المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الأردني

*فراس خالد حمدان الريموني**

ملخص

يهدف البحث إلى التعرف على المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الأردني، وطبيعة الموضوعات التي تناولها التي شملت مضامين سياسية أو اجتماعية أو غيرها، وجاءت الحدود الزمنية للبحث بين عامي 2014- 2015م إذْ تم اختيار عرضين مسرحيين اختيارا قصديا لاثنين من المخرجين هما :مسرحية أعراس آمنة للمخرج يحيى البشتاوي، ومسرحية هاش تاج للمخرج محمد خير الرفاعي، وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

الكلمات الدالة: المضامين، الفكر، العرض المسرحي، المخرج المسرحي الأردني.

مشكلة البحث:

منذ ان ظهر فن المسرح أدى دوره كفن إنساني له تأثيره في كافة الأنساق الاجتماعية من خلال ما قدمه من طروحات فكرية وجمالية أسهمت بتنمية المجتمعات، وتشخيص مشكلات الواقع وتناقضاته في محاولة لتحقيق الإصلاح والتوجيه الاجتماعي, وكان طبيعيا أن يأخذ المسرح العربي بشكل عام والأردني بشكل خاص دوره في التعبير عن الواقع وما يرتبط به من مضامين فكرية من خلال تقديم مسرحيات تناولت الحياة المعاصرة ومشكلاتها في حدود البيئة المحلية, أو تلك التي تعرضت لقضايا الأمة العربية المصيرية ومعاناتها, وقد اقتضت معالجة تلك الأوضاع الاجتماعية أن يتجه المخرج المسرحي إلى خيارات فكرية وفنية متعددة قامت على تصوير قضايا الواقع الاجتماعي ومشكلاته، وتصوير طبيعة التناقضات الاجتماعية التي طغت على طبيعة العلاقات والأنظمة محدثة فجوة بين أطراف الصراع الذي أصبح يعبر عن نفسه بصيغ وأشكال متعددة. وفي ضوء ما تقدم تتحدد مشكلة البحث بالسؤال التالي:

. ما المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الأردني؟

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من خلال دراسة موضوع المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الاردني، ويسعى البحث لتحليل طبيعة الموضوعات التي تناولها المخرج المسرحي الأردني في عروضه، ومضامينها وآليات التعبير عنها، وذلك من خلال اختياره القصدي للعينات موضوع الدراسة وتحليلها، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

***أهداف* البحث:**

يهدف البحث إلى التعرف على:

- المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الاردني.
- آليات التعبير عن المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الاردني.

حدود البحث:

1- الحدود الزمنية: العروض المسرحية المقدمة بين عامي (2014 . 2015م).

2- الحدود المكانية: العاصمة الأردنية عمان.

3- الحد الموضوعي: دراسة المضامين الفكرية التي تم تناولها في العرض المسرحي الأردني، وطبيعة الموضوعات وآليات

*جامعة عمان الأهلية. تاريخ استلام البحث 2020/1/1، وتاريخ قبوله 2020/2/25.

 ©2021 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

التعبير عنها من قبل المخرج المسرحي الأردني.

منهج البحث: اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه.

تحديد المصطلحات:

1. المضمون:

لغة:

ذهب (ابن منظور) إلى أن المضمون لغة هو " ضمن الشيء بمعنى تضمنه: ومنه قولهم: مضمون الكتاب كذا وكذا وما تضمنه كتابك . أي ما أشتمل عليه وما كان من ضمنه ضمن الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر " (ابن منظور، 2010، ص388).

وعرفه (اليسوعي) بأنه من " ضمن: حواه ضمن الشيء الوعاء: جعله فيه تضمن الشيء أشتمل عليه، الضمن داخل الشيء، مضامين ما يفهم منها ولم تكن موضوعية له " (اليسوعي، 1975، ص455).

وهو أيضاً " المحتوى، المضمون من الجملة: ما يفهم منها فحواها. المضمون من الرسائل: ما يرسل بضمان البريد وكفالته" (مسعود، 1964، ص1392).

. اصطلاحاً:

وذهب (صليبا) في المعجم الفلسفي على ان مضمون الشيء هو " محتواه، ومضمون الكتاب: مادته، ومضمون الكلام: فحواه، وما يفهم منه " (صليبا، 1982، ص386).

وورد في معجم المصطلحات المسرحية بأنه " المحتوى الذي تكشف عنه المسرحية وتوحي به إلى نفوس المشاهدين، وقد يكون واضحاً مباشراً أو خفياً او غامضاً " (الجلبي، 1993، ص57).

وعرف (عيد) المضمون بأنه " ماهية الشكل الذي يخدم الافكار الكامنة فيه " (عيد، 1980، ص47).

التعريف الإجرائي: هو كل ما يحتويه العرض المسرحي من معان ورموز وقيم فكرية تسهم بمجملها في التعبير عن مقولات العرض التي يراد الكشف عنها وإيصالها للمتلقي.

2. الفكر:

. لغة:

الفكر لغة من :" الفكر, والفكرة , والمصدر الفكر بالفتح وبابه نصر, وأفكر في الشيء وفكر فيه بالتشديد وتفكر فيه بمعنى. ورجل فكير بوزن سكيت كثير التفكير "(الرازي،1981، ص509).

وعرفه (مسعود) بأنه " فكرَ يفكرُ في الشيء: عمل الفكر والعقل فيه ليتوصل الى حلهِ او ادراكه. الفكرة: الخاطرة الذهنية " (مسعود، 1964، ص 1129).

وجاء في (المنجد) بأن " فكرَ: فَكْر او فِكْرا: في الأمر: اعمل العقل فيه وتأمله. وفكر: أفكار: أعمال العقل في المعلوم للوصول الى معرفة مجهول: عظمة الإنسان في فكره " (مجموعة من المؤلفين، د. ت، ص 1104).

. اصطلاحا:

ذهب (افلاطون) إلى أن الفكر هو " النموذج المثالي للأشياء الحسية، إنه الوجود الحقيقي" (وهبة، 1974، ص 233).

وهو أيضاً: " النتاج الأعلى والأهم للعمليات الذهنية التي يجريها الدماغ البشري, وهو مجموعة النتائج الايجابية التي تنتج عن العمليات الفسيولوجية التي تمارسها القشرة المخية على شكل موازنة بين الانطباعات الآتية من البيئة المحيطة, بالاستناد في اللغة والمعرفة وإصدار أحكام عليها واستنباط نتائج ايجابية منها (جعفر، 1977، ص150).

وهو أيضاً " تقلب النظر في مظاهر الخبرة الماضية داخلياً، عملية استثارة فكرة او افكار ذات طبيعة رمزية، يبدأها عادة بوجود مشكلة وتنتهي باستنتاج او استقراء "(عاقل، 1971، ص115).

وهو أيضاً "النتاج الاعلى للدماغ بوصفه مادة ذات تنظيم عفوي خاص وهو العملية الايجابية التي بواسطتها ينعكس العالم الموضوعي في مفاهيم واحكام ونظريات ويظهر خلال أنشطة الانسان لاجتماعية والانتاجية وتضمن انعكاساً وسيطاً للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله " (روزنتال وبودين، 1985، ص332).

التعريف الإجرائي: هو مجموعة العمليات العقلية والإدراكية التي يستطيع الفرد الوصول بها الى استنتاج في قضية ما، والتي يمكن أن تظهر من خلال العرض المسرحي.

ثانياً: الإطار النظري: الفكر الاجتماعي وتشكيل المضمون الفني:

ذهب (الجابري) إلى أن الفكر حينما يقرن بوصف يرتبط بشعب من الشعوب فإنه يعبر عن " مضمون هذا الفكر ومحتواه، أي جملة الآراء والأفكار التي يعبر بها، ومن خلالها، ذلك الشعب عن اهتماماته ومشاغله، وأيضاً عن مثله الأخلاقية ومعتقداته المذهبية وطموحاته السياسية والاجتماعية، وبعبارة أخرى أن الفكر بهذا المعنى هو والأيديولوجيا اسمان لمسمى واحد " (الجابري، 1998، ص11).

وإذا كان الفكر الإنساني قد قام منذ بداياته الأولى نتيجة لتآلف عدد من القيم والأنساق المعرفية والثقافية, فإن تلك القيم والأنساق قد جاءت لتمثل " ومن خلال تفاعلاتها، بنية الفكر الاجتماعي بكل مكوناته. إن الفكر هو الذي يجعل من الممكن وضع تصورات نموذجية محددة لحركة الواقع, ومن ثم القدرة على إدراك ماهية هذه الحركة, وبالتالي إمكانية التحكم بها أو معرفة اتجاه هذه الحركة على الأقل " (تركي، 1996، ص12), ضمن بنية العلاقات الداخلية المتطورة والمؤثرة على أنظمة الفكر الاجتماعي ومدى تأثيرها في حركة المجتمع.

والحديث عن الفكر ومضمونه ليس أمرا سهلا, وذلك نتيجة لمدى تعلق ذلك بتعددية اتجاهات الفكر الإنساني وتنوعه, ابتداءً من الارتباط التاريخي . الثقافي لدى الإنسان بصورة خاصة والشعوب والأمم بصورة عامة, ويرجع ذلك الارتباط لكونها . أي الثقافة . الدائرة الأكثر تفاعلا مع الفكر الإنساني بل والعنصر الأهم في بناء هويته التاريخية الحضارية, وانتهاء بالمداخلات الفكرية المعاصرة وتغيراتها, التي تفرزها معطيات الواقع الإنساني وتحولاتها المختلفة, وفقا لتعددية الأنساق المعرفية المكونة للبناء الفكري الاجتماعي واستمرار تفاعلاتها, حيث تسير تلك الأنساق والمنطلقات بخطوط معقدة التركيب ضمن اتجاهات وسياقات مختلفة, من ثم تتلاقى وتتآلف فيما بينهما لتشكل نسيجا فكريا خاصا, يسترجع فيه الموروث الحضاري ليولد ولادة عصرية جديدة, ترتبط بذاتها وبروح الفكر المعاصر (الجوابرة، 2005، ص17).

ولا يمكن تجاوز العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون بوصفهما حاويان للفكر، فهى علاقة تجمع بين الاتساق والانسجام، وتحتوى فى الوقت نفسه على العديد من التناقضات التى تنبع من عناصر العمل الفنى وتفاصيله، ولعل ذلك هو الذى جعل الآراء تتشعب، ويتّسع مجالها، نتيجة للاهتمام بجانب دون الآخر، أو تغليب أحد الجوانب على الجوانب الأخرى، ويبقى التعامل مع العمل الفنى كوحدة تحمل العديد من التناقضات والصراعات العديدة، هو الذى يوضح طبيعة العلاقة بين عناصر هذا العمل، لاسيما العلاقة بين الشكل والمضمون بما يحملانه من مجالات خاصة بالدراسة والتنظير.

إن العلاقة بين الشكل والمضمون توضح بأن للمضمون أولوية قد تتغير تبعا لتغير الواقع الاجتماعى والظروف الأخرى التى تؤثر فيه، في حين يكون ثبات الشكل أكثر نسبيا، وذلك لحاجته إلى التكيف وفقا للمضمون الجديد، ورغم توجهاته الماركسية فقد انتقد (ايجلتون) الآراء الماركسية التى كانت ترى فى أن الشكل لا يخرج عن كونه غلافا خارجيا للمضمون، وأكد أن مفهوم المنطق الداخلي للمضمون يشكل أساسا للفهم الجدلى للعلاقة بينه وبين الشكل.

أما (لوفافر) فإنه قد انتقد بشدة أولئك الذين يفصلون بين الشكل والمضمون، ويرونهما فى صورة تجريدية، فهم يرون أن المحتوى، أو قوام الأثر الفنى يتعين فى نظرهم على نحو أيديولوجى صرف، بالموضوعات المطروحة المنظور إليها من ناحية تجريدية، وكذلك الشكل يتحدّد تجريديا، بالنوع (مأساة، ملهاة...) وبقواعد النوع، وهكذا يلوح المحتوى مصبوبا فى الشكل، وبالعودة إلى جماليات (كانط) الذى كان يرى أن المحتوى المحسوس يدخل بطريقة لا نعلمها فى شكل قادم من منطقة أخرى من مناطق الوعى، فى وحدة مثالية ناتجة عن الفعل الصرف، نجد أن (لوفافر) قد انطلق من وحدة الشكل والمحتوى الجوهرية، مع أولية المحتوى الذى يحدّد الشكل، دون أن يكون لهذا الوضع طابع آلى جبري، والشكل الجمالى ليس إلا شكل الوعى الذي سوف يلتقط على النحو الأكثر حسية، الاتجاهات الجوهرية للمحتوى ويحققها في شيء ، هو الأثر الفني ، الأغنى، والأكثر تضمنا للدلالة من أي شيء آخر (لوفافر، 1954، ص 126. 127).

وقد تصب المضامين الجديدة فى بعض الأحيان فى قوالب قديمة، وحينما يتم الاهتمام بالشكل اهتماما مبالغا فيه فإن العمل الفنى يفقد قيمته وأهميته، فمن الطبيعى أن يتم الاتساق بين الشكل والمضمون، إذ أن الرأي الذي يرى أن العمل الفني ليس سوى (محتوى) يحوّل الجمال إلى مقولات فارغة هو رأي متطرف.

ولا يمكن دراسة العلاقة بين الشكل والمضمون بفصلهما عن بعضهما، بل بالكشف عن العلاقات الداخلية بينهما فى إطار العمل الفنى ككل، والطبيعة الديالكتيكية لهذه العلاقة لا يمكن التفكير فيها بدون عمل فنى قائم فى مادة محددة، ودراسة الرابطة في الفن بين أجزائه تظهر الكثافة العضوية للمعاني المجازية، وتؤكد الانسجام بين مكوناته، في حين أن ديالكتيك المحتوى

والصورة لا يتوافق فى مجالاتها المختلفة فقط، وإنما يبرهن بوضوح على التوتر الداخلى ، والتعارضات، والتناقضات التى تبقى ككل فى الانسجام النسبى، علما أن العلاقات الداخلية بين الصورة (الشكل) والمحتوى يمكن أن تدرك، الصعوبة والانسجام المعقد للصراع والتناقض، ويتضمن المحتوى مجالات المعنى الانفعالى والمجازي والأيديولوجى والجمالى والمحسوس للفن، والتى تظهر مترابطة بشكل منتظم ومتكامل (Volkova, 1980, P. 282)، ضمن علاقة معقدة تتداخل فيها عناصر الشكل مع عناصر المضمون، ضمن وحدة من المكونات التي تشكل الأساس المجازي العقلي الرابط بينهما.

إن الشكل والمضمون في العمل الفني لا يعبران عن حالة نسخ حرفي للواقع وإنما يشكلان صورة مجزأة عنه، حيث تختلف في شكل ومستوى تقديمها بين مبدع وآخر، وهي تعبر عن معان لا نصل إليها فور تلقينها للمنجز أو معايشتنا لهذا الواقع، " وهي في أساسها معان مرتبطة ببنية الأدب أو الفن لأن الخاصية المميزة للغتهما هي وجود تشابه بين بنية العمل الفني الدالة وبنية الشيء الخارجي المدلول، وهي لذلك تختلف عن اللغات العادية إذ تستطيع تركيب بنية دلالية ذات علاقة حميمة ببنية الموضوعات الخارجية التي لا تكتشف للوهلة الأولى, ومن هنا يمكن القول بأن الفن يتقدم بنا في سبيل المعرفة بينما نجد خاصية اللغات .كما عند سوسير . أنها نظام من العلامات ليست له علاقة مادية بما تدل عليه، ولو كان الفن مجرد تقليد بحت للأشياء لفقد قيمته كعلامة ورمز، وعلى هذا فإن الفن من وجهة النظر البنائية ليس سوى مجموعة من الأنظمة الدالة التي تقوم في مكان وسط بين اللغة من ناحية والشيء الخارجى من ناحية أخرى " (فضل، 1980، ص295).

وذهب الماركسيون إلى أن الموقف الجدلى هو أساس العلاقة بين الشكل والمضمون بشكل عام، وقد أثر ذلك فى تأسيس رؤيتهم للواقع، ويؤكد (لوكاش) " أن المضمون يحدّد الشكل وليس هناك من مضمون إلا وكان الإنسان ذاته نقطته البؤرية، ومهما تنوّعت معطيات الأدب سواء كانت تجربة معينة أو هدفاً تعليميا، فالسؤال الأساسى هو، وسيظل، ما هو الإنسان ؟ "(لوكاش، 1971، ص17)، وإذا كان لوكاش قد ذهب سابقا إلى أهمية الشكل رغم أن المضمون قد سبق الشكل فإنه قد عاد للقول بأن المضمون هو الذى يحدّد الشكل، لكون المضمون يضع الإنسان فى مركزه، وقد توجه بعض أنصار الماركسية إلى التأكيد بأن الشكل مجرد وسيلة خارجية مفروضة على المضمون القلق، إلا أنهم عادوا للتأكيد أن الحالة الديالكتيكية الداخلية تشكل الوحدة بين الشكل والمضمون فى الفن والأثر الفنى.

إن المضمون فى العمل الفنى يتجاوز حدود السكون من خلال حركته الدائبة وتطوره المستمر الذي يعكس وبشكل جدلى تناقضات المجتمع وتحولاته الداخلية .ويؤكد (فيشر) أنه " كثيراً ما يحدث أن يعبر المضمون الجديد فى الأشكال القديمة، ومن الممكن أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرّها بعنف، ويوجد الأشكال الجديدة مكانها، ولكن ينبغى أن يكون واضحاً أن المضمون وليس الشكل هو الذي يتجدّد في البداية دائما. المضمون هو الذي يولدّ الشكل وليس العكس. المضمون يأتي أولا، لا من حيث الأهمية فحسب، بل ومن حيث الزمن أيضاً. وذلك ينطبق على الطبيعة وعلى المجتمع، وبالتالي على الفن " (فيشر،1971، ص187. 188).

لقد هيمن المضمون على الشكل فى عدد كبير من الطروحات النقدية والفلسفية، وأخذ الأهمية بوصفه المهيمن فى عملية تحديد الشكل فى العمل الفنى، وكما فى أي شيء آخر، فإن الشكل فى الفن لا يوجد معزولاً عن المضمون، بل إن الشكل والمضمون فى الفن متلازمان بحيث يشكلان وحدة، (أو تطابق الأضداد)، فالكمال الجمالى للمؤلفات الفنية غير معقول خارج الوحدة العضوية بين الشكل والمحتوى، فتكامل العمل الفنى وتمامه يفترضان انسجام أو (توازن) كل عناصره، كما أن وحدة المؤلف الفنى لا توجد خارج الصور الفنية، والشكل ينهض على أساس مضمون معين، ولكنه بالضرورة، ليس شيئاً خارجياً بالنسبة لهذا المضمون، وهو يظهر كل التناقضات فى عملية الإبداع الفنى، وقولبة الشخصية الفنية، وتشكيل الحركات والمدارس الفنية، التى تناسب التطوّر اللاحق، وفى الوقت نفسه تتضمن هذا الاستقلال النسبى للتطور الداخلى فى أوسع نطاق اجتماعى ثقافى (يغوروف، 1978، ص65). وتبقى العلاقة بين الشكل والمضمون هى حجر الأساس فى القوانين العامة لتطور الفنون، وهي علاقة جدلية تتبلور من خلال التنظيم الداخلي للفنون والانعكاس الجمالي على ذهن المتلقي.

إن لكل اتجاه معرفي تفاعلات خاصة داخلية تتم ضمن محاوره الداخلية كما له منظومة تفاعلات تبادلية مع الاتجاهات المعرفية المجاورة, يتأثر بها ويؤثر فيها, مما يمنح مجموعة الأنساق والاتجاهات المعرفية المكونة لبنية الفكر بعدا ايدولوجيا خاصا بها, تزيد من أهميته حركة التطور والتفاعل المستمرة في البنى الداخلية لكونها ترتبط بصورة مباشرة بتحولات الفكر الإنساني, وهكذا تأتي ديناميكية الفكر المستمرة بتحولاته نتيجة للحركة الداخلية لهذه الأيديولوجيات المترابطة داخل بنية الفكر الاجتماعي المتجانس، لتأتي الصورة التطورية لأية أيديولوجيا ضمن منظومة تطورية واحدة, مؤثرة ومتأثرة بباقي القيم والأيديولوجيات على

صورة بناء عضوي واحد منتظم ومتجانس ومتفاعل داخليا (الجوابرة، ص44)، لتؤسس مع مرور الزمن شكلها الخاص، فيصبح لها أتباعها الذين يتبنونها ويحملون توجهاتها، مؤسسين لمنظومة فكرية تتفاعل وتتحرك وتتطور كنتيجة حتمية لحركة التاريخ وصيرورته.

ولا يمكن فصل المضمون عن تركيب العمل الفني، ففي المسرحية مثلا يرتبط المضمون بمستويات الصراع ووظائف الزمان والمكان والشخصيات والأحداث، وقد يتم استبعاد المعاني غير المفيدة من العمل الفني أو الأدبي، وذلك بإدخال الكلمة في بنية مركبة خارجة عن حدود اللغة وخاضعة لها . في الوقت نفسه . في طرق التعبير، وهذا ما يحقق للمنجز ثراء فكريا وجماليا.

ويبقى للفن طرقه الخاصة في التعبير عن العالم والإنسان، وربما يقوم العمل الفني بإصدار بعض الأحكام على العالم من خلال موضوعه نفسه مثلما يحدث بالنسبة لموضوع أي قصة أو مسرحية أو قصيدة، ولكن من حق الفن قبل كل شيء أن يصدر هذه الأحكام على العالم عن طريق كيفية بناء عمل محدد والإعراب من خلال شكله عن الاتجاهات التاريخية والشخصية التي أعطته أولوية خاصة، وعن رؤية العالم الكامنة في طريقة تشكيله بهذه الصورة، وهكذا يمكن أن نجد في طريقة وصف شيء ما أو اقتطاع حدث زمني خاص، أو فرش بقعة لونية محددة أحكاما على علاقاتنا المحددة بالحياة لا نجدها على الإطلاق في أية لوحة تذكارية أو مقالة هادفة مباشرة، فأول شيء يقوله العمل الفني . وهو أهم شيء كذلك . هو ما يقوله من خلال كيفية تركيبه وبنائه نفسه (فضل، ص296)، وهذا ما يتجسد من خلال كافة النشاطات الإنسانية, بما فيها النشاط الفني الذي يعبر عن مستويات إبداعية متفاوتة, تعكس بالضرورة ثقافة الفنان وتطلعاته ضمن حركة الوجود.

إجراءات البحث:

. المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الاردني . نماذج مختارة:

عبر المخرج المسرحي الأردني في عروضه المسرحية عن الأفكار والرؤى والعواطف الكامنة في نفسه ومخيلته، وقد تناولت عروض المسرح الأردني عددا من الموضوعات التي تهتم بالتراث والتقاليد، والحياة الاجتماعية واليومية للناس وهمومهم، ولم تغب عنها أيضاً القضايا السياسية، وقضايا الحرية والتحرر من الاستعمار والاحتلال، والموقف من الحروب وما تحدثه من دمار شامل، وللوقوف على المضامين الفكرية في العرض المسرحي الأردني، سيتناول الباحث اثنين من العروض المسرحية لاثنين من المخرجين وهي كما يلي:

أولاً: . المضامين الفكرية في مسرحية (أعراس آمنة) للمخرج يحيى البشتاوي:

يعد عرض مسرحية (أعراس آمنة) عام 2014م للمخرج يحيى البشتاوي، من العروض الهامة في المسرح الأردني والعربي لما يزخر به من امكانات على مستوى التمثيل والإخراج والإعداد للنص المسرحي، وقد عبر العرض عن امكانات فنية لدى المخرج شكلتها استيعابه الشامل لضرورات الواقع السياسي، إذْ بنى منظومة العرض ضمن وحدة ناتجة عن تناغم كافة العناصر السمعية والبصرية.

والمسرحية نص روائي معد من قبل المخرج عن رواية بالاسم نفسه للأديب والشاعر العربي (ابراهيم نصرالله)، وهي تشكل واحدة من المسرحيات التي كان البشتاوي قد أعدها عن نصوص روائية ضمن مسيرته المسرحية، إذ كان قد أعد مسرحية (عائد إلى حيفا) عام 2009م عن رواية بالاسم نفسه للراحل غسان كنفاني، وحول ذلك يقول البشتاوي : " حينما أختار نصوصاً روائية بحجم الروايات التي قمت باختيارها ، إنما أريد بناء النص الخاص بي إبداعياً وفكرياً انطلاقاً من تلك النصوص التي أصبحت تشكل مكانة عظيمة في مرجعيات المتلقي، وتقديم القضية الفلسطينية على المسرح يستدعي وعياً وأسلوباً تفسيرياً لمجريات الصراع، وفي هذا السياق لدي أكثر من تجربة في الاشتغال على النص الروائي وكل تلك التجارب هدفها التوصل إلى النص الخاص بي، وحينما قمت بإعداد مسرحية (أعراس آمنة) بنيت منظومتي الإخراجية انطلاقاً من منهجية المسرح الملحمي التي تتوافق في سرديتها مع سردية الرواية إلى حد ما " (البشتاوي، 2019).

وتتناول مسرحية (أعراس آمنة) قصة عائلة فلسطينية تعيش في غزة حياة صعبة وقاهرة نتيجة لممارسات الاحتلال الصهيوني التعسفية، وتمتد الأحداث التي يتناولها العرض من الانتفاضة الأولى وصولا إلى الحرب على غزة عام 2014م، حيث تظهر شخصية آمنة التي تمثل شخصية المرأة الفلسطينية ضمن جوانبها النضالية المتعددة، فهي امرأة في العقد الخامس من عمرها، وهي تعيش معاناة الحرب في غزة ضمن أجواء من القصف الذي يستحوذ على المكان، لتعبر عن شخصية المرأة المستضعفة والتي تعاني في كل زمان ومكان، ومنذ البداية تظهر آمنة وهي توزع قطع القماش البيضاء على الجمهور والتي تأخذ رمزية الاكفان ، فليس أهل غزة هم الذين يموتون أو ينتظرون الموت، وإنما أنتم أيضاً أيها الجمهور العربي، وما ان تصعد إلى المسرح

حتى تصمت قليلا ثم تقول:

" المرأة: من يستطيع النوم ؟!.. كانت واحدة من الليالي الثقيلة.. لا أستطيع وصفها بأقل من ذلك.. خطر لي أن أقوم بكتابة هواجسي الليلية يوما بعد اليوم، لأدرك ما الذي يحدث في غزة... كانت واحدة من الليالي الثقيلة... لست أدري في أي وقت استطعت إغلاق عينيَ، رغم أنني بت أشك تماما، فيما إذا كنت أغلقهما أصلا حينما أنام...(صوت رصاص وتفجيرات)... كل شيء يختلط في هذا الرأس الصغير، الذي طالما وصفته أمي تحببا: (أنظروا، صاحبة الرأس الصغير، لديها عقل أكثر مما في رؤوسكم مجتمعين... لو أن الله لم يرزقني سوى البنات، لكنت أسعد أهل غزة)... كان ذلك يسرني ويزعجني... من السيئ أن تملك رأسا صغيرا في وطن ليس فيه سوى الهروات الكبيرة وفوهات البنادق المتطلعة إليك.. لكنني حسمت الأمر في النهاية واتخذت ما يكفي من الاحتياطات الملائمة لحجمه. ابتعدت عن مدى الهروات ما أمكن، لأنني كنت على يقين من أن ضربة واحدة تكفي لتهشيمه، وقلت: لن يكون بإمكان القناصين إصابته وهو بهذا الحجم، مع أن الأيام ستثبت أنني كنت مخطئة في هذا!.. زمن طويل من القصف.. كان يكفي لزعزعة عيارات السمع لدي، فمن يستطيع أن يفرق بين طرقات قوية على باب، وبين أصوات القنابل في إغفاءة عثر عليها بأعجوبة في نهايات الليل " (البشتاوي، 2014، ص1).

وبينما تعيش المرأة عزلتها على قصف متقطع، تخترق المكان طرقات حادة، حيث يدخل رجل إلى المكان، إنه زوج المرأة التي ظنت أنه قد استشهد في الانتفاضة الأولى، لكنه عاد بعد عشرين عاما من الغياب، وحينما يسقط الرجل على الأرض، تصاب المرأة بالفزع :

" الرجل: لا تخافي.. لا تخافي.. أنا زوجك.

المرأة: أنت لم تستشهد!.. هل أنت زوجي الذي فقدته قبل عشرين عاما؟!

الرجل: أجل، لم أكن شهيدا، أسرت وقد عدت إليكم (تزغرد، تتحسس جسده) أنا من لحم ودم ، لكنني وسط هذه الأجواء كأنما محبوس في قبر ولا أستطيع النهوض منه دون سماع صوتك.

المرأة : أنت زوجي ، العذوبة القدر! ، رباه عاد دمي إليَ... وعادت إليَ روحي .

الرجل: أنا الآن أتنفس بعد أن تخلصت من قيودي ... قد هزني الشوق إليك، أريد سماع صوتك ، فهل بقي في حياتنا من متسع؟! .

المرأة: إنه الاحتلال الذي يغتال كل خياراتنا، لم يبقي شيئا سوى ما تبقى فوق أسرة المستشفيات أو في مقابر الشهداء..." (البشتاوي، ص1)

ومع تسلسل الأحداث يتضح أن الرجل كان مع مجموعة من المقاومين حينما تم قصفهم من قبل طائرة من طائرات الاحتلال الصهيوني ، وفي الوقت الذي ظن فيه الجميع أن (الرجل) قد استشهد مع الشهداء الذين اختلط لحمهم ببعضهم، كان جمال قد هرب من هول الصدمة فكان هروبه مصابا باتجاه معبر المنطار حيث تم القبض عليه ووضع في السجن، يقول الرجل:

" الرجل: قبل عشرين عاماً، وفي ذلك اليوم, وبعد أن ألقت الطائرة صاروخاً باتجاهنا ، لم نشعر بأن علينا أن نتحرك أو نبتعد أو نأخذ الأرض منبطحين , ثم فوجئت بانفجار قوي هز المكان وطوح بكل شيء إلى الفضاء، وتلفت حولي لم أر أحداً, لم أر نفسي.. لكنني رحت أركض صوب حاجز (المنطار). فاندفعت دورية راجلة فقبضوا علي ونقلوني إلى المعتقل، حيث كنت مصاباً إصابة خفيفة... ووضعت بعد ذلك في سجن انفرادي.. ولم أحتمل جراح الوطن فقررت الهرب من المعتقل، ولم أتمكن من ذلك إلا بعد محاولات عديدة " (البشتاوي، 2014م، ص4).

وعبر تلك الأحداث قدم المخرج الشخصيات ضمن موقفها الداخلي المشحون بالوقائع والأوهام والآمال المحطمة، فأسس منظومته الاخراجية انطلاقا من خطوط الضوء التي عبرت ضمن بنائيتها عن أمكنة متعددة مثل: السجن، المستشفى، الأنفاق، زقاق وطرق مدينة غزة، وغيرها، " ويبدو أن طغيان الحوار في الرواية هو الذي أغرى يحيى البشتاوي على تكييفها إلى نص مسرحي في شخصيتين رئيستين هما آمنة وزوجها، تتلبسان أكثر من شخصية، عبر تقنية الاسترجاع، آخذا بأسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب المسرحية داخل المسرحية، أو النهج الذي يتبعه بعض المخرجين للاقتصاد في عملية الانتاج المسرحي، من خلال تقليل عدد الممثلين بجعل الممثل الواحد يؤدي أكثر من شخصية " (علي وآخرون، 2018، ص286. 287)، ومن الملاحظ أن الشخصيات التي قدمها كل من الممثل (زيد خليل مصطفى) والممثلة (نهى سمارة)، قد عاشت في أسر بناء محدد، استدعى دقة الضبط الحركي، وبما يتوافق مع جوهر القضية التي تعرضها الأحداث.

وطبقاً لعوالم النص المسرحي، فقد انطلق المخرج من عقلية مكنت له النهوض بالوظائف المختلفة للعملية الإخراجية، خالقا

بذلك الانطباعات الفكرية والجمالية التي تؤثر في المتلقي سمعيا وبصريا، وشكلت المعاناة الفلسطينية نافذة أطل من خلالها المعد والمخرج للتعبير عن الواقع الفلسطيني، حيث تناول الصراع اليومي مع المحتل، والظروف الصعبة للإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، والاقتتال الفلسطيني / الفلسطيني، يقول الرجل مخاطبا المرأة ومجسدا لدور الأم أيضاً:

" الرجل: أتريدين الحق... كل سنوات السجن لم تهمني، وكان ما آلمني حقاً هو الواقع الحالي , نحن نمضي من مصيبة إلى أخرى لتتكاثر علينا المصائب.. كيف يمكن للإخوة أن يقتتلوا في وطن أرهقته الجراح...لا زلت أتذكر أخواتي اللذين ظلا يتشاجران طوال الوقت كل واحد منهما يدافع عن تنظيمه... يتشاجران دون أن يتذكرا أن رأسيهما مطلوبان لرصاصة واحدة..

المرأة: وكانت أمك تتدخل لحسم الخلاف..

الأم: مش عارف على إيش بتتقاتلوا, ما هو, إذا كنت مع (فتح) إسرائيل بتقتلك, وإذا كنت مع (حماس) إسرائيل بتقتلك، وإذا كنت مع (الجهاد) إسرائيل بتقتلك, وإذا كنت مع (الشعبية) أو(الديمقراطية) إسرائيل بتقتلك, وإذا كنت مع الاستسلام إسرائيل بتقتلك, وإذا كنت بتفتح الشباك على شان تشوف شو صاير, بيجي قناص وبيقتلك. وإذا كنت ماشي في الشارع أو نائم في بيتك وبس في حالك, بيجي صاروخ من السما وبيقتلك !وعلى إيش إنتو بتتقاتلوا والله ما اني فاهمة! إن الذي لم يجره خوفه على الوطن, جره في أن يكون له حلم خارج شقائنا هذا على شاطئ غزة... بس أنا بدي أظل مشرشة بالوطن وقاعده غصبن عنهم هون.. " (البشتاوي، ص4). ولا يتوقف العرض عند ذلك، إنما يقدم لنا كيفية لقاء الرجل بزوجته وهما متخفيان، وكيف تم زواجهما من قبل حينما تم تهريبه لها عبر أحد الحواجز داخل نعش، لكن الجنود لم يقتنعوا بذلك فأرادوا أن يروا ما في النعش, وحين قيل لهم أن ذلك مستحيل, صعد أحدهم واستل حربته وغرسها بين شقوق الخشب, إلى أن غاصت في اللحم, وعندما لم يسمع صراخاً, نزل من العربة, فأدرك المرافقون للنعش ما حدث, وتصاعد فزعهم عندما رأوا في الضوء الشاحب آثار دم على الكيس.

ونتيجة لتشابك الرؤيتين السياسية والجمالية لدى المخرج فقد ابتعد عن التقليد والمكرر في عمله المسرحي، باحثاً عن لغة جديدة تمكنه من التعبير عن ثورية الفكرة والواقع الفلسطيني، ولأنه يخاطب في عرضه جمهوراً واعياً فقد غادر المخرج مناطق كثيرة في المسرح التقليدي كثبات النص والإلقاء الخطابي وغيرها، بوصفها لا تستجيب لتفاعلات العصر ولا تعبّر عن القضية التي يتبناها، والتي تتسم بالثورة والحركة المتنامية على صعيد السياسة أو الفعل الشعبي المتواصل.

إن سينوغرافيا العرض تتشكل من جسد الممثل وحده، والذي يتحرك مع قطعة ديكور امتلكت صفة التحول الدلالي (كرسي، سرير نوم، سرير مرضى، نعش، قبر، وسجن). ومن فضاء المسرح الذي يشكله خطوط الضوء والذي يتوزع بين البيت الفلسطيني، المستشفى، المعبر، زقاق المدينة، السجن، حيث يبني المخرج ويهدم الآلاف من الصور المتلاحقة، لذلك فقد ظهر الاهتمام بالصورة الفاتنة التي تغذيها الفكرة، وبالتكوينات المشهدية الجمالية التي تم تشكيلها من خلال بناء الأحداث وحركتها ضمن فضاء العرض، وقد ترجم المخرج جدليته المحورية المنظمة للعرض، وهي جدلية الحضور والغياب، والتي تحولت إلى موقف واقعي هو موقف اللقاء والعودة للمقاومة التي تمثل الحياة بالنسبة للشخصيات، فشكل المضمون الفكري للعرض المنظومة التي تنسجم والموقف الداخلي للشخصيات المشحونة بالوقائع والأوهام والآمال المحطمة.

إن الشاعرية التي امتازت بها مسرحية (أعراس آمنة) استمدت مقوماتها من نص إبراهيم نصر الله الروائي، وهذه الشاعرية تطلبت أن يكون لدينا ممثل يمتلك قدرة التعبير عما يجول في دواخل الشخصيات، ورغم ما تحمله المسرحية من جراح وتداعيات مأساوية، إلا أنها تصر في كل مرة أن تطل على الجمهور بهدوء من خلال تعبيرات وأصوات ممثليها، متجاوزة بذلك ما يحمله نصها من قضية شائكة، ولأن القضية الفلسطينية قضية معقدة فإن تقديمها يستدعي وعياً وأسلوباً تفسيرياً لمجريات الصراع، والقدرة على التقاط التفاصيل المرتبطة بالإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، والدعوة لتطوير أساليب مقاومة جديدة، من هنا كان الاشتغال في هذا العرض على ضرورة كسب تواصل المتلقي منذ البداية ليكون له موقف من الأحداث التي تقدم أمامه (البشتاوي، 2019).

لقد اشتغل المخرج اشتغالا ذكيا ومنظما على منهج برتولد بريخت الملحمي ووظف المناهج والأساليب المرتبطة بالمسرح السياسي، حيث اعتمد تقنية تعدد وتبادل الأدوار في تقديم الشخصيات، وجعل الشخصيات توجه خطابها المباشر إلى الجمهور متجاوزة حدود الجدار الرابع، وعبر تلك الأحداث جاء استخدام موسيقى آلة الشوفار من قبل المؤلف والموزع الموسيقي (مراد دمرجيان) في هذا العرض للتعبير أيضل عن أجواء الحرب، حيث تم ربطها باستهداف رجال المقاومة من قبل العدو الصهيوني الذي يلقي بنار أسلحته الفتاكة على المواطنين الفلسطينيين العزل.

ولكي يصل المخرج إلى تحقيق التوافق بين حركة الشخصية ومعاناتها، لجأ إلى خلق الإيقاع الذي يتناسب مع بناء الشخصية، حيث ركّز على إيقاع الممثل مع العرض المسرحي وإيقاعه مع دوره، في سبيل تحقيق البناء التشكيلي المعبر عن الأفكار التي

تريد أن تصل إليها الشخصيات، وهو بذلك لم يكن مجرد مخرج مفسر أو قارئ منفذ للنص، وإنما قدم رؤية ضربت بجذورها في أعماق الخيال والفلسفة والتراث الحضاري الذي نهل منه، ليهندس بذلك عملا إبداعيا خلاقا يستند على مرتكزات فكرية وجمالية واعية تسهم في محاولة استثارة مخيلة المتلقي من خلال تعميقه للإحساس بالأزمة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، والتأكيد على ضرورة الوقوف إلى جانب المقاومة بوصفها الطريق الذي يوصل إلى تحرير الأرض والإنسان الفلسطينيين، ففي نهاية المسرحية تظهر المرأة في منطقة مقدمة المسرح وهي تتحسس ملابس النوم الخاصة بالرجل، بينما يتحسس الرجل ملابسه العسكرية، تقول المرأة:

" المرأة: ريحة الحب بعدها بأواعيك..

الرجل: ريحة البارود بعدها فيهم..

المرأة: مش مشتاق نرجع نحب زي زمان..

الرجل: قد ما أنا مشتاق أحارب زي زمان..

المرأة: وأنا اللي لقيت برجعتك اشي يفرحني!

الرجل: وهاي البلاد مش لازم تفرح بينا؟!..

المرأة: طيب خليك معي لحظة.. لحظة أحبك فيها، وأقهر رصاصهم اللي بنزع الحب من حياتنا غصب..

الرجل: بنقهر رصاصهم إذا واجهناه بحبنا للشهادة..

المرأة: أنا حابة تعيش..

الرجل: أنا أعيش بالمقاومة.. وإن كان الموت يضمن لأولادنا يعيشوا بكرامة... بنموت واحنا بنعشقه.

المرأة: لقد كبرنا كثيرا ولكنا لم نهرم..

الرجل: لقد قتلونا كثيرا ولكنا لم نمت.. " (البشتاوي، ص10)

وبينما تظل المرأة تتحسر على الحياة التي لا لقاء فيها، نجدها ترتب الملابس على شكل كفن، بينما يجهز الرجل نفسه للذهاب إلى الحرب، وفي الوقت الذي تندب فيه المرأة حظها وحظ شعبها العاثر، يركض الرجل ليلتحق بالمقاومة، لتكمل المرأة حوارها في الوقت الذي يتضخم فيه شكل الرجل من خلال الإضاءة في صورة معبرة عن صمود وعظمة وبطولة الإنسان الفلسطيني.

ثانيا: . المضامين الفكرية في مسرحية (هاش تاج) للمخرج محمد خير الرفاعي:

تتميز التجارب الإخراجية للمخرج والسينوغرافي الأردني (محمد خير الرفاعي) بخصوصيتها الفنية، ودلالاتها الفكرية الفلسفية التي تمتد لتلامس أعماق الذات الإنسانية بمفهومها العام. ففي مسرحية (أحلام جنونية) وجه الاهتمام نحو المعاناة البشرية والعمل على تخليص الإنسانية من الظلم والمعاناة، وفي مسرحية (الكترا) ركز على عرض معاناة الإنسان في ظل ممارسات السلطة القمعية، ولم تغب القضايا الإنسانية عن مسرحياته الأخرى كمسرحية (أنتجونا) ومسرحية (ليلة خروج صامت) وغيرها من المسرحيات.

يتخذ الرفاعي مرجعياته الفكرية من النصوص التي يختارها، وهو لا يتعامل مع النص المسرحي كثابت وقاعدة غير قابلة للتغيير والتعديل، وإنما يجرى عليه عملية مختبرية تجريبية تمر في عدة مراحل حتى يصل إلى الشكل المطلوب، وحول ذلك يقول : " أنا لا أتعامل مع النص المسرحي كما هو، فمسرحية (أنتجونا) جاءت بعد قراءة نصوص سوفوكلس وجان آنوي وجان كوكتو، حيث وضعت معادلة خاصة مختلفة عن رؤى الكتاب في إطارها الحرفي ولكنها تتقاطع مع قيمة أو فكرة النصوص، وذلك أنني أصبها في قالب تجريبي حيث آخذ بروح النص بعيداً عن التفاصيل الجزئية المذكورة في النص " (الرفاعي، 2019)، وهذا يدل على أنه يجري عملية مونتاجية تقوم على إعادة الكتابة لعدة نصوص في آن واحد ليخرج بنص جديد من خلال توليفة مسرحية محافظاً على روحية النصوص الأصلية.

وقد قام (الرفاعي) بتأليف بعض نصوصه التي أخرجها، وغالباً ما يبدأ في عملية التأليف من فكرة قد تلتقي مع نص مسرحي أو مادة أدبية تشكل نصاً مكثفاً وثرياً بالأفكار، وحول ذلك يقول الرفاعي: " نتيجة تراكم الخبرة والقراءة والمتابعة المستمرة للنصوص المسرحية في مختلف أفكارها وأمزجتها أجد نفسي مشدوداً إلى طريقة ما للتعامل مع النص، فأنا غالباً لا آخذ النص كما هو فقد تعجبني فكرة معينة أو شخصية أو بعض الأدبيات الشعرية أو عنواناً في صحيفة أو مقابلة تلفزيونية، أجعل منها مفتاحاً للبحث والتنقيب، وبالتالي محاولة وضعها في إطار فكري مسرحي" (الرفاعي،2019)، فقد صيغت مسرحية (أحلام جنونية) مثلاً على شكل مسرحي لتضفي بعداً قابلاً للتأويل على مستويات فكرية متنوعة، حيث لجأ الرفاعي إلى توليفة بين عدة مواد أدبية

أو صور مرئية لصياغة النص وهذا النص يمر بعملية الإعداد في الوقت اللاحق، ليأتي نتاجا لمجموعة من التقاطعات الفكرية والمشهدية لمجموعة من القصائد المتنوعة، إضافة إلى بعض الأحداث اليومية والملاحظات والمقولات المكتوبة والمنشورة.

وفي مسرحية (هاش تاج) 2015م قدم الرفاعي سلسلة من التأملات الحركية والصوتية والموسيقية البصرية المعبرة عن معنى الأشياء وعن حقيقة تفاعلها مع المحيط ومع ما نحب أو علاقتنا الحسية بما يحيطنا. وجاءت المسرحية في لوحات تعبيرية منفصلة ألقت الضوء على حالة صراع الإنسان مع القوى المحيطة التي تحاول النيل من إنسانيته ووجوده، ويرى الرفاعي أن: " مسرحية (هاش تاج) عمل في لوحات تشكل سلسلة من التأملات الواقعية التعبيرية التي يسهل مزجها بأسلوب الكاريكاتير أحيانا والواقعية النفسية خاصة في رسم الشخصيات الدرامية (شخصيات واقعية مقنعة) كل ذلك في تشكيل فني يقترب بالدراما من الموسيقى وكأننا أمام معاناة شخوص مسجونة بعلاقاتها الإنسانية تبحث عن الحرية أساس الحياة ومعنى الوجود "(الرفاعي، 2016، ص113).

جاءت اللوحات أو التداعيات الدرامية موزعة بين : لوحة خيال الظل التي تعبر عن الميلاد أو البداية لتمثل القوة الموضوعية الموجهة. ولوحة الفوانيس التي تمثل المعارض. ولوحة الولادة التي تعبر عن فكرة المرآة وإيقاع الحياة والتشكيل بالفضاء لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة. ولوحة فقدان الذات التي تعبر عن فكرة التحول إلى دمى. ولوحة فوانيس الرأس التي تعبر عن فكرة العرافة ولغة الأقنعة لتمثيل دور المساعد الذي يعزز إحدى القوى المسيطرة. ولوحة الكرسي التي تعبر عن فكرة الطوفان وتحول الجامد إلى حي. ولوحة الرحيل التي تعبر عن فكرة بناء العلاقات من خلال تحسس المكان وطبيعة المحيط العام واستخدام الأقنعة المحايدة للبحث عن مكان سعيد حيث لا نزاعات فيه. ولوحة الحرب والصلاة التي تعبر عن فكرة الصراع وقناعة الإنسان بقدرته على شراء المكان المثالي.

ومنذ البداية نلاحظ أن (الرفاعي) يؤسس رؤيته الاخراجية انطلاقا من الخطاب الحركي الإيمائي الذي لا يركن إلى اللغة المنطوقة، ونراه يتخذ من الطقوس والأحلام وتداعياتها أرضية خصبة للانطلاق، حيث يقدم دلالات تحتوي على حركة شخوص تبحث عن حقيقة وجودها الضائعة وهي تعيش في عبثية مرة، وهنا نجد أن الشخصية تحمل الممثل وأن الممثل يحمل الشخصية، لتندمج الملامح منتجة كيانا نحتيا متحركا يبث العلامات بأنماطها الرمزية والإشارية، حيث تتجلى الشخصية بفكرتها المجردة لا بكيانها المادي النفسي.

ومن الملاحظ أن العرض قد اعتمد لغة إيحائية وتجريدية حملت مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة عن مجموعة من الانفعالات مثل: الحزن والخوف والفرح.. الخ، وتجسدت حالتا الصراع والتعارض بين الإرادات لفرض واقع جديد، " حيث تم بناء المشاهد على شكل لوحات منفصلة بعضها عن بعض من حيث الشكل متصلة من حيث المضمون، بمعايير فنية، وفكرية، واجتماعية، تسهم في تفسيرها وصياغتها بطريقة جديدة تعتمد الصورة والحركة والإيقاع والصمت انطلاقاً من مبدأ التعويض وتعدد الصور المعبرة عن الحالة بوسائل كثيرة، فثنائية الصراع بين الإنسان والسلطة فكرة أزلية عبرت عنها شخصيات العمل. الصراع إذن صراع حرية وعبودية صراع بين الكمال والنقص فالإنسان دائم البحث عن فضاءات يجد فيها نفسه، يجد حريته، بعيداً عن فعل التهميش وتفرد السلطة " (الرفاعي، ص114).

لقد تعددت من خلال العرض مستويات التأثير البصري والسمعي، واتجه المخرج نحو إلغاء حدود الزمان والمكان، وتعميم الفكرة التي تبناها في سبيل التعبير عن المعاناة الكونية للإنسان، " إن الرفاعي يفترض لغة من الأفعال والأصوات والصمت فيبدأ مع الممثل من مرحلة التطور لموقف درامي ثم يبدأ في البحث عن الحالة التي يستطيع الممثل من خلالها أن ينقل المعلومة ثم يقوم بعملية استثمار أدوات الممثل للتعبير عن الحالة أما حركة أو صوتاً أو إيقاعاً ثم بعد ذلك يقوم بالاختزال لإيصال الفكرة فيعتمد حركة العين أو الإصبع أو الصرخة أو نوعاً من الصفير وعندما يبدأ الممثل الأول بمحاولات نحو الاقتراب من الدور المسند إليه من خلال دائرة من الدوائر المتنوعة إلى أن ينهض الممثل المقابل فجأة وبثقة كاملة مؤدياً الحركة التي أرادها زميله " (الريموني، 2012، ص68).

وتقوم آلية الاشتغال عند الرفاعي على توليفة سواء أكانت في الإعداد أو التأليف، وهي توليفة تتخذ مرتكزاتها من الأفكار الأولى التي تتشكل لديه بشكل فردي، ثم يطور أفكاره من خلال البروفة الدائمة حيث يعتمد الحذف والإضافة والتعديل واستبدال عنصر بعنصر ضمن رؤية جماعية تبنى أحيانا بالتعاون مع فريق العمل، وتأخذ مسرحية (هاش تاج) شكل السيناريو المسرحي وتقوم على فنون المايم والرقص والتمثيل والموسيقى، فالجوهر يتكون من مهارات جسدية، والحركة ترتكز على الطبيعة الداخلية للممثل لخلق أحداث مسرحية قوية مع مكون بصري سمعي مميز، فشكل العرض تعبيري متعدد الأوجه أساسه الفعل الحركي

البصري، الذي يعبر عن " حيرة الذات المعاصرة وشكها وسلبيتها وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة, بحيث قدمت نموذجا لطبيعة العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع المتأرجح بين تمثيل لواقع وعدم تمثيله مستعينا بأشكال التجريد والخيال المكثف لتغيير فلسفة المكان والزمان لذا كان الحيز المكاني للعمل ضيقاً باردا محصورا (أشبه ما يكون بالغرفة البيضاء المغلقة) تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، وذلك لبتر التسلسل الزمني واستبداله ببعض الإشراقات الداخلية لتكوين علاقات مألوفة لكنها متناثرة وملطخة ببقع الأزمنة المتناثرة كذلك ببناء هندسي حركي سمعي بصري " (الرفاعي، ص115).

ويحضر توظيف الشعر المركب في بنائية الصورة التي تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء، أما مفردات العرض فتعتمد آلية مبنية على المغايرة الدلالية في العرض ومدلولاته، وهي تقوم على فلسفة التحول التي بلورت الشكل، واختزلت المتناقضات كافة، وجعلت من الفضاء تشكيلا رمزيا، يقوم على تأويلات طقسية حلمية تعتمد التحول والتوليد الدلالي لمجموعة من المفردات البصرية، فقد " تشكل البناء الدرامي في مسرحية (هاش تاج) من وحدات فكرية مترابطة تمثل مراحل التحول الفكري للفضاء المسرحي وهو عنصر المفارقة الساخرة التي تنطوي عليه كل لوحة بدخول أو خروج احد الشخصيات أو تدخل الصوت بمجرى الأحداث.. الخ. وفي ذلك تلخيص لبنية العالم الطبقي القائم على التنكر وتبادل الأدوار في نموذج حركي يقوم على مبدأ التفاعل الحي واستغلال مساحات الارتجال والإبداع الحركي الذي ينتجه النص لإيجاد معادلات تشكيلية بليغة تستغل مفردات الصورة الجمالية وهيمنة الموقف المادي على الإنسان وتحكمه فيه بحيث لا يتشكل الموقف من شبكة علاقات إنسانية واجتماعية منطقية مفهومة" (الرفاعي، ص115)، وكل تلك الأحداث تجري من خلال رؤية بصرية تعتمد مفردات تتحول بدورها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تساهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية، وبما يتوافق مع تعميق فعلها العلاماتي داخل العرض.

وهذه المعاناة الإنسانية التي تعانيها الشخصيات يتم تصويرها من خلال شبكة تعسفية من المفاجآت اللامنطقية والملابسات العجيبة التي تهدم منطق الأشياء، وتقلّب التوقعات المألوفة، ضمن بناء مشهدي بصري مركب تلعب فيه السينوغرافيا البصرية والسمعية دورا متميزا في التعبير عن صورة العالم السائد بدلالاتة المأساوية، وواقع الإنسان وما يعتريه نتيجة لقهر السلطة.

لقد اعتمد الرفاعي في عرض (هاش تاج) على الصورة المسرحية الدالة على الحدث، وقدم من خلال المادة الفلمية تشكيلات موازية ومرافقة ومتقاطعة مع حركة المجموعة وقطعة القماش البيضاء، وجاء استخدام الموسيقى للتأكيد على جمالية الفكرة وتشابكها مع المفردات البصرية والسمعية داخل فضاء سينوغرافي توحدت معه ازياء الممثلين ذات اللون الأبيض التي دلت على النظافة والفضيلة والنقاء الروحي، وتماشيا مع أزمة الشخصيات ومعاناتها فقد عمق المخرج ذلك من خلال توظيف " الحركات الدائرية للممثلين وحركة الاطراف عن طريق الدوران السريع والثبات المفاجئ لتأكيد فكرة الإنسان المأزوم ورحلته للبحث عن هويته المفقودة، التي تم تجريدها منه، فأصبح يعاني وطأة نظام شمولي يتكون من مؤسسات سياسية واجتماعية فاسدة، ويعيش كأنما في مسرحية عبثية، ويشارك الجميع في خداعة: مدعين أنهم يعرفون مصلحته ويدركون غايته، لكنهم في حقيقة الأمر لا تهمهم إلا مصالحهم الخاصة وغاياتهم الأنانية، من خلال الانحراف الإرادي أي الرغبة الجامحة في أن تسير الجماهير حسب إرادة النخبة ومستوى فهمها للأمور، التي تقابلها الشعبوية، وهي المجاراة التامة للجماهير وتبني كل ما تطالب به ومحاولة إرضائها بالجمل الفضفاضة دون القدرة على حل مشاكلها الحقيقية " (الرفاعي، ص118. 119)، ولم تغب لغة التعبير عن حالة الشتات والضياع التي جسدتها حركات الممثلين وكل واحد فيهم يلتف ويتحلق في العمق حول دائرته الضوئية، أو قيامهم بالتعبير بالجسد وإغناء المشاهد المعبرة عن الحرب والطوفان والموت بتشكيلات حركية بصرية تختزل المعنى اللفظي.

وإن عرض مسرحية (هاش تاج) قد تشكل من خلال صيغ من التحولات الأثيرية التي تبلورت ضمن فضاء تشكيلي وظفت فيه العناصر البصرية حتى امتلكت الخشبة بوصفها مساحة للتشكيل، فأصبحت بذلك قاعدة لمعاني ودلالات العرض التكوينية، ومن الملاحظ أن الرفاعي قد تعامل مع المسرح طبقا للدوافع والاحتياجات الإنسانية الأولية لذا رفض استخدام اللغة المنطقية واكتفى بتجمعات الأصوات التي تخلق الدلالة أو الحركات الإيمائية التي تنقل الأفكار من خلال الإشارة والإيماءة الجسدية، وعن طريق الضوء واللون والحركة، لينقاد المخرج للممثل ويتوحد مع مصيره، بحثا عن الخلاص من النوازع المكبوتة.

. نتائج البحث:

أسفر البحث عن مجموعة من النتائج هي:

1. عبرت المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الأردني عن موقفه السياسي والاجتماعي من الواقع، ففي مسرحية (أعراس آمنة) تناول المعد والمخرج يحيى البشتاوي واقع الارهاب الذي يمارسه الاحتلال الصهيوني وتداعيات الحرب التي يشنها

على الشعب الفلسطيني الأعزل في عزة، وفي مسرحية (هاش تاج) للمؤلف والمخرج محمد خير الرفاعي تناول العرض الواقع المأساوي للإنسان والموزع بين الاغتراب والمنافي وظروف القهر ، حيث قدم دلالات تحتوي على حركة شخوص تبحث عن حقيقة وجودها الضائعة وهي تعيش في عبثية مرة.

2. قدمت المضامين الفكرية في عروض المخرج المسرحي الأردني عددا من الشخصيات المشحونة بالوقائع والأوهام والآمال المحطمة، وقد تمثل ذلك من خلال شخصيات المرأة والرجل والأم والممرض وغيرها.. في مسرحية (أعراس آمنة)، وكذلك من خلال المجموعة التي تحركت باستخدام قطعة القماش البيضاء وباستخدام الأقنعة في مسرحية (هاش تاج).

3. جاءت الأمكنة التي تحركت ضمنها الشخصيات في عروض المخرج المسرحي الأردني انعكاسا لطبيعة الواقع السياسي الذي عاشه الإنسان المعاصر، فقد بنى المخرج منظومته الاخراجية في مسرحية (أعراس آمنة) انطلاقا من خطوط الضوء التي عبرت ضمن بنائيتها عن أمكنة متعددة مثل: السجن، المستشفى، الأنفاق، زقاق وطرق مدينة غزة، وغيرها، وفي مسرحية (هاش تاج) توزعت المسرحية بين عدد من اللوحات الصورية لتعبر عن السجن والطوفان وعمليات البحث المتواصلة عن مكان سعيد حيث لا نزاعات فيه ولا حروب.

4. عبر المخرج المسرحي الأردني عن المضامين الفكرية في عروضه من خلال تشكيله لسينوغرافيا العرض، ففي مسرحية أعراس آمنة تم استخدام جسد الممثل، وحركته مع قطعة ديكور امتلكت صفة التحول الدلالي (كرسي، سرير نوم، سرير مرضى، نعش، قبر، وسجن). وذلك ضمن فضاء المسرح الذي شكله خطوط الضوء والذي توزع بين البيت الفلسطيني، المستشفى، المعبر، زقاق المدينة، السجن، وفي مسرحية (هاش تاج) قدم الرفاعي سلسلة من التأملات الحركية والصوتية والموسيقية البصرية المعبرة عن معنى الأشياء وعن حقيقة تفاعلها مع المحيط، وأسس رؤيته الاخراجية انطلاقا من الخطاب الحركي الإيمائي الذي لا يركن إلى اللغة المنطوقة، لتندمج الملامح منتجة كيانا نحتيا متحركا يبث العلامات بأنماطها الرمزية والإشارية .

5. تنوعت آليات المخرج المسرحي الأردني في التعبير عن المضامين الفكرية بين استخدامه لنظريات المسرح السياسي، ولتقنيات المسرح الملحمي كما في مسرحية (أعراس آمنة)، أو تأثيرات الرمزية والتعبيرية وتقنيات مسرح الصورة ومسرح ما بعد الحداثة كما في مسرحية (هاش تاج).

المصادر والمراجع

ابن منظور، ج . (2010) لسان العرب، ج5، بيروت :دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص388.

البشتاوي، ي. بتاريخ 25/8/ 2019 مقابلة شخصية أجراها الباحث فراس الريموني في عمان.

البشتاوي، ي. 2014 مسرحية أعراس آمنة، مخطوطة غير منشورة، عمان،ص10.

جعفر، ن. 1977 الفكر : تطوره وطبيعته، بغداد: وزارة الإعلام،ص150.

الجابري، م. 1998تكوين العقل العربي، ط7بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ص 11.

الجلبي، س.1993 معجم المصطلحات المسرحية، بغداد: دار المأمون للترجمة، ص57.

الجوابرة، ن.2005 البنية الفكرية للفن التشكيلي المعاصر في فلسطين ،ط1،عمان: دار الرائد للنشر والتوزيع, ص17.

الحمد ، ت. 1996 هل من جديد في الفكر السياسي ، الكويت: مجلة عالم الفكر, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ,المجلد الخامس والعشرون, ع2, ص27.

الرازي، م.1981 مختار الصحاح, بيروت: دار الكتاب العربي , ص509.

الرفاعي، م. بتاريخ 20/5/ 2019 مقابلة شخصية أجراها الباحث فراس الريموني في عمان.

الرفاعي، م.2016 التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصور ة التعبيرية الحية . مسرحية (هاش تاج) أنموذجاً، عمان: المجلة الاردنية للفنون، المجلد 9 ، العدد2، ص 2013-215.

الريموني، ف.2012 حلقات التجريب في المسرح، عمان: دار الحامد للنشر والتوزيع، ص68.

روزنتال، م .1985 الموسوعة الفلسفية، ط3، بيروت: دار الطليعة، تر. يوسف كرم، ص332.

صليبا، ج. المعجم الفلسفي 1982 ج2،بيروت: دار الكتب اللبناني، مكتبة المدينة، ص386.

عاقل، ف.1971، معجم علم النفس، بيروت: دار العلم للملايين، ص115.

علي ،ع، وآخرون.2018 الرواية والمسرح . الالتقاء والافتراق.. المسرحة والتكييف، ط1،قطر: المؤسسة العامة للحي الثقافي . كتارا،

ص286–287.
عيد، ك.1980 جماليات الفنون، بغداد: دار الجاحظ، ص47.
فضل، ص.1980 نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص295.
فيشر، إ.1971 ضرورة الفن، ترجمة. اسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص187–188.
لوكاش، ج.1971 معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة. أمين العيوطي، القاهرة: دار المعارف، ص17.
لوفافر، هـ.1954 في علم الجمال، ترجمة. محمد عيتاني، بيروت: دار المعجم العربي، ص126–127.
مجموعة من المؤلفين. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار الشرق، بيروت، ب. ت،ص1104.
مسعود، ج.1964 معجم الرائد، بيروت: دار العلم للملايين، ص1392.
وهبة، م.1974 معجم المصطلحات الادبية، بيروت، ص233.
يغوروف، أ.1978 المحتوى والشكل فى الفن، في: أسس علم الجمال الماركسي اللينين، ترجمة. يوسف حلاق، ط2، بيروت: دار الفارابي، ص65.
اليسوعي، ل.1975 المنجد في اللغة والاعلام، ط20، بيروت: دار المشرق، ص455.

Arabic References

Akel. Fakher. (1971). Dictionary of Psychology, Beirut: Dar Al-Elm for Millions.

Ali. Awwad. and others. (2018). the novel and theater - meeting and separation .. theatralization and adaptation, Doha: the General Organization for Cultural District - Katara.

Al-Ayouti.Amin. (1971). The Meaning of Contemporary Realism,(George Lukacs), Cairo: Dar Al-Maarif. (Original Work Published 1963).

Al-Bishtawi. Yahya. (2019, august, 25) personal interview conducted by researcher Al-Rimoni. F. in Amman.

Al-Bishtawi. Yahya. (2014) play script: a safe wedding, unpublished manuscript, Amman.

Al-Hamd. Turky.(1996). Is there anything new in political thought ?, Journal of the World of Thought, 25(2), Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.

Al-Jabri. Muhammad Abed. (1998). Forming the Arab Mind, 7th edition, Beirut: Center of Arab Unity Studies.

Al-Jawabra. Nasr Yousef.(2005). The Intellectual Structure of Contemporary Fine Art in Palestine, 1st edition, Amman: Al-Raed for Publishing and Distribution.

Al-Razi. Muhammad . B. Abi Bakr.(1981). Mukhtar al-Sehah, Beirut: Arab Book House.

Al-Rifai, Muhammad K. Y. (2019, May,20) personal interview conducted by researcher Al-Rimoni. F. in Amman.

Al-Rifai, Muhammad K. Y. (2016). Plastic and Optical distribution and its role in building the vivid expressive image - the play (Hash Tag) as a model, Jordanian Journal of Art, 9. (2)

Al-Rimoni. Firas. (2012). Experimental episodes in the theater, Amman: Dar Al-Hamid for Publishing and Distribution.

Chalabi. Samir Abdul Rahim.(1993). Theatrical Lexicon, Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation.

Eid. Kamal. (1980). Aesthetics of Arts, Baghdad: Dar Al-Jaahiz.

Elyasouey. Louis Maalouf. (1975). The Succorer in Language and Media, 20th Edition, Beirut: Dar Al-Mashriq-Catholic Press.

Fadel. Salah.(1980). Theory of structuralism in Literary Criticism, Cairo: The Egyptian Anglo Library.

Halim. Asaad. (1971). The Necessity of Art, (Fisher. Ernst), Cairo: The Egyptian General Book Authority. (Original Work Published 1959).

Hamwi. Subhi. (2015). The Succorer In Contemporary Arabic, Beirut: Dar Al-Mashreq.

Ibn Manzur. Muhammad. (2010). Lisan Al-Arab (the tongue of the Arabs), Vol. 5, Beirut: revival Arabic Heritage for Printing, Publishing , and Distribution.

Itani. Mohammed. (1954). in aesthetics. (Henri Lefebvre) translation. Beirut: Dar Al-Mujam Al-Arabi. (unknown Original Work Published date).

Jaafar. Nuri. (1977). The Thought: Its Development and Its Nature, Ministry of Information, Baghdad.

Karam. Youssef. (1985). A Dictionary of Philosophy, (Rosenthal. M, Yudin. P.), 3rd Edition, Beirut: Dar Al-Tale'ah. (Original Work Published 1979).

Masoud. Jubran. (1964). Al-Raed Lexicon, Beirut: Dar Al-Elm for Millions.

Saliba. Jamil. (1982). The Philosophical Lexicon: volume Two, Beirut: Lebanese Book House.

Wahba. Majdi. (1974). Glossary of literary terms, Beirut.

Yegorov. A.G.(1978) Content and form in art, in: (Youssef Hallaq) The Foundations of Marx-Leninist aesthetics, Dar Al-Farabi, Dar Al-Jamaheer, 2nd edition , Beirut - Damascus.

The intellectual implications of Jordanian theater directors

Firas Alramouni*

ABSTRACT

The present study deals with the intellectual implications of Jordanian theater directors. It is also concerned with the nature of topics dealt with in plays that cover political, and sociocultural implications between the years 2014 and 2015. Two plays (Aras Amenah directed by Yahia Bashtawi and Hash Tag directed by Mohammad Khair Al-Refaee) were purposefully selected. The researcher used a descriptive, analytical research method. Findings of the study will benefit those involved in theater such as playwrights, directors, actors and critics. The study will also benefit academic institutions.

Keywords: The intellectual implications. Jordanian theater directors.

*Al-Ahliyya Amman University,Jordan

Received on 1/1/2020 and Accepted for Publication on 25/2/2020.