريقة تجاوبه معه.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. يتقارب الفعل في المسرح مع الفعل الليتورجي، ويتجه في حضوره إلى جانب العناصر المرئية والمسموعة؛ لتحقيق الصيغة الرمزية والدلالية.
٢. تساعد الإحتفالات والأعياد على أداء مجموعة من الأدوار التمثيلية في سياقات درامية مختلفة، كالأداء الصوتي والجسدي والرقص والموسيقى لوجود الملامح الدرامية الواضحة فيها.
٣. يدخل التعبير الجسدي واللفظي ضمن منظومة اتصال ترتأي في الجسد وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، بحيث تضع الجسد في علاقة تفاعلية تأثيرية بين المرسل والمستقبل.

٤. يعتمد الأداء في المسرح على ربط المخزون الفكري بمرجعية دينية؛ ليتحول إلى رصيد ذهني ومعنوي متكامل يختلف من بنية اجتماعية إلى أخرى ويأخذ جانباً درامياً ضمن مستويات الخشبة.

٥. إن أشكال الأداء في المسرح تعيد ترميم المفاهيم الطقسية في سياق فني، وتُعيد برمجتها بأشكال مختلفة وغايات متشابهة، فتنتفي فيها أحادية النظرة وتكتسب منحى وظيفي يخدم الفكر والسلوك ويُغذي الجانب الوجداني لدى المشاركين.

٦. تتغير دلالة أي موجود من الموجودات عند نقله إلى بيئات مختلفة أو عند تجريده من وظيفته الأصلية، وتكون عملية التحول أكثر شدة ووضوحاً في حالة التعبير الفني.

٧. التراث والموروث والطقوس تحقق الفعل الذي يوّلد ردّ الفعل لتغني الأداء التمثيلي فتجعل الممثل مخاطباً للفكر والوجدان معاً.

٨. إرتبط النظام الطقسي الديني بنظام الأداء الجسدي، من خلال نظام إشارات ظاهرية تؤثر في تحريض البواطن اليقينية.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث وعينته:

- تم اختيار مجتمع البحث الحالي من العروض المسرحية المقدمة على مسرح جمعية الثقافة الكلدانية في عنكاوا/ إقليم كوردستان للعام ٢٠١٨، وقد لجأ الباحثان إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث وهي (سانتا بربارة والإرهاب) اعتماداً على المسوغات الآتية:

١. تسنى للباحثين مشاهدة العرض.

٢. توفرها على أقراص مدمجة CD-DVD، إلى جانب ما كتب عنها في الصحف والمجلات والجرائد.

- **أداة البحث:** اعتمد الباحثان على مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث.
- **منهج البحث:** اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي (التحليلي).
- **تحليل العينة:**

أولاً: مسرحية: مسرحية سانتا بربارة والإرهاب، إعداد واخراج رفيق نوري.

قصة العرض:

يتمحور العرض حول قصة حقيقية يحاكي فيها المؤلف حياة فتاة اسمها (بربارة) التي تبدأ رحلة التركيز على مسار حياتها بعد وفاة والدتها،إذ حرص والدها حاكم القرية (ديوسقورس) على أن تنشأ في أجواء قريبة من المعتقد الوثني الذي كان يؤمن به، إلّا إن (بربارة) انشغلت برحلة البحث عن إله حقيقي تتجسد أفعاله على الأرض وبما يخدم الإنسان، وقد قادتها التساؤلات العديدة إلى خادمتها (ماكسيلا) التي حاولت أن تقودها إلى وجود الله ونبوءة المسيح، وبعد حصول (بربارة) على الإجابة على تساؤلاتها تقرر الإلتحاق بالجماعات المسيحية المضطهدة آنذاك؛ لتتعرف على المسيحية وتعيش الحياة الحقيقية مع جماعة المؤمنين المضطهدين.

إنّ الشك الذي راود (الوالي) اتجاه سلوك (بربارة) جعله يأمر بإختراق تلك الجماعات من خلال بعض الجواسيس للوقوف على حقيقة الأمر، وما إن يكتشف أن (بربارة) ابنة الحاكم (ديوسقورس) قد ارتدت عن عبادة الأصنام الوثنية حتى يأمر جنوده بإحضارها مع صديقتها (يوليانا) كما أرسل بطلب والدها حاكم القرية؛ لكي يشهد على تصرف ابنته ويقرر نوع الحكم الذي تستحقه، وبعد عدّة محاولات من قبل الوالي وحاكم القرية لكي تعدل (بربارة) عن قرارها في اعتناقها للمسيحية إلّا انها رفضت ان تتراجع عن قرارها، بل زادها ذلك قوة لتتمسك بمبادئها على الرغم من التعذيب الذي تعرضت له صديقتها (يوليانا)، وفي لحظة المحاكمة تصرخ (بربارة) بأعلى صوتها وتطلب من الحاكم أن يختصر الطريق وينهي حياتها بدلا من مطالبتها بترك إيمانها.

تحليل العرض:

وظف المخرج حكاية هذه المسرحية؛ ليستهدف قصة مهمة الهدف منها التأكيد على مبدأ الإلتزام الديني والعمل من خلال الجماعة على تأكيد فعل الخدمة، فطوّر في بعض التفاصيل وحركة الشخوص ونمو الأحداث المسرحية، إذ اتخذ العرض من الإيمان الليتورجي والمعتقد أساساً للتعليم والتوجيه الصحيح من خلال تعرض شخوصه المسرحية إلى مجموعة من المحطات والموضوعات الدينية والاجتماعية، فضلاً عن مظاهر الميثولوجيا ومظاهر الإحتفال الديني، ففي توجه بربارة إلى الإندماج في الجماعة المؤمنة رسالة ليتورجيا تؤكد أن العمل داخل الجماعة يتأسس على فعل الخدمة (خدمة الله والمعتقد) من خلال الآخر الذي هو بأمس الحاجة إلى أشكال تلك الخدمة فضلا عن تداخل الجانب الروحي في تحقيق الطقس الليتورجي، إذ تجسدت في مجموعة من الحالات والحوارات التي أثرت على التكوين النفسي والاجتماعي داخل الجماعة.

جاءت بداية العرض المسرحي قائمة على فعل التعبد للآلهة الوثنية، وذلك التعبد قائم على الخدمة التي هي جوهر وروح الليتورجيا، ولكن الخدمة كانت مقتصرة على الهيكلية الخارجية من أداء الحركات والأوضاع الجسمانية، أما المكنونات الداخلية لم يكن لها المساحة الكافية والإيضاح التام فقد سدّت ثغرها الغيبيات والغموض متجهةً نحو المجهول وعدم وجود تحليل أو تفسير وبحث إيماني؛ لأنها عدت من التابوهات والمحرمات ولا يجوز الغور في دواخلها، أما ليتورجياً فإن الخدمة قد فسرتها الديانة فاستقرت في البواطن والدواخل الروحية للإنسان وأصبحت تنبع منها إلى الخارج مشكلة الفعل الحركي، فضلاً عن امتلاكها الروحية الحية التي جعلت المؤمن يقوم بالخدمة بكل كيانه شاملاً مشاعره وجسده وفكره، متيقناً بما يقوم به من خشوع وقدسية داخل نبض الحياة؛ لذلك تجسدت الخدمة في فعل المشاركة.

إن تحقيق الطقس في عرض بربارة تداول الجانب الروحي الليتورجي وامتلك أبعاداً كثيرة ومتداخلة، فالممثلة (سوكالا) تقوم أدائياً بفعل التعبد للآلهة الوثنية، وهذا الفعل بحدّ ذاته يعتبر طقساً، ولكن الممثلة لا تستحضره بالروحية الليتورجيا نفسها وعلى وفق عناصره وترتيباته الخصوصية وما يمتلك من معنى عميق وفرادة في الطقس السرياني، وبالتالي فقد اقتصر أدائها على ما طلبه منها والد بربارة (الحاكم

ديوسقورس) لكي تقوم بتعليم بربارة كيفية العبادة للآلهة الوثنية، ولعدم قيامها بالممارسة الصحيحة للطقس وافتقادها إلى الروح الحياتية جعل بربارة غير مقتنعة بالعبادة والتعلم منها، فتعدل عن ذلك وتتجه للطقوس الدينية المسيحية التي تستهويها لروحيتها، فتعتنقها وتقوم بممارستها وأدائها بحسب الحركات والتشكيلات الجسدية والأفعال التي هذبتها الليتورجيا؛ مما يوحي إلى دلالة التعبد داخل الطقس الليتورجي، وهذه الروحية والمعنى والتقنين تعتبر التجديد الذي أضافته الليتورجيا إلى الطقوس التي اقتبستها من الوثنية وما كان متواجداً في حضارة وادي الرافدين.

منحت العادات والتقاليد في مسرحية بربارة ابعاداً جمالية للعرض؛ لما تحمله من إرث حضاري فضلاً عن إنها تكونت عن طريق الخبرات التي خالجت الجماعة وحملت الكثير من الحقب الزمنية؛ لهذا امتازت بأصالتها، فحين يقوم الحاكم (ديوسقورس) بتنبيه ابنته (بربارة)، باتباع العادات والتقاليد التي تتجه إلى عبادة آلهتهم كما تنصحها أيضاً خادمتها (ماكسيلا) والقريبين منها وحتى حاشية الملك (الوالي)، ولكن بربارة بحثت عن الأصالة الحقيقية لتلك العادات والتقاليد وجدتها في المسيحية وبطقوسها الليتورجية التي قامت بإضفاء روحاً إليها، ولما امتازت به من معنى رصين امتلك دواخل بربارة؛ مما أدى إلى تقوية انتمائها لتلك الجماعة المسيحية، بل شعرت بالحياة النابضة بالحقيقة ضمن أدائها داخل الطقوس الليتورجيا، إذ انطبعت جسدياً وفكرياً وعاطفياً معهم وأصبحت أفعالها وحركاتها وسلوكها وكل ما تقوم به ذات بعد طقسي، أي أصبح أدائها دينياً وليتورجياً؛ لذلك أراد الملك (الوالي) منها العدول عن تلك العادات الليتورجيا والرجوع إلى العادات الوثنية ولكن بربارة رفضت الخضوع وقررت التمسك بالحقيقة النابضة لتلك العادات والتقاليد الشعبية الليتورجية.

ظهر مفهوم الإنسان المؤمن الذي ينمو نحو السلوك الديني في العرض حين تعزز ذلك السلوك اجتماعياً وثقافياً في أداء بربارة وسلوكها بالشكل الذي يتواجد في أداء الجماعة المسيحية وخصوصاً أداء الكاهن وهو يوجههم نحو الطريق الصحيح حين يقوم بإلقاء العظة وشرح فقرات من الإنجيل المقدس، إذ إن وقفته توحي إلى العظمة وحركاته الجمالية التي توحي إلى قدسية ما يتكلم به، وهذا السلوك برز من خلال الأداء الليتورجي الذي تقارب مع سلوك الممثل في العرض، وخصوصاً في تناول المواضيع الدينية والتوجه نحو فعل الخدمة.

حدّد المخرج مسار الممثلة بربارة من خلال شخصية تعتمد الأداء الذي يتعايش روحياً مع المعطى الليتورجي فكان للأحداث الواقعية تأثيرها في نفوس المشاركين وتعزيز الأنصار ضمن مفهوم الجماعة، فقد اعتمد الأداء على صياغة تلك المعطيات صياغة دينية ضمن الأطر المعمارية والشخصيات والمفردات والنصوص الحوارية الطقسية، فنتج عن ذلك ممارسة ادائية أدتها الجماعة من خلال خلق مجموعة من المستويات والكتل بحركات ووضعيات جسمانية تتقارب مع الفعل الطقسي بغية خلق جسر تواصلي مع المتفرج المشارك روحياً في الحدث، فتحققت الصفة الجمعية التي تنشدها الليتورجيا، إذ قامت بربارة بالتداخل مع جماعة المؤمنين لنقل خبراتها الفردية وتحقيق صفة المشاركة، وهذا ما ظهر في مشهد تضمن الأناشيد والترتيل، إذ ظهر أداء الممثلين متداخلاً مع المظاهر الدرامية للطقس الليتورجي؛ نظراً لما

تضمنه من معان وألحان وكلمات وأفعال تداخلت بمجملها مع الفعل الأدائي اللفظي والحركي لشخصية الكاهن وخصوصا عند رفعه ذراعيه في فعل التقديس.

في المشهد التالي تجسدت صور المحبة وقبول الآخر، والتي نراها حاضرة في المفاهيم الليتورجيا ومبدأ التشاركية حين تنتمي إحدى الشخصيات إلى الجماعة (الفتاة الخرساء والصماء) مما إنعكس بشكل واضح على أداء المجموعة وأفعالها كجماعة تشترك في محور واحد هو المحور الديني، فتحققت أثر ذلك القيم الدينية والدنيوية للجماعة المسيحة، إذ ظهر ذلك التماسك وقبول الآخر والتضحية لأجله في مجموعة من الحوارات والأفعال الأدائية للمثلين، والغاية منها نقل تلك الخبرة وإبراز دور الأخلاق والشرائع في تحقيق مبدأ التشارك والخدمة لدى المجموعة.

اعتمد الممثل في صياغة أدواته الفنية لعرض مسرحية بربارة على معايشة ودراسة الفعل الليتورجي بمظاهره السلوكية الدرامية فضلاً عن دراسة العادات والتقاليد المرتبطة بالتصورات المجتمعية من أجل استخلاص مجموعة من الأشكال والصور ذات القيمة الفكرية والجمالية على أن تتناسب وتتناسق مع المفاهيم والمضامين التي يدركها الجمهور (المشارك في الطقس الليتورجي واقعياً) فحاول من خلال الممثلين ومفردات السينوغرافيا أن يخلق ذلك التوافق بين العناصر؛ لتحقيق الإحساس الجمالي بنكهته الليتورجيا، إذ ملابس الممثلين وأدواتهم وحركتهم على خشبة المسرح ووضعهم في كثير من المواقف في حيّز يتحدد فيه نوع الحدث سيما وإن الممثلين استطاعوا أن يتفهموا تلك الضرورة الفنية التي تمليها طبيعة الموضوع وأحداثه ومقارباته الليتورجية؛ ليلعبوا دورا مهما في خلق صورة أدائية تمتلك قيمتها الفكرية والجمالية.

استغل الممثلون توظيف الغناء والرقص والموسيقى؛ لتجسيد مجموعة من اللوحات ذات الجذور العميقة في الليتورجيا؛ مما أوجد مفاهيماً وأشكالاً جديدة للعلاقة بين الخشبة والصالة بمشاركة فعلية ووجدانية وروحية وهذا ما ظهر في الفواصل المشهدية للعرض، إذ استعان المخرج ببعض التراتيل الدينية لتجسيد فعل المحاكمة وفعل قتل بربارة وفعل قتل صديقتها (يوليانا)، فكانت هذه المحاولة جديرة بخلق أو بتحقيق الإندماج عند المتلقي والإشارة إلى إن الدراما تحقق حالة التمسرح والمشاركة الجماعية وبعدة أساليب، فكان الممثل إلى جانب مفردات العرض عنصراً مهما في إبراز الأحداث والشخصيات البيئية التي تناسب توجه العرض.

إنّ شخصيات العرض حاولت أن تخاطب المتلقي من خلال مجموعة من الأشكال الإحتفالية التي تميزت بالعفوية والبساطة الشعبية؛ كونها نماذج لامتدادات جماعية عبر عنها الممثل من خلال أداءه الجسدي واللفظي (التسجيلي)؛ فترتب على ذلك توافر عنصري الزمان والمكان، فضلا عن الموجودات الليتورجيا، فضلاً عن المكان الذي تمثل بمجموعة من المستويات المتباينة في الإرتفاع والخطوط؛ لجعلها في خدمة الممثل ومقاربتها مع المكان الطقسي الكنسي؛ مما منح الممثل قوة في الأداء وكسب الشخصية معناها ومكانتها، إذ اعتلى الملك كرسيه في أعلى المستويات ثم الأدنى منه القادة ثم الأدنى الجنود والحاشية نزولاً إلى الأشخاص العادين والخدم وهذا بحد ذاته مقاربة مكانية لتراتبية المكان في الطقس السرياني، إذ الكاهن في المستوى الأول والشمامسة في المستوى الثاني والشعب المؤمن في المستوى الثالث، فأوحت هذه المستويات عن مكانة

الشخصية ومدى تأثيرها في فعل الخدمة، فأكسبت هذه المستويات أهميتها الرمزية والدلالية في العرض المسرحي وعزّزت الفعل وخاطبة الأفكار والأحاسيس لتدفع بالمتلقي إلى مقاربة واضحة بينها وبين دلالاتها الطقسية في الليتورجيا، وهنا حاول الممثل توظيف المفردات الليتورجيا في الفعل الإحتفالي؛ ليدعم فكرة المقاربة في المكان والمستويات والحضور بحسب التراتبية المتعارف عليها، وبهذا استطاع أن يحرك بواطن عقل المتلقي بإتجاه المقاربة التي تنطلق من الطقس الليتورجي اتجاه درامية المسرح؛ لإبقاء متلقيه متابعين ومتأثرين بالفعل المنبعث من منصة العرض إلى القاعة، وهذا ما دل على وعيه بالفعل الطقسي وتأثيره الدرامي عند مطابقته للزمان والمكان والحدث الذي يتم تأديته ضمن الجماعة الليتورجيا طقسياً.

استعمل المخرج في العرض علامات مادية حقيقية تمثلت بمجموعة من المفردات الدالة على قدسية الطقس الليتورجي للمقاربة بين معطيات العرض والشكل في الذبيحة الإلهية (القداس) في الافخارستية، ومن خلال تداخلها مع أداء الممثل انخرطت تلك المفردات في حقل الرمزية لتكتسب تلك المعاني العميقة وتحيل المتلقي إلى الحقائق غير المنظورة والتي تعتبر أساس الإيمان المسيحي، ففي هيكلية الطقوس تمتلك تلك العلامات أبعادها ومعانيها الليتورجيا كما في المفردات الأكسسوارية والتراتيل والأناشيد والموسيقى التي وظفها المخرج في سياقات درامية مختلفة، حيث جاء أداء الممثل ملتزما بمعطياتها وباعثاً فيها الروح من جديد وهو ما جسدته شخصية الكاهن وخادمة بربارة (ماكسيلا)، إذ جعلهم المخرج في تشكيلة أدائية جماعية إحتفالية تتعالى فيها الموسيقى والإضاءة والتراتيل؛ لتفعيل مبدأ المشاركة الوجدانية لدى الجمهور مع هذه الصورة الطقسية الليتورجيا، إذ عززت هذه المعطيات من أداء الممثل وتوجهه نحو درامية الطقس لتعزيز المجال النابض للسلوك الإنساني اتجاه حياة الخدمة والمشاركة في عالم القداسة الذي هو أساس الإيمان.

إن التداخل بين الفعل المسرحي والفعل الليتورجي في العرض ظهر واضحاً في الحركات والحوارات والتشكيلات الجسدية، وقد إلتقى الشكل الدرامي مع الشكل الليتورجي في المعنى، إذ حاول الممثل إبراز الجانب الحياتي والدنيوي بما يتلائم مع الجانب الروحي الليتورجي؛ ليؤكد ذلك التماثل بين أداء الممثل في المسرح والفعل القائم في الطقس الليتورجي، وهذا ما تبين لدى (ديوسقورس) الحاكم الذي ظهر أداءه في شكل فعل ديني وثني إلى جانب شخصية (هلاوون) وهو يؤدي فعل العبادة للآلهة الوثنية، وعلى وفق رمزية الفعل ودلالته دراميا يمكن مقاربته مع الفعل الليتورجي الذي يؤديه الكاهن مع الجماعة خلال طقس العبادة حيث يتطابق الأداء في الطقس الديني مع ما تخلله الفعل في العرض المسرحي، وقد ساهم هذا الشكل من الأداء في إنفتاح العرض على حقبة مهمة من الزمن، فكان بمثابة السفر نحو الطقس في بداياته الوثنية لاستلهام صور عديدة تجسدها مواقف درامية تم إعدادها على وفق رؤية وتقنية معاصرة تمثل شخصيات لشرائح مجتمعية متعددة، وتعكس في ذات الوقت أشكالا لجوانب طقسية.

إنّ أداء الممثلين تمحورت حوله الكثير من العلامات التي انصبت في محور الرمز؛ لتنتج دلالات جوهرية قائمة على إبراز إمكانية المسرح في محاكاة الأفكار والإيديولوجيات والخبرات الليتورجيا، فعندما

أظهرت (سوكالا) في وضع الجلوس والتعبد فقد احتلت دلالاتها مساحة في فكر المشاركين كسلسلة متصلة تمنح الفعل نبضه وتثير الفرد اتجاه المشاركة والإندماج في العرض وهذا ما تؤسس له الليتورجيا، إذ الأجواء الطقسية الداعية إلى التطهير من الأعباء والآثام المتراكمة داخل الفرد. إنّ هذه الصورة التي عكسها الشكل الأدائي للمثلين جاءت بهدف عرض تاريخي مقارب للفعل الليتورجي في أزمنته وأمكنته وشخصياته؛ لمنح الظاهرة الدينية تأثيراً أقوى وعمقاً أشمل ومن ثم إسقاطه على الواقع المعاش؛ لخلق صراع مشوق ينتج منه عرضا أدائيا يحاكي الموضوع بأحداثه ومن ثم يصله بالثيمة المحورية التي يجسدها النص بإحداثه الدرامية.

إنّ التناسج والمزج بين الديني من خلال الليتورجيا وما بين الدنيوي كان محوراً إثراءً للأداء على المسرح؛ لأنه أفضى إلى رؤى جديدة ونظرة مغايرة في عملية تجسيد الشخصيات، وهذا ما حدث في مشهد بربارة عندما تطلعها خادمتها (ماكسيلا) على المعتقد المسيحي هنا تقوم الممثلتان بأدائيين مختلفين، إذ يكون فعل وحركات بربارة وفكرها ودواخلها دنيوية، بينما يمتاز أداء (ماكسيلا) بالصفة الدينية المليئة بالإيمان، مستحضرة القضايا الجوهرية التي تمتلكها الليتورجيا وهذا التمازج بين الأدائيين في هذا المشهد يوحي لنا إلى الإنتقالة الجديدة بالفكر الإنساني وتأملاته وماهية أحاسيسه وعواطفه، فلكلّ ممثلة حركاتها وإنتقالاتها تختلف عن الأخرى، إذ وظف المخرج هذين البعدين؛ لتحقيق الثراء المعرفي لدى المشاهد المسرحي.

ولأن المسرح يسبغ إبداعه على كل الأنماط والسلوكيات والمفردات فمن الممكن أن يعطي بعداً أعمق، ومفهوماً جمالياً أوسع، فالمسرح يقوم بذلك للتعبير عنها بأسلوب واضح يصل إلى المشارك ويستسيغه بسهولة، ففي مسرحية سانتا بربارة والإرهاب نرى التمثال الموضوع في البداية يعطي أكثر من دلالة وبالنسبة للجماعة الوثنية هو مقدس ويعتبر من التابوهات، وكذلك بالنسبة للأنماط السلوكية المقامة للتمثال من قبل الجماعة الوثنية فإن تلك الأفعال تبين على إنها خالية من الروحية والإيمان والقدسية، وإن كانت في هيكليتها تتشابه من السلوكيات المقامة في الليتورجيا، ولكن الدلالة والمعنى يكون مغاير، ففي الليتورجيا تمتاز بالإيمان والروحية والخدمة والأفعال الصادقة وليس لمجرد الماديات والغايات البشرية والإنسانية والفردانية الذاتية فهي تتجه إلى فعل الخلاص ونيل الحياة المتمثلة بالقدسية.

الفصل الرابع (نتائج البحث)

استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينة، توصل الباحثان إلى جملة من النتائج، وكالآتي:

١. إنّ الطقس المأساوي الذي تميز به عرض مسرحية سانتا بربارة شكّل منطلقاً مهماً استند عليه الإخراج في رسم أداء الممثل بطابعه السرياني وإظهار صراع الشخصيات، وقد أتخذ من ثيمة الإيمان أساساً؛ لإيصال فكرة أن الليتورجيا تدعو إلى العمل داخل الجماعة للتأسيس لفعل الخدمة، فتمحور أداء الممثلين حول ثنائية الإيمان والعقاب، فنحتوا مفاهيماً عكست الواقع ووسعت من آفاق المعنى وإحالاته على الرغم من اعتمادهم على الحوار المنطوق إلى جانب الحركة الجسدية البسيطة في فضاء العرض.

٢. اعتمد الممثل في صياغة ادواته الفنية ضمن المسرح السرياني على الفعل الليتورجي بمظاهره الدرامية، فضلاً عن العادات والتقاليد المرتبطة بالتصورات المجتمعية من أجل استخلاص مجموعة من الأشكال والصور ذات القيمة الفكرية والجمالية، فحاول أن يخلق ذلك التوافق بين عناصر العرض؛ لتحقيق الإحساس الجمالي بنكهته الليتورجيا، إذ ملابس الممثلين وأدواتهم وحركتهم على خشبة المسرح ووضعهم في كثير من المواقف، في حيز يتحدد فيه طبيعة الموضوع وأحداثه ومقارباته الليتورجيا.

٣. إنّ الإحتفال الديني الليتورجي الذي قام به الممثلون السريان اعتمد على أحداث واقعية جسدت حقبة زمنية تمثل الأساطير والحكايات التي توحي بحقائق دينية تمتلك عمقها في الذاكرة الشعبية، فجاءت تلك الإحتفالات محتفظة بنظمها وجمالياتها وطقسيتها؛ مما جعل الممثلين يحققون تلك التواصلية مع المتلقي، إذ ظهر أداءهم بصيغة أحياء لطقس تكريم الإله مع حركات التعبد بإنتقالات جسمانية وأداء مقنن لممارسة فعل الإحتفال الذي ينتمي إلى الحس الشعبي من حيث العادات والتقاليد.

٤. استغل الممثلون في عرض سانتا بربارة توظيف الغناء والرقص والموسيقى؛ لتجسيد مجموعة من اللوحات ذات الجذور العميقة في الليتورجيا؛ مما أوجد مفاهيماً وأشكالاً جديدة للعلاقة بين الخشبة والصالة بمشاركة فعلية ووجدانية وروحية، فكانت هذه المحاولة جديرة بتحقيق فعل الإندماج عند المتلقي والإشارة إلى إن الدراما تحقق حالة التمسرح والمشاركة الجماعية التي تناسب توجه العرض.

٥. إنّ التداخل بين الفعل المسرحي في العروض السريانية، والفعل الليتورجي ظهر واضحاً في الحركات والحوارات والتشكيلات الجسدية، فقد إلتقى الشكل الدرامي مع الشكل الليتورجي في المعنى حين حاول الممثل إبراز الجانب الحياتي والدنيوي بما يتلاءم مع الجانب الروحي الليتورجي؛ ليؤكد ذلك التماثل بين أداء الممثل في المسرح والفعل القائم في الطقس الليتورجي.

قائمة المصادر والمراجع:

١) XXX: المجمع الفاتيكاني الثاني- دساتير- قرارات- بيانات، معهد القديس بولس للفلسفة واللاهوت- حريصا، تر: حنا الفاخوري، ط٣، (جونيا: منشورات المكتبة البوليسية، ٢٠١٢).

٢) اسكندر، جورج وآخرون: العبادات والتقاليد الشعبية والليتورجيا، سلسلة محاضرات، منشورات معهد الليتورجيا في جامعة الروح القدس ٣٩، (جونيه: الكسليك، ٢٠٠٧).

٣) الأسود، حكمت بشير: قداسة الماء ورموزه في حضارة وادي الرافدين، بين النهرين، مجلة فصلية حضارية تراثية، سنة ٤٣، عد: (١٧١-١٧٢)، (بغداد: شركة الطيف للطباعة المحدودة، ٢٠١٥).

٤) اينز، كريستوف: المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢، تر: سامح شكري، مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٤).

٥) باشا، حبيب وآخرون: التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية، تر: حبيب باشا من اللاتينية إلى العربية، (لبنان: المكتبة الوليسية- جونيه، ١٩٩٩).

٦) بافيس، باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥.

٧) بحروني، هدى: شعرية الجسد من خلال نشيد الإنشاد وإنجيل لوقا، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط١، المملكة المغربية، الرباط، ٢٠١٦).

٨) ثابت، يوحنا وآخرون: الليتورجيا والعلوم الإنسانية، سلسلة محاضرات، منشورات معهد الليتورجيا في جامعة الروح القدس ١٥، (لبنان: الكسليك، ١٩٩٢).

٩) جبو، رائد فاضل: مدخل إلى الليتورجيا، (بغديدا: دورة الرحمة اللاهوتية، ٢٠١٨).

١٠) الحائك، خليل وآخرون: الكهنوت والليتورجيا، منشورات جامعة الروح القدس- الكسليك معهد الليتورجيا (٨٤)، (جونيه: جامعة الروح القدس- الكسليك، ٢٠١١).

١١) حمودة، عبد العزيز: البناء الدرامي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).

١٢) ساكو، لويس روفائيل: المسيحية عقائدها وطقوسها وأخلاقها، (بغداد: دار الشروق، ٢٠٢٠).

١٣) ساكو، لويس: الأسرار السبعة، في كنيسة المشرق الاشورية- الكلدانية، (بغداد: شركة الأطلس لطباعة المحدودة، ٢٠٠٨).

١٤) سعد، صالح: الأنا- والآخر- إزدواجية الفن التمثيلي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (٢٧٤)، (الكويت: عالم المعرفة،١٩٩٠).

١٥) عبد الحميد، سامي: إبتكارات المسرحيين في القرن العشرين، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، العراق، البصرة، ٢٠٢٢).

١٦) عطا الله، ياسر: المجلة الليتورجية: مجلة راعوية فصلية، السنة السادسة، عدد: (٢١)، (بغداد: مطبعة شفيق، ٢٠١٣).

١٧) علي، عواد: الحضور المرئي، المسرح من التحريم إلى ما بعد الحداثة، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، سورية، دمشق، ٢٠٠٨).

١٨) ليفار، سيرج: فن الرقص الأكاديمي، تر: أحمد محمد رضا، (القاهرة: دار الكتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨).

١٩) معلا، نديم: لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق، ٢٠٠٤).

٢٠) المقدسي، صبري: رموز الأديان والثقافات (أربيل: مطبعة الحاج هاشم، ٢٠٠٦).

٢١) النقراشي، فريد: الجسد المقدس، تأملات في جسد الممثل الحداثي، مؤسسة لينك برس للطباعة، ط١، ٢٠١٦، د.م).

٢٢) ويلسون، جيلين: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠).

٢٣) الياس، ماري وحنان قصاب حسين: المعجم المسرحي، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧).

References:

1) The Second Vatican Council - Constitutions - Decisions - Statements, St. Paul's Institute of Philosophy and Theology - Harissa, Ter: Hanna Al-Fakhouri, 3rd edition, (Junya: Police Library Publications, 2012).

2) Iskandar, George and others: worship, popular traditions and liturgy, a series of lectures, publications of the Institute of Liturgy at the Holy Spirit University 39, (Jounieh: Kaslik, 2007).

3) Al-Aswad, Hikmat Bashir: The Holiness of Water and Its Symbols in the Mesopotamian Civilization, Between the Two Rivers, Quarterly Cultural Heritage Magazine, year 43, issue: (171-172), (Baghdad: Al-Taif Printing Company Ltd., 2015).

4) Innes, Christophe: The Vanguard Theater from 1892 to 1992, TR: Sameh Shoukry, Center for Languages and Translation - Academy of Arts, Cairo, Supreme Council of Antiquities Press, 1994).

5) Pasha, Habib and others: Catechism of the Catholic Church, tr: Habib Pasha from Latin into Arabic, (Lebanon: Wallisian Library - Jounieh, 1999).

6) Pavis, Patrice: A Dictionary of Theatre, TR: Michel F. Khattar, (Beirut: The Arab Organization for Translation, 2015.

7) Bahrouni, Huda: The Poetry of the Body Through the Song of Songs and the Gospel of Luke, Mominoun Unlimited for Publishing and Distribution, 1st Edition, Kingdom of Morocco, Rabat, 2016).
8) Thabet, Youhanna et al.: Liturgy and Human Sciences, Lecture Series, Publications of the Liturgy Institute at the Holy Spirit University 15, (Lebanon: Kaslik, 1992).
9) Gebbo, Raed Fadel: An Introduction to the Liturgy (Baghdida: The Theological Mercy Course, 2018).
10) El-Hayek, Khalil and others: Priesthood and Liturgy, Publications of the Holy Spirit University- Kaslik Institute of Liturgy (84), (Jounieh: Holy Spirit University- Kaslik, 2011).
11) Hammouda, Abdel Aziz: Dramatic Construction, (Cairo: The Egyptian General Book Organization, 1998(.
12) Sacco, Louis Raphael: Christianity, Its Beliefs, Rituals, and Ethics, (Baghdad: Dar Al-Shorouk, 2020).
13) Sacco, Louis: The Seven Secrets, in the Assyrian-Chaldean Church of the East, (Baghdad: Atlas Printing Company Ltd., 2008).
14) Saad, Salih: The Ego - and the Other - the duality of representational art, a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Letters (274), (Kuwait: The World of Knowledge, 1990).
15) Abd al-Hamid, Sami: The Creations of Playwrights in the Twentieth Century, Dar al-Funun wa al-Adab for printing, publishing and distribution, 1st edition, Iraq, Basra, 2022).
16) Atallah, Yasser: The Liturgical Journal: Quarterly Pastoral Journal, Sixth Year, Issue: (21), (Baghdad: Shafiq Press, 2013).
17) Ali, Awwad: Visual Presence, Theater from Prohibition to Postmodernity, Dar Al-Mada for Culture and Publishing, 1st edition, Syria, Damascus, 2008).
18) Lifar, Serge: The Art of Academic Dance, referencing: Ahmed Mohamed Reda (Cairo: Dar Al-Kutub Al-Arabi for Printing and Publishing, 1968).
19) Mualla, Nadim: The Language of Theatrical Performance, Dar Al-Mada for Culture and Publishing, Syria, Damascus, 2004).
20) Al-Maqdisi, Sabri: Symbols of Religions and Cultures (Erbil: Hajj Hashem Press, 2006).
21) Al-Naqrashi, Farid: The Sacred Body, Reflections on the Body of the Modernist Actor, Link Press Foundation for Printing, 1st Edition, 2016, DM).

22) Wilson, Gillin: The Psychology of Performing Arts, Refer: Shaker Abdel Hamid, World of Knowledge Series (258), National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 2000).

23) Elias, Marie and Hanan Qassab Hussein: Theatrical Lexicon (Beirut: Lebanon Library Publishers, 1997).