المعالجات الصوفية في المسرح الاردني

د. فراس الريموني
كلية العمارة والتصميم - جامعة عمان الأهلية

مقدمة:

شهد المسرح الأردني مؤخرا ازدهاراً وانتشاراً واسعاً لعبت الفرق والمهرجانات دورا رئيسيا في ذلك مثل فرقة طقوس المسرحية ومهرجانها عشيات طقوس المسرحية الدولي وفرقة المسرح الحر ومهرجانها ليالي المسرح الحر الدولي وفرقة الفوانيس وتأسيسها مهرجان أيام عمان المسرحية الدولي بالإضافة إلى نشاط مديرية المسرح والفنون في تنظيم مجموعة من المهرجانات وأهمها مهرجان المسرح الأردني وهو مهرجان عربي ، وكذلك مهرجان مسرح الشباب الذي تأسس بالتعاون مع رابطة الفنانين وكذلك مهرجان مسرح الأطفال،ومهرجان الهواة بالإضافة إلى مهرجان المسرح الجامعي في جامعة فيلادلفيا. هذه المهرجانات فتحت الأبواب أمام المسرح الأردني للتعرف على التجربة المسرحية العربية والدولية.

وأفرزت هذه المرحلة الكثير من المخرجين منهم: محمد الضمور،سوسن دروزة،مخلد الزيودي،محمد خير الرفاعي، فراس الريموني ،حسين نافع، خليل نصيرات ، حكيم حرب ، وحسين نافع ،عصمت فاروق،محمد الشرع،مرعي الشوابكة،محمد يوسف نصار، احمد العمري. هاني الجراح ،سمير خوالده ،علي الجراح،عبد الكريم الجراح ،محمد الجراح،محمد الشواقفه،عايد الماضي،وصفي الطويل،محمد الطاهات، زيد القضاة،علي عليان،فراس المصري،وحيد القواسمه،صلاح الحوراني،لينا التل،سمر دودين،...الخ كما وظهر مجموعة من مصممي الديكور والإضاءة والسينوغرافيا ومن أهمهم فراس المصري ومحمد المراشدة ومحمد السوالقة وعلى صعيد التأليف الموسيقي الدرامي أمثال مراد دمرجيان ووليد الهشيم ووسام قطاونه وماهر الحلو وعبد الحليم أبو حلتم...ومن أهم الأعمال المسرحية التي شهدتها هذه الفترة: بياض أعمى ،عشيات حلم،المتمردة و الارجواز، هاملت يصلب من جديد ،السؤال ، الصابرون ،التعري،الحفرة، في انتظار جودو،طقوس الحرب والسلام،سيدرا، العصاة، شهقة الطين ، تضاد القمامة ،الزبّال،الخيط، ليلة دفن الممثلة جيم،طيبة تصعد إلى السم، الزفاف الملعون، ،كارمن،رحلة حنظله،عرار،كأنك يا أبو زيد،ذاكرة صناديق ثلاثة،ادم وحيدا، نيرفانا، سكان الكهف، من دفاتر ٨٩ ،على الخشب والحلاج و ويا عين يا ليل وغيرها.

وقد تنوعت تجارب الشباب في مسرح الفرجة والمسرح الشعبي والمسرح الطقسي- والمسرح التجريبي والمسرح التفاعلي ...الخ

مشكلة البحث :

إن للمسرح مسيرة إبداعية طويلة بدأت مع الإنسان الأول وآليات تعبيره عن غرائزه وخوفه وفرحه ومغامراته في الصيد وفي البحر والغابة، انتقالا إلى ما هو مؤرخ لبدايات المسرح الإغريقي والروماني وولادته من الطقوس الدينية التي كانت تقدم للإله ديونوزيوس ثم تطوره إلى العرض المسرحي حيث استمر المسرح إلى عصر النهضة وإلى بدايات القرن العشرين حيث سيطرة التكنولوجيا على هذا الفن الإنساني وهنا شعر بعض المخرجين أن سطوة التكنولوجيا بدأت تفقد المسرح حميميته لذلك عملوا على إعادته إلى طبيعته من خلال العودة إلى الأساطير والمثيولوجيا والطقوس وهنا السؤال هل كان للمسرح الأردني عودة إلى أصول المسرح وطقوسيته الدراسة ؟

أهمية البحث:

١.تسليط الضوء على المسرح الطقسي الأردني.

٢.تعتبر إضافة للمكتبة المسرحية الأردنية والعربية.

أهداف البحث

١.التعرف على سمات المسرح الطقسي الأردني.

٢.تحليل عروض مسرحية أردنية.

مجتمع البحث :

المسرح الأردني

عينة البحث :

عرض مسرحية "نقوش حورانية" وعرض مسرحية "يا ليل يا عين"

الحدود الجغرافية :

العروض المسرحية داخل الأردن.

الحدود الزمنية:

٢٠٠٥-٢٠١٥

الاطار النظري

امتزج المسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق بالشعائر الدينية المقدسة والطقوس الاجتماعية لديه وتطورت المسرحية من الأعياد والاحتفالات (الديونيزيه) مباشرة ومن خلال الطقوس والرقصات والأناشيد، التي كان الشعب الاغريقي ينشدها تمجيدا وتكريما للآله ولرجالات الدولة .وكان المكان المكرس للحفلات يسمى مسرحاً، و المحتفلين يسمون كهنه، ثم اصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين، وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد ونظم الأناشيد الجديدة يطلق عليهم اسم الشعراء إلى ان اصبح يطلق عليهم اسم المسرحيين ،وبدأ هؤلاء الكهنة بدأوا تحويل (الاديثرامب) إلى شكل شعري بكتابة قصائد غنائية للكورس وقائدهم، أضيفت هذه المادة الأدبية للطقوس، وبعدها سرعان ما حاول قائد الكورس (الكاهن) تقديم التقمص والتشخيص.(١)

الدراما ترجع إلى اكثر من نوع واحد من الطقوس ... طقوس الاحتفال بانتصار الحياة على الموت، ، الطقوس الجنائزية، الطقوس المثيولوجية، طقوس الإخصاب.

ففي الشرق أصبحت موروثا يخاطب العقل الجمعي من خلال إيماءات وحركات وتنويعات جسدية متفق عليها، ومرتبطة ببواعثهم مشاعرهم الروحانية . إن عملية تحويل الطقس من حالة إيمانية فعلية مطلقة إلى منظومة معرفية جمالية قابلة للنقاش والجدل، هي من أصعب المهام التي قام بها الفنان المسرحي بوصفه عامل تحويل لقيم الإنسان ومدركاته وقناعاته، فالإيمان حالة خاضعة لقوى قدرية، ومُثُل لا يمكن المساس بها لأنها مطلقه، أما أن تغير معرفة فهي مفردة يمكن فحصها وتدقيقها وتطويرها.(٢)

وإذا كان الطقس غالبا ما يتقبل السياق المسرحي، فإن معناه قابل للتغير عندما يتم وضعه بشكل واعٍ داخل مسرحية .فالمزج بين الطقس والتقنيات الدرامية التي صممت أساساً لغرض الترفيه يغير بالضرورة من طبيعة الطقس وهو ما يزيد حتما من صعوبة دراسته .

وتتضح هذه العملية على نحو بارز في مسرح (الهاوزا) بالنيجر، والذي عادة ما يوظف الطقس في المسرح عامة وعلى سبيل المثال لا الحصر في مسرحية (Gaado Karhim All9) التي هي أشهر مسرحية قدمها (مسرح الهاوزا) عام ١٩٧٣ واشترك في كتابتها (فرق زندر)، حيث تتمركز المسرحية حول عملية تتويج أحد رؤساء القبائل أو ما يعرف بـ (ساركي) إلا أن هذا التمثيل المسرحي للطقس لا يتطابق تماماً مع مراسم التتويج الفعلية. ويدرك جمهور (مسرح الهاوزا) أن المسرحية تمثل طقس الـ (ساركي)، ولكنها ليست طقساً دينيا وبهذا يمكن الحفاظ هنا على الفارق بين الطقس والدراما (٣).

وفي بعض الحالات نجد الطقوس التي تقدم في قالب درامي احتفظت بالعناصر والوظائف التي تحمل المقدس، ويجري علمنتها (أي تحويلها إلى فعل دنيوي) بوصفها جزءاً من نشاط أكبر محوره الفنون والتسلية، وإذا كان ذلك لا ينفي بالضرورة الطابع المقدس للطقس، فإنه يدفع به إلى التفاعل مع الدنيوي. .

هذا التعايش بين الطقس والدراما تمخض عن الحفاظ على الأشكال والممارسات التقليدية ونشرها، ورغم ذلك علينا أن ننظر إلى الطقس والدراما بوصفهما ممارستين متميزتين عن بعضهما ، حتى وإن بدا التداخل بينهما وثيقا للغاية.

إن الممارسة المسرحية التي تستند إلى الطقس ترمي إلى إحراز أهداف تتجاوز مجرد الاستحواذ على إدراك المتفرج من الناحية الجمالية، ويبرز النمط المسرحي مثله في ذلك مثل الأشكال الأخرى للمسرح السياسي انساق معتقدات معينة تتطلب شكلاً ما من أشكال الاستجابة الفاعلة. بينما يعد الطقس ضروريا للحفاظ على الحياة الروحية والاجتماعية لجماعة ما، وتحويلها في آن واحد، والقيام أيضاً بتقويض الحدود الجغرافية التي وضعها الاستعمار، والتي تبرز بشكل واضح في حالة الشتات الافريقي، من خلال التأكيد المتزايد على التجسيدات التقليدية التي تبنى على الطقس، وذلك في الممارسة المسرحية و أشكال التعبير الثقافية الأكثر شمولاً. ومثل هذه التجسيدات لا تظل بالضرورة ساكنه ولكنها تتحول مع متغيرات السياق الجديدة(٤).

أن الأجواء الطقسية وعناصرها أخذت تغيب تدريجياً عن العروض المسرحية،لا سيما في مجال المسرح التجاري، ونتيجة لذلك الغياب افتقر المسرح إلى تأثيراته الوجدانية والروحية، وضعف العلاقة السحرية بين الممثل والمتفرج وتضاءل عامل التصعيد الجمالي، بيد أن الرجوع إلى الطقس لا يعني الرجوع إلى الماضي واستنساخه بل إحياؤه بأساليب جديدة من شأنها احتواء الحس الروحي.(٥)

يحدد ملامح الحركة الطليعية هو النزعة البدائية، ولهذه النزعة جانبان يكمل أحدهما الآخر أولهما : هو استكانة غور الحالات الحلمية ومستويات العقل الباطن والغريزة الخاصة بالنفس البشرية، وثانيهما : التركيز على الأسطورة والسحر بشكل شبه ديني، وهو الامر الذي أدى في المسرح التجريب على الطقس.(٦)

ونجد هذا المفهوم الذي وصفه (يونغ) لان أشكال الأسطورة تتواجد في اللاوعي كتعبيرات عن أنماط نفسية أصيلة، وانما لأن هذين الجانبين يمثلان صياغتين مختلفتين للهدف ذاته، ألا وهو العودة إلى جذور الإنسان، سواء أكان ذلك من خلال النفس البشرية ذاتها أم عبر مرحلة ما قبل التاريخ وينعكس هذا على المسرح بالعودة إلى الأشكال الأصيلة مثل الطقوس والعروض (الشامانية) والدراما الراقصة الخاصة(بجزر بالي)(الديونزيسيه (في اليونان القديمة،

لقد اتسعت مظاهر النزعة البدائية في مسرح القرن العشرين، وامتدت لتشمل التقنيات الطقوسية والأخذ عن التراث الشرقي القديم المهجور، كما شملت على تقديم الحالات الحلمية والصور السريالية أو محاولة إستثارة العقل الباطن لدى المتفرجين فينقطع عما سبقه. ومن المخرجين الطليعين الذين تبنوا هذا الاتجاه (انتوانين آرتو) الذي انجذب بشدة إلى المؤثرات الشرقية بما فيها من طقوس (اليوجا) والأديان الشرقية والسحر (وكتاب الموتى) عند (التبت) والصوفية والإبر الصينية وعلم التنجيم، فقد قام بتفكيكها من سياقها وتقديمها برؤية درامية..

على كل عرض أن يشمل على عنصر- مادي موضوعي يحس به الجميع، صرخات، مفاجآت، وجمال الأزياء الساحرة، الأزياء المنقولة عن بعض النماذج الشعائرية وتلألؤ الأنوار،وسحر الموسيقى وأصوات جميلة كالتعاويذ.(٧)

اما يوجينو باربا بالسفر إلى جنوب إيطاليا و الشرق الأقصى- وأمريكا الجنوبية بحثاً عن مناطق ليس لديها مسرح، حيث قاموا من خلال المقايضة بمبادلة فنهم بأي شكل من أشكال العروض المنظمة التي يؤديها السكان المحليون. وبدلا من تلقي الصور الفنية الأجنبية من منظور الدراسات الأنثروبولوجية أو تلقي هذه الصور في داخل السياق الغربي كما كان الحال في تجربة آرتو مع الدراما البالينيزية، فقد دفع باهتمام الطليعين بالنزعة البدائية خطوة إلى الأمام..

انالطقوس البدائية أولى من وجهة نظر باربا أشكال الدراما، فمن خلال مشاركتهم الكامنة في هذه الطقوس كان البدائيون يتحررون مما يتراكم في اللاوعيهم ولم تكن هذه الطقوس إلا أفعالاً تحمل سمة النمط الأصلي، وكانت بمثابة طقس اعترافي جماعي يؤكد صلابة القبيلة. لقد كان الطقس في غالب الأمر هو الوسيلة الوحيدة لنقض أي محرم(٨)

وعرض ديونيزوس لشيشنر كان معتمداً على البيئة الطقوسية للفعل الدرامي، من خلال تأكيد الرقص بشكل واضح.(٩)

وهنا يحاول تحييد السياق أو المعنى كما يحلوا له من تسميته لطقس معين، بالتركيز على الحركات البدنية التي يتطلبها وعندما ينزع طقس من الطقوس حالته الأصلية ويضمه إلى واحد من أعماله، فالهدف من وراء ذلك العثور على معنى مماثل لهذا الطقس في السياق الأمريكي.(١٠)

اجراءات البحث

سأتناول في هذه الدراسة للمسرح الطقسي الأردني من خلال احدث مسرحيتين طقسيتين قدمت خلال هذه الفترة:
وهي مسرحية نقوش حورانية من تأليف مفلح العدوان وإخراج فراس المصري ومسرحية يا ليل يا عين تأليف عبد الكريم برشيد وإخراج خليل نصيرات.
ونبدأ من مسرحية" نقوش حورانية" ذات اللوحات الطقسية الشعبية المتعددة
حيث نهض عرار شاعر الأردن من خلال أشعاره والصياغة الدرامية لمفلح العدوان والرؤية الإخراجية لفراس المصري بطقس غجري يليق بنظمه للقصيدة وفكره للسياسة وحبه للوطن والحرية فقامت معمارية العرض المسرحي من خلال انساق روحية وشعبية وفكرية وجمالية جرار من صلصال وفخار تخلق إيقاع الشاعر المغروس في حفنات التراب الشيحانية والاربدية...طقس استرجاع أرواح الأجداد الذائبة في الوجدان...رحى تدور ومهباش يصهل بين خرابيش العاشقين برائحة القهوة...أضواء خافته تتلألأ بفوانيس الحصادين وغرابيل وأطباق قش تحمل سنابل قمح الفقراء...غجريات يرقصن بلون قوس قزح وعصى تطرق الصوف المبشر ببيت الشعر وخربوش يحرر العبد فالكل سواء لا عبد ولا أمة...شاعر يصهل كالحصان وراء المنفى...طقس مسرحي برؤية مخرج مشعوذ وضع تمائمه بين الصالة والمنصة فتآلفت المشاعر والحس العام ..فنهض الوعي الجمعي والوجداني ليشبك بين الفريقين في حلقة واحدة..هذا هو الطقس،وهذه لحظات التجلي والسمو...ممثلون متصوفون فهذه سهير عودة تدندن وتشدو وهذه أريج الجبور تهمهم وتدور الرحى ،وهذا احمد يقوله الشعر..وذلك النابض بإيقاعات الحياة ؟،سيد الطقس،ضابط الآهات والأنفاس والهمهمات وحركة التكوين الأسطوري الموسيقي عامر محمد...
المسرحية رحلة في الزمن الأسطوري ورحلة في النصوص الأدبية حيث يتداخل الواقع مع الحلم و المروي والمتخيل وشخصيات وحكايات متعددة المصادر والجذور الثقافية والحضارية .
عرض"نقوش حورا نية" فرجوي طقسي ركز على الفضاء الدرامي من خلال الشكل السينوغرافي والضوئي وظف فيه تقنية التقطيع والمونتاج عبر مجموعة من الطرائق مثل التوازي والتماثل بين اللوحات علاوة على تقنية التقاطع والتداخل. والتجأ كذلك إلى طريقة التناوب المتقطع سرديا وحدثيا، و تقنية فلاش باك واستقراء الذاكرة.
وجاء الصوت وفقا للمعاني التي تولدها مجموعة الثيمات الشعرية التي تخلق نظاما تعبيريا عميق الأثر يكشف عن صورة الواقع هي أشبة ما تكون بالعرض البانورامي .
واستوحى الديكور الريفي من حوران في عفويته وطبيعته الحقيقية والواقعية للتقرب أكثر إلى حقيقة المكان والزمان والإنسان الأردني في مشاكله اليومية ورصد معاناته و أتراحه وأفراحه.
بنى المخرج تكويناته الحركية بالرقص التراثي والفلكلور الشعبي الأردني بطريقة منسجمة ومتآلفة مع الإيقاع الضوئي ومع دوران الرحى المتحرك في دوائر مغلقة وسط غمام كثيف من دخان قاتم تظهر فيه كل حركة، وتسمع فيه كل همسة، وتصرخ فيه كل همهمة كأنها نشرات أخبار تسعى إلى تكوين خطابها بعشياتها، أو تأسيس ما ستنطق به بأحلامها وبما تريد كتابته في فضاء المسرح حينما يكسر الضوء زمن الدخان، والأطياف، ليركز إنارته على موضوعه الذي يريد أن ينطق به، ويتكلم عنه كأنه ينبعث من نبرات شعر يسير على إيقاع الأنفاس الحالمة بالزمن الضائع الذي ستبنى بحضوره وحدة القصيدة الشعرية بوحدة التجربة الحياتية.

في هذا العرض ارتفع صوت إنساني نبيل لتمجيد شاعر أردني أكثر نبلاً وتأثيراً في حياتنا: هو مصطفى وهبي التل "عرار" من خلال مشهدية وفضاء جميل يجمع بين التراث والمعاصرة بعنوان تحت مظلة جماليات ثنائية الأدب والفن وفي الواقع لسنا أمام مسرحية بمفهومها التقليدي، فلا يوجد هناك حدث درامي متنام سوى البناء على (الشخصية الغائبة ــ عرار)، ولكننا كنّا نقرأ بكائية مشهدية تتوافر لها علامات بصرية حضرت بقوة في العرض، فحققت للمشاهد متعة بصرية ومعرفية فائقة الجمال والصدق.
مفلح العدوان بثقافته العالية ولغته الرصينة ذات الطابع الشعري، يحاول الكشف عن ملامح وهوية الشاعر "عرار" دون أن يكون حاضرا على المسرح في الإطار التقليدي، إلا من خلال (التماهي) مستفيدا من تكنيك مفهوم الشخصية الغائبة ليصنع لنا بذلك تشويقا من نوع خاص، من خلال المزج بين الذاتي وما تحفل به الذاكرة الجمعية من معلومات عن هذا المبدع الغائب الحاضر، كما أنّه يحاول بخياله الخصب أن يرفع الستارة عن الوجه الابتكار

في مجال الكتابة الطليعية الجديدة للمسرح الأردني المعاصر، في ثورته على كل ما هو تقليدي وفي تطوره وتعبيره عن التجارب الانسانية الدافئة.

ويقول الكاتب أحمد علي البحيري "الكسب الحقيقي الذي قدّمه لنا هذا العرض تمثل في تقديم (الأصالة) و(الابتكار) في التعبير واللغة والتعليق بالإنشاد والتأريخ وبالأسطورة والجانب الحضاري والطقسي ـ والشعائر، والجمع ما بين السياسي والإبداعي في شخصية عرار، وفي بلورته للحزن الفردي بحيث يصبح حزنا وأملا جماعيا يشمل العالم كلّه. فالشاعر الذي مسرحه لنا نثرا وشعرا، لم يكن مجرد شاعر يكتب القصائد ويمجد الخرابيش، بل كان يعكس تاريخا، وتمردا، وحالة سياسية ووطنية وإبداعية خاصة، ومرحلة تاريخية من حياة الأردن"(١١)، ولهذا كله تصبح (مسرحة) حياته وهواجسه وأحلامه من خلال عملية الإيهام الدرامي، شيئا لافتا على اعتبار أن المسرح هو أوسع الأبواب التي تدخل منها الجماهير إلى دهاليز السياسة التي قد يمثلها شاعر أو مبدع مثل عرار (١٨٩٩ ـ ١٩٤٩) الذي نادى عبر قصائده وأشعاره بتحقيق جملة من القيم الإنسانية النبيلة كالحرية والعدالة والمحبة، ووحدة الأمة والتمرد على التقاليد البالية وغيرها من تأثيرات إنسانية تدعو إلى الخلاص من خلال المعنى الشعري، مما فاض به شعره الذي تقاطع مع هموم الوطن والإنسان في مرحلة مفصلية من تاريخ الوطن والأمة العربية امتدت من عشرينيات القرن الماضي إلى نهاية أربعينيات، حتى ولادة الدولة ومواجهة الاستعمار والمخططات الصهيونية وجملة التحديات التي شهدها العالم في ذلك الوقت.

تحمل المشهدية رؤية جديدة في البحث عن شخصية وهوية بطل المسرحية الذي تحققت له شروط البطل التراجيدي الكاملة، بما يختزنه تاريخه من أحداث ووقائع وتحولات للتعبير عن الحاضر الذي يستوعب، عن طريق دراما الفكر والصورة، مناقشة حياة مبدع من خلال تكنيك الحدث الاسترجاعي (الفلاش باك) وهو من أجمل أساليب المسرح المعاصر وأكثرها اتساعا.. ولعل ذلك ما يحسب للكاتب من أنه قدم لنا نصا مفتوحا يحمل إشكالياته كما يحمل تساؤلاته، لكن

ولهذا كانت مهمة الكاتب صعبة ومركبة لتحقيق الايهام المسرحي المطلوب، وكان بديعا أن يبرز ثنائي النص والاخراج في سعي الشاعر لبلورة مجتمع ذي نزعة مثالية في "الخرابيش" مجتمع يخلو من الرّق والجريمة والتقاضي وحب المال والمركز، وكأنه بذلك سبق عصره في التنبيه الى مخاطر عولمة ثقافية جديدة لتهميش المبدع وخصوصية الإنسان.

قدم المخرج العرض من خلال المستويات الثلاثة للديكور، رابطا به ثلاثية التمثيل والأداء بين كل من سهير عودة وأريج جبور وأحمد العمري ضمن مفهوم متوازيات الحركة. ومن توظيفه البديع للإكسسوارات التي أصبحت بمثابة شخصيات مسرحية ملتصقة بالممثلين، أكدتها تلك الإضاءة المتقنة والمركزة في البقع الضوئية وتوزيعات جمل الإضاءة على كامل مساحة الخشبة، وكأنها تتداخل في أحشاء الحركة والمناظر والممثلين، إلى جانب الإضاءات الداخلية التي استخدمها الممثلون مع تشكيل خاص لخيال الظل في المشاهد التي يتماهى فيها حضور عرار، وذلك المزج الجميل بين الأزياء القديمة والمعاصرة مع تداخل الموسيقى الحيّة واستخدام الاصوات الطبيعية، مؤكداً بذلك أن (الصوت الانساني) يحتل مكانة أساسية في العرض، لتصبح الصورة بذلك ثلاثية الابعاد، ولعل ذلك من أهم ما في سينوغرافيا الشغل المسرحي الذي قدّمه لنا المصري بأدوات بسيطة وممكنات تعبيرية كبيرة.

أما على مستوى حياة الشاعر، فقد لخصها الكاتب من خلال استعراض واستحضار شعره وأدائه ممسرحا في إطار التوازن الرقيق ما بين النثري والشعري، وما يمثله هذا الشعر من تعبير عن محلّية خالصة وعلى المستوى الآخر تتشكل رؤية النّص من خلال دراما الصورة حيث يحمل الاستهلالي منظرا يكشف عن امرأتين غجريتين (سهير عوده وأريج الجبور) يعكس زيّهما المسرحي فترة تاريخية بعيدة وغير محددة، فيما يفصح الديالوج الحواري بينهما عن تساؤلات حول غياب الشاعر عرار في هذا الزمن الصعب الذي يحتاج فيه النّاس الى مثل هذا النموذج الأصيل من المبدعين الذين عبروا بقوة من خلال الشعر عن هموم وطموحات الأمة والوطن، الذي سرعان ما يحضر ضمنيا في صورة غير مرئية ليكشف لنا الكثير من أسرار حياته وتمرده ورفضه وصراعه المرير مع مجتمعه.

استخدم الكاتب فكرة الغياب والرمز بطريقة الإيحاء والإحالة والإسقاط المعاصر بكل رموزه مهتديا بذلك إلى اصطلاح (الخلاص بالموت) أو الغياب الذي أرساه الشاعر والمسرحي الراحل صلاح عبد الصبور، على نحو ما يختزنه هذا المقطع الشعري لعرار من معان ومفردات ودلالات جاءت على لسان الممثل

ولعل اتكاء المخرج على أهمية الإلقاء المسرحي للشعر هو ابرز ما في خطته الإخراجية لهذه المسرحية الحافلة بالممكنات الفنية، فقد استطاع إلى حد كبير أن يحقق حلمه الوردي في مسرحية الفكر يكون فيها الأداء والبصرية هو البطل الحقيقي، كما استطاع بمهارة وأدوات إخراجية بسيطة ان يقوم بتقطيع أناشيده وقصائده وبعض المقتطفات التعبيرية الى فقرات وتوزيعها في مجموعات مترابطة متماشية تماما مع التلاوات الشعرية وتناغمها مع التلوينات النغمية المطلوبة في التقاطع مع عناصر المسرح الشعري لتكون في النهاية مشهداً مسرحياً متكامل العناصر يقوم على قصيدة تجمع بين التأملات الفكرية في الحياة، وما تحفل به من ضروب الظلم والفوضى، وتدين ما في هذه الحياة من فقر وقبح واستغلال دون إخلال في وحدة النسيج المسرحي الذي انتهى إلى ساحة من الخراب المتسق مع رمزية المواقف التراتبية في حياة عرار.

أن شاعر الوطن "مصطفى وهبي التل (عرار) قادر على العطاء والإدهاش بشعره وكينونته الفذة والتعبير عن إنسانيته ووطنيته،حيث تقول سوسن مكحل ان.

العرض الذي استهل بمشهد لامرأتين ترمز ملابسهما لتاريخ مختلف من العصور والحضارات، تساءلتا وهما تجرشان القمح عن سر غياب الشاعر عرار وتأخره للكثير من السنوات التي لم يحضر فيها، وكيف يغيب في هذا الزمن، حيث يعنون كلماتهما بأنه لا بد أن يأتي؛ فالشاعر لا يغيب، متأملتين عودة النور الى القنديل، ورجوع الدفء الى القلوب.

وعرضت المسرحية تفاصيل غياب شاعر مثل عرار وقدراته، عن هذا الوقت، وناقشت قضية قتل الموهبة أو إلباسها ثوبا غير ثوبها حيث تبدو بمظهر لائق للظلم والقهر.

ورددت الفتاتان عبارات الحب لهذا الشاعر الذي لن يأتي لكنه لا يغيب، فتقول إحداهما "هو لا يستطيع العيش بلا حب.. ونحن عشقه المنحوت له منذ ميلاده.. ننتظره.. وهو لا بد آت.. لا بد.."، لترد الأخرى "الأنثى ناموس حياته، وفانوس روحه.. هو لن يخذلنا بعد أن دعوناه".(١٢)

وأضاف العرض الذي تجلّى بعمق في حياة عرار عن حياته التي سطرّها في شعره، وجاء الحديث على لسان الفتاتين اللتين أدت دورهما كل من؛ أريج الجبور وسهير عودة، مفعما بالمشاعر الجياشة والأسلوب الملحميّ، وانتقلتا بين مناطق مختلفة من المملكة والحضارات المختلفة والتي تحدث عنها عرار في أشعاره التي كتب بعضها على شكل "خربشات" شاء للبعض منها أن تبقى حبيسة للذكريات.

قرع الطبول رائحة البخور، صوت الدف وضحك تراقص الفتاتين احتفاء بعودة "الشاعر" الى حقيقته، جعل روح الشاعر تنطق من جديد وتقول "بين الأنين وغصة الذكرى.. أبعد بعمر ينقضي عمرا.. وانفض يديك من الحياة إذا يوماً أطقت عن الهوى صبرا.. ما قيمة الدنيا وزخرفها.. إن كان قلبك جلمداً صخراً".

ويدور صراع بين الفتاتين والشاعر عن حضوره وغيابه، "معبرين عن الصمت بجرار تحمل في داخلها "حكاية" وطن وشاعر لم يقتله الصمت، بل قتله صمت الآخرين وحجب البعض من حرية شعره."(١٣)

ويسدل الستار على العمل المفعم بالسيرة الذاتية المؤرقة لدى البعض ومنهم الشعراء، على قول عرار لنسائه "أحبيني، ولا تنتظريني.. قولي لهم أيضاً، لا تنتظروني.. ما زلت أحلم.. فلا توقظوني.. يا أردنيات إن أوديت مغترباً فانسجنها بأبي أنتّ أكفاني.. وقد "غادرنا قاعة المسرح ونحن نعيش الطقس الشعبي ونردد الشعر الشجي ونناقش الموقف التاريخية ...صورة بصرية تبقى بذاكرة المتلقي زمنا طويلا"(١٤).

مسرحية "يا ليل يا عين" للمؤلف عبد الكريم برشيد واخرج خليل نصيرات.

انطلقت من مجموعة أفكار فلسفية فنية في صناعة العرض المسرحي وهي الغربة وسريالية الكون والثنائيات وهجرة الروح وتشتت البؤرة عبر محور رئيسي وهو الدائرة...

فالدائرة نبض المشهد تحيلنا إلى دلالات فلسفية ووجودية وجمالية تشكيلية حيث وجدت الشخصيات نفسها محاصرة داخلها تسعى جاهدة للخروج من دوامتها لكنها لا تستطيع وتستهل المسرحية بدايتها من القاعة الخارجية مع ابتهالات العيد والفرح.

وبعد تهاليل العيد بدأ العرض بالصلاة ومن لحظة السهو وهي الزمن الحلمي الذي تهدم فيها مكنونات المصلي ليعاد تكوينها دون سلطويته في صناعة الوصل هكذا فقد الإمام الخيوط الروحية مع المصلين وخرج من نوافذ

الجسد إلى واقع صوفي وأرواح متزاحمة نحو الخلاص .ليصنع مجتمعا وهميا مصاب بالقلق الوجودي أجساده بوليسية وأرواحهم ثملة بخمرة الغربة وتدور في دوامة العزلة بعيدا عن واقع الزيف.

تدور الدائرة بالإمام وبالمصلين وتحرك الكون خارج الزمن الرياضي وخارج زمن الركوع ليدخل في زمن الحلم والزمن الأسطوري والزمن الصوفي ليكشف عن أرواح تهيم في زقاق النسيان ...تأخذه لحظة السهو والحلم عبر يا ليل ياعين من أمام إلى كاتب إلى حلم إلى صورة إلى إيقاع إلى أرواح إلى أنفاس إلى مأساة وبؤس إلى تشظيات إلى دوامة إلى دوائر مغلقة صراع وجودي على مساحات فارغة في وطن العجائب والغرائب.

فهي تتشكل لديها من عدة متناقضات الحاضر والغائب والحركة والثبات المشاء والجالس ...هروبا من قيد الزمان والمكان.وتستمر الثنائيات الآمر والناهي ،الذات والأخر فلسفة الموت والحياة ...الموت في الحياة والحياة في الموت وتتداخل مجددا الثنائيات المهزوم والمنتصر- الأول والأخير النعيم والجحيم الأعمى والبصير الغني والفقير الجاهل والعارف التملق التعفف التلميذ والمعلم الجاهل والعارف ...وها هو الحوار ينقل عبدا لله من المجذوب إلى الحكيم انه سحر الأجوبة انه صراع الأضداد

هنا يضع المخرج هذه الثنائيات شكلا وفكرا تتصارع في دوائر الحياة، ففيها الأرض تدور والسكارى تدور والدراجة تدور والظلال تدور والدرويش يدور ويتحرك في حلقة ثوبه حلقة والحياة والموت حلقة والسبحة حلقة هي حلقات كالسلاسل تقيد الكون بنظم دائري فنقطة البداية والنهاية واحدة وتاج ليلهم القمر دائرة وموسيقاهم تتحرك بدائرة تلف المكان .دوامة الحياة دوامة البداية والنهاية ولا منطقية التسلسل ..لوازم الشخصيات تكبلها باشتراطات الجسد على الأرواح،الضحك يظهر هستيريا الشخصيات المهزومة في قشعريرتها....السخرية من الذات والفكرة تفجر ضحكة تدين المنطق والعقلانية دوامة الحياة وتداخل حاضر الشخصيات ولحظات الشعور الجمعي في تهاليل العيد تحيلنا إلى طاقة الفرح والاستثناء.

والدائرة لغة تعني الهزيمة والسوء والشر- الكبير ..وتنبذر أيضا بالتشاؤم والحظ المتعثر وفي سورة التوبة آية ٩٨ يقول الله تعال "عليهم دائرة السوء".

وقد تعني الدائرة أيضا التناغم والانسجام ونمط التوحد في معناها المثيولوجي فهي في رمزها الأسطوري تعتمد على فكرة الارتباط والتكامل وليس الانفصال.

إنها دوامة بمعناها الفلسفي دوامة لامتناهية من الاكتشافات ممزوجة بطعم الحياة الغامض والممزوج بالقدر المحتوم إنها لحن فلسفة الحياة الدائرية فالشخصيات لا تجد أنفسها منها إلا إليها ثم إلى أنفسها ذاتها ،بمعنى آخر تدور بهم الدائرة مرة أخرى لتنتهي إلى نفس النقطة التي بدءوا منها.

وعند سبر أغوار الدوائر في العرض تخرج بمعاني عميقة وغامضة في آن واحد فهي الموت والحياة والبداية والنهاية معا.

الدائرة حاضرة بمسرحية يا عين يا ليل بأشكال فوضوية ورمزية فهي تعبير دائرة السوء عن مأساة الإنسان وعبثية فعله.

ففي مشهد الظلال عبد الله يحلق بظلاله مثل طائرة ورقية يحركها بشعاع اسود يحمل سجادة الصلاة، يبحث عن طهارة المكان، بين دنس العيون والأقلام البوليسية التي تلاحقه... سجادته كأنها بساط الريح الذي يحمل الجسد الأثيري فوق تلك الإحياء التي يشتم فيها رائحة الموت... سلوك غرائبي لا يفهمه الأخر إلا كمجذوب.

هو الرجل وقرينه عبد الله الجسد المسكون والجسد الساكن...الموج الهارب يحمل تمائمه المقدسة على ثوبه ويحمل طهارته حيث يتوضأ في صحنه، سجادته على كتفه وأبواب اللقاء مع السماء متاحة ...يحذر من العاصفة لأنه من "يزرع الريح يحصد العاصفة". ويرى لا قيمة للوقت فالليلة دهر ويربط العقل بالظلام ويهمس في أذن الأرض سجودا ليسمعه من في السماء.

بينما عبد البصير يعيش في فضاء الظل ويحاوره..."الليل سلطان متوهج والقمر التاج لكل الشعراء والمجانين المتسكعين العميان" هنا يتفجر الفرح والحياة ولا ميزان للربح والخسارة .

عبد البصير عاشق الظلال يجد فيها ضالته وظلال الطفولة شخص طيب متفائل بالحياة عانى الكثير من القمع السياسي والفكري هو كاتب مبدع قرر أن يتمرد على الواقع متأملا رسالة كونية إبداعية لم يكتبها مسرحية بل عاشها وغناها موال حزين.

أصابه الانفصام في الشخصية حيث يتعرض لتحقيق سريالي سفسطائي يدفعك للضحك والبكاء في آن واحد ، انه سجين فاقد المسافات مستغربا لكل الأشياء مغرب عنها.

كان هروب عبد البصير في البوح الغنائي الصوفي الروحي وغياب الجسد وعن رؤية الأعمى وعمى البصير وعن معرفة الغائب دون أن يراه وعن الله والقديسين هنا نرصد بعده الصوفي في حكمته وهلوسته وكلامه وانفصامه.

ها هو يحلق ويطير ويرى المرأة عاشقة حتى الجنون تتأمل تندب تعشق تهمس تبصر- ترقص تغزل ترسم تشعر تتصوف يتلاشى الجسد وتحلق الروح.

وفي مشهد ابن هدي والصافية نجد الثنائيات بدوائر الانتظار من لقاء وهروب روحاني ومتطرف...الخ

صافية تركها حبيبها حبلى بطفل وبالوعود، علاقتها به علاقة غير شرعية في مكان ضبابي تدور وسط دخان مسموم فتشعل روحها بسيجارة ابن هدي فيولد الغياب عن الواقع ... تتجمل من اجل مسح عار هذا المكان وتقول "لو كان هذا الزمن جميل لما تجملت"، ضحية من ضحايا المجتمع إنسانة رقمية تعد الأيام وتسأل عن ابن هدي وتنتظره على الحدود الوهمية مع ابنتها فرح ،فرح تلك الطفلة الذي ارتبط اسمها بتفجيرات فندق فرح بالمغرب فها هو ابن هدي يفخخ نفسه للقاء ابنته فرح انه وئد البنات... انه اللقاء وسط فوضى الهروب ..جاء محمل بالعقلية الهدامة انه صراع تاريخي بين الدراويش الروحانيين والبناء الفكري المتطرف.

كما نجد دوائر الغربة والضياع والثنائيات في مشهد البحار ١

فهو يعوم بأمان على شواطئ الحانات يدندن بآهات الهروب تقوده تلك الكؤوس التي أفرغها بالحانة..يلاعب أعمى يسوق دراجته على ذبذبات ومجسات البصيرة...يتسول بشروط يحدد نوع العملة ولونها وصنف السجائر انه درهمان يتسول بكل العملات الدولار والدينار والليرة فاقد الخصوصية مستهلك يريد سيجارة أمريكية بلون الويسكي الأصفر.

الأعمى الحاضر يرى ما لا يراه المبصر-هنا فلسفة الصراع وتحقيق الوجود فالغياب سمة الوجود ،من هنا تخيل انه بحار تفتحة عنده آفاق الإحساس بالأشياء بدقة وهو إنسان محمل بالمعناة تمثل من حالة الضياع وأسئلة الهوية ضاعت الملامح فهو سؤال فيه جدلية شخصية لها سابق ولها مستقبل وليس لها حاضر وكأنها في غيبوبة وهو غني وفقير حكمته تعطيه الجانب الصوفي يهوى الظل والليل ويهرب من النهار شخصيته مضطهدة منكسرة أضاعها ونسي ملامحها يدور في حلقة مفرغة .

وتتجلى دوائر الزمن الفلسفي ودائرة الألوان في مشاهد الجوقة

رؤوس ملونة...نظارات سوداء وخلاخيل تقرع الجرس كل لحظة دون البدء.

ضحكات تدفع المسافات بإيقاع إنها لعبة مضحكة..إنهم يلعبون يسخرون من لعبة الحياة إنهم يقهقهون مع الموال إنهم يضحكون هروبا من الضعف إلى السلطة.

وفي طقس الدروشة تتجلى دوامة الحياة بحثا عن الخلاص يدورون حول قلوبهم حول الله بدواخلهم بشكل متوازن تحرقهم نار وهاجة.

تدور الدائرة بالشخصيات يرقصون على إيقاع الدروشة تحلق أرواحهم وتتحد مع السماء ويقودهم هشام مدرب الرقص الصوفي يعلمهم الدوران حول أنفسهم مع الدورة الدموية خوفا من هبوط القلب..ثبات بالرجل اليمنى والأخرى متحركة حول المحور وبالتالي الجسد كاملا.

والتنورة تدور وحلقات تفضي- إلى حلقات مضيئة ونورانية..شعاع نور يشكل محور تصعد الروح وتهبط في كل دورة يحركها الإيقاع الموسيقى ونبض قلب الشخصيات الصوفية التي تحركها وفق نظام داخلية.

الدرويش يتحرك بدائرة من الداخل إلى الخارج باتجاه عمودي يدور شيئا فشيئا حتى تكتمل الدائرة.. يده على صدره وكلما ازداد دورانا يتحرر من كل فكرة دنيوية وتبقى فكرة اللقاء مع الله والاتحاد الروحي معه.

هكذا بنيت الشخصيات تأليفا وإخراجا حيث نجدها حلميه بلا ذاكرة بلون الماء تعتمد لعبة الوجه والقناع. إنها أقنعة تدور فوق وجوه ووجوه بلا ملامح تدور حزينة في ظلمة الغربة ويتهجد الإيقاع نزولا عند مهابة الجسد الأثيري...أجساد تعبر القارات...ظلام مشع وشعاع بالهت وجوه هاربة خلف أقنعة هاربة خلف أكذوبة الوجود الفردي و غربة الجسد وسط ضجيج وبياض اسود وسواد ابيض.

وأقنعة الإيمان ومسابح مستأجرة وأرجل الانتظار أنثوية تتحرك على رؤوس الأصابع .. شخصيات هلامية يدورون حول قدرهم حول رسم نهايتهم ليس بمقدورهم الهروب يعيشون ساعة لا قبلها ولا بعدها...سفسطائية الزمن كأنهم عقارب ساعة كلما غادرت مكانها زحفت باتجاهه وكلما اكتمل البدر دائرة عاد هلالا ،القلوب ملآ بالحزن والصدور تفيض بالقهر مرايا محدبة أبعادها غير واقعية وخرافة الانتظار تفجر اللقاء بضحكات دامعة بزمن يدور والساعة متوقفة .

والصوفية في العرض تلك الطاقة التي تلف المكان فتخرج الشخصيات من البؤس إلى البؤس...وتجعلهم يدورون حول أنفسهم حول أفكارهم حول بيوتهم انه مجتمع يدور في مكانه ،سخرية تولد سخرية وليل يولد أعمى وعمى يولد ملهاة وسفر يولد منفى ومنفى يولد ضياع.

هكذا عمل المخرج خليل نصيرات على فكرة الدائرة وصراع الأضداد وثنائياتها فكان النحات الذي رأى داخل هذا الحجر الكريم تمثال إله فبدأ النحت بطقوس وتمائم يلج الحقيقة...الصورة الغائبة...الروح الذائبة..النبض المحبوس..الصوت المكتوم ،انه المولود يتحرك نحو النور مثل الشجرة الممتدة نحو الشمس إنها الشخصية المسرحية الصوفية تخرج من جسد الممثل المستسلم لإيقاع الحياة الجديدة...

وعمل على تشتيت البؤرة مثل انعكاسات المرايا المكسرة وجعل الشخصيات حالات وظواهر ودفع الممثل إلى اقتحام الشخصية بفكرة جديدة فكان دوره المحرض ويعمل على التصادم للوصول إلى العمق والى الزوايا المظلمة بالشخصية..

ومغامرة المخرج في آليات العمل مع الممثلين باعتماد في تدريباته على التصادم مع الشخصية وقناعات الممثل بها للوصول إلى تناقضاتها في بنيتها السيكولوجية للوصول إلى غموضها ورسم لها غموض جديد...الكشف عن الشخصية بالتصادم.

أن العرض المسرحي يصبح مغامرة جمالية عندما تنهض معماريته مراهنة على سحر اللقاء مع الجمهور وعلى إحساس وصدق ووجدان وروحانية الممثل بعد أن نفخ المخرج في روح الشخصيات رؤيته لتخرج من صلصاليتها إلى دائرة الكون الفلسفي فوق خشبة العناق مع الجمهور ليحيل سكونه إلى نشوة الجمال والإبداع.. وهنا الصوفية تلعب دورها بالمسرح وتحمل رؤى التغير والزحف نحو الطيران .

وتفشل المغامرة والرهان إذا خبأ ضوء الممثل الداخلي وعاش جسد بلا روح تتلاطمه الإضاءة وغربة المسافة مع الجمهور فتتجمد هجرة الروح الصوفية في دوائر الحالة الكونية المفترضة وتصبح المسافة بين جسده وروحه مظلمة وبينه وبين الجمهور بعيدة .

في هذا الفضاء العام ولد عرض مسرحية يا ليل يا عين مغامرة تشاركية فمنهم الخاشع ومنهم من عاش لحظة العرض سهوا وبقيت الرحى تدور وتنثر الأسئلة بعد طحن الواقع بين دوائرها الحجرية ليتناثر في صالة الجمهور عسى أن تكون سحابة ممطرة لثمار التغير .

أما الموسيقى فقد بنية على الرؤية الإيقاعية والتقاطعات صوفية بتكنيك دقيق للتعاضد مع البنية الدرامية والجانب الروحي للتواصل مع رؤية المؤلف والمخرج

فسيطرة تجليات عازف الناي في تفعيل روح الصوفية كما لامس الموسيقار نور ابو حلتم روحية ألهجيني الأردني في الصوفية فعملت على شعور الحزن والأمل والخوف فكانت نفس المقطوعة مثل قطعة القماش فيها الألوان الأسود والأبيض والأحمر والفرح والحزن...وكان التجلي والانسجام في خلق الدائرة ألانهائية في الحس والتقنية فال(سراوند) حيث يبقي وحدة الموسيقى الأرضية ويدور صوت الناي بين أربعة سماعات كأنه في حلقة مفرغة يدور حول الجمهور والممثلين

وصناعة الجملة الموسيقية والجدل بين الآلات وتقاطعها دون تصادم والسكون والفراغ الموسيقي يؤجج ذروات جديدة ترافق الصراع الدرامي.

أما السينوغرافيا فقد عملت على تأكيد دوامة الحياة وحلقة الذكر ودائرة الحياة العبثية حيث إنشائية المكان بدءا من خشبة المسرح التي اشتغلت على تأكيد الفكرة فصمم الفنان عبد العزيز المشايخ خشبة مسرح جديدة توحي

لنا بدوران الأرض والكون بكل معطياته وعوالمه تأخذه من الأدنى للأقصى- وتعود كما هو التاريخ يعيد نفسه ويتنفس في كل دائرة وتبدأ حياة تتحرك نحو نهايتها .

وفي أعلى المسرح مرمى يشكل قطعة سريالية وتوحي بالحالة الحلمية فكل الأهداف سريالية حلمية عبثية وتشعرنا بان كل ما يدور على الخشبة هو لعبة خاسرة ليهم لها بداية او نهاية...لعبةوتمرد مصمم الإضاءة الفنان فراس المصري على اللون وعمل على أن تكون حلم تعطيك أفق مفتوح بالنسبة للون والحلم لا لون له ابيض واسود وبينهما الرمادي والسكني وهو أفق مفتوح من ناحية المساقط محققا نظرية الظل والضوء واللعب على الظلال و رسم عليها البعد الضوئي بان تكون المساقط مباشرة ٤٥ درجة او عامودية واللعب على الصوفية أن تكون الأرض كهالة ضوئية الهالة البيضاء والنورانية كالملائكة التي تتموج بهالة بيضاء وهذا يحيلنا للأفلام التي تناولت الأنبياء كالمسيح دائما وراءه هالة بيضاء أو سيدنا محمد كهالة ضوئية وقد استخدم كذلك تقنية (الهيز hiz) لتحقيق الروحية حيث تؤكد هالة الضوء

ووقع خطأ في العرض الأول باستخدام مادة (السموكن مشين) بدلا من (الهيز) عمل على توتر العلاقة مع المتلقي تجاوزه بالعرض الثاني .

كانت تتغير الإضاءة مع تغير الميزانسين للمخرج وهذا يجعل الإضاءة مرتبطة بإيقاع المشهد وقد كان الضوء والظل يسيطر بجماليته على الخشبة وهنا كان سحرها مثل شمعدان يضيء زاوية معتمة وسط الفضاء والفراغ. .

أما الأزياء وأهمية الألوان وبعدها السيكولوجي لها علاقة بمشهد واحد سريالي تغريبي لأنه حلم في قلب حلم والأزياء انعكاس للشخصيات في تناقض والتضاد مع المشهد الأخر.. كانت الأزياء انعكاس للحالة النفسية ودوائر الضياع من الداخل والخارج لتقريب الشخصية من المرسل والمستقبل.

وقد صممت الأزياء من القطن والقماش البسيط ودلالتها الصوفية فهؤلاء بسطاء ولكن في دواخلهم حياة ونبض يشبه القطن وهنالك المباشرة بالأزياء التي خدمت الفكرة وهناك الترميز من خلال الرسومات والتي حافظت على الوحدة الجمالية للأزياء فالشخصيات البوليسية نمس و قنفذ ورسم العين والأذن، والرموز الصوفية بالكتابة لكل كلمة معنى ظاهري وباطني واستوحت الأزياء لعبة الدائرة بالشكل الحلزوني و الزي المكتوب عليه عبارات صوفية وآيات قرآنية عليه ورسومات القلب وهلال .

النتائج :

أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

•العروض المسرحية الطقسية الأردنية انطلقت كشكل وكمضمون من انثروبولوجيا المجتمع الأردني.

•لعبت السينوغرافيا دور رئيسي في تجسيد الحالات الطقسية في العروض المسرحية الصوفية والشعبية الأردنية.

الاستنتاجات :

في ضوء النتائج توصلت الدراسة إلى الاستنتاجات الآتية:

•كان لهذه العروض انعكاس على الجمهور على الصعيد والوجداني والنفسي والجمالي.

•اعتمد هذه العروض على الإكسسوارات الأردنية الشعبية والضوء لتقديم البيئة الأردنية الشعبية.

•تنوعت آليات التوظيف والاستخدام للمفردات الشعبية بطرق فنية مبتكرة وتجريبية.

•إن استخدام الشعر في العرض المسرحي كان موطن الجمال الحقيقي في الإلقاء والغناء والتواصل مع الجمهور.

المصادر والمراجع

(١)ديور،ادوين، فن التمثيل الافاق والاعماق،جزء١.ترجمة مركز اللغات والترجمة، اكاديميةالفنون،القاهرة:١٩٩٨،ص٢٤.

(٢)العذاري،طارق بن كاظم،المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي العراقي،(رسالة دكتوراه)، جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،بغداد:١٩٩٧.

(٣)جليبرت،هيلين،المسرح ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة،ترجمة سامح فكري،مركز اللغات والترجمة،اكاديمية الفنون،القاهرة:١٩٩٣،ص٩٢.

(٤)انظر جليبرت،هيلين،المسرح ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، مصدر سابق.

(٥)نوري سامي،عبد الحميد،المسرح التجريبي ماذا وكيف،بحث غير منشور:١٩٩٧،ص٦.

(٦)اينز كريستوفر، المسرح الطليعي من عام ١٨٩٢-١٩٩٢،ترجمة سامح فكري،مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون، القاهرة:١٩٩٦،ص٦.

(٧)آرتو، انتوانين، المسرح وقرينه، ترجمة سامية اسعد، دار النهضة العربية القاهرة:١٩٧٣، ص٨٤.
(٨)اينز كريستوفر، المسرح الطليعي من عام ١٨٩٢-١٩٩٢،ص ٢٩٨،مصدر سابق.
(٩) اينز كريستوفر، المسرح الطليعي من عام ١٨٩٢-١٩٩٢،مصدر سابق،ص٣٣١.
(١٠)بهاروشا، رستم، المسرح والعالم، الاداء وفن السياسة الثقافية، ترجمة امين حسين، الرباط، القاهرة:١٩٩٦،ص٣٤.
(١١)البحيري،علي احمد،٢٠١٢/٢/١٠، "عشيات حلم تصعد بالحزن من الفرد إلى الجماعي"،مجلة الاتحاد.
(١٢)مكحل،سوسن، الخميس ١٢ اذار٢٠١٥،"عشيات حلم نقوش حورانية"،جريدة الغد،الأردن.
(١٣)سامح،خالد، الأحد ٩ أكتوبر ،٢٠١١"مسرحية عشيات حلم مرثية لعرار"،جريدة الدستور،العدد(١٧١١٥) ،الأردن.
(١٤)سليمان،حازم،٢٠١٣/١/١٠،"عشيات حلم حين تخنق المبالغات جوهر المسرح"،جريدة الهيئة العربية للمسرح،الفجيرة

شخصيات المحاورات الأفلاطونية ودلالاتها ((نماذج مختارة))

أ. م. مها عيسى العبدالله

تزخر مؤلفات أفلاطون بالعديد من الشخصيات الواقعية البارزة في المجتمع الاغريقي، خاصة وأنه قدم فلسفته على شكل حوار، تتم من خلاله مناقشة المشكلات المختلفة باختلاف المتحاورين وتنوع انتماءاتهم الفكرية فتطرح الاسئلة من قبل المتحاورين وتتوالى الأجوبة عنها. وكثير ما كان يتم إعادة صياغة الاجوبة لعدم دقتها بسبب تسرع المتحاورين في تقديم الأجوبة، أو لعدم قناعتهم بصحتها، حتى يتم الوصول الى جوابٍ شافٍ لا لبس فيه. وقد ترك أفلاطون أحياناً الأسئلة التي كانت تناقش من قبل المتحاورين دون الأخذ بجواب محدد، تاركاً المجال مفتوحاً، وربما يعود ذلك الى قناعة أفلاطون بجهل المتحاورين ورغبته بكشف زيف إدعاءاتهم خاصة عندما يتعلق الأمر بالسفسطائيين. أو ربما لم يكن أفلاطون قادراً أو راغباً على تقديم جوابٍ شافٍ دقيق، حول المشكلات التي كانت تناقش، وبصورة خاصة بعد إعدام سقراط، وخشيته وحذره من الظروف التي كان يحيا وسطها.
أو ربما أراد أفلاطون أن يُشرك القارئ بالتفكير بموضوع المشكلات التي كان يناقشها على ألسنة المتحاورين.
قد يتسأل أي معني بدراسة المجتمع الاغريقي بصورة عامة، وبافلاطون وفلسفته بصورة خاصة عن السبب الذي دعا أفلاطون ليملأ محاوراته باسماء لشخصيات مختلفة بارزة تمثل رجالات المجتمع الاغريقي. أيعبر ذلك عن درجة عالية من اعجاب أفلاطون بالمجتمع الاغريقي، الذي أراد أن يخلد ذكر من فيه، أم على العكس من ذلك، أي أنه كان غاضباً ناكراً ساخراً من أولئك الرجال الذين ورد ذكرهم في محاوراته المختلفة؟
لا شك أن هذا العدد الوفير من رجالات الفكر المتنوع في السياسة والأدب والخطابة والفن والشعر والطب وغيرهم، تثير تساؤلات كثيرة على رأسها أكانت هذه الشخصيات حقيقية أم هي من صنع خيال أفلاطون؟ وهل عكس أفلاطون لنا - كما يفصل المؤرخ للمجتمع الاغريقي الذي ذكر رجاله - بدقة وأمانة واقع تلك الشخصيات؟ أحالف التوفيق أفلاطون أم لم يوفق بذلك إذ كان همه الأول ليس تسليط الضوء على رجال المجتمع الاغريقي ، بل تسليط الضوء على المشكلات. التي كانت تشغل حيزاً كبيراً من تفكيره، فكان واعياً لأهمية تلك المشكلات من جانب، وضرورة حسن معالجتها من جانب آخر.
وعندما نتتبع إرث أفلاطون الفلسفي العميق لا يمكن لنا إلا أن نقر بأن أختيار أفلاطون للشخصيات يحمل دلالة ما. مما يعني أن مجيء أفلاطون بشخصية ما في محاوراته لم يكن أمراً اعتباطياً. بل لأن تلك الشخصية التي **اختارها أفلاطون كانت الأجدر بالتعبير عن المشكلة أو إظهارها، ومن ثم قدرة تلك الشخصية على إقناعنا.**
ولعل من المفيد في البداية أن نعرض بإيجاز لمفهوم الشخصية من أجل أن نوجه الاهتمام إلى الوعي بدلالات هذه الشخصيات في محاورات أفلاطون.
الشخصية: