# الأغنية الشعبية فى المسرح العمانى: الدلالات والرموز

# Popular Song in Omani Theatre: Connotations and Symbols

أ. م. د. سعيد بن محمد السيابى

**Assist. Prof. Dr. Said bin Mohammed Al-Siyabi**

قسم الفنون المسرحية / جامعة السلطان قابوس

**Department of Theatre Arts**
**Sultan Qaboos University**
saidm@squ.edu.om

**الملخص**

استطاع المسرح العماني أن يكون همزة وصل بين الماضي والحاضر والتراثي والحداثي، وقدم المشتغلون به العديد من التجارب الناجحة التي حصلت على الجوائز والإشادات النقدية في درجات الوعي الرمزية لهذا الربط والتوظيف والقراءة العميقة لدلالات تجسدت بكل احترافية ونجاح على خشبات المسارح المحلية والإقليمية.

يناقش البحث المضامين الفعلية والجهود التي قدمها كل من المؤلفين والمخرجين العمانيين والنتائج التي استطاع المسرح العماني ان يحققها خلال العقدين الماضيين وأن يحدثها في مستوى الطرح والعرض على المستوى الفكري والفني المحلي، وما سجله من حضور على المستوى الخارجي، خاصة فى اللعب المسرحى والتوظيف الدرامى للأغنية الشعبية سواء على مستوى النص أوالغرض، إذ تنوعت أدوات وأساليب هذا التوظيف، لدرجة أن تحولت الأغنية الشعبية إلى أحد أهم مفردات التجربة المسرحية العمانية لإتسامها بصفة الجماعية، والأداء الجماعى من أبرز المفردات التراثية العمانية لهذا يتم توظيف الأغنية الشعبية العمانية فى المسرح بشكل ملموس خلف للأغنية الشعبية حضوراً مستمراً ومتفاوتاً من عمل لآخر خاصة فى الأعمال المسرحية عينة الدراسة الحالية وهى (الرزمة- حمران العيون- بوسلامة- سمهرى- البراقع) وتمثل البراقع النموذج الرئيسى للبحث.

**الكلمات المفتاحية: (الأغنية الشعبية ، المسرح العمانى ، الدلالات ، الرموز)**

## Abstract

The Omani theater was able to be a link between the past, present, heritage and modern, and its workers presented many successful experiences that received awards and critical praise in the symbolic degrees of awareness of this linkage, employment and deep reading of connotations embodied with all professionalism and success on local and regional theaters.

The research discusses the actual contents and efforts made by Omani authors and directors and the results that the Omani theater was able to achieve during the past two decades and to bring them to the level of presentation and presentation at the local

intellectual and artistic level, and the presence recorded at the external level, especially in theatrical play and dramatic employment of the popular song, whether at the level of text or purpose, as the tools and methods of this employment varied, to the point that the popular song turned into one of the most important vocabulary of the Omani theatrical experience because it is characterized by a collective character, and performance The collective of the most prominent vocabulary of the Omani heritage for this is employing the Omani folk song in the theater in a tangible way behind the popular song a continuous presence and varying from one work to another, especially in the theatrical works of the current study sample, which is (package - Hamran eyes - Bousalama - Samhri - Burqa) and represent the burqa the main model of research.

**مقدمة:**

هذه الدراسة ترصد توظيف التراث فى المسرح العمانى وتحديدا الأغنية الشعبية، حيث يؤكد الدكتور عبد الحميد يونس على أنه "لم يعد هذا التراث مقصوراً على ما بقي من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهياكل والجسور والبنى، ولكنه يضم إلى هذا كله، ما يصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبى، يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة.. وهذا الجانب من التراث العربى فيه من المرونة ماجعله –ولا يزال يجعله– قابلاً للتطور والنمو، مع تطور الحضارة العربية ونموها، وهو فى الوقت نفسه يرد على أولئك الذين أنتقصوا من قدرة العقل العربى، والإرادة العربية، تبريراً لإستعلاء عنصرى. ولذلك كان العمل على أحياء التراث الشعبى العربى تبعة قومية وإنسانية وعلمية فى وقت واحد"[١]. وهذا يؤكد قيمة البحث وأهمية ما يرصده من توظيف للتراث الشعبى العمانى وخاصة الأغنية.

إذ تنوعت توظيفات الأشكال والظواهر والأنماط والفنون التراثية في المسرح العمانى، بين التراث المادي مثل القلاع والحصون والبيوت، والتراث الغير مادي كالأدب الشعبي بأنواعه، "والأنماط البشرية المحلية والدخيلة المرتبطة بتركيبة المجتمع براً وبحراً، مثل النوخذا والغيص والنهام والطواش والتاجر والملا (رجل الدين)، كما كان هناك دوراً أساسياً للغة المنطوقة كون المسرح يعتمد على الكوميديا الشعبية – والتلاعب بألفاظ اللهجات المحلية وطريقة نطقها لدى غير أهل البلد من العرب الوافدين والأعاجم استخدام وتوظيف الأغانى الشعبية فى المسرح العمانى "خاصة أنه بالكلمة الحلوة ومازالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة بالأغنية والقصة المنظومة"[٢].

فالإضافات والرؤى المعاصرة هي التي تكتب للتراث الشعبي الحياة لذلك التراث الذي يشكل وجدان الأمة والجماعة الشعبية "والضرورة تؤكد على أهمية العودة لتسجيل التراث وموضوعاته (السير كمثال) من خلال الرؤية الدرامية الحقيقية أو الذهنية العربية الإسلامية، وبخصوصيتها غير الأوروبية، والعودة بإخراجها بنفس روحيتها وطقسيتها، مع الاستفادة من خصائص ومحصلات التقنيات المسرحية المعاصرة"[٣].

إنها محاولة تمثل إطلالة على عالم شديد الثراء بنصوصه ودلالته الاجتماعية، من هنا فإننا نؤكد على حاجتنا إلى جمع ميداني منظم، وبشكل دوري، يقوم على المسح الشامل للمناطق بسلطنة عمان، مع تتابع الجمع الميداني لندرك كيف استسلمت بعض النصوص لمصيرها التراثي، وكيف واصلت بعضها عبور الزمن لتظل مأثورية فاعلة في الجماعة وطريقتها في الحياة، كما نستطيع أيضاً ملاحظة النصوص التي تستدعيها الجماعة الشعبية من جُب التراث لتحيا بينها، بل كيف دخلت بعض النصوص الفردية في معية الجماعة الشعبية، وكيف يستلهم كتاب المسرح العمانى نصوص الجماعة الشعبية وبأية كيفية، خاصة مع توظيف الأغانى الشعبية سواء الفردية أو الجماعية.

إن هذا النوع من الدرس المنضبط لن يتوفر لأي باحث ما لم يستطع على جمع ميداني متصل يسهم في عقد المقارنات وتتبع حركة النصوص من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن، وكذا من الجماعة إلى الأفراد والعكس ومن هنا تأتى أهمية هذا البحث.

## الفصل الأول: الإطار المنهجي للدراسة

**أهداف البحث:**

١- الكشف عن مدى استفادة المبدع العمانىمن الأغانى الشعبية العمانية داخل العمل المسرحى.

٢- معرفة الكيفية التى أعيد من خلالها تشكيل وتوظيف ألأغانى الشعبية داخل العمل المسرحى.

٣- محاولة الكشف عن الأسباب التى من أجلها تم توظيف الأغانى الشعبية فى المسرح العمانى والنتائج المترتبة على ذلك.

**أسباب إختيار الموضوع:**

تمثل الأغنية الشعبية العمانية أحد اهم القلاع والحصون الحامية للتراث الشعبى المحلى، لكونها حالة جماعية تتردد وتتوارث عبر الأجيال عبر الأجيال حافظة لتراث شعبى قومى لذلك كان لزاماً على الباحث التدقيق فى إختيار عينة البحث من يتوافر فيها التوظيف الواعى للأغنية الشعبية العمانية واستقدامها كمفردة مسرحية حققت نجاحاً وتميزاً بل وتفرداً ملموساً فى المسرح العمانى.

**عينة البحث:**

قدم المبدع العمانى رصيداً هائلاً من الأعمال المسرحية التى وظفت الأغنية الشعبية إلا أن الباحث اختار مسرحية البراقع كعينة رئيسية للتدليل عليها بجانب عينة فرعية وهى مسرحيات (الرزمة- حمران العيون- بوسلامه- سمهرى).

**منهجية البحث:**

استخدم الباحث المنهج الوصفى التحليلى حيث يتابع الظواهر كما هى فى نصها الشفالى نريد وقت فى الأشياء الموظفة مسرحياً وفى نفس الوقت يستعين بالإجراءات التأويلية التى تساعد على طشف الدلالات وتحليل الرموز.

**أهمية الدراسة:**

عاد المسرح العربي متمثلاً في إبداعه من أجل تحقيق الذات بعد الإحساس بالضعف وفقدان الهوية، فكان التراث بمثابة وقاية تحمي الإنسان العربي من الغزو الغربي، وبالتالي تحقيق النهضة المتوخاة من خلال البحث عن مواضيع قومية أصيلة.

خاصة "إن تعامل المبدع العربي مع التراث قديم، إلا أنه لم يتبلور كاتجاه إلا في السنوات الأخيرة، وهذا يؤكد أن هذا التوظيف قديم قدم المسرح العربي، فعناوين المسرحيات المؤلفة في بدايات المسرح العربي توضح ذلك: (هارون الرشيد مع أنس الحلبي، حرب البسوس، كليوباترا، مهلهل سيد ربيعة، عنترة العبسي): إن هذه المسرحيات قد تعاملت مع التراث كمادة تاريخية جامدة، ولم تستطع أن تجعل منه مادة حيوية تمتلك مشروعية المعاصرة، لهذا نجد أغلبها يتسم بالمباشرة في التعامل مع الأحداث والشخصيات التاريخية، كما أن هناك سطحية في الطرح، إذ يصبح التراث عند هؤلاء مجرد معارف ومعلومات يرددونها بأسلوب منمق لايخلو من إقحامات لغوية تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف"(٤).

وكانت الأغانى الشعبية أحد أهم تلك المفردات التى تم استخدامها فى المسرح العمانى "فهى تتسم بصفة الجماعية علاوة على أن مؤلفها وهو مؤديها وملحنها فى نفس الوقت كما أن سامعيها هم حفظتها وممارسوها"(٥).

وقد كان رجل المسرح – باعتباره عنصر اساسياً في هذا النسيج الاجتماعي، يعاني من هذا الهم الذي أثقل كاهله – مشاركاً فعالاً في محاولة رأب الصدع، حيث كانت وسيلته في هذا هي الرجوع إلى التراث بغية خلخلة مكامنه، والبحث في ثناياه عن رموز يستمد منها ومض العروبة، ويجعلها تضيء الدرب للمواطن، ولم يحد المسرحي العمانى عن هذا المسلك، حيث رجع بدوره إلى خزان التراث موظفاً إياه في نصوصه المسرحية، فما هي إذن حيثيات هذه العودة في المسرح العمانى عبر الأغنية الشعبية؟

**إشكالية الدراسة:**

لقد أصبحت مشكلة المسرح العربي خلال سنوات عديدة تتلخص في الذهاب إلى التراث دون مصاحبات عقلانية، واعتقد الجميع أن في ذلك نوعاً من التجريبية الجديدة، خاصة أنها توافقت مع إشكالية الأصالة والمعاصرة في الثقافة العربية، وتداعياتها في الفن الفكر والسياسة والمجتمع والتنمية. وقد كرست العقود الثلاثة الأخيرة مقولة التراث على المسرح بوصفه ممثلاً للأصالة في مقابل القالب المسرحي الأوروبي بوصفه ممثلاً للحداثة، وبذا جرى استلهام التراث على هذا النحو التصنيفي المتعسف، ووضعت حلقات التراث ومساحاته في سياقات تقابلية

مع قوالب مسرحية أوروبية هي في الأصل ذات سياقات تراثية في الثقافة التي تنتمي إليها.. خاصة مع استخدام الأغانى الشعبية ودلالاتها ورموزها المتنوعة فى ظل فرضية مهمة.

إن التراث يخضع لعمليات تحويلية صعبة، وشائكة، واستعارات، وتمثلات، وتعارضات لا حصر لها، فالتراث لحمة داخلية من صور وأفكار، وليست شحنة خارجية من إسقاطات التأويل والقراءة كما افترضت ذلك الكثير من النصوص المسرحية الأيديولوجية.. ولذا تمثله بوصفه حركة ذهنية داخل النص مكونة له مع جملة حركات ذهنية أخرى لاحصر لها فى ظل استخدام ذكي للأغنية إذ ينطوي الحضور النمطي للتراث في النص المسرحي على تناقض أساسي مصدره أن نمط الحياة.. أو نمط المواقف والأحداث والأشخاص ثابت، وأنه قبل أن يتحول في مساحة النص كان كذلك، وبعد أن تحول في النص ظل كذلك أيضاً.. إنه باستمرار مصدر للأخلاق الثابتة، ومنبع للمواقف الحاسمة، والمختزلة في الصيغة التي انتهى إليها قبل التحول.. وعند التحول في نسيج النص.

وبهذا المعنى للحضور النمطي يغدو التراث واقعاً ثابتاً وقاراً، وليس حركة متغيرة، فاعلة وقادرة على اختراق العلاقات، وتكوين شبكة من التعارضات والانقسامات المكونة لبنية نص أو رؤيته .. وهو من أجل ذلك يمنح فرصة واسعة لتمثل التراث بشكل يكاد يكون معزولاً رغم الدلالات السطحية التي قد يؤديها النص في اتجاه الواقع.

**وتبرز مشكلة البحث من خلال التساؤلات التالية:**

- إلى أي مدى استطاعت الأغانى الشعبية أن تكون قناة لتصريف الأيدولوجيا والخطاب السياسي والاجتماعي في المسرح العمانى؟
- كيف تعامل الخطاب الدرامي المعاصر مع نظيره التراثي وهل كان تعاملاً بالقبول أو بالرفض مستخدماً الأغانى؟
- كيف واصلت بعض الأغانى الشعبية عبورها للزمن لتحتل مكاناً مرموقاً فى النص المسرحى العمانى؟
- ماهو دور الجماعة الشعبية فى استدعاء أغانى بعينها لتوظيفها مسرحياً؟
- كيف دخلت بعض الأغانى الفردية فى معية الجماعة الشعبية على الرغم من اتسام الأغانى بشكل عام بصفة الجماعية؟

## الفصل الثاني : الإطار النظري والمفاهيمي

### المبحث الأول: توظيف الدلالات والرموز الغنائية المستمدة من التراث في المسرح

في الشرق فقد عرف العرب المسرح في منتصف القرن التاسع عشر عن طريق الاحتكاك بالثقافة الأوروبية، سواء عن طريق الحملة الفرنسية أو عن طريق مسارح الجاليات والإرساليات التبشيرية في الشام ومصر، أو عن طريق رحلات وزيارات المثقفين والتجار العرب إلى أوروبا ومنها مارون النقاش ويعقوب

صـنوع، لذلك لم يكن بمسـتغرب أن كان التراث العالمي (البخيل لموليير)، أول ما يحاول مارون النقاش تقديمه لجمهوره"[٦].

قدم مارون النقاش المســرح غنائياً، ثم ثانى أعماله بمســرحية (هارون الرشــيد أو أبو الحســن المغفل ١٨٤٩) عن ألف ليلة وليلة وبهذه الخطوة يرجع الفضـــل إلى مارون النقاش في لفت الأنظار إلى ما في تراثنا الشعبي من قيم درامية، وما فيه من عوامل جذب لجماهير المشاهدين عبر الأغانى الشعبية.

منذ تلك اللحظة والتراث الشـعبي – بشـقيه الأدبي والفني يمد المسـرح العربي، بكثير من العناصـر الفنية التي شكلت ركائز هامة للإبداع المسرحي، نصاً وأداءً وإخراجاً، عبر الاستخدام الواعى للأغانى.

لذلك تطور استقراء وتوظيف عناصر التراث الشعبي، بتطور الحياة المسرحية والمسرحيين، تبعاً لعوامل التغير الاجتماعي والسياسي والثقافي، ونمو الشعور القومي بشكل عام.

والعقلية الشعبية لا يعوقها الزمان أو المكان عن إبراز النماذج والمثل والأهداف.. إنها لا تهتم بالتواريخ ولا تشغل نفسها بمنطق السياق أو طاقة الزمان.

فقضية توظيف التراث الشعبى الغنائى فى المسرح تعد من الأهمية بمكان، كونها قضية تتعلق بتراث الوطن والحفاظ على هويته "كما أن توظيفه بأسلوب متعمد واع يعمل على تنقية عناصره ما قد يشوبه من سلبيات بحيث يصبح عاملاً مؤثراً وفعالاً يهدف إلى العمل على تأكيد الذات والكشف عن القدرات الإبداعية التى شكلت هذه العناصر الأصلية من إتاحة الفرصة لإعادة صياغتها بشكل يتوافق مع إفرازات الواقع ومعطياته وتداعياته، وهذا يؤكد أن "التطور الذى يشهده الاشتغال المسرحى عب العصور ماهو إلا إعادة التأقلم مع المشهد الزمنى والتطور الحياتى"[٧].

حيث يستطيع الكاتب عند أستلهام التراث أن يعى تماماً معطيات العناصر التراثية المختلفة وأن يعى واقعه الذى يحاول طرحه من خلال هذه العناصر فى المنتج الإبداعى الجديد عبر التوظيف الواعى للأغانى الشعبية العمانية إذ أن"الظاهرة المسرحية في دول مجلس التعاون الخليجي من أهم الظواهر المؤثرة في تأكيد قسمات الثقافة المميزة للشخصية، والفاعلة بدرجة أعلى – في عناصر التقارب والاندماج بين التكوينات المهنية، والطبقية، والقبائلية في هذه المنطقة ذات الامتداد التاريخي العريق.

إذ يرتبط بأزمنة القوة والتطلع إلى المستقبل وتقديس العمل، وإضمار الاستعداد للمنازلة، وقبول مبدأ صراع الوجود، وصراع الهوية، وصراع التقدم.. وكل الصراعات المحتملة في أزمنتها، وحسب دواعيها"[٨].

ولم يكن ذلك اعتباطاً أو مصادفة، إنه شعوراً بالقوة، وتميزاً بالحضور، وتطلعاً إلى المستقبل، وإحساساً بالشخصية.. بدأ يمارس عمله داخل هذه المجتمعات، ويوجه اهتمامها إلى خارج رقعتها الأرضية، وبنيانها الاجتماعي.. إلى آفاق أخرى.

لذلك يمكن ملاحظه أنه بالقراءة المتأنية في نصوص مؤلفي المسرح العمانى من محاولة تحقيق التوازي والتوازن، وكأننا بإزاء نظرية "الأواني المستطرقة"، فنجد التجربة المتقدمة، أو الأقرب إلى التمكن ترسل فائض صناعتها إلى جيرانها من دول مجلس التعاون لتجد صدى القبول والمجاراة والإضافة بما يكاد يحقق "استواء" حركة التموج في سياق الظاهرة المسرحية في دول مجلس التعاون الخليجي.

"أن أحداً يصعب عليه الحفر في معنى المسرح دون أن يتمثل تلك الخصوصية الغامضة المتصلة بعلاقة المسرح بالتراث.. أو بالماضي، وربما كان هذا الحضور من الهيمنة، ومن التناقض، وربما من اللامحدودية بحيث إنه يشكل الجانب اللامتجانس في معنى المسرح ودلالته، ويحضر خطاب الماضي، أو التراث على المسرح لا كمرجع، ولا كوظيفة؛ ولا كزخرف، ولا كخلفية، وإنما كحركة يتشكل النص في سياقها ومن خلال فضائها بأكمله، سواء من خلال الكتابة المباشرة على مفردات الماضي التراث، أو من خلال سلسلة من التقابلات والمشكلات، بين ما نرده إلى المفاهيم والظواهر التي يتيحها لنا الاستنباط من التراث، أو ما نرده إلى الاستعارات البلاغية التي يمنحها لنا استعمال التراث بوصفه خطاباً متماهياً أو متناصاً في خطاب النص المسرحي"[٩].

وهذا يعني أن الماضي لن يكون هامشياً على الإطلاق في المسرح، ولن يكون مجرد استدعاء أو توظيف، وهو ليس خلفية فقط إلى عالم الواقع، وإنما هو سيرورة، وحركة في التاريخ، وهو بهذا المعنى مكون جوهري لسلسلة من الأسباب والعلل والصور والأفكار في المسرحية، خاصة توظيف الأغانى الشعبية وماتحمله من دلالات ورموز، وهذا يؤكد فرضية شديدة الأهمية فى أنه "لايمكن لأي دارس أو ممارس لفن المسرح، أن يعزله أبداً عن التراث سواء أكان تراثاً شعبياً أو عقائدياً، فالمسرح كواحد من أشكال التعبير الإنساني، نشأ وتطور بين أحضان التراث الشعبي العقائدي بشكل عام في بداياته.. وحتى الآن للأغانى الشعبية مطلب جوهرى وحيوى لها كأحد أهم الرموز التراثية العمانية من أجل التواصل مع الجماعة ثقافياً، ليعبر عنها، ويتواصل معها بمفردات وعناصر هذا الفن، ويتغير مضموناً وشكلاً تبعاً لعوامل التغير الاجتماعي والثقافي التي تمر بها الجماعة، للحد الذي يمكن معه القول بأن المسرح هو مرجع ثقافي يمكن التعرف من خلاله على التطور الثقافي للجماعات كواحد من أشكال التعبير والتواصل، وسبيل من سبل الإعلام والتعليم والإمتاع لأفرادها وبالتالى الأغنية الشعبية برزت بدلالاتها ورموزها التراثية الماضوية والآنية الحاضرة فجميعها نتاج للإبداعات الشعبية الجمعية.

ولقد كانت "الفرجة سائدة فى المجتمع العمانى كما فى صور والباطنة من خلال الفنون الشعبية سواء الرزمة والميدان وغيرها من أنواع الفرجة المختلفة وهذا يفسر تنوع أشكال الشعر الشعبى وإيقاعات الموسيقى الشعبية بتنوع الفرجة"[١٠]، والأغانى الشعبية خى أحد أهم تلك الرموز الداعمة للفرجة ذاتها.

لذلك وسعياً لإرضاء وجذب الجماهير، كان لابد توظيف التراث والغناء، خاصة وأن الفن وتأثيره على الجماهير "يتوقف على وجود إحساس بالمشاركة ووحدة الاتجاه بين المشاهدين، وعلى تقدير جماهيري كبير،

فهو لايمكن أن ينجح إلا بوصـــفه تجربة جماهيرية خاصـــة وأن الجماهير هي التي تدفع مقابل التلقي، فمن المحال أن يكون المسرح بحق إلا إذا كان وجوده ذاته متوقفاً على القروش التي تدفع نظير دخوله"(١١).

وأخيراً كان الاستلهام ويقصد به هنا "إعادة صياغة الموضوع التراثي في قالب فني جديد، وذلك بقصد طرح رؤية معاصـرة (اجتماعية – سـياسـية – ثقافية)، مع الالتزام بجوهر الموضـوع التراثي، وحرية المبدع المعاصـر في إعادة النظر في العناصـر البنائية للموضـوع التراثي ورمزيتها، وعلاقاتها مع بعضـها البعض، لتفسيرها بما يتماشى مع رؤيته المعاصرة، واختيار ما يتناسب منها مع مفردات واقعه المعاصر الذي يحاول الإسقاط عليه من خلال عناصر ورموز الموضوع التراثي".

من جانب آخر، بدأ المثقفون والمسرحيون بالخليج العربي، يهتمون بالنظر إلى التراث والموروث الشعبي، من أجل تحقيق هدف قومي من جهة، وسـعياً وراء تأصـيل الهوية الخليجية من جهة أخرى، وكانت الأغانى الشـعبية وماتحمله من دلالات ورموز أحد أهم تلك العناصـر التى أصـبحت درعاً يحافظ على هوية المجتمع الخليجى بشـكل عام والعمانى على وجه الخصـوص "وهذه الأغانى قديمة التاريخ وأنها من مجموعة الأغانى التقليدية للمغنيين الشعبيين"(١٢).

**رمزية التراث:**

إن العملية المسـرحية هي تعبير عن واقع معيش من خلال أنسـاق من الرموز التي تشـكل لغات النص المسرحي، وعند استلهام موضوع تراثي، لابد أن يكون هناك توظيف واعي لرموزه، بالشكل الذي يحقق التواصل مابين المؤدي والمستقبل، حيث تصبح العناصر التراثية أنساق رمزية لها دلالاتها المتفق عليها ما بين المؤدي والمتلقي (المرسـل/المسـتقبل)، وبذلك يحقق الخطاب المسـرحي هدفه، ومن هنا تتحقق مصـداقية توظيف الموضوعات التراثية، كالأغانى الشعبية العمانية ورموزها المختلفة.

بوصـفها رموزاً ثقافية لها دلالاتها المترسـخة في الوجدان، والمشـكلة للوجدان الثقافي الشـعبي، من أجل إيصـال خطاب معاصـر للمتلقي المعاصـر، لتحقيق مصداقية التوظيف، لذلك كان لزاماً وعي المبدع المعاصـر باللحظات التاريخية التي أبدع فيها النص التراثي الغنائى وتطور، واللحظة التاريخية التي يعايشها بوقائعها التي تدفعه إلى الاستلهام أو التوظيف الغنائى هو ما يخلق الرباط بين التشابه أو التناقض بين هذه اللحظات والذي يكون دافعاً لاختيار العنصـــر التراثي، والرغبة في توظيفه من أجل طرح رؤية معاصـــرة لوقائع مشـــابهة أو مناقضة لوقائع اللحظات التاريخية التي دفعت لإبداع الموضوع التراثي ذاته.

وتنحصـر حرية المبدع المسـرحي هنا في الاختيار لما يشـاء من عناصـر تراثية، وفي محاولات إعادة تفسـير العلاقات بين الأحداث والشـخصـيات، واسـتقراء مابين السـطور أو إعلان المسـكوت عنه بين طيات الموضـــوع التراثي. مع الالتزام بمحاور الموضـــوع التراثي ورمزيته، فالقصـــد من الاســـتلهام أو التوظيف هو

الاعتماد على قدرة الرمز التراثي في التعبير وسهولة الفهم لدلالته المترسبة في الوجدان الشفهى الحافظ للأغانى الشعبية.

أما لو حاول الكاتب المعاصر بأي شكل من معارضة الرمز ذاته بدلالته، فهذا سوف يصعب من موقفه وفي رأي يفضل أن يبدع عملاً آخر ويسميه اسماً مخالفاً، حتى لايفسد الرمز ودلالته التي تشكل التماسك الوجداني الثقافي للشعب والأمة، لذلك التراث الشعبي.

وهنا تثار العديد من التساؤلات في كيفية التعامل معه وتقديمه، وهل يقتصر الاهتمام هنا على مادة هذا التراث كمصدر من المصادر التي تستقي منها الدراما موضوعاتها؛ أم ينصب على البحث عن الأشكال التراثية المختلفة لاستنباط صيغة أو شكل مسرحي خاص تستند دعائمه الأساسية على هذه الأشكال؟ ولعل إجابة هذه الأسئلة تدخل في جانب كبير منها مفهوم توظيف التراث.

"وليس صحيحاً ما ذهب إليه بعض النقاد من أن اللجوء إلى التراث يمثل نوعاً من الهروب السلبي نتيجة انعدام الشجاعة في طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر [١٣]. بل يمثل ذلك اللجوء على العكس من ذلك – بعداً جمالياً له طبيعة خاصة في عملية الإبداع المسرحي من حيث أنه أداة لتحقيق نوع من التواصل الفني الذي يهدف إلى تجاوز الصراع المباشر للقضايا.

لذلك لايمكن التعامل مع التراث في اعتباره مادة تاريخية منتهية أو جامدة، بل لابد وأن يتعدى ذلك ليصل في أكثر من أشكاله حدة إلى الدرجة التي يتخذ فيها موقفاً نقدياً من هذا التراث مع مراعاة ألا يصل هذا الموقف إلى درجة من التعالي الأدبي على ذلك التراث، بل و"أن يتصل به بقدر ما ينفصل عنه، وأن يعطيه بقدر ما يأخذ منه، فهو لايقبله كله، ولا يرفضه كله، ذلك أنه يقف برجل في التراث وبالأخرى في واقعه"[١٤]. وارتباط الكاتب المسرحي بالتراث وخاصة بالجانب الشعبي الغنائى منه، وبالأشكال الاحتفالية التي يزخر بها يعد في جانب منه استجابة لطبيعة المسرح باعتباره مؤسسة شعبية كما أنه يهدف إلى مخاطبة الجمهور المتلقي باللغة والفكر اللذين يفهمهما عبر التوظيف الواعى للأغانى.

وتجدر الإشارة إلى أن أبرز ملامح الأشكال التراثية القديمة تتمثل في.. "قيامها في معظمها على السرد وعنصر الحكاية أي على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام مما يعني وجود ضميرين متمايزين: (أنا) المتكلم يحكي عن (هو) الغائب أو الغائبين، ويحتم وجود زمنين متباينين: زمن السرد – الحاضر – وزمن الأفعال الموصوفة (الوقائع) – الماضي، وفي السرد لايتم التطابق الكلي بين الضميرين والزمنين فلايستغرق أحدهما الآخر وحتى عندما يلجأ الحكواتي إلى تقليد الشخصية المحكى عنها فإن دخوله في الدور لايلغي شخصية ولا يخفيها. وهذا يختلف تماماً عن التشخيص الذي يعني تجسيد (الـ هو) الغائب في المقام الأول وتغييب (الأنا) المتكلم"[١٥]، وذاك توظيف يمكن استخدامه فى الأغانى الشعبية.

لذلك كان لزاماً العودة إلى مرحلة البدايات في التوظيف الدرامي للتراث الشعبي الغنائى، واستلهامه في الكتابات المسرحية، وتكثيف الدلالة السوسيولوجية للعمل المسرحي، وإحالتها إلى رمز، أو بديل حقيقي بعرض أهم الرموز الخاصة بالبيئة في الخليج العربي والتي تتعلق بالتراث.

"ولكن العلاقة الوطيدة بين هذا التراث المحلي والهوية الخليجية مثل رباطاً لاينفصم، فالتراث كان حيا في الماضي لارتباطه بحياة أهل الخليج، وتداخله مع أعمالهم ومهنهم سواء في البحر أو اليابسة، والفنون الخليجية كان لها دور وظيفي في حياتهم، تجاوز في أحيان كثيرة دوره الترفيهي، ابتداء من فن اليمال والهولو المغنى مع بداية انزال السفينة إلى البحر، ومروراً بالنهمات والأغاني والرقصات المصاحبة لفن الحدادي وانتهاء بالعرضات البحرية، وهذه الفنون البحرية جميعها تمتاز بالتنوع حسب طبيعة العمل والرحلة التي تقطعها السفينة، فمثلاً طبيعة الغناء في رحلة الغوص، الذي تجري طقوسه في مناطق قريبة من البلاد نسبياً، يختلف عن الغناء في رحلة السفر عبر المحيط الهندي ثم إلى الساحل الشرقي من إفريقيا"[١٦].

ومع أن بعض هذه الفنون يمكن انتقالها إلى اليابسة، إلا أن لليابسة أيضاً فنونها الخاصة بها، وأغلبها أيضاً جرى توظيفه في المسرح بعدة طرق، مثل الغناء والرقص.

"في البداية وعند ظهور المحاولات الأولى للتعبير عن التراث الخليجي في المسرح، انقسمت الموضوعات التي استمدها المسرح العربي في الخليج إلى نوعين أساسيين، أحدهما يستمد الشكل التراثي (النمط) كموضوع للنص المسرحي، والآخر يحتفي بالشكل الفني الاحتفالي المأخوذ من التراث (الأغاني والأهازيج والرقصات والأنواع السمعية في التراث والخرافات)"[١٧].

وقد تطلب الوصول إلى امتزاج الهوية بالشكل الفني المأخوذ من التراث زمناً طويلاً، تطابق مع حركة التطور الفني في بناء وشكل المسرحية.

فقد تنوعت توظيفات الأشكال والظواهر والأنماط والفنون التراثية في المسرح العمانى الغنائى، بين البنى المادية القديمة مثل البيت والمقهى وشاطئ البحر والسفينة، والأنماط البشرية المحلية والدخيلة المرتبطة بتركيبة المجتمع براً وبحراً، مثل النوخذا والغيص والنهام والطواش والتاجر والملا (رجل الدين) والبدوي والمجنون والفنان، كما كان هناك دوراً أساسياً للغة المنطوقة كون هذا المسرح يعتمد على الكوميديا الشعبية – والتلاعب بألفاظ اللهجات المحلية وطريقة نطقها لدى غير أهل البد من العرب الوافدين والأعاجم والهنود.

"كما انعكست أهمية توظيف الأزياء الدالة على الطبقة والسن والشخصية والانتماء وعبرت العديد من (قصص المسرحيات) عن روح الصراع بين قوى العمل المسيطر المتمثلة بالنواخذا مثلاً وبين البحار أو الغواص، الذي تعتمد مقومات حياته وأسرته على العمل القاسي في السفينة "ويشغل البحر حيزاً مناسباً في المسرحية الاجتماعية وتصوير عالم البحر يأتي تلقائياً من خلال علاقة عمال الغوص بالنوخذة"[١٨]، ولكن

بعض عناصر التراث وظفت في المسرح لتشمل العديد من الجوانب السابقة، من خلال أسلوب التجريد والترميز الفني، فى توظيف الأغانى الشعبية ومقدرتها فى التعبير عن الدفن.

**المبحث الثاني: الأغاني الشعبية في المسرح العماني**

**١- توظيف الأغاني الشعبية في عتبات النص المسرحي العماني:**

لأن عتبات النص هي التي تؤطر النصوص والعروض وتجذب المتلقي لها، فهي مفاتيح العمل المسرحي، والعامل المساعد ويحمل الدالات المتعددة على رمزيات أخرى متنوعة داخل النص والعرض المسرحي، هذه العتبات لا تُعرف إلا من خلال القراءة الفاحصة التحليلية لهذه الأعمال المقدمة. فعتبات النص تحتوي بين طياتها على أبعاد مختلفة، والذي يتمثل في العنوان. والتركيز ينصب في العناوين المسرحية التي استفادة من توظيف الأغاني الشعبية ففي المسرح العربي هناك توظيف متعدد ومتنوع لوجود العدد الكبير من المشتغلين بالمسرح وفي المسرح العماني تكاد تعد باليد المجردة على رغم من أهمية هذا التوظيف في العتبات وما يقابلها من جذب للمتلقي والمشاهد لان هناك علاقة عميقة بين ما هو معروف ومحفوظ ومتداول في الاغاني الشعبية ويكون سندا كبيرا ومعرفة ذلك يفتح شهية الحضور على العكس لو كان العنوان مبهما وغير معروف. من النماذج على توظيف الأغاني في العتبات مسرحية (عطيني رطبة خنيزي) من تأليف رحيمة مبارك الجابري. عنوان المسرحية مأخوذ من "عطيني بسرة خنيزي ما با زنجبار والأغنية تقول: "عطيني بسرة خنيزي مابا زنجبار هذا ولد عُماني يالله امشي وياه. لا إله إلاّ الله يا ممباسا." من تراثنا الثقافي الغير مادي". ومعنى الأغنية يحمل قيمة الوطن والتمسك بترابه حتى لو كانت المغريات خارجه كثيرة. فشجرة النخيل المعروفة باسم " الخنيزي" على ندرتها وقلتها في عدد النخيل المزروعة أفضل من السفر إلى جزيرة زنجبار الخضراء المليئة بالثمار وأنواع الأشجار الزراعية فالغربة عن الوطن لا يوازيها أي قيمة مادية.. في هذه المسرحية تم كتابة مشهد مسرحي كاملة دار الحوار فيه داخل الاستوديو التلفزيوني وكان بطلة المشهد المذيعة مع وجود طاقم المصورين داخل المسرحية الذي ينقل الحدث نقلا مباشرا على الهواء.– ومسرحية (عطيني رطبة خنيزي) قدمت على مسرح الكلية الفنية الصناعية في ختام مهرجان الفرق المسرحية الأهلية (أيام جمعة الخصيبي) المسرحية الذي نظمته بلدية مسقط ضمن فعاليات ومناشط مهرجان مسقط ٢٠٠٠م. المسرحية عبارة عن دراما متطورة ونص متماسك رغم اجتماعيتها وكوميديتها، ورغم سلاستها وخفتها إلا أنها ترتكز على مضمون وأفكار ثقيلة، وتضرب في مختلف المحاور والوجوه. ويتضح ذلك من خلال الأدوار التي تقوم بها شخوص المسرحية، شخصية البيدار أو الرجل البسيط. المذيعة. الطبيب. المخرج. المصور كل هذه الأدوار كان لها حضورها، وكان لها تأثيرها في إبراز مضمون النص المسرحي، ونبش الواقع وتفنيد الأخطاء. خصوصا فيما يتعلق بمذيعي القنوات الفضائية، حيث تميزت المسرحية بتناول إحدى القضايا المهمة: الإعلام ومدى ارتباطه بالمجتمع، ومدى تأثير القنوات الفضائية من خلال نوعية البرامج والأداء والمستوى الثقافي الذي يجب أن يكون عليه المذيع. "كل ذلك يتضح من خلال المناخ الذي تم فيه عرض المسرحية وهو عبارة عن أستوديو تليفزيون، تميز بانسياق الإضاءة والديكور، مما اعطى إيحاء بالدور الهام الذي

يطلع به الإعلام، خصوصا القنوات الفضائية، لما لها من جاذبية وحضور. وكما يبدو من خلال الفكرة التي تدور من خلالها المسرحية أن للمسرحية رسالة تريد أن توجهها حول مدى تأثير الحضارة والتطور على المجتمعات الريفية ومجتمع المدينة أو التمدين في كيفية تمازج وتوافق الشخصية القادمة من الريف والشخصية التي تطبعت بمناخ المدينة"[١٩].

**٢- توظيف الأغاني الشعبية داخل النص المسرحي العماني**

يمكن تصنيف الأغنية الشعبية في عدة تقسيمات يعتمد بعضها على التقسيم من حيث الموضوعات، أو من حيث وظائف الأغاني، أو تعتمد على مراحل العمر، أو الجنس المؤدي، وطريقة الأداء. ويقتصر هذا البحث على تصنيف الأغنية الشعبية إعتمادا على التصنيف الوظيفي لها، وحضورها داخل بنية النص المسرحي، وذلك لبحث ما للأغنية من أهمية في التوظيف المسرحي، وارتباطها بالمجتمع، ومدى تأثيرها فيه وتأثرها به. ويتضح ذلك من خلال أنواع التوظيف وأحجامه في النص المسرحي العماني. وسنتناول في هذا التقسيم ثلاثة محاور رئيسية تتمثل في: -

١- أغاني العمل.

٢- أغاني المناسبات الاجتماعية.

٣- أغاني الأطفال.

إن لكل نوع من هذه الأنواع وظيفة محددة يؤديها في حياة الشعب، كما أنه يُسهم من ناحية أخرى في استجلاء الملامح الأساسية لبناء المجتمع الشعبي، والشخصية الشعبية التي تعيش فيه. ولكل نمط من أنماط الغناء الشعبي إيقاعاته وألحانه الخاصة التي تميزه وتضفي عليه الخصوصية والتفرد في المجتمع العماني. وقد أدى المسرح العماني وظيفته ودوره في توظيف عدد من هذه الأغاني والأهازيج بمختلف أنواعها التي سيتم الحديث عنها.

**٣-٣-١ أغاني العمل:**

"إن أغاني العمل هي تلك الأغاني المعروفة منذ العصور القديمة، وهي الأغاني الشعبية المميزة التي وصلتنا في شكلها البدائي، وكانت قد أنشأت لتصاحب عملا عنيفا، ولتضفي عليه النغم، وتمده بالوحدة الحركية"[٢٠]. وقد ارتبطت بكل مهنة أغانيها، فكان للبحر أغانيه، وللرعي مثلها، وللزراعة أغانيها، وغيرها من الأعمال المنتشرة في سلطنة عمان.

وتوصف أغنية العمل العمانية بأنها "بدائية في ألحانها، وتقوم على الجملة الواحدة التي تتكرر، سواء في إنشاد منفرد، أو إنشاد جماعي، أو تتألف من عدة جمل إيقاعية خالصة"[٢١].

وتختلف أغنية العمل باختلاف البيئة والثقافة والإنتاج، فالبيئة الرعوية تختلف عن البيئة الزراعية، والبيئة الجبلية تختلف عن البيئة السهلية المنبسطة، والبيئة الساحلية تختلف عن البيئة الداخلية، فلكل بيئة من هذه البيئات ثقافتها وأعمالها الخاصة وإنتاجها المتميز. وهذا يعني ارتباط الغناء بالعمل، فالفلاح، والصانع، والصياد، استعانوا بالغناء في عملهما الشاق، حتى أصبح الغناء جزءا من العمل الذي يقوم به أصحاب الحرف. وتعتبر الأغاني الشعبية سواء أكانت أغاني البحر أم أغاني الفلاحين أم الصناع جزءاً من عمود الأدب الشعبي.

كما أن للأغنية أثراً كبيراً في تخفيف وطأة العمل، "وتلهية العامل عما ينتابه من تعب، ولربما كانت عوناً له على النشاط والمضي في عمله المرهق لفترة طويلة، بفعل النشوة التي تحدثها الأغنية في نفسه. وقد كانت لهذه الأغاني في السابق أغراض متعددة كالحب، أو الرديح وغيرها، ثم صارت أغاني عمل"(٢٢).

ومن أشهر أغاني العمل "تلك التي يتغنى بها كل من البحارة والمزارعين في مواسم الإنتاج والحصاد. وأغاني هاتين الطائفتين تتطلب بصفة خاصة جهدا جماعيا منظما قد يفوق ما تتطلبه أغاني الطوائف الأخرى"(٢٣). وللحديث عن هاتين الطائفتين اللتين كان لهما حضور في المسرح العماني، فقد تم إفراد العناوين التالية لهما:

**أ- أغاني البحارة:**

إن للبحر في الخليج دوراً هاماً في حياة أبناءه، إذ يستغرق القسط الأوفر والأهم من نشاط الأهالي، ويمتص مشاغلهم القائمة، وآمالهم المستقبلية. هذا في حين لم تكن البادية تعطي الكثير من الخيرات ووسائل كسب العيش بقدر ما يُقِّدم البحر. ومن هنا جاءت مظاهر التعبير الشعبي في حياة البحارة والقاطنين على البحر، أكثر انتشارا وذيوعا، لأن سلطنة عمان تطل على سواحل بحرية مترامية الأطراف، وتزخر بخيرات وفيرة، وقد قام العديد من المدن والتجمعات السكانية على سواحلها، "وكانت مصدر دخل للأبناء، واختلفت فيها وتعددت وسائل الكسب والمعيشة. وقد جاء ظهور هذه الأغاني في العمل طبيعيا، حيث العامل يلزمه إرسال الأصوات التي هي في الأصل رد فعل إرادي من العامل، والتي أصبحت تنظم توقيع الحركة البدنية. فهذه الأصوات والأنغام لها فائدتان هما: التسلية للعامل وتنظيم حركته البدنية وحفزه على البذل"(٢٤).

ومن النماذج المسرحية لأغاني البحارة ما قدمت فرقة الفن الحديث في دولة قطر لمسرحية (السفينة ما تزال واقفة) من تأليف الدكتور عبد الكريم جواد، والتي قدمت قبل ذلك في مسرح الشباب في عام ١٩٨٧م.٢٥ المسرحية تتألف من سبعة مشاهد، وهي أقرب إلى الرمزية من خلال شخصياتها والدلالات الرمزية لكل شخصية مثل ريحان، وهيمان، وشبعان، وفهمان، وغيرها. حيث تدور الأحداث في عباب البحر وتحكي علاقة البحر بالإنسان، وأنه مهما صار فستظل السفينة واقفة لتكملة رحلتها، وهي مسرحية كتبت بلغة سردية شعرية أسهمت المجاميع في تشكيل حواراتها. وفي التعليق على الأحداث، تم استعرض عدد من القضايا الاجتماعية فيها مثل قضية الزواج الإجباري، وقد تناول الكاتب فيها صورة ولي الأمر الذي يجبر ابنته على الزواج، والأجنبي الخبير

الذي يمنح الثقة ويستغلها بأخذ الثروة ويسرق القارب، وفي نهاية المسرحية بعد سلسلة الانتكاسات في مشروع إصلاح السفينة وموت النوخذة، تتردد صرخة الطفل الذي يولد على ظهر السفينة ويسمى (فلاح).

عرضت المسرحية في المهرجان الخليجي للأشخاص ذوي الاعاقة بدولة قطر في نوفمبر ٢٠٢٤ وتم توظيف ثلاثة أنواع من الاغاني الشعبية، وهي:

١- "في السفينة رجال يسحبون الحبال لا يخافوا العواصف ولا موج البحار" (من فن المديما البحري).
٢- "وجاتني موجه.. ضربت سفينتنا" ... (من فن الدورة).
٣- "جت من البحور روح روحي.. أنا الحورية تراني ساكنة وسط البحوري" (من فن الشرح المسقطي).

**ب- أغاني الزراعة:**

وهذه تدور حول أعمال الزراعة كأقدم شكل لاكتساب العيش وما انحدر إليها من ميراث المعرفة والفن والمعتقدات. وتدور حول كل من ساهم في عملية الإنتاج الزراعي، وخاصة وقت الجمع والحصاد، حيث الفرح والسرور بحلول موعد جني كفاح عام كامل مليءٍ بالجهد والمشقة وبذل العرق، تحت لهيب الشمس الحارقة.

وهي أغاني في حقيقتها أغاني عمل، حيث تكشف عن مدى مشقة العمل الذي يبذله الفلاح في حقله حيث التغني بالآلات والأدوات الزراعية، والتغني بالدواب وبالدعاء والتضرع إلى الله طلبا للبركة ووفرة الخير، فيشمل وصفا لطبيعة العمل الفردي والجماعي في عمليات الزرع والحصاد وجنى المحصول وما يلزم ذلك من ظاهرة التعاون، فنجد هذه الأغاني تتميز بأصوات ممطوطةٍ وأفكارٍ تأتي اتفاقا مع طبيعة العمل الزراعي. والفلاح الذي يجلس ساعات يومه وبعضا من ليله قريبا من أدواته: كالساقية والفأس والمحراث وغيرها من الأدوات ويغني لها مستخدما الدوران وراءها، أو ممسكا بها، فيتسع له الوقت أن يقول كل ما يتراءى له. فنجده يطرق الغرام ويصف الشكوى من صاحب المال ويصف أيضا تلك الأدوات وصفا واقعيا ويستنبط منها صورا فنية فيناجي دابته ويشكو لها حزنه، ويعتذر لها عن شظف حياتهما بل قد يبوح بأسراره ومشاكله العائليه وبالطبع هذه الشكوى تتناسق منطقيا مع شدة وقسوة عمل هذا الفلاح وهذه الدواب وتلك الأدوات. وهناك الكثير من الأغاني الشعبية التي تتحدث عن هذا الجانب إلا أن النص الخليجي قدم بعض منها. ولقد جاء توظيف الأغاني الشعبية التي تخص الزراعة وعملية الحصاد وجني المحصول في عدد محدود من النصوص المسرحية الخليجية رغم شيوع عدد كبير من هذه الأغاني وانتشارها في كل دول الخليج مع أختلاف بيئاتها وتنوعها من منطقة إلى أخرى في الدولة الواحد.

نماذج من أغاني الزراعة:

فإن أغاني العمل بهذا المفهوم تختص بالمعتقد والعرف والتاريخ الشعبي، والإرشادات والتوجيهات الخاصة بالإنتاج. وهذا النوع من التوظيف يستعيض به بعض المؤلفين، إما بهدف ترك كتابة التفاصيل لمخيلة المشاهد

لكي يشارك في وضع الأغنية التي تناسب مفردات بيئته ودولته، وإما لتركها لاجتهاد المخرج لتقديم هذا النص، أو تركها لوجهة نظر أخيره وهي افتقار بعض المؤلفين لحفظ كلمات هذه الأغاني.

وفي نموذج آخر، "جاء توظيف أحد الأغاني الشعبية، وهي من أغاني العمل التي تربط بالنساء في البيئات الزراعية (أغاني الطحن). كما نجد أن أقدم أشكال الطواحين هي (الرحى)، التي كانت ولا تزال تدار باليد لجرش الحبوب والتي ترجع إلى العصر الحجري، وكان النساء يجتمعن أثناء ذلك، ويعملن بمصاحبة أغان تشير إلى نوع العمل الذي يقمن به"[٢٦].

وقد تم ذلك التوظيف في مسرحية (البراقع) لعبد الكريم جواد وكذلك يتكرر نفس التوظيف للأغنية لدى "الكاتبة رحيمة الجابري في مسرحية الأطفال (أرض المسك) وكلمات هذه الأغنية تقول:

طحني طحين يو الرحية  تطحن عليش البنية

تطحن زاد لأبيها  ما دام الشمس حية

طحني ... طحني يو الرحية"[٢٧].

**ج- أغاني تؤدى مع أعمالٍ أخرى:**

هناك نوعيه من الأعمال المنزلية التي يقوم بها الفرد في داخل البيت، مثل غسل الأواني

بعد الانتهاء من الطبخ، وتمشيط الشعر للمرأة، أو الاستحمام وغيرها، ويتم الاشتغال في هذه الأعمال وإنجازها بمصاحبة عدد من الأغاني، نذكر أمثلةً على ذلك في مسرحية (رجل بثياب امرأة) ومسرحية (العاصفة) لعماد الشنفري.

**٣-٣-٢ أغاني المناسبات الاجتماعية:**

وهي أغاني يتغنى بها في كل مناسبة اجتماعية، يحتفل بها الشعب. وتقوم على رصد المقومات الأساسية التي يقوم عليها بناء المجتمع، وفي استجلاء الملامح الأساسية لبناء الشخصية الشعبية التي تعيش فيه. كما تؤدى هذه الأغاني دورا في المحافظة على البناء الثقافي شكلا ومضمونا، وفي تقديم هذا البناء للأجيال، وفي إقناع الفرد بالتلاؤم معه وقبوله، وفي الوقت ذاته تقدم للأفراد المنافذ التي يرضى عنها المجتمع ويباركها له، لكي ينفسوا عن أنفسهم من خلالها ويتخلصوا بها في بعض الأحيان من الإحساس بعدم القدرة على التكيف مع هذا البناء أو الاستجابة لما يفرضه عليهم، ومن ثم يستطيعون تعديله أو تطويره، لكي يتسع لما يريدونه ويرغبون فيه، دونما صدام أو انفعال يؤدى إلى التحطيم والهدم.

ولكننا إذا أمعنا النظر وعشنا مع جوهر الأغنية تستوقفنا معناها البعيد، فهي تكشف عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه أبناء الخليج. كما أن الأغنية الشعبية الحية وهي تلك الأغنية التي نبعت من صميم الشعب لفظا

ولحنا، وتوارثها الشعب، ثم خضعت لما تخضع له أشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي. وعليه، فهذه الأغاني تعد إحدى الوسائلِ التي يحافظ بها المجتمع على ثقافته واستقراره، بما تغرسه في نفس الفرد من قيم ومثاليات. ومن أمثلة أغاني المناسبات الأغاني التي تصاحب أعياد الميلاد وحفلات الختان ولعب الأطفال وحفلات الزواج، باعتبار أن الأسرة هي القاعدة الأساسية للمجتمع. وهناك أغاني تنشد في مناسبات دينية مثل: "ليلة عاشوراء، وليلة السابع والعشرين من رجب، وليلة النصف من شعبان، وقدوم رمضان، والعيدين، والمولد النبوي، وكلها تقوم على غرس مبادئ الدين، وتقديم معايير مُثلى للسلوك، وتعميق ضوابط احترام العادات والتقاليد، وذلك من خلال أغانٍ تؤدى في هذه المواسم عبر احتفالات دينية. ولأغنية الطفل دور في هذه الاحتفالات، بما يتناسب وسيكولوجية النمو عند الأطفال، فمثلا عند قدوم شهر رمضان يستقبله الأطفال بأغنية عُرِفت منذ مئات السنين، وهي مشهورة في سلطنة عمان، وتسمى باسم المناسبة نفسها التي تغنى فيها، وهي (القرنقشوه)"[٢٨].وهذه الأغاني تتمثل وظيفتها في إيقاظ القيم الدينية، والتذكير بمثالب المسلمين ومنجزاتهم.

**نموذج لأغاني المناسبات الاجتماعية (أغاني الزواج):**

لقد تعددت أغاني المناسبات الاجتماعية التي تم توظيفها في النص المسرحي العماني، إلا أنه وجب الإشارة هنا إلى أن أهم هذه الأنواع وأكثرها شيوعا هي أغاني الزواج، لما تمثله هذه الأغنيات من رصد للجوانب الواقعية في بناء المجتمع العماني، وتقديم تراثه وموروثاته في مقاطعها، وما زالت هذه الأغاني متداولة، وتحضى بمشاركة الجميع إلى يومنا هذا.

**أغاني الزواج:**

الزواج من المناسبات السعيدة التي يحتفل بها الناس في كل مكان. في سلطنة عمان هناك العديد من العادات والتقاليد والاغاني التي تحمل الموضوعات والأفكار والمعاني المتنوعة، والعادات التي تقام قبل وبعد الاحتفال، وغالبا ما تصاحب هذه الاحتفالات بمجموعة أغاني حماسية، فهناك أغاني للخطبة والحِنّا والزفاف والدخلة ومباركة للعروسين، وغيرها، وهي تتحدث عن الحب والجمال وما يلاقيه المحبوب من لوعة وأسى، كما تتحدث عن المظاهر التي تجذب أنظار الفتيات من فتوةٍ ورجولةٍ، ومن القيم التي تجذب أنظار الشباب إلى الفتيات من جمال وحسب ونسب، وما شابه ذلك.

لقد أستطاع الكُّتاب العمانيين من توظيف أغاني الأعراس في كل مناسباتها المختلفة، ويتضح ذلك من النماذج التي وقعت بين أيدينا والتي تم رصدها من النصوص المسرحية وهي كما يلي:

١- نموذج أغنية الحب والأرض:

قدمتها فرقة المسرح بالنادي الأهلي في عام ١٩٧٤م. وهي من تأليف وإخراج رضا عبد اللطيف. وهي من المسرحيات الوطنية السياسية التي تم تقديمها بأسلوب استعراضي غنائي استخدمت فيه الرقصات الشعبية

العمانية، وشارك فيها ما يقارب (٥٠) ممثلا وممثلة. وتتعرض المسرحية إلى قصة حب الإنسان العماني لأرضه والدفاع عنها ضد الأعداء، حيث تصور الأحداث والحرب التي حدثت في جنوب عمان منذ الستينات وحتى ١٩٧٥م، والتي انتصر فيها العمانيون على أعدائهم. ويذكر رضا عبد اللطيف أنه استخدم الأسلوب الرمزي الاستعراضي، وذلك نتيجة تأثره بالمسرح الاستعراضي الغنائي في بيروت ومصر أثناء دراسته هناك. يقول محمد الياس عن العمل: "كانت المرة الأولى التي يقدم فيها النادي مسرحية استعراضية غنائية بهذا الحجم الذي ضم (٥٠) ممثلا وممثلة. وكانت المسرحية تحكي قصة الإنسان الأزلي وحبه لأرضه"[٢٩].

ويتكرر نفس الوصف للزفة في مسرحية (الحلم) لـ آمنة الربيع مع أختلاف الظروف والشخصية، وهو كما يلي:

"الصوت ٢: بل أنت الجوهر يا حبيبتي الجميلة، أنت التي يشتد الحب بها كثافة عندما تنشد الأغاني زفة عرس...

(إظلام على المرآة تسلط الإضاءة فقط على الفتاة – صوت إيقاع زفاف– أثناء الإيقاع تسير الفتاة بخطوات كمن تتأبط بذراعها، رجلا ويواصل الصوت كلامه مع إيقاع الزفاف"[٣٠].

نلاحظ أنه في مجمل أغاني الزواج جاء شكل الاستدعاء للأغاني فيها عبارة عن ذكر جزء من الأغنية. وأغلب أهتمامات المؤلفين وصف حالة الشخصية، والأجواء المصاحبة لها، أو رسم لأحداث سريعة يستعيض المؤلفين فيها بتقديم أحد الأغاني الشعبية، لينتقل بنا من لحظة إلى أخرى، ومن موقف حزين إلى آخر به الأمل والفرحة، من خلال أغاني المناسبات الاجتماعية.

**٣-٣-٣ أغاني الأطفال:**

ترتبط الأغنية الشعبية ارتباطا وثيقا بدورة الحياة للإنسان منذ ميلاده. فكلما جدت مناسبة في حياته احتفل بها. وتبدأ الأغاني في مصاحبته منذ الأيام الأولى التي ترى عيناه فيها الدنيا. وتعتبر أغنيات الطفولة من أقدم أنواع الأغاني الشعبية وأوسعها انتشارا، وفي نفس الوقت تعد من أهم أشكال التعبير الشعبي المحملة بالمعتقدات والممارسات الشعبية المختلفة، حيث أن أغاني المهد والأغاني التي لها صلة بالبيئة والمجتمع وما يحدث من تفاعل بين الطفل وبينها، حيث ترتبط بدورة حياة الطفل منذ ولادته، وحتى سن الشباب. فأغاني المهد والترقيص رغم أن الطفل لا يؤديها بنفسه، إلا أنها تعد من أغاني الأطفال، لأن الطفل إذا مارسها تقليدا لأمه أو أخته في هذا الشأن، أصبحت من صميم تأديته هو، وهي تدور حول التمني للمولود أن ينام نوما هادئا بحراسة الله والملائكة والرسل، والوعد بإحضار هدية مكافأة له على سلوكه الحسن، وإبداء الإعجاب به، وتعداد صفاته، والتنبوء له بمستقبل باهر.

أما مشاركة الأطفال في الأغاني، فيأتي ذلك بعد أن تبدأ حواس الطفل في الاستقبال والتعرف والاكتشاف لذلك المجتمع المجهول، ومن ثم تكون الأغاني بالنسبة له وسيلة التثقيف في تلك المرحلة العمرية التي تتراوح ما بين

الثانية إلى الخامسة. لكن سرعان ما تزول بمجرد انتقاله إلى مرحلة سنية متعدية، وهي من الخامسة وحتى الرابعة عشر، حيث يتغنى الطفل بمدلولات مختلفة، فيغني للمطر، ويغني للشمس وللقمر وللشجر، وما يرتبط بها من معتقدات، ويغني للشهور وقدومها وما يرتبط بها من حلول مناسبات مثل رمضان والحج، ويغني للطيور والحيوانات وما يصوره له الخيال من عقد حوارات معها.

كما أن للأطفال في أغانيهم عالم مستقل متعدد الجوانب واسع الأفق، فهذه الأغاني في مضامينها فيها المزاح، وفيها مداعبة الأطفال ومصاحبتهم لألعابهم ولعبهم المختلفة، كما أنها ترتبط في كلماتها بالجانب الحسي أكثر من الجانب المعنوي، ومن ثم فهي طاقة موسيقية رمزية قبل أن تكون معنوية.

وبالنظر في الأغاني الشعبية المرتبطة بالطفولة في النص المسرحي الخليجي نجدها لا تخرج عن نوعين هما:

**أولا: أغاني الميلاد والهدهدة:**

وهي في الغالب تدور حول العادات والمعتقدات المرتبطة بميلاد الطفل. وقد كانت الأم في الماضي تحفظ الأغاني لتستخدمها أثناء قيامها بدورها في رعاية الأطفال، بالإضافة إلى دورها في رضاعة الطفل ورعايته ونظافته الشخصية وتدليله وإنامته وإيقاظه، نجد لها دورا تربويا هاما لا يقل أهمية عن دروها السابق، فبالأغاني تحدث الطفل وتناغيه بصوتها الحنون الرتيب المنخفض، الذي يشيع الهدوء في نفسه، ويشارك في هذا الدور أيضا الجدات والعمات وغيرهن في داخل الأسرة، فتجدهن يغنين للطفل، ويمدحنه إذا أصاب، ويخطئنه إذا أخطأ، ويدللنه ويغرسن في نفسه قيم الشهامة والكرم والوطنية والحب والحياء والطاعة، وغيرها من القيم ." وعليه، فالأغاني المرتبطة بكل ما سبق، تدور حول المفاخرة بإنجاب الولد، والسبوع، وقص الشعر – أي شعر رأسه المولود به لأول مره– والختان والترقيص والهدهدة والتسلية والترفيه وما شابه ذلك. ومن ثم فهذه الأغاني تعد وسيلة من وسائل التنشئة للطفل في هذه المرحلة، فهي تتميز بالروح التقليدية التي تعكس طبيعة عادات وتقاليد المجتمع، كما أنها تتميز بالبساطة التي يعكسها عقل وأحاسيس وعواطف الطفل، وكذلك تخاطب الحس البسيط من خلال الألحان والمعاني التي تدفع بها الأغنية "[٣١].

هناك عدد من النماذج لأغاني الميلاد والهدهدة التي تم توظيفها في النص المسرحي الخليجي نذكر منها:

إن من جملة الملاحظات التي تتكرر في الاقتباسات السابقة، عن الأغاني الشعبية هو أن شخصيات الكبار هي التي تطرح أغاني الأطفال في هذه النصوص المسرحية، مع ملاحظة أن هذه الأغاني لا تقال كاملة، بل مقتطفات بسيطة توظف منها، ربما سبب ذلك يرجع في ترك تكملة هذه الأغاني لذائقة المشاهد لها.

**ثانيا: أغاني مرحلة الصبا والألعاب الشعبية المرافقة لها:**

إن الأطفال في مراحل العمر المختلفة، تصاحبهم مجموع من العادات والتقاليد والمشاركات في عدد من المناسبات، فالأطفال مثلا بمعايشتهم لما يجري أمامهم في حياتهم اليومية ممن يكبرهم، يجعلهم ذلك يقلدون ويمثلون وينقدون ويسخرون بألعابهم وأغانيهم، وتلك طبيعة مغروسة في هذا الطفل الصغير، ومشاركة الأطفال في ذلك الأمر ضرورة. فهو لا يفكر إلا في اللعب والأكل والشرب. فإذا عطش مثلا، تغنى وإذا تعب تغنى، ومن ثم تصبح الأغنيات لديه مرتبطةً بالحركة والتمثيل، وتعبر عن العادات والتقاليد السائدة، ولعل مثال ذلك الأغنية الشهيرة المعروفة باسم (الثعلب فات فات)، المرتبطة باللعبة التي تحمل نفس الإسم. كما أنهم عند مشاركتهم لأعمال الزراعة يغنون (طاح ميراده الجداد، يسلم على أولاده الجداد)، أما أغنية نصف شهر رمضان (القرنقشوه)، تغنى بنفس التقاليد، ونفس الكلمات تقريبا، وأيضا الأغنية المرتبطة بظاهرة خسوف القمر المبدوءة بتهليلة (لا إلة إلا الله محمد رسول الله). وأيضا الأغنيات المرتبطة بنزول المطر، حيث يلعب الأطفال تحت رذاذ المطر وهم يغنون (طاح المطر بيد الله)." مما يوحي بارتباط الغناء الشعبي للطفل بظواهر الطبيعة ومشاركته للحياة الاجتماعية، وتصويره للعواطف الإنسانية، ونقله للأفكار البشرية في صورة بريئة عبر الطفولة الميالة بطبعها إلى الإيقاع منذ نعومة أظافرها. فإذا ما كبر الطفل شارك في احتفالات ومناسبات مجتمعه المختلفة، ومن ثم يتلقى جزءا من قيم وتراث هذا المجتمع، بصورة عملية، تجعله يلتصق وجدانيا بهذه المناسبات وتلك الاحتفاليات، ويستعد لها قبل موعدها بفترة طويلة.

إن مثل هذا التوظيف في مختلف المناسبات لدى أغاني الأطفال، يعكس أهمية هذه الأغاني وما تقوم به من دور في توثيق الروابط في المجتمع الخليجي بكل قطاعاته، وقد استطاع الكتَّاب الخليجين في الاستفادة من هذا المورد الذي لا ينضب والمترسخ في ذاكرتهم والمَّوظفُ في أعمالهم.

**الفصل الثالث: الإطار التطبيقي**

تعتبر العلاقة بين المسرح العماني والاغاني الشعبية علاقة بمثابة وسيلة فنية لتأصيل الحركة المسرحية وانتشالها من التبعية على اعتبار أنه ليس الغاية الحقيقية من الرجوع إلى الثقافة الشعبية هو تحقيق كشوفات وابتكارات فنية، بل ينبغي أن تكون له أبعاد أيديولوجية. وهذا يعني أن العلاقة الجدلية بين النص والعرض يجب أن تكون علاقة بين الأيديولوجي والجمالي إن على مستوى توظيف الحكاية الشعبية والاغاني والنوادر والنصوص السردية، أو على مستوى أسطرة الحدث الدرامي واستحضار الشخصيات التراثية بما في ذلك الشخصيات المألوفة.

لعل توظيف الثقافة الشعبية في المسرح العماني ساعد بشكل كبير على فهم الاحتفالات الشعبية وأبعادها الرمزية والطقوسية. فإنه من الضروري إعادة الاعتبار إلى الثقافة الشعبية العمانية، وتشجيع الطلبة والباحثين على الاشتغال حولها في كل المجالات.

لعل العلاقة الرابطة بين المسرح العماني بالطقوس الاحتفالية علاقة وطيدة، فالمسرح العماني من المسارح التي اعتمدت الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل، ذلك أن علاقته بتلك الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى كما أكدت ذلك بعض الدراسات التي تناولت الحركة المسرحية في عمان، وذهب بعضها إلى القول بأن الحياة العامة في عمان تتأطر في نطاق فرجات مسرحية.

وتأتي أهمية التراث الشعبي من حيث أنه كان البديل الخيالي للواقع كما كان " تعبيرا رومانسيا عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبو إليه"[٣٢]. لاسيما بعد التغيير الذي طرأ على الصعيد الاجتماعي والسياسي إثر عملية الاستعمار، حيث أصبح الفرد يعيش صراعا مع واقع يرفضه من جهة وهو عاجز عن إحداث أي تغيير فعلي فيه، كما أنه يعيش في الوقت ذاته صراعا مع بقية الفئات الاجتماعية من جهة أخرى مما أدى إلى تعاظم مأساته وتضاعف معاناته.

**١ – مسرحية "الرزحة" لعبد الله البطاشي:**

جسدت المسرحية الموروث الشعبي الأصيل وحياة الإنسان العماني في الولاية بكل مقوماتها وعاداتها وتقاليدها من الحرف التقليدية والمشغولات اليدوية والفنون والألعاب الشعبي، والحدي عن الرزحة هو حديث عن نمط من الموسيقى التقليدية العمانية، غير أنه من الواضح، أن الرزحة، كتسمية في اللغة الموسيقية التقليدية العمانية، هي تصنيف تعارف عليه التقليديون بحيث جمعوا في ظله عدة حالات موسيقية _ أدبية فبطية، كما في قولهم: "رزحة مسيرة " أو "رزحة تصافي " أو "رزحة لال العود".

لقد كانت الرزحات دائما منبرا لطرح جميع قضايا القبيلة والمجتمع العماني، فشعر الرزحة سجل تاريخي لحياة الشعب العماني، والشعراء كانوا دائما صوت قبائلهم، وهم يتصفون بموهبة شعرية عالية، ويتميزون بالقدرة عن ارتجاله في شتى الموضوعات الأدبية، فالشاعر أو المهوي – كما يقول التقليديون _ يبتدع النص كرد فعل لحدث شعري أو اجتماعي معين على فايحة وكسرة عادة ما تكون متوارثة. والشعراء الذين يقصدون أنواع الرزحة، لا يعزفون الآلات الموسيقية أثناء الأداء، وهم أيضا محل تقدير واحترام المجتمع.

إن العمانيين الذين يؤدون الرزحة بأنواعها أو الرؤفة كما يسميها بعضهم، ومتعلقاتها مثل: العازي أو العزوة كما يدعى أحيانا، والتعيوطة، يتفقون على عدد تلك الأنواع والملحقات وترتيب أدائها في المناسبات الأهلية لسكان المناطق والمحافظات العمانية المترامية الأطراف. فمثلما هم متفقون حول مجمل التسميات والممارسات وطرق الأداء، يختلفون بشكل أو بآخر في سميات أنواع الرزحة وأسلوب أداء ما يسميه التقليديون بالنوايح... وحتى في الكسرات. وهم يفضلون رزحة منطقة عن أخرى، وهذا ينطبق أيضا على النيابات والقرى في الولاية الواحدة، فالطبيعة العمانية ذاتها تمتاز بمفارقات جغرافية واسعة، تتوزع بين السهول والجبال والصحاري التي قد تجتمع كلها في منطقة إدارية واحدة. وهكذا فإن رزحة الشرقية يختلف مزاجها عن رزحة الداخلية أو رزحة الباطنة

أو رزحة محافظة مسقط، ونحن نلاحظ بأن رزحة المنطقة الشرقية مميزة بكثرة نوايحها المشهورة كالخالدية (نسبة إلى ولاية وادي بني خالد) والصورية نسبه الى مدينة صور عاصمة المنطقة الشرقية العمانية) وغيرهما.

لا شك أن القصص الشعبي لعب دورا خطيرا في حياة المجتمع العماني خلال مراحل تكونه الطويلة. ولعل ما قدمه لتاريخ الحضارة العربية جدير بالاهتمام والدراسة، إذ كان بمثابة ذاكرة الشعب حيث حافظ للأجيال عبر مراحل تاريخه طويلة بمعلومات ثمينة عن تاريخ أسلافهم وصور لهم مجتمعاتهم بمتناقضاتها وعاداتها وأفكارها ظلت تتناقل شفهيا جيلا بعد جيل.

**٢- مسرحية (حمران العيون):**

قدمتها فرقة صلالة الأهلية للفنون المسرحية ضمن فعاليات مهرجان المسرحي الخليجي للفرق الأهلية الثامن لدول مجلس التعاون بأبوظبي عام ٢٠٠٣م. وهي من تأليف وإخراج عماد بن محسن الشنفري. وعنوان المسرحية (حمران العيون) "عبارة عن مثل شعبي قديم مأخوذ من الثقافة العربية القديمة يتفاخر به الرجال ويتباهى به العرب، ويضرب لمن في عينيه احمرار يدل على الشجاعة والقوة والغضب، وأحداث المسرحية ممزوجة بعبق الماضي وصراعات الحاضر وهي قصة استمدت مصادرها من التراث ومزجت بجمل شعرية وإيقاعات تراثية ورؤية فنية. ومن أهم الأغاني التي توظيفها من فن " الهيدان" وإيقاع الشرح، والهبوت، والأهازيج الصوفية التي تستخدم في محافظة ظفار"[٣٣].

وكل تلك المفردات مصحوبة بالأغانى الشعبية العمانية لذلك كان طبيعياً أن ساعدت هذه المسرحية بشكل كبير في تطوير الفكر العام للسينوغرافيا بالسلطنة، ونجد أن هذا المفهوم تطور بشكل ملحوظ خلال المهرجانات واستفاد المخرجون من التجارب التي قدمها بعض الرواد في المسرح العماني وبالتالي تطور الشكل العام للسينوغرافيا من مخرج إلى آخر خلال دورات المهرجان، كذلك ساعد دخول مخرجين شباب وأكاديميين في جعل السينوغرافيا جزءاً مهماً وفعالاً من العروض المقدمة.

**٣- مسرحية (بو سلامة):**

قدمتها فرقة صلالة الأهلية المسرحية بمسرح الشباب بمسقط وذلك في المهرجان المسرحي العماني الأول عام ٢٠٠٤م. وهي من تأليف وإخراج عماد الشنفري وتمثيل عبد الله مرعي ونهاد الحديدي وهلال العريمي وغيرهم.

تتجلى عالمية هذه المسرحية في استلهامها الكلمات والألحان الشعبية العمانية لأغنية تراثية قديمة تقول كلماتها: "بو سلامه تمدن، يشرب شاهي ملبن، إن بغيته في كوبات، ولا داخل فناجين، حالي يا موز حالي، يا صبوح السلاطين" ...

بالعودة إلى أحداث المسرحية نجدها "تدور حول شخصية بو سلامة ذلك الرجل المسكين الذي يظن أن قمة تطوره أن يشرب الشاي بلبن. حياته مرهونة برفوف المكتبة لا يخرج منها فهو حارس وأمين وعامل بل أصبحت ملجأ له ولعائلته ولا أحد يدخل المكتبة منذ سنين وبو سلامه أسير فكرة وعقله يخاطب في وحدته شخوص مختلفة ممن قرأ عنهم في كتب المكتبة بل أصبح يأخذ منهم في لحظات القوة وفي لحظة أخرى المكر وفي لحظة أخرى الأدب والشعر... يفتخر بتاريخ أجداده ممن حاربوا الأعداء رغم قله عددهم... يأخذ من التاريخ عزته وقوته... أحب بو سلامه الأطفال وحلمه أن ينجب عشرة أطفال ليصبحوا رجال وعلماء ومفكرين وقادة ولكنه يصطدم بقوانين مديره والذي يمثل السلطة الأولى عليه. فيجب أن يتخلى عن أفكاره وعن حلمه، وأن يعيش واقعا هو يرفضه"[٣٤]. وحصلت المسرحية على جائزة ثاني أفضل عرض وجائزة التمثيل لعبد الله مرعي مناصفة وتتضح فيها أهمية الأغانى الشعبية، فهى بمثابة المدخل بل والنتيجة لشخصية (بوسلامة) والتطورات الحادثة له.

**٤- مسرحية (سمهري):**

قدمتها فرقة صلالة الأهلية المسرحية في مهرجان المسرح العماني الخامس بالبريمي ٢٠١٤م، وتم إعادة عرض المسرحية في مهرجان القرين الثقافي في يناير ٢٠١٥م. وقد فازت بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها الثالثة.

يتداخل التراث مع الملاحم العربية العريقة في نص سمهري، مستغلا وموظفا الأساطير المتداولة في الثقافة العربية وفي الثقافات العالمية، فقصة العشيقين المستحيلة

ينسج الكاتب عماد الشنفري موضوع مسرحيته باسم الحب والسلام، إذ يقول عن النص "إنه حاول أن يظهر تاريخ عمان المخفي قبل الميلاد، هذا العمل يسلط الضوء على اتصال حضارة عمان الضاربة جذورها في أعماق التاريخ بالحضارات الفرعونية والبابلية الأخرى. وهو موضوع لم يتطرق إليها الكثير من الكتاب العمانيين، ويتحدث النص المسرحي عن حضارة سمهرم، وكيف وصلت الحضارة العمانية إلى مختلف أرجاء المعمورة من الفراعنة والسومريين والبابليين وكيف انتهت هذه الحضارة؟ ومسرحية (سمهري) ملحمة تاريخية تروي الصراع بين الدين والسياسة والحب والملك، وتقوم المسرحية على إسقاطات تاريخية، لتسلط الضوء على الصراع الديني وكيف أنه

يهيج الفتن والطائفية، وكيف لشعب مسالم أن يتحول إلى ثائر إذا مست عقيدته، وكيف للفتنة أن تقضي على العشق والحب والسلام.

يطرح العمل الكثير من الأسئلة حول سبب سقوط الحضارات ويبدو أن الصورة التي تشكلت أن الفتنة كانت سببا رئيسيا لسقوط حضارة سمهرم.

نص (سمهري) يتشكل من إجهاد قاده المؤلف، وبحث دفين في المكون التاريخي لمنطقة ضاربة بشواهدها وآثارها لعمق الوجود العربي والعماني الحضاري، لذا نجد الشنفري يتحرك في فضاءين: المضمون في النص التاريخي والتراثي، والفكر الحديث، الذي يدور في حلقات مفرغة حول الاختلاف في وجهات النظر نحو قضايا التاريخ مستخدماً الاغانى الشعبية القديمة.

فها هو سمهري يختم حواره النهائي" نانا لا تموتي... لم يخلقنا الاله لقتل أنفسنا... بل خلقنا لنحب ونعمر أرضه"(٣٥).

إن الصلات الثقافية العربية القديمة في المسرح العماني تُعد استثمارا للتاريخ وقصصه وأساطيره، وتوظيفها في النصوص المسرحية العمانية يتجه نحو منح أقوى الدلالات للحياة المعاصرة، قلما تعيشه المجتمعات الحديثة من صراعات واهية تضحي بحرية الإنسان وحقه في العيش المشترك، حيث يقوم المسرح العماني بتقديم نماذج مسرحية . ذكرناها سابقا- تقرر مواجهة المجتمع في راهن القضايا الإنسانية، وتلامس واقعا.

**٥- مسرحية البراقع**

لقد تم اختيار مسرحية) البراقع *) لتكون نموذجاً رئيسياً لتوظيف الأغاني الشعبية في النص المسرحي العماني وذلك للاعتبارات التالية:

١-ركزت المسرحية على استلهام التراث والتقاليد والأهازيج الشعبية.

٢- الكم الكيفي والنوعي للأغاني الشعبية التي تم توظيفها في هذه المسرحية.

٣- أنها استفادت من توظيف الأطر المسرحية الحديثة في أساليب الطرح.

٤- كاتب النص متمكن من أدواته في الكتابة بشكل عام، وله العديد من المؤلفات المسرحية.

٥- أن قراءة نص البراقع لا يعني الوقوف في حدود المنطوق فيه، بل لابد من البحث في متخيله عبر ما يحتويه من إرشادات خصوصا في الأغاني الشعبية التي يضمها هذا النص، وتفسير دلالاتها غير المنطوقة.

٦- إن هذا النص لم يطبع في كتاب ويعمم للفائدة، على الرغم من الأهمية التي يشكلها في رصد عدد من الظواهر الاجتماعية والشعبية.

تدور أحداث المسرحية من خلال مجموعه لوحات تناقش قضية إنسانية منذ بدء الخليقة على الأرض عندما خرج آدم وحواء من الجنة وهبطا إلى الأرض ليعمراها. فالقضية في أساسها وفكرتها الأولى هي قضية رجل وامرأة، باسمهما تم ارتكاب الكثير من الجرائم، وتم بهما معالجة كثير من الانحرافات، ووجهت إليهما كثير من الانتقادات، والكثير من الإيجابيات، وبهما تستقيم الحياة الإنسانية على الأرض أو تفشل، وبهما تسعد الإنسانية وتحلو الحياة أو تفشل، إلى آخر تلك المتناقضات.

تبدأ المسرحية باللوحة الأولى التي تحمل عنوان الميلاد. وفيها يتم طرح لفكرة كيفية أستقبال المولود حسب جنسه، فنجد المؤلف يعرض لنا في موقفين متقابلين لون هذا الاستقبال الذي جاء كما يلي:

- يسمع صوت صراخ طفل وليد، فتتصاعد الأهازيج والزغاريد والتكبيرات والصلوات.

- لحظات ويسمع صوت صراخ وليد آخر، الإ أن الأهازيج والزغاريد والتكبيرات والصلوات أقل حماسا حتى لتكاد أن تخفت تدريجيا.

- مجموعة الفتيات يتناولن مولودا بقماط أزرق وبتشكيل حركي متسارع خطوة تلو خطوة حتى يصلن بالمولود إلى الرجل الذي يقف في الجانب الأيمن. الرجل يحمل المولود ويقول: جهزوا البشت.

- تعود مجموعة الفتيات في تشكيل آخر وهن يحملن مولودا في قماط وردي، وبخطوات متباطئة دائرية يصلن تدريجيا إلى جانب الرجل الذي يقف في الجانب الأيسر. الرجل ينظر إلى المولود ويقول: جهزوا البراقع.[٣٦]

نستنتج من جملة الصور المتقابلة أن المولود الأول هو ذكر، وجاء استقباله حافلا ومتميزا بعدد من المستويات ، فقد حدده المؤلف من أول الصرخة إلى الفرحة والأهازيج العالية ، وجعله ملفوفا بملابس ذات لون أزرق ، تعبر دلالته عن الفتوة والقوة والصلابة ، ثم جعل والده يجلس في الجانب الأيمن ، ولهذا أيضا دلالاته فالجانب الأيمن في الدين الإسلامي وحتى المسيحي له دلالات حميدة ، كما نجد مثلا في مسرح العصور الوسطى داخل الكنيسة الجانب الأيمن يمثل الخير والدخول إلى الجنة ، والجانب الأيسر يمثل الشر والتشاؤم والعقاب ، والدخول إلى النار . كما أن دلالات تجهيز البشت للرجل الذي رزق بمولود ذكر يدل على الثقة بالنفس والاعتزاز، والخروج لمقابلة الناس دون أي شعور بالانكسار والخزي، على عكس الصورة المقابلة لها عند الرجل الذي يجلس في الجانب الأيسر، فهو يستقبل البنت ملفوفة بملابس ذات لون وردي يحمل دلالات الأنوثة والنعومة والرقة، فنجده يأمر بتجهيز البرقع للدلالة على أن هذا الأمر يسبب له الخزي والعار، ولا يريد الخروج إلى الناس، لهذا سيداري وجهه ببرقع من شدة شعوره بالإحراج. إن هذا المشهد يجسد عقلية الرجل العربي بشكل عام والعماني بشكل

خاص، والميل الفطري – ربما بداخله – ورغبته في المولود الذكر وتشاؤمه من الأنثى. إن هذه النظرة ما هي إلا ترسبات متوارثة للعقلية الجاهلية حينما كان أهلها يئدون البنات وهن على قيد الحياة.

وقد تم في هذه اللوحة توظيف أغنية تحمل معاني البشارة بمقدم الطفل، وكثير من الصفات والمحاسن التي توجد عند كل من الولد والبنت، كما يتضح من خلال كلمات الأغنية التالية:

مجموعة من الفتيات:

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي

الفتاة التي تجلس عند المنز الأزرق:

صباحك صباحين وصباح العرب مرة

وصباح حبيبتي مرتين وصباحها عوافي انتين

–مجموعة الفتيات:

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي

الفتاة التي تجلس عند المنز الأزرق:

وصباحش بالعوافي وقسمش يا عين وافي

وربي عطاني عطية وعطاني صبي وبنية

–مجموعة الفتيات:

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي

الفتاة التي تجلس عند المنز الوردي:

والبنية عطية ربي ويرزق الصبي بيديه

والبنية لهية وهيه للهوش رعية

مجموعة الفتيات:

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي

الفتاة التي تجلس عند المنز الوردي:

والبنية لراسي فلية والبنية لظهري دكية

والبنية لموتي بكية والبنية لأمري دعية

مجموعة الفتيات يحملن الصبي في المنز الأزرق ويمضين به فرحات نحو الخارج وهن يرددن...

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي.[٣٧]

أما اللوحة الثانية، فتعرض ما يحدث بعد الميلاد حيث ينام الطفل في سريره، كمرحلة ثانية من الحياة، والسرير هنا هو المنز. ثم تأتي اللوحة الثالثة (الحول حول) ومعناه هنا هو أول عيد ميلاد لطفل يأتي من بعده أحوال طوال عمره. أما اللوحة الرابعة في حياة الإنسان – والمرأة بالذات – فهي لوحة عيون البراقع الأربعة التي فرضها الرجل بطل النص على زوجاته الاربعه كنوع من إظهار سلطته وسيادته، وهذه المرحلة هي مرحلة الزواج. ثم

تأتي اللوحة الخامسة وهي الفلج – مجرى المياه – كما يسمى في عمان. ومجرى المياه هنا يريد أن يعبر فيه المؤلف عن مجرى الحياة بين الزوج والزوجة، حيث يشبه هذا المجرى بالماء الصافي النقي في الأفلاج العمانية. بعد ذلك تأتي اللوحة السادسة وهي الحجلة التي ترمز إلى ليلة العرس والزفة– الدخلة –

وما يصاحبها من أغانٍ وأهازيج ينتقي لنا المؤلف إحداها، فجاءت كما يلي:

(أهازيج العرس تتواصل. فتاة تجلس في الحجلة وتمد أرجلها حيث تقوم إحدى الفتيات بوضع الحنة لها. الفتيات يتحلقن حول الحجلة وهن يرددن الأهازيج).

زفة العرس، على أصوات النساء وهن يؤدين الأهزوجة والتبريك.

| | |
|---|---|
| الله يبارك له | يبارك له |
| راعي السبيعية | يبارك له |
| راعي المصر الأخضر | يبارك له |
| هو وحيانه | يبارك له .[٣٨] |

وتعبر أغنية العرس عن مباركة زواج العريس، وتبارك أيضا لأهله جميعاً. وتصفه بأنه يرتدي المصر والسبيعية.*

وقد حددت الأغنية لون المصر وهو اللون الأخضر الذي يعبر عن الخصب والنماء، وقد جرت العادة أن يتم تصوير الألوان المختلفة في الأغاني الشعبية. وقد تم توظيف عدد منها في هذا النص مثل اللون الأزرق للمولود الذكر في لون سريره، وملابسه الملفوف بها عند ولادته. وربما كانت دلالات هذا اللون تكمن في التعبير عن القوة والصلابة. كما خصص اللون الوردي للأنثى لما فيه من رقة ونعومة وهنا يمكن أن تكون دلالات الأغنية في هذا النص متعلقة بزواج الأم وكيف تتذكره سواء أكان ناجحا أم فاشلا أو زواج أبنائها ذكوراً وإناثاً.

ويشتد الصراع في اللوحة السابعة لنشاهد لوحة الاحتراق. والاحتراق هنا هو احتراق المرأة في حياتها مع زوجها، واحتراق نفسيتها بسب استمرار حياتها مع هذا الزوج. ويصل هذا الاحتراق ذروته عندما تشتد الخلافات الزوجية وتصل إلى ذروتها، حين يتزوج الزوج بثانية وثالثة ورابعة وتلك هي اللوحة الثامنة، حيث يصيب الزوج الفقر والفاقة وعدم مقدرته على تحمل مصاريف الأبناء وتربيتهم تربية سليمة، وبالتالي ينفلت حبل التوافق بين الزوج والزوجة، وتصبح الزوجة تتمنى أن يصبح زوجها مقعداً أو يموت. ثم تأتي اللوحة قبل الأخيرة وهي لوحة طحن الحبوب بواسطة الرحى وقد جاءت كلمات الأغنية كما يلي:

(الزوجات الأربع يشكلن منظرا جماليا وهن يطحن الحبوب كل واحدة على طحانة خاصة بها. فتيان العرض يؤدون تشكيلا جماليا يتم على طحانة كبيرة. فتيات العرض يؤدين الأهزوجة وهن يعملن)

طحني طحين يو الرحية تطحن عليش البنية

تطحن زاد لأبيها ما دام الشمس حية

طحني ... طحني يو الرحية

مباك ما باك يو داري بقوم اكاري سفرية

أنا شلولي ما رمت أشله من الكاتلي للشبرية

طحني ... طحني يو الرحية

درجي درجي يو الحمامة يوم الكوس سوت عمامة

درجن درجن الحمامتين مع الفوازي والخزامتين

طحني طحني يو الرحية

طحني طحني يو الرحية

(مع نهاية الأهزوجة تنهض الفتيات الأربعة ويدخلن واحدة في أثر الأخرى في

وسط تشكيل الطاحونة الكبيرة التي يكونها الفتيان.. حيث تدور بهم الطاحونة وتطحنهم جميعا).[٣٩]

وهي تعبر عن تصدي المرأة للحياة للحصول على الخبز والمال البسيط لإعالة أبنائها أو زوجها المريض، وذلك بطحن الحبوب. وهنا تأخذ المرأة مكان الرجل في الإعالة الأسرية، وفي الالتزام بمسئولياتها أمام الله والناس.

وحتى لا تنتهي المسرحية وتقفل بمشهد كله حزن، يعود المؤلف ليذكرنا بأغنية (الليلوبة) – أي هز الطفل لكي ينام، فجاءت كما يلي:

(تضاء المنافذ الأربعة للبرقعين الصغيرين فقط حيث تبدو في كل منفذ فتاة جالسة وعندها مهد صغير تهزه برفق، وهن ينشدن أهزوجة الليلوبة)

ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة

ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة

يوه خالي يوه خويلي لا تسكن في السيوح

وسكن في ظل بارد بين الحشا والروحي

ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة

مسكين راعي القرية ظاهي ولا يعلم

باغي يسير بحجة يثور بدمه ...

ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة

يو سايرين السيرة كلكم صغيرين

ومعكم بوي حبيبي من عرب الخيرين

ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة

سليمة يو سليمة ايش جايبلش علي

من زعفران صلالة بو على الخدود يسيل

ليلوبة ليلوبة ليلوبة ليلوبة.[٤٠]

فالليلوبة كما يفسرها المؤلف هي: أهزوجة عمانية تؤديها الأمهات ليهدهدن بها الأطفال الرضع لمساعدتهم على النوم. [٤١] وقد وظفت الأغنية في المسرحية إما لكي ينام الطفل أو لمحاولة تنويمه لأنه جوعان، أو كأن الأم تريد من الطفل أن ينام وأن لا يحمل هماً ما دامت هي حية، وستقوم بتلبية كل طلباته وإعاشته.

إذا فقد بدأ المؤلف بالميلاد وانتهى في اللوحة التاسعة بالوفاة أو الإقعاد، وكأنها رحلة لها بداية ونهاية. أما اللوحة العاشرة والأخيرة فقد تكون لأحد الأبناء أو الأحفاد، بل للزوج نفسه أصبح عجوزاً هرما تغضبه وتفرحه أقل الكلمات تأكيداً للمثل العربي العامي (ما كبرنا لمصغرنا) وكأن الرجل الكبير يتحول في انفعالاته وأحاسيسه إلى طفل صغير يحتاج معاملة خاصة.

وتحليلا لمفهوم البراقع نستطيع القول إن فكرة التعرض للبرقع فكرة جريئة في حد ذاتها، لأن المؤلف أستغل إحدى مكونات البيئة التقليدية ليكون عنوانا ونقطة ارتكاز ينطلق منها، لتحقيق هدف يوصله إلى المشاهد القريب، فيعبر من خلال المفردات عن الرحلة الإنسانية لكل من الرجل أو المرأة حينما يصبحان زوجا وزوجه. لقد أستشف الباحث أن تفسير البرقع يظهر في كل لوحة وأهزوجة وأغنية شعبية، فمثلا نجد الأغنية التي وظفها المؤلف من واقع التراث العماني، حينما سُمعت صرخة الطفل المولود، وحينما حانت ساعة المخاض، ثم تكررت تلك الصرخة، حيث سيواجه الطفل منذ خروجه إلى الحياة حتى نهاية عمرة مشاكل كلها آلام وصراع وتحدٍ لمقاييس الحياة. إن المعنى الفلسفي الذي يراه الباحث في هذه الجزئية هو أن الطفل وهو في بطن أمه، أي في مرحلة تكوينه الأولي يكون داخل قناع يحجبه عن العالم الخارجي. وبخروجه من داخل هذا القناع يواجه عالما جديدا بمشاكله أما توافقا أو تنافرا.

كما تعد (البراقع) طقسا مسرحيا، تعتمد على الحركة في حدود قدرة المؤلف على رسمها من خلال مشاهد استعراضية تعتمد على مجموعه من الأغاني الشعبية. ويتضح ذلك من خلال المقدمة التي يذكر فيها المؤلف:

" أن مسرحية البراقع هي محاولة لصياغة مسرحية تعتمد على ركيزتين: وهما الاصالة التي تتمثل في استلهام التراث والفنون والأهازيج الشعبية كمضامين للنصوص، والمعاصرة القائمة على توظيف الأطر المسرحية الحديثة في أساليب الطرح، من خلال الحركة التعبيرية والتشكيل والمكان والإضاءة وكافة مكونات السينوغرافيا في العرض المسرحي " .[٤٢]

لقد كانت كتابه مسرحية (البراقع) محاولة لتضخ دماً جديداً في شرايين الكتابة المسرحية العمانية، وذلك من خلال محاولة تقليد النصوص العالمية وبعض التجارب المسرحية لرواد مسرحيين أجانب، كما هو واضح في الإرشادات التي يقدم بها المؤلف قبل كل لوحة.

ويمكن اعتبار نص (البراقع) بمثابة ( أوبريت ) وإن لم يكن في الواقع كذلك ، يتم تنفيذها بطريقة ( المايم ) و ( البانتومايم ) * والفلكلور ، كما يحتوي على رؤية دينية واجتماعية لعلاقة الرجل العماني بالمرأة العمانية . ولا نطلق ( أوبريتا ) على هذا النص في المطلق العام بل هي ( أوبريت ) عماني لم تستعن بأي مجتمع آخر ما عدا المجتمع العماني ، فالأغاني التراثية الشعبية مثلا هي أغانٍ عمانية خالصة في ألفاظها وتفسيرها، وما زال بعضها يغنى في عمان سواء أكان ذلك في لعب الأطفال وهم صغار أم في الأفراح أو في الدعوات .

إن هذه المسرحية هي عمل صامت، صامتٌ على مستوى التحليل الموضوعي، حيث أن المؤلف لم يعط تصريحا أو تلميحا من خلال حل معين لوضع المرأة العمانية الأليم مع الرجل، بل جعلها تصبر على الذل، ومشاركة الأخريات لها في زوجها، والانكباب على تربية أطفالها حتى أصبحوا شبابا، وتحملها لزوجها حتى في مرضه وكبره، وهكذا لم تجد من ينصفها في عائلتها أو عائلة زوجها، أو من يوجهها إلى طريق الاحتفاظ بكرامتها التي كفلها الإسلام.

لقد أراد المؤلف أن يقول إن الرجال براقع، والدليل على ذلك أنه حينما كبرت الفتاة وتصورت فارس أحلامها الذي ستقضي معه أجمل أيام العمر بعد الزواج، وكأنه كان يضع برقعا أو قناعا على وجهه لكي يخفي به حقيقة نفسيته ومعاملته للمرأة، فجعل القناع ورديا عندما تقدّم إليها، وأسود بعد الزواج، مثل البرقع ذي اللون الأسود. وحتى لا يضع المؤلف الرجل في موقف الإدانة والنقد، وعدم الالتزام بالدين الإسلامي وتشريعاته السمحة، في كيفية معاملة الزوجة أو الأم أو المرأة بصورة عامة، فقد جعل المشاهد صامته خالية من الكلام. وفي رأي الباحث، أن المؤلف في هذه الجزئية، لم يجد الجرأة سواء بالقول أو بالفعل الواضح الذي يفهمه جميع المشاهدين، في أدانته للرجل في هذا التصرف، بل ترك النهاية مفتوحة للمشاهدين لكي يدلي كل واحد براية حسبما يراه. إلا أن الباحث يرى أن مثل هذه النهاية المفتوحة لا تنفع في مثل هذه القضية لأنها محسومة من الله تعالى في القرآن الكريم وفي الأحاديث النبوية وأحاديث الصحابة وغيرها. فالصمت هنا صمتٌ معيب لا جرأة فيه.

لقد اكتشفت النساء الأربع اللواتي تزوجن الرجل نفسه، أن الواحدة منهن تجلس مغتربة في بيتها، وحيده بلا معين، وأن الزوج ليس بمسؤول. بل يمثل دور شرطي عليها وهو ليس أفضل حالا من أبيها أو عمها أو خالها.

فالرجال في نظر المرأة كلهم متساوون أو متعاقدون على قول وفعل واحد لأن هذا الشيء موجود في طبعهم. ومن خلال قراءة النص قراءة دقيقة وتفصيلية يلاحظ أن الرجل أو الزوج عندما كان يختار إحدى زوجاته الاربعه كان يتعمد أن يختارها مصابة بالإحباط، صبورة، تريد أن تعيش تحت ظل زوج، وأن كل مهمتها بعد الزواج تنحصر في عملية إنجاب الأطفال وتربيتهم، كما تمنع من الخروج إلا لعذر قاهر ببرقع أمام الجميع. وفي تفسير وجود المرأة مع أطفالها في المنزل بصورة مستديمة، تثبت فكرة أن الرجل قد فرض عليها وعلى بناتها أن يلبسن براقع، تعزلهن عن المجتمع، حتى في داخل منازلهن. إذا فالبرقع هنا رمز لنفسية المرأة.

وحتى يظهر المؤلف أن هذه عيشة تعسفية في العلاقة ما بين الزوج والزوجة فقد جعل النساء يتفقن على التمرد بطريقة ذكية، وذلك بأن ينسجن لحية الزوج في فترة كبره وعجزه وعدم قدرته على الوقوف والمشي، وتكون في ذلك نهايته.

ولكن الأولاد الذكور يكبرون ويتربعون على عرش الأبوة وتعود الحكاية مرة أخرى ليرتدي الرجال والنساء البراقع من جديد. وهذه نظرة تشاؤمية من المؤلف، وتفسير ذلك أنه قد يكون ذلك قد حدث في زمن الجيل السابق، والذي قبله، ولكن الجيل الحالي من العمانيين والعمانيات أصبح يقضاً ليدرك حدود الإمكانيات الدينية والاجتماعية التي يحاولون التحلي بها، فقد أصبح أفراده متنورين بالعلم، مفكرين، متحلين بالعاطفة، مطبقين لقواعد الإسلام وتعاليمه، مطالبين بحقهم إناثا أو ذكوراً.

وحتى نكون موضوعيين في عملية التحليل والنقد نرى: أن اعتماد المؤلف على التراث التقليدي وخاصةً الأدب الشعبي، من خلال توظيف الأهازيج والأغاني الشعبية العمانية الأصيلة قد ساعده كثيرا في أظهار نصه المسرحي بمحلية مقبولة، خاصة في توظيف الأغاني الشعبية، والمتتالية في أغلب المشاهد. فعلى سبيل المثال نجد ما يلي في اللوحة الثالثة (الحول حول) :

(في الجانب الأيسر من المسرح. أرجوحة صغيرة تجلس فيها فتاة صغيرة لا يتجاوز عمرها الست سنوات. فتيات العرض يتحلقن حول الأرجوحة بشكل جمالي معبر. إحدى الفتيات تقوم بهز الأرجوحة. بينما ينشدن جميعا أهزوجة شوط البطة.

يصاحب الأهزوجة تشكيلات حركة معبرة للفتيات بما يتناسب ومقولة الأهزوجة.)

شوط شوط البطة متعايا هين أحطه

نحطه بيت سلامه

سلامة سايرة السوق وتجيب عيش ولحمة

وتغرفه في الصواني.[٤٣]

وقد كشف المؤلف أيضا في مسرحيته عن قناعته العقلية والعلمية والفنية، وأدان الرجال ببراقعهم المتسيدة، والنساء ببراقعهن الخانعة.

أن مشكلة النص – كما يرى الباحث– مشكلة بدأت منذ بدء الخليقة وسوف تستمر حتى نهاية الحياة على الأرض، ولكننا نجد أن هذه المشكلة تتباين من شعب إلى آخر، ومن مجتمع إلى مجتمع، وهي سيادة الرجل ورضوخ المرأة وانكسارها، أن رضيت سيادة الرجل عليها في كل شيء، وتركت مطالبتها بحقوقها إيجابا أو سلبا. إذا يمكننا القول إنها قضية كل زمان ومكان.

وحتى يضمن المؤلف تعاطف المشاهدين مع هذه القضية جعل كل مشاهد المسرحية تقوم على أساس الأخذ بأغاني التراث الشعبي العماني خاصة والفولكلور الخليجي عامة. وتجب الإشارة إلى أن الأهازيج والأغاني الشعبية ليست مؤلفه للمسرحية بصورة خاصة، وإنما هي مستمدة من التراث العماني القديم الذي ما زال بعضه يمارس في المجتمع العماني، قولا وفعلا وحركة.

**نتائج البحث:**

**وقد خرج الباحث ببعض الاستنتاجات من هذا البحث، فكانت كالآتي:**

- إن جملة استدعاء الأغاني الشعبية في النصوص المسرحية العمانية، جاء توظيفها بدرجات متفاوتة.
- كتُّاب المسرح العماني استمدوا من توظيف الأغاني الشعبية، عمق انتمائهم للبيئات، على الرغم من تنوع ألوان النصوص المسرحية المأساوية، أو الملهاوية.
- ارتبطت الأغنية الشعبية في عمان بالشعب، فعبرت عن عاداته، وتقاليده، وأخلاقياته ولغته الخاصة، ولهجاته المختلفة.
- اتسعت حدود الأغنية العمانية في النصوص المسرحية لتطوف أكثر من محافظة وتنتقل بدون قيود في أكثر من نص مسرحي.
- الأغاني الشعبية التي وظفت في المسرح العماني، تم فيها مراعاة الجنس– ذكر أو أنثى، والسن – طفل أم شاب أم شيخ كبير – في تقديمها. فنجد أغاني الألعاب مقصورة على الأطفال، مع أنها حظيت باهتمام الكبار، وكذلك أغاني المهد التي لا يُرددها إلا النساء.
- عبرت الأغنية الشعبية في النص المسرحي العماني عن آمال المجتمع، وطموحاته، وأحزانه، وأفراحه.
- شملت الأغنية العمانية الكثير من مراحل حياة الإنسان العماني منذ ميلاده حتى وفاته.
- ورد في عدد من النصوص تنوع الأداء العماني للأغنية الشعبية فجاء الأداء الفردي والجماعي، كما أختلف المؤدي ما بين أطفال، أو رجال ونساء، أو الاثنين معا.
- تنوعت موضوعات دلالات ورمزية الأغنية العمانية بين أغاني العمل، وأغاني المناسبات الاجتماعية، وأغاني الأطفال.

- ارتبطت أغاني العمل في النصوص المسرحية العمانية بالمهن المختلفة، واستخدمت مفردات تختص بكل مهنة فيها.
- تشابهت بعض الأغاني العمانية في بدايات المقاطع الأولى من أشعارها، وفي الألحان، مع الاختلاف الذي تضفيه خصوصية كل منطقة من مناطق عمان عليها، مثل مسرحية (الرزحة).
- عبرت بعض الأغاني عن الوداع، والتهنئة على سلامة العودة، ولهفة النساء في انتظار عودة أحبائهن من الرحلات البحرية، مثل مسرحية (السفينة لا تزال واقفة).
- عبرت بعض الأغاني عن الإنتاج الزراعي، ومواسم الجمع والحصاد، والدعاء بزيادة الخير الوفير، مثل مسرحية (البراقع).
- ارتبطت أغاني العمل بالنساء في البيئات الزراعية وأظهرت دور المرأة فيها مثل مسرحية (البراقع).
- ارتبطت بعض الأغاني بالأعمال المنزلية التي تمارسها المرأة في المنزل، أو عند الاستعداد لزينتها، مثل مسرحية (رجل بثياب امرأة).

**هوامش البحث**

**(١) عبدالحميد يونس: المأثورات الشعبية طابعها القومي والإنساني، مجلة الفنون الشعبية، الهئة العامة للكتاب، ٢٠١٥، ص١١.**

**(٢) صفوت كمال: من فنون الغناء الشعبى المصرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٢٢، ص٥.**

**(٣) فاروق أوهان: لماذا لم نوفق في مسرحة الذات؟، بحوث ملتقى القاهرة العلمي، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢١٣- ٢١٥.**

**(٤) مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، المجلد ١٧، العدد ٤، الكويت، ١٩٨٧، ص١٨.**

**(٥) صفوت كمال: مرجع سابق، ص٨.**

**(٦) انظر: كمال الدين حسين: دراسات في تجليات التراث الشعبي المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص٨٦-٨٧.**

**سعيد السيابى: الضوء لا يخبو تأملات فى المسرح ومستقبله، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠٢٤، ص١١.**

**(٨) محمد حسن عبدالله: بين النص والعرض إضاءات المسرح الخليجي، مؤسسة العالم للدراسات والطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦، ص٩.**

**(٩) إبراهيم غلوم: حضور التراث في النص المسرحي الكويتي، بحث مقدم ضمن كتاب الأدب الكويتي في صف قرن الجزء الثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨، ص١١٣-١١٤.**

(١٠) عبدالرازق الربيعى: المشهد المسرحى العمانى اضاءات ورؤى، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠٢٥، ص٣٦.

(١١) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للنشر، ط٢، بيروت، ص١٠٥.

(١٢) جاستون ماسبيرو: الأغانى الشعبية فى صعيد مصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٣١.

(١٣) مصطفى رمضانى: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر المجلد السابع عشر، العدد الرابع (يناير/مارس)، المجلس الوطني للثافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٦، ص٨٤.

(١٤) عزالدين إسماعيل: توظيف التراث الشعبي في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، اكتوبر ١٩٨١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص١٨٢.

(١٥) خالدة سعيد: الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات، ودراسة في مسرح الحكواتي، مجلة فصول المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو– سبتمبر ١٩٨٤، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص١١٦.

(١٦) محمد مبارك بلال: المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث، دار السياسة، الكويت، ٢٠١٣، ص١٠.

(١٧) المرجع السابق، ص١١.

(١٨) محمد حسن عبدالله: المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء، دار الكتب الثقافية، الكويت، ١٩٧٨، ص١٨٨.

(١٩) محمد الحبسى وسعيد السيابى: معجم المسرح العمانى، مطبعة جريدة الوطن، مسقط، ٢٠٠٦، ص٨٦.

(٢٠) عباس قاسم: توظيف التراث فى مسرح عبدالرحمن المناعى، قطر، ١٩٩٨، ص١٨.

(٢١) محمد طالب الدويك: الأغنية الشعبية فى ثطر، إدارة الثقافة والفنون، قطر، ١٩٩١، ص٨٤.

(٢٢) محمد طالب الدويك: مرجع سابق، ص٨٤.

(٢٣) غاتم الديكان: الايقاعات الكويتية فى الشعر الشعبى، المجلس الوطنى، الكويت، ١٩٩٥، ص١٨

(٢٤) عباس قاسم: مرجع سابق، ص٣٥.

٢٥) عام ١٩٨٧م، لن ينسى في تاريخ مسرح الشباب، حيث تم تقديم مسرحية عمانية مائة بالمائة تأليفا وإخراجا وتمثيلا، واستطاعت هذه المسرحية أن تعبر إلى خارج حدود الوطن فعرضت في مسابقة خليجية للمسرح، ونالت الإعجاب وحصلت إحدى ممثلاتها على جائزة أفضل ممثلة، وحصل مصمم الديكور على جائزة أفضل مهندس ديكور.

(٢٦) غانم الديكان: مرجع سابق، ص٣٩

(٢٧) رحيمة الجابرى: أرض المسك، نص غير منسور، سلطنة عمان، ١٩٩٩/٥/١٠، ص١٥.

(٢٨) مرسى الصباغ: درارات فى الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والتشر، الاسكندرية، ١٩٩٩، ص١٥٥–١٥٦

(٢٩)المسرح في النادي الأهلي بسلطنة عمان، المطبعة الحكومية، مسقط، ١٩٧٧م، ص: ٣٢

(٣٠)آمنة الربيع: الحلم، مجلة نزوى، العدد٢، يناير ١٩٩٥، ص١٧٣.

(٣١) مرسى الصباغ: مرجع سابق، ص٥٣، ٥٤

(٣٢) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، ١٩٧٤. – ص.٧.

(٣٣) محمد الحبسى وسعيد السيابى: مرجع سابق، ص٣٨.

(٣٤) مجلة الحدث الصادرة بمناسبة مهرجان المسرح العمانى الأول، العدد السابع، ٢٠٠٤/٩/٢٨، ص٤.

(٣٥) عماد محسن الشنقرى: سمهرى، دار الغشام للنشر والترجمة، ٢٠١٣.

* البراقع: من تأليف عبد الكريم جواد في سلطنة عمان. وقد قدمت هذه المسرحية في المهرجان المسرحي الخامس لمجلس التعاون الخليجي الذي أقيم في دولة الكويت في ١٩٩٧/٤/٢م .

٣٦ مسرحية البراقع، عبد الكريم جواد، ص٧ – ٨. نص غير منشور، سلطنة عمان، ١٧-٢- ١٩٩٥م.

٣٧ البراقع، ص٩- ١١.

٣٨ البراقع، ص ١٢. الحجلة هو ساتر كالهودج الذي يوضع على الجمال وتستخدم في العرس العماني لتجلس العروس حيث يقمن النساء بوضع الحنة لها.

* السبيعية: وهو لفظ محلي يعني المصر الذي يرتديه العريس حول خاصرته.

٣٩ البراقع، ص ٢٥.

٤٠ البراقع، ص٢٦.

٤١ المرجع نفسه، ص٢٦.

٤٢ البراقع، ص٢.

* أي فن التعبير الصامت فهو عرض مسرحي يصل مضمونه إلى المتفرجين دون استخدام الكلمات، يملك خلفية أدبية، وحكاية وحدثا يقربه إلى المسرح الدرامي.

٤٣ البراقع، ص١٢-١٣.

المراجع:


- عبد الحميد يونس: المأثورات الشعبية طابعها القومي والإنساني، مجلة الفنون الشعبية، الهئة العامة للكتاب، ٢٠١٥
- صفوت كمال: من فنون الغناء الشعبى المصرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٢٢،
- فاروق أوهان: لماذا لم نوفق في مسرحة الذات؟، بحوث ملتقى القاهرة العلمي، القاهرة، ١٩٩٤
- مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، المجلد ١٧، العدد ٤، الكويت، ١٩٨٧
- كمال الدين حسين: دراسات في تجليات التراث الشعبي المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣
- سعيد السيابى: الضوء لا يخبو تأملات فى المسرح ومستقبله، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠٢٤

- محمد حسن عبدالله: بين النص والعرض إضاءات المسرح الخليجي، مؤسسة العالم للدراسات والطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦
- إبراهيم غلوم: حضور التراث في النص المسرحي الكويتي، بحث مقدم ضمن كتاب الأدب الكويتي في صف قرن الجزء الثاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨
- عبد الرازق الربيعى: المشهد المسرحى العمانى اضاءات ورؤى، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠٢٥
- أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للنشر، ط٢، بيروت
- جاستون ماسبيرو: الأغانى الشعبية فى صعيد مصر، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٠
- مصطفى رمضانى: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر المجلد السابع عشر، العدد الرابع (يناير/مارس)، المجلس الوطني للثافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٦.
- عزالدين إسماعيل: توظيف التراث الشعبي في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، اكتوبر ١٩٨١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة
- خالدة سعيد: الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات، ودراسة في مسرح الحكواتي، مجلة فصول المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو- سبتمبر ١٩٨٤، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة
- محمد مبارك بلال: المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث، دار السياسة، الكويت، ٢٠١٣،
- محمد حسن عبدالله: المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء، دار الكتب الثقافية، الكويت، ١٩٧٨
- محمد الحبسى وسعيد السيابى: معجم المسرح العمانى، مطبعة جريدة الوطن، مسقط، ٢٠٠٦
- عباس قاسم: توظيف التراث فى مسرح عبدالرحمن المناعى، قطر، ١٩٩٨
- محمد طالب الدويك: الأغنية الشعبية فى ثطر، إدارة الثقافة والفنون، قطر، ١٩٩١
- غاتم الديكان: الايقاعات الكويتية فى الشعر الشعبى، المجلس الوطنى، الكويت، ١٩٩٥،
- رحيمة الجابرى: أرض المسك، نص غير منسور، سلطنة عمان، ١٩٩٩/٥/١٠
- مرسى الصباغ: درارات فى الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والتشر، الاسكندرية، ١٩٩٩
- آمنة الربيع: الحلم، مجلة نزوى، العدد٢، يناير ١٩٩٥
- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، ١٩٧٤
- مجلة الحدث الصادرة بمناسبة مهرجان المسرح العمانى الأول، العدد السابع، ٢٠٠٤/٩/٢٨،
- عماد محسن الشنقرى: سمهرى، دار الغشام للنشر والترجمة، ٢٠١٣.

- مواقع شبكة الإنترنت:

- شبكة " الانترنت " موقع : http://www.geocities.com/betnahren/Folklore/FolkSongs.htm
- شبكة " الانترنت " موقع : ww.madarat.org/books/folklore.w
- شبكة " الانترنت " موقع : ww.hebronrc.org/research/gada.doc