

التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية مسرحية (هاش تاج) أنموذجاً

محمد خير يوسف الرفاعي، قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك

تاريخ القبول: 2016/10/6

تاريخ الاستلام: 2016/5/9

The Role of Visual Formation Distribution in Creating Live expression Images The play “Hash Tag” as a model

Mohammad Alrefaee: Drama Department, Faculty of Fine Arts, Yarmouk University

Abstract

This study addresses the significance of visual distribution and motion in theatrical directing process, and their role in building the expressive images in the play “Hash Tag” since it is a pantomime play, and the actor’s body is the central core for generating emotional responses.

The study aimed to highlight the nature and characteristics of the distribution of images through the directorial vision of the form in the play.

The study adopted the analytical method, and concluded that the theatrical expression by the body language of actors and by expression produced by equivalent visual images and sound effects depend on mediation of a dramatic restructuring by the director of the non-human elements of the theatrical production, such as lighting, tricks, scams, sightseeing, and colors. Such elements are employed to create the theatrical production according to the artistic and aesthetic vision of the director.

Keywords: formation distribution, Actor, Visual.

الملخص

تناولت الدراسة ضرورة التوزيع التشكيلي البصري وأهمية الحركة في عملية الإخراج ودورها في بناء الصورة التعبيرية الحية في مسرحية (هاش تاج)، انطلاقاً من كونها مسرحية حركية تركز إلى لغة الجسد، المحور المركزي لتوليد الاستجابات الانفعالية بمختلف انعكاساتها.

وهدفت الدراسة إلى إبراز طبيعة وسمات وخصائص التوزيع التشكيلي البصري من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية للشكل في عرض مسرحية (هاش تاج) حيث يتبع التغير البصري بالضرورة طبيعة الفضاء المسرحي المبتكر للعرض، وتفعيل خشبة المسرح من خلال إبداع وحدات بصرية مختلفة لتكوين فضاء العرض وتقديم الزمن المسرحي.

ولقد اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي، وخلصت إلى أن التعبير المسرحي بلغة الجسد والتعبير المسرحي التشكيلي (المرئي والسمعي) يعتمدان على عناصر تشكيل تسهم في قراءة العرض وفق رؤية فنية وجمالية يعمد المخرج إلى توظيفها في بنية العرض بوساطة التشكيل الدرامي لعناصره الفنية كالإضاءة والمؤثرات الصوتية والحيل والخدع والمناظر والتكوينات (الصامتة أو الساكنة أو الثابتة) والملابس والألوان.

الكلمات المفتاحية: التوزيع التشكيلي، الممثل، البصري.

مقدمة الدراسة:

لا شك أن تدخل المسرح في التجارب البصرية الحديثة جعله يتأثر تأثراً عميقاً بمختلف التطورات التي شهدتها هذا المجال. ففي ظل التحول الذي شهدته الثقافة البصرية عالمياً، تحول المحتوى المسرحي من نص تقليدي إلى صورة فحدث تغير ملحوظ في دراما النص، واتجه جمال المسرح وعاطفته وصورته وتركيبته وسرده وعروضه ولغته وغيرها ، من السمات الخاصة بالمسرح إلى التركيز على الناحية البصرية فكان ذلك ايذاناً بظهور (المسرح البصري).

وفي المسرح المبتكر حيث يشكل الجسد الأهمية الأولى للنص، وتشكل اللغة الإيمائية (من خلال المزج بين النص المكتوب والحركة الجسدية) مفردات العرض بالنسبة للعمل، فهويتكون من صور مرتبة وحركة وموسيقى واستخدام للمفردات بأساليب جديدة. فهي وسيلة لاستخدام لغة العرض التي تتطلب بدورها لغة نقدية تتعلق برؤية العمل بشكل مختلف.

لا شك أن التطورات المذهلة في تقنيات الاتصالات الرقمية الإلكترونية خلال العقدين الأخيرين فرضت تغييرات عديدة في عناصر العملية الاتصالية، التي اشتملت (المرسل، الرسالة، الوسيلة، المتلقي، ورد الفعل).

وقد تم التعامل مع الجسد وتحولات الأشياء كمفردة بصرية ديناميكية لخلق الصورة المعبرة بأسلوب عمل فني معاصر، حيث سعت الكثير من التجارب المسرحية إلى تحقيق الجانب البصري في أداء الممثل أو الرؤيا الإخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي.

وتؤكد الكثير من الدراسات والعروض والتجارب المسرحية الأوربية على تحقيق الجانب البصري كلفة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءاً من تجارب جوردن كريج وراينهاردت، ومايرهولد وادلف آيبا ومخرجي مسرح الطليعة الفرنسيين وانتهاء بتجارب بيتر بروك وجوزيف شايينا وروبرت ولسن وليباج وكانتور وبينيا باوش ويوجين باربا واريان منوشكين والياباني تاداشي سوزوكي وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوربي.

وفي المسرح البصري يكون دور المخرج في عملية الابداع دوراً على قدر كبير من الأهمية لإحكامه السيطرة على عناصره البصرية. وفي بيان أهمية المخرج المسرحي للعرض تقول (Tina Bicat) "المخرج هوأحد المكونات الرئيسية في أي إنتاج مسرحي حيث لا بد من أن يكون لديه تصور واضح عما يجب أن يحدث في أية لحظة من مراحل إنتاج العرض المسرحي" (Tina Bicat & Chris Baldwin (2002,p12). حيث يكون التغير البصري في الفضاء المكاني أو الشعور عاملاً أساسياً في تطور التناقض المسرحي، فلا بد لخشبة المسرح أن تعمل على ابداع وحدات بصرية مختلفة لتكوين فضاء العرض المسرحي وتعمل على تقديم الزمن المسرحي. وهذا يتطلب من المخرج ومصمم المسرح أن يتمتعوا بقدرة خيالية ثرية، وأن يعملوا على أن يستخدم المسرح الوسائل البصرية استخداماً فعالاً. بل وأننا نلاحظ على خشبة المسرح في العصر الحالي أن هناك الكثيرين من القائمين على العروض المسرحية بدأوا في التخلي عن العناصر الأدبية للمسرح، وبدأوا يعبرون عن فهم وإدراك وتخيل الفنانين للمسرح من خلال الربط بين الأفكار والعواطف والصوت واللون والجسد والزمان والمكان والصورة والضوء وغيرها من العناصر والأشكال المختلفة (شا ، 2012 ، ص20). والحقيقة أن الصورة المسرحية تتكوّن من مجموعة من الصور البصرية التخيلية المجسّمة وغير المجسّمة فوق خشبة المسرح(أرتو، 1983، ص80) منها: الصورة اللغوية التي يمثلها النص، وصورة الممثل، والصورة الكورغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية الإيقاعية، والصورة الرصدية

ولا شك أن جسد الممثل بوصفه ظاهرة بصرية، يمكن معرفة لغته كونها وسيطا للاتصال من خلال استخدام الرموز الإيحائية التي تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المشاهد وخبرته المكتسبة من الواقع بهدف اكتشاف المعنى ودلالته، وإن هيئة الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، وإذا ما تم إضافة علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة فإن هذه الشخصية تكون ذات دلالة اجتماعية أو فكرية وبالتالي " تتكون الدلالة عندما يجتمع جزءان أو أكثر مع بعضهما لصنع نسق مرئي، وهنا لا يمكن تجاوز مساحة اشتغال الممثل، كونه يشكل محصلة كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي " (ديور، 1998، ص114) وعليه يلتزم الممثل بتحديد مناط التعبير مجسدا لأبعاد الدور نفسه (جسديا - اجتماعيا - نفسيا)، بمعنى حرصه على تفعيل المنهج العلمي في إبراز فاعلية الصفات الخارجية بما يتواءم مع الصفات الداخلية للشخصية أثناء أدائه التمثيلي أو مشخصا له (بأداء يقف عند الصفات الخارجية الاجتماعية للشخصية، حالة رسمها رسما نمطيا، غير مكتمل الأبعاد، وبخاصة البعد النفسي) حالة إتباع منهج التغريب الملحمي (سلام، 1999، ص.90)

مشكلة الدراسة :

تكمن مشكلة الدراسة في أنها تتناول امكانية التوظيف الدلالي والجمالي من خلال تشكيلات الجسد لدى الممثل داخل حيز التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية، بمعنى قراءة العرض المسرحي وفق رؤية فنية وجمالية يعمد المخرج إلى توظيفها في بنية العرض عن طريق تفعيل أدواته من خلال التأمل، الاختيار، وإعادة التشكيل، والتعبير لكي تتحقق العملية الإبداعية ويكون لها قيمة عامة مؤثرة في المتلقي.

هدف الدراسة :

تهدف الدراسة إلى إبراز طبيعة وسمات وخصائص التوزيع التشكيلي البصري من خلال ملاحظات الرؤية الإخراجية للشكل في عرض مسرحية (هاش تاج) لتقديم نموذج إخراجي عملي يفيد الدارس في مجال التطبيق العملي، من حيث هوابتكار خلاق لفضاء العرض المسرحي.

الدراسات السابقة:

بالإطلاع على دراسة حمادة إبراهيم (1997) حول " التقنية في المسرح - اللغات المسرحية غير الكلامية " تبين أنها قد أخذت الجانب الوصفي التحليلي للجانب التقني الفني لشكل العرض وإمكاناته غير الكلامية وعناصره البنائية الشكلية ودورها في بناء الصورة المسرحية، ودراسة ألين ستون وجورج سافانا " المسرح والعلامات (1991) وفيها عرض للشكل المسرحي ودلالات الصورة وعناصر الحركة والفعل ودور العلامة في صنع المغزى الدلالي، ودراسة بيسك لينتز "الممثل وجسده" (1996) حيث تناولت لغة الجسد وإمكاناته التشكيلية البصرية وشكل الحركة والدلالة داخل حيز فضاء المسرح، ودراسة لي شأ (2012) "المسرح البصري في الصين بين الحداثة التقنية والتقليد" تعرضت لتوظيف الحداثة ورسم الصورة الحركية ومساحات الشكل واللون للعرض المسرحي، ودراسة صلاح القصب " ما وراء الصورة " (1990) وفيها تنوع وعرض لمفهوم وطبيعة لغة الصورة وكيفية بناء عناصرها البصرية داخل حيز الفعل المتنامي. ومما لا شك فيه أنها دراسات قد شكلت جميعها مادة علمية قيمة أنارت لي الطريق وسهلت مهمتي البحثية لرسم صورة التشكيل البصري لنص العرض المسرحي وتوظيف لغة الجسد والتطبيق عمليا من خلال تأليفي وإخراجي لمسرحية "هاش تاج" في محاولة للإفادة من تلك المفردات بمفهوم تطبيقي تحليلي.

تحديد المصطلحات :

التشكيل الحركي:

ويشار إليه اصطلاحيا بالميز انسين (mise – en – scene) ويعني وضع المشهد على الخشبة بمعنى البحث عن طريقة بناءية إنشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض المسرحي ليعبر بها بصريا عن مضمون العمل الدرامي وللتشكيل الحركي جماليات خاصة يعمل فيها الزمان والمكان.

الصورة:

وهي التشكل المادي المدرك موضوعياً للتصورات الذهنية اللامادية أي (المشاركة في الشئ عن طريق النظر) فهي في المسرح المشاهد التخيلية لحركة ما في حيز (الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة).

الفضاء المسرحي:

هو الحيز المكاني الذي يحوي كل التكوينات والإنشاءات والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات المكانية والرمانية والبصرية التي تشمل الفضاء النصي وفضاء العرض بوحدة جمالية جدلية فنية تصهر جميع عناصر العرض المسرحي ببوتقة واحدة .

تقنية الممثل:

هي الوسائل التعبيرية التي تكون الأدوات الإبداعية، وهي تختلف من ممثل إلى آخر، وتختلف أيضا من نوعية إلى أخرى من نوعيات المسرح، فالأدوات الإبداعية لممثل الكوميديا غيرها عند ممثل المأساة، والأدوات الإبداعية عند ممثل الدراما تختلف عن أدوات ممثل المسرح الغنائي أو الاستعراضى والإيماني والفانتازي.

السينوغرافيا:

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: السين بمعنى الصورة المشهدية، وكلمة غرافيا تعني التصوير، وتعني باليونانية (Scenographie) تصميم أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرّسوم وبهذا، فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة، ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير انسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي.

التكوين:

تشتق كلمة التكوين من كون يكون تكويننا، وكيونة الشئ صورته، وجمعه تكاوين (الصورة والهيئة). وللتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسية في تكوين الشكل حيث هوربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، من تصميم وحركة وبناء، ومع ذلك فهوليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه حالة الموضوع والمزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يروي الحكاية.

منهج الدراسة: أتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي لكونه أكثر المناهج قرباً من موضوعة الدراسة.

مجال الدراسة: العرض المسرحي (مسرحية هاش تاج).

أهمية الدراسة:

تكمّن أهمية الدراسة في بيان طبيعة وأهمية التوزيع التشكيلي البصري لمفردات الصورة المسرحية كأساس في عملية الإخراج، ومدى الإفادة منها لرسم خطوط التواصل بين مختلف مفردات المخرج لصنع الصورة النهائية لشكل العرض الحركي (الإيماني) اعتماداً على إحلل الممثل للشخصية التي يؤديها في جسده.

الإطار النظري:

الصورة في الأدب أو الفن تنتج التعبير (Expression) الذي يعمل على الإبانة عن فكرة أو عاطفة بكلام أو إشارة أو بملامح، ويتكون التعبير (فنياً) من أدوات ووسائل يعمد إليها الفنان، لتحقيق أثر من أثاره، وقد تكون خاصة به فتسبغ على طبيعته ميزات معينة فريدة.

ولكن التعبير المسرحي بلغة الجسد والتعبير الذي ينتجه المعادل التشكيلي المرئي والسمعي بوساطة التشكيل الدرامي لعناصر العرض المسرحي غير البشرية: الإضاءة، المؤثرات الصوتية، الحيل والخدع، المناظر، التكوينات (الصامتة أو الساكنة أو الثابتة)، الملابس، والألوان، كل هذه الأمور تساعد على تهيئة الحالة الدرامية في الحدث حيث يبنى الشكل على الحركة - حركة الممثل وعلاقته بالممثل الآخر والكتل الجماعية والعناصر التقنية - فقد يواجه المخرج أصعب الإشكاليات والمشاكل التي تعيق عملية التحويل، كأن يكون ضعف أداء الممثل في الجانب الصوتي أو الحركي، وقد لا يكون لبعض الممثلين القدرة على السيطرة على أدواتهم التعبيرية وهنا يضطر المخرج أن يجري بعض التغييرات على ما ارتسم في ذهنه من تلك التصورات، أو يلغي البعض منها.

والعرض المسرحي منظومة بصرية سمعية للتوزيع التشكيلي البصري أسست لها مجموعة التصورات الذهنية التي أنتجها الخيال عبر المراحل الإبداعية السابقة لمرحلة التعبير، وما تلك التصورات إلا صور مرئية يستعين بها المخرج لرسم عناصره البنائية الساكنة والمتحركة لتعينه على احتواء الأفكار والدلالات التي يبثها العرض، فالساكنة منها بإمكانها التأشير إلى التاريخ والمكان والزمان والوقت والجو العام، في حين تحال كل الأفعال والأشياء والمسميات الأخرى إلى العناصر المتحركة التي هي الممثل والمجاميع، وجميع هذه العناصر بإمكانها إنتاج مهارات ومعارف متنوعة ومختلفة بحيث تطرح في كل مفصل من مفاصلها وفي كل لحظة من لحظات العرض عدداً من الاحتمالات والإمكانات اللامنتهية بصياغات تأويلية ومستويات جمالية وفكرية وعاطفية ترسم فضاء مسرح الصورة بسلسلة من التكوينات التشكيلية المركبة المعتمدة في تصميمها على عالم مزدوج يمتلك وظيفة تتشكل في إنتاجها من مستويين مستوى الإرسال، خلق التشكيل الصوري اللاواعي (نص، مخرج، ممثل) ومستوى التلقي الذي ينتج متفرجا يستطيع قراءة الصورة باعتماده على هدم المكتسب وبناء مدركات تلقي جديدة. وهذا يعني إن فضاء الصورة يقوم على ((شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة والغامضة المصممة بقصديه أو عفوية وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا يهدف إيصال معنى محدد كما في المسرح التقليدي وإنما يقوم بإرسال مجموعة من الإشارات والعلاقات والدلالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة لتولد في ذهن المتلقي مجموعة مدلولات (القصبة، 1990، ص90).

لذا كان فضاء مسرح الصورة ليس خطاباً مادياً منطقياً بل فكر يعلن بوسائله الغرائبية في التعبير عن اللامنطق الذي يكشف في بحثه وحركته وتشكيله بناءً جديداً يفلسف المتلقي الحياة من خلاله. وعليه فإن فضاء الصورة يحتاج إلى انتقاعات وانتقالات تفسيرية غير مألوفة تعتمد على فعل ذهني يركب المادة الصورية المشكلة في المساحات المطلقة ويخلق من ترابطها المعنى المرتبط بالمدرک العام. انه فضاء (لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح اقتراحاً يقدم للمتفرج. ويتعلق هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالي للمكان ونقد فكرة العرض في حد ذاتها. فالمكان المعاصر جعل لكي يتخلى المتفرج عن نظرتة إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها ولقنت له) (اسعد، 1985، ص85).

واستناداً إلى ما تقدم يمكن أن نحدد ثلاثة فضاءات يتحرك فيها مسرح الصورة لتثبيت وظيفتيه الجمالية والدلالية وهي :

1. الفضاء النصي.
2. فضاء التشكيل الصوري.
3. فضاء التلقي .

من هذا المنطلق تبدأ عملية الاشتغال الإبداعي لخلق فضاء التشكيل الصوري. وهو فضاء يجمع بين عناصر متباينة ومتناقضة ومتباعدة يعتمد إنتاجها على رؤى العالم. ليستند اليها المخرج في اختيار مساحات مطلقة تتحرك عليها (الشخصيات) حيث تؤدي طقوسها الأدائية. ولا يميل هذا الفضاء التشكيلي إلى تحديد جغرافية مقننة للعرض بل يعتمد على مفردات عرض يخرجها بحركة الممثل لخلق علاقات مكانية لها أبعاد بلاستيكية (سينغرافية)، فحركة الممثل التشكيلية هي التي تعطي للحيز الفارغ وجوداً دلالياً معبراً وترسم حدود الصورة .

ولابد لنا من الإشارة إلى أن كل ما سبق ذكره إنما يقصد به قراءة للعرض المسرحي الحديث، ذلك أن العرض المسرحي في مراحل سابقة كان في بنيتها أميناً على أفكار المؤلف ويعود السبب في ان المؤلف كان هوالمخرج نفسه، وفي مرحلة أخرى وبعد ظهور المخرج كانت وظيفة المخرج تقتصر على النقل الحرفي لأفكار المؤلف إلى خشبة المسرح من دون زيادة أو نقصان.

لكون جسد الممثل يدرك بوصفه ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغته كونها وسيطاً للاتصال من خلال استخدام رموز إيحائية، تسعى إلى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المتفرج وخبرته المكتسبة من الواقع لأجل اكتشاف المعنى ودلالاته، فهية الممثل كمظهر مادي خارجي متمثلة بجسده هي شكل قائم بحد ذاته يرتبط بدلالة شخصيته، أما إذا أضفنا علاقة أخرى ضمن أشكال جديدة، فأنها تكون لنا دلالة اجتماعية أو فكرية، فتتكون الدلالة " حالما كان هناك جزءان أو أكثر مجتمعان مع بعضهما لكي يصنعا نسقاً مرئياً" (هويسمان، 1983، ص106).

وهنا لا يمكن تجاوز مساحة اشتغال الممثل، كونه يشكل محصلة كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي وبحسب فرضية (إلين ستون) فان الصورة ومن ضمنها جسد الممثل تعمل في مستويات هي "المستوى الوظيفي، خلق الجوالعام ، الوظيفة الرمزية" (ستون، 1999، ص203).

وفي حركة العرض تبدأ الأشكال بالتحول إلى طاقة تعبيرية فتنامي الأشكال المرئية وتصبح سلسلة من الرموز المتفاعلة مع دلالات العرض الأخرى، فالحركة تقوم بتفكيك ما هو مركب لإعادة تركيبه من جديد ولإنجاح عملية التواصل، لا بد أن تتوافق الدلالة التي يرسلها الجسد مع الرموز التي تصل إلى ذهن المتلقي، وكما يرى (باربا) ان هناك تقنيات مشتركة لتمظهرات الجسد. وكل ما نسميه بـ" التكنيك ما هو إلا استخدام خاص لجسدنا" (باربا، 1981، ص105).

لذا ظل الجسد خطاباً ملتبساً ومتلوناً ومهدداً، ولكنه حاضر وفاعل ومؤثر رغم كل ما أحاط به من حواجز وكبت ومحاولات تهميش وحجب لقدراته وحرية، ولكن رغم كل ذلك مارس الجسد حراكاً وتمرداً في الحياة والثقافة كونه مكمناً للخطورة وشرارة العواطف واتخذ تمرده سمات متعددة لا سيما بعد إعتاقه من طوق المقدس، وإن حضوره كان ولا يزال استثنائياً في فضاء المسرح الذي ينحولعالم الخيال والافتراض مما وفر للجسد مكاناً آمناً إلى حد ما لممارسة حضوره وإنشاء عوالمه واستيحاء خطابه. لذلك كان مثار اهتمام المسرحيين على مر العصور كونه علامة ذات دلالة باتجاه سيميائي لها قابلية التحول والتوليد والمراوغة والانبطار وهي من أبرز مظاهر البنى المتحركة في العرض المسرحي وما يمنح الجسد قيمة التصدر عندما يكتسب ذاتيته السيميائية ويوظف قدراته التعبيرية في تكوينات غير مألوفة وغرائبية تشحن البعد البصري قوة وتنوعاً، وفي توجيه ارشادي ركز "Bill Lynn" على مراقبة الناس حيث قال للممثل "ابدل جهداً واعياً لمراقبة الناس في حياتك، تعبيراتهم، توجهاتهم وعيوبهم، (Bill Lynn, 2004, p12)، لابد أن تبني مكتبة من الصفات الشخصية وهي بالضرورة مخزون يثري الفعل المسرحي.

الإطار التحليلي:

- مسرحية (هاش تاج) أنموذجاً تطبيقياً. (مسرحية (هاش تاج) نص مسرحي حركي، تم تقديمه كعرض مسرحي ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني 2015، وهو مصنف مسجل ومحفوظ (DVD) بدائرة المطبوعات والنشر وهيئة المرئي والمسموع، عمان رقم م م / 6044 / لسنة 2016).
- المسرحية: هاش تاج # (تعبيرية حركية)
- المدة الزمنية: (45 دقيقة)
- الممثلون: (ستة : بين مؤدٍ ومؤدية)
- طبيعة المسرحية: (تستند إلى لغة الجسد بأسلوب إيقاعي موسيقي وفضاء سينمائي وسينمائي وبناتومايم)
- العمل سلسلة من التأملات الحركية والصوتية والموسيقية البصرية لمعنى الأشياء وحقيقة تفاعلها فيما يحيطنا وحقيقة تفاعلها وعلاقتنا بمن نحب أو علاقتنا الحسية بما يحيطنا تتكون المسرحية من لوحات منفصلة متصلة تلقي الضوء على حالة صراع الإنسان مع القوى المحيطة التي تحاول النيل من إنسانيته ووجوده وتنطلق من طبيعة هذا العالم المتغير والمسرح الذي يتطور بلا حدود وصولاً إلى حالة التكاملية بين عناصر العرض لإقامة علاقات جديدة على جميع المستويات بحثاً عن رموز للعلاقات التي نحياها.
- مسرحية (هاش تاج) عمل في لوحات تشكل سلسلة من التأملات الواقعية التعبيرية التي يسهل مزجها بأسلوب الكاريكاتير أحياناً والواقعية النفسية خاصة في رسم الشخصيات الدرامية (شخصيات واقعية مقنعة) كل ذلك في تشكيل فني يقترب بالدراما من الموسيقى وكأننا أمام معاناة شخص مسجونة بعلاقاتها الإنسانية تبحث عن الحرية بوصفها أساس الحياة ومعنى الوجود.
- وهذه اللوحات أو التدايعات الدرامية هي:
- (لوحة خيال الظل) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن الميلاد أو البداية بحيث تمثل (القوة الموضوعية الموجهة).
- (لوحة الفوانيس) المدة الزمنية 4 دقائق، (لتمثيل المعارض أو العائق).
- (لوحة الولادة) المدة الزمنية 10 دقائق، تعبر عن فكرة المرأة وإيقاع الحياة والتشكيل بالفضاء (لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة).

- (لوحة فقدان الذات) المدة الزمنية 3 دقائق، تعبر عن فكرة التحول إلى دمي (لتمثيل ما يحصل وما يتم العمل من أجله).
- (لوحة فوانيس الرأس) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن فكرة العرافة ولغة الأتقنة (لتمثيل دور المساعد الذي يعزز إحدى القوى المسيطرة).
- (لوحة الكرسي) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن فكرة الطوفان وتحول الجامد إلى حي.
- (لوحة الرحيل) المدة الزمنية 6 دقائق، تعبر عن فكرته بناء العلاقات من خلال تحسس المكان وطبيعة المحيط العام واستخدام الأتقنة المحايدة للبحث عن مكان سعيد حيث لا نزاعات فيه.
- (لوحة الحرب والصلاة) المدة الزمنية 4 دقائق، تعبر عن فكرة الصراع وقناعة الإنسان بقدرته على شراء المكان المثالي.

حاول العرض من خلال لغة إيحائية وتجريدية - تهتم بالدلالات العامة - تفعيلًا لتوزيع التشكيلي البصري وتعميق دوره في بناء الصورة التعبيرية الحية، لكونه عرضاً حركياً لا مكان فيه للغة المنطوقة، يعتمد تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات، وترويض الجسد سيميولوجيا ودراميا، أي عن طريق ذلك الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي، عبر مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة. وكل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر، والتي هي ترجمة للانفعالات مثل: الحزن والخوف والفرح.. الخ

ظهرت بذرة الصراع في العمل من التعارض بين الإرادات لفرض واقع جديد تختزل فيه شخوص العمل لمواجهة لحظة الذروة مباشرة لمصلحة الحداثة والرؤية الجديدة للعمل بالارتكاز إلى لغة الجسد وتشكيلاته الحركية واختزال لغة الحوار المنطوق. في محاولة للتفكيك وإعادة التركيب والبناء، بغية التعمق في أبعاد لغة الجسد وقدرتها على نقل المعنى، لرسم صور جديدة متخيلة.

من هنا كانت الانطلاقة، 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 إنذاراً صراع حرية وعبودية صراع بين الكمال والنقص؛ فالإنسان دائم البحث عن فضاءات يجد فيها نفسه، يجد حرته، بعيداً عن فعل التهميش وتفرد السلطة، لذا اختزل الحوار السردي المنطوق، واستعاض عنه بلغة التعبير الحركي والإيقاع الموسيقي، بالارتكاز إلى تعابير الوجه والإشارة والإيماءة للكشف عن المشاعر والمزاج العام للشخصيات. حيث أصبح النص (نص حالات) يغزل ما بينهما المؤثر البصري والسمعي بأشكاله المتعددة، في محاولة لإلغاء حدود الزمان والمكان، وتعميم الفكرة من أجل تعميق الصورة الكونية التأملية لمعاناة الإنسان.

الرؤية الفنية والمعالجة:

ارتكز العمل إلى تفعيل دور (Projection mapping) و (Motio graphic) من حيث بناء عنصر الصورة الثلاثية الأبعاد بقلب عرض صوري سينمائي دقيق الحرفية، لجعل الصورة مفتاح الفعل ومحرك الحالة التقنية البصرية الحديثة، وفق برامج خاصة ومؤثرات فاعلة بنيت خصيصاً للعمل وللضرورة المسرحية الخاصة بطبيعة الفكرة البنائية للعمل (وقد استطيع أن ازعم أن مسرحية هاش تاج هي الأولى من نوعها عربياً، من حيث اعتمادها الكامل على توظيف التقنية البصرية والسمعية لمصلحة الفكرة المسرحية وابتكارها شكلاً حدثاً جديداً غير مسبوق. بحدود معرفتي - بحيث وضع العمل المشاهد أمام الصدمة التي تنتج عن

الاختيار المبتكر للمكان المسرحي - أي المسرح نفسه مادة الحدث - وتقديم الفكرة بصفتها التعبيرية ودلالاتها الرمزية وتحويل الحوادث الواقعية التي نقرأ عنها في الصحف إلى حوادث رمزية تحملنا إلى أدب الفتازيا الفكرية وتفيد تلك الظلال الوثائقية في تقليص المسافة بين عالم خشبة المسرح وواقع المتفرج في الصالة بل وتدخله في اللعبة المسرحية ذاتها مما يضعف الحاجز الوهمي الذي يفصل بين المتفرج وخشبة المسرح في المسرح الواقعي التقليدي فتنتفي صفة الواقعية البحتة عن العرض ويسهل بهذه الحالة مزج الأسلوب الواقعي المحور بالأسلوب التعبيري الحدائي.

المشهدية البصرية ونص العرض:

عبر النص الحدائي (هاش تاج) عن حيرة الذات المعاصرة وشكها وسليبتها وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة، بحيث قدمت نموذجاً 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 بارداً محصوراً (أشبه ما يكون بالغرفة البيضاء المغلقة) تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، وذلك لبتتر التسلسل الزمني واستبداله ببعض الإشرافات الداخلية لتكوين علاقات مألوفة لكنها متناثرة وملطخة ببقع الأزمنة المتناثرة كذلك ببناء هندسي حركي سمعي بصري.

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.

وعليه تخلق التفاعل من شبكة تعسفية من المفاجآت اللانطقية والملابسات العجيبة التي تهدم منطق الأشياء، وتقلّب التوقعات المألوفة، وهذه هي صورة العالم السائد فالهزلية فيه هي سيدة المواقف والإنسان المعاصر أصبح ظاهرة مضحكة ذات دلالة مأساوية.

لذا كان البناء المشهدي البصري محكوما لترجيح تلك الرؤية وتحويلها إلى حدث درامي يتطور من خلال جدييات المنظر المسرحي المتعدد الاستخدام الذي وظف توظيفاً بنائياً دالاً جنباً إلى جنب مع السينوغرافيا البصرية والسمعية.

يؤكد (دين، 1975، ص 108) على أن "الحركة فعل بلا كلام" بحيث يستوجب استعراض نص العرض مفهوم المسرح الشامل، فالشخص تؤدى الحكاية وتنسج الايقاع العام والرقص والحركة والنشاط الأدائي الصامت بأجساد الممثلين يصنع الفعل ببناء دلالي مركب بأدق التفاصيل من حيث الارتكاز إلى:

- فن الأداء الحي (performing arts)
- فن الحركات الإيحائية (Mime pantomime art)
- الرقص

حيث ركن إلى الإمكانات الفيزيائية الممنوحة للجسد الحرفي التعبير عن موضوعات العرض، والتي اعتمدت الحركة الجسدية ودلالاتها المعرفية والجمالية محورا لها في التواصل الفني والمعرفي على خشبة المسرح ومن ثم أهميته في طريقة إنشاء الإيماءة ودلالاتها من الناحية الشعورية واللاشعورية الجمعية والفردية على حد سواء "لتشجيع التواصل بين الشخصوس." (Kinnetth Pickering, 1997, p18)

إيقاع الصوت وإيقاع الحركة (الصورة) في العرض:

تم تفعيل هذه الإيقاعات بشكل منظم لحركة الصوت في الفراغ الزمني ولحركة الصورة في الفراغ المكاني داخل العرض وكذلك الأمر بالنسبة للصورة والحركة، بحيث كان انقطاع الضوء عن الصورة بمثابة نفيها إلى العدم، ليصبح مجرد صورة ذهنية غائبة عن الحاضر، حاضرة في لا إدراك من نظرها قبلاً لتحل في الفراغ المكاني المظلم.

والكلام عن توظيف الإيقاع هنا هو كلام عن التوافق الصوتي أو التوافق الصمّي، أو التوافق الصوتي والصمّي معاً في آن واحد. وكذلك هو الكلام عن التوافق الضوئي، والتوافق الضوئي الإظلامي في آن واحد معاً. كلام عن التوافق الحركي والسكوني في آن واحد.

عناصر الصورة وعناصر التعبير المرئي:

صيغت مفردات الصورة من: إضاءة ذات ألوان وظلال متدرجة ومتنوعة، وحركة متناسقة في كتلة الفراغ المكاني في تناسب تؤدي جميعاً إلى الفكرة.

وتلك العناصر طرحت فكرة العمل إلى جانب عناصر: الزمن والتركيب والتبسيط والتجسيد الحركي للإنصات الداخلي، والإيقاع، والشحنة الانفعالية الحركية والتنافر الحركيين.

والحركة تجسدت على الخشبة تجسيدا مرئياً. عن طريق الانفعالات الصوتية والمرئية والمتباينة على وجوه الشخصيات من خلال التعبيرات المصاحبة للفعل.

وعليه تعامل العرض مع الأشكال الآتية من صور الفضاء الدرامي:

• صورة الفضاء الفارغ: أو ما يسمى كذلك بالمساحة الفارغة أو البيضاء عند بيتر بروك، وتؤشر هذه الصورة على مرحلة ما قبل الشروع في العمل المسرحي.

• صورة الفضاء الصامت: وهو متعلق بالمسرحية (هاش تاج) بصمت الخشبة لغويا وحواريا، وتعبيرها حركيا وأيقونيا وسيميائيا، مع تشغيل بلاغة الرؤية البصرية، واستخدام تقنيات الحذف والإضمار والصمت كما نجد ذلك في مسرح البيوميكانيك لمايبرخولد، أو مسرح الميم أو البانتوميم، أو المسرح العاثر، أو مسرح اللامعقول...

• صورة الفضاء المتحرك: حيث تحرك المسرح بواسطة الكتل البشرية (الممثلون)، والكتل الجامدة (الديكور، والعمارة، والأثاث، والضوء، والمنحوتات...) كما هو الحال في كل المسارح بصفة عامة.

• صورة الفضاء التجريدي: حيث تحول فضاء العرض إلى لوحات تجريدية ورمزية وتكعيبية كما في المسرح الرمزي، والمسرح السريالي...

• صورة الفضاء السيميائي: حيث تحول المسرح إلى فضاء من الرموز والعلامات والإشارات والأيقونات البصرية كما في مسرح القسوة للمخرج الفرنسي أتونان أرتو.

• صورة الفضاء المرجعي: وقد اتضح من خلال اقتتران المسرحية بعلامات مرجعية تاريخية وأسطورية وأدبية وفنية وواقعية وطبيعية كما هو حال المسرح التاريخي والتوثيقي والواقعي والطبيعي...

مسرحية (هاش تاج) في نقاط:

• المضمون مستمد من واقع الحياة عبر لوحات تعبيرية جسدية تطرح علاقة الإنسان بالسلطة بالاعتماد على لغة الحركة والتشكيلات الجماعية بمرافقة الموسيقى والصورة السينمائية.

- اعتماد الصورة المسرحية الدالة على الحدث بلغة الجسد المعبر في تشكيلات موازية ومرافقة ومتقاطعة مع الصورة السينمائية.
- استخدام الموسيقى المرافقة للتأكيد على جمالية الفكرة وتشابكها مع المفردات البصرية والسمعية لتوضيح بيئة ومناخ العرض الذي حمل قيمة الدلالة.
- اعتمد العرض تقنية حديثة ، ربما لم تعدها خشبات المسارح العربية من قبل، لخلق اتحاد بين الممثل والخشبة داخل فضاء سينوغرافي لغرفة بيضاء ثلاثية الأبعاد تتلقى صورة البروجيكتور فتعمل على النقلات المكانية والزمانية للحدث.
- توحدت ازياء الممثلين باللون الأبيض (دال النظافة، والفضيلة، والنقاء) مع لون الخلفية والجوانب البيضاء لخلق حالة التوحد مع المكان وتلقي الصورة السينمائية كجزء من الفعل المتحرك وخلق الانسجام مع الفضاء العام للحدث.
- الاكتفاء أحيانا بحالة الرمز بدلا من كتابته، وهي دالة رياضية تحول مجموعة كبيرة من البيانات إلى بيانات اصغر، وهي عادة ما تكون قيم " هاش " أو مجاميع "هاش " أو رموز "هاش " .
- من خلال الفضاء المسرحي السينوغرافي وجه العرض الانتباه إلى الجوانب الدلالية التي تحتويها الصورة المسرحية التي كانت في تناسق بين التركيب الحركي والضوء، لخلق حالة تماثل الواقع المعاش في الوطن العربي، وفق رؤية ملموسة ومحسوسة ومرئية ومسموعة تنتج معنى بتأثيرها وتأثرها بالجمهور المسرحي من خلال خلق قدر من الإشارات والرموز والأزياء والإكسسوارات والموسيقى مرتبطة بمحور التوقيت الثابت والزمن المتطور مع النموذج السياقي والقياسي وثنائية الصوت والمعنى لتأكيد العلامة المسرحية.
- هدم كل ما هو تقليدي جامد في العملية المسرحية إنتاجا وتلقيا وبناء فكرة جديدة عن معنى الفضاء ودوره في إرساء قوانين تلقي من شأنها أن تحول التشكيل الحركي إلى عنصر فاعل في الإثارة والاستفزاز؛ فمسرح الضوء يمتلك تشكيلا حركيا يؤسس منظوقه على لغة الفضاء البصري بمعمارها الشامل من اجل إبراز فكرة الهدم والبناء.
- أعاده تركيب المنجز التشكيلي بالاعتماد على الناحية البصرية وقوانين فعلها التجريدي، بهدف البحث عن معمار مسرحي يتشكل من خلال الحركة والموسيقى والإضاءة والذي يعد نوعا تجريبيا حدسيا يعتمد السحر في خلق مناخات نفسية وحسية خاصة تبرز قيمة الدراما كبنية مشهديه.

حول عرض مسرحية هاش تاج

لقد آثرت الرؤية الإخراجية انتقاء شواهد مسرحية من جسم العرض المتكامل في محاولة لإلقاء الضوء على طبيعة التشكيل البصري وفضاء العرض الحركي للأداء، وتوظيف الإيقاع والحركة والدلالة والإشارة والإيماء واستخدام المؤثرات الصوتية والموسيقية، وأسلوب (الكيروكراف) الذي يعرف ب (الرقص الدرامي) وهومن فنون الأداء القديمة الحديثة، الذي يعد نشاطاً ادائياً مميزاً، يحتل مكانته في التمثيل ويفصح عن الخبرات الدنيوية للفرد والجماعة بمادة حية دائمة التطور والحركة، كما يظهر الكيروكراف قدرة (جسد الممثل) على الحديث بلغات عديدة تتميز بقدرة أدائية تفسر المعنى في الرقص وتعبر عن المحتوى الدرامي للرسالة المقدمة للمشاهد من خلال التلاقح والتضافر الأدائي ما بين العناصر المسرحية كالجسد والموسيقى المتدفقة في إيقاعاتها المختلفة فضلاً عن التضافر مع الوسائل التقنية التي توّظف لخدمة العرض المسرحي كالإضاءة ومشاهد الـ (داتا شو) وغيرها من الأدوات والوسائل التي تم توظيفها لإبراز الرؤية الإخراجية. لذا فان الوسائل التي تجسّد النص البصري هي كثافة جسد الممثل في الفضاء الإبداعي وعلاقته بالأشياء

والكتل لتجسيد وتكامل الرؤية الطقسية للعرض وهذا يعني تحقيق النوايا المطلوبة بالإيماء والحركة والرقص الدرامي المشحون بالمعنى المطلق الذي ينتجه الجسد عبر تكاملية أدائية مع العناصر الأخرى للموسيقى والإضاءة.

توظيف الكرسي وعنصر التحول:

في لوحة (الكرسي) ثم التخلي عن وظيفته الواقعية (الجلوس عليه) وتحول إلى زنزانة في سجن أو سجين، حيث تم تطبيق فكرة الزمن الإبداعي لجعل المادة ديناميكية متحوّلة من جامدة إلى مادة إشعاعية في الفضاء الإبداعي من خلال التداعي البصري الحر ونموالزمان وسايكولوجيته، فتحول إلى مادة متعددة الوظائف والأشكال تتغير من شكل إلى آخر.

توظيف جماليات مسرح الصورة:

حيث تداخلت (المفردات) في غير وظائفها، وعلاماتها، وأحجامها بشكل غريب، مكونة علاقات سريرية بين المتلقي والمفردات، علاقات تيراً مما هو كائن، وتسعى إلى ما هو ممكن، فكان استخدام الإعتام والصمت لمصلحة تفعيل عنصر التوقع والتخيل لدى المتلقي لرسم تفاصيل التشكيل الجسدي من خلال الضوء اليدوي (اللوكس) والقماشة الكبيرة البيضاء وبتشكيل حركي وتداخل لوني ضوئي وفق أسلوب الأداء الحركي التشخيصي إلى جانب توظيف حيل حركية ضوئية مناقضة للمعنى لخلق حالة الدهشة والحيرة المقصودة، وتعزيز الموقف باستخدام صوت مؤثر موسيقي (مهمات بدائية) الكترونية مسجلة لخلق حالة البلبلة إزاء المعنى بحيث تصبح عملية الإدراك واستخلاص المعاني من مهمة المتلقي لحنه نحويدل جهد مضاعف في تفسير الدلالة.

توظيف الصمت:

تم تفعل حالة التأمل باستخدام لحظات الصمت المعبر عن طبيعة الحالة النفسية للشخصية وتوظيف عنصر التكرار في الحركة لأكثر من مرة ذلك ان الرؤية الاخراجية ارادت ان تقيم علاقة تواصلية مبنية على التشكيل للحركة والصوت والصورة في المسرح لإثراء الدلالة، بحيث يصبح عنصر الصمت هو الفضاء الذي يخلق الإحساس بالحيرة والغموض، سواء كان هذا الصمت على مستوى الحركة (الثبات) أم على مستوى عناصر التجسيد الأخرى. فجاءت تلك اللحظات المشحونة بصورة بناء معماري جديد، يدعوى إلى التأمل واتخاذ موقف، حيث ارتبط الصمت ارتباطاً استعارياً برحيل الممثل عن خشبة المسرح وغيابه كدلالة على الموت والجمود، أو كدلالة أيضاً على فشله في التعبير عن مقصده بالصوت والحركة، أو كدلالة على انقطاع لغة التواصل.

توظيف المعاناة والوحدة:

تظهر من خلال توظيف دور الحركات الدائرية للممثلين وحركة الأطراف عن طريق الدوران السريع والثبات المفاجئ لتأكيد فكرة الإنسان المأزوم ورحلته للبحث عن هويته المفقودة، التي تم تجريدتها منه، فأصبح يعاني وطأة نظام شمولي يتكون من مؤسسات سياسية واجتماعية فاسدة، ويعيش كأنما في مسرحية عبثية، ويشارك الجميع في خداعه مدعين أنهم يعرفون مصلحته ويدركون غايته، لكنهم في حقيقة الأمر لا تهتمهم إلا مصالحهم الخاصة وغاياتهم الأنانية، من خلال الانحراف الإرادي أي الرغبة الجامحة في أن تسير

الجماهير حسب إرادة النخبة ومستوى فهمها للأمور، التي تقابلها الشعبية، وهي المجارة التامة للجماهير وتبني كل ما تطالب به ومحاولة إرضائها بالجمل الفضفاضة دون القدرة على حل مشاكلها الحقيقية.

توظيف مركزية الجسد:

كأساس لفكرة الفعل الحركي المتعدد الدلالة ولتأكيد حالة العزلة بين الفعل ولغة الجسد، وظفت الرؤية الإخراجية حالة الشتات والضياع من خلال حركات الممثلين وهم يلتفون ويتعلقون في العمق- كل حول دائرته الضوئية- المسقطة على الأرضية يدور حولها بإيقاع ثابت، ثم يبدأ بالتسارع شيئاً فشيئاً دون أن يستطيع اختراقها، إلى أن يصيبه الإعياء ليسقط مغشياً عليه، عندها يتضح الضعف والانعزال عن مركز الحركة في الجسد، فتتحول - هذه العلاقة - إلى المستوى النفسي بحيث تصبح علاقة الارتكاز الجسدي في المكان علاقة ارتكاز نفسي، تتحول إلى فقدان للتوازن عن طريق الخطوات المتعثرة والمشية المتعبة، الدالة على الضعف والانهيار.

توظيف الأقنعة كلفة بصرية:

لتوظيف فكرة أن المسرح " قناع " للبحث عن حقيقة الوجود الإنساني وأن الحقيقة أمر نسبي، فكثيراً ما يخطيء الإنسان وتلتبس عليه الأمور في الوصول إلى حقيقة الأشياء، بل وحقيقة الوجود، وجوده المرتهن بالقوة الأخرى الخارجية التي تجعل منه كائناً مسيراً إلى حتمية مأساوية تثير الألم والسخرية، دون أن يتمكن من معرفة أو تلمس وجوده وسط ثنائية الوهم والحقيقة، ثم استخدام الأقنعة المسرحية بلوحة الحرب في محاولة للكشف عن الحقيقة داخل لعبة المتناقضات والشكوك، الجنون والعقلانية، الشخصية واللاشخصية، الواقع الحياتي والواقع المسرحي. للتدليل على أن العلاقة المثيرة بين العقل والشعور هي التي تؤطر تأويل الأحداث من خلال هيمنة (الألم الإنساني لا الفكر الإنساني)، في إشارة إلى أن فكرة الذات البشرية على خشبة المسرح عبارة عن مجموعة من الاحتمالات اللانهائية لذوات أخرى عديدة.

توظيف الفعل الصوتي الحركي للصورة الدرامية:

حيث أمتزج صوت موتيفة (جرس الإنذار) في لوحة الحرب كرمز لناقوس الخطر لم يلبث ان تحول إلى محفز مقصود لحث المتلقي على المشاركة في اطفاء الحريق الذي اشتعل بطريقة تهكمية لاذعة امتزجت بعرض صور إنسانية مؤلمة.

هذا بالإضافة الى أن أغلب المؤثرات الصوتية التي استخدمت داخل اللوحات في العمل المسرحي، كانت تنتج مباشرة داخل العرض بوساطة الممثلين وقطع الإكسسوارات المستخدمة، أما الموسيقى فقد رافقت العرض في معظم لوحاته، وكانت درامية محملة بالدلالات والإسقاطات الفكرية، من أهمها استخدام الموسيقى الرومانسية داخل اللوحات العنيفة بغرض أظهار التناقض الدرامي بين ما هو مرئي وما هو مسموع.

توظيف نظرية "المسرح الخالي" لتعزيز مساحة التوزيع التشكيلي للمشاهد:

عمدت الرؤية الإخراجية إلى توظيف نظرية المسرح الخالي لاستغلال عنصر الصدمة التي يحدثها هذا الفراغ لدى الجمهور (Smiley, 1971 , p55) الذي أعتاد كثرة الديكورات فوظف سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الفارغة حيث كانت مشهدية اللوحة تخلوإلا من (ستارة بيضاء صافية تحيط الفضاء كغرفة مغلقة، تستمد معانيها مما يسقط عليها من صور ضوئية من جهاز (الداتا شو)، أو خيالات ذات دلالة درامية،

وكرسي معلق أعلى المسرح ثابت في مركز الخشبة، يمثل فكرة السلطة، في محاولة لإعطائه القدرة على التعبير في الفراغ. وإحداث الصدمة لنزع غشاء العادة من عين المشاهد، مثل حال رؤيته جزئيات عادية من حياته - كالكرسي - تقف معزولة عن سياقها على خشبة المسرح، عارية يغمرها الضوء الأبيض وإسقاطات الصورة فقط.

توظيف لغة التوزيع التشكيلي البصري داخل حيز المكان:

استخدمت الرؤية الاخراجية كذلك وسيلة أخرى لتأكيد وتدعيم دلالة الفصل والوصل داخل المكان الواحد، فكانت تلك الوسيلة عن طريق التغيير بدلالة الموقع الذي يمثله المكان وبطريقة فجائية بالرغم من استمرار الحدث داخل نفس المكان. ففي مشهد الولادة وبنفس المكان للحدث - الذي هو عبارة عن غرفة بيضاء مغلقة الجدران - ترتفع فجأة ستارة بيضاء كبيرة تغطي أرضية المسرح كاملة لتسقط عليها صور لونية متعاقبة لتداخلات باردة للتدليل على فكرة العجز وفشل التقارب وعدم القدرة على التواصل جسداً وفكراً.

توظيف النسيج السمعي للصوت:

عمدت الرؤية الاخراجية أحياناً إلى إضفاء التنوع على النسيج السمعي للعرض وإيجاد نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي بين الصوت المسموع والمقطع الحركي، بحيث وظف الصوت أحياناً بطريقة بنائية فاعلة تخدم عنصر التعريب، ليتقاطع مع الحركة الدالة لتعميق الموقف أحياناً وأوليتعارض وبصورة ساخرة - أحياناً أخرى - بالارتكاز إلى لغة التعبير بالجسد وإغناء المشهد بتشكيلات حركية بصرية تختزل المعنى اللفظي.

نتائج البحث:

- في محاولة البحث في التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية وشكل العرض المسرحي الذي تراوح بين المعاشية والملحمية البرشنية ، وطبيعة التعبير والتشكيل الجسدي في (مسرحية هاش تاج) ثم التوصل إلى النتائج التالية :
- استفاد العرض من تقنية الصور الرقمية والإيهام السينمائي الحركي بالإيحائية والرمزية والشاعرية والتناسق الدلالي والسيميائي لخدمة الأزمة الدرامية.
 - امتلكت المسرحية التقنية (الجسدية) لاستخدامها في تجسيد الشخصية المسرحية تحقيقاً للدوافع الداخلية والخارجية.
 - مسرحية (هاش تاج) مجردة من حدود الزمان والمكان، حيث جاءت المناظر المسرحية معزولة، تخلو أو تكاد تخلو من عناصر الديكور، فأصبحت ترمز للعزلة والسجن في أن واحد، وكذلك الأمر بالنسبة لحدود الزمان فلا من يدل عليه أو يحدده، لا بداية له ولا نهاية.
 - نقلت السينوغرافيا للمشاهد عالماً بصرياً بالدرجة الأولى حيث الصورة المسرحية هي المسيطرة في العرض لخدمة عناصر التشكيل السمعية البصرية والحركية.
 - استعان العرض بالتقنيات الآلية والرقمية الحديثة لكتابة نص العرض الثلاثي الأبعاد (العرض والطول والعمق) للتأسيس لفضاء طليعي تجريبي يتسم بالحدثة.
 - مسرحية (هاش تاج) بحث في الشكل والأفكار والمضامين، التي من خلالها تم عكس وجهة نظر الإخراج حول الوجود والحياة والكون.

المصادر والمراجع:

1. شا، لي. المسرح البصري في الصين بين الحداثة التقنية والتقليد. <http://doniaalmasrah.info/ar/index.php/theaterworld/2012-03-29-23-23-20/398-2012-05-12-11-42-33>
2. الرفاعي، محمد خير (2015) مسرحية (هاش تاج)، نص مسرحي حركي، تم تقديمه كعرض مسرحي ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني، وهو مصنف مسجل ومحفوظ (DVD) بدائرة المطبوعات والنشر وهيئة المرئي والمسموع، عمان رقم م م / 6044 / لسنة 2016.
3. ديور، أدوين (1998) فن التمثيل الأفق والأعماق ج1، ترجمة مركز اللغات والترجمة، وحدة الاصدارات، القاهرة.
4. سلام، ابوالحسن (1999) التعبير في فن الممثل، قسم المسرح، الاسكندرية.
5. القصب، صلاح (1990) ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة، مجلة الأقلام، العدد الثاني (بغداد).
6. اسعد، سامية (1985) مفهوم المكان في العرض المسرحي المعاصر. مجلة عالم الفكر، العدد 4 يناير. فبراير. مارس (الكويت).
7. دني هويسمان (1983)، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، ط4 (باريس : بيروت).
8. ألين ستون، جورج سافونا (1991)، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدوري للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة.
9. باربا (1981)، مسيرة المعاكسين، انثروبولوجيا المسرح. ترجمة قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى، لبنان.
10. حمادة ، إبراهيم (1997)، التقنية في المسرح – اللغات المسرحية غير الكلامية، مكتبة الأنجلو، (د.ت).
11. بيسك، ليتز (1996)، الممثل وجسده، ترجمة الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة اكااديمية الفنون، القاهرة
12. ارتو، انتونان (1983)، المسرح وقريته، ترجمة سامية اسعد، دار النهضة العربية، القاهرة.
13. الكسندر، دين (1975)، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
14. Sam Smiley, **play writing (the structure of Action)** printed in U. S. A, in 197.
15. Tina Bicat & Chris Baldwin, **Devised and Collaborative Theatre**, Crowood, London, 2002.
16. Bill Lynn, **Improvisation For Actor's And Writers**, USA, 2004.
17. Kinneth Pickering, **Drama Improvised**, Theatre Arts Books, USA, 1997.