International Journal for Scientific Research (IJSR)

المجلة الدولية للبحوث العلمية

Vol. (4), No. (12) December 2025 الإصدار (4)، العدد (12)

توظيف الفنون الشعبيّة التقليديّة في المسرح العُماني: مسرحيتا الرزحة والنيروز لعبدالله البطاشي نموذجا

وفاء سالم الشامسي

أكاديمية بجامعة الإمارات العربية المتحدة- كاتبة وباحثة في المسرح، الإمارات العربية المتحدة

wafaa.alshamsi@gmail.com

المستخلص

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة، ومتنوع في مضامينه الثريّة بالمادة التراثية وموضوعاتها، ويصنّف بدوره إلى أربعة عناصر، هي: المعتقدات الشعبية، العادات الشعبية، الفنون الشعبية، الأدب الشعبي. ويهتم هذا البحث بتوظيف الفنون الغنائية الشعبية في المسرح العُماني، حيث يشغل توظيف التراث الشعبي في المسرح العماني حيّزا مهما، وقد اهتمّ الكتّاب بتوظيفه أسلوبا وخطابا مادة، وعملوا على توظيفه وإنتاج دلالات جديدة من خلال المعالجات الدرامية والإسقاطات التي تناولت مفردات التراث الشعبي، وخصوصا الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية.

ويركز البحث على ملامح توظيف الفنون الشعبية التقليدية في المسرح العماني، وبيان ملامح هذا التوظيف، وأثره في العمل المسرحي. وقد وقع الاختيار على نصوص الكاتب عبدالله البطاشي كنموذج بحثي للإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما ملامح توظيف التراث متمثلا في الفنون الشعبية التقليدية في نصوص عبدالله البطاشي المسرحيّة؟
- ما الدواعي الذاتية والموضوعية لاستدعاء الكاتب الفنون الشعبية وتوظيفها فنيا وبصريًا في النص المسرحي؟
- ما القيمة الفنية والأدبية التي أضافها هذا التوظيف في النص المسرحي؟
- ما أثر هذا التوظيف في تعزيز حضور الموروث الشعبي التقليدي في المسرح العُماني؟

الكلمات المفتاحية: التراث، الفنون الشعبية، التوظيف، المسرح العماني.

International Journal for Scientific Research (IJSR)
المجلة الدولية للبحوث العلمية
Vol. (4), No. (12) December 2025 الإصدار (4)، العدد (12)

Employment of Traditional Folk Arts in Omani Theatre: Razha and Al-Nairuz by Abdullah Al-Battashi as a Model

Wafaa Salem Al Shamsi
Academic at United Arab Emirates University - Writer and Researcher in Theatre, United Arab Emirates
wafaa.alshamsi@gmail.com

Abstract

Folklore is rich in its various elements, and diverse in its rich contents of heritage material and its topics, and is classified in turn into four elements: popular beliefs, popular customs, folk arts, and folk literature. This research is concerned with employing folk singing arts in Omani theater, where employing folklore in Omani theater occupies an important space, and writers have been interested in employing it as a style and material discourse, and have worked to employ it and produce new connotations through dramatic treatments and projections that dealt with the vocabulary of folklore, especially folk tales and folk songs.

The research focuses on the features of employing traditional folk arts in Omani theater, and explaining the features of this employment, and its impact on the theatrical work. The texts of the writer Abdullah Al-Batashi were chosen as a research model to answer the following questions:

- What are the features of employing heritage represented in traditional folk arts in Abdullah Al-Batashi's theatrical texts?
- What are the subjective and objective motives for the writer to invoke folk arts and employ them artistically and visually in the theatrical text?
- What is the artistic and literary value that this employment added to the theatrical text?
- What is the impact of this employment in enhancing the presence of traditional folk heritage in Omani theatre?

Keywords: Heritage, Folk Arts, Employment, Omani Theatre.

مقدّمة

يشكّل التراث مجالا واسعا للاستلهام أمام الكاتب المسرحي، الذي يجد فيه مقوّمات فكرية وإبداعية تمكّنه من التعبير عمّا يشغله من هموم وقضايا، وتدعم بحثه الدائم عن ثقافة أصيلة تعبّر عن ذاته. وتعتبر العودة إلى التراث وتوظيفه عملية تتطلب الوعي والنضج، إذ أن هذه العودة ينبغي أن تكون

امتدادا به نحو المستقبل، وإنماء له بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال. وفي هذا السياق يؤكد الكاتب المسرحي الألماني غوتولد افرايم ليسنغ (1729- 1781م) المشار له في (عيسى، 2017) "أن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني، فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبية استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن، رافعا بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها".

واستنادا على ما تقدّم نجد "أن المسرح العربي بدأ تراثيا؛ فالتراث سمته الأساسية، ولذلك حاول الكتّاب المسرحيون العرب الاستفادة من الأشكال والظواهر التراثية على صعيد الشكل والمضمون، في سعيهم لتأصيل مسرح عربي، لذلك كانت العودة للتراث نتيجة لمجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فوجدوا في التراث خير معبّر عمّا يختلج في صدورهم من مشاعر متفاوتة، وقد أصبح التراث يحقق لهم التواصل بين الماضي والحاضر، كما كان يقرّبهم من وجدان الجماهير لما يحمله هذا التراث من مكانة في ذاكرة الشعوب والأمم" (الراعي، 1979، 29-30).

أهمية البحث وأهدافه

تكمن أهمية البحث فيما يلي:

- بيان سيمياء توظيف التراث المتمثل في الفنون الشعبية التقليدية في النصوص المسرحية العمانية.
- إبراز القيمة الفنية والأدبية التي يضيفها هذا التوظيف على النصوص المسرحية العمانية.
- رصد مكونات التراث الشعبي التقليدي وأبعاد تحويلها إلى أفعال خلاقة من خلال إبراز ثنائية الموروث والمنظر المسرحي في إطار العمل المسرح المبدَع.
- قلة الدراسات النقدية التي تتناول البحث حول توظيف الفنون الشعبية التقليدية في المسرح العماني.

منهجية البحث

يعتمد البحث على المنهج التحليلي إذ يركز على دراسة النصوص المسرحية – عينة البحث- دراسة داخلية تقف على سيميائية هذا التوظيف، والوصول إلى الدلالات التي يستند إليها الكاتب في معالجته للقضايا من حوله.

مصطلحات البحث

التراث: "هو ما تراكم من خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم عند أمة من الأمم، ويضم الموروث الثقافي التاريخي الشعبي الفني لأمة من الأمم، كما يربط حاضر الأمة

بماضيها". (البقمي، 2015، 1692).

وتتبنّى الباحثة التعريف الآتي: "التراث الشعبي هو كل ما خلفه الأجداد في الماضي من نتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة، فيقال: التراث الإنساني، والتراث الأدبي، والتراث الشعبي، ويشمل الفنون والمأثورات الشعبية من غناء وشعر وموسيقى ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات اجتماعية مختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء التقليدي، ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات". (زيادنه، 1997، 14).

التوظيف: ويعني "الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية... وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرئيا، ومسموعا، أو بنيويا، ونصّيا. وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج، فإن التوظيف البنيوي النّصي مرتبط بالتأليف". (البقمي، 2015، 1692).

الفن الشعبي: يُعتبر "فنًا بصريا وظيفيا، يصنع باليد أو بآلات بسيطة، من قبل مجموعة صغيرة من الفنانين الشعبيين ويعبر عن طريقة الإنسان في صنع الحضارات عن طريق إنتاج أدوات أو لوحات أو مبان مفيدة، لكنها في الوقت نفسه جميلة ومعبرة عن ثقافة الصانع وبيئته". (الفنون الشعبية تعبير عن الهوية الثقافية، 12 يوليو 2019، الجزيرة نت).

ويدور البحث حول الفنون الشعبية التقليدية في المسرح العماني كنصوص أدبية مقروءة، وليست كعروضٍ مسرحية معروضة. عليه فإن البحث ينقسم إلى فصلين، هما:

الفصل الأول: التراث وتوظيفه في المسرح العُماني، ويتضمن المحاور الآتية:

- مفهوم التراث وتوظيفه في المسرح العماني.
- أسباب توظيف التراث، ودوافعه.
- توظيف الفنون الشعبية التقليدية كمادة من مواد التراث الشعبي في المسرح العُماني.

الفصل الثاني: الفنون الشعبية التقليدية عند عبدالله البطاشي، ثم نتائج البحث.

الفصل الأول: التراث وتوظيفه في المسرح العُماني

مفهوم التراث: ورد في لسان العرب (ابن منظور، 1993، 728-729)، في مادة (ورث): "أن التراث في اللغة العربية مشتق من مادة (وَرَثَ)، ويرادفه لفظ (الإرث) و(الورث) و(الميراث) في المعاجم العربية". وتدل هذه الألفاظ على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب. ومن اللغوين من جعل الورث

والميراث خاصين بالمال، والإرث خاصاً بالحسب. والميراث هو ان يكون الشيء لقومٍ ثم يصير لآخرين بنسب أو سبب. (معجم مقاييس اللغة، 1979، 105).

أمّا التراث اصطلاحا فلم يضع له النقاد والدارسون تعريفاً واحداً محدداً، إذ يرى بعضهم أن التراث هو المكتوب فقط، ويصر على " المكتوب الموروث "، ويرى آخرون أن التّراث الشفوي جزء لا يتجزأ من التراث بشكل عام، ويذهب فريق آخر إلى اعتباره تراثاً عاماً يشمل كل الأنواع، وهو كل ما يتركه الجيل السابق للجيل اللاحق متجاوزاً الحدود الجغرافية، والقومية، والعرقية لبني الانسان.

ويرى (خورشيد، 1992) المشار له في (عيسى، 2017، 3) أن التراث هو "كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، او العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده".

والتراث بمعناه العصري يشمل كل ما ورثناه عن السلف من قيم وعادات وتقاليد وقصص وأساطير، وهذا يعني " أن التراث ليس نصوصا جامدة تحفظ في مصادرنا القديمة، وليس متحفا للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب ونقف أمامها في انبهار، وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية، بل هو نظرية للعمل وموجه للسلوك وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض". (بن عمر، 2017، 162). وبناء على ما تقدّم نجد أن مصطلح التراث الشعبي يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا، كما يضم الفلكلور والميثولوجيا العربية، ويضم أيضًا الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي.

وقد اهتمّ الكاتب العماني عموما بتوظيف التراث في نصوصه الإبداعية، ولذلك عندما نقف على العتبات النصّية أو ما يُسمى بالنص الموازي، نجد أن له دورا مهما في تكوين شكل الأفكار وبلورتها واتصالها بمضامين ناتجة من المدركات الفكرية الأصل، والتي تحفّز على إبداء الأحكام التكوينية والفلسفية للعتبات أو النص الموازي، وتأتي الحاجة إلى البحث عن المعنى الحقيقي لكل عتبة من العتبات، من خلال الأفكار الخاصة بها كونها دائمة التحرك لدى المتلقّي لتحقيق غاياتها الفكرية المُبتغاة.

ويُعرّف التوظيف في المسرح بأنّه "إعادة صياغة العناصر والأشكال المرئية والمبثوثة في الموقف البصري للعرض المسرحي من حيث أن لتلك الأشكال قيمة معرفية وسيكولوجية وتعبيرية في ذات المتلقّي ومرجعياته، بما يؤجل الأخذ بوظيفتها وكيانها وتنظيمها الاجتماعي، ويمنحها عبر آلية التوظيف أبعادًا تأويلية تنسجم جماليا وفكريا مع المنظور العام لفلسفة التصميم المنظري للعرض المسرحي، الأمر الذي يزيد من حيويته ويدفعه إلى الوجود والمعاصرة". (الجبوري وسالم وعبدالأحد، 2009، 668).

وقد نوّه (مسلم، 1986، 267) إلى أن " التجربة الإبداعية عندما تكون بإزاء إخضاع الموروث الشعبي

لموجباتها، ينبغي أن تمتلك قدرة كبيرة على الفرز والاختيار والتصرف بالأصل، وبالقدر الذي لا يمسح هذا الأصل ويشوهه من جانب، ولا يلتزم بها إلى عمق وإيحاءات الأصل الشعبي، وعليه فإذا طغى العنصر التراثي بدا العمل صورة مكررة للأصل التراثي، وإذا طغى العصر ضمن العنصر التراثي؛ فيخرج العمل من إطار التوظيف، إذ أنه يفتقد شرطا أساسيا من شروط ودعائم التوظيف ومستوياته في حضور العنصر التراثي". من هنا نجد أن مستويات توظيف الموروث الشعبي كما أشار لها (كروتشاني، 2001) كأشكال وعناصر شعبية تعني توظيف المعطيات بطريقة إيحائية في الحقل الإبداعي، وهي تهدف لملء زمن المتلقي ماضيا وحاضرا ومستقبلا، اعتمادا على الحقيقة الافتراضية التي تجعل الإنسان قادرا على أن يخوض تجربة الممكنات كوقائع فيتحول الراهن إلى ماضي وهو ما زال قائما لمستقبل لم يأتِ بعد.

ولا يكون التوظيف عشوائيا، بل إن له دعائم تمثّل المحددات العامة التي يتم من خلالها توظيف التراث في المسرح، ويأتي في مقدّمتها ضرورة الفهم التام والعميق للموروث الشعبي بوصفه سجلًا لمسيرة الإنسان ولإنجازاته، كما أن انتقاء العنصر أو الجزئية الموحية، لا سيما أن الاختيار جزء من مهمة الفنان، مؤكدا على ضرورة انتقاء الفنان العناصر الأكثر إيحاءًا وقدرة على البقاء والاستمرار؛ فليست كل جزيئات التراث الشعبي وعناصره جديرة بأن توظف توظيفا فنيا، بل هناك عناصر وجزيئات شعبية ذات قابلية أكبر على استيعاب الرموز وحمل الدلالات. إضافة إلى أهمية الموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث، بمعنى أن يتفاعل الحاضر مع الماضي تفاعلا خلّاقا مبدعا في إطار العمل الفني، وبالتالي تحويل الموروث وتفاصيله إلى أفعال خلاقة ومؤثرة. (الجبوري وسالم وعبدالأحد، 2009، 670).

ويأتي توظيف الموروث الشعبي على عدّة مستويات، فهناك المستوى الشكلي، والمستوى الموضوعي، والمستوى الجمالي، والمستوى الفني، بينما يرى (ثليلاني، 2010، 23) أن حضور التراث بمستويات متعددة برز في ثلاث مستويات، هي:

- مستوى مسرحة التراث، حيث جرى التعبير عن هذا التراث فاستغرق المسرحي فيه وسجله أو عرضه كما هو دون إضافة أو تفسير.
- مستوى التعبير بالتراث، إذ وظف المسرحي التراث واستخدمه استخداما فنيا بغرض التعبير عن هموم العصر وقضاياه، وذلك بعد تأويل العناصر التراثية تأويلا معاصرا.
- مستوى التأصيل بالمراهنة على أشكال التعبير المسرحي في التراث، والتنظير لهذه الأشكال التراثية.

على أن هناك جانبا آخر لا يمكن إغفاله، وهو يخص المشاهد باعتبار أن المسرح فن المشاهد، وعلى هذا فإن "القيمة التراثية بالنسبة للمسرح العربي لا تكمن في التعامل مع التراث ذاته، ولكن في ضرورة

التواصل مع الآخر الذي هو المتلقي ما دام المسرح هو فن الآخر، وهذا التواصل الذي لا يمكن أن يتم إلا من خلال ذلك الشرط الأساسي وهو العودة إلى المخزون التراثي". (مسكين، 1992، 10).

ويرى عبد ربه في مقاله البحثي المنشور بمجلة نزوى الثقافية (ع 1، يناير 2001) أن الأدب الشعبي هو المصدر الثاني للأخذ بالتراث العماني المتنقل في السرد الشفهي، الذي يُروى غناءً وسردا إلقائيا، ويعرف السير الذاتية او ملامح البطولة فيما تحفل به الذاكرة العمانية من روايات الفروسية والفرسان وأمجاد الحرب والمنازلات بلسان شعبي صادر عن مخيلة ثرية، وخيال بلا حدود. خيال لا يعتمد الواقعة التاريخية بحقيقتها وإنما يتجاوزها عبر مستويات متباينة من الأمنيات والحلم، صانعا شخصية البطل الشعبي محملا إياه وجدار شعب بأكمله.

وتحظى الفنون الشعبية العمانية باهتمام الجهات الراعية للتراث والموروث الشعبي الشفهي والموسيقي. انطلاقًا من كون سلطنة عمان تزخر بتراث شعبي وتاريخي عريق، وهناك كثير من الأغاني والرقصات الشعبية الفلكلورية التي تشكل ظواهر شعبية يمكن تقديمها كمسرح، يعكس ثقافة الشعب العماني وعاداته وتقاليده الأصيلة الموروثة عن الأجداد والتاريخ بما فيه من أحداث وملاحم بطولية، بينما كثيرٌ من الفنون العمانية التراثية التي تشكل فرجة شعبية معبرة عن الفرح والحزن وغيرها من المناسبات الاجتماعية الأخرى، ومن هذه الفنون الرزحة، والعازي والعيالة، والميدان، والمسبع، الباكت، والتغرود، والرزحة، والميدان، والكاسر، والهمبل... وغيرها من فنون البحر، والرعي، والقنص. (الشيدي، 2008، 30).

ومن خلال تتبعنا للحركة المسرحية في سلطنة عمان نجد أنه تمت الاستفادة من بعض تلك الفنون دراميا، فقد مال بعض الكتّاب المسرحيين في السلطنة عند معالجتهم للتراث الشعبي والتاريخ إلى المحافظة على القصة التراثية أو التاريخية كما هي، بينما قام بعضهم بإضافة أحداث وشخصيات من وحي خيال المؤلف. ولابد من الإشارة إلى أن مراحل توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر، أولها: مرحلة البحث عن مضمون تراثي للمسرح، وقد استلهمت موضوعاتها من التاريخ، والتراث الديني والوطني والأدبي والأسطوري والشعبي. وثانيها: مرحلة البحث عن (شكل) تراثي للمسرح. والتي تمثلت في الظواهر المسرحية التراثية التالية: (طقوس العبادة، والقصص والأخبار، والأسمار، ومجالس المنذرين. وفي مواكب الخلفاء، والإسراء والمعراج، والحكواتي، وخيال الظل). وثالثها: مرحلة التنظير لمسرح عربي جديد، وفي عصرنا الحالي تضاءلت فرص تقديم الأغاني والأهازيج الشعبية – التي تشكل جزءًا من ثقافة الإنسان العماني- والتي اقتصرت على المناسبات الدينية والوطنية والاجتماعية. (عزام، 2008، 41-42).

وينقسم المضمون التراثي في المسرح العماني إلى أربعة عناصر، هي: الحكاية، والأهازيج، والأغاني التراثية، والأمثال الشعبية، والتاريخ العماني، إذ يوجد في سلطنة عمان رصيد ثريٌّ من الحكايات الشعبية والأخبار

والأساطير التي يمكن توظيفها فنيًا، بغية تحديد ملامح هوية الدراما العمانية.

وبناء على ما تقدّم فقد أشار (حنفي، 1987) المذكور في (عيسى، 2016) إلى نقاط مهمة فيما يتعلق بتوظيف التراث إذ أشار إلى أنه "لا يوجد شيء اسمه التراث بعيداً عن طرق توظيفه واستخدامه" شريطة أن يكون هذا التوظيف توظيفاً عصرياً وجديداً، لأن بعث التراث في صورة جديدة "ضرورة واقعية ورؤية صائبة للواقع.. والتراث والتجديد يعبران عن موقف طبيعي للغاية، فالماضي والحاضر كلاهما معاشان في الشعور، ووصف الشعور هو في نفس الوقت وصفٌ للمخزون النفسي المتراكم من الموروث في تفاعله مع الواقع الحاضر، إسقاطاً من الماضي أو رؤية للحاضر، وتحليل التراث هو في نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتها، وتحليل عقليتنا المعاصرة هو في نفس الوقت تحليل للتراث لما كان التراث القديم مكوناً رئيسياً في عقليتنا المعاصرة ومن ثم يسهل علينا رؤية الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر".

الفصل الثاني: الفنون الشعبية التقليدية في مسرحيتي الرزحة والنيروز لعبدالله البطاشي

يعد الكاتب والسينارسيت عبدالله البطاشي مبتكرا ومبدعا في المشهد المسرحي العُماني، إذ كان من أوائل الأسماء التي اشتغلت على توظيف الفنون الشعبية التقليدية في المسرح، ولم يكن التوظيف الذي نقصده توظيفا ماديا بقدر ما أنه كان توظيفا فنيا ومضمونيا ليعيد تشكيل النفس البشرية من خلال ما يقدمه من نصوص وصراعات وتناقضات، ويعرّيها أمام حقيقة الصراع الدائم بين الخير والشر.

عمل البطاشي على توظيف المكان والتراث والأحداث في نصوصه بطريقة مميزة عُرفتْ عنه، فمن مسرحية الكهف إلى الرزحة والخفاش والنيروز وغيرها عشرات المسرحيات التي قدمها مع فرقة «مسرح مسقط» وبضعة فرق أخرى في السلطنة. ويقول البطاشي عن مسرحية النيروز بأنها " من أهم النصوص التي توجت اشتغالي بما يتعلق بمسرحة الفنون الشعبية، وامتدادا لنصوص عديدة منها مسرحية الناقوس والكهف والرزحة والمنجور وكلها مسرحيات تعتمد اعتماداً كلياً على فن شعبي نستمده من الواقع ونقدمه حياً مطوراً على المسرح". (مقابلة شخصية، 14 أغسطس 2024م). واللافت للنظر أن الكاتب البطاشي يتعامل مع الفن بكثيرٍ من العمق والتساؤلات التي تدفعه للغوص أبعد من الشكل الظاهري المؤدّى له، فهو يشاهد ما يحدث أمامه طارحا أسئلة كثيرة حول ما هية هذا الفن، وما حقيقة الكلمات التي تُردّد في أثناء تأديته؟ وهل الكائنات المجسدة في بعض الفنون كالنيروز كائنات حقيقية عاشت في زمن مضى؟ أم أنها كائنات خرافية أو أسطورية علقت في ذاكرة هذا الفن وتم توارثها حتى غابت الأسباب الحقيقية لاستدعائها واستحضارها بهذا النمط الحركي والفني لها؟ ثم يتّجه للبحث عن هالات الضوء والعتمة والفرح والتجلّي التي يعيشها المؤدّون وكأنها مرحلة تتفتّق فيها أرواحهم لتتحرّر من قيودٍ كثيرة، وتنطلق مبتغية فسحة من الانشراح. (مقابلة شخصية، 2 سبتمبر 2024م).

الجدير بالذكر أن عبدالله البطاشي اشتغل على توظيف الفنون الشعبية التقليدية بدءًا من العتبة النصية المتمثلة في العنوان، إذ يمثّل العنوان مختزل الدلالات التي يمكن أن تدل على ما هو في الباطن أو الغائب غير الظاهر من المضمون أو المحتوى، إذ أنّ " العتبات مداخل مؤطرة لاشتغال النص وتداوله ، لأنها تحدد نوعية القراءة بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في اطار مؤسسة ثقافية أو أدبية يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراء، بمعنى منحهم تصوراً مسبقاً للنص يكون له تأثير على نوعية إدراكهم له". (لحمداني، 2002، 23).

ولأن العتبات النصية ومن ضمنها العنوان تلعب دورا مهما في توليد المعنى وتحقيق مقصدية الكاتب، وتمثّل جسرا يفضي بالقارئ إلى أفضية النص الداخلي، بناء على موقعه الخارجي على صدر الغلاف أو في مقدمة النص، ووظيفته الأساسية التي تتمثل في جذب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه، إضافة إلى الأدوار الفنية والجمالية التي يقوم بها، من هنا أجد أن الكاتب البطاشي اختار أن يسمّي نصوصه المسرحية بأسماء الفنون الشعبية التقليدية التي استقى منها الحبكة الدرامية، وبنى عليها معطيات جديدة ذات أخيلة متصاعدة الصراع؛ فالقارئ لعنوان النيروز أو الرزحة يستحضر مباشرة ذلك الفن بطقوسه المتعارفة، وطرقات الطبول واصطفاف المؤدين، وجميع أدواتهم التي تستخدم في أثناء التأدية، إضافة إلى الأجواء المحيطة بهذه الفنون ومواسمها.

ومن خلال تتبعنا لمعالجات البطاشي المسرحية نجد أنه يعمل على مبدأ مفاده أن جوهر الفن هو انتماؤه إلى الشعب وقضاياه وإبداعاته، وقد عمل البطاشي فعليا على استحضار هذه القضايا والهموم في نصوصه المسرحية، مستفيدا من قوة الموروث الشعبي الذي يمثّل ذاكرة الشعب وإبداعه، وبهذا فإن حتمية حضور الموروث الشعبي بمعاييره الموضوعية وتركيباته الخلّاقة الفنية أسهم في إغناء التجربة المسرحية التي يقدّمها.

أولا) مسرحية النيروز

تعريف الفن الشعبي (النيروز):

يعتبر فن "النيروز" من الفنون الشعبية التي تمارس في سلطنة عمان وتحديدا في ولاية قريات.. أما مراسم هذا الطقس فتتمثل في خروج الصيادين من منازلهم في فصل الصيف إلى المزارع والواحات ...وفي أثناء العودة فإنهم يدقون الطبول وينشدون الأناشيد المفرحة، حيث يؤدي الرجال حركات راقصة، وخلفهم النساء والأطفال يلوحون بأغصان خضراء دلالة على فصل الخصب والربيع، ويرافقهم الرجال الذين يرتدون ملابس لحيوانات خرافية غريبة الشكل والبنية الجسدية. (القصابي، جريدة الوطن، 20 إبريل 2014م).

ويقول الكاتب البطاشي في تعريفه لفن النيروز (مقابلة شخصية، 14 أغسطس 2024م): "إن فن النيروز هو طقس شعري غنائي يعتمد على الرقص والغناء والتعبير الحركي، ورغم أن كلمة النيروز كمصطلح وصفي للفن يتواجد في بعض البلدان مثل جمهورية إيران (النوروز)، بيد أن (النيروز) في سلطنة عمان والذي يمارس بشكل خاص في ولاية قريات، إحدى ولايات محافظة مسقط ، يختلف تماما عن ذلك النيروز الذي يمارس في جمهورية إيران، كما أنّ هناك فنا آخر يمارس في سلطنة عمان ويحمل الاسم نفسه، لكنه يحمل طقوسا وممارسات مختلفة عن النيروز الذي يمارس في ولاية قريات والذي نتحدث عنه في هذه المقابلة، فنيروز ولاية قريات له طقوس وممارسات فنية أكثر من نيروز ولايات الباطنة، فهناك، أي الباطنة، يتسم النيروز فيها بطقوس رياضية وترفيهية من خلال حلبة كبيرة يتم فيها عرض لمناطحة الثيران في المناسبات والاحتفالات الشعبية ويشهد حضورا كبيرا من الناس المحبّين لهذه الطقوس".

وأضاف البطاشي: إنّ نيروز ولاية قريات الذي نتحدث عنه فهو عبارة عن طقس فني بحت يقوم من خلاله الأهالي بمغادرة المزارع والريف نحو مناطقهم الساحلية بعد قضاء الصيف، وذلك في موكب شعبي مصحوب بالغناء والرقص والأهازيج والملابس المبهجة المزينة بالألوان والحليّ والأحجار الكريمة، وتتزين النساء بالحناء، وارتداء الملابس التراثية ذات الألوان المتمايزة بمختلف التطريزات. فيما يرتدي الرجال الخناجر، ويحملون العصيّ والسيوف والبنادق ومعهم أطفالهم، تصبحهم فرقة شعبية تنشد الأناشيد التي تعبر عن الحياة والأمل وتمجّد معاني الإخاء والعلاقات المجتمعية المتماسكة، فيما يقوم بعض الأشخاص التابعون للفرقة الشعبية الغنائية بارتداء ملابس تنكرية تجسد حيوانات خرافية تشبه الأسود والنمور إلى حد ما، وهي ترافقهم وتقوم بحركات بهلوانية استعراضية تشيع الفرح والسرور والبهجة.

قراءة في مسرحية النيروز:

يشير الكاتب البطاشي إلى أن فكرة النص جاءت نسبة إلى فن النيروز في ولاية قريات، فمن خلال ما يحمله فن النيروز من سمات مسرحية كثيرة من خلال الطقس وأدائه بشكل كامل، ومن خلال فكرته ومفهومه وأهدافه، وجد الكاتب فيه مادة خصبة وثرية تجسّد روح المسرح الحديث المتمثل في الشعر والغناء والرقص والأزياء ذات الألوان الثريّة بالدلالات.

والنيروز موسم يأتي بعد قضاء الأهالي (الصيادين) فترة الصيف في المناطق الباردة المتمثلة في الريف والواحات الخصيبة، وفي نهايته يبدأون بشد الرحال والتوجه إلى بيوتهم في المناطق الساحلية ممنّين أنفسهم بموسم صيد أسماك سخي، وأجواء معتدلة تعينهم على ممارسة حياتهم الاعتيادية؛ لذلك جاءت الفكرة الرئيسية للنص من خلال هذه الممارسة السنوية للأهالي، والمتمثلة في الحب والإخاء

والوئام والصلات الإنسانية الرفيعة، والبحث عن الحياة الرغيدة، واستقبال المواسم كل عام بأرواح مليئة بالتفاؤل والإقبال على الحياة بشغف.

ويضيف البطاشي: "الفكرة في حد ذاتها تركّز بشكل أو بآخر على دورة الحياة وصيرورتها المستمرة، فبين الهرب من الأجواء الصعبة والشاقة التي تمثل (الآلام والعذابات، والقهر، والظلم، والخوف... إلخ) يتجسد مفهوم اللجوء إلى المناطق الآمنة والباردة التي تهطل فيها الأمطار والظلال والثمر والمياه العذبة المتمثلة في الأنهار والينابيع، وهو صراع درامي بين الإنسان والطبيعة، وقد تكون هناك صراعات أخرى تتداخل بين الإنسان والإنسان نفسه. (مقابلة شخصية، 14 أغسطس 2024م).

أما بالنسبة لشخصيات هذا العمل فقد شكلت اتجاهات متضادة في تحريك الفعل، وهذا ما جعل الصراع متأججًا بينها، وبالتالي دفعته للأمام. لقد تضمّن العمل شخصية "نبهان" التي مهّد الكاتب لها منذ المشهد التمهيدي للنص المسرحي، كما في المقطع الآتي:

"تنبثق الإضاءة من خلف الشجرة مع صوت امرأة في حالة المخاض وبجانبها زوجها (جمعان) يحاول أن يساعدها، فيما تنطلق الطبول من بعيد تقترب على إيقاع فن النيروز؛ لينطلق صوت الطفل.

جمعان يبارك لزوجته مولوده ثم يأخذ المولود ويرفعه إلى الأعلى فرحا.

من بعيد يصل صوت الناس وهم يقتربون قادمين من القرى الريفية التي مكثوا فيها بضعة أشهر بين الواحات والمزارع في موسم القيظ (الصيف) اتقاء درجات الحرارة المرتفعة، يعودون إلى قراهم الساحلية وهم يحتفلون بالنيروز كعادتهم، الآن تبدأ النتوءات على الأرض في الحركة والتمايل، ترتفع وتنزل وكأن الأرض يهزها زلزال أو قشرتها تتحرك ثم تظهر الحيوانات الخرافية التي تستخدم في فن النيروز والتي تسمى محليا الدمبوشات (جمع دمبوشة وهي عبارة عن ملابس لأشكال حيوانات أسطورية يرتديها رجلان يجسدان حيوانا واحدا)

تركض (الدمبوشات) هنا وهناك على إيقاع الطبول في حركات بهلوانية وأكروباتيه مجنونة تحيط بالرجل وزوجته وهما مذهولين فيما النتوءات التي يجسدها المجاميع تتحرك وتنتفض وكأن الأرض تتحرك وتكاد تتشقق. تمتلئ الخشبة بالضجيج مع ايقاع الطبول وحركات الحيوانات الخرافية والمجاميع على الخشبة الذين ينتفضون ويتأوهون، فيما يظهر نبهان من تحت الأرض يتلوى كالطفل الصغير ثم يزحف ثم يحبو كالطفل الصغير ويتعثر وحوله الحيوانات الخرافية تدور.

نبهان يحاول الوقوف فيتعثر، ثم يحاول أن يخطو بضع خطوات فيسقط فيما حركة الحيوانات الخرافية تتصاعد بالجنون والصراخ مع كل تجربة يمر بها نبهان وهو يجسد مراحل نمو الصغير، حتى

يستجمع قواه فيقف متمايلا مع الصخب والضجيج. الحيوانات الخرافية تهدأ ثم تركع وكأنها تبدي له الطاعة... "

وتعتبر شخصية "نبهان" من الشخصيات القوية في النص حيث يتصادم مع كثير من الشخصيات الأخرى، ومن ضمنها شخصية "نورة" التي سيكتشف لاحقا بأنه أخته، وسيعرف الجميع بأنه ذلك الطفل الرضيع الذي اختطف من بين يدي والدته. وهذا التصادم بين نبهان ونورة يخلق جوّا مشحونا من الصراعات طوال المشاهد التي تجمعهما، ويظهر ذلك في المقطع الآتي:

نبهان: لقد مرت السحب العابرة كثيرا من أمام شباك القمر العجوز، وأنت لا زلت تمنعين نفسك عن الطعام والشراب..

نورة: (لا تنظر إليه وإنما تبصق تستحقره).

نبهان: لقد بصقت طويلا.. ولكن ألا تريدين شربة ماء تعيد إلى بلعومك المتشقق شيئا من الليونة؟

نورة: أفضل الموت على أن أكون في الأسر عبدة مذلولة.

نبهان: لا أدري لماذا يعيقني والدي عن الفتك بك، هل لأنك تحوزين على شيء من الجمال؟

نورة: لن أكون لوالدك النمرود سلة فاكهة، أخبره بألا يحلم بشي بعيد عن مناله.

نبهان: (يحاصرها بقبضة وبعنف) أيتها الأنثى الماكرة، تتظاهرين بالقوة ولكنك في قرارة نفسك ضعيفة.

نورة: ماذا فعلتم في هذه الدنيا غير أنكم تصطادون الأرواح في الظلام؟

نبهان: (صارخا بكبرياء) الظلام علمني أن أكون خفاش مهيمنا، علمني بأن اليد القوية من حقها الإمساك بكل شيء.. ومن حقها الوصول إلى أي مكان تريده.

نورة: مهما طال الزمن أو قصر، فعلم الأحرار سيظل مرفرفا..

نبهان: النار تأكل كل شيء.. ولكن الحطب ضعيف بطبعه يقطع ومن ثم يرمى ببساطة.

نورة: الماء الذي بلا لون ولا طعم سوف يطفئ النيران".

وقد استعان الكاتب بشخصية المجنون، وهي شخصية نمطية كثيرا ما ظهرت في المسرح الخليجي، كما في المقطع الآتي:

(يسمع ضجيج في الخارج يظهر المجنون والحرس يحاولون منعه)

المجنون: اتركوني.. دعوني أراه.

غاشم: (يشير إليهم بالانصراف وقد بدا مرتبكا) ما الذي عاد بك ثانية إلى هنا؟

المجنون: (يضحك ببلاهة) اشتقت لشجرة (الغافة) لقد أبت أن تموت في داخلي.. وإنها لا تزال في فناء بيتنا يانعة رغم اصفرار أوراقها (يضحك بهستيريا).

غاشم: (يقترب منه ليركله بعنف ساخرا) شوقك عظيم أيها الخائب.. فالصياد وإن تبختر الطاووس في بيته يظل صيادا كما هو، ما الذي أتى بك عندي أيها العميل الذي انتهت صلاحيته؟

المجنون: (يبكي ببلاهة) الشمس.. الشمس التي أشرقت من شبابيك قصرك.. أراها في الحلم تغرب من نوافذه الصغيرة.

نبهان: أي جنون هذا الذي يتمركز في عقلك؟! هيا أذهب قبل أن يختفي لمعان سكيني بين أوصالك.

المجنون: إن للعصافير قوة ليست كهذه الرعشة الذابلة، أستمع إليّ أيها الصوص الصغير، فأنا أحذرك!".

لقد تداخلت الصراعات في هذا العمل بين شخصياته، ووظف الكاتب فن النيروز توظيفا تماهى مع الحالة الشعورية التي أرادت أن تصل إليها الشخصيات التي كانت تشعر بالظلم، في حين كانت تلك الطقوس وكأنها تمتزج مع قوة البطش والظلم التي مارستها الشخصيات مثل شخصية حامد وغاشم ونبهان. من هذا المنطلق فإن التراث في هذه الحالة أصبح وسيلة في يد الكاتب وليس غاية في ذاته، وهو بمثابة الأداة التي شكّل بها عمله الأدبي وأضفى عليه عتبات موازية للمعنى الباطن.

ثانيا) مسرحية الرزحة

التعريف بفن الرزحة الشعبي:

فن (الرزحة) هو فن من الفنون الرجالية، حيث يُقام غالباً في الاحتفالات الوطنية والمناسبات الاجتماعية، كما انه ينتشر في مختلف ولايات السلطنة ويشارك فيه عدد كبير من الرجال وذلك في شكل صفوف متساوية يتقدمهم رجال يتبارزون بالسيوف والتروس وكلمات هذا الفن التي تكون عن مطارحة شعرية تتناول مواضيع تتعلق بالشجاعة والفخر والمديح والهجاء، ويستخدم في هذا الفن الطبل العُماني، بحيث يقوم الطبّالون بالتحرك بين الصفوف وهم يقرعون الطبل بطريقة موسيقية تتماشى والكلمات الملقاة. وقد سميت" الرزحة" بهذا الاسم لأن المتبارزين بالسيف يرزحون تحت أثقال سيوفهم أي أن كل متبارز يتحمل ثقل سيفه ويقفز عالياً في الهواء ليهبط واقفاً على قدميه. ويتميز فن" الرزحة" كنمط موسيقي تقليدي يُمارَس بشكل واسع في مختلف المناسبات الاجتماعية والوطنية بالسلطنة وبشكل خاص في محافظة مسقط، ومناطق: الباطنة، والداخلية، والشرقية، وبعض ولايات المنطقة الوسطى. (جريدة عُمان، 25 يناير 2018م).

قراءة في مسرحية الرزحة:

يقول الكاتب البطاشي عن مسرحية الرزحة: "تدور أحداث المسرحية في فترة الاحتلال البرتغالي لبعض السواحل العمانية في عام ١٥٠٧ م حيث يعرض العمل الصراع الشديد بين الشعب العماني وبين المحتلين الغزاة. ويأتي فن الرزحة (الحربي) في المسرحية كأداة للتعبير عن مشاعر العمانيين وأحلامهم ويتم تقديمه كرمز للهوية العمانية والمقاومة والصمود. وتؤكد المسرحية على أهمية الحفاظ على الهوية الوطنية وتشجّع على مقاومة الظلم والاستعمار. كما تبرز دور الشباب في بناء المستقبل وتطوير الوطن."

وقد أشارت الناقدة عزة القصّابي في مقالة استعرضت فيها هذا العمل إلى أن الخيال في هذه المسرحية انتصر على التاريخ أو التراث المروي ليرسم أحداث من نسج خيال المؤلف عبدالله البطاشي، أما موضوعها فهو قائم على استرجاع التاريخ بصورة جمالية تمزج بين الماضي بالحاضر، وهي تستنهض الروح العمانية التي يسودها التكافل والتضامن ضد القوى الخارجية عبر التاريخ. ومن الملاحظ من خلال المقدمة بأن الكاتب يريد أن يشاكس التاريخ قليلا، ثم لم يلبث أن يحلق بعيدًا لينسج من واقع خياله أحداثا وموضوعات. (جريدة الوطن، 20 إبريل 2024م).

ومن يقرأ النص يجد أنه يقول على استعراض حياة الصيادين والنساء والمزارعين في ظل الاحتلال البرتغالي الذي سيطر على السواحل العمانية ردحًا من الزمن، إذ جاء في مشهده الاستهلالي التالي: "خشبة المسرح مقسّمة إلى عدة أقسام تمثل مختلف الأنماط الحياتية يُظهِر وتظهر صورة وتفاصيلًا عن مزارعين وصيادين يمارسون حياتهم اليومية، وسوقًا نشطًا يعج بالناس، ونساء يقومن بجلب الماء والتواصل والتحية بينهن. يُعطي المشهد انطباعًا عامًا بالسلام والاستقرار وسير الحياة بشكل طبيعي، إلى أن يتحول المشهد لأجواء مرعبة مع أصوات المدافع والبنادق حيث يقتحم الجنود البرتغاليون المكان ثم يُصوِّر المشهد حالة من الفوضى والعنف ومعرك طاحنة بين العمانيين والجنود البرتغاليين.

ينتقل المشهد التالي إلى ما بعد المعركة حيث نرى طفلًا ينهض من بين الخراب والدماء، مشدوها، وهو يبكي. يبدأ في البحث عن والديه، يتخبط ويتعثر بين الجثث المتكدسة. ينعكس صراخه في المكان، كأنه يتحدث إلى الفوضى التي حدثت. ينهار الطفل بالبكاء وهو يصرخ، ثم تخفت الإضاءة بتقنية توحي بمرور فترة زمنية طويلة".

وفي هذا الاستهلال إشارة إلى الاحتلال البرتغالي وما أحدثه من خراب وقتل وتدمير في المنطقة، ليكون هذا المشهد جسر الانتقال للمشهد الأول الذي اشتغل فيه الكاتب على إبراز دور المرأة العُمانية عبر التاريخ في مواجهة قوات الاستعمار؛ إذ جاء في المشهد هذا المقطع: "... يتقدم الجندي منتشيًا فيخرج مدية من حزامه ويهم بإمساك العجوز لكن وبشكل مفاجئ نسمع جلبة من الخارج، حيث يقتحم المكان

عدة نساء عمانيات مسلحات وملثمات، فيحاصرن المكان ببنادقهن ومن بينهن عزة.

عزة: مكانك يا صاحب المدية.. واحذر من أن تعبث بأصابع الحقيقة.

الضابط: من أنتم؟ وكيف تجرأتم على مخاطبة ضابط برتغالي يمارس مهام عمله بهذه الطريقة؟».

لنصل في نهاية المشهد إلى المقطع الآتي:

"الضابط: أنا آسف، أنا آسف حقًا، أرجوك لا تقتليني، اسمحي لنا بالذهاب.

عزة: أنت ستذهب لإيصال هذه الرسالة، بأن امرأة عمانية وضعت قدمها على رقبتك. أما هؤلاء فهم أسرى لدينا. قل لقادتك بأن عمان برجالها ونسائها سيحاربون حتى النهاية، هيا اغرب عن وجهي.

يركض الضابط بفزع مخلفا جنوده في قبضة المقاومات العمانيات".

وهنا يحسب للكاتب إبرازه لدور المرأة العمانية التي كانت تقف في الميدان مع الرجال، حيث رسم المؤلف شخصية (المرأة) وهي تقاوم الاحتلال والغزاة. وفي المشهد الثاني يمزج الكاتب بين خيال المؤلف والحدث التاريخي، حيث تصور أحداث مسرحية (الرزحة) روح الائتلاف والتوحد مع الشعب العماني من خلال تصوير المشهد الغنائي الشعبي الذي تظهر النساء والأطفال فيه ثم ما يلبث جنود الاحتلال من مداهمته والمطالبة بالإفصاح عن مكان عزة التي تقود المقاومة بين النساء، وبالرغم من أن المشهد ينتهي بقتل عزة من قبل جنود الاحتلال إلا أن الكاتب اشتغل على توظيف فن الرزحة والحركات التي تُؤدى في تصوير القتال الذي دار بين عزة والجنود وحركاتها الرشيقة بالسيف وهي تنتقل بين صفوفهم، تضرب أعناقهم يمنة ويسرة، حتى تسقط إثر الطلقات النارية التي تصيبها، وهذا ما يوضحه المقطع الآتي:

"نرى عزة تستهدف الجنرال وتتقدم نحوه.. حيث نراه في وسط المعمعة يحتمي بجنديين ويدير ظهره للجميع وهو خائف فيما عزة تصول وتجول هنا وهناك تتحرك برشاقة وتلوح بسيفها في الهواء إلى ان تقترب من الجنرال فتصرع الجنود أمامه فيسقط الجنرال من الهلع تحت أقدامها فترفع السيف تهم بقطع رقبته إلا أن طلقات من بنادق الجنود الذين يظهرون من أماكن عدة كقوات دعم تخترق جسد عزة ثم نراها تتماسك دون أن تتهاوى..

المجاميع من النساء والأطفال يثورون بقوة ويعلو صراخهم وهم يشتبكون مع قوات الدعم التي ما إن ترى الجنرال وهو يهرب حتى يلحقون به مولّين الأدبار.

امرأة 1: عزة.. يا إلهي.. تماسكي.. اطلبوا النجدة.. اطلبوا النجدة..

عزة: كل شيء يقترب وكأن الريح قد ارتدت جلبابا أبيض ... كل شيء قد اقترب.. أراه الآن أمامي ذاهبا إلى التلاشي.. يكفي بأن أولئك الجبناء قد باتوا موقنين بأننا سنقاتل حتى الموت.. حتى الموت.

تتهاوى على ركبتيها.. فتسندها النساء ملتفات حولها في نص دائرة.. يبدو رأسها متدليا للأسفل.. والسيف أمامها منتصبا وهي تستند عليه، فيما يعم الهدوء المكان.. ثم نسمع من بعيد إيقاع فن الرزحة يقترب - تنزل الإضاءة تعبر عن مرور سنوات. نهاية المشهد".

كما تتضح أهداف ورغبات العدو البرتغالي في السيطرة على الشعب العماني من خلال المقطع التالي: «الجنرال: نعم وقد قمت ببعض التدابير ...أصدقاؤنا التجار الآسيويون والأجانب يتعاونون معنا.. من أجل تجنيد بعض الشباب الساعي للمال وراحة البال.. وبالأمس قد وظفنا أحدهم».

ونجد أن الكاتب تعامل مع المادة التاريخية التراثية تعاملا يختلف عن تعامل المؤرخ، فهو هنا لا يلتزم بالتتابع الزمني للأحداث التفصيلية، وهذا ما يتيح للصورة المرسومة أن يكون لها أكثر من دلالة. وهذا التعامل من قبل البطاشي كان تعاملا مقصودا وواعيا كونه ينظر للماضي نظرة شمولية، ثم يستلهم منه ويعيد بناءه وتأهيله في العملية الفنية، وهو بذلك يفرض الموروث بصيغ جديد واعية تتكيف مع القالب الجديد الذي فرضه العمل الفني. ومن ذلك ما أبرزه الكاتب من مقاومة الاحتلال من قبل المقاومة العمانية، إذ عالجه بطرق مختلفة، منذ بدء النص وحتى نهايته، وبما أننا استعرضنا مقطعا سابقا، فإننا نضع هناك مقطعا آخر:

«الضابط: تحركات مشبوهة في المناطق الداخلية...يقودها رؤساء القبائل..

باريرا: ماذا تعني بالمشبوهة؟ ...

الجندي: اجتماعات.. ومشاورات تحت سقف واحد...التقارير تؤكد بأن الأمر على غير طبيعته...

باريرا: هذا أمر مقلق.. فتصالحهم يعني بأن خططنا معرضة للإخفاق فنحن نعتمد على تشتتهم ومشاكلهم التي نحاول تفعيلها باستمرار».

لقد وظّف الكاتب فن الرزحة في أكثر من موقع في النص، إذ ظهر في المقطع التالي: «يظهر فيه ناصر وهو يمارس الطقوس الحركية التي تمارس في «فن الرزحة» ...يرتفع صوت الرزحة من بعيد مقتربًا ...تحيط بناصر مجموعة من الأرواح الشريرة؟ ... ناصر يمسك بالسيف...يقفز عاليا.. يدور في كل الاتجاهات ... يحضر الترس العماني التقليدي... يصارع الهواء.. وكأنه يحارب ثلة من الأرواح الشريرة التي تهاجمه من الخلف.. الأرواح تحاول النيل منه ...ناصر يقفز هنا وهناك ...يجندل الأعناق المتقافزة في الفراغ.. يصارع الهواء".

كما ظهر في المشهد الحادي عشر على النحو التالي: " يعبر المشهد عن معركة بين المقاومة والمحتلين، حيث ينطلق صوت إيقاع الرزحة، وعلى أثره يلتقي الجمعان في اسلوب ايحائي يعبر عن ضراوة المعركة، إلى أن تنتهي الأحداث الى هرب المحتل من المعمعة، ويتجمع أبطال المقاومة خلف الضارب للطبل (بإيقاع الرزحة) وهم ينشدون فن (العازي)".

النتائج

من خلال ما استعرضناه في محوري البحث، ومن خلال الأسئلة التي طُرحت في المستخلص؛ فإننا نصل إلى بناء عدّة نتائج أناقشها على النحو الآتي:

- الاشتغال على عتبة العنوان لدى الكاتب البطاشي اتّسم باتباعه استراتيجية موحدة في مجمل نصوصه وهي استخدام اسم الفن الشعبي التقليدي للعمل المسرحي، مستحضرًا إياه في مشاهد التمهيد وحالات التوحّد مع النفس، والصراعات التي تدور بين قوتي الخير والشر، وحالات الانتصار، مما يكسب النص هالة من العبثية بشكل كبير، والتعبيرية في أحيان أخرى.
- يتضح من خلال التوظيف الذي اشتغل عليه الكاتب تركيزه على تحديد الهوية التعبيرية، ومظاهرها الاتصالية مستفيدا من كون الموروث الشعبي عنصرا مهما وكاشفا عن عناصره وأشكاله وقيمه مما منحه عمقا دلاليا وفكريا وجماليا، أدى إلى تحويله لأفعال خلاقة مؤثرة في النص الإبداعي.
- إن ابتكار المعالجات التي يضفيها الكاتب على الفكرة، مستعينا فيها بتوظيف الفن الشعبي التقليدي تنتقل به من مجرد المعالجة المادية للفن إلى الاشتغال على الأبعاد الموضوعية الأكثر عمقا في النفس البشرية، وما يجسدها من صراعات وتناقضات ومفاوضات للوصول إلى مرحلة الاتزان والسلام الداخلي.
- اعتمد الكاتب على أسس التوظيف الموضوعي وبنائه التركيبي، إذ أوجد بصمة إبداعية من خلال اشتغاله على تجربة ثقافية وفنية تمّ من خلالها ابتكار توليفة جديدة ونوعية لجوهر العناصر والمعطيات في الموروث الشعبي، حيث إنه قام بهدم الصورة النمطية وإضاءتها برموز جديدة مستعرضا فيها العمق الروحي والبعد النفسي.
- تمثل الفنون الشعبية والتراث بالشكل عام، قيمة إنسانية سامقة بما تحمله من معانٍ للقيم الإنسانية الأدبية والفكرية للشعوب، وهذه القيمة تمتزج مع هويّتنا العربية مما يضفي عليها طابعا مميزًا يجعل لها قبولا دائما لدى الكتّاب لما تتيحه من مساحات حرّة للإبداع والأصالة وابتكار المعالجات الدرامية المختلفة.

الخاتمة

لقد تميّزت تجربة البطاشي في معالجة الفنون الشعبية التقليدية وتضمينها في المسرح العماني بالإبداع، إذ أنها أخضعت الفنون الشعبية (النيروز، الرزحة، وغيرها) لمعالجة سبقها قدرة كبيرة على الفرز والاختيار والتصرف بالأصل، مما أوجد توازنا ما بين العنصر التراثي، وعملية تضمينه في النص المسرحي.

إنّ العمل على تجسير الحالات الإنسانية والانفعالية، ونقلها إلى الأجيال في المستقبل له أهمية كبيرة، خصوصا لما نعانيه من حصارٍ مادي في مجمل تفاصيل الحياة التي نعيشها، كما أن إعادة إنتاج العناصر التراثية، والاشتغال على رؤى جديدة مستمدة منها بطرق مبتكرة، واستثمار التقانة بما يتوافق مع كل عصر وإسقاطها على الواقع يمثل أرضية خصبة للإبداع والابتكار، وهو مدخل لاكتشاف التاريخ والتراث، وبالتالي الحفاظ عليه وتوثيقه وتطويره بما لا يضير بخصائصه وأصالته، وعليه فإن وظيفة المسرح الحقيقة والجادة تكمن في أنها تجدد إدراكنا إزاء كثير من المواقف والأشياء، وتجعلنا نكفُّ عن رؤية ما اعتدناه بالطريقة الرتيبة في مختلف نواحي حياتنا، ويتحقق ذلك من خلال كينونة الموروث الشعبي بغية اكتشاف خباياه وخفاياه ونقلها إلى الفرجة البصرية ذات الدلالات العميقة. وتتوجب الإشارة هنا إلى أن مصطلح ما بعد التراث في المسرح يمثل الميزان الذي يحرض على عدم إهمال التاريخ والتراث وإنما التعاطي معه وتطويره بما يتوافق مع الرؤية المستقبلية له، ومحاولة استقرائه وتفسير حيثياته للوقوف على عناصر الدهشة والإبداع وخلق المعالجات الأصيلة التي تحقق صياغة عربية أصيلة تمزج ما بين ثنائية المسرح والموروث الشعبي.

المراجع

1. ابن منظور. (1993)، لسان اللسان- تهذيب لسان العرب، هذبه: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، إشراف: عبد أحمد علي مهنا، ج 2، بيروت: دار الكتب العلمية.
2. البقمي، لطيفة عايض عبدالله. (2015)، توظيف التراث الشعبي في المسرح السعودي نماذج ورؤى، حوليّة كلية اللغة العربية، ع 19، ج 2. الطائف: المملكة العربية السعودية.
3. بن عمر، مولاي أمحمد. (2017). الرمز التراثي في ديوان رجل من أرض الحلاج لأحمد دليل، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع 11، ص 159- 180.
4. ثليلاني، أحسن. (2010)، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، الجزائر.
5. الجبوري، محمد عبدالرحمن وسالم، عادل كريم وعبدالأحد، عصام. (2009)، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العراق، ع 59، ص

665- 689.

6. الجزيرة، (12 / 7 / 2019)، الفنون الشعبية تعبير عن الهوية الثقافية، الفنون الشعبية تعبير عن الهوية الثقافية، | أخبار فن | الجزيرة نت(aljazeera.net) ،الجزيرة نت، تم الاطلاع عليه في 9 /2024/9، تم الاسترداد من (الفنون الشعبية تعبير عن الهوية الثقافية | أخبار فن | الجزيرة نت (aljazeera.net)
7. الراعي، علي. (1979)، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
8. زكريا، أحمد بن فارس. (1979)، معجم مقاييس اللغة، ج 6، تحقيق: عبدالسلام محمد بن هارون، القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر.
9. زيادنه، صالح. (1997)، من الأمثال البدوية، ط1، القدس: المطبعة العربية الحديثة.
10. الشيدي، جمعة بن خميس، أنماط المأثور الموسيقي العماني...دراسة توثيقية وصفية، مركز عمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2008م، ص30
11. عزام، محمد. (2008)، مسرح سعدالله بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط 2، دار علاء الدين: دمشق.
12. عيسى، يحيى سليم. (2017)، آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني، المجلة الأردنية للفنون، م 10، ع 1، صـ 1-20. الجامعة الأردنية: عمّان.
13. القصابي، عزة. (2006)، رؤية في المسرح العماني، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان.
14. كروتشاني، فابريتزيو. (2001)، فضاء المرح، ترجمة: أماني فوزي حبيش، مطابع المجلس الأعلى للأثار: العراق.
15. لحمداني، حميد. (2006)، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، م12، 2 46، جدّة: المملكة العربية السعودية
16. مسلم، صبري. (1986) التنظيف مستقبل التراث الشعبي، أبحاث في التراث الشعبي، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة.
17. مسكين، محمد. (1992)، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الوحدة، ع 95، المغرب.