Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 1

The Aesthetics of Ritual Performance in Syriac Theatre Acting (The Play Rituals of Firewood as a Model)

Wisam Khider Musa [1,*]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: wiasambarbar@uodiyala.edu.iq

Received: 24 November 2025 Accepted: 02 February 2026 Published: 31 March 2026

Abstract:

The present study examines the aesthetics of ritual performance in Syriac theatre acting as an experience that integrates both spiritual and physical dimensions. Drama, in this context, is regarded as an artistic manifestation rooted in rituals and religious beliefs, having emerged from ritual practices that were performed and embodied through representational methods bearing the characteristics of dramatic performance. Accordingly, the performative act transforms into an expressive ritual that reveals Syriac cultural identity.

Through Syriac ritual, the actor seeks to achieve an aesthetic balance between sacredness and art, delivering a performance that embodies participation and collective service. In light of this, the researcher structured the study into four chapters. The first chapter (Methodological Framework) addresses the research problem, which is formulated as the following question: *How are the aesthetics of ritual performance manifested in Syriac theatrical performance, particularly in the play Rituals of Firewood?* This chapter concludes with the definition of key terms, including (performance, ritual, and Syriac theatre).

The second chapter presents the theoretical framework, divided into two sections: (Ritual in Theatre) and (The Aesthetics of Theatrical Performance). The third chapter outlines the research procedures, where the play *Rituals of Firewood* was intentionally selected due to its relevance to the study objectives. The fourth chapter presents and discusses the results, followed by conclusions. Among the most significant findings are: the performance of the Syriac theatre actor is shaped within a religious theatrical ritual, weaving reality with its values, determinants, and dimensions, such that the actor's presence becomes an aesthetic act aligned with the spirit of service and participatory interaction. The study concludes with recommendations, proposals, and a list of references.

Keywords: Performance, Ritual, Syriac Theatre.

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

جماليات الأداء الطقسي لدى الممثل المسرحي السرياني (مسرحية طقوس الحطب أنموذجاً)

وسام خضر موسى[1]

الملخص:

يتناول البحث الحالي جماليات الأداء الطقسي لدى الممثل المسرحي السرياني بوصفها تجربة تجمع بين البعد الروحي والجسدي، لذلك تُعد الدراما تجلياً فنياً نابعاً من الطقوس والمعتقدات الدينية، اذ انبثقت من الممارسات الطقسية التي كانت تؤدى وتُجسد بأساليب تمثيلية تحمل سمات الأداء الدرامي، حيث يتحول الفعل الادائي الى طقس تعبيري يكشف عن الهوية الثقافية السريانية. كما ويسعى الممثل من خلال الطقس السرياني الى تحقيق توازن جمالي بين القداسة والفن عبر أداء يجسد المشاركة والخدمة الجماعية. وفي ضوء ما تقدم فقد قسم الباحث موضوع بحثه الى أربعة فصول شمل الفصل الأول (الإطار المنهجي) وتمحورت مشكلته في الإجابة على التساؤل الاتي (كيف تجلت جماليات الأداء الطقسي في العرض المسرحي السرياني وخاصة في عرض طقوس الحطب) وانتهى هذا الفصل بتحديد أهم المصطلحات وتعريفها منها (الأداء – الطقس- المسرح السرياني). اما الفصل الثاني تناول الإطار النظري تم تقسيمه الى مبحثين الأول (الطقس مسرحياً) والثاني (جماليات الأداء المسرحي) اما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث وتم اختيار عرض (طقوس الحطب) اختياراً قصدياً لتوافقها مع أهداف البحث. اما الفصل الرابع فقد تناول النتائج ومناقشتها ومن ثم الاستنتاجات ومن أهمها (يتشكل أداء الممثل المسرحي السرياني ضمن طقس مسرحي ديني. ينسج الواقع بمحدداته وقيمه وأبعاده، بحيث يتحول حضور الممثل الى فعل جمالي ينسجم مع روح الخدمة والتفاعل التشاركي) ومن ثم اختتم البحث بالتوصيات، والمقترحات، وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : الأداء، الطقس، المسرح السرياني.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

١- مشكلة البحث والحاجة اليه :- تعدُ جماليات الأداء الطقسي شكلاً من أشكال التعبير التي نشأت من الاحتفالات الشعبية الاجتماعية والدينية بأبسط أشكالها, وعلى مر الأزمنة فقد تطورت هذه الطقوس لتصبح مظهراً درامياً تطرح من خلالها القضايا المجتمعية وتداولها بشكل فكري وجمالي فضلاً عن التوعية , بوصفها جزءاً لا يتجزأ من بنية العرض لخلق تجربة فنية معبرة , لذلك فأن دراسة الخصائص الجمالية والفنية للأداء الطقسي الذي يمارسه الممثل المسرحي في الثقافة السريانية هو بحد ذاته عملية تركيز على كيفية توظيف العناصر الطقسية الدينية والتراثية في العروض المسرحية السريانية , اذ تعتمد مشكلة البحث على تحليل مكونات الأداء الطقسي السرياني الذي يجمع بين التراث الديني المسيحي (كالليتورجيا – الصلوات – التراتيل) و التقاليد المسرحية التي تعكس الهوية الثقافية للشعب السرياني لغرض أعادة انتاجها جمالياً في أداء الممثل المسرحي . كما وتتمثل مشكلة البحث والحاجة اليه بالتساؤل الاتي: - (كيف تجلت جماليات الأداء الطقسي في العرض المسرحي السرياني، وخاصة في العرض السرياني المستهدف طقوس الحطب)؟ لذلك سوف نسلط الضوء وبشكل موضوعي على طريقة استثمار جماليات الأداء الطقسي لدى الممثل في هذا العرض.

٢- أهمية البحث: - تكمن أهمية البحث في التركيز على كيفية توظيف الأداء الطقسي جمالياً في المسرح السرياني وخلق تواشج فني ما بين الحركة والرمز والايقونة والدلالة لمخاطبة المتلقي وايهامه، فهو كينونة متكاملة وجزء لا يتجزأ من هذا الطقس. كما تكمن

[1] استاذ مساعد/ كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل - العراق

أهميته أيضـاً لاسـتفادة المهتمين بدراسـة أشـكال الفعل الدرامي الطقسـي وكيفية حضـوره في الفعل الأدائي للممثل في العرض المسرحي السرياني، فضلاً عن أفادته الباحثين في مجال المسرح الطقسي وطرق الأداء.

٣- هدف البحث: - يهدف البحث على جماليات الأداء الطقسي لدى الممثل المسرحي السرياني.

٤- حدود البحث: -

***- الحد الزماني:** - ٢٠٢٣

***- الحد المكاني:** - مسرح الرافدين / بغداد / مهرجان المسرح العراقي – الدورة السادسة

***- الحد الموضوعي:** - جماليات الأداء الطقسي لدى الممثل المسرحي السرياني (مسرحية طقوس الحطب) أنموذجاً

٥- تحديد المصطلحات: -

الأداء: - لغةً، أدى تأدية قضاهُ. يقال "" أدى ما عليه من دين"" أدى واجب الاحترام، تأدى له من حقه: قضاه له. الأداء: القضاء""[٢]

اصطلاحاً: - يعرفهُ (ريتشارد بومان)، "" ان كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صـورة ذهنية مقارنة بنموذج أخر مثالي له، أو نموذج أصـلي موجود في الذاكرة. وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسـطة الشـخص الذي يراقب هذا الفعل – مثل جمهور المسـرح، أو مدرس الفصـل، أو العالم – ولكن الركيزة الأسـاسـية في هذه العملية ليسـت هي المراقب الخارجي بل هي ثنائية الوعي ""[٣]

اجرائياً: - الأداء هو الحفر الدقيق في تفاصـيل شـخصـية الدور وذلك من خلال وعي الممثل بالفعل المؤثر المبني على أسـاس الابتكار والمهارة التي تمكنه من أثراء الفعل المسرحي جمالياً.

الطقس: - اصطلاحاً، يعرفهُ (جيلين ويلسـون) على أنهُ ""التكرار النمطي المغلق لنشـاط ما، استجلاباً لأثر سحري، ولا يتكرر النمط السـلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضـاً لأنه اكتسـب دلالة باطنية عميقة وقد تكون جذور هذا النشـاط في الماضـي عشـوائية أو من قبيل المصادفة أو تم نسيانها لكنها أصبحت الان تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني لهُ أهميتهُ "".[٤]

وايضاً يعرف الطقس على أنه عمل "" شعائري مقدس وهو عادة تعبير عن تقاليد راسخة تتغلف بمعتقد ديني أو سلوك اجتماعي""[٥]

أجرائياً: - هو احتفال جماعي لسـير ألفتها مخيلة جماعة ما، عبر نشـاط تمتد جذوره الى الماضـي، يحمل في طياته دلالة باطنية عميقة تعبر عن صـفة القدسـية، ولغرض توكيدها تحتاج الى التكرار الجسـدي والحسـي ودعوة دائمة للانطلاق من المنبع والمنشـأ الروحي، نحو الشعائر والممارسات الدينية وأحياناً في سياق العادات والتقاليد.

المسـرح السـرياني: - يُعرف على أنه ""جنس فني يمتلك لغته الخاصـة (السـريانية والمحكية السـورث) ويمزج في نسـيجه الدرامي مكونات وتاريخ شـعب يمتلك موروثه وممارسـاته الاحتفالية والاعتقادية، وقيمه الفكرية النابعة من الحضـارات العريقة (سـومر – أكد – أشـور – بابل) فضـلاً عن امتلاكه لطقوس دينية وتقاليد اجتماعية تعتبر مصـدر الهام للقائمين بالعملية المسـرحية، وتمتاز صورة العمل المتشكلة بجمالية فنية منسجمة ومعبرة ""[٦]

اجرائياً: - هو عرض مسـرحي مكتوب أو مؤدى باللغة السـريانية أو المحكية السـورث، وهو شـكل فني ينبع من التراث الثقافي والحضاري والديني، ويستخدم في أحيان كثيرة لأداء مشاهد طقسية دينية مستمدة من الكتاب المقدس وسير القديسين، يمتاز بلغة شـعرية رمزية عالية، كما ويسـتند الى التراث الأدبي السـرياني الذي يتميز بنصـوص درامية رصـينة وفلسـفية مثل حوارات بين الموت والشـيطان، النفس والعقل. كما أرتبط منذ بداياته ارتباطاً وثيقاً بالمؤسـسـات الكنسـية والمدارس الدينية لأغراض تربوية أخلاقية.

---

[٢] - xxx. المنجد في اللغة والاعلام، بيروت: دار المشرق، ط٣٧، ١٩٩٨، ص١٦.

[٣] - مارفن كارلسون: فن الأداء – مقدمة نقدية، تر. منى سلام، مر. نبيل راغب، مصر: مطابع المجلس الأعلى للأثار، ط٢ ، ١٩٩٩، ص١٢-١٣.

[٤] - جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر. شاكر عبد الحميد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، ٢٠٠٠، ص ٥٨.

[٥] - ج، ل، ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر. محمد جمول، سوريا: ١٩٩٥، ص ٣٦٧.

[٦] - فادي نوئيل عزو، الميثولوجيا في العرض المسرحي السرياني، رسالة ماجستير غير منشورة، بابل: جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة -قسم الفنون المسرحية ،٢٠١٣،ص٩.

الفصل الثاني: - (الإطار النظري).

***- المبحث الأول: - الطقس مسرحياً.**

لا شـك قد أنهمك مخرجو القرن العشـرين بالبحث عن أنماط وأشـكال جديدة تغير من واقع الأداء المسـرحي، فبحثوا عن بيئات جديدة لعروضـهم فانطلقوا الى الشـرق والى أفريقيا ليجدوا مسـرحاً مغايراً يعتمد على طاقات الجسـد، وهذا الجسـد في ثناياه قد أختلف عن مفاهيمهم الغربية، فوجدوا جسـداً أنثروبولوجياً في أسـلوبه وطريقة عرضـه، اذ يعتمد على ممارسـات تجريبية تقترب من التجربة الدينية، وما يتولد منه هو طقسـية في حركته وتشـكيلاته ومرموزاته. لذلك نقلوا هذه التجارب الى مسـارحهم ليرتبط بشـكل من الاشـكال بالهوية الأيديولوجية لمجتمعاتهم "" فالطقس يرتبط بالهوية الأيديولوجية للجماعة وبمعتقداتها الخالصـة وهذا بدوره ينعكس سـياسـياً على الطروحات العامة المجتمعية لهذه الجماعة أو القبيلة أو الدولة ليس على المسـتوى الروحي فحسـب بل على جميع الصـعد المادية , ففي الشـعائر كما في المسـرح يجرب المجتمع البشـري هويته معيداً التوكيد عليها وهذا ما يجعل المسـرح ينحو منحاً سـياسـياً محضـاً , لأنه شـكل فني اجتماعي بالدرجة الأولى , وذلك أن جوهر الشـعائر لا يمد جماعة المتعبدين . أي جمهور المسـرح بالتجربة الجماعية على مسـتوى روحي فحسـب بل يعلمهم ويذكرهم بقوانين السـلوك وقواعد التعايش السلمي الاجتماعية أيضاً ""[٧].

فكذلك شـأن بقية المسـارح في العالم التي طورت مفهوم الطقس المسـرحي اذ أصـبح أكثر طبيعيةً وقرباً الى مفهوم اللغة ليتحول جسد الممثل الى لغة شـمولية عبر مفهوم الطقس جمالياً. لذلك يرتبط الفعل الأدائي الجمالي بتحويل الممثلين الى أنماط وسياقات ووظائف اجتماعية ليخرج من العالم الواقعي الى العالم الروحي. فأن حركة الممثل عبر أدائه في الأداء الطقسـي غير قابلة للقراءة المباشـرة ان لم تكن مفهومة من قبل القارئ لمرجعياتها الاجتماعية أو الدينية. وعليه فان الأداء في المسـرح الطقسـي يحمل عبر طياته الخطورة في قراءة المعنى لأنه يسـتحضـر الغيبيات والشـخصـيات التاريخية أو اشـباحها ويخضـع كل هذا الأداء أذا كان عبر الرقص أو التمثيل لمعيار معرفي لدى المتلقي المثقف بقراءة الحركة والايماءة والاشـارة والتشـكيل الجسـدي المُنتج خلال العرض. كما وينغمس جميع المشـاركين في مجريات العرض ضـمن مكان جامع كما هو الحال في الطقوس والاحتفالات الشـعبية حيث ان جميع المتفرجون والمؤدون يمثلون كتلة واحدة موحدة، وبذلك يغدو الفضـاء المسـرحي هو "" فضـاء الاحتفال وهو فضـاء الطقس الديني، بل هو ذلك الفضـاء الوجودي للحقيقة ""[٨]. لأن السـلوك المسـرحي عموماً يتولد من تجمع الأجسـاد مع بعضـها البعض لُتكون تشـكيلاً جمالياً. وهذا التجمع السـاخن والعاطفي بين أجسـاد المحتفلين يولد سـلوك الشـخصـيات الدرامية المؤدية داخل العرض المسرحي، وما يحدث خاصة في الاحتفال الطقسي من التلاقي الحميم والساخن والعاطفي بين أجساد المؤدين يولد الطقس للشـخصـيات المشـاركة، وعليه يُولد من خلال المشـاركة للسـلوكان المزدوجان الاحتفالي الطقسـي والمسـرحي من تلاقي ومشـاركة الأجسـاد المؤدية خلالهما، فلذلك "" فأن الجسـد هو في الواقع حالة مشـهدية دائمة إزاء الأخر. أو إزاء نفسـه ""[٩]. كما هو الحال أيضاً في العرض المسرحي السرياني اذ هو مجموعة من الطقوس الدينية التي تؤدى في الكنائس والأديرة ويتميز بالتراتيل والصلوات الخاصـة ويتم من خلال هذه الطقوس دمجها مع الأداء المسـرحي حيث بذلك يُعاد تمثيل القصـص الدينية والتاريخية باسـتخدام الجمع الغفير والمؤدات باللغة السـريانية. وتؤثر هذه التراتيل والصـلوات الطقسـية بشـكل كبير على أداء الممثل حيث يعتمد على المرجعيات الدينية بالاعتماد على الإشارات والايماءات المنتجة من قبل الكاهن أو الراهب أثناء القداس الإلهي لإيصال المعنى. كما ان دمج الطقس المسـرحي مع أداء الممثل يُعتبر تحدياً فنياً في جميع عناصـر العرض حيث يحتاج الممثل لوحده في هذا المسـرح أن يكون على دراية بالطقوس الدينية والثقافية في المسـرح السـرياني، لان كل حركة أو ايماءة أو إشـارة ناتجة منهُ قد تحرف المعنى المقصـود لذلك يعتبر الممثل خط عبور أمن بين الجمهور والتراث الديني، لذلك يسـهم في تحويل الطقس الى مفهوم واضح للمتعبد المتضلع بالعبادة في كل مرحلة من مراحل الطقس.

---

[٧]- مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر. يوسف عبد المسيح ثروت، بيروت – بغداد: دار النهضة , ١٩٨٤, ص ٢٩.

[٨] - فابر تيزيو كروتشاني: فضاء المسرح، تر. أماني فوزي، وزارة الثقافة، القاهرة: ١٩٩٩, ص ١٤٧.

[٩] - رولان بارت: الجسد أيضاً وأيضاً، تر. أنطوان أبو زيد، مجلة العرب والفكر العالمي / عدد٧, مركز الانماء القومي، بيروت: ١٩٨٩,ص ١٤٦.

كما يمتاز العرض المسرحي السرياني بالخصوصية التامة لمجتمع او أثنية ثقافياً. لان العرض المسرحي السرياني يمتلك ارثه الخاص من الحضـــارات الأربع القديمة التي حكمت بلاد وادي الرافدين ولهذا نرى في الكثير من الأحيان هنالك طقوس واحتفالات لازالت ممتدة الى وقتنا الحاضـــر حتى من خلال العادات والتقاليد و الأســـماء والأزياء فنرى ان عملية الاندماج الطقســـي عند الممثل السـرياني ما هي الا عملية تعبدية ذو صـيرورة مسـتمرة حيث بهذه الحالة يتحول الممثل من العوالم الدنيوية الحياتية الواقعية الى عوالم الجمال الطقس بكل سلاسـة وبسـاطة , عبر التنظيم للفكرة و الحدث في النص و الايماءة والاشـارة والتشـكيل والموسـيقى في العرض , لذلك أكتسـب العرض السـرياني خصـوصـية الوضـع الاجتماعي للفرد , فيخلق هذا الفرد عبر تكويناته الجسـدية وتحركاته وسكناته وتعامله الأدائي الطقسي في العرض مع مفردات المحيط قيمة تشاركية ضمن سمات الجمال والتناسق في البناء والتركيب المشـهدي . كما ان المخرج والمنظر (انطونان ارتو) كان له وجهته الخاصـــة بهذا الموضـــوع من ناحية المتلقي , فقد شـــدد على ان "" الممثل يحتاج لتطوير أقصى درجة ممكنة من استخدام الايماءة والاستجابة الحسية ليتواصل سيكولوجياً مع الجمهور . فقد أمن بضـرورة مهاجمة حواس الجمهور بمختلف التصـرفات والسـلوكيات الجسـدية ذات الطابع العنيف والهسـتيري "" [١٠] .فأن (ارتو) يقصد ليس مهاجمة الجمهور أو المتلقي المسرحي بصورة عشوائية غير منتظمة بل مهاجمته حسياً وعاطفياً من الناحية الجمالية، وهذا ما تطرقنا اليه سـلفاً فأن الطقس في دور العبادة يختلف عن الطقس في العرض المسـرحي، لأن الطقس دينياً هو عملية تكرار للصـــلات او الحركات نابعة من حاجة روحية لأجل ســـموها ابتعادا عن الملذات والخطايا. اما الطقس المســـرحي هو ارتقاء روحي ونفسي وفكري فيسموا بالمتلقي جمالياً،

كما فعل المخرج البولندي (جيرزي كروتوفسـكي) في مسـرحه الفقير ان يتوصـل الممثل الى تجسـيد الدور عبر اقامة تناسـق وخلق تناغم بين الحدث الطقسي والحدث الفني فمن خلال التنسيق يتم إيصال الفكرة والكلمة بشكل متناغم , كما وتبقى غاية التدريب المسـرحي عند (كروتوفسـكي) متمثلة في اكتشـاف الممثل لنفسـه وقدراته وطاقته , فالعرض المسـرحي عنده كما في المسـرح السـرياني يتكون من حدث جماعي طقسـي عماده الجسـد, وان يخلع الأقنعة عن الحياة اليومية , كما أكد على اكتشـاف العلاقة بين الخبرة الذاتية القائمة , وما بين الخبرة الفردية (الشـــامانية) , ونماذج الخبرة الجماعية , وان يكون الممثل في العرض المســـرحي واعياً بالقسوة والهجوم على التقوقع النفسي للجماعة في مشاهدها اليومية اساطيرها , نماذجها , وحلمها الجماعي . وان يواجه الأسطورة بالمجتمع وان يخترق المقدسات وأخيراً ان يمتلك موقفاً روحياً يساعد موقفه الميتافيزيقي [11]. ويمكن إيجاد أوجه التشابه والاختلاف بين الطقس والمسرح وذلك من خلال الجدول الاتي: -

أوجه التشابه	أوجه الاختلاف
يشكل كل من الطقس والمسرح لحظتين من الانفصال عن سياق الحياة اليومية، بما يتيحه كل منهما من تجربة جمالية وطقسية تُحدث قطيعة مع المألوف والمعاش.	يكمن الاختلاف الجوهري بين الطقس والمســـرح في طبيعـة المرجعية التي يســـتند اليها كل منهما، اذ يُمثل الطقس تجربة قـدســـيـة تتمحور حول جوهر روحي ومضـــمون ميتـافيزيقي متأصل، بينما يعتمد في المسرح على استعارته لشكل الطقس ضـمن سـياق دنيوي وجمالي، حيث توظف الرموز الطقسـية كأدوات فنية بحته دون التماس المباشر مع البعد القدسي.
ينتج كل من الطقس والعرض المســـرحي تجربتين زمنيتين متمـايزتين، فالطقس يعكس توتراً نابعاً من اسـتمرارية الزمن اليومي وضـغطه، في حين يتيح المسـرح قطيعة مع هذا الامتداد، من خلال خلق زمن رمزي يحتكم الى منطق مختلف في الإيقـاع والمعنى. ومن هـذا المنظور، يمكن فهم الطقس والمسـرح كفضـائيين يتقاطعان في كونهما يتجاوزان المعيش، لكنهما يفترقان في كيفية تعاملهما مع هذا التجاوز.	يتميز الطقس بكونه حالة أدائية انية وثابته، تقوم على مبدأ التكرار واسـتحضـار عناصـر موروثة من الماضي تمارس ضـمن سـياق شـعائري يتطلب من المشـارك والمؤدي ايماناً وتصـديقاً فعليا بفاعليته الرمزية والروحية دون الحاجة الى الايهام او التمثيل. على النقيض، اذ يبنى المســـرح على الية الايهام التي تُفعل الخيال، حيث يمارس الأداء من خلال تقنيات المحاكاة والـدعوى بـالحقيقـة. ممـا يجعـل العلاقـة بين المؤدي والمتلقي

[١٠] - أدوين ديور: فن التمثيل – الافاق والاعماق، تر. مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، مر. تق. سامي صلاح، مصر: مطابع المجلس الأعلى للأثار، د.ت، ص٩.

[11] - ينظر: ريكاردوس يوسف إبراهيم، توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي – دراسة انثروبولوجية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد: كلية الفنون الجميلة, ٢٠٠٣, ص ٣.

	محكومة باتفاق تخييلي يدرك فيه الطرفان الطابع الافتراضي للفعل المسرحي.
العرض المسرحي والطقس كلاهما يستندان الى أعراف مسبقة تُشكل خلفية ثقافية وتُسهل فهم الرموز والدلالات. فكما يعتمد المسرح على أنماط أدائية مألوفة تُفهم ضمن اتفاق ضمني مع الجمهور، كذلك الطقس يتأسس على شعائر متكررة يُعاد أداؤها ضمن أطار ثقافي مشترك، ما يجعل كليهما قائمين على بنى أداركية جمعية تنظم التلقي وتُفعل المعنى.	يمتاز المسرح بجمعه ما بين اللعب والأعراف، بينما يعد الطقس فعلاً منظماً يخضع لمسار صارم يحد من الحرية
يُعد التدريب الأدائي عنصراً جوهرياً في كل من الطقس والممارسة المسرحية، نظراً لاعتمادها المشترك على أنساق حركية منظمة وأفعال جسدية رمزية تتطلب الدقة، والانسجام الايقاعي. والانضباط في التنفيذ، لتحقيق أثر شعائري أو جمالي يتجاوز البعد الحركي الى بناء المعنى الجمعي.	الطقس ذو فعالية حسية تتسم بالتماهي والانصهار مع الحدث بالنسبة للمؤدي، في حين يحافظ الممثل في المسرح على مسافة واعية بينه وبين الدور.
تتمثل الغاية الجوهرية في كل من الفعل المسرحي والفعل الطقسي في إرساء حالة من التواصل، تتجاوز حدود التعبير الفردي نحو بناء علاقة تفاعلية بين المؤدي والمتلقي. حيث يتحول الفضاء الى وسيط ديناميكي يُفعل المشاركة الشعورية والجسدية ضمن أطار رمزي مشترك.	يصمم الاحتفال المقدس ليمارس من قبل أولئك الذين يُحيونه ويشاركون في طقوسه، دون أن يؤخذ بعين الاعتبار وجود متفرج خارجي اذ ان جوهره يقوم على الفعل الجماعي والانخراط الكلي. اما المسرح فعلى العكس من ذلك، فقد نشأ وتطور من أجل المتفرج، حيث يشكل حضور الجمهور عنصراً أساسياً في بنيته، ويعد المتلقي جزءاً لا يتجزأ منه

فمن هذا المنطلق يتم التوصل الى توليفة تقنية ما بين أساليب الأداء التمثيلي العالمية الاكاديمية في المسرح , لعدم وقوع الممثل في مطب التشابك الوظيفي والتضاد التقني بين أداء الطقس الكنسي , والأداء التمثيلي الذي يقوم به ممثل المسرح السرياني لأنه يجب ان يكون على دراية تامة في صياغة رؤيا تقنية واضحة ومحددة لكي لا تربك علاقة العرض بالمتلقي أو تساهم في عملية تغويش أيديولوجية العرض , من خلال الفصل التام بين الأداء الطقسي الكنسي الاحتفالي والأداء التمثيلي , اذ ان عملية دمجها بصورة جمالية واحدة من مهمات المخرج السرياني لكي تتم عملية الاتصال بين ضفتي العرض (الممثل – المتلقي) بصورة مسرحية جمالية سلسة .

***- المبحث الثاني: - جماليات الأداء المسرحي.**

لا شك ان ولادة الممثل في المسرح السرياني ليست ولادة لحاجة اجتماعية أو دينية أو ثقافية عابرة , بل هي ولادة موغلة في عمق التاريخ من جهة التأصيل والتفرد والخصوصية منذ القدم , لان الممثل في المسرح السرياني عبر منظومته الفكرية والجسدية والروحية هي منظومة تراكمية عبر قرون من الزمن , اذ تجذرت في أدواته التعبيرية لينتج لنا عبر أدائه التمثيلي جملة من الرموز المشفرة عبر كل حركة وايماءة واشارة وتشكيل جسدي يقوم به , اذ ان عمليتهُ على الخشبة عبارة عن أيديولوجية ثقافية متكاملة ومترابطة تحتاج لقراءة عميقة من قبل المتلقي الغائب عن هذه الثقافة لفك شفراتها . فهنا الممثل في هذا المسرح يعبر عن كينونته الذاتية من خلال ممكناته الصوتية والجسدية المصاغة بصورة جمالية. فان ما يؤديه الممثل في المسرح السرياني ليس ببعيد او غريب عن الطقس الذي يعيشهُ داخل أي كنيسة، من تراتيل وقداديس واحتفالات دينية أخرى. لكن ما يقوم به الممثل هو احالة كل ما هو قريب الى مفهوم جمالي مسرحي عبر تجربة أدائية واقعية تخص المتلقي وحياته، اذ ان الكاتب الألماني (شيلر) يؤكد على القوة الابتكارية للمحاكاة. فأن الممثل يحاكي ما ورثه عبر مقاصد لها تأثير على المتلقي وليست غائبة المعنى في تغيير الواقع المعيشي وذلك من خلال حبكة درامية متكاملة. لذلك انفتح المسرح السرياني على الأشكال الدينية بوصفها ركائز جمالية ودلالية في بنية العرض، موظفاً التداخل الخلاق بين العناصر السمعية والبصرية لتكريس البعد الرمزي للفعل المسرحي، بهدف احياء الرموز وإعادة شحنها بطاقة فكرية ووجدانية قادرة على ملامسة المتلقي بعمق. كما ان الأساس الذي يعتمد عليه أداء الممثل في المسرح السرياني هي مجموعة من الحركات والرموز التي تشكل الإطار العام للنشاط الحركي بوصفه نظام شامل ومركب من مجموعة الحركات المعقدة والصعبة التي يحظى بها المنغمس كأسلوب او سلوك للممثل والقائم بها "" فالممثل دائماً يلعب، وان كان يحاول الغوص الى أكثر مما هو شخصي. وهو في هذه الحالة يشبه الشامانات والصوفيين، وهو ما يذكرنا بمقولة (ستريندبرج) عن ان وظيفة الممثل هي ان ""يكون وسيطاً روحياً في حالة الوجد، وهنا يشير الى حالات الاستغراق الروحي الهائلة التي يجوز فيها الممثلون

عندما يصبح بمقدورهم الوصول الى حالة حلمية شبه لا واعية أثناء العرض ""[١٢] . فيكون التأثير الواضح في ارسال الرسالة والأسلوب الذي تأثر به منذ نشأته على خشبة العرض ففيها يتوازى الممثل في المسرح السرياني مع الثيمة الطقسية و أنساقها التعبيرية فيحقق وحدة متكاملة من التوءمة في الفعل الذي يؤديه مع الذروة الانفعالية ليؤثر في المتلقي وفي طريقة تجاوبه معه ليصبح كلاً متكاملاً في انتاج حركات تعبيرية مصاغة بصورة جمالية اقتبست من الطقس السرياني لتحول الى مفهوم مسرحي ينتج لنا معنى جديد , فكما هو الحال عند الممثل الذي لم يدرس مفهوم التمثيل أكاديمياً فيستنبط من بيئته حركات متداولة وشعبية ليحولها الى حركات وايماءات وتعبيرات ذو دلالة مؤثرة وجذابة في قالب معبر "" لأجل تطوير لغة طقسية بصرية عبر اكتشاف العلامات الكونية لتعميق النزعة الداعية الى خلق مسرح يتصدر خطاب الجسد والتشكيلات الحركية والتكوينات المبهرة , ويتواصل مع المتلقي من خلال بنى مشهدية , بدلاً من التواصل بالكلمات أو اللغة المنطوقة فقط "" [١٣]. لذلك فان الممثل المسرحي يسهم بقسط من نفسه لجعل المتفرجين يؤمنون بأنه شخص أو شيء خاص في موقف خاص , وبترتيب هذه المكونات بطريقة خاصة علمية جمالية يستطيع ان يعطي صورة خادعة بأعادة ترتيب المكونات نفسها أو إضافة مكونات جديدة لها يمكن ان يعطينا صورة مختلفة تماماً عن المتداول اليومي والمتعارف عليه , وانطلاقاً من هذا الأفق فان إعادة صياغة المعطيات الدرامية ذات الطبيعة الطقسية في العرض المسرحي لا تعد مجرد عملية فنية تقنية , بل هي فعل وجودي وفكري يسعى الى التحرر من القيود الزمكانية للمعطى الديني , لينفتح على فضاءات أرحب تتعدد فيها القراءات و التجسيدات والمعاني , فالمسرح حين يتقاطع مع الأشكال الدينية لا يستحضرها بوصفها ايقونات جامدة , بل بوصفها طاقات رمزية تُستنهض لتعيد للذات الإنسانية حضورها العميق ولتفك أنماط تفكيرها ومعاناتها , بما يكشف هشاشتها وقوتها في ان واحد ومن هنا يتجاوز المسرح حدود الطقس ليعيد انتاجه بوصفه فضاءً للتساؤل وامكاناً للحلول , حيث تتوسع الدراما لتلامس شمولية الزمان والمكان وتغدو فعلاً انسانياً كونياً شاملاً يستبطن المعنى في حركنه المستمرة بين المقدس واليومي , وبين التاريخي والوجودي . لذلك يعرف (ريتشارد موريل) فن الأداء التمثيلي على انه هو التصوير المجسد للصورة الذهنية وهو إيصال محتوى الانفعال والعاطفة الى الجمهور، على اعتبار ان فن التمثيل هو فعل كينونة. فعل تحرر أو حرية بالمعنى السيكولوجي، سواء تعلق الامر بالممارسة ذاتها أي المقصود العرض المسرحي، او بالنتيجة التي تصل اليها وهي عملية التطهير. لذلك ظل الممثل القاسم المشترك والاهم في المسرح السرياني ما بين الوظيفتين الوظيفة الطقسية و الوظيفة الجمالية في أداء الممثل , فرغم ان عمله في بداياته كان محصوراً بصيغة أداء أحادية البعد تتمثل في تجسيد أهمية فنون الخطابة مما أضفى على أداءه نوعاُ من الطابع الخطابي الكنسي كما في (كرازات) القداديس والاحتفالات الدينية , ولكن سرعان ما تغير هذا النوع من الأداء في ثمانينيات القرن العشرين بعد تأسيس الفرق المسرحية والتحاق عدد كبير من الفنانين السريان بأكاديميات الفنون الجميلة الى أداء تمثيلي أوسع نطاقاً اذ واكب المسرح الحديث عبر تحوله الى نزعات التجديد في المسرح والتي ساهمت في رقعة التجريب والخروج من المألوف والمتعارف عليه , فأخذ الأداء التمثيلي مساراً أكثر انفتاحاً من الجانب الخطابي الى جانب مرئي بصري ممزوجاً بالهوية السريانية من ناحية التشكيل الجسدي والايماءة والاشارة . ومن أهم ما حققه الممثل بعد هذا الانفتاح هو: -

السعي لتأكيد الهوية القومية والدينية.

فتح أفاق جديدة أمام الحركة الفنية والثقافية ومواكبة تطورات المسرح الحديث.

السعي الى تطوير الجوانب الفنية المختلفة للعرض المسرحي السرياني ومعالجتها معالجة نوعية.

لذلك عمل المسرحيين السريان الى توظيف جميع الأساليب والمناهج والتيارات المسرحية الممكنة في توظيفها من خلال الابعاد والرؤى الفكرية والفلسفية وعلى جميع الأصعدة والمستويات وأولها اللغة الجسدية مع ضرورة المحافظة على الخصوصية السريانية بكتابه ومخرجيه وممثليه. ""وانطلاقاً من هذه الرؤية نهض رجال الدين الى حمل الفن المسرحي الى مدارس العراق وكنائسه وأديرته بعدما وجدوا فيه مبعثاً تربوياً وتعليمياً وأخلاقياً ونجحوا في مسعاهم، وراحوا يمارسونه تأليفاً وتعريباً وأخراجاً

[١٢] - كريستوفر أينز: المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢, تر. سامح فكري، القاهرة: مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأثار, ١٩٩٤, ص ٣٢٢.

[١٣] - عواد علي: الحضور المرئي: المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة، دار المدى للثقافة والنشر، ط١, سورية -دمشق: ٢٠٠٨, ص ٨٩.

وتمثيلاً "" [١٤] . ويرى الباحث ان ما توصل اليه الممثل في المسرح السرياني ما هو الا تماثل للفعل الطقسي عبر جماليات أداءه اذ شكل عالماً مغايراً فعلياً وواقعياً عبر جماليات الأداء الطقسي وشكل عوالم متخيلة فنياً نشأة وفق منطقها لتصبح حقيقة حياتية فعلية بواسطة الأداء المجسد الذي خضع للتدريب المتواصل ومواكبة كل ما هو حديث وفقاً للأفكار العالمية الشمولية المتنوعة للأداء التمثيلي في المسرح السرياني. فبعد هذا التحول بحث مخرجو وممثلو المسرح السرياني عن بيئات وفضاءات جديدة لتشكيل جسد الممثل من جديد حسب الطقوس برموزها ودلالاتها فظهرت لنا عروض من نوع جديد كلياً خارج الفضاء والمكان المسرحي التقليدي فبعضاً من العروض عرضت على (سقالات) البناء والبعض الاخر عرضت على سفح تل أو جبل والبعض الأخر حاكت عروض مسرح الشارع في الحدائق العامة والشوارع العامة وفناءات الكنائس والاديرة وأغلب هذه العروض كانت من انتاج (فرقة مسرح قره قوش / بغديدا للتمثيل). فمن خلال هذ التغيير أستطاع الممثل السرياني ان يُركب ويصيغ أسلوباً جمالياً خاصاً به بدمجه الحركات والرموز والدلالات الطقسية السريانية مع الأساليب المسرحية العالمية فخلق تناغماً في فضاءات الأداء التمثيلي طقسياً دينياً ولكنه مجرد من الصلوات والتلاوات والاناشيد التقليدية , لأنه وَلدَ دلالات رمزية جديدة من خلال استحضار الطقوس السريانية القديمة ليعيد صياغتها دراماياً , كما وايضاً خلق نوعاً من التناسج والتواصل ما بين فعل الممثل ومشاركة المتلقي في الفضاءات المفتوحة والتفاعل المباشر والارتجال مع الجمهور . فالممثل في المسرح السرياني استطاع إعادة أدواته الجسدية ة والصوتية جمالياً بما يناغم مع الأساليب الحديثة ليعيد الهوية الرمزية للطقس السرياني والمرتبطة بالذاكرة الجمعية للعادات والتقاليد من خلال اللغة السريانية فمن هنا يدخل الممثل في فضاءات ادائية جديدة للاستعادة والتجسيد للرموز وإعادة شحنها بالمعنى المعاصر. وقد وصف (هارولد كليرمان) هذا النوع من الأداء التمثيلي على انه "" صياغة مقننة لتكنيك التمثيل "" [١٥]ووفق منهج (ستانسلافسكي) هي طريقة تمكن الممثل من ان يستخدم نفسه بصورة أكثر وعياً لتحقيق المتغير على خشبة المسرح أو مكان العرض طقسياً. حيث يغدو الجسد وسيطاً للمعنى لا حامله والحدث المسرحي طقساً حياً يؤسس لحقيقة عابرة تنبثق في لحظة العرض وتنطفئ معهُ.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات: -

١- يرتبط الطقس بالهوية الأيديولوجية للجماعة وبمعتقداتها على الصعيدين الروحي والمادي.

٢- يرتبط الفعل الأدائي الطقسي الجمالي بعملية تحويل الممثلين الى أنماط وسياقات ووظائف اجتماعية ليخرج من العالم الواقعي الى الروحي.

٣- يجسد العرض المسرحي السرياني بُعده الطقسي عبر توظيف الطقوس الدينية الكنسية، كالتراتيل والصلوات، ودمجها بالأداء المسرحي لإعادة تمثيل القصص الدينية والتاريخية باللغة السريانية وبمشاركة جماعية طقسية الطابع.

٤- يسعى الممثل السرياني الى تحويل القريب والاعتيادي الى مفهوم جمالي مسرحي من خلال تجربة أدائية واقعية تستمد جوهرها من حياة المتلقي وتفاعله معها.

٥- يُعبر الممثل السرياني عن الثيمة الطقسية من خلال تحويل الحركات الطقسية الى فعل مسرحي جمالي، مولداً دلالات جديدة بتجربة وجودية وموحداً بين الرمزية الطقسية والانفعال المسرحي في نسق جمالي فلسفي متكامل.

الفصل الثالث – (إجراءات البحث).

يتضمن الفصل الثالث الإجراءات التي قام بها الباحث لكي يحقق أهداف البحث. وتشمل هذه الإجراءات اختيار عينة البحث ضمن الحدود المكانية والموضوعية، وتحديد المنهج العلمي المتبع في التحليل.

مجتمع البحث: -يتضمن مجتمع البحث عرض واحد (طقوس الحطب) وهو من ضمن عروض المسرح السرياني التي انتجته (فرقة مسرح قره قوش) بالتعاون مع كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل.

عينة البحث: - اختار الباحث عرض (طقوس الحطب) اخياراً قصدياً لسبب اقترابه من هدف البحث وأيضا لتجلي الطقوس من خلال أداء الممثل المسرحي السرياني.

---

[١٤] - علي محمد هادي الربيعي: المسرح الديني في العراق – دراسة توثيقية، بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية. طبع، نشر، توزيع , ٢٠١٦, ص٧.

[١٥] - قسطنطين ستانسلافسكي: فن المسرح، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , ١٩٦٨, ط٢, ص١٥.

منهجية البحث: - اتبع الباحث المنهج الوصـــفي في تحليل عينة بحثه. وتم تحليلها في إطار ما يخدم مجال بحثه وحاول التركيز على الجوانب المختلفة لأداء الممثل في المسرح السرياني. كما ويرى بان المنهج الوصفي يساعده في التوصل الى النتائج المرجوة.

أدوات البحث: - اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على: -

١- مؤشرات الإطار النظري.

٢- مشاهدة العرض مشاهدة حية على خشبة المسرح.

تحليل عينة البحث: - مسرحية (طقوس الحطب) - تأليف (إبراهيم كولان) – اخراج (نشأت مبارك) – تمثيل: - شوقي حكمت – بدوررجل الحرب، وسام بربر- بدورالابن الأكبر، صدام سالم – بدورالابن الأصغر.

المتن الحكائي للعرض: - تدور أحداث حكاية العرض المســرحي حول موضــوع الحروب بكافة أشــكالها، وما عانته المجتمعات من أحداث دموية ونفسية كان لها الوقع الكبير على تفكك تلك المجتمعات، حيث يظهر من خلال هذه الحكاية رجل حرب يؤيد ويؤازر الحرب من خلال تمجيده واحتفائه بمنجزاتها بدفع ابناءه ليكونوا وقوداً لأشــعال حرب أخرى في إعلانه عن طقوس حربية هدفها الموت مستنبطة من طقوس محلية سريانية وطقوس شعبية عراقية ليعلن بدء الحرب وتلذذه بالدماء.

تحليل العرض: - جاءت بداية عرض طقوس الحطب بافتتاح الستار بسماع موسيقى لطقس سرياني (ابون بشمايو) الصلات الربية وهي واحدة من طقوس الصلاة والدفن التي مهدت للدخول الى أجواء العرض الحربية حيث يسمع أيضا (اذان الصلاة) في الطقس الإسلامي , فتكشف الإضاءة الخافتة ظهور ممثلين على شكل دمى معلقين بخيوط وهمية تنتظر أوامر الاب العسكرية لكن يتفاجئ الاب المتسلط بعد تحرر ابناءه من الخيوط برفض الأوامر والبحث عن حياة جديدة خالية من مفهوم الموت عبر حركات وتشــكيلات جســدية يرتبط فعلها بالطقس الجمالي عبر تحويل الممثلين من قبل الاب الى أنماط وســياقات ووظائف اجتماعية , وكأنهم يعبرون عن رفضــهم لمفهوم الحرب عبر الحركات الراقصــة مع مجموعة من النســاء ليُكونوا رقصــة تعبيرية طقسية تحمل في دلالاتها معنيين , الاول رفض مفهوم الموت من خلال الحرب. والثاني مراسيم الدفن، وهذا ما احالنا الى اعتباره طقس بحد ذاته نابع من الطقس الســرياني المرتبط بالهوية الأيديولوجية للجماعة وبمعتقداتها على الصــعيدين الروحي والمادي اذ تحول الممثلين جميعاً الى فكرة أيديولوجية بتشــكيلات أجســادهم وكأنهم قرابين كنســية، حيث انســلخ الممثل عن ذاته الانوية ليتحول الى رمز للفداء والتضحية تجسيداً لمفهوم المسيحية. حيث نرى من الجهة الأخرى بأن رجل الحرب قد تحول الى سلطة بطريركية بأداء حركات الكاهن الواقف على المذبح الكنسي بتبركه الطقس الظاهر أمامه من أداء الرقصة والتشكيلات الجسدية والبخور والموسيقى الطقسية , وحتى الترتيلة الســريانية التي حولت الممثلين عبر أجســادهم الى كتلة حميمية جســدت للعرض المســرحي بُعده الطقســي الكنسي في ترتيلة (عبدي كانيح) , ليتم إعادة انتاج أداء تمثيلي قصــصــي للقصــص الدينية وبمشــاركة طقســية الطابع مما ولد لدى المتلقي الواعي والمثقف بالطقس الســرياني بأن العرض أشــبه بالقداديس الكنســية ولكن نم أعادة صياغته بصورة جمالية وفنية , حيث ان الممثلين في عرض طقوس الحطب جسدوا بالدقة المتناهية معظم حالات القطع والوصل في الحدث الدرامي, فكانت تحولاتهم الأدائية تتماشــى مع التحولات الدرامية في حبكة النص الواقعية التي عاشــها الفرد بكل تفاصــيلها لتتحول الى الم جمعي في دمج المتلقي عبر اســتيقاظ ذاكرته الجمعية ودمجه بالحدث الدرامي . كما ان جميع التراتيل والادعية والصــلوات التي قام في أدائها الممثلين في أدائها تمثيلياً لم تكن فقط ضــمن مجريات العرض فقط , بل هي رســائل تتعلق بالهوية و بتجذرها في كيان الممثل التي تربى عليها لتصــبح جزءاً لا يتجزأ من كينونته الثقافية خاصــة والأيديولوجية عامة , اذ ان الممثل الســرياني عبر توظيفه والرموز والاشارات والدلالات لم يكن توظيفاً اعتباطياً او عشــوائياً بل هو معرفة ووعي تام بكل حركة أو ايماءة أو إشــارة على ماذا تدل في نفوس المتلقين , لأنها اذا لم تؤدى بالصــورة الصــحيحة فقدت معناها الطقســي الليتورجي وتجردت في نهاية الامر من قدســيتها , ولكن في عرض طقوس الحطب اســتطاع الممثل الســرياني اعطائها عمق مفاهيميا ودلالاتها الرمزية والمعنوية في أدائه لها. لأنها جزءاً من تركيبته الروحية والنفسية والتاريخية التي تجذرت فيه منذ وعيه الأول التي شــاهدها وفهم وفكك معانيها حاله كحال الممثل في المســرح الياباني أو الرقصــات الطقســية في أفريقيا والهند الممتلئة بالرموز والشــفرات والدلالات. فمن خلال المشــاهد المتعاقبة في عرض طقوس الحطب مشــهد الدفن مشــهد رقصــة ا(لعكامي) مشــهد العماذ والتبركة بالماء مشــهد تحويل الأبناء الى الات اذ تحول الممثلين عبر ذاكرة الزمكان الى مفهوم جمالي مولداً دلالات جديدة بتجربة وجودية

وموحداً بين الرمزية الطقسية والانفعال المسرحي ليحقق نسقاً جمالياً فاسفياً متكاملاً بثقافة غنية في الاحداث والمتغيرات , وبالتالي أصبح جسد الممثل أرشيفاً بايلوجياً ووسيطاً يجسد الصراع الدرامي والانتماء الطقسي في ان واحد أذ تحولت اجساد الممثلين في مشهد رقصة (العكامي) الى خطاب مزدوج وهو التعبير عن الألم الروحي في فقدان الحبيبة والفرح الجسدي الخال من السرور ليتم تداوله عبر نسق فكري هو نتاج النسق الجمعي الذي ظهر جلياً في أداء رقصة الممثل ومتجانساً ومتداخلاً عبر تركيب وإعادة صياغة شفرات ورموز العقل ليحولها الى سياقات ووظائف اجتماعية وبمشاركة جماعية طقسية الطابع ليتم أدائها من قبل الممثلين الرئيسيين الابن الأول والابن الثاني ومجموعة النساء اللواتي يؤدون الرقصة الطقسية السريانية بألم وحزن على أبنائهم وذويهم , فهنا أستند الأداء التمثيلي في ابراز الحدث الطقسي والمسرحي صورياً واستند على مبادئ التشكيل البصري في انتاج صور مركبة للبناء الجسدي والمادي بحيث أحالت المتلقي الى عوالم الواقع والخيال الدرامي في الوقت ذاته , كما ركز الأداء في العرض بصورته العامة على تحولات الممثل بين الأزمنة المختلفة وطبيعة حضوره فنياً و تقنياً داخل فضاءات العرض اذ استمدت جوهر الأداء التمثيلي من حياة المتلقي و تفاعله معها حيث أكد الأداء التمثيلي على جوهر الطقس السرياني و ارتباطه ارتباطا وثيقاً بالهوية الأيديولوجية للجماعة المؤدية , عبر رمزيتها واستقرارها في منطقة أداء كنسي تم توظيفه بأسلوب مرمز وباستخدامات ليتورجية كنسية مكملة لشكل الحدث كالبخور وأصوات الأجراس والتراتيل والشموع وفعل تقديس القربان المقدس على المذبح الإلهي التي يؤديها الكاهن في القداس الكنسي المسيحي , أما في الجزء الثاني من العرض تتحول الأجواء الى محكمة صممت بثلاثية جدلية تركيبية احتوى هذا المشهد على الممثلين الثلاثة الأب بدور القاضي والابناء الأول والثاني وكأنهم دمى ناطقة تحاكم بعضها البعض وكأنه سر الاعتراف في الديانة المسيحية للاعتراف بالخطايا التي ارتكبها الأب بحقهم ليتحول المشهد فجأةً الى طقس راقص عبر العزف على الدفوف وتتحول المحكمة الى الأفشاء بكل جرائم الأب لينقسم الأبناء الى من يحكي الجرائم والأخر يرقص الرقصة المولوية بألم وبفرح في الوقت ذاته احتفاءً بأخيه الذي يتكلم عن الحق , اذ توزعت كتل أجساد الممثلين على خشبة المسرح ليكونوا طقساً راقصاً مسرحياً ممنهجاً وكنه طقس حي يؤدى في الأعياد الدينية , فيتحول فجأة الطقس الى هدوء تام وكأنه انتهى فتبدأ مباشرةً موسيقى ترتيلة (حاملاً الصليب على كتفيه) باللغة السريانية ليرفع الأبن الأول من كتفيه وشاحه الفلكلوري (الهبرية) ليبدأ بطقس مغاير ومكمل في الوقت ذاته وهو واحد من الطقوس العراقية القديمة التي كان البابليون يؤدونها على اله بابل (مردوخ) وهي (اللطمية) فعبر تشكيلات الممثل بحركاته الجسدية جسد الايقونة الراقصة بدلالاتها المأساوية بكل أشكالها وتفاصيلها ليقدم صورة مؤلمة للأم المعذبة التي عانته من الم الفقدان , كما حاول الممثل موائمة شكل الحركة الطقسية مع التعبير الفني الدال حرفياً في الموقف والحالة المطلوبة من خلال الرقصة التي أنشأت مكاناً افتراضياً لزمن الرقص الطقسي ومناسبته , لذلك لم يتكئ عرض طقوس الحطب على الطقس الديني فقط بل ايضاً استند على الطقوس القومية وزجها داخل العرض لهذا لم يستند ايضاً الممثلون في أدائهم على أسلوب واضح في التمثيل فكان عبارة عن مجموعة أساليب ومناهج ادائية متداخلة وحمل خطابات مختلفة , فلهذا جعل عملية تحديد الهدف السياسي والاجتماعي والثقافي الدقيق للعرض أمر ليس من السهولة فهمه وتحليله وتركيبه الا عن طريق متلقي مثقف وواعي , لان عرض طقوس الحطب لم يفرض أية أزمنة و أمكنة افتراضية مسبقة للأداء التمثيلي وهذا ما هيئ المخرج للممثل مساحة مفتوحة للأداء . لأن الطقس عموماً لا يتكئ على أسلوب معين بل على شكل وأسلوب الطقس ذاته.

الفصل الرابع :-(النتائج ومناقشتها)

١- أنفتح الأداء التمثيلي على مبدأ الحضور والغياب الطقسي مستنداً على الاضطرابات النفسية التي تعانيها الشخصيات على خشبة المسرح، وهذا النظام في التحول تحقق عبر مجموعة من الاداءات الراقصة التي وظفت بإطار طقسي ينتمي الى الطقس الكنسي المسيحي والطقوس الاجتماعية حيث رافق الأداء تراتيل كنسية ورقصات اجتماعية انسجمت مع متطلبات الحدث وأسست لحالة رحية طقسية انكشفت من خلالها مساحات الأداء وإنتاج المعنى.

٢- أظهر التحول بين الأزمنة المختلفة داخل فضاء العرض أحالة المتلقي الى عوالم مختلفة بدلالاتها ورمزيتها وحركتها، فظهرت عناصر العرض متداخلة مع حضور الممثل الطقسي، فالموسيقى والبخور وأصوات أجراس الكنائس والشموع والماء المقدس انتجت فعلا اتصالياً وشكلاً صورياً أسهم في تأكيد حضور الممثل فنياً وطقسياً داخل مساحة العرض الجمالية.

٣- انبثق أداء الممثل المسرحي السرياني من تأمل تصويري عميق لماهية الحدث وجوهره، اذ لم يكن الفعل المسرحي مجرد محاكاة شكلية للطقس بل عن عملية وعي جمالي يسعى الممثل السرياني من خلالها الى إعادة انتاج علاقة بالأشياء والعالم. فقد تجسد حضوره التقني في نسق ادائي متوتر يوازن بين الإيقاع الداخلي للشخصية وبين ما تنتجه المادة المسرحية من رموز ودلالات , محققاً بذلك حالة من الانصهار بين الذات المؤدية والعناصر المادية المحيطة بها ومن خلال هذا الاشتباك الخلاق سعى الممثل الى بناء صيغة متطورة تحرر الاداء من النمطية التكرارية للطقس , وتنقله الى مستوى الحدث الجمالي المتجدد القادر على زعزعة السكون وكشف المكنونات الخفية في الشخصية , كما شكلت رؤيته في التعامل مع الأشياء موقفاً وجودياً من عالم غابت عنه انسانيته , اذ تحول فيه الأنسان الى أداة طيعة بيد السلطة , فغدا الفعل المسرحي فعل مقاومة رمزية لاستعادة المعنى المفقود للإنسان والوجود

٤- تتجلى خصوصية الهوية السريانية في عرض طقوس الحطب بوصفها حضوراً ثقافياً وروحياً ينبض في الجسد المؤدي، حيث تنصهر الطقوس والايماءات واللغة والأزياء والرقصات الشعبية في بنية دلالية متكاملة تعبر عن الذاكرة الجمعية للمجتمع السرياني. فالممثل، وهو يتماهى مع هذه المكونات الجمالية، لا يكتفي بأداء شكلي بل يستحضر جوهر الكينونة السريانية في فعل ادائي يتجاوز المحاكاة نحو إعادة انتاج الهوية ذاتها. وبهذا يغدو الجسد المسرحي فضاءً لترجمة الوعي الثقافي واداة لتجسيد التفرد والتميز اللذين يمنحان الهوية السريانية حضورها الخاص في المشهد المسرحي المعاصر.

الاستنتاجات: -

١- يُستنتج ان الحضور الفني للممثل السرياني يتأسس كفاعلية تقنية تولد نصاً أدائياً طقسياً ناتجا عن تداخل النظم الحركية والاشارية والايمائية، بما يجعل هذا الحضور قادراً على انتاج المعنى وتفعيل التواصل مع المتلقي.

٢- يقوم الأداء التمثيلي في المسرح السرياني على استثمار الموروثات والعادات والتقاليد والطقوس الشعبية والدينية ليقدم تجربة جمالية متكاملة تحمل قيماً درامية عميقة وتثري الفعل المسرحي بأبعاد حسية وثقافية غنية تعكس روح التراث.

٣- يستنتج الباحث ان استخدام الطقس السرياني يشكل شكلاً من اشكال الشراكة بين الممثل والمتلقي، ويعمل في الوقت نفسه كوسيلة للتبادل الثقافي والحضاري بين الشعوب، من خلال توظيف هذه الطقوس وإعادة انتاجها درامياً، حتى مع اختلاف الطرق والمناهج والأساليب.

٤- يتشكل أداء الممثل المسرحي السرياني ضمن طقس مسرحي ديني، ينسج الواقع بمحدداته وقيمه وأبعاده، بحيث يتحول حضور الممثل الى فعل جمالي ينسجم مع روح الخدمة والتفاعل التشاركي.

التوصيات: - إقامة مهرجانات مسرحية سريانية، تفعل روح التراث وتستحضر الذاكرة الطقسية عبر ورش وعمل ندوات شبه دائمة تُعنى بفنون المسرح عموماً، وبالأداء التمثيلي السرياني خصوصاً، بالاستفادة من الخبرات العراقية والعالمية لتطوير أساليب التعبير الأدائي وترسيخ الهوية السريانية في الفعل المسرحي.

المقترحات: -

١-طقوس الجسد وجماليات الحضور في العرض المسرحي السرياني.

٢- ميثولوجيا الأداء التمثيلي في العرض المسرحي السرياني.

References:

Abu Zayd, A. (Trans.). (1989). *The body again and again. Arab and World Thought Journal*, (7). Center for Arab Development.

Al-Rubaie, A. M. H. (2016). *Religious theatre in Iraq: A documentary study*. Babel: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation.

Ali, A. (2008). *Visual presence: Theatre from prohibition to postmodernism*. Damascus: Dar Al-Mada for Culture and Publishing.

Aslan, M. (1984). *Anatomy of drama* (Y. A. Tharwat, Trans.). Beirut–Baghdad: Dar Al-Nahda.

Barthes, R. (1989). *The body again and again* (A. Abu Zayd, Trans.). *Arab and World Thought Journal*, (7), Center for Arab Development.

Carlson, M. (1999). *Performance: A critical introduction* (M. Salam, Trans.; N. Ragheb, Rev.). Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.

Cruciani, F. T. (1999). *Theatre space* (A. Fawzi, Trans.). Cairo: Ministry of Culture.

Dean, E. (n.d.). *The art of acting: Horizons and depths* (Language and Translation Center, Trans.; S. Salah, Rev.). Egypt: Supreme Council of Antiquities Press.

Ibrahim, R. Y. (2003). *The use of the actor's body in Iraqi theatrical performance: An anthropological study* (Unpublished doctoral dissertation). College of Fine Arts, Baghdad.

Innes, C. (1994). *Avant-garde theatre 1892–1992* (S. Fikri, Trans.). Cairo: Academy of Arts, Center for Languages and Translation.

Stanislavski, K. (1968). *The art of theatre* (2nd ed.). Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Stein, J. L. (1995). *Modern drama between theory and practice* (M. Jamoul, Trans.). Syria.

Wilson, G. (2000). *The psychology of performing arts* (S. Abdel-Hamid, Trans.). Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.

Youssef, R. I. (2013). *Mythology in Syriac theatrical performance* (Unpublished master's thesis). University of Babylon, College of Fine Arts.