***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 3, 2025, 6991**

Deanship of Scientific Research

Spiritual and Popular Values in the Jordanian Theatrical Performance: Muhammad Al-Damour as an example

Firas Khaled Humdan Al-Raimouni*

School of Art and Design, University of Jordan, Jordan.

Received: 25/1/2024
Revised: 4/3/2024
Accepted: 14/3/2024
Published online: 1/5/2025

* *Corresponding author:*
alramounifiras@gmail.com

Citation: Al-Raimouni, F. K. H. (2025). Spiritual and Popular Values in the Jordanian Theatrical Performance: Muhammad Al-Damour as an example. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(3), 6991.
https://doi.org/10.35516/hum.v52i3.6991

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: The study aims to identify the spiritual and popular values and the mechanism of deriving and embodying them in Jordanian theater, which has not been separated from the influences of global and Arab theater and the reflected intellectual, spiritual, popular values, and artistic structures. Jordanian theater artists drew inspiration from the cultural data, values, and rituals that characterized Jordanian life within its various historical transformations. The study aimed to answer the following questions: How were spiritual and popular values manifested in the Jordanian theatrical performance, how were those values derived and inspired, and to what extent did the Jordanian theatrical performance benefit from alternative spaces to express spiritual and popular values.

Method: The researcher followed the descriptive-analytical method, selecting three samples of Jordanian theater performances: "An Evening with Abu Layla Al-Mahlal", "Sheikh Al-Qal'a", and "Al-Ilahia".

Results: The researcher concluded that the spiritual and popular values in Jordanian theatrical performance were based on the anthropology of Jordanian and Arab society, relying on the vocabulary of popular spiritual celebrations by restructuring and formulating them with a modern concept and directly addressing the Arab collective consciousness.

Conclusion: Spiritual and popular values were evident in the Jordanian theatrical performance through the theatrical groups' engagement in employing and drawing inspiration from popular heritage and spiritual rituals with a dramatic dimension, and the nature of the adopted spaces for expressing them in Jordanian theatrical performance.

Keywords: Jordanian theater, theatrical performance, spiritual values.

القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني (محمد الضمور إنموذجا)

فراس خالد حمدان الريموني*

قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، الأردن

ملخّص

الأهداف: تهدف الدراسة التعرف إلى القيم الروحية والشعبية وآلية استلهامها وتجسيدها في العرض المسرحي الأردني، الذي لم ينفصل عن تأثيرات المسرح العالمي والعربي، وما انعكس فيها من قيم فكرية وروحية وشعبية وبنى فنية، فقد استلهم الفنان المسرحي الأردني معطيات الثقافة والقيم والطقوس التي حفلت بها الحياة الأردنية ضمن تحولاتها التاريخية المتعددة.

وهدفت الدراسة للإجابة عن الأسئلة الآتية كيف تجلت القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني، وكيف استمد واستلهم تلك القيم، وما مدى استفادة العرض المسرحي الأردني من الفضاءات البديلة للتعبير عن القيم الروحية والشعبية.

المنهجية: اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي حيث تم اختيار نماذج مختارة لثلاثة من عروض المسرح الأردني: العرض المسرحي (سهرة مع أبي ليلى المهلهل)، والعرض المسرحي (شيخ القلعة)، والعرض المسرحي (الهية).

النتائج: وتوصل الباحث إلى أن انطلاق القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني من انثروبولوجيا المجتمع الأردني والعربي، وارتكزت على مفردات الاحتفال الشعبي الروحي بإعادة هيكلتها وصياغتها بمفهوم عصري، ومخاطبة العقل الجمعي العربي بشكل مباشر.

الخلاصة: تجلت القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني، في اشتغال الفرق المسرحية على توظيف واستلهام التراث الشعبي والشعائر الروحية ذات البعد الدرامي، وطبيعة الفضاءات المعتمدة للتعبير عنها في العرض المسرحي الأردني.

الكلمات الدالة: المسرح الأردني، العرض المسرحي، القيم الروحية والشعبية.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

لا ينفصل المسرح عن الدين ضمن السياق التاريخي للأديان وممارسة طقوسه التعبديَّة والروحيَّة والشعبية، فالفن يمنح الجانب الروحي الرفعة والسمو والارتقاء نحو المطلق، وبجاذبيَّة تجعل الفرد أكثر تقرباً الى الاتحاد بالله.. وفي طقوس الشعائر الدينيَّة، يدخل الفن كجانب أساسي بوسائل وجدانيَّة تعبر عن روح الممارسة الطقسيَّة في الارتفاع عن الدنيوي والدخول بوجلٍ نحو الديني.. لذلك دخل المسرح والتشكيل في رسم المعابد والكنائس والأديرة والمساجد وصنع الآلهة والتماثيل.

ويرتبط المسرح بنحوٍ مباشرٍ في الحكايات التاريخية والشعبية، والموسيقى والإنشاد الديني والتراتيل والابتهالات كانت وما زالت تؤكد حضورها الروحي عبر الأزمان في تعزيز القيم الروحية والشعبية وتزيد من رفعته، والحديث عن نشوء المسرح يحيلنا إلى معابد الإغريق، فقد نشأ في أحضان الطقوس والشعائر الدينيَّة، فكان الفن بانثيالاته وإيماءاته وتأملاته يشحن العاطفة الإنسانيَّة ويتسامى بها من كينونة الجسد وغرائزه الدنيويَّة إلى التحرر نحو سموات الروح والتسبيح لله في عليائه.

ولم ينفصل المسرح الأردني عن تأثيرات المسرح العالمي والعربي، وما انعكس فيها من قيم فكرية وروحية وبنى فنية، لكن نتاجات الفنان الأردني بقيت ملتزمة بمعطيات الثقافة والقيم والطقوس التي حفلت بها الحياة الشعبية الأردنية ضمن تحولاتها التاريخية المتعددة، وتأسيسا على ما تقدم، فإن الفنان المسرحي الأردني قد عكس قيمه الروحية في نتاجاته المسرحية تبعاً للظروف السيكولوجية والسيسيولوجية المختلفة، ويخلص الباحث إلى أن مشكلة بحثه تنطلق من هذه الخصوصية التي تتطلب معرفة القيم الروحية في العرض المسرحي الأردني من خلال اختيار نماذج مختارة، وعليه فإن هذه الدراسة قد هدفت إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

1. كيف تجلت القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني؟
2. كيف استمد واستلهم العرض المسرحي الأردني القيم الروحية والشعبية ؟
3. هل استفاد العرض المسرحي الأردني من الفضاءات البديلة للتعبير عن القيم الروحية والشعبية؟

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها ترصد القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني، حيث تتناول كيفية اشتغال الفرق المسرحية على توظيف واستلهام التراث الشعبي والشعائر الروحية ذات البعد الدرامي، وطبيعة الفضاءات المعتمدة للتعبير عنها في العرض المسرحي الأردني، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

اهداف الدراسة: تهدف الدراسة التعرف إلى:

- القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني.
- آلية استلهام التراث الشعبي والروحي وتجسيدها في العرض المسرحي الأردني.
- طبيعة الفضاءات المعتمدة للتعبير عن القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني.

.حدود الدراسة:

1- الحدود الزمانية: (1994-2014م).

2- الحدود المكانية: العروض المسرحية الأردنية التي قدمت على مسارح العاصمة الأردنية عمان.

3- الحد الموضوعي: تتناول الدراسة القيم الروحية في العرض المسرحي الأردني من خلال اختيار نماذج مختارة لثلاثة من عروض المسرح الأردني للمخرج محمد الضمور إنموذجا.

تحديد المصطلحات:

مفهوم القيم:

أ.لغة: كلمة القيم على ما يذكر اللغويون جمع قيمة، ومادتها قوم، جاء في تاج العروس: القيم بالكسر واحدة القيم، وهو ثمن الشيء بالتقويم، وأصله الواو لا أنه يقوم مقام الشيء، ويقال: ماله قيمة، إذا لم يدم على شيء، ولم يثبت.. واستقام الأمر: اعتدل.. والقوام كالسحاب: العدل.. والقوام بالكسر: نظام الأمر وعماده وملاكه الذي يقوم به.. وكل من ثبت على شيء وتمسك به، فهو قائم عليه.. والقيم كعنب: الاستقامة.. وتقاوموه فيما بينهم: إذ قدروه في الثمن. وإذا إنقاذ الشيء واستمرت طريقته، فقد إستقام لوجهه..وأمر قيم: مستقيم، وخلق قيم: حسن، ودين قيم: مستقيم لا زيغ فيه، وكتب قيمة: مستقيمة، تبين الحق من الباطل.. والقيم: السيد وسائس الأمر.(الخطيب،1431ه)

ب. إصطلاحا:

ذهب (بارسونز) إلى أن القيم هي: "إلتزام عميق من شأنه أن يؤثر على الاختيارات بين بدائل الفعل(السلوك) ".(عطاري،1439ه)

والقيم أيضا هي مادة تتعلق، في حقلها الدلالي، بعدة معان، تدور في غالبيتها حول: " قيمة الشيء وقدره أو مقداره، والتقويم والاعتدال، والاستقامة وعدم الميل، والثبات والتحكم في الأمور".(الخطيب،1431ه)

وعرف (كرلنجر) القيمة بأنها: " تنظيم الاعتقادات والاختيارات بالإسناد إلى مراجع تجريدية أو مبادىء، وإلى عادات سلوكية أو أنماط، إلى غايات الحياة، تعبر القيم عن أحكام أخلاقية، عن أوامر، عن تفضيل عادات وأنماط للسلوك. إننا نعتبر من قبيل القيم كل ما يهمنا بشكل أساس تحقيقه، وكل ما يهب معنى لحياتنا".(مسعود،1419ه)

وعرفها (الشافعي) بأنها: " مجموعة من المعايير والمقاييس، المعنوية بين الناس، يتفقون عليها فيما بينهم، ويتخذون منها ميزانا يزنون به أعمالهم، ويحكمون به على تصرفاتهم المادية والمعنوية ".(السلمي،2019)

2. الروح:

ذهب بعض النقاد إلى أن الروح هي: " الحياة، ومنهم من يقول إنها أعيان مودعة في هذه القوالب ".(القشيري،1989)

وقال (ابن عباس): " الروح أمر من أمر الله عز وجل، وخلق من خلق الله، وصور من صور بني آدم، وما نزل من السماء ملك إلا ومعه واحد من الروح". (الجوزي،1432ه)

التعريف الإجرائي: وتماشيا مع أهداف البحث؛ فقد صاغ الباحث للقيم الروحية التعريف الإجرائي التالي:

القيم الروحية في المسرح: هي مجموعة من الاعتقادات والاختيارات والعادات والأنماط السلوكية، ذات المعايير والمقاييس المعنوية التي يتفق عليها الناس بالاستناد إلى مراجع تجريدية أو مبادىء تعبر عن أحكام أخلاقية، حيث تصبح ميزانا يزنون به أعمالهم، ويحكمون به على تصرفاتهم المادية والمعنوية، ويمكن استلهامها وتوظيفها فنيا وفكريا وجماليا في العرض المسرحي.

الإطار النظري: القيم الروحية والشعبية والنزعة البدائية في المسرح:

تطورت المجتمعات عبر التاريخ منذ أدوار الصيد والرعي الأولى إلى عصرنا الحاضر، وكانت تتخذ في كل عصر حضاري أنماطا في ملبسها ومأكلها، وطرائق التعبير بالأساطير والفنون والعادات والتقاليد، مما يتفق والمستويات الحضارية التي ألمت بها، وكانت حين تنتقل من دور حضاري إلى دور حضاري آخر، لا تألوا جهدا في الإبقاء على ما تراه صالحا من الأنماط القديمة.

إن القيم الروحي والشعبية المنبثقة عن الوجدان الشعبي العام، هو التعبير لما كان يتوحد حوله المجتمع بكل طبقاته من جهة، كما هي الدلالة الحقيقية على مدى تفتح الملكات الشعورية والذوقية التي أسهمت وما تزال في بناء الهوية العربية التي تلامس حدود الشخصية الفردية والاجتماعية معًا، فقد عرف المجتمع العربي كيف يبني حضارته، فكان لهذه الشعائر والعادات والتقاليد التي احتذاها وتمسك بها حتى فترة قريبة عبر فئاته الشعبية الدور البارز في صياغة السلوك الجمعي ذي الطابع القومي، لقد نبعت هذه المعتقدات من نفوس أبناء الشعب، عن طريق الكشف أو الرؤية أو الإلهام، بالاضافة الى معتقدات دينية.

وتداخل المسرح منذ الإغريق بالشعائر الدينية والسياقات الاجتماعية لديه وتطورت المسرحية من الأعياد والاحتفالات والرقصات والأناشيد، التي كان الشعب الإغريقي ينشدها تمجيدا وتكريما للآله، وبعدها سرعان ما حاول قائد الكورس (الكاهن) تقديم التقمص والتشخيص.(دوبن،1998).

والشعائر الروحية والشعبية خبيئة في صدور الناس، وهي لا تلقن من الآخرين، ولكنها تختمر في صدور أصحابها. ومثل هذه المعتقدات وتلك الأفكار والأحاسيس التي تحرك الناس إزاء الظواهر الطبيعية العادية، وكذلك تصورات الناس عن أسرار الظواهر الفيزيقية والنفسية كالأحلام والنوم والميلاد والموت ورؤية المستقبل، أو نظرتهم إزاء الأولياء والطب الشعبي أو الطهارة، ومواسم الفرح والحصاد، وطقوس الحرب والقتال.

والمسرح يرجع إلى اكثر من نوع واحد من الاحتفالات والمواسم الانماط الروحية، ففي الشرق أصبحت موروثا شعبيا يخاطب العقل الجمعي من خلال إيماءات وحركات وتنويعات جسدية متفق عليها، ومرتبطة ببواعثهم مشاعرهم الروحانية. إن عملية تحويل الطقس من حالة إيمانية فعلية مطلقة إلى منظومة معرفية جمالية قابلة للنقاش والجدل، هي من أصعب المهام التي قام بها الفنان المسرحي بوصفه عامل تحويل لقيم الإنسان ومدركاته وقناعاته، فالإيمان حالة خاضعة لقوى قدرية، ومُثُل لا يمكن المساس بها لأنها مطلقه، أما أن تغير معرفة فهي مفردة يمكن فحصها وتدقيقها وتطويرها(العذاري،1997).

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

وتتضح هذه العملية على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية (Gaado Karhim All9)،حيث تتمركز المسرحية حول عملية تتويج أحد رؤساء القبائل إلا أن هذا التمثيل المسرحي للطقس لا يتطابق تماماً مع مراسم التتويج الفعلية. ويدرك الجمهور أن المسرحية تمثل طقس محلي، ولكنها ليست طقساً دينيا، وبهذا يمكن الحفاظ هنا على الفارق بين الطقس والدراما (جليبرت،1993).

وفي بعض الحالات نجد الشعائر الروحية والشعبية التي تقدم في قالب درامي احتفظت بالعناصر والوظائف التي تحمل المقدس، ويجري تحويلها إلى

فعل دنيوي بوصفها جزءاً من نشاط أكبر محوره الفنون والتسلية، وإذا كان ذلك لا ينفي بالضرورة الطابع المقدس لبعض الشعائر، فإنه يدفع به إلى التفاعل مع الدنيوي، ولا يمكن تجاوز " معالجة الطقس من زاوية ثنائية المقدّس والمدنّس، إذ أن فعاليته وقيمته استمدّت أساسا من ارتباطه بالقداسة والدين. والحقّ، أنّ فعالية الطقس تتحقق أيضا حتى من خارج إطار المقدّس، وذلك مادام النشاط الطقسي يشتغل وفق آليته الأصلية: التكرار والتقعيد. فللطقس دوما نجاعة عملية؛ لأنه يحدث فعلا تغييريّا رمزيّا على الأشياء والأشخاص". (المحواشي، 2010) إذ يمتزج الديني بالاجتماعي ضمن عدد من الممارسات الاحتفالية الجماعية مثل الأعراس التي تقام الأنشطة الاحتفالية الصاخبة فيها، وتنعقد من خلالها ممارسات مفرطة في التحرّر تساعد على تحرير الأجساد من أعباء الضغوطات اليومية، بل وتسهم في سد الفجوات، وهذا التعايش انعكس من خلال توظيف التراث الشعبي والشعائر الروحية في الدراما، ورغم ذلك علينا أن ننظر إلى الطقس والدراما بوصفهما ممارستين متميزتين عن بعضهما، حتى وإن بدا التداخل بينهما وثيقا للغاية.

إن العرض المسرحي الذي يستند إلى القيم الروحية والشعبية ترمي إلى إحراز أهداف تتجاوز مجرد الاستحواذ على إدراك المتفرج من الناحية الجمالية، ويبرز النمط المسرحي مثله في ذلك مثل الأشكال الأخرى للمسرح السياسي كانساق معتقدات معينة تتطلب شكلاً ما من أشكال الاستجابة الفاعلة لمعطيات الحياة الروحية والدينية للجماعات التي تنهض على مستويين: " مستوى التمثلات والتصورات الماثلة في وعي الناس والمتصلة بالأشياء المقدّسة (كائنات بشريّة، أشخاصا مجردين، أشياء جامدة، حيوانات، أمكنة، أزمنة..) ومستوى الممارسات التي تظهر في أفعال الناس (احتفالات، ممارسات منظمة، عادات جماعية..) التي تترجم عن تلك المعتقدات الماثلة في الوعي الجماعي والفردي من خلال الطقوس وغيرها من الممارسات الشعبية ". (المحواشي، 2010) التي حقق المسرح من خلال استلهامها ما يمكن من اعادة بناء الأحداث حسب ما يراه الفنان المسرحي مناسبا لقضيته الاجتماعية أو السياسية أو التعليمية أو التربوية التي يعالجها، وبما يتوافق مع تقديم رؤية إبداعية لأحداث وقيم روحية وشعبية غالبا ما تكون راسخة في أذهان الشعوب.

إن الشعائر الدينية ضرورية للحفاظ على الحياة الروحية والشعبية والاجتماعية لجماعة ما، وتحويلها في آن واحد، والقيام أيضاً بتقويض الحدود الجغرافية التي وضعها الاستعمار، والتي تبرز بشكل واضح في حالة الشتات الإفريقي، من خلال التأكيد المتزايد على التجسيدات التقليدية التي تبنى على الشعائر، وذلك في الممارسة المسرحية وأشكال التعبير الثقافية الأكثر شمولاً. ومثل هذه التجسيدات لا تظل بالضرورة ساكنه، ولكنها تتحول مع متغيرات السياق الجديدة (نوري،1997)، لتعطي محمولات فكرية وجمالية جديدة، تشكل إضافة في الفعل الثقافي وتتجاوز حدود السائد إلى فضاءات متقدمة.

وهذه الأجواء الروحية والشعبية وعناصرها أخذت تغيب تدريجياً عن العروض المسرحية،لا سيما في مجال المسرح التجاري، ونتيجة لذلك الغياب افتقر المسرح إلى تأثيراته الوجدانية والروحية، وضعف العلاقة السحرية بين الممثل والمتفرج وتضاءل عامل التصعيد الجمالي، بيد أن الرجوع إلى القيم الروحية والشعبية لا يعني الرجوع إلى الماضي واستنساخه بل إحياؤه بأساليب جديدة من شأنها احتواء الحس الروحي. (اينز، 1996)، والتعبير عن الذاكرة الشعبية والوجدانية، في سبيل خلق مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جميع جوانب الحياة المتعددة والمتداخلة، خالقاً بذلك المتع الذهنية والنفسية والفكرية للمشاركين في الظاهرة المسرحية.

وما يميز الحركة المسرحية المعاصرة هو النزعة البدائية، هو غور الحالات الحلمية ومستويات العقل الباطن والغريزة الخاصة بالنفس البشرية، والتركيز على الأسطورة والسحر بشكل شبه ديني، وهو الامر الذي أدى في المسرح إلى التجريب على القيم الروحية (آرتو، 1973)، فأشكال الأسطورة تتواجد في اللاوعي كتعبيرات عن أنماط نفسية أصيلة على حد تعبير (كارل غوستاف يونغ)، والجانبان السابقان يؤكدان على ضرورة العودة إلى جذور الإنسان، سواء أكان ذلك من خلال النفس البشرية ذاتها، أو عبر مرحلة ما قبل التاريخ.

مسرح يهذب النفس ويطهر الجسد، وأكد (آرتو) على ما يكتنفه الجسد من طاقة روحية لاسيما " تلك الموجودة بالحركة والرقص والإيماءة والإشارة والخاضعة جميعها لعنصر الزمن الذي يلعب فيه الإيقاع دورا مهما، في تكوين تناغم حسي يبعث روح السحر في داخل الجسم، والذي يتحدد من خلاله الشكل الحركي للصورة المتغيرة دائما التي تضفي على العمل المسرحي طاقة سحرية، وكلما تعدت الإيقاعات استجدت أشكال لصور جديدة" **(جميل، 1995، ص 67)**، **وقد** امتدت النزعة البدائية بالمسرح لتشمل التقنيات الشعائرية والأخذ عن التراث الشرقي القديم المهجور، كما اشتملت على تقديم الحالات الحلمية والصور السريالية، في محاولة لإستثارة العقل الباطن لدى المتفرجين.

والاتجاهات الإخراجية الطليعية بمخرجها انتوانين آرتو، وجروتوفسكي، ومايرخولد، ويوجينيو باربا، وبيتر بروك، وأريان مونشكين، وغيرهم، اهتموا بالمعطيات والأشكال ما قبل المسرح التي انبثقت من الاحتفالات الدينية والأصول الشعبية، وأشكال العروض التقليدية في منطقة الشرق الأقصى مثل: الكاثاكالي في الهند، الأوبرا في الصين، كيوغن وبونراكو والنو والكابوكي في اليابان، الرقص التعبيري في جزيرة بالي في أندونيسيا، إلى جانب فنون الشرق الأخرى في ماليزيا وفيتنام وكمبوديا وإندونيسيا وكوريا وتايلاند وغيرها.. إضافة إلى تأثيرات (اليوجا) والأديان الشرقية والسحر (وكتاب الموتى) عند (التبت) والصوفية وعلم التنجيم، فقد قام المخرجون والمنظرون الغربيون بتفكيكها من سياقها وتقديمها برؤية درامية جديدة. وعليه يرى (اينز) أن على كل عرض أن يشتمل على عنصر مادي موضوعي يحس به الجميع، صرخات، مفاجآت، جمال الأزياء الساحرة، الأزياء المنقولة عن بعض النماذج الشعائرية وتلألؤ الأنوار، وسحر الموسيقى وأصوات جميلة كالتعاويذ. (اينز،1996)

وقام باربا بمقايضة فنه بأي شكل من أشكال العروض المنظمة التي يؤديها السكان المحليون، " إن الشعائر الروحية والشعبية أولى من وجهة نظر

باربا بأشكال الدراما، فمن خلال مشاركتهم الكامنة في هذه الشعائر كان البدائيون يتحررون مما يتراكم في لاوعيهم، ولم تكن هذه الشعائر إلا أفعالاً تحمل سمة النمط الأصلي، وكانت بمثابة اعترافي جماعي يؤكد صلابة القبيلة. لقد كان الطقس في غالب الأمر هو الوسيلة الوحيدة لنقض أي محرم " (lecoq.1997،Jacques). وقد دفع (باربا) باهتمام الطليعين نحو النزعة البدائية خطوة إلى الأمام، وبدلا من تلقي الصور الفنية الأجنبية من منظور الدراسات الأنثروبولوجية، أو تلقي هذه الصور في داخل السياق الغربي كما كان الحال في تجربة آرتو مع الدراما البالينيزية.

وظهرت العودة إلى النزعة البدائية في المسرح ضمن تجارب المخرج والمنظر (ادوارد شيشنر)، ففي عرض (ديونيزوس) اعتمد على معطيات " البيئة الروحية للفعل الدرامي، من خلال تأكيد الرقص بشكل واضح ". (بهاروشا،1996)، وحاول تحييد السياق أو المعنى كما يحلوا له من تسميته لشعيرة معين، وذلك بالتركيز على الحركات البدنية التي يتطلبها، وعندما ينزع الشعيرة من حالتها الأصلية ويضمها إلى واحد من أعماله، فالهدف من وراء ذلك العثور على معنى مماثل لهذه الشعيرة في السياق الأمريكي.(البحيري، 2012) وهذه الرؤية الحداثية تقوم على خلخلة السائد في تصوير الواقع، والتلاعب الجمالي الواعي بالصور الخيالية وما تعبر عنه من الرموز والمعاني.

وظهر الفن المسرحي الأردني في بدايات القرن العشرين كوسيلة تعبيرية عما ينبض بين جوانح الناس من مشاعر اتجاه متغيرات الحياة فانطلقوا من وجدانهم وكوامنهم للمورثات الثقافية، والممارسات الطقوسية للوصول إلى المتلقي. إن الطقوس الدينية أو الدنيوية المنبثقة عن الوجدان الشعبي العام، هي التعبير لما كان يتوحد حوله المجتمع بكل طبقاته من جهة، كما هي الدلالة الحقيقية على مدى تفتح الملكات الشعورية والذوقية التي أسهمت وما تزال في بناء الهوية العربية التي تلامس حدود الشخصية الفردية والجمعية معًا، فكان لهذه الطقوس والعادات والتقاليد التي احتذاها وتمسك بها الدور البارز في صياغة السلوك الجمعي ذي الطابع القومي.

وإن الانطلاقة الحقيقية للمسرح الأردني بدأت من ملامحها في الطقوس الدينية والاجتماعية التي كانت تسود في الأعراس والجاهات والاحتفالات.

البداية من انثروبولوجية المجتمع الأردني عاداته وتقاليده وأنماطه الروحية..واستمرت مع ولادة الشكل المسرحي بقوانينه وعناصره في بدايات القرن العشرين باشرف العلامة الأردني روكس العزيزي الرائد الحقيقي الأول للمسرح الأردني على مجموعة كبيرة من في مدينة مادبا كذلك في شمال الأردن في إربد عروس الشمال حيث السهرات والتعاليل في احتفالاتهم وأعراسهم ومواسم حصادهم ولد المسرح طقوسيا بمسرحية سهرات العرب1920 وتحدثت عن مرحلة تاريخية حاسمة عن فترة الاتحاد والترقي وخروج الملك فيصل.

كما ساعد الكاهن الإيطالي أنطون فرغالي روكس العزيزي عندما انتقل عمله إلى السلط لتقديم في نفس المرحلة أعمالا مسرحية بنفس الأسلوب منها مسرحية صلاح الدين ومسرحية ونكبة البرامكة وكانت البدايات متشابهة في معظم المدن الأردنية في عجلون وفي جرش منطقة دبين في دير السيدة العذراء.

إجراءات البحث:

1- مجتمع الدراسة: للوقوف على القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني قام الباحث باختيار ثلاثة عروض مسرحية أردنية كنماذج مختارة من آمال المخرج الأردني محمد الضمور، حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

2.عينة الدراسة: تم اختيار ثلاثة عروض مسرحية اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:

- كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
- إمكانية رصد القيم الروحية والشعبية من خلالها رصداً واضحاً وموضوعياء
- مشاهدة الباحث لها وتكوينه رأيا خاصا عنها.

أما العينات التي تم اختيارها فهي:

أ. العرض المسرحي سهرة مع أبي ليلى المهلهل 1994م.

ب. العرض المسرحية الهية.

ج. العرض المسرحي شيخ القلعة.

3. أداة الدراسة: اعتمد الباحث في تحليله للعينات على المؤشرات الواردة في الإطار النظري، وعلى مشاهدته للعروض الثلاثة مشاهدة نقدية واعية.

د. منهج الدراسة: اتبع الباحث في دراسته المنهج الوصفي التحليلي.

تحليل العينات:

أولا: القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي "سهرة مع أبي ليلى المهلهل":

ارتكزت مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل على مفردات الاحتفال الشعبي الروحي بإعادة هيكلها وصياغتها بمفهوم عصري بما يمكن المسرح الاحتفالي من تأريخ الوجدان الشعبي ومخاطبة العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التنازع والتوحد ما بين هذا المسرح والجمهور العريض، لذا فإن هذا العرض هو بحث عن عمق ماهية ووظيفة الاحتفال الشعبي والروحي، يرتكز النص الذي مسرحه الكاتب غنام غنام على التراث الشعبي والروحي معتمداً

الأغاني الشعبية والأمثال والحكايات والملاحم والنصوص العربية القابلة للمسرحة والتي تحمل مخزوناً شعبياً.

يخترق العرض السرد أو الحكي التقليدي باختراقات غير تقليدية.. غير منطقية باستخدام الأحلام الشخصية والفنتازيات مما يترتب على ذلك اهتزاز منطق السرد أو الحك التقليدي، وبالتالي تكسر سلسلة التتابع الزمني لخلق زمن أسطوري روحي.

إن كسر السياق التقليدي للسرد أو الحكي يعني تدمير الذاكرة الثقافية الموروثة، وبالتالي سقوط سلطتها (التسلطية)، وليحقق التكسر الداخلي لسياق السرد بتداخل الأزمنة والأمكنة؛ فيتجزأ السرد أو الحكي لحظات أو لقطات شبه سينمائية مقطعة، فالنص المسرحي من المادة التراثية، قام بإعدادها من خلال ما يسميه (بالهدم والبناء) وباعتماد فكرة رئيسة لتكون النواة ثم يجري عليها الصياغة النصية، ويرى الباحث أن عملية الهدم والبناء في النص المسرحي يمر في ثلاثة مراحل:

1. المرحلة الأولى (الورقة والقلم والخطوط العريضة) بإعادة صياغة النص كما يراه المخرج.
2. عملية الهدم والبناء وتتم بعملية جماعية يقوم بها الممثلون والمخرج والكاتب أحياناً.
3. الهدم والبناء عن طريق الجمهور وذلك لصياغة البنية النهائية للنص.

وهذه الطريقة تعطي النص المسرحي صبغة أكثر شعبية واحتفالية من خلال اشراك الممثلين والجمهور وما يختزنونه من قضايا تراثية ووجدانية مستمدة من الماضي؛ فالتأليف الفوري يعتمد الإلهام للممثل المسرحي.

يصوغ العرض من الموروث الشعبي والروحي، واستخدام عدد من الأساليب المسرحية والأشكال التراثية (الراوي الشعبي، خيال الظل، الرواية الجماعية، صندوق العجب،استحضار الارواح.. الخ)، وما يميز العرض المستند على النص ما يشبه القطع السريع المستعمل في السينما من خلال استناده على سيناريو مسرحي على خلاف الأسلوب التقليدي المتعارف عليه في العرض المسرحي الذي يعتمد التسلسل المسرحي.

إن المجرب المسرحي يتعامل مع القيم الروحية والشعبية لاستكشافه واستلهامه وإعادة إبداعه من جديد، ولهذه الأسباب يتعامل المسرحي مع التراث والهدف هو البحث عن الجديد والمعاصر، وهذا ما عمل به المخرج محمد الضمور من خلال التجريب على النص المسرحي من خلال اختزال الكلمة واستبدالها بشكل تراثي آخر، إما بالحركة، أو الأشكال التراثية، أو الديكور، أو الإكسسوار، صانعاً نصاً إخراجياً يمكنه من وضع تصوره الإخراجي بسهولة مقرباً الرؤية النصية من الرؤية الإخراجية معتمداً وسائل تعبيرية أخرى، فالنص مفتوح ومشروح قابل للتطور والتعديل ومستمد من التراث الشعبي أما الممثل الذي أعطاه الأهمية بدءاً من إعداد النص من خلال مشاركته الفعالة في الصياغة الأدبية إلى تجسيده على المسرح كعرض.

كان العرض يعتمد على الممثل الجديد الذي يتعامل مع خامة جديدة، يمكن أن يشكلها بما يتناسب مع طروحاته على الصعيد الأدائي، لأن الممثل الجديد لم تترسخ لديه تراكمات من الأساليب التقليدية في الإلقاء أو الحركة أو التشخيص، وهذا الأسلوب في اختيار الممثل ساهم ولا شك في نجاح التجربة وإعطائها سمة العصرية في الأداء والتجلي الروحي بالأداء.

إن أي مخرج يعتمد الممثل الجديد فإنه بالتأكيد يلجأ إلى التمارين المسرحية حتى يطور أدواته، وهذا ما كان يفعله المخرج مع ممثليه مبتعداً عن اتباع مدرسة تمثيلية معنية في تدريب فريقه لا يعتمد على مدرسة محددة في التعامل مع الممثل وأرفض رفضاً قاطعاً التعامل مع الممثل كأداة"، ولكنه كان يعمل مع الممثل كما عمل مع النص من خلال الهدم والبناء حتى يصل إلى الشخصية التي يقوم بتقمصها، ويعتمد أسلوب التوليدية؛ لإنها ليست مدرسة عالمية معروفة، وإنما هي مصطلح يطلق على عملية التعامل مع الممثل وجوانب العرض الأخرى أي أن هناك حالات تكون وليدة اللحظة، ووليدة التدريبات المسرحية والارتجال.

ويعمق القيمة الروحية والشعبية بالاعتمد على التلقائية والعفوية من فريق العمل، وبالذات الممثلين في بناء العرض، وهذه التوليدية أو الولادة اللحظية هي بمثابة الحدس الذي تنطلق منه شرارة الإبداع ثم يبني عليها، وهذه العفوية تدل على أن البروفات تعتمد الارتجال المسرحي من خلال الخيال، فالارتجال كأسلوب من أساليب العرض الروحي وهو طريقة للتعبير عن الطاقة الجمعية التي لا ترتبط بأي نسق من أنساق الأدب والتعبير التي تفترض أداء معيناً.

ركز العرض على الأشكال الشعبية والروحية في تدريب الممثل جسدياً وصوتياً ومن يتابع أعماله يلاحظ وجود الراوي في جميع هذه الأعمال دون استثناء (الراوي) دائماً يؤدي عدة أدوار فهو يجسد بعض شخصيات المسرحية أو القصة التي يرويها إلى الجمهور فهناك حالة وجود جسدي هي أساس علاقة التلقي بين الممثل وجمهوره في مكان واحد فعلاقة الممثل بالدور علاقة غير قائمة على التجسيد، وفردية الدور أي أن الممثل لا يلعب دوراً واحداً، وهذا يتطلب تدريباً على الدخول والخروج من الشخصية.

كما استخدم العرض الفنون الشعبية (خيال الظل والأراجوز وصندوق العجب) وهذا الشكل من العلاقة بين الممثل والدور ينضم تحت هذه العلاقة بين الممثل كوجود صوتي فقط وليس وجوداً مادياً، ففي هذه الأشكال يقوم الممثل الواحد بتقديم أكثر من دور وبعدد الشخصيات المشكلة لشبكة العلاقات في الحكاية بصوته فقط، لأنه لا يظهر للجمهور بل هناك وسيط بينه وبين المتفرج وهو العروسة، أما الممثل فهو مستتر خلف ستارة، والممثل حامل الأراجوز يقف داخل صندوق ويظهر لنا شخصياته على هيئة دمى يتولى هو إعطائها وجودها من خلال تحريكه لها بيديه، وإلقاء حوارها بصوته

إنه يحرك كل الدمى ويؤدي كل الأدوار بصوته، وهذا الأداء الصوتي يحتاج إلى تدريب خاص كان يركز عليه العمل أثناء البروفات، مثلما كان يركز على الجسد تماماً.

نستخلص من تحليل طبيعة الممثل مع هذه الأشكال التي يؤدي من خلالها الممثل الأدوار، إن فكرة الاندماج غير مطروحة عند الممثل بل أبعد ما يكون منها إلى الإيحاء بالتمثيل وبالتعدد (الجسدي أو الصوتي أو المادي) لأدواته لأنه يلعب أكثر من دور، ولكل دور ملامحه البارزة التي يظهرها لجمهوره فليس لأحد الأدوار خصوصية في الأداء، وهذا التعدد في الأدوار ميز الممثل بالبراعة في الانتقال من دور إلى آخر بحيث لا يندمج في أي دور ولا يهيئ نفسه للانفعاليين الوجداني والنفسي مع خصوصية كل شخصية بل هو يواجهها من الخارج دون تجسيدها؛ فالشخصية هنا دور عرضه على الجمهور لتوضيح دور الشخصية في الحكاية كلها فقط وهي التي يريد إيصالها للمتفرج.

فالممثل لا يتعمق أو يندمج في الدور بل يقدم الشخصية للجمهور وتتعلق علاقة الممثل بالدور بثلاثة عناصر:

1. الحضور الجسدي والصوتي والروحي في حالة الراوي وأدوات الحضور الجسدي هي الإشارة والإيماءة أما الصوتي والانتقال من شخصية لشخصية أخرى أي من حالة تمثيلية لأخرى بالغناء، والإنشاد، والتعليق، والحكي، والتشخيص والروحي بالانشاد والتصوف بالاداء.
2. الحضور الصوتي فقط هنا يتصف الممثل بالقدرة على تلوين الصوت، واستخدام طبقات صوتية متعددة.
3. من جانب آخر حاول العرض أن ينفرد في أسلوب تدريب الممثل من خلال اعتماده الموسيقى والشموع، وخلق أجواء تساعد على الانسلاخ عن الذات ثم استفزازه ذهنيا ووجدانياً، وهذا يساعد الممثل على تفجير الطاقة الروحية المختزنة لديه ليصل إلى حالة الإبداع.

إن تقنيات الممثل الشامل تقوم على تعدد الأداء، فهو يغني ويرقص ويعزف ويشخص ويقدم الأشكال التراثية.. الخ، وهذا يتطلب تدريباً طويلاً للوصول إلى الحالة المطلوبة، وأعطى العرض الدور الأكبر للممثل في صناعة العرض المسرحي بدأ من النص ثم المساهمة في تشكيل المشاهد ثم تقديمه من خلال الأشكال الشعبية الراوي وصندوق العجب وخيال الظل وتقديمه عازف ومغن ومشخص ومؤد، وذلك للوصول إلى الشكل الروحي والاحتفالي.

أما السينوغرافيا، فهي منهجية قائمة على سرد استقصائي للحكاية وابتكار إبداعي في تأويلها من جدلية مشبعة بالأساطير والرموز والمنحوتات الجسدية والتركيبات الزمنية، فضلاً عن تكوينه البصري القائم على شكل الحركة المنحوتة وبناء الأجواء الروحية.

لقد اعتمد العرض على التكنيك الدائم للكتلة، وتجسد ذلك كلياً في تصميمه لحركة الجوقة ومجالاتها البصرية والحركية، فعلى الرغم من أن الجوقة تؤدي وظيفة دلالية موحدة إلا أنها تشكيلات تراوحت بين وجودها ككتلة متجانسة وبين انفراطها إلى أجسام فردية متجاورة داخل إطار كلي فالعرض يعتمد المجاميع موضحاً من خلال حركة الممثلين على المسرح وتوزيعهم في صور جمالية بصرية على الشكل الملحمي للحدوتة.

شكلت المجاميع سينوغرافيا العرض وكانت تشكل إيقاع العمل لذلك تميز العرض بأن ذات حركة متواصلة من البداية حتى النهاية حتى لحظات الهدوء عند الممثل في العرض على الأغلب تكون متحركة فالحركة أبلغ من الكلمة، وبذلك يتم تحويل الفضاء المسرحي إلى لوحة تشكيلية رسم بها العرض بوساطة جسد الممثل من خلال التكوينات وحالات الانكسار في جسد الممثل وفي الرقص والأجواء الاحتفالية الروحية، وهذه التشكيلات في الفضاء المسرحي تؤدي أحيانا وظيفة جمالية فقط، فالعرض يميل إلى التكوينات الجمالية والروحية.

إن تشكيلاتهم وتكويناتهم الجماعية فرض على العرض اختزال الديكور فمن يتابع تجاربه يلاحظ دائماً أن خشبة المسرح عارية إلا من بعض الديكورات البسيطة التي تدل على الحالة الشعبية وتساهم في صناعة الشكل المسرحي وتأخذ أهميتها من تعامل الممثل معها بحيث تعطي أكثر من دلالة خلال الوظيفة الواحدة فهي جزء من الحالة التقنية العامة ومرتبطة بباقي العناصر، وهي متحولة، وتأخذ أكثر من شكل فالسيف هو (حصان وهو العصا والبندقية).. الخ، من التحولات.

استخدمت مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل مجموعة من الاكسسوارات الشعبية مثل(السيف والرمح والمهباش).. الخ، واستخدم (القماش كخيال للظل والدمى اليدوية والخناجر والدفوف)، وكان الاكسسوار والديكور يرسم في ذهن المتفرج خاصة أنه يخلق عالماً من السحر تصاغ من خلاله صور روحية لكل البلدان غير موجودة إلا في خيال التراث الشعبي، وتكمن قوة السينوغرافيا الحقيقية ليس فقط في إبداع المكان وابتكار مساحات جديدة، ولكن قدرتها على دمج المشاهد معها، وكأنه في عالم آخر، وكانت الموسيقى تساعد على ذلك.

لعبت(المشاعل والنار) المصدرالطبيعي للإضاءة، وقد استخدمت في مشاهد (الشعوذة، والحروب والمباريات).. الخ، واستخدمت المصابيح الكهربائية المتحركة والثابتة، وهذه الإضاءة لها وظائف جمالية، وهي تسهم في تعميق الفكرة في بعض الأوقات.

تشكل العرض بعملية التلوين من خلال تسليط الإضاءة على المجاميع وعلى الديكور والإكسسوارات والأزياء، وهذا الاستخدام للإضاءة أعطى العملية المسرحية أكثر شعبية وأقرب إلى الجمهور وذلك لاعتمادها الكبير على (النار والشموع والمشاعل) مما ساهم في بناء الجو الاحتفالي الروحي التراثي.

وتأثرت الازياء الملاحم والحكايات الشعبية التراثية تحتوي شخصيات كثيرة كان يتقمصها ممثلون قليلون فالأزياء تحدد الشخصية، ففي مسرحية (الزير سالم) أدى أحد الممثلين ثلاثة أدوار كان الطربوش يميز شخصية (الراوي) والعباءة بشخصية (سلطان) والكوفية والعقال شخصية (شيبان) وهذا ينطبق على جميع الممثلين، إن هذه الطريقة في استخدام الأزياء قد ساعد العرض على اختزال عدد كبير من الممثلين الذين لا يتسع المسرح لهم لو أعطينا

كل ممثلة شخصية واحدة، وهذا ساعده على تجسيد ملامح شعبية مثل الزير سالم، وكان للأزياء وظيفة جمالية روحية من خلال ألوانها وسماتها التراثية مثل العباءة، الكوفية، العقال، السروال، الطربوش، الشال.. الخ، وهي بذلك ساهمت في بناء الصورة بطريق مختزلة وبسيطة كما كان الراوي بالترث الشعبي يستخدم العصي وبعض الأقمشة.

كما اعتمد العرض ايقاعيا على الآلات الشرقية والتراثية مثل: (الطبل، الرق، الآلات النقر، الدفوف، العود، الناي) لتعزيز القيم الروحية في العرض.. الخ، كما أن الموسيقى تساهم في رواية الأحداث من خلال (الموال الشعبي) الذي تم تقديمه بمصاحبة العود، مما ساعد على تقديم طقس روحي تراثي وإعطاء الشكل الاحتفالي الذي يعتمد الإيقاع والموسيقى والأغاني المستوحاة من التراث الشعبي العربي.

والجدير بالذكر أن العرض ابتعد عن المسرح التقليدي قدر الإمكان فقدم عروضه في صالات عادية وفي الهواء الطلق وفي أماكن تراثية ومن خلال توقفنا عند طبيعة المكان، وجدنا أن الممثلين والجمهور يجتمعون في مكان بسيط مفتوح فهناك أرض واحدة يجلسون عليها على مقربة من بعضهم ولا يفصلهم شيء، وبذلك جاء العرض رافضا للسائد ومعتمداً على التراث العربي الاسطوري والسحري والروحي كمادة للإنشاء الأدبي والشكلي، وقامت اليات تشكيل العرض المسرحي على العمل الجماعي والارتجال سواء في النص أو في العناصر الأخرى، وقد قدم العرض في أماكن مفتوحة، وهو بذلك قد قدم تصورات جديدة في التمثيل والفضاء المسرحي والإخراج وإنشائية المكان، مما عزز من القيم الروحية في استعادة البطولات والتمائم والطقوس العربية البدائية في عرض معاصر وأجواء روحية ساحرة.

ثانيا: القيم الروحية والشعبية في مسرحية شيخ القلعة، وهي من تأليف محمد البطوش وإخراج محمد الضمور

قدمت ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني (12) في دورته الرابعة العربية عام 2004م.

تتجلى القيمة الروحية، والشعبية بمسرحية شيخ القلعة في الحالة الإيمانية التى دفعت بطل المسرحية لتقديم أغلى ما عنده من أجل الثبات على موافق مبدئية، وإنسانية خالدة في وجدان الناس، متمثلة بالنخوة والمروءة، ونصرة الشقيق، ونجدة الملهوف، حكاية الكركي إبراهيم الضمور، عندما استقبل (الدخيل) الثائر الفلسطيني قاسم الأحمد عام 1832 الهارب من مطاردة قوات إبراهيم باشا بن محمد علي باشا، فتصدى الشيخ الضمور لجيوش إبراهيم باشا، ودفع ثمن ذلك غاليا، لموقفه المتمثل برفضه مقايضة الثائر الفلسطيني بولديه، وفضّل " المنية على الدنية "، فأعدم جيش إبراهيم باشا الذي يضرب حصارا على مدينة الكرك ولديه: (السيد وعلي) من هنا تبدأ الاحداث التاريخية في العرض المسرحي من خلال لوحات مسرحية شعبية متعددة الوسائط التعبيرية والدلالات والمعاني، بسرد غنائي، وانساق روحية وفكرية وجمالية شكلتها صور سينوغرافية، ساهمت هذه الصورة في خلق إيقاع شعائر استرجاع أرواح الأجداد الذائبة في الوجدان مثل شخصية إبراهيم الضمور وزوجته عليا.

لقد ألغى العرض المسافة بين الصالة والمنصة فتآلفت المشاعر والحس العام، باستحضار روح الأبطال فنهض الوعي الجمعي والوجداني ليشتبك بين الفريقين في حلقة واحدة أسست للمعطيات الروحية والشعبية التي تجمع بين الجهتين في لحظات التجلي والسمو التي جسدها الممثلون، بالدقة والاقتدار في ضبط الآهات والأنفاس والهمهمات والحس الإنساني، فتتحرك الأحداث المسرحية ضمن رحلة الزمن الأسطوري ورحلة التاريخ والشعر والحكايات الشعبية، حيث يتداخل الواقع مع الحلم، والمرئي والمتخيل، مع شخصيات وحكايات حقيقية في الجذور الشعبية والثقافية والحضارية، شكل الحدث التاريخي الذي استند إليه العمل المسرحي مرجعية لتوظيفه روحيا في خدمة قيم الخير والحق والعدل ومقاومة الظلم والاستبداد والعدوان.

مسرحية "شيخ القلعة" فرجة مسرحية تستلهم القيم الروحية في جماليات الموروث وتطرح رسائل وأسئلة إنسانية وجودية حول الحكايات التي تحفظ التاريخ البشري بواسطة الكلمة والحكاية والشعر والحفر في المكان، فتعكس هذه الحكايات طبيعة الشعوب ومزاجها ومواقفها في مقارعة الأعداء.

اعتمد العرض المسرحي شيخ القلعة في بناء الصورة البصرية ذات البعد الشعبي الروحي من خلال مجموعة من اللوحات، تنوعت عن بعضها جماليا وبصريا، وعكست العادات والتقاليد والطقوس الشعبية في الكرك ومدى تأثيرها في التضحية من أجل مبدأ الحق والكرامة في الدفاع عن الوطن والحرية.

قدم العرض ضمن فضاء مسرحي مغاير خلق حالة تناغم بين القيم الروحية والموروث الشعبي الأردني المستمد من بيئة مدينة الكرك، عبر حكاية المسرحية، وتصميم الشخوص، وتأليف الموسيقى والرؤية الإخراجية والأزياء وضو المشاعل والأصباغ الشعبية.

تدور حكاية العرض في العام 1832 في حدثها الرئيس عندما يصل الثائر الفلسطيني أحمد القاسم، مطاردا من نابلس من قبل القوات التركية إلى زعيم الكرك آنذاك إبراهيم الضمور، لاجئا إليه كدخيل عليه من ظلم الجيش التركي وخصوصا بعد أن أنكرته أغلب القبائل والعشائر التي طالبهم بحمايته، وبعد أن يقبل بحمايته يحاصر السلطان إبراهيم باشا، قائد الجيوش مدينة الكرك، وبعدها يأسر طفلي إبراهيم الضمور (السيد) و(علي)، ويهدد الأب والأم بحرق طفليهما بالنار، غير أن الضمور وزوجته عليا يرفضان ذلك، لا بل يرسل دابة محملة بالقطران والخشب للسلطان التركي إمعانا في تحديه وكتأكيد على عدم التراجع عن القيم التي تشكل المجتمع العربي، هنا تجلت صور العرض البصرية في تقديم القيم الشعبية والروحية من خلال الأزياء التراثية وآهات الأمهات وطقوس وداع الأبناء في الرحيل الآخير وطبول الحرب وآلامها.

ويتصاعد الصراع بالعرض المسرحي برشاقة تعبيرية من خلال الحركة والرقص والتكوين عبر تشكيلات جسدية ضمن السياق الدرامي سواء على المستوى التشكيلي من إيحاءات الخطوط والنقوش وتعبيرات الأزياء الكركية او الموسيقى الشعبية التي عززت القيم الروحية والشعبية بشكل عضوي

مع نسيج المسرحية، فاستقى من ضربات المهباش وحدة موسيقية، شكل منها جملا نغمية ولحنية، أسهمت في تعزيز البيئة العربية، فضلا عن المؤثرات الصوتية وضربات حوافر الخيل والإيقاعات السريعة التي صممت عليها الرقصات والدبكات الشعبية التى رافقة العرض المسرحي المأساوي.

وعززت القيم الروحية والشعبية شخصية العرافة الأسطورية المستمدة من التراث الشعبي والروحي، وهي تحاول تفسير الكوابيس التي كانت تسيطر على شخصيتي إبراهيم الضمور وزوجته عليا، وهي بمثابة تنبؤات للأحداث الأليمة القادمة من المستقبل لتشعل روحهما باتجاه المصير المحتوم الذي ينتظره ولديهما.

كذلك توظيف السينغرافيا التي تستنهض القيم الروحية والإنسانية عبر تقديم المفردات الديكورية الرمزية، وتصميم الإضاءة وألوانها ودلالتها التي شكلت حيز المكان وبيت إبراهيم الضمور التراثي، كعلامات واقعية للمكان الذي حلقت في أرواح وأجساد شخصيات حكاية العرض.

إن مسرحية شيخ القلعة عرض فرجوي روحي شعبي ركز على الفضاء الدرامي من خلال الشكل السينوغرافي ضوئيا وديكوريا وبيئيا، وقد وظف المخرج فيه تقنية التقطيع والمونتاج عبر مجموعة من الطرائق مثل التوازي والتماثل بين اللوحات علاوة على تقنية التقاطع والتداخل، ولجأ كذلك إلى طريقة التناوب المتقطع سرديا وحدثيا، وتقنية فلاش باك من أجل استقراء الذاكرة، وجاء الصوت وفقا للمعاني التي تولدها مجموعة الكلمات الشعرية التي تخلق نظاما تعبيريا عميق الأثر يكشف عن صورة الواقع وهي أشبة ما تكون بالعرض البانورامي، واستوحى الديكور الريفي الأردني في عفويته وطبيعته الحقيقية والواقعية للتقرب أكثر إلى حقيقة المكان والزمان والإنسان الأردني في أنماط معيشته اليومية ورصد معاناته وأتراحه وأفراحه.

بنى مخرج العرض بتكوينات حركية رقصة من التراث والفلكلور الشعبي الأردني بطريقة منسجمة ومتآلفة مع الإيقاع الضوئي ومع دوران الرحى المتحركة وسط غمام كثيف من دخان قاتم تظهر فيه كل حركة، وتسمع فيه كل همسة، وتصرخ فيه كل همهمة كأنها نشرات أخبار تسعى إلى تكوين خطابها، أو تأسيس ما ستنطق به بأحلامها وكوابيسها في فضاء المسرح حينما يكسر الضوء زمن الدخان، والأطياف، ليركز إنارته على موضوعه الذي يريد أن ينطق به، ويتكلم عنه كأنه ينبعث من آهات وصراخات الأهل ويسيرعلى إيقاع الأنفاس الحالمة بزمن التغيير لمصير الأطفال.

إن عرض شيخ القلعة عرضا شعبيا مستمدا من التاريخ والتراث الروحي في تقديم القرابين لتحقيق النصر، ومن بطولات الأجداد والقيم الإنسانية التي تعمق مبادئ الناس المرتبطة ارتباط وثيقا بعادات وتقاليد القبائل وتضحياتها في الدفاع عن الحق، وجاء تعزيز هذه القيم بالمفرادات الإخراجية والسينوغرافية من الإضاءة والأزياء والديكور والماكياج والأغاني والألحان والمواويل والايقاع الشعبي والإيمان الروحي بالخلاص من خلال الصمود.

ثالثا: القيم الروحية والشعبية لمسرحية (الهيَة)

النص مأخوذ عن رواية "وادي الصفصافة" لأحمد الطروانة، إعداد حسين نشوان، وإخرج محمد الضمور تجلت القيم الروحية والشعبية في مسرحية "الهيَة" بمشاهد التضحيات والملاحم البطولية التي سطرتها ثورة الكرك الشعبية ضد الحكم العثماني في العام 1910 إحدى الثورات المجيدة التي حدثت في فجر النهضة العربية، انطلق عرض المسرحية "الهيَة" من المجاميع المسرحية التي تمثل عشائر مدينة الكرك وحركاتها المنظمة ضد العثمانيين بعد وصول أخبار على لسان الروي الشعبي والمنادي تبين ما ارتكبته الدولة العثمانية من فظائع بأهل حوران.

فتقود همهمات وصيحات المجاميع روح التضحية لتعزز القيم الروحية في احداث المسرحية الشعبية في رص صفوف العشائر الكركية، مع العشائر الأردنية، وفي مشهد ساحر تتحرك مجاميع الممثلين من كل صوب لتعزز الحدث المسرحي في توافد هذه العشائر وظهور البطل الشعبي "قدر المجالي" ليقود الثورة وتلتف حوله العشائر (مجاميع الممثلين) على شكل حلقة بجو محكم من الكتمان والسرية، الأمر الذي اضفى على المشهدية البصرية الهيبة والمهابة والقوة.

وتعزز هذه التشكيلات والتكوينات القيمة الروحية والشعبية في مسرحية "الهية" من تسامي الحالة الإيمانية وتضحية الناس للخلاص من الظلم والاستبداد وما ترتب عليه من الدمار شامل بمشهدية ديناميكية لحركة مجاميع الجيش العثماني؛ لإخماد الثوروة بهدم المباني وحرق المحاصيل.

وقدمت مسرحية "الهية" للمخرج محمد الضمور القيم الروحية والشعبية من خلال أغاني الهجيني والمفردات الديكورية والاكسسوارية التراثية الشعبية ومن صلابة المواقف بعصيان مدني ومناوشات متفرقة في مناطق مختلفة بين العشائر والحاميات العثمانية، فيما قتل الثوار أعضاء اللجان الحكومية المكلفة إجراء التعداد وقيد النفوس، وتتحرك المشاهد المسرحية بين الصورة السينمائية والسينوغرافية المسرحية والسردية على لسان الراوي والمنشد لتتصاعد الأمور باقتحم الثوار دار الحكومة في الكرك القريبة من القلعة وقتل الجنود والاستلاء على محتوياتها وحرق السجلات والوثائق الرسمية، الأمر الذي دفع حامية القلعة إلى قصف دار الحكومة بالمدفعية فحدثت حالة من الإرباك تمكن من خلالها موظفو الدار من الهروب والاحتماء بالقلعة، وظهرت الصورة البصرية التشكيلية في مشهد قمع الثوار وطردهم إلى منتصف المدينة، ومحاصرتهم بالقلعة.

وتتعالى القيم الروحية والشعبية في تكوينات الممثلين الذين يجسدون الجياع والمرضى وآهات النساء وصراخ الأطفال وسط حصار القلعة، حيث تصادف أيام الحصار عيد الأضحى، وتبدأ صورة مسرحية بصرية سمعية تشكلها طقوس التهاليل والتكبيرات والأذان والصلوات والدعوات تتعالى في صورة روحية بديعة للتهاوى بعدها مشاهد الفرح إلى أصوات البنادق والرصاص؛ لتنهي هدنة العيد ويبدأ تبادل إطلاق النار بين الطرفين، وتظهر تجليات الصورة البصرية في العرض المسرحي من خلال لوحة درامية مسرحية تروي تزامن الحصار مع البرد قارص والثلوج الكثيفة، فاستمرت هذه اللوحة التي تمثل الحصار على القلعة لتشكل صورة بصرية مدهشة.

وفي المشهد الثاني شكلت المجاميع المسرحية ستة طوابير مشاة لقمع الثورة واخمادها والحيلولة دون امتدادها لبقية المناطق، وعلى الجانب الآخر بدت مجاميع الممثلين بادوار الثوار بالانسحاب من المدينة وتداخلت المجاميع بلوحة مسرحية تشكيلية عبر الأضواء الخافتة والدخان والغبار الذي تسامى إلى الحدث الحقيقي الذي مارسته القوات من البطش والتنكيل وحرق وتهديم المنازل وسلب محتوياتها انتقاما من أهله، وتنقلت المجاميع في كل الفضاء المسرحي في أحداث قتل ومطاردة الثوار الذين فروا بعدة اتجاهات، فجاء العرض المسرحي يوثيق ويحاكي حدث تاريخي نبيل بطريقة إبداعية في تشكل المجاميع والمؤثرات الموسيقية منطلقا من النص الذي كان نتاج عملية دراماتورجية قام بها الكاتب حسين نشوان لرواية أحمد الطراونة ليفعل القيم الدرامية ويصحح الخط الدرامي للمسرحية وصولا مع المخرج والسنوغرافي إلى هذه اللوحة المدهشة.

وبدأت الصورة البصرية والدرامية بمفرداتها الشعبية تكون الفضاء المسرحي بلغة قريبة جدا من مزاج المشاهد، من خلال اللغة البصرية السمعية، المؤلفة من المسرح والسينما والموسيقى والمؤثرات السمعية والبصرية تنتقل مع المشاهد من المسرح إلى مكان الحدث الحقيقي، بتجسيد وقائع الثورة بمكان حدوثها من خلال صورة سينمائية بثلاثة لوحات ضخمة تجسد مجزرة عراق الكرك، والإعدامات التي تمت عن طريق أسوار القلعة الشاهقة، وإعدامات الثوار في ساحة الاتحاد في دمشق، وقد شاركت المجاميع المكونة من 120 ممثلا، و50 حصانا، مع استخدام خدع بصرية على مستوى عال، إضافة لمسات إبداعية للمشهدية البصرية سينمائيا ومسرحيا، مما جعلها ترتقي إلى مستوى الروحي، ولعبت الألحان والجمل الموسيقية للعرض دورا حقيقيا في قيادة ايقاع المشاهد التي تزخر بها موروثاتنا الشعبية الشعرية والشفاهية، حيث غدت القيم الروحية والشعبية تتجلى في استحضار شيئا فشيئا أرواح الثوار الذين قدموا دمائهم منارات لفجر جديد، عبر تجسيد وتقمص الشخوص المسرحية التي تقدم هؤلاء الثوار، فكان الممثلون لا يقدمون عملا، لا بل اجتازوا مرحلة الحلول في الشخصية التي قدموها لما تزخر عليه من قيم الرجولة والشهامة والمعاني الإنسانية الكونية، أثناء اجتراحهم للفعل الأهم في حياة أبناء المجتمع ألا وهو فعل الشهادة، وقد أنتهي المشهد الأخير بصدى صوت أحدهم يخاطب المدينة بأن يا الكرك لا تجزع ولا يشتعل خوفك، تظلي عروسة بليلة فرح ومحنية كفوف، مثل هذه الأعمال المسرحية تحتاج ورشة تقوم على البناء والهدم، وتركيب الجمل، والصور والتشكيلات المسرحية بشكل استعراضية ملحمية تحلق في فضاء الروح وتعكس الطقوس الشعبية.

العرض يدور في اطار ملحمي شعبي مأخوذ من الطقوس الشعبية والروحية والأفراح والأتراح في الكرك، كما عزز الجسد اللوحات التعبيرية عبر حالة طقسية روحية من التراث الأردني في الشكل والتكوين والرقصات والإيماءات، كانت اللوحة تتحرك في إيقاع وجداني أردني يخفق لها القلب.

وعلى الجانب الآخر ممثلين لهم حضورهم المسرحي المهيب في بحثهم عن الشخصية الكركية وإيقاعها الداخلي والخارجي؛ فكانت شخصية القائد بصوته القوي وتعابير وجهه المليئة بالمعاني، وقامته الشامخة نحو الانتصار يعبئ فضاء المسرح وكأنه جيش من الثوار، وقائد العسكر متألقا بأدائه المفعم بالحيوية وبشخصية السلطة الدكتاتورية المهزوزة، لعب الدور بوعي الممثل الممتلك أدواته الداخلية؛ فظهر في تعابير عيونه الممتلئة شوقا وعطشا للنصر بالأداء الحسي الذي يعبر عن المشاعر الصادقة للشخصيات.

وعزز العرض القيم الروحية من خلال السينوغرافيا المتكاملة التي لعبت الإضاءة الدور الرئيسي في تشكيل تكويناتها؛ فقد اعتمدت على المتغير وليس الثابت؛ فكانت لوحات متتالية ومختلفة في التكوين ومنبثقة من نفس البيئة بالأزياء والديكور والإكسسوارات.

وجاء الإخراج يقدم القيم الروحية والشعبية لتضيق الفجوة بين المسرح والجمهور أنه الإغراق في المحلية للوصول إلى العالمية، هذا هو الفضاء المسرحي للمخرج النبش والحفر في تاريخ وتراث الحضارة الأردنية قديما وحديثا للتوصل إلى ميزانسين روحي، جمالي وفلسفي وعاطفي يتناسب وإيقاع الذائقة الجمالية الأردنية وصولا إلى الحالة الشمولية التي يبحث عنها المسرح.

والمسرحية تتكون من مجموعة لوحات مسرحية سينمائية، بطريقة استعراضية، ملحمية، تعتمد على الأداء الجماعي، وتصور سيرة المدينة وابنائها، وتنوع العرض في تقنياته بين الحوار والمونولوج والمشهد البصري والأغنية واللوحة الراقصة، مستفيدة من التراث والتاريخ في صوغ نص جمالي يوازي الحكاية التاريخية لثورة الكرك، بملامسة الحاضر.

تحمل مسرحية "الهية" قيم روحية وشعبية ووطنية مرسومة بدماء الأجداد الطاهرة، بشكل طقسية شعبي مستمد من التراث والعادات والتقاليد والأنماط الروحية.

النتائج: أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

1. انطلقت القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني من انثروبولوجيا المجتمع الأردني والعربي، ففي مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل)، ارتكزت على مفردات الاحتفال الشعبي الروحي بإعادة هيكلتها وصياغتها بمفهوم عصري ومخاطبة العقل الجمعي العربي بشكل مباشر مما أدى إلى التنازع والتوحد ما بين هذا المسرح والجمهور العريض، وفي مسرحية (شيخ القلعة) تم استلهام شخصية ابراهيم الضمور بأبعادها الوطنية والثقافية الأردنية، من خلال الجمع بين قيم التراث والمعاصرة، حيث قدم قراءة للشخصية والأحداث التاريخية بعلامات بصرية ممتعة. وفي مسرحية (الهية) تناولت الأحداث التاريخية بدلالات فلسفية ووجودية وجمالية تشكيلية عبرت عنها الشخصيات من خلال التضحية، والاحتفال الروحي، الذي لم ينفصل

عن عمق الهوية العربية، وما فيها من أغاني وأمثال وحكايات وملاحم تحمل مخزوناً شعبياً.

2. جاءت القيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي الأردني وفق معالجة درامية أكثر تمثيلاً لروح الشعب وضميره كما في مسرحية "الهية" ومسرحية "شيخ القلعة"، وقد بدت الشخصيات وهي تعيش الظلم بكافة سياقاته، كما أنها في الوقت نفسه قد عبرت عن قيم اجتماعية ووطنية خالدة مرتبطة بقيم البطولة والفداء.

3. عبر المخرج المسرحي الأردني عن القيم الروحية والشعبية ضمن مرجعيات تراثية، حيث أثرت في اختيار الشكل المسرحي الذي جاءت عليه المسرحيات، ضمن سياقات القالب الاحتفالي، وقد ركز المخرج الأردني على تقديم رؤية نقدية معاصرة، في محاولة لوضع المتفرج في مواجهة مع الواقع من خلال ربط الماضي بالحاضر ضمن ثنائية الاصالة والمعاصرة، وذلك من أجل تأسيس رؤية مستقبلية واعية كما جاء في مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل.

4. ركز المخرج المسرحي الأردني في تعبيره عن القيم الروحية والشعبية في عروضه على توظيف الظواهر الروحية والشعبية العربية، لتجسد بذلك احتفالا مفتوحا يقوم على فعل درامي ذي وسائل تعبيرية مختلفة من شعر وغناء وحكاية وتقليد وزجل وألعاب بهلوانية، وأساليب الراوي العربي، وخيال الظل والأراجوز وصندوق العجب، ويعزز تواصل الذوات وتحاورها داخل المكان والزمان الاحتفاليين، وقد ظهر ذلك واضحا من خلال تقديم شخصية الزير في مسرحية (سهرة مع أبو ليلى المهلهل)، وشخصية إبراهيم الضمور في مسرحية (شيخ القلعة) وشخصية.

5. لعبت السينوغرافيا دورا رئيسا في تجسيد الحالات الروحية والشعبية في العروض المسرحية الأردنية، ففي مسرحية (الهية) أكدت السينوغرافيا، إنشائية المكان بدءا من خشبة المسرح التي اشتغلت على تأكيد الفكرة، وفي مسرحية (شيخ القلعة) قامت السينوغرافيا على منهجية ذات سرد استقصائي للحكاية، وابتكار إبداعي في تأويلها من جدلية مشبعة بالأساطير والرموز والمنحوتات الجسدية الجماعية والتركيبات الزمنية، فضلاً عن تكوينه البصري القائم على شكل الحركة المنحوتة وبناء الأجواء الروحية. وفي مسرحية (سهرة مع أبي ليلى المهلهل) أخذت السينوغرافيا البعد التراثي، فقد تم استخدام (السيف والرمح والمهباش).. الخ، واستخدم (القماش كخيال للظل والدمى اليدوية والخناجر والدفوف)، واستخدم الديكور لخلق صور روحية وشعبية لكل البلدان كما في خيال التراث الشعبي، أما الإضاءة، فقد جاءت من مصادر تراثية مثل (المشاعل والنار)، وذلك للتعبير عن مشاهد (الشعوذة، والحروب والمباريات).. الخ. أما الملابس فقد لعبت دورا في تحديد الشخصية، ففي مسرحية (الزير سالم) أدى أحد الممثلين ثلاثة أدوار كان الطربوش يميز شخصية (الراوي) والعباءة بشخصية (سلطان) والكوفية والعقال شخصية (شيبان) وهذا ينطبق على جميع الممثلين. أما الموسيقى فيصنعها الممثلون أحيانا مع الموسيقيين من خلال اعتماد الآلات الشرقية والتراثية مثل (الطبل، الرق، الآلات النقر، الدفوف، العود، الناي) لتعزيز القيم الروحية في العرض.. الخ، كما أن الموسيقى تساهم في رواية الأحداث من خلال (الموال الشعبي) الذي يقدم على العود ضمن طقس روحي تراثي.

6. ابتعد المخرج المسرحي الأردني في تجسيده للقيم الروحية والشعبية عن فضاءات المسرح التقليدي قدر الإمكان فقدم عروضه في صالات عادية وفي الهواء الطلق وفي أماكن تراثية، وذلك لتحقيق نظام للمشاركة العقلية والعاطفية، ففي (مسرحية سهرة مع أبي ليلى المهلهل) قدمت في قاعة وسط الجمهور الذي التف به من كل الجوانب، ظهر الممثلون والجمهور وهم يجتمعون في مكان بسيط مفتوح فهناك أرض واحدة يجلسون عليها على مقربة من بعضهم ولا يفصلهم شيء، وفي مسرحية شيخ القلعة ومسرحية الهية التي قدمت في الفضاء الخارجي في مواقع الأحداث الحقيقية، وبذلك جاءت العروض رافضة للسائد ومعتمداة على التراث العربي الأسطوري والسحري والروحي كمادة للإنشاء الأدبي والشكلي، وتقديمه العرض في أماكن مفتوحة، يقدم تصورات جديدة في التمثيل والفضاء المسرحي والإخراج وإنشائية المكان، مما عزز من القيم الروحية والشعبية في استعادة البطولات والطقوس العربية البدائية كما في مسرحية شيخ القلعة ومسرحية الهية.

7. تأسست التجربة المسرحية التنويرية والريادية في العرض المسرح الأردني، من خلال العودة إلى الحكايات والشخصيات التاريخية والوجدانية القريبة من الناس وأذواقهم؛ وقد اتسمت المعالجات المسرحية للتراث بإضفاء تفسيرات وأبعاد روحية وفكرية جديدة ومغايرة كما في مسرحية شيخ القلعة والهية.

8. إن السمة الغالبة على العرض المسرحي الأردني الذي يجسد القيم الروحية والشعبية هو أنه ينتمي للمسرح الشعبي الذي يمكن أن يحقق اقبالا جماهيريا كبيرا، وقد أدرك المخرج الأردني ضرورة استنبات المسرح من الأرض والثقافة العربية كي تنمو التجربة بذلك بما يتوافق مع البيئة المحلية، فامتلكت تجربته وضوحا علميا دقيقا عن حقيقة مضمون التراث، وحملت نظرته إلى التراث نظرة مشتقة من اعتبارات الحاضر كما في مسرحية أبو ليلي المهلهل، مقتنعين بأن استلهام الحكايات التراثية الشعبية، ولم يترددوا في التنبيه إلى ضرورة احترام القيم والعادات السامية التي تتوافق مع شروط البيئة وطبيعة الذهنية العربية.

9. فرضت طبيعة البناء الملحمي تعددا في الأزمنة والفضاءات الدرامية في العرض المسرحي الأردني، وأكدت العروض على استخدام تقنيات الممثل الذي لا يتعمق أو يندمج في الدور بل يقدم الشخصية للجمهور من خلال الحضور الجسدي والصوتي والروحي في حالة الراوي كما في مسرحية "الهية" ومسرحية "شيخ القلعة" و"مسرحية ابوليلى المهلهل"، وتشكلت أدوات الحضور الجسدي والصوتي من خلال الإشارة والإيماءة والانتقال من شخصية إلى شخصية أخرى بالغناء والإنشاد والتعليق والحكي والتشخيص الروحي بالإنشاد والأداء الصوفي.

10. اعتمدت العروض المسرحية الأردنية في تجسيدها للقيم الروحية والشعبية في العرض المسرحي على تقنيات الممثل الشامل التي تقوم على التدريب الطويل للوصول إلى تعدد الأداء، فهو يغني ويرقص ويعزف ويشخص ويقدم الأشكال التراثية.. الخ، ضمن حشد من الأحداث الحقيقية والمتخيلة، وذلك للوصول إلى الشكل الروحي والاحتفالي كما في مسرحية أبو ليلى المهلهل ومسرحية وشيخ القلعة.

التوصيات والمقترحات:

في ضوء الدراسة أقدم المقترحات الآتية:

- يوصي الباحث وزارة الثقافة الأردنية والجهات المهتمة بالثقافة بدعم أعمال مسرحية وسينمائية تتحدث عن الطقوس الأردنية الشعبية وقيمها الروحية والشعبية.
- يوصي الباحث الجامعات بالاهتمام بالأبحاث التي تتحدث عن البيئة الأردنية، وإمكانية استلهامها بعروض فنية.
- يقترح الباحث على كلية البحث العلمي في الجامعة الأردنية بدعم مشاريع بحث فنية تقدم أعمال مسرحية تهتم بالجانب الروحي والشعبي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

آرتو، ا. (1973). *المسرح وقرينه*. القاهرة: دار النهضة العربية.

اينز، ك. (1996). *المسرح الطليعي من عام 1892-1992*. القاهرة: مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون.

البحيري، ع. (2012). عشيات حلم تصعد بالحزن من الفرد إلى الجماعي. *مجلة الاتحاد*، 54.

بن مسعود، ع. (1999). *القيم الإسلامة التربوية والمجتمع المعاصر*. (ط1).

بهاروشا، ر. (1996). *المسرح والعالم، الأداء وفن السياسة الثقافية*. القاهرة.

جليبرت، هـ. (1993). *المسرح ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة*. القاهرة: مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون.

جميل، ج. (1995). ارتو وفن الممثل، *مجلة نون*، 1 (2).

الجوزية، ا. (2011). *متاب الروح*. (ط1).

الخطيب، م. (2010). *قيم الإسلام الحضارية نحو إنسانية* جديدة. (ط1).

ديور، ا. (1998). *فن التمثيل الآفاق والأعماق*. (ط1). القاهرة: أكاديمية الفنون.

سامح، خ.. (2011). مسرحية مرثية لعرار. *جريدة الدستور*، الأردن، (17115).

السلمي، أ. (2019). مفهوم القيم وأهميتها في العملية التربوية وتطبيقاتها السلوكية من منظور إسلامي. *مجلة العلوم التربوية والنفسية*، 2(3).

سليمان، ح. (2013/1/10). عشيات حلم حين تخنق المبالغات جوهر المسرح. *جريدة الهيئة العربية للمسرح*، الفجيرة.

العذاري، ط. (1997). *المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي العراقي*. بغداد.

عطاري، ع. (2017). *الادارة التربوية مقدمات لمنظور إسلامي*. (ط1).

القشيري، ا. (1989). *الرسالة القشرية*. دار الشعب.

المحواشي، م. (2010). الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل. *مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الانثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية*، 49.

مكحل، س. (2015). عشيات حلم نقوش حورانية. *جريدة الغد*،الأردن.

نوري سامي، ع. (1997). *المسرح التجريبي ماذا وكيف*. بغداد.

References

The Holy Quran

Jacques, l.)1997). *El cuerpo poetico-una pedagogia de la creacion teatral-alb*

Artaud, A. (1973). *The Theater and Its Double*. Cairo: Dar Al Nahda Al Arabiya. Innes, Ch. *(1996). Avant-Garde Theatre from 1892-1992. Cairo: Languages and Translation Center, Academy of Arts.*

Al-Beheiry, A. (2012). Evenings of a Dream Rise in Sadness from Individual to Collective. *Al-Ittihad Magazine*, (54).

Ben Massoud, Abd. (1999). *Islamic Educational Values and Contemporary Society*. (1st ed.).

Baharouche, R. (1996). *Theater and the World, Performance and the Art of Cultural Politics*. Cairo.

Gilbert, H. (1993). *Post-Colonial Theater: Theory and Practice*. Cairo: Languages and Translation Center, Academy of Arts.

Jamil, J. (1995). Artaud and the Art of the Actor. *Noon Magazine, Iraq*, 1 (2).

Al-Jawziyyah, I. (2011). *Madat al-Roh.* (1st ed.)

Al-Khatib, M. (2010). *The Civilizational Values of Islam Towards a New Humanity.* (1st ed.).

Dewar, E. (1998). *The Art of Acting: Horizons and Depths*. (1st ed.). Cairo: Academy of Arts.

Samih, Kh. (2011). Marathya Play by Arar. *Al-Dustour Newspaper, Jordan, (17115)*.

Al-Salmi, A. (2019). *The Concept of Values and Their Importance in the Educational Process and Its Behavioral Applications from an Islamic Perspective. Journal of Educational and Psychological Sciences, 2(3).*

Suliman, H. (10/1/2013). *Evenings of a Dream When Exaggerations Suffocate the Essence of Theater. Arab Theater Authority Newspaper, Fujairah.*

Al-Athari, T. (1997). *The Experimental Method and Research Trends in Iraqi Theatrical Performance*. Baghdad.

Attari, A. (2017). *Educational Administration: An Introduction to an Islamic Perspective.* (1st ed.).

Al-Qushayri, A. (1989). *The Qushairy Risalah. Dar al-Shaab.*

Al-Mahwashi, M. (2010). Rituals and the Tyranny of Symbols: A Reading of Functions and Meanings in a Changing Society. *Insaniyat Magazine , The Algerian Journal of Anthropology and Social Sciences, 49.*

Makhl, S. (2015). *Evenings of a Dream, Horanian Inscriptions. Al-Ghad Newspaper, Jordan.*

Nouri Sami, Abd. *(1997). Experimental Theater: What and How.* Baghdad.

Jacques, l. (1997). *El cuerpo poetico-una pedagogia de la creacion teatral-alb.*