المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية
Al-Mishkat of Humanities & Social Sciences
ISSN 2311-0538 E-ISSN 2789-6579
مجلة علمية عالمية محكمة
المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ذو القعدة1447هـ/ نيسان 2026م
Volume 13, No. 1, April 2026
تاريخ استلام البحث: 2025/9/20م تاريخ قبول البحث: 2026/2/15م تاريخ نشر البحث: 2026/4/30م

الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الاردني (نماذج مختارة)

أ.د. يحيى البشتاوي* د. مريانا العلاونة** د. رائد السعايدة*** د. طارق عودة***

الملخص

يهدف البحث إلى رصد الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الاردني، وآليات الاشتغال على توظيف التراث في النص المسرحي الاحتفالي، ولا يمكن فصل الاحتفالية عن تأثير الاحتفالات والممارسات الدينية التي ظهرت منذ البدايات الأولى للفن المسرحي عند الاغريق القدماء، وعن تلك المظاهر الاحتفالية التي ظهرت في المسرح الحديث، إضافة إلى أشكال الفرجة التي عرفها الإنسان العربي، ومن أهمها : الاحتفالات الحاضرة في الذاكرة الشعبية، والفرجات والطقوس، سواء تعلق الأمر بأعياد دينية، أو أعراس، أو ختانات، أو مواسم، وغيرها..، وقد بقيت الاحتفالية من أهم الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا في المسرح العربي، حتى أصبحت نهجا اتبعه عدد من المبدعين العرب، وكان مما عزز من مكانتها هو أنها قد أعادت المسرحيين العرب نحو البحث عن الأصالة والهوية الحقيقية وذلك في سبيل تجاوز الصيغة المسرحية الأوروبية، وقد ظهر ذلك واضحا في تجارب عدد من الأدباء في المسرح الأردني منهم: جبريل الشيخ، وغنام غنام. وقد اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في بحثهم الذي توصل إلى عدد من النتائج منها: أن الاحتفالية قد شكلت في النص المسرحي الاردني عند كل من (الشيخ) و (غنام) مرجعياتها من منابع غربية وعربية، وارتكزت على التراث الشعبي وما حفل به من أغان وحكايات وأهازيج والغاز شعبية، تشكل في مجملها منابع وروافد للاحتفال المسرحي، كما تم ربط الأحداث المسرحية باللحظة التاريخية في النص المسرحي الأردني، وتم تقديم قراءة للوجدان الشعبي في محاولة لتحرير الإنسان. ويمكن أن يحقق البحث الفائدة للمشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

الكلمات المفتاحية: المسرح العربي، الاحتفالية، جبريل الشيخ، غنام غنام.

* قسم الفنون المسرحية، الجامعة الأردنية. dryahya_bashtawi@yahoo.com
** وزارة التربية والتعليم.
*** قسم الفنون البصرية، الجامعة الأردنية.
****قسم الفنون الموسيقية، الجامعة الأردنية.

1.مشكلة البحث وأسئلته:

كانت البدايات الأولى للفن المسرحي عند الإغريق القدماء من الطقوس والاحتفالات الدينية التي شكلت مرتكزا أساسيا في نشأة المسرح، حيث تأصلت الاحتفالية في المسرح منذ البدايات الأولى للاحتفالات بأعياد الإله (ديونيسيوز) التي هي احتفالات مستمدة من وجدان الشعب اليوناني، وتعبر بشكل تلقائي عن معتقداته وانشغالاته وتطلعاته، ولا ترتبط الظاهرة الاحتفالية بالجانب الفني فقط، وإنما يمكن الإفادة منها في كل مجالات الحياة بوصفها تشكل تصورا للحياة والإنسان، وتملك موقفا من السياسة والمجتمع والأخلاق والتراث منطلقة في ذلك من حجم المعاناة الواقعية.

ومثلما أفاد المسرح العالمي في مراحله كافة من الجوانب الاحتفالية للشعوب، تشكل تأثير ذلك أيضا في المسرح العربي نصا واخراجا، ويمكن القول أن نظرية المسرح الاحتفالي قد ظهرت بعد نكبات الأمة العربية ونكساتها ولاسيما بعد هزيمة العرب في عام 1967م من قبل العدو الصهيوني وضياع فلسطين، حيث ساهمت هذه النكسة في تمرد المثقفين العرب وتجاوزهم معايير الثقافة الكلاسيكية الموروثة، وتوجهوا نحو التجديد والتجريب والتأصيل الذي " يقوم على توظيف التراث، واستثماره إما على أساس كونه مادة تراثية تاريخية أو أدبية أو دينية، وإما في شكل موقف آيديولوجي، وإما بوصفه قالبا فنيا لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تجلياتها الجدلية" (محمد، 2022، ص160) التي ترسخ الهوية الذاتية للأمة العربية الاسلامية، وترفض قوالب الفكر الغربي، ولم يكن الفنان الأردني بمعزل عن ذلك بل كان له رؤيته الفنية التي ارتكزت على مضامين الاحتفالات الفكرية والجمالية ضمن عدد من التجارب المتقدمة التي أثبتت حضورها الابداعي في المسرح العربي، ولم تأخذ تلك التجارب الاهتمام الوافي من قبل النقاد والدارسين، وفي ضوء ذلك جاءت مشكلة البحث لتتلخص بالسؤالين التاليين:

1. كيف تمثلت الاحتفالية في النص المسرحي الأردني؟
2. ما آليات الاشتغال على توظيف التراث في النص المسرحي الاحتفالي الأردني؟

2.أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من محاولته رصد الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الأردني، وذلك من خلال الاختيار القصدي لتجربة الكتابة عند كل من (جبريل الشيخ) و (غنام غنام)، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

3.أهداف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على:

1. الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الأردني.
2. آليات الاشتغال على توظيف التراث في النص المسرحي الاحتفالي الأردني.

4.حدود البحث:

1- الحدود الزمانية: (1980-2000م).

2- الحدود المكانية: نماذج من النصوص المسرحية الأردنية المختارة التي ظهرت في العاصمة عمان.

3- الحد الموضوعي: يتناول الباحثون المرجعيات التراثية في النص المسرحي الاحتفالي الأردني من خلال اختيارهم القصدي لنصين مسرحيين لإثنين من المؤلفين المسرحيين.

5.تحديد المصطلحات:

1.الاحتفالي:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن احتفل من "اجتمع... وحفل القوم يحفلون حفلا واحتفلوا، اجتمعوا واحتشدوا .وعنده حفل من الناس أي جمع .وهو في الأصل مصدر، والحفل الجمع .والمحفل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضا. ومحفل القوم ومحتفلهم :مجتمعهم ." (ابن منظور، 1993، ص156-157)

أما اصطلاحا، فقد ذهب (برشيد) إلى أن الاحتفال هو " شكل من أشكال التعبير الإنساني. إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض. ومن هنا كان ديوانا ناطقا ومتحركا للوجدان الإنساني عبر التاريخ. إنه تعبير آني وتلقائي (...)، إنه في حقيقته وجوهره -تعبير جماعي عن حس جماعي-إنه تعبير يضطلع به (الكل) للتعبير عن قضايا (الكل) " (برشيد، 1990، ص42).

وهو أيضا: "فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي الى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج، أو سياسية كالأعياد القومية، أو رياضية كالألعاب ا لأولمبية" (مهري، 2020، ص341)

أما المسرح الاحتفالي فهو: " تعبير جماعي عن حس جماعي وقضايا جماعية، قضايا لها وجود مكاني وآني، لها إشعاعات إنسانية شاملة، وهو تعبير متعدد الأصوات والأدوات الفنية، صفته الأساسية هي الحيوية، أما العمل الإبداعي فمن خلال هذا التصور ضمير حي للوجدان الشعبي " (السيلاوي، 1983م، ص48).

وتأسيسا على ما تقدم فقد تبنى الباحثون تعريف (السيلاوي) كتعريف اجرائي لبحثهم.

2- التمثل:

ذهب (ابن منظور) إلى أن (التَّمَثُّلُ) في اللغة من: " ماثل الشيء شابهه، والتِّمثال الصورة، والجمع التماثيل، ومثَّل له الشَّيء صوّره حتى كأنّه ينظر إليه، وامتثله هو تصوّره، والمثال معروف، والجمع أمثلة، ومثَّل ومثّلت له كذا تمثيلا إذا صوّرت له مثاله بكتابة وغيرها، وفي الحديث : أشدّ النّاس عذابا ممثّل من الممثّلين، أي مصوّر، يقال : مثلت بالتّثقيل والتّخفيف إذا صوّرت مثالا، والتّمثال الاسم منه، وظلّ كل شيء تمثاله، ومثّل الشّيء بالشّيء سوّاه وشبّهه به وجعله مثله وعلى مثاله، ومنه الحديث : رأيت الجنة والنار ممثّلتين في قِبلة الجدار، أي مصوّرتين، أو مثالهما، ومنه الحديث : لا تمثّلوا بنامية الله، أي لا تشبّهوا بخلقه وتصوروا مثل تصويره " (ابن منظور، 1993). وفي المعجم الوسيط: "(تَمَثَّلَ) الشّيء : تصوّر مثاله ويقال : تمثّل الشّيء له وفي التّنزيل العزيز [:فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا]وبين يديه : مَثَلَ وبالشيء : ضرب مثلاً ويقال : هذا البيت مثَلٌ نتمثله ونتمثّل به" (نخبة من اللغويين، 2004م، ص853)، ومن هنا يتبين أن (التَّمَثُّل) و(التَّمثيل) متقاربان من حيث الدلالة.

أما التمثل اصطلاحا، فيعرف (ميسكو فيسي) التمثل بأنه:" مجموعة من التصورات، والعبارات الشارحة والتفسيرية التي تنبثق من الحياة اليومية، انها تماثل في مجتمعنا أساطير، وأنظمة المعتقدات في المجتمعات التقليدية، بل بإمكاننا أن نذهب أكثر من ذلك إلى حد اعتبارها التعبير المعاصر عن الحس المشترك " (فيجالوف ونولت، 2007، ص160).

وفي ضوء ذلك فقد صاغ الباحثون التعريف الاجرائي التالي للتمثل وهو: عملية معرفية يستوعب فيها الأديب المسرحي معطيات الواقع الخارجية ويعيد بناء مضامينها الفكرية والجمالية بمرجعياتها الثقافية التراثية التي تشكل صورة ذهنية لموضوع ما أو حدث غائب يستحضره العقل بشكل آني.

6. منهج البحث: اعتمد الباحثون المنهج الوصفي التحليلي في بحثهم.

الإطار النظري والدراسات السابقة:.

- المرجعيات التراثية في المسرح الاحتفالي:

لا تنفصل الاحتفالية في مرجعياتها الفكرية والفلسفية والجمالية عن بدايات فن المسرح عند الاغريق القدماء، ولا عن تلك التجارب التي عرفتها المسارح العالمية، ولا عن معطيات التراث العربي الإسلامي وما فيه من مظاهر طقسية واحتفالات شعبية، ومن المؤكد أنها من المصطلحات المتداولة والموشومة في الذاكرة الشعبية، وهي ترتبط بإحياء بعض المناسبات الجماعية عن

طريق تنظيم بعض الفرجات والطقوس، سواء تعلق الأمر بأعياد دينية، أو أعراس، أوختانات، أو مواسم شعبية، واذا تتبعنا هذه الظاهرة في المسرح العالمي والعربي نجدها تحفل بعدد من المرجعيات التي ربما بقي بعضها مستترا داخل عدد من التجارب المسرحية التي لم يصرح بها الإحتفاليون بشكل مباشر.

ويرى عدد من النقاد تعدد مرجعيات الاحتفالية، التي استلهمت تصورات الاحتفال في المسرح اليوناني، وآراء جان جاك روسو حول استبدال العرض بالاحتفال، وتوجهات جان فيلار الذي أسس المسرح الشعبي، وأفكار أنطونين أرتو الذي دعا إلى مسرح شرقي بديلا للمسرح الغربي، وآراء بعض المخرجين الغربيين الذين عدوا الحفل وسيلة للتواصل الحي الفطري كأدولف أبيا، جاك كوبوه، جوردن كريج، مايرهولد، وأبحاث ألفريد سيمون حول التواصل الاحتفالي، وما كتبه الأنثروبولوجيون حول فاعلية الحفل، والمسرح الاحتفالي يدين بالشيء الكثير لبرتولد بريشت، لاسيما في تقنيته الجمالية ، كما أنه لا ينفصل عن الظواهر الشعبية العربية الإسلامية، وعن تنظيرات المسرحيين العرب كتوفيق الحكيم، يوسف إدريس، علي الراعي، الطيب الصديقي، عبد الرحمن كاكي، أحمد الطيب العلج، عز الدين المدني، ألفريد فرج، قاسم محمد، وغيرهم. (كريمي، 2014، ص26 - 27)، (بوزاهر، 2015م، ص28)، (بوعلام، 2022،).

ونظرا لتنوع المرجعيات الخاصة بالمسرح الاحتفالي، سواء تلك التي تتضمن خاصية التمسرح أم تلك التي تتميز بحضور المقدس إلى جانب العناصر الدرامية، وأغلب أشكال الفرجة التقليدية تختزن عناصر درامية غنية ووسائل تعبير جسدي متنوعة لا تنفصل عن الأصول والمنابع البدائية للمسرح، " وتتخذ أشكال الفرجة صورة رهان للحضور في ظل غياب المسرح عن تقاليدنا الأدبية والفنية في الماضي، وهذه الأشكال يمكن النظر إليها كبديل للمسرح يشكل آليات دفاعية ثقافية على مستوى اللاوعي الثقافي الجمعي في وجه الدرامية والتعبير الدرامي، وهذا النوع من المسرح المعيش العفوي لا يفصح أبدا عن طبيعته، وإنما يكتفي بكونه مسرحا يعيشه المتفرج، لأن الفاعلية الواقعية للاحتفال تتعارض مع الفاعلية الرمزية للمسرح " (مجموعة من الكتاب، 2002م، ص68).

لقد اختار الاحتفاليون أمكنتهم وفضاءاتهم الفرجوية محاولين من خلالها تقديم ما يمكن له أن يحقق عددا من المستويات المرئية والمتخيلة، وذلك تماشياً مع متطلبات الفرجة، عبر تقديم بنى مشهدية تعتمد الإيهام وكسر الإيهام ضمن فضاءات قابلة للتطويع والتحويل، ويمكن القول أن " الفرجة مصطلح أشمل وأعم من المسرح، لأنها تحوي بداخلها الاحتفالات والشعائر والألعاب الرياضية، ولا تتم الفرجة إلا بحضور كلا من الجمهور والممثلين، ذلك أن الفرجة

تستوجب تواجدهما معا ليتفاعلوا ويؤثروا ويتأثروا بها، ويجب أن يتواجدوا في زمن ومكان محدد، من أجل تقاسم موقف ما، وبذلك تتم الفرجة بتفاعلهم" .(خنيش، 2018، ص118) كما أن الاحتفالية قد فرضت على المتلقي معطيات جديدة في التواصل، وأخذت الطواعية وقابلية الاستيعاب بالامتداد حتى يستوعب الحفلُ المكانَ، بعكس ما يحدث في الأشكال المسرحية الأخرى إذ يحتوي المكانُ الحفل، وهذا يشير إلى تغير في اتجاهات القوى ومحصلاتها بما يتوافق مع إنشائية الاحتفال التي يشكل الجسد الفرجوي فيها معيارا أساسيا للتشكيل البصري ، " إذ يحاول هذا الجسد اختراق الثقافة الحديثة التي تبدو في جل تعبيراتها وإفرازاتها مسكونة بحضورِه و تغلغله في ميادين معرفية متنوعة " (الهواري، 2025، ص2).

ومنذ البداية ارتبط المسرح الاحتفالي ارتباطا وثيقا بجوهر الظاهرة المسرحية الذي يشكله الاحتفال، فشكلت بذلك تظاهرات اجتماعية عامة هدفت إلى تحقيق وإثبات مبدأ الهوية للمسرح العربي، التي هي عملية معقدة تحتاج إلى عمل دؤوب، وتأخذ الاحتفالية امتدادها اللامحدود في الزمان والمكان، لكونها تشكل ذاكرة جمعية وتنبثق من رحم الأوساط الشعبية وطقوسها وممارساتها التي لا تنفصل عن الفئات الاجتماعية، " وبذلك، فهي بؤرةُ تقاطعٍ بين روافد ثقافية متنوعة، وتَبَلْوُرٍ لصيغ وأشكالٍ احتفاليةٍ مستلهمَةٍ من الحقل التراثي، واستشرافٍ لآفاق رحبة .وإذا أخذنا في الاعتبار أن الفرجة آنية ووليدة لحظتها في المكان، وزائلة لأنها محكومة بطقوس المناسبة؛ فإن إشعاعها الثقافي وتألقها الفني المتمثلين في المتعة البصرية والمؤثرات السمعية يخلف آثاره في الذاكرة، ويتيح حضورها المؤثر والفاعل عبر الأجيال" ،(ابن ابراهيم، 2019) وهذا بدوره يؤدي إلى ترسيخ الاحتفالية كوسيلة للتعبير عن تطلعات ومشاعر روادها، مما يبلور هوية عربية قومية للمسرح تقوم على سياقات من التحرر والمتعة والإدهاش،وتجعل من العملية المسرحية طريقا للتواصل بين الممثل والمتلقي الذي يشارك في الحفل لكون محور الحفل هو الإنسان.

لقد اشتغل الاحتفاليون على تحويل العرض المسرحي إلى حفل جماهيري تشاركي، يشكل النص فيه مشروعا ينطلق منه العرض، وهو يقوم على تقسيم المسرحية إلى لوحات وحركات احتفالية يتم تركيبها بما يتيح حالة التواصل العاطفي والوجداني مع المتلقي باستخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية، والاعتماد على قدرات الممثل، وتعدد الأمكنة والأزمنة، والدعوة إلى الفضاء المفتوح والتحرر من العلبة الإيطالية المغلقة، مع عفوية الحوار وتلقائيته، مما يؤدي إلى الاندماج المنفصل والتحرر من الخدع الدرامية والأقنعة الواهمة .(الريموني، 2024، ص521)

إن اختيار الاحتفالية من قبل المسرحيين العرب كشكل مسرحي جديد، قد أسس لرؤية جمالية مغايرة تستند على منظومة من الأبعاد القومية والإيديولوجية والاجتماعية، وهي لا تنفصل عن إشكالية الحداثة في المسرح العربي، وتبقى " قضية تأصيل المسرح العربي ليست بحثا عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وحده فحسب، بل تتعداها إلى صور ة حاضر المسرح العربي ومستقبله، أي العمل على تطوير هذه الأشكال بالعودة إلى الخطاب والتي تعمل على كشف الحقائق وزيف الواقع، المواضيع المستمدة من الواقع الحي وجعل المتفرج يتفاعل، يشار ك، ينتقد، يتدخل في مجرى الأحداث واجراء الحوارات المباشرة مع الجمهور من خلال كسر الجدار الوهمي الرابط بين الخشبة والجمهور .(سماح، وبوعياد، 2022، ص312 . 313) فكل التنظيرات والرؤى النقدية التي تناولت فن المسرح عند العرب، كانت تسعى إلى خلق خطاب درامي حداثي يعكس الهوية الخاصة بالإنسان العربي عبر استحضار خصوصية التراث المحلي من خلال التأكيد على " قراءة الواقع للحاضر، مع تباين في درجة الاستفادة من هذه المادة التراثية، وهذا ما دأب عليه كثير من المسرحيين في تعزيز قرائية النص الإبداعي من حيث الشكل والمضمون" (بدير، 2016 ، 358)، وإذا كان المبدعون العرب من جيل الرواد قد ذهبوا إلى محاولات التجريب الدرامية التي استلهمت أشكالا تعبيرية شعبية أو غربية، فإن المسرح العربي لم يكن خارج الحياة العربية بل بقي حاضرا بطقوسه ومرجعياته التراثية الخالدة التي عبرت عن الثقافة والهوية العربية.

ومن أجل ترسيخ شكل عربي للمسرح، بات من الضروري تغيير معطيات المسرح الغربي من خلال تعريبه، والغاية من ذلك هي " تقريب هذا المسرح من الإنسان وتقريب هذا الإنسان من الثقافة وتقريب هذه الثقافة من منابع الذاكرة الجماعية "(برشيد، 2007، ص190)، ويتمسك المسرح الاحتفالي بعروبته وبإنسانية الروح والمضمون، ولا تهدف عملية التعريب هنا إلى خلق حالة من التحجر والتقوقع على الذات، وإنما هي عملية بحث في الأصول والمنابت الخاصة بالثقافة العربية، والعودة إلى الأصالة والتراث لترسيخ هوية خاصة للمسرح العربي تحقق له انتماءه وشخصيته المستقلة.

إن تقديم المسرح الاحتفالي جاء كتصور بديل للمسرح الأوروبي، حيث استمد مادته من مفردات الاحتفال الشعبي الذي تمت صياغته بمفهوم عصري يخاطب العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التناغم والتوحيد بين الاحتفال المسرحي والجمهور العربي الذي ارتكز في استيعابه للظاهرة المسرحية على إرثه الضخم من أشكال الفرجة الشعبية. أما الأهداف التي سعت الجماعة الاحتفالية إلى تحقيقها فتكمن في:

أ- إيجاد لغة شاملة ذات أبعاد إنسانية.
ب- تغيير الواقع عن طريق العقل وليس وصفه أو تفسيره فقط.
ج- دراسة قضايا الناس من خلال الساحات والمواسم والتجمعات وغيرها.
د- دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع.
هـ- تحويل المسرح إلى تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل إظهار الحقيقة عادية.
و- خلق العمل الجماعي في وقت يسعى فيه المجتمع إلى تكريس الأنانية والعمل الفردي" (رمضاني، 1993، ص66).

لقد حاول دعاة الاحتفالية التمهيد من خلال تنظيراتهم إلى مسرح لا يتناقض مع طروحات المسرح الذي يحمل قضية من القضايا الملحة للإنسان العربي، وهو في الوقت نفسه يستجيب للمكونات الحضارية العربية الإسلامية ، لذلك نجد أن مسرحهم قد شكل نسقا ثقافيا متكاملا يقوم على التنوع والاختلاف، " لأن الاختلاف هو الذي يجعل من الفن صراعا يستدعي الماضي والحاضرة إلى مستقبل آت. وبذلك تظهر موضوعة الآخرية والهوية والاختلاف الثقافي الذي دائما ما يكون دوره الثقافي الفني الفكري تحفيزيا، وهو حراك مستمر داخل الهوية الثقافية المفتوحة على الآخر، والتي تدعو دائما إلى إنتاج ما هو جديد ومطلوب، فالهوية الثقافية التي تنعكس في النص المسرحي هي مكونات اجتماعية وقبلية وشعب وفن وتاريخ، وهي تتغير باستمرار لإثبات القيم الثقافية، مما يؤدي إلى ثبات الهوية" (جعفر، 2018 ، ص1864)، ولهذا فإن المسرح الاحتفالي يقوم على التجدد الذي لا يتوقف والاكتشاف الذي لا يعرف الحدود ضمن حركة ديناميكية مستمرة تتخذ من الماضي طريقا نحو المستقبل، ضمن رؤية لا تعرف الحواجز ولا تخضع للمعوقات، وهي تتسم بالعمق، وتسير نحو تأسيس مسرح متميز له نتاج فكري وفلسفي وأدبي، ويتوافق ابداعيا مع العمق الحضاري للأمة العربية لينتج أسئلة مقلقة تتعلق بهوية المسرح العربي وحقيقته.

إن الاحتفالية ترتكز على الظواهر الشعبية الاحتفالية العربية، لتجسد بذلك احتفالا شعبيا مفتوحا يقوم على فعل درامي ذي وسائل تعبيرية مختلفة من شعر وغناء وحكاية وتقليد وزجل وألعاب بهلوانية، كما أنه يقوم أيضا على تواصل الذوات وتحاورها داخل المكان والزمان الاحتفاليين لإيصال رسالة خاصة إلى المتلقي، تتمثل في وضع تصورات محسوسة حول الواقع الانساني ومشكلاته، فيتم التركيز " على المواضيع الحية، وعلى القضايا الكبيرة والمركبة، وعلى الأسئلة الوجودية. " (برشيد، 2017، ص212)، وهي تشكل مجموعة من الأفكار والقضايا التي

تكونت وتشكلت من خلال المعاناة الحياتية، وهكذا فإن المسرح الاحتفالي يقدم برنامجا اصلاحيا لكثير من المشكلات الخاصة بالمجتمع عبر الحث على التمسك بالقيم الإنسانية المتوارثة، وإصلاح ما فسد منها، لتحقيق أهداف أخلاقية سامية تعزز من تطهير المجتمع ورقيه وتماسكه وفق عاداته وتقاليده، من خلال مجموعة من التجليات التي تظهر ضمن القيم الفكرية والجمالية الخاصة بالمسرح الاحتفالي.

ولم تكن عودة الاحتفاليين إلى التراث مجرد زينة شكلية، وإنما كانت وسيلة من وسائل بناء الوعي بالنسبة للإنسان العربي، وفي المغرب العربي كما في المشرق كانت الساحات العمومية والأسواق الكبرى، مسارح للرواة والمداحين الذين يجمعون حولهم حلقات جماهيرية ملتهبة لسماع نوادر جحا وملاحم عنترة وسيف بن ذي يزن... إلخ، وكان الرواة والمداحون يستخدمون جميع الحيل الفنية من إثارة وتشويق لشد المشاهدين إليهم واحداث انسجام تام بين المؤدي وجمهوره، وتعد " السّاحات الشّعبيّة والأسواق وضواحي المدن هي الأماكن المفضّلة لهذا النّوع من الفرجة لانفتاحها على جميع الشّرائح الاجتماعيّة بمختلف مستوياتها الثّقافيّة..، حيث يشترك الرّاوي والمتفرّج بصفة ديناميّة وجدليّة في ترتيب العرض ويقوم المدّاح دائما أثناء أدائه للسرد في الأحداث تارة وبالخروج منها تارة أخرى بأداء جسدي مركّب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التّجريد، فبلمسات صغيرة يعطي الرّاوي حياة للشّخوص المشاركة في الحبكة "، (مسعي، 2021) حيث يوظف الحكايات الشعبية والأساطير الغرائبية التي تستهوي المحتفلين ضمن آلية تقوم على بناء النظرية الفنية والجمالية للمسرح الاحتفالي الذي يحيي حدثا مسرحيا تشكل الشخصية فيه ركيزة أساسية من خلال أفعالها ودورها ضمن الفعل الاحتفالي.

إن الاحتفالية تصور الماضي لتعطي انطباعا عن المستقبل، وتغوص في روح الانسان العربي مستحضرة كل التصورات الذهنية للتأثير عليه والتعبير عن ذائقته الفنية والجمالية، وتثبيت وجهات نظره نحو قضايا الامة المصيرية وترسيخ مبادئ العدل والمساواة والحرية لديه، وتبقى الدعوة لتجسيد الظواهر التراثية من خلال الاحتفال كفيلة بكسر قيود الشعرية الكلاسيكية والاتجاه البريختي، وذلك لتحقيق التواصل المبني على أسس إنسانية، وهنا يغلب طابع الارتجال في الأداء المسرحي ضمن سياقات طقوسية وكرنفالية تكثر فيها الألعاب البهلوانية، حيث يعيش المتلقي فرجة مسرحية تتقاطع مع المسرح الأرسطي الذي يحتكر العرض المسرحي وخيوط نسج النص الدرامي.

لقد أراد الاحتفاليون التأسيس لإنسان متحرر نفسياً واجتماعياً وفكرياً وسياسياً، وذلك لتحقيق أهداف مختلفة يمكن اختزالها في ما يلي:

1. تعريب المسرح العربي بربطه باللحظة التاريخية، وبالتراث الفكري والفني والحضاري للإنسان العربي.
2- تحرير الظاهرة المسرحية من ثنائية الفن / الحياة، والواقع / الخيال، والمعيش والمحكي.
3- جعل المسرح فعلاً محرضاً على تحقيق الحرية الاجتماعية.
4. تحرير الإنسان المبدع حتى يمكن لخطاباته أن تصل.
5. قراءة الوجدان الشعبي قراءة مسرحية.
6. تحرير الإنسان من الآلية والوحشية، وبذلك فقد رفعت الاحتفالية شعار (إنسانية الإنسان وحيوية الحياة ومدنية المدينة).
7. محاولة إيجاد فكر جديد ينظم العلاقة بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والمؤسسات والمفاهيم (برشيد، 1993م، ص11-13).

ولا يمكن فصل الاحتفالية عن تأثير أشكال الفرجة التي عرفها الإنسان العربي في المغرب، وهذه الأشكال لا يمكن حصرها كلها نظرا لكثرتها وتنوعها بسبب تنوع الثقافات والمناطق واللهجات، ومن أهم تلك الأشكال: الحلقة، البساط، سيدي الكتفي، سلطان الطلبة، عبيدات الرما، وغيرها...، وقد شكلت بمجموعها ملهما لكثير من الحكايات والمشاهد المسرحية، حيث أخذ المغاربة يقدمون التاريخ القديم من غزو وحروب وصولا إلى السلم من خلال فرجات شعبية أخذت مكانها في الوجدان الخاص بهم وبالشعوب العربية.

7.الدراسات السابقة والتعليق عليها:

في دراسة أجرتها (بوعلام، 2022) ذهبت إلى أن مدينة أثينا قد شهدت ميلاد الفلسفة، كما أنّها كانت شاهدة على ميلاد المسرح وتطوره، ويمكن للدراسة ابراز العلاقة بين المدينة والفلسفة وميلاد المسرح عند الاغريق دون غيرهم من الأقوام، وذلك للوصول الى إبراز التأثير المباشر للمدينة والفلسفة في ميلاد المسرح، والتطبيق على تجربة مسرحية عربية رائدة ألا وهي تجربة المسرح الاحتفالي، وتعد الاحتفالية من أهم التجارب الطلائعية في المسرح العربي، التي حاولت أن تؤسس لمسرح عربي انطلاقا من نظرة فلسفية تتماشى والصيرورة الثقافية للمتلقي العربي.

وكان لهزيمة حزيران 1967 دور هام في قيام الاحتفالية، كما كان للمجهودات التي قام بها عبد الكريم برشيد منذ 1971 وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب في مجال النقد والمتابعة والابداع والتأهيل والتنظير دوراً في هذا القيام كذلك ظهور المسرح الشعبي في أوربا، فكان الاتجاه للاحتفالية بديلًا للمسرح السائد بشقيه الهاوي والاحترافي. وقد تأثر الاحتفاليون بشكل واضح

بالمفكرين والمسرحيين المصريين: يوسف إدريس، توفيق الحكيم علي الراعي، وهذا التأثر كان هو الأساس في محاولتهم لتقديم نظرية مسرحية ذات طابع عربي. وبالرغم من أن عبد الكريم برشيد أكمل الخط الذي بدأه إدريس والحكيم والراعي والصديقي، والمدني من أجل إيجاد صيغة واضحة وهوية مستقلة للمسرح العربي، وما زال يثري هذا الخط سواء بالتنظير أو الإبداع إلا أن مسرحاً العربي سيقف عاجزاً دون أن يملك مقومات وجوده ودون أن يكون أداة تغير وبناء إذا ظل متقوقعاً علي نفسه.

وفي دراسة أجراها (سليماني، 2020)، ذهب إلى أن التراث ذاكرة جماعية للأمة، يحوي في طياته دفقات إبداعية تنبض بالحس الجمالي الفني، وقد أدرك المبدعون العرب هذا الأمر وأيقنوا أن لهذا التراث أثراً كبيراً في إثراء الثقافة العربية، فاتجهوا إليه يستقون منه إبداعاتهم. والذي يعنينا نحن المسرح العربي في هذا العصر، فقد جهد العديد من المسرحيين لتجديده عن طريق التأصيل باستلهام التراث العربي الإسلامي لاسيما الشعبي منه، والذي يجسده الحكواتي والمقلداتي والمداح والقوال وعبر (الحلقة) وغيرها من المظاهر الفرجوية. وكل هذا الاهتمام بتأصيل المسرح العربي يهدف إلى إثبات الذات العربية وكينونتها وهويتها وإبراز حسها الوطني في مواجهة الغزو الثقافي والاغتراب وما يحمله من أفكار وإيديولوجيات تتنافى والهوية العربية والثقافة الإسلامية العريقة، ومن أبرز الجهود التنظيرية في تأصيل المسرح ما يتعلق بالمسرح الاحتفالي بالمغرب العربي-الذي اخترناه دراسة تطبيقية في هذه الورقة البحثية- . ومن خلال الطرح الذي نادى به أصحاب الاحتفالية أن المسرح فرجة واحتفال لا يتحقق إلا بربطه بالذاكرة التراثية وتحصيل هويته الثقافية العربية، تتبلور لنا الإشكالية التالية:- هل يستطيع تحديث التراث الشعبي إعادة خلق مسرح عربي أصيل؟ وأين تكمن الخصوصيات الجمالية التراثية في تأصيل هذا المسرح؟

وفي دراسة أجراها (قادة، 2020) ذهب إلى أن رواد المسرح الاحتفالي، وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد ، حاولوا من خلال نصوصهم المسرحية تحقيق الأبعاد الاجتماعية لهذا الشكل من المسرح، والسعي للتمرد على المسرح الأرسطي خاصة على مستوى الكتابة الركحية، بغية تجسيد مسرح احتفالي عربي. إن الغاية من خلال هذه الدراسة هو السعي للكشف عن أهم الأهداف التي كرسها هذا الاتجاه من المسرح من خلال تصوير حقيقة الوجود الإنساني في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، وتصوير علاقة المسرح الاحتفالي بالوجود الاجتماعي للإنسان العربي.

وفي دراسة أجرتها (غجاتي، 2018)، ذهبت إلى أن المسرح قبل كل شيء هو (نشاط فكري وفني

له قوانينه وشروطه)، وإذا ألزمناه صفة الاحتفالية أصبح (مسرحا احتفاليا) تتغير فيه طريقة التوصيل بأن تصبح مستندة على التصور الاحتفالي، حيث إن البداية كانت من الاحتفال الذي هو (تظاهرة اجتماعية)، وتكون محاولة تشكيله داخل(منظومة فكرية مترابطة)، ليكون بذلك (فلسفة)، والفلسفة هنا لا تعني التمذهب، بل إن تجربة الاحتفاليين هنا هي كيفية بناء مسرح يجمع بين الأشكال التراثية (الاحتفالية)، ووضعها في قالب متميز تكون لغته متميزة ومغايرة أيضا، هذا البناء الذي يكون قابلا للممارسة وللتنظير وللنقد معا. تأتي هذه الورقة البحثية لتتناول المسرح الاحتفالي كأحد أهم اتجاهات المسرح العربي، وذلك من خلال مفهومه، وشروطه، ووظيفته، ومصادره.

وفي دراسة أجراها (السيد، 2016)، ذهب إلى إنه لم يتح للمسرح العربي الظفر بحركة مسرحية منظمة أو دعوات ذات بيان تنظيري ممنهج تم استقراؤه وتمحيصه وصياغته من واقع خبرة إبداع مسبق كالتي ظفرت به الاحتفالية ولقد أثبت نفسها بكل ما أثمرته من أعمال وتجارب، تتراوح درجة انطباقها مع تعليماتها ومبادئها ما بين الاجتزاء الكامل وبين التحرر المبدع دوراناً في فلكها الكلي. فالاحتفالية تيار مسرحي يعتمد علي مجموعة من الضوابط الفنية المخزونة في الذاكرة الجماعية للإنسان العربي، كمسألة توظيف جماليات التعبير الشعبي بما فيه من إشارات ايجابية سمعية وبصرية وحركية ونفسية، وهي في هذا الموقف تعمل علي تقريب الخطاب المسرحي من الإنسان البسيط، فلا وجود لحواجز تحول بين من يعطي الفرجة والجمهور، ويركز هذا المسرح الاحتفالي علي (المسرح الفقير) وما يتلاءم معه من بساطة في الديكور والإكسسوار. ولقد تعددت أسباب رفض الاحتفالية للمسرح القائم فهي تري أن المسرح العربي منذ نشأته وهو يحمل ثوباً أوربياً، مما جعل الحياة الثقافية التي يعيشها المواطن من خلال أحد معابرها وهو المسرح تقع خارج مركزها، بعيداً عن عقل ووجدان الأمة.

وذهب (كريمي، 2014) في دراسة أجراها إلى أن لمسرح الاحتفالي يعد من أبرز التوجهات المسرحية - ولو أن عبد الكريم برشيد يرفض هذه التسمية - المغربية والعربية، التي حاولت تأسيس مشروع مسرحي عربي الأصل وإنساني الانتماء، وإذا كانت جل محاولات المسرحيين العرب، أمثال توفيق الحكيم ويوسف إدريس وعلي الراعي وعز الدين المدني وسعد الله ونوس..، في البحث عن قالب مسرحي عربي شابها نوع من التعميم والإسقاط والغموض، أو الاقتصار في البحث عن جانب، وإهمال جوانب أخرى، أو اعتماد الاجتهاد الفردي في طرح التصورات، فإن أهم ما يميز المسرح الاحتفالي هو نزوعه نحو العمل الجماعي المتكامل

التعليق على الدراسات السابقة:

من خلال استعراض الدراسات السابقة، لاحظ الباحثون تركيزها على تاريخ الاحتفالية وجمالياتها، وتأثيرها في التجارب الطلائعية في المسرح العربي، وذلك من خلال استلهام التراث العربي الإسلامي لاسيما الشعبي منه، والذي يجسده الحكواتي والمقلداتي والمداح والقوال وعبر (الحلقة) وغيرها من المظاهر الفرجوية. كما تناولت تلك الدراسات تجارب رواد المسرح الاحتفالي في المغرب، وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد، ورغم أن الباحثين قد أفادوا دراسات مثل (كريمي، 2014، ص26 - 27)، (بوزاهر، 2015م، ص28)، و(بوعلام، 2022،) في رصد مرجعيات واهداف وجماليات الاحتفالية، إلا أن الباحثين لم يجدوا أي دراسة تناولت الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الأردني، وتعد هذه الدراسة - وعلى حد علمهم - هي الأولى من نوعها في الموضوع نفسه، لتشكل بذلك رافدا للدراسات المسرحية وإضافة نوعية للباحثين في مجال النص المسرحي الاردني.

8. اجراءات البحث:

1. مجتمع البحث: للوقوف على رصد الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الأردني، قام الباحثون باختيار اثنين من الأدباء المسرحيين، وقد تم اختيار نصين مسرحيين لهما حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

2- عينة البحث: تم اختيار نصين مسرحيين اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

- كانت العينتان ممثلتان لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

- إمكانية رصد الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الأردني من خلالهما رصداً واضحاً وموضوعياً.

- قراءة الباحثين لهما و تكوينهم رأيا خاصا عنهما.

والعينتان اللتان تم اختيارهما هما :-

. مسرحية (تغريبة زريف الطول) 1984م لجبريل الشيخ.

. مسرحية (كأنك يا بو زيد) 1996م لغنام غنام.

3- **أداة البحث:** اعتمد الباحثون في تحليلهم للعينتين على المؤشرات الواردة في الإطار النظري، وعلى قراءة النصين قراءة نقدية واعية.

تحليل العينات :

1. الاحتفالية وتمثلاتها في مسرحية (تغريبة زريف الطول) 1984م لجبريل الشيخ:

حفلت نصوص الكاتب الاردني (جبريل الشيخ) المسرحية بتوظيف التراث الشعبي بكافة مستوياته، وقد تمثل ذلك في استلهام الحكايات والأمثال والشخصيات والأغاني الشعبية، وتصوير الأمكنة بمرجعياتها التراثية، وشكلت عملية استلهام التراث بالنسبة له محطة رئيسة في اشتغالاته المسرحية منذ كتابته لمسرحيته (تغريبة زريف الطول) التي شكلت علامة فارقة في المسرح الأردني، وإذا نظرنا في تجربة الشيخ المسرحية نجدها تحفل بالعودة إلى أشكال ومواضيع من الثقافة العربية في إطار البحث عن هوية مستقلة للمسرح العربي، وهو يستخدم في نصوصه " أسلوب المسخرة في بحث قضايا جادة وهامة بطريقة ساخرة وشخوص كاريكاتورية، همه في ذلك توجيه سياط نقده اللاذع على الشرائح الاجتماعية التي يعرضها من خلال القضايا التي يتناولها " (الحوامدة، 1985م، ص41).

وقد ظهر واضحا من خلال مسرحية (تغريبة زريف الطول) قيام المؤلف بتشخيص الحكايات والأغاني الشعبية، بل وصياغتها مسرحيا، حيث أعاد تخيّل شخصية ظريف الطول الأسطورية بأحلامها وأساطيرها من خلال السرد والموسيقى والتعبير البصري، ليمزج بين العناصر التراثية واللغة المسرحية الحديثة، ليخلق حوارًا حيًا بين الماضي والحاضر، يقوم على سرد العديد من الحكايات المستمدة من الذاكرة الجماعية والتراث الثقافي بأسلوبٍ شعري، وإنساني عميق، فشكلت في مجملها مظاهر متنوعة من الاحتفالية، " وقد فتحت هذه التجربة الباب على مصراعيه لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة وبإمكانات فكرية تتجاوز كثيرا من القوالب الفكرية الجامدة، لترسي بذلك عددا من القيم الجمالية والأخلاقية، وتشكل مدخلا صحيحا لنقد الواقع، ضمن منهجية أكثر إمتاعا وأصدق إقناعا سعت إلى توجيه الشخصيات توجيها عمليا شكل طبيعة سلوكها الفردي والاجتماعي" (عيسى، 2017، ص14.13).

تتناول المسرحية قصة غزو مسلح لقرية آمنة في الجليل في شمال فلسطين، ويتصدى السكان لهذا الغزو بثورة مسلحة نمت وترعرعت مع نمو الخطر الذي يتشكل من خلال المعتدين، وأمام الجوع الذي يجتاح أبناء القرية تتراجع الثورة وتزداد تراجعا مع انقسام الثوار وتفرقهم، ويختار البطل بعد ذلك الخروج من الجليل بحثا عن الحكمة التي تتكشف بعد قتله بأنها تتلخص بضرورة ترسيخ المحبة والوحدة بين الثوار من أجل نجاح ثورتهم.

ومما يبرز في هذا النص الذي اعتمد الفرجة الشعبية هو قيام المؤلف بتجسيد الأحداث من خلال المنحى التجريبي في اختيار شخصياته المسرحية التي جاءت لتحمل أسماء معروفة في الغناء الفلسطيني الشعبي، فـ (زريف الطول) الذي يأخذ دور البطولة في المسرحية ويشكل رمز الحكمة، هو يحمل لنا اللحن الفلسطيني المرح المعبر عن الانطلاق، حيث يظهر بوصفه شابا وسيما يعمل على مساعدة المحتاجين ونصرة الضعفاء، أما صديقه (شوباش) فيظهر بوصفه رمزا للقوة المكملة لحكمة ظريف، وهو يعبر عن اللحن الحماسي المعروف، الذي يجسد النخوة والحمية، ويُستخدم في الحروب والأعمال الجماعية كالبناء، وعلى النقيض من ذلك يظهر لون من الغناء، يتميز بنسبته إلى الراوي محمد العابد الشخصية الخيالية، ويأتي عادة على لحن العتابا، وهو في المسرحية عجوز متصابي، أناني. وعلى صعيد الشخصيات النسائية تظهر كل من : شخصية الأرملة الشابة (عتابا)، وابنة عمها (ميجنا)، وتابعتها (دلعونا) تلك المرأة الشابة الجميلة التي تحاول التحرر من قيودها الاجتماعية، وكل هذه الشخصيات وغيرها من الشخصيات الأخرى تمثل ألوانا من الألحان الشعبية الفلسطينية، التي جسدها الكاتب في شخصيات، وجعلها تعبر عن مأساة الشعب الفلسطيني بكل تفرعاتها. وحتى يكمل (الشيخ) نسيج نصه الفرجوي نجده يستعين بشخصيات واقعية، كشخصية الجمال الذي ارتبط بصداقة مع ظريف الطول، والغنام، وحراث البقر، وفرج الله المنافق، وقد وردت أسماء هؤلاء في الغناء الشعبي، بالإضافة إلى علي المحتد، وشريف السيد، أصحاب المكانة، وملتزم الضريبة من العهد التركي، وبعض الوجهاء وغيرهم...

وهذه الرؤية تحكمها ابداعات الواقع التاريخي والأسطوري، وقد تشكلت في إطار الجماعة، لتشكل الفلسفة الاحتفالية ضمن سياقات الحياة والطبيعة والتاريخ والتجربة الصادقة والحية، ومن خلال الأحداث، يعرض (الشيخ) قضية الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وانعكاساتها السلبية على واقع الإنسان الفلسطيني، مما فجر مقاومة شعبية راحت تواجه الاحتلال بكل قوتها، وتحيلنا الأحداث إلى بداية احتفالية من خلال أغاني العتابا والميجنا التي ترددها الشخصيات، بمصاحبة النقر على الدفوف وعزف اليرغول بانسجام مع ضربات الصناجات، وفي الوقت الذي يصفق فيه أفراد الكورس ويتمايلون، يتوقف الجميع مع صوت (الدرويش)، الذي يكون بداية للاحتفال المسرحي:

" الدرويش: أوف.. أوف.. " فترة صمت" أوف.. أوف... (...).

المغني: صاح محمد العابد وقال بتهون علينا وعلى جميع الناس بتهون.. وكم بلوه على الانسان بتهون سوى يا بلوتي!!.. ما الها دوا.. "(الشيخ، 1985، ص127).

وبينما تظهر المناكفات بين (محمد العابد) ذلك العجوز الشهواني المتهافت، وميجنا التي ترفضه، يقوم الدرويش والراقصة بحركة جلب، حسب الطقوس السحرية، ليضج الكورس في الوقت نفسه بالضحك وينطلق صوت المغني:

" المغني: أوف.. أوف (يقف محمد العابد بهيئة من يلقي بيت العتابا وهو متكئ على عكازه، بينما الصوت ينطلق من المغني):

يقول محمد العابد حميتون

محاور نار ع قلبي حميتون

عجب بستناكو عنا حميتون

وترى للغير فتحتو البواب

الكورس: يا ميجنا.. ويا ميجنا.. ويا ميجنا

كحلة عيونك علمتنا العلقنا " (الشيخ، ص129).

ومن الملاحظ أن (الشيخ) قد ارتكز على التراث الشعبي وما يحفل به من أغان وحكايات وأهازيج والغاز شعبية، تشكل في مجملها منابع وروافد للاحتفال المسرحي، حيث ظهر استلهام ذلك في مسرحيته التي خلق فيها من الألوان الغنائية الشعبية شخصيات معبرة عن تغريبة ومعاناة الانسان الفلسطيني نتيجة للاحتلال الصهيوني، ويظهر من بين الشخصيات شخصية زريف الطول (لحن مرح يوحي بالانطلاق)، بوصفه شخصية مستوحاة من التراث الشعبي الغنائي، ليأخذ صفات الشاب القيادي المؤثر، والذي يحظى بحب الفتيات وعشقهن له، لدرجة أنهن لا يترددن في الحديث عن هذا العشق، " فقد استقى الكاتب من الموروث الغنائي الشعبي الأبعاد الأولية لهذه الشخصية، ثم حيد هذه الابعاد من خلال الحوار وحالة الصراع المسرحي، وتمحور الشخوص الأخرى حوله أو ضده ليعطي الشخصية بعدا قياديا رمزيا يخدم فكرة الكاتب الرئيسة (ضرورة الوحدة لاسترجاع الأرض)" .(حوامده، 1985م، ص45) ، وكل ذلك ضمن سياقات الفرجة **والمشاركة الجماهيرية، واستنساخ** الذاكرة الشعبية، والعودة للطقوس والأصول، مما يجعل النص مجرد نقطة انطلاق لموقف حيوي، أصيل، ومؤثر نتيجة لما يحفل به من جماليات التعبير الشعبي، ومن خلال **العودة للأصول والمنابع، فقد تم** استعادة جوهر المسرح الذي كان جزءًا من الحياة الجماعية، وكل ذلك بهدف إعادة اكتشاف الذات العربية بعد ضياع فلسطين من خلال تفعيل روح الاحتفال والتجريب الشعبي، لجعل المسرح أداة للتغيير والتواصل في الواقع العربي.

ولا ينفصل (الشيخ) في مسرحيته عن ايراد شيء من الأحداث التي كانت مقدمة لحدوث الاحتلال الصهيوني لفلسطين وتشريد أبناء فلسطين، لاسيما شيوع الجوع نتيجة للإقطاع وجمع الضرائب أثناء حكم العثمانيين الذين لم يترددوا في ارسال الشباب من الجليل لخوض حروب بعيدة عن بلادهم، كما حصل مع (مشعل) زوج (عتابا) الذي أخذ إلى الحرب مرغما في أيام زواجه الأولى، إضافة إلى الممارسات التعسفية التي مارسها الانتداب البريطاني بحق الفلسطينيين وتسهيله لقدوم العصابات الصهيونية إلى فلسطين وتوطينهم وحمايتهم وتسليحهم. يقول (الغنام) مخاطبا (أسمر اللون):

" الغنام: الانجليز أقاموا سياجا حول الأرض!!.. (للكورس) شيء لا يمكن أن تصدقه!!..(...) سرحت باغنم فطردوني!.. وكأن الربيع الذي تنبته الأرض ملك أبيهم!..

أسمر اللون: لم يرجعا سريعا، شوباش وزريف الطول..

سلمان: لا أظن الأمور تقف عند هذا الحد. سأشتري بارودة. ". (الشيخ، ص158)

إن (الشيخ) يربط الأحداث المسرحية باللحظة التاريخية، وبالتراث الفكري والفني والحضاري للإنسان الفلسطيني، وهو يقدم قراءة مسرحية للوجدان الشعبي في محاولة منه لتحرير الإنسان، وتماشيا مع المعاناة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، تبرز الشخصيات الواعية التي تدرك حقيقة المؤامرة التي تهدد وجودها، وفي الوقت الذي يبقى فيه (محمد العابد) مهموما ببحثه عن ملذاته وميوله، حتى يستعدي الجميع، يؤكد (أسمر اللون) على حالة الوعي السياسي التي يتمتع بها الفلسطيني، يقول:

" أسمر اللون: الانجليز سوف يطردوننا جميعا، ويعطون فلسطين إلى صهاينة غرباء، يجمعونهم من شتى أقطار الدنيا.."(الشيخ، ص163).

وفي ظل ما يبشر به أسمر اللون من مصيبة كبرى تنطلق الأغاني التراثية للكورس، بينما يرفض أبو الزلف ذلك الغناء، لتعلن (عتابا) عن تعطشها لأخبار (زريف الطول) و (شوباش) اللذان تدبرا أمرهما واندفعا يبحثان عن طريق الثورة، فالشخصيات الاحتفالية تبحث دوما عن الوعي لتحقيق الخلاص والحرية، وهنا تتحرر الظاهرة المسرحية من ثنائية الفن / الحياة، والواقع / الخيال، ليصبح المسرح بمثابة فعل محرض للإنسان المبدع الذي يمكن لخطاباته أن تصل للآخرين، لذلك لا يتردد (الشيخ) في البناء الاحتفالي للنص من استخدام اللغة التحريضية لإحداث انقلاب في الواقع.

ومن خلال الأغاني المتتابعة التي يغنيها الكورس وكورس النساء وكورس الرجال، يظهر الشكل التغريبي حينما تصبح تلك الأغاني سجلا مريرا للأحداث وملابساتها، ومن الملاحظ أنها تتصف

بالعفوية والبساطة وعدم التكلف، وهي ذات موضوعات تتعلق بالجوانب الاجتماعية والممارسات الحياتية، فلا تنفصل عن الهجرة والغربة وتعزيز الحس الوطني الذي يعارض الظلم والاستعمار.

وفي مشهد آخر، وأثناء الغناء، تعبر الشخصيات عن مكانتها ومدى اتصالها بالأرض، ولا تتردد في الكشف عن خيوط المؤامرة على الشعب الفلسطيني والتي نسجها الانجليز، وحينما يدخل إلى المكان كل من (شوباش وزريف الطول والجمال والغنام وأسمر اللون وسلمان وميج أبو الميجنا)، يقف الكوس لاستقبالهم:

" الكورس: واحنا كبار البلد واحنا كراسيها واحنا رماح القنان تعكزت فيها

(شوباش يصافح كورس الرجال وزريف الطول يصافح كورس النساء)

شوباش: الانجليز لن يخرجوا من بلادنا قبل أن يسلبوها منا، لأنهم يسعون إلى اعطائها إلى صهاينة غرباء، وهذا لا يمكن منعه إلا بالسلاح. جمعنا مالا وجمعنا رجالا ولم يبق غير السلاح.

زريف الطول: البارود وحده هو الذي سيتكلم.

سلمان: طيب. لنحافظ على الكتمان. صار للإنجليز ربائب.

الجمال: عندما نشتري السلاح فلن نخشى أحدا.

الغنام: ولن تجرؤ الذئاب على الاقتراب من غنمي" (الشيخ، ص176).

أما الشاب (زريف الطول) الذي سميت المسرحية باسمه وتمحورت الاحداث حوله، فهو من الشخصيات التي تحظى بحب أبناء المجتمع من الرجال والنساء، ولا يتردد في اعلان سعادته بالاجتماع بهم لكونهم يغمرونه بمحبتهم ، فيحولون فقره إلى ثراء، وعزلته إلى أنس وألفه، من هذا المنطلق برز (زريف الطول) كشخصية قيادية مقاومة ذات اجماع شعبي، ومما جعل منه كذلك أنه قد كسب قلوب الناس لاسيما النساء اللواتي يعشن حالات من القهر بسبب ما تمارس عليهن من سلطة اجتماعية، شكل محمد العابد بتخلفه وفساده وشهوانيته أحد أركانها، بينما يتخذ (زريف الطول) موقفا معاديا للعابد، ليشكل بذلك معادلا موضوعيا لـ (شوباش) الذي يرمز للحن الحماسي ويجسد النخوة والحمية في الحروب والأعمال التعاونية الجماعية مثل البناء، وصوت للقوة والحكمة والتحدي، ومكمل لرغبات وتوجهات زريف الطول.

وهذه الاحتفالية التي يرسخها الشيخ في نصه، تظهر واضحة من خلال شعريتها وجمالياتها وشفافيتها المطبقة، حيث يسوقها (زريف الطول) من خلال حركته في عالم من التحديات والأفكار والأحلام والمخاطرات العاقلة، وهي تشكل بمجملها امتدادا لطاقة فكرية ووجدانية وروحية متجددة، ولا يتردد (زريف الطول) و (شوباش) ومن معهم في الهجوم على الارض المسيجة

والفتك بالمستعمر، وأثناء الهجوم الحاسم على قوافل الامداد الانجليزية يستشهد (شوباش)، وفي الوقت الذي توشك فيه خطيبته (ليه) على الانهيار، تأتي كل من (عتابا وميجنا وجملو وجفرا) ليسندنها، وفي الوقت الذي يصك به أبو الزلف على أسنانه مقهورا ويضرب الأرض بقبضته، تعلن (ليه) بعد أن يحيط بها الكورس:

" ليه: شوباش ترك لي ذكراه. سيكون بطلا مثل أبيه، أريدكم أن تعرفوا وأن تشهدوا..

(تدخل جنازة شوباش. الجثمان محمول على أكتاف الثوار.. يختلط الكورس بالمسيرة التي تتوجه إلى ليه عتابا على غناء الكورس..)

الكورس: عريسنا زين الشباب زين الشباب عريسنا

ويا شمس غيبي من السما ع الارض في عنا عريس

و البزر يرقع في البارود وتباشري يابلادنا

ويا فرحتك يا ام العريس تم الفرح بحضورنا " .(الشيخ، ص216)

وأمام الممارسات التي يمارسها الانجليز ضد الأهالي، تنطلق الأصوات مطالبة (زريف الطول) بالبحث عن الحكمة التي من شأنها أن تصبح لهم بمثابة عنوان للخلاص، ويختار الخروج من أرض الجليل إلى حلب، وعلى وقع أغنية (يازريف الطول وقف تا قلك) التي تطلقها المغنية، تتحرك الأحداث لتنطلق من جديد أغاني الكورس ضمن سياق احتفالي، لتظهر كل من عتابا وميجانا لاحقا وكل منهما تحمل على رأسها جرة فخار وهما متقابلتان في لوحة مناجاة حزينة.

ويسافر (زريف الطول) إلى حلب يرافقه (الجمال) الذي يجهل حقيقة صاحبه، ويكون سفره لعله يرجع بالحكمة لأهل بلده الذين ظلوا ينتظرونه في السلاسل، ويطلون على الطرقات يترقبون عودته، ومع تسلسل الأحداث يكشف (زريف الطول) عن شخصيته للجمال الذي يؤكد على الرجوع إلى أرض فلسطين بعد أن تلقى الحكمة في خيام التجربة، وفي طريق العودة يلتقي زريف الطول والجمال براعية غنم في واد سحيق، التي تخبره بانهم يتعقبونه لأنه يتحدث بالحكمة التي تقوم على دعوة الناس إلى المحبة، وأثناء ذلك يجتاح المكان أشباح بثياب عربية وهم يلوحون بالهروات، يتقدمهم شبح (محمد العابد) الذي يشير إلى (زريف الطول) فينقضون عليه بالهروات، فيتحدث (زريف الطول) حواره الأخير الذي يحمل وصيته:

" **زريف الطول:** خذوا عني الحب، واحملوه إلى وطني فلسطين. ليكن مطرا ينبت منه الربيع والنماء، وبيتا يملأ ساكنيه بالوداعة، لا تكرموا مثواي، بل أكرموا روحي.. وتلك وصيتي.. " (الشيخ، ص236). وهكذا تنتهي المسرحية برسالة الحكمة التي يرسلها (زريف الطول) إلى شعبه قبل قتله في الخارج، بأنها المحبة والالتحام بين الثوار.

ومما لا شك فيه بأن الشيخ قد استلهم التراث بوصفه نبعا فياضا وزاخرا بالحكايات والخبرات والتجارب الإنسانية الممثلة لروح الجماعة، حيث يقدم الاحتفال والفرجة ضمن المعطيات الشعبية التي تتحرك بعيدا عن القواعد التقليدية للمسرح الأرسطي، والنص الفرجوي عند الشيخ هو انعكاس للذاكرة الشعبية العربية بكل تجلياتها، والتي تحوي قضايا الناس وذكرياتهم وممارساتهم في المواسم والساحات العامة والأسواق، وحفلت الأحداث بانتقالات سريعة ومفاجئة، وبصورة من التكثيف الإشاري للدلالات الزمانية والمكانية التي تتميز به أحداث الحكاية الشعبية التي تقدم الانسان بوصفه مجموعة من العلاقات الإجتماعية التي تتغير مع الأحداث، ضمن قراءة معاصرة منفتحة على الموروث الأدبي الدرامي العربي، ومحاولة إستنباط خصوصياته، وما فيه من فنون شعبية مختلفة تعزز من مقومات الاحتفال الشعبي.

2. الاحتفالية وتمثلاتها في مسرحية (كأنك يا بوزيد) 1996م لغنام غنام:

تبلورت الموهبة الفنية لغنام غنام وتعلقه بالتراث منذ بداية حياته في مدينة أريحا الفلسطينية، وقد راق له منذ البداية حب الفرجة والاستماع إلى القصص والحكايات، ومشاهدة الفرجات الشعبية التي عززت من قدراته المتنوعة في فن الإلقاء والتشخيص.

ويستذكر (غنام) في إحدى شهاداته الإبداعية بدايات تعلقه بالمسرح، حينما كان يقطع في أريحا مسافات طويلة سعياً إلى دهشة السينما التي كان يذيع أخبارها أبو زكية، ومشاهدته لألعاب أبي أمينة وحسن في أعراس أريحا، واستماعه لصوت (أبي زكر) حينما كان يبدأ الليلة بـ (كان عندي غزال) و يقفلها بـ (جفنه علم الغزل)، وحكايات الشاطر حسن ونص نصيص والغولة، والرقصات الشعبية واحتفالات المواسم كاحتفال النبي موسى وكل ما يعتمل فيه من دروشة وتقرب و مجون، وكرنفالات البرتقال التي تعج بها شوارع أريحا، وتأثيرات تل العرايس الذي بناه هاني صنوبر في ساحة قصر هشام، ليكون التل اوبريت من تأليف عبد الرحيم عمر، وكلها قد شكلت الخيال والمخيال والذاكرة الأولى والصور الأولى(غنام ، 2002م، ص13).

وقد وجد (غنام) في مسرحة التراث الشعبي مادة خصبة للتعبير عن هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها، فمسرح حكايات الناس وعبر عن اهتماماتهم، وجسد في مسرحياته روح الفرجة المسرحية بأشكال متعددة ومختلفة، فأسس بذلك رؤيته الفكرية والفنية للتراث انطلاقا من مشاهداته المتنوعة للفنون الشعبية، ومحاولاته في تقديم قراءة للواقع المحلي والعربي انطلاقا من المعطيات التاريخية والإنسانية والنفسية، وذلك لإعادة إنتاج الوجدان الشعبي، مع ضرورة أن يصل إلى الجميع على اختلاف ثقافاتهم ومستوياتهم الاجتماعية متجاوزا

حالة التعقيد التي يحفل بها المسرح المعاصر.

ففي مسرحية (كأنك يا بو زيد) عام 1996م، تشكلت رؤيته الاحتفالية من خلال تقديمه لمعالجة عصرية جديدة لسيرة بني هلال وتغريبتهم، ومنذ بداية المسرحية يخيم كابوس على (رزق) والد بركات (أبو زيد)، إذ تظهر الغربان التي هي طيور شؤم عند العرب، وهي تحلق فوق رأسه وتناديه (أبو شيحة)، وينازلها فتطعنه في قلبه، وتفسر له زوجته (الخضراء) ذلك الكابوس بعمر جديد لـ (رزق)، ويتزامن ذلك مع إعلان (خضراء) أنها حامل بعد عشر سنين من الانتظار، بينما (رزق) يطلب منها أن تنجب له ولداً يحمل اسمه، فتدعو ربها ليحقق لها ذلك حتى لو كان الطفل أسود اللون كالغراب، ويستجاب دعاؤها وتلد (بركات) أسود اللون كالغراب وينكره والده ويطردها مع وليدها من عشيرته بعد أن يطلقها.

إن (غنّام) قد بدأ مسرحيته بالاتكاء على الحلم والرؤيا ومقولات العرافين والأبراج، وهذا تأسيس قامت عليه معظم الأساطير والسير الشعبية في الأدب العالمي والغربي، وهذا ما يؤسس لبداية الأحداث التي سيكون لها انعكاس على الشخصيات في المسرحية، إذ أنه ونتيجة للقرار الذي اتخذه (رزق)، تهيم (خضرا)، التي تعبر عن المرأة العربية المظلومة، على وجهها في الصحراء، ونتيجة لخشيتها على نفسها وعلى وليدها من قبل أخيها الشريف (قرضاب) تلجأ إلى عرب الزحلان، بعد أن تهتدي إليهم بغرابين أسودين، ويحميها (الزحلان) ويرعى وليدها الذي يتفوق تفوقاً عجيباً على أقرانه البلهاء من أبناء الزحلان، الذي رأى فيه عوضاً عن ولديه (منعم) و (نعيم)، فيسميه ولياً لعهده وقائداً لقبيلته، فينعته أبناء الزحلان بلونه الأسود فيغضب (بركات) ويرفض المنصب، إلا أنه لم يتخل عن مربيه وسيد القبيلة، ويخرج للصيد فيحدث غزو من قبيلة بني هلال لعرب الزحلان، فتنهب أموالهم، ويقتل رجالهم ويكون أبناء الزحلان من بين القتلى، لتكرس هذه الحادثة (بركات) فارساً للقبيلة بلا منازع ويصبح أسمه كما تداولته السيرة الشعبية (أبو زيد الهلالي سلامة)، الذي يستجمع قوته لملاقاة (بني هلال) ثأراً لعرب الزحلان، ويلتقي بأبيه فيبارزه ويوجه إليه ضربة يوقعه بها ويقوده باتجاه (زحلان)، ويهم (بركات) برفع السيف لضرب عنق (رزق) فلا يستطيع ويسقط السيف من يده وسط توتر الجميع، وهنا تحدث المصالحة بين الطرفين:

" زحلان: قم يا رزق لزوجك ... وولدك ..

رزق: (متردداً لكن يستجيب لإشارة من شيحة) أعترف أمام الله وخلق الله .. ظلمتك يا الخضرا .. وأنت يا بركات ولدي ومن صلبي (يعانق بركات الذي لا يبدي حماسة للعناق) أما أنت يا ملك الزحلان فلك عليّ ما تشاء.

زحلان: قتلت ولديّ ... وكدت تقضي على قومي وعلي .. لكن بركات ولدك ... ولدي .. أعاد لي كرامتي .. وأكرمني بسوقك مقيداً أمامي، وكرامة له وللخضرا أمه أخلع عليك خلعة النجاة ومهراً وترساً وسيفاً من عدتي، وأترك الباقي للواحد القهار، وطلبي الوحيد ارحلوا عن ديارنا فبقاؤكم يزيد من وجعنا وتفجعنا "(غنام،2001م، ص113- 114). ويقرر (أبو زيد) ألا يترك (الزحلان)، وأنه سيعيش في خدمته حتى الموت، فيسلمه (الزحلان) الراية الحمراء ويختاره ولياً للعهد وملكاً من بعده، ويزوجه ابنته ودرة عمره غصن البان (عليا).

وتتشكل الدولة الهلالية مجازاً في المشرق العربي وتهب لنجدة من ينتخي طلباً للمساعدة والنصرة، ثم تبدأ التغريبة الهلالية التي لم تكن بهدف البحث عن مزيد من الأرض لغرض التوسع، وإنما نتيجة لحالة القحط والجوع التي أصابت أرض بني هلال في المشرق، وهذه التغريبة تشكل لدى الشخصيات شعورا عميقا بالبعد عن الوطن والأهل والألفة، وتحضر **الاحتفالية بطقوسها وممارساتها لعلاج للغربة في محاولة لخلق شعور** بالانتماء وتقليل الشعور بالوحدة، وتُعيد للروح السلام النفسي عبر التفاعل الاجتماعي، وكسر حواجز العزلة بالسماح للأفراد بتعزيز الروابط الإنسانية، ويشد الهلالية الرحال من جديد إلى تونس، وكان عليهم أن يعبروا (المخاضة)، إلا أن الأحداث الدرامية تتصاعد لتؤسس بؤرة الصراع التي ستنهي الهلاليين من خلال الخلاف الذي احتدم بين (عليا) زوجة (أبي زيد) وأخته (الجازية) عندما أمر (أبو زيد) النساء بعبور المخاضة واحدة واحدة نظراً لضيقها، وتحدث (الجازية) توتراً مع أحد قادة (أبو زيد) حينما ترى ضرورة حماية خلفية القوافل وما فيها من حلال، وتقترح أن يوضع (ذياب بن غانم) لإنجاز المهمة الذي يرفض ذلك، ولا يرى مانعاً أن يقوم بهذه المهمة (أبو زيد)، وتستقر الأمور على (ذياب) في القيام بحماية خلفية القوافل، وكل هذه الأحداث تطغى على التفكير بكل من (يونس) و (مرعي) اللذين كانا في أسر (الزيناتي خليفة)، يقول (يونس) وهو في سجنه:

" يقول الفتى يونس والقلب يتحسر
علامك يا خالي أبو زيد عني تأخر
ثلاث شهور انقضت وأكثر
تراك نسيتنا وانت ترقص وتسكر " (غنام، ص142).

وفي ظل تسارع الأحداث يقوم (أبو زيد) بقتل (الهصيص)، وتدب الخلافات داخل قيادات (بني هلال) لاسيما بعد أن رفض السلطان (حسن) تصرف (أبي زيد) الذي تم تقييده وإلقاؤه في

السجن، ويرفض (ذياب) المشاركة في حرب (الزيناتي)، فتميل كفة الحرب لصالح (الزيناتي)، ويضطر السلطان (حسن) إلى إخراج (أبي زيد) من السجن وتنصيبه من جديد فارساً لبني هلال، ويستخدم الحيلة والمكر مرة أخرى، ويدخل على قصر (الزيناتي) متخفياً بصورة جنكية (راقصة)، لتقدم الشخصيات احتفالاً فرجوياً ضمن توظيف درامي موفق ينتهي بطعن (يونس) من قبل (الزيناتي) بالدبوس المسموم، وانكشاف أمر (أبي زيد) وهروبه، وكل ذلك يتحرك ضمن سيل من الممارسات والطقوس. ويمكن القول: إن الطقوس تعيد الإنسان إلى جذوره وقيمه المشتركة، وتُشعر المغتربين (خاصة في الغربة القسرية) بأنهم جزء من مجتمع أكبر، حتى لو كان يضم غرباء في الأصل، والغربة التي يعيش الهلاليون ظروفها تشكل تهديدا لوجودهم، أما الاحتفال فهو رد فعل على الغربة التي يمكن لها أن تفقدهم هويتهم ضمن طقس جماعي يهدف لإعادة اللحمة الإنسانية وتجاوز هذا الانفصال، وتُعد محاولة للتعايش مع الغربة أو مقاومتها.

وحينما يبرز دور (أبو زيد الهلالي سلامة) بعد تكريسه بطلاً للهلاليين في عملية البحث عن أرض جديدة لبني هلال، حيث يعبر المسافات إلى أن يصل إلى مشارف تونس، لكن (الزرقاء) تقف عقبة في وجه زحف بني هلال للغرب باتجاه تونس كما ورد في التغريبة، ثم يرحل بنو هلال مرة أخرى إلى بلاد التركمان، ثم العراق ثم إيران وحلب والعودة إلى غزة، ويدخلنا (غنّام) إلى أجواء السكر والمجون من خلال ما يحدث عند (الفرمند) حاكم مصر، إذ يستخدم (أبو زيد) حيله وفنونه في خداع (الفرمند) وقتله، والاستيلاء على الحكم في مصر.

وتحضر (سعدة بنت الزيناتي) التي عشقت (مرعي) حينما كان في السجن، وتطلب من السلطان (حسن) إرسال (ذياب بن غانم) ليقتل أبيها، لأن الأبراج قالت: إن نهايته ستكون على يديه، فمنذ أن قرأ (أبو زيد) له البخت، زاد في الجبروت والظلم وصار على حافة الجنون، ويقتل أي شخص يشك فيه حتى لو كان أقرب الناس إليه، ويوافق (ذياب) على الذهاب لقتله شريطة أن يكون حاكما على تونس، وفعلاً يتم قتل (الزيناتي خليفة) على يد (ذياب) الذي ينصب نفسه سلطاناً على تونس متجاوزاً بذلك السلطان (حسن):

" أبو زيد: أكرمناك بملك تونس فلماذا السلطنة ..

ذياب: يا أهل تونس الخضراء .. أنا مولاكم السلطان ذياب .. آمركم بالقناعة والسمع والطاعة .. وليس لأحد من شيء عليكم دوني ... فأطيعوني تغنمون ... ومن يرفض فبيننا السيف ..

أبو زيد: امنع الدمار... اذهب للسلطان وقدم الاعتذار .. يا ذياب .. لا تضيع أحلامنا .."(غنام، ص156) ..

وتتسع الخلافات بينهم لاسيما بعد المواجهة التي تقع بين (ذياب) و (مرعي)، إذ أن ذياب يرى أن

(سعده) هي سبية من السبايا التي حصل عليها نتيجة لقتله (الزيناتي)، وهذا الأمر ترفضه (سعده) ويرفضه (مرعي) أيضاً، فيقتلها (ذياب) حتى يحرق قلب (مرعي) عليها، ويتبارز (ذياب) مع (أبي زيد) الذي يسيطر عليه من أول ضربة، ويسوقه إلى السلطان (حسن) الذي يأمر بأن يوضع كالكلب على باب مجلسه، ويبقى هكذا لمدة ثلاثة أيام رافضاً للطعام والشراب حتى بانت عظامه، وبينما السلطان نائم يتسلل إليه (ذياب) بخفة ويذبحه بخنجر ويهرب إلى الصحراء، ويتبعه (أبو زيد) ويقبض عليه، ويختار أن يأخذه إلى القوم كي ينزلوا حكمهم به، وفي الطريق وأثناء عودتهما يقوم (ذياب) بتوجيه طعنة إلى (أبي زيد) يكون فيها موته، يقول (أبو زيد):

" غدر كل الناس حسبت حسابه
بس بغدرك ما دريت.
يا ريت كان عدو قتلني و
قطعني بساح الحرب يا ريت ..
ولا كان دمي بيدك و
ودرت القرابة وما رعيت
يا خسارة يا بو زيد كأنك
يالهلالي ما غزيت"(غنام، ص161).

ومثلما بدأت المسرحية بنذير شؤم انتهت بنذير شؤم آخر تمثل بالغرابين اللذين كانا ينعقان فوق (أبي زيد) وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، بل أن (ذياب) يفرض نفسه نذير شؤم آخر من خلال ارتدائه لزي الغراب الثاني، ويبقى (أبو زيد) حتى آخر لحظة من عمره وفياً لمبادئه وأخلاقه التي يعتز بها من شجاعة ووفاء وبطولة زاد بها على الشخصيات الأخرى، إضافة إلى قدراته الخارقة على التنكر وفك رموز السحر وغيرها، ليؤسس بذلك من نفسه بطلاً أسطورياً خارقاً لا يجاريه في إمكاناته ومكانته أحد، ومن الملاحظ حضور الاحتفالية من خلال الأحداث التي حملتها السيرة الشعبية، حيث كانت التغريبة والرحيل بمثابة العنصر الفعال في تحريك مجريات أحداث المسرحية وشخوصها، وقد عبر (غنام) من خلالها عن معاناة الهلاليين ليؤكد واقعية الرؤية الاحتفالية التي تسعى لأن تكون صوت الإنسان والإنسانية، كما راوحت الشخصيات في احتفاليتها بين توظيف الفصحى والعامية، لتقديم لغة قريبة من ذائقة المتلقي ومعبرة عن حالة التفاوت الاجتماعي، كما تجلت الاحتفالية في تكسير الجدار الرابع من أجل اشراك المتلقي بالاحتفال المسرحي الذي لا يخرج عن كونه شكل من أشكال التعبير الإنساني عن حس جماعي

وقضايا جماعية، لا تخرج عن كونها ضميرا حيا للوجدان الشعبي.

وقد وظف (غنّام) في مسرحيته الشعر الغنائي الشعبي الذي نما وترعرع بين الأفراد والجماعات في مجتمع محدد المساحة تسوده قيم وعادات وتقاليد اجتماعية، وهذا الشعر مخزون في الذاكر الشعبية ويعد الناطق باسم الشعب كله، ولديه القدرة على تلبية حاجات الناس النفسية والوجدانية وهذا ما نجده في الأبيات التي وردت على لسان (أبي زيد) في مواضع متفرقة من المسرحية، وبعض الأبيات التي وردت على لسان (خضرا)، أو تلك التي وردت على لسان (يونس) وهو في السجن.

إن (غنّام) في مسرحته للسيرة الهلالية قد أبقى لنا على الصفات والمزايا والقيم الخالدة في بنية الشخصية الرئيسة، وقد استوعب رحلة البطل الشعبي الراسخ في الوجدان العربي (أبو زيد الهلالي) استيعابا مكنه من تقديم الشخصية ضمن تحولاتها التي فرضتها طبيعة الأحداث من حروب وهجرات وسبي وخوارق وبطولات وفروسية، " مستغلا قدراته السردية والحوارية، مما جعله يقترب إلى دور المشخصاتي، الذي كان يتمسرح حسب الحالة الدرامية، وفق أسلوب ملحمي تسجيلي ساهم في أسر لب الحضور، والتفاعل مع الفرجة المسرحية" (القصابي، 2018)، وبذلك فإن (غنّام) قد أكد على خصوبة القصص والموروث الشعبي، وإمكانية توظيفها في المسرح من خلال إخلاصه اللامشروط للماضي وتنكره لمعطيات الحاضر السلبية، مفككاً المكتوب التراثي، ومعيداً كتابته بشكل آخر مختلف ومغاير.

9. نتائج الدراسة:

أسفرت الدراسة عن مجموعة من النتائج كان من أهمها:

1. تأسست الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الأردني عند (الشيخ) و (غنام) انطلاقا من الأصول الاحتفالية للمسرح التي ظهرت بوادرها عند الإغريق القدماء، حيث صارت هذه المحاولات في القرن العشرين توجها واضح المعالم، وأكد روادها ضرورة العودة بالمسرح إلى الأصول والمنابع والطقوس الاحتفالية وذلك لخلق مسرح جديد .

2. مما يؤكد الاحتفالية وتمثلاتها في النص المسرحي الاردني هو محاولات المؤلف المسرحي إيجاد لغة شاملة ذات أبعاد إنسانية، يعبر من خلالها عن قضايا الناس من خلال الساحات والمواسم والتجمعات وغيرها، وبالتالي تكريس الجماعية وتحويل المسرح إلى تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل إظهار الحقيقة.

3. شكلت الاحتفالية في النص المسرحي الاردني ثورة على التزييف الذي يفرضه المجتمع المعاصر، وأدرك دعاتها أن المسرح العربي كممارسة جمالية يخضع لمقاييس غربية مستوردة مما يخلق

حالة من الانفصام بين هذا الفن في صيغته الغربية، وبين المتلقي العربي بذاكرته التراثية ومخزونه التراثي المغاير للإنسان الغربي، لذلك ارتكزت تجارب (الشيخ) و (غنام) على الموروث العربي وما فيه من احتفالات وأغان وحكايات وطقوس.

4. شكلت الاحتفالية في النص المسرحي الاردني عند كل من (الشيخ) و (غنام) مرجعياتها من منابع غربية وعربية، وارتكزت على التراث الشعبي وما حفل به من أغان وحكايات وأهازيج والغاز شعبية، تشكل في مجملها منابع وروافد للاحتفال المسرحي، كما تم ربط الأحداث المسرحية باللحظة التاريخية في النص المسرحي الأردني، وتم تقديم قراءة للوجدان الشعبي في محاولة لتحرير الإنسان، وتماشيا مع المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي.

5- استلهم (الشيخ) و (غنام) التراث في نصوصهما الاحتفالية بوصفه نبعا فياضا وزاخرا بالحكايات والخبرات والتجارب الإنسانية الممثلة لروح الجماعة، حيث تم تقديم الاحتفال والفرجة ضمن المعطيات الشعبية التي تتحرك بعيدا عن القواعد التقليدية للمسرح الأرسطي، وجاءت نصوصهما الاحتفالية انعكاسًا للذاكرة الشعبية العربية بكل تجلياتها.

6- قدم (الشيخ) و (غنام) في النص المسرحي الاحتفالي قضايا الناس وذكرياتهم وممارساتهم في المواسم والساحات العامة والأسواق، وحفلت الأحداث في نصوصهما بانتقالات سريعة ومفاجئة، وبصورة من التكثيف الإشاري للدلالات الزمانية والمكانية التي تتميز به أحداث الحكاية الشعبية التي تقدم الانسان بوصفه مجموعة من العلاقات الاجتماعية التي تتغير مع الأحداث، فقد تشكلت الاحتفالية في مسرحية (تغريبة زريف الطول) من خلال عودة (الشيخ) إلى الحكاية التراثية الفلسطينية بكل أهازيجها ومعطياتها الجمالية، وفي مسرحية (كأنك يا بو زيد) قدم (غنام) معالجة عصرية جديدة لسيرة بني هلال وتغريبتهم.

7. اختار كتاب النص المسرحي الاحتفالي الأردني أمكنتهم وفضاءاتهم الفرجوية محاولين من خلالها تقديم ما يمكن له أن يحقق عددا من المستويات المرئية والمتخيلة، وقد اختاروا أدواتهم المسرحية بعناية فائقة محاولين تحقيق سهولة الحركة والتوظيف والاستخدام تماشياً مع متطلبات الفرجة.

8. يرتكز النص المسرحي الاحتفالي الأردني على الظواهر الشعبية الاحتفالية العربية، ليجسد بذلك احتفالا شعبيا مفتوحا يقوم على فعل درامي ذي وسائل تعبيرية مختلفة من شعر وغناء وحكاية وتقليد وزجل وألعاب بهلوانية، كما أنه يقوم أيضا على تواصل الذوات وتحاورها داخل المكان والزمان الاحتفاليين، حيث يحقق المحتفلون كسرا للإيهام المسرحي عن طريق معايشة

الواقع حتى يشعر الجمهور بالمأساة التي يعيشها الإنسان، وقد تمثل ذلك واضحا في مسرحية (تغريبة زريف الطول) للشيخ، ومسرحية (كأنك يا بو زيد) لغنام غنام.

9- بني النص المسرحي الاحتفالي العربي الاردني من الحلم والعوالم الخيالية، ففي مسرحية (تغريبة زريف الطول) تظهر شخصية (زريف الطول) وهي تبحث عن الحكمة التي من شأنها أن تصبح بمثابة عنوان للخلاص، حيث يختار الخروج من أرض الجليل إلى حلب يرافقه (الجمال) الذي يجهل حقيقة صاحبه، ومع تسلسل الأحداث يكشف (زريف الطول) عن شخصيته للجمال الذي يؤكد على الرجوع إلى أرض فلسطين بعد أن تلقى الحكمة في خيام التجربة، وفي مسرحية (كأنك يا بو زيد) يرتكز غنام على الحلم والرؤيا ومقولات العرافين والأبراج ، حيث يخيم كابوس الغربان على (رزق) والد بركات (أبو زيد) ليشكل نذير شؤم له، حيث ينعكس تأثير ذلك على مجريات الأحداث.

10- تتخذ الشخصيات في النص المسرحي الاحتفالي الأردني أقنعة رمزية مثالية وتراثية تنتمي إلى الماضي الشعبي والأسطوري، وهي تتفاوت في مستوياتها الاجتماعية والطبقية، ويتبلور الصراع بينها نتيجة للاستلاب والاستغلال، وتقوم الاحداث على استلهام الذاكرة الشعبية، واستحضار الواقعية الشعبية التي تتجسد في هموم الفقراء والكادحين، والاعتماد على لغة متنوعة كالحوار والشعر والسرد الحكائي ولغة الرقص والغناء، كما تتداخل لغة التراث الفخمة ولغة الواقع المعاصر.

10.التوصيات: يوصي الباحثون بمايلي:

1.اجراء دراسة بعنوان: الاحتفالية وتمثلاتها في العرض المسرحي الأردني.

2. إقامة عدد من الورش المسرحية لطلبة الفنون المسرحية والهواة حول توظيف الاحتفالات الشعبية في المسرح.

قائمة المصادروالمراجع:

- ابن ابراهيم، عبدالرحمن، (2019)، حسن المنيعي وتنظير صناعة الفرجة في المسرح المغربي، العلم الثقافي - الخميس 10 رمضان 1440، الموافق 16 ماي، المغرب

- ابن منظور، محمد بن مكرم، (1993)، لسان العرب، ج5، ط3، دار إحياء التراث، بيروت.

- بدير، محمد، (2016)، تجليات العمل المسرحي بين كتابة الواقع وجمالية الفنون البصرية -كتابة الواقع بين المنطلق والتصور، مجلة العلامة، العدد2، ص 355-368.

- برشيد، عبد الكريم، (2017)، زمن الاحتفالية، د. ط، منشورات أفريقيا الشرق، الدا ر البيضاء، المغرب.

- برشيد، عبد الكريم. (1990)، المسرح الاحتفالي، ط1، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس.

- برشيد، عبد الكريم. (1993)، الاحتفالية في أفق التسعينات . الاحتفالية إلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- برشيد، عبد الكريم. (2007)، الاحتفالية وهزات العصر، ط1، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء.

- بلبل، فرحان. (1984)، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- بوزاهر، حسينة، (2015)، المسرحية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد .مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة قاصدي مرباح ورقله، كلية الآداب واللغات، الجزائر.
- بوعلام، خوجة. (2022). المسرح وجدلية المدينة والفلسفة، الجزائر: سيدي بلعباس، جامعة جيلالي ليابس، مجلة النص، المجلد 9، العدد 2، ص 479-497.
- جعفر، شاكر عبد العظيم، (2018). ملامح الهوية الثقافية في النص المسرحي العراقي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 41، ص1856- 1872.
- خنيش، عمار، (2018). التأصيل في المسرح الجزائري الحديث، رسالة دكتوراة، كلية اللغة والآداب العربي والفنون، جامعة باتنة، الجزائر.
- رمضاني، مصطفى.(1993). قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الريموني، فراس، (2024). الجهود التنظيرية في إعداد الممثل في المسرح العربي، نماذج مختارة، جامعة اليرموك، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 17عدد 4، ص513 - 528.
- سماح، صوارية، وبوعياد، نوارة، (2022). الارسال في الخطاب المسرحي العربي بين الخشبة والجمهور - فضاء للتواصل والتفاعل ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو-الجزائر، المجلد17، العدد 2جوان، ص309-330.
- سليماني، عبدالوهاب. (2020). استلهام التراث الشعبي وتحديثه في تأصيل المسرح العربي– المسرح الاحتفالي أنموذجا، الجزائر: جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، مجلة أنثروبولوجية الأديان، المجلد 16، العدد 1، ص 317-334.
- السيلاوي، محمد أديب.(1983)،مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية، وزارة الثقافة، مجلة الأقلام، العدد 3، بغداد.
- السيد، يوسف عبدالرحمن، (2016). الاحتفالية في المسرح العربي - الجذور .. والمنطلقات، جامعة المنصورة، مجلة بحوث التربية النوعية، العدد 41، ص327.361 .
- عيسى، يحيى، (2017). آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني .المجلة الأردنية للفنون، المجلد 10، العدد1، ص 1- 20.
- غجاتي، أسماء. (2018). المسرح الاحتفالي: قراءة في بياناته، الجزائر: جامعة محمد لمين دباغين - سطيف 2 ، مجلة الآداب والعلوم الإجتماعية، المجلد 15، العدد 4، ص119 .137.
- غنام ، غنام. (2002)، التأثيرات التراثية – المسرح والتراث، (دراسة غير منشورة)، عمان.
- غنام، غنام. (2001)، كأنك يابو زيد ومسرحيات أخرى، ط1 ، منشورات أمانة عمان، عمان.
- فيجالوف ، جاك ونولت، تيريز،(2007). تدبير الفصل الدراسي - مقاربات بيداغوجية وديداكتيكية في بناء الكفايات، ط1، ترجمة عبد الريم غريب و عبد الهادي مفتاح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.
- قادة، بحري. (2020). الأبعاد الاجتماعية للمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد، الجزائر: مستغانم، جامعة عبد الحميد بن باديس، مجلة جماليات، المجلد 7، العدد 1، ص 168-185.
- القصابي، عزة، (2018). سأموت في المنفى يستدعي الفرجة المسرحية وينبش في تاريخ القضية الفلسطينية،

وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، جريدة مسرحنا، العدد 573 ، صدر بتاريخ 20أغسطس، القاهرة.
- كريمي، سعيد، (2014)، المسرح الاحتفالي، وأسس استلهامه لمسرح القسوة، جامعة قاصدي مرباح ورقله، مجلة الذاكرة، العدد 3، الجزائر، ص21 - 32.
- مجموعة من الكتاب، (2002)، الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا . مقاربات نقدية على هامش ندوة المسرح والدراما بجامعة تطوان، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
- محمد، بدير، (2022)، مسرحة التراث :قراءة في نماذج تأسيسية من المسرح الجزائري، المجلة الأردنية للفنون، مجلد15، عدد 1، ص 151 - 162.
- مرتاض، عبد الملك. (2010)، نظرية النص الأدبي، ط2 ، دار هومة، الجزائر.
- مسعي، نهاد، (2021)، الأشكال التّراثيّة الفرجويّة في المسرح المغاربيّ، مؤسسة اللغة، مجلة اللغة، الكتاب السادس، العدد الأول، الهند.
- مهري، هناء، وابن صفية، اسماعيل، (2020). الاحتفالية وصناعة الفرجة في مسرح عبد الكريم برشيد، الجزائر: جامعة الشهيد حمه الخضر - الوادي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد1، ص339 - 354.
- نخبة من اللغويين، المعجم الوسيط، ط 4، تحقيق : مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ، 1425هـ / 2004م.
- الهواري، ياسين، (2025)، الجسد الفرجوي بين الاحتفالية والسخرية، مجلة الشرق الأوسط للعلوم الانسانية والثقافية، المجلد 5، العدد2، المغرب.

.

Celebration and Its Representations in the Jordanian Theater Text (Selected Models)

Abstract

The aim of this research is to track the celebration and its representations in Jordanian theater texts، and the mechanisms employed in utilizing heritage in celebratory theater texts. Celebration cannot be separated from the influence of religious celebrations and practices that emerged from the early stages of theatrical art in Ancient Greece، as well as the celebratory elements that appeared in modern theater، in addition to the types of entertainment known to the Arab people. Among the most important of these are celebrations embedded in popular memory، spectacles، and rituals، whether related to religious holidays، weddings، circumcisions، seasons، etc. Celebration has remained one of the most important experimental dramatic trends، with strength، coherence، and continuity in Arab theater. It became an approach adopted by a number of Arab creators. One of the factors that strengthened its place was its ability to push Arab theater practitioners to search for authenticity and true identity، aiming to overcome the European theatrical form. This is clearly evident in the experiments of a number of writers in Jordanian theater، such as: Jibril Al-Sheikh and Ghannam Ghannam. This research can benefit those working in the theatrical arts، including authors، directors، actors، and critics، as well as benefit academic institutions that specialize in theater.

Keywords: Arab Theater، Celebration، Jibril Al-Sheikh، Ghannam Ghannam.