مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الثالث، السبت 13 يناير 2024
الجلسة الثانية: 12:10 – 13:00 ظهراً
إدارة الجلسة: د. باسم الأعسم (العراق)

المحور: روابط المسرح بأشكال الأداء الشعبي، بين النفي والضرورة
المداخل: د. عزة القصابي (عُمان)
المداخلة: الطقس الشعبي في المسرح العماني.. دراسة نماذج مسرحية مختارة

رابط المسرح بأشكال الأداء الشعبي بين النفي والضرورة
الطقس الشعبي في المسرح العماني
دراسة نماذج مسرحية مختارة...
المسرح الخليجي بين الاصالة والمعاصرة

كثر الجدل حول الأصالة والمعاصرة في المسرح العربي، وتكالبت جهود المهتمين لتوظيف التراث والتاريخ في الفنون والآداب من أجل صنع فرجة مسرحية ذات هوية عربية، وكان ذلك إيذانا بظهور)المسرح الشعبي(في إطار الرمز والاستعارة المعبرة عن وجدان الأمة في ماضيها وحاضرها. ويجمع هذا المسرح الكثير من

المجالات السياسية والموروثات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، والتقاليد والعقائد والشعائر، وكل ما يترسب في اللاوعي الجمعي على شكل أساطير وقصص.
اقترن المسرح الخليجي بمشروع الأصالة والمعاصرة، ومحاولة البحث عن الجديد من خلال الأشكال المتنوعة للتراث والتاريخ شكلا ومضمونا. سجلت المرجعية التراثية فيه تطورا ملحوظا بغية التغيير والتجديد في الأشكال والمضامين التراثية بصورة عصرية عكست الواقع. وقدمت قوالب درامية تصالحت مع روح العصر.
وفي الوقت نفسه حاولت الإبقاء على الثوابت التراثية والقصص في حدود المعقول، بما يتناسب مع بيئة الخليج العربي التي ترضخ للكثير من التغييرات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية[1].
ولابد من الإشارة إلى أن مجمل بدايات المسرح الخليجي كانت من المدارس والمعسكرات الكشفية والأندية الرياضية والفِرَق الأهلية للمسارح التي ساهمت في تشكيل الملامح الأولى لهذا المسرح قبل وعَقِب الثورة النِّفطية، وما تَبِعَها من تطوُّر وعُمران وثورة تقنيَّة واتِّصالية.
بدأ جَنْيُ ثمار المراحل الأولى لهذا المسرح بعد ظهور هياكل الفِرَق الأهلية للمسارح، مرورا بمرحلة الهِواية حتى الاحتراف، وتقديم إبداعات مسرحية متقدِّمة حملت على عاتقها مسؤولية الوصول إلى العالميَّة، ما جعلها تتأهَّل للمشاركة في المحافِل العربية والدَّولية. وقد سعى المسرحيُّون إلى تنظيم المهرجان المسرحي لدول مجلس التعاون الخليجي الذي توالت دوراته حتى وقتنا الحالي.
وعلى الرغم من الصعوبات الكثيرة التي كانت تواجه المسرح في دول الخليج العربية، إلَّا أَنه ظَلَّ في تطوُّر مستمر، وخَاضَ غمار العديد من التجارب المسرحية التي مزجت بين القديم والحديث. كما سعى أحيانا إلى التَّخلُّص من مُدْخَلات النُّصوص المستورَدَة والجاهزة، والبحث عن هُويَّتِهِ بكتابة نصوص مسرحية مستوحاة من المجتمع الخليجي. ولقد تأرجحت قضاياه عبر مسيرته بين التَّبعيَّة والرَّغبة في التَّجديد، حيث كان يحاول جاهدًا اللّحاق بتجارب المسرح العالمي.
لقد ظهرتْ إلى الوجود مسرحيَّات تخلَّصَتْ منْ طغيان سلطة النَّصِّ، لكن، في المقابل، ظلَّتْ هناك عروضٌ أسيرةٌ للفكر الشعبي، إذْ لا تزال بعض المسارح الخليجية ترضخ لفنون الشعر والأهازيج الشعبية والأغاني البحرية والخطاب السَّردي، التي تُعَدُّ كلها الوسيلة المُثلى للتعبير عن تاريخ منطقة الخليج العربي من الخليج إلى المحيط.
إنَّنا إذا أردنا الوقوف عند التجربة المسرحية الخليجية لنرصُدَ خصائصها العامَّة؛ سنجِد تَضَاعُف أعداد الفنَّانين، حيث سَاهَمَ ذلك في إنتاج عروض مسرحية سخَّرَتِ الفعل المسرحي والتِّقنية لإبداع عروض بصريَّة احتفتْ بالصورة أكثر من الكلمة.
واستثمرت الفضاء المسرحي لصُنْعِ صُوَر بصرية تقوم على التجديد عبر فُرْجَة طقسيَّة تعتمد على الارتقاء بمكوِّنات العرض وفق معايير فنية وجمالية حديثة.
تَطوافنا هذا جعلنا ندرك خصائص المسرح الخليجي التي تأرجحت بين قُطْبِيِ الأصالة والمعاصرة. كلُّ ذلك ساهم في صناعه تجارب مسرحية ترتبط بالموروث الشعبي، وفي الوقت ذاته، فإنها لا تخلو من المغامرة والابتعاد عن المألوف والتَّمرُّد، والسعي إلى ترميم البناء الفني لهذا المسرح وإعادة تشكيل خصائصه المتفردة.

الفرجة الشعبية في المسرح الخليجي

[1] بن زيدان، عبد الرحمن، المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي "هوية الواقع وسؤال القراءة"، مسرح الخليج العربي، شركة سيتي جرافيك، الكويت، 2004م، ص70

ارتبط الواقع العربي بالموروث الأسطوري الذي يتداخل مع المرئي والصوتي في الكثير من أنساقه، فيما امتدت الثقافة اللغوية عبر أجيال المثقفين ما جعلها ذات أبعاد ميثولوجييه لا تنفصل عن المدنية الحديثة، وهناك خبرات مترسخة في الوعي واللاوعي والأبنية الفكرية والاجتماعية، جعلت السلُطة الكاملة للكلمة المسموعة[1].
كثيرا ما يطرح موضوع طغيان سلُطة النص في تاريخ المسرح الخليجي، رغم وجود تجارب حداثية حاولت التنصل من هيمنته، إذ أن توهج الكلمة وسحرها كان هو الغالب بفعل ارتباط المجتمعات الخليجية بالشعر والأهازيج الشعبية والأغاني البحرية والخطاب السردي، والتعبير عن رغباتهم وأحلامهم من خلال اللغة المكتوبة والمسموعة.
وفي المراحل الأولى من مسيرته قُدمت الكثير من النصوص المترجمة أو المقتبسة التي افتقدت روح التواصل مع الواقع المحلي وعانت من التسطيح وضعف البناء الفني. وتعددت الموضوعات التي طرحها هذا المسرح اثناء مسيرته الفنية، لكن معظمها أخذ طابعا اجتماعيًا كما هو الحال في الكويت[2].
كان ذلك من خلال المراحل الأولى لدى حمد الرجيب وعبد الرحمن الضويحي وعبد العزيز السريع في الكويت، فضلا عن محاولات حسين صالح حداد في الكتابة والإخراج، وحمد الرميحي وعبد الرحمن المناعي من قطر، ومن البحرين عبد الله السعداوي وسليمان البسام من الكويت. وسعى جميع هؤلاء إلى الخروج عن السائد والمألوف لتقديم نصوص حديثة اقترنت بالتراث والقضايا الاجتماعية.
بالنسبة للحراك المسرحي في الفرق الأهلية الخليجية، فقد ارتبط بشخصيات معينة في الإعداد أو التأليف والتمثيل والإخراج، وهم الذين أصبحوا أعمدة المسرح الخليجي فيما بعد، إلا أن العدد ظل محدودًا ومحصورًا بين الأعضاء الفاعلين بهذه الفرق. وفي حالة تغيبهم، فإن النشاط المسرحي يصبح مشلولا ومعطلا. وندرة المختصين في المسرح آنذاك، بحيث انحصر المشروع المسرحي في شخص واحد، قد يكون المؤلف أو الممثل أو المخرج أو المنتج.
استمر الوضع على ما كان عليه، ولم تسع الجهات المعنية بالمسرح إلى الاستثمار في الفنان الخليجي، لذا ظل عطاؤه محدودا. وبالمثل، فإن الكتابة المسرحية لم ترقَ بالشكل المطلوب، وفي الغالب كان اختيار الموضوعات خاضعا لإدارة الفرق المسرحية التي تفتقر للطاقات البشرية التي يمكن أن تطور الأوضاع فيها.
وامتزجت نصوص المسرح السعودي بشكل تفاعلي مع الفنون الأدبية الموجودة في الثقافة السعودية المتوارثة، مثل الشعر والقصة والرواية مؤخرا، إلا أن هذا المسرح لم يستطع التجذر في نسيج الثقافة كما هو الحال في الآداب السردية الأخرى، ناهيك عن منظومة المحرمات التي يدخل المسرح ضمنها. وبالرغم من ذلك، فقد سعى المسرحيون السعوديون جاهدين إلى الحفاظ على بقاء هذا الفن واحترام عادات وفكر المجتمع لضمان الاستمرارية والتواصل المسرحي.
مع العلم إن المسرح السعودي مر بمراحل عديدة، ففي الأولى التزم بحرفية النصوص المقدمة، وفي الثانية، حاول التحليق في سماء الصورة والتعبير الجسدي والسينوغرافيا. كما تأثر الكتاب السعوديون كغيرهم من كتاب الخليج بالتراث والتاريخ، إذ استلهمت العديد من النصوص الأسطورة والقصة والفنون الشعبية، نذكر منها مسرحية "الطلسم" للمؤلفة ملحة عبد الله التي تحدثت عن "سر الطلسم" ما جعل المشاهد يعيش مناخا

[1] عبدالله غلوم، ابراهيم، الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي، منشورات المجمع الثقافي، 1997م، ص349

[2] عبدالله غلوم، ابراهيم، المرجع أعلاه، ص29

أسطوريًّا يهدف إلى تسليط الضوء على قضية الالتحام بين ما هو كوني وواقعي عن طريق اللاشعور الجمعي للشخصيات.

من المسرحيات المأخوذة عن المأثورات الشعبية والأسطورية مسرحية "كوميديا ابن بجعة" للمؤلف محمد العثيم التي قدمت عبر طقس احتفالي يتحدث عن زيارة الناس للموتى، مع الاستماع لدقات طبول الزار التي تمزج بين ما هو أسطوري وما هو إنساني. كما كتب عباس الحايك مسرحية بعنوان "ولاية الأحلام" مستوحاة من "ألف ليلة وليلة" التي عبرت عن صراع السلطة عبر مجموعة من الأحداث الفعلية التي كانت المرأة المسيطرة على دفة الأحداث. كما تحدثت مسرحية "الزاوية المظلمة" عن مشاعر الفرد في أثناء الغربة، كشعوره بالخوف، وغربة الإنسان المادية والروحية، وهناك أيضا مسرحية "أحلام مبعثرة" من تأليف فهد الأسمر التي تحكي عن إنسان ضاع حلمه، بعد أن واجهته الكثير من الصعوبات بأسلوب ساخر يثير القلق بإزاء قضايا الإنسان المعاصر.

بعد تسعينيات القرن الماضي بدأت تظهر ملامح التجديد في المسرح الخليجي تماشيًّا مع موجة التحولات الثقافية والاقتصادية، وأصبح المسرح في وقتنا الحالي ملزما بالتجديد ومواكبة التحولات التقنية، لذلك قدمت الكثير من العروض التي وظفت التقنية مركزة على الصورة وجسد الممثل بشكل كبير.

توالت العروض المسرحية الساعية إلى الانسلاخ عن واقع الكلمة والنص، وبالرغم من ذلك ظلت العروض المقدمة ذات طابع تراثي، ولكنها في الوقت نفسه محدودة مقارنة بغيرها من التجارب المسرحية العالمية، خاصة في ظل تقلص عدد المخرجين والممثلين الذين قدموا عروضا تتسم بالتجديد المقترن بالتراث بأشكاله المتعددة.

لقد حاولت الكثير من العروض المسرحية السير قدما نحو التجديد ملتمسة من التراث موضوعا لها، فعلى سبيل المثال كانت بدايات المسرح الإماراتي من خلال تقديم موضوعات اجتماعية مثل التعرض لقضايا الزواج والأسرة، فيما تناول البعض قصصا متصلة بشخصية النوخذة وشيخ القبيلة[1].

كما سعت الكثير من العروض في مرحلة متقدمة، إلى كسر المألوف والنبش في المسكوت عنه في القضايا المتصلة بالنظام الاجتماعي أو الديني والسلوكي في المجتمع الخليجي. فعلى سبيل المثال مسرحية "براجيل" من تأليف جمال سالم، رصدت التقلبات الاقتصادية في مرحلة ما قبل النفط مباشرة، وعكست حالة المجتمع آنذاك والأنماط الاجتماعية والاقتصادية التي قلبت موازين القوى المتصارعة. كما استفاد هذا المسرح من انتشار التعليم الحديث وتنوع الثقافات المتضمنة قيما وعادات مختلفة. وفي المقابل، أوجد فجوة بين جيلين، الجيل التقليدي، والجيل الذي يهفو نحو الحداثة والمعاصرة[2].

واقترن المسرح الإماراتي بشكل بقضية الأصالة والمعاصرة في محاور التراث والتاريخ وقضايا الراهن. لذلك سجلت المرجعية التراثية لهذا المسرح تطورا ملحوظا مجددة في الأشكال والمضامين بصورة عصرية، عكست الواقع لتقديم قوالب درامية تصالحت مع الواقع المعاصر، إضافة إلى الحفاظ على ثوابت الموروث الشعبي في حدود المعقول، بما يتناسب مع البيئة المعاصرة للخليج العربي.

---

[1] القصابي، عزة، المسرح الخليجي من التقليدية إلى فضاء المسرح العالمي، دار الانتشار، 2022م، ص141

[2] السريع، عبد العزيز، المسرح والجمهور في الخليج العربي، ندوة " المسرح في الخليج...توصيف الواقع ورؤى المستقبل، تحرير: يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الطبعة الأولى، 2003م، ص128

وبشكل عام، يشكل التراث والتاريخ المجبول على المعاصرة أهم مقومات المسرح الخليجي، وهو لا يخلو من تساؤلات قائمة على تناقض التراث أو الهوية المحلية مع المسرح، وإشكالية توظيف هذا التراث للخروج بتجارب مسرحية جديدة.

ويعد الكاتب إسماعيل عبدالله رائدا في توظيف التراث الشعبي في المسرح الاماراتي، وألف العديد من الأعمال المسرحية المتأثرة بالتراث، والمزودة برؤى معاصرة قائمة على الإسقاط العصري والتجديد في الأشكال المسرحية1. فضلا إلى تأثره بالحكاية الشعبية، وكذلك مفردات البيئة التراثية، ومن مسرحياته (السلوقي)، والتي رغم التصاقها بالبيئة التراثية، إلا أنها استطاعت أن تعبر عن البعدين السياسي والاجتماعي العربي لتبيان العلاقة بين الكلاب وأصحابها. في حين تمكن مخرج العمل من تقديم تفسيرات للتخلص من الأجواء غير التقليدية على الخشبة مستعينا بقدرات ممثليه المتمرسين في أداء أدوارهم التمثيلية.

لم يكتف المؤلف بالقصة الواقعية التي تقع أحداثها في بيئة الصيادين من خلال قصة كلاب الصيد في الصحراء الإماراتية التي تضمنت معاني احتمالية أنسنة السلوقي بحسب المناخات ورؤية المؤلف. وأوحت كلمة "الكلب" إلى معنى رمزي، استحضر مدلولات اجتماعية كثيرة، عكست النظرة الدونية لطبقة المقهورين في المجتمع في الزمن الافتراضي والمتخيل على لسان السلوقي طارش[2].

ومن أعمال الكاتب إسماعيل عبدالله أيضا **مسرحية "البوشية"**[3] والتي اتسمت بالحس الشعري الغنائي الشعبي في أحداثها وشخوصها التي تنتمي إلى أربعينيات القرن الماضي، عبر رؤية بصرية حداثية سعت إلى كسر المألوف وبحثت عن الجديد. وتحدثت المسرحية عن قصة حب غني لفتاة فقيرة، وعلى الرغم من بساطة القصة، إلا أن العرض قدمها بأسلوب جديد ركز على الصراع الذي يدور بين الطبقة الدنيا التي تنتمي الفتاة جواهر إليها، ووالد غانم الذي يعرض شخصها للإهانة بشكل فاضح ومكشوف.

لقد ساعدت الجوقة الغنائية في تحريك الحدث الدرامي للكشف عن سر تحمله "البوشية" بغية تجسيد واقع الطبقات الاجتماعية الذي لا يخلو أي مجتمع منه. وبالنسبة للمؤثرات الموسيقية فقد تمت الاستعانة بفرقة جواهر الشعبية التي كانت تعزف وتغني على أنغام دقات الطبول وضربات الهريس، وتتمايل على ألحان الأغاني الشعبية ما جعل المشاهد يشعر وكأنه في إحدى القرى الساحلية، وهو يستمع إلى قصص وحكايات الصيادين التراثية.

يمكن الإشارة إلى التلاحم الجمالي في هذا العرض من خلال الرقصات الشعبية لدى فرقة جواهر، إذ أسهمت الجوقة الغنائية في تصعيد الصراع والتحدي في نفس جواهر الرافضة للظلم الاجتماعي:

"المرأة: صح السانجي الشاعرة، هلهلال القصيدة وعم الدنيا نور حروفها، وبشرت بالفرح معانيها وبحورها وردة هاالديرة انفظت عنها غبار الحزن والهم واشرقت رياحينها وفتحت، سمعتوا"[4].

والمتمعن في مضامين مسرحية "البوشية" يجد أنها تحمل أبعادا اجتماعية يصعب تجاوزها؛ فمن يمتهن الرقص يعدّن في أدنى طبقات المجتمع الخليجي. ومن جهة أخرى، فإنّ الموضوع لم يستطع الحفاظ على واقعيته، إذ سرعان ما طغى الجانب الفني عليه ليتجاوز البُعد الطبقي الذي كرسه المؤلف منذ المشاهد الأولى.

---

[1] بلال، محمد مبارك، المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث... التجربة الكويتية مع الاشارة إلى التجارب الخليجية البارزة، الكويت، 2013م، ص207

[2] الماجد، أحمد، مقالة بعنوان "السلوقي"، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2011م، ص160

[3] عبدالله، إسماعيل، مسرحية "البوشية"، مهرجان المسرح الخليجي الثاني عشر2012م

[4] إسماعيل عبد الله، مصدر سابق، ص4

وجاءت هذه المسرحية مثقلة بالرموز السوسيولوجية المرتبطة بعادات الناس التي تمتد جذورها إلى عمق المجتمعات الخليجية القديمة، كما تضمنت الأحداث الكثير من الدلالات "الأنثروبولوجية" بهدف التواصل مع وجدان وفكر وثقافة المتلقي، ومال إلى التجريد والاختزال شكلا ومضمونا.
يمكن القول إن المسرح الخليجي استطاع التملص من النصوص العالمية مستغلا التراث الشعبي لتقديم مسرح يعبر عن هوية المجتمع. وحفل هذا المسرح بعناصر تراثية مستوحاة من البيئة المحلية، الساحلية والصحراوية والريفية... وهو متشرب بالقصص والحكايات والأساطير والأمثال والقصائد الشعرية... وتمكن الكتاب المسرحيين من تقديم نصوص وظفت التراث ولكن برؤى معاصرة.

تحليل نماذج مِن المسرح الشَّعبي في سلطنة عُمان

الفُرجة التراثيَّة في المسرح العُماني

هناك الكثير من الفنون العُمانية التراثية التي شكَّلت فُرجة شعبيَّة تعبّر عن الفرح والحزن والاحتفال بالطبيعة، بعضها يُقدَّم في المناسبات الوطنية والدينية والاجتماعية حتى وقتنا الحاضر. ومن الفنون الغنائية الراقصة في سلطنة عُمان: الرزحة والعازي والعيَّالة والميدان والمسبَّع والباكت[1] والتغرود وكاسر وهمبل وغيرها من فنون البحر والرَّعي والقنص[2]. وبعض من تلك الفنون استُغل دراميًّا، بينما البعض لم يزل في طيّ الكتمان. وفي عصرنا الحالي تضاءلت فرص تقديم الأغاني والأهازيج الشعبية التي تشكِّل جزءًا من ثقافة الإنسان العُماني.
ومن الأشكال التراثية التي وُظِّفت في المسرح العُماني: "الحكاية، والأهازيج والأغاني التراثية، والأمثال الشعبية، والتاريخ العُماني". وتُعدُّ الحكاية التراثية إرثًا مشاعًا، تتناقلها الأجيال وهي جزء من ثقافتنا العامة. ويوجد في سلطنة عمان رصيدٌ ثريٌّ من الحكايات الشعبية والأخبار والأساطير التي يمكن توظيفها فنَّيًّا؛ لإيجاد ملامح هويَّة الدراما العُمانية.
وتُعرف الحكاية الشعبيَّة بأنها قصة يسردها الراوي على جماعة من المتلقِّين، ويحفظها مشافهةً عن روايةٍ أخرى، ويؤديها بلغته، غير مقيَّد بألفاظ الحكاية، وإنْ كان يحتفي بشخصياتها وأحداثها، ومُجمل بنائها العام. وغالبًا ما يكون الإلقاء مصحوبًا بالتلوين الصوتي الذي يتناسب مع الأحداث المُقدَّمة[3].
وفيما يلي نقدِّم قراءةً نقديةً تحليليَّةً لثلاث مسرحيَّاتٍ عُمانية وظَّفت التراث الشعبي العُماني؛ بغية دراسة ملامح وأشكال هذا المسرح وجمالياته، والمستوحى من القصص والأهازيج الشعبيَّة، ومحاولة التعرُّف على مواطن استغلالها في النسيج النَّصِّي بما يخدم تطوُّر الفعل الدرامي.

1. مسرحية (النيروز)

استوحيت حكاية مسرحية (النيروز) للكاتب عبدالله البطاشي، أحداثها من التراث الشعبي (النيروز)، وهو من الفنون الشعبية التي تُمارس في ولاية قريات بسلطنة عُمان. تبدأ مراسم الاحتفال بهذا الفن الشعبي عندما يغادر الصيادون منازلهم صيفًا؛ ضمن هجرة موسميَّة إلى المزارع والواحات... وأثناء عودتهم، فإنهم يمارسون الفن الشعبي (النيروز)، فنشاهدهم وهم يدقون الطبول وينشدون الأناشيد

[1] فن الباكت: فن سمر وتسلية يؤديه الرجال، يجمع بين الغناء الشعبي والأداء التمثيلي، و يعتبره البعض مسرحًا شعبيًا متحركًا.
[2] الشيدي، جمعة بن خميس، أنماط المأثور الموسيقي العماني...دراسة توثيقية وصفية، مركز عمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2008م، ص30
[3] محبك، أحمد، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات علاء الدين، دمشق، 2001م، ص43

المفرحة. وغالبًا يؤدي الرجال حركات راقصة مع ترديد الأهازيج الشعبية، بينما تقوم النساء والأطفال في الخلف بالتلويح بأغصان النخيل للدلالة على فصل الخصب والربيع. ويرافقهم رجال آخرون، وكائنات على هيئة حيوانات خرافية، غريبة الشكل والملامح، ويصف البطاشي ذلك قائلًا:

"الآن ومن بعيد يقترب صوت الناس وهم يقتربون قادمين من القرى الريفية متَّجهين إلى قراهم الساحلية.. يحتفلون بالنيروز كعادتهم بعد أنْ كانوا قد هربوا من قراهم الساحلية في موسم القيظ (الصيف) إتقاء حر القيظ والصيف، متوجهين إلى البيوت في الواحات والمزارع لتقضية الشهر القائظ بين الماء والعشب والأشجار.. الآن تبدأ النتوءات على الأرض في الحركة والتمايل وترتفع وتنزل وكأن الأرض يهزها زلزال أو قشرتها تتحرَّك"[1].

ومنذ المشاهد الأولى في مسرحية (النيروز) للكاتب عبدالله البطاشي، حاول المؤلف الدمج بين الطقس الاحتفالي (النيروز) والمواقف التي تمر بها الشخصيات بأسلوب راقص تراثي. ويمكن أن نستمع لصدى أهازيج النيروز تتناغم مع المؤثرات الصوتية الطبيعية، مثل: (صفير الرياح، حفيف أوراق الأشجار، هدير أمواج البحر)... وامتزاج هذه الأصوات مع صرخة الطفل الأولى (ابنة جمعان) التي ظلت عالقة بأذهان الجمهور؛ لأنها بمثابة الصرخة التي تدق ناقوس الخطر لأهالي القرية. وشهد الفضاء المسرحي مستويات عديدة للأداء التمثيلي؛ فقد ظهرت حركة الممثلين متباينة في الاستعراض والتمثيل، ويمكن ملاحظة ذلك عندما يغادر الأهالي وهم يؤدون طقوس النيروز من الريف (المزارع)، متَّجهين إلى الساحل في موسم القيظ (الصيف)، ثم يعودوا في الشتاء، وبذلك فإنهم ينتقلون من الساحل إلى المزارع... وهكذا في توالٍ مستمر.

واتَّضحت في مسرحية (النيروز) الرؤية الجمالية للمشاهد؛ فعلى سبيل المثال ظهور (الدمبوشات) التي هي من وحي الخيال في الفضاء المسرحي بصورة جمالية، والتي جاءت أقرب إلى كائنات/حيوانات غير معروفة، وقام مشخصان بارتداء زيٍّ على هيئة حيوانات؛ لتأدية رقصات على إيقاع الطبول، وتأدية حركات بهلوانية بشكل عشوائي، كما يمكن مشاهدة حركة المجاميع وهي ترقص، وتنتفض وكأن الأرض تهتز وتكاد تنشق بصورة توحي بسريالية المشهد الطقسي القائم على الأداء الفني الشعبي.

أما بالنسبة لشخصيات المسرحية الأخرى، فقد شكَّلت اتِّجاهات متضادة لتصعيد الأحداث والصراع وصولًا إلى الأزمة، ومن أهمها: شخصية (نبهان/الأهبل)، ذات الطابع النمطي، والتي نجدها في العديد من الأعمال الدرامية، وغالبًا ما تُستخدم لكسر حدة المأساوية والجمود الدرامي. يظهر (نبهان) وهو يؤدي رقصة تعبيرية على الألحان الشعبية وإيقاعات الطبول... تشاركه كائنات خرافية والمجاميع الراقصة (الكومبارس) في نطاق الفضاء المسرحي، لتعبِّر عن ذواتها بطريقة غريبة. وتتقارب شخصية (الأهبل) مع (المهرِّج) في مسرح شكسبير، والذي يدَّعي الجنون ليُضحِك الحضور، خاصة عندما يحاور (غاشم) الظالم فإنه يصطنع البلاهة[2]:

"المجنون: الأعشاش فارغة.. النسر أكل الطيور الصغيرة منها والكبيرة.

غاشم: لقد أعطيتك ما كنت قد طلبته.. ما الذي عاد بك مجددًا.

...هل هي لعبة من تلك التي قد لعبناها قديمًا.. يا عميلنا المنتهية صلاحيته؟!!

---

[1] مسرحية" النيروز"، عبدالله البطاشي، 2014، ص13

[2] البطاشي، عبدالله ، مصدر سابق، ص2

المجنون: حنينها للصياح المؤبد.. لصوتها الذي لا يختفي إلا بعد أن تضحك الشمس".

وحدثت انتقالات سريعة على مستوى الحدث وتقادم الزمن وكانت سببًا في حدوث تغييرات على أبعاد الشخصيات، وتحوُّل مواقفها تجاه بعضها البعض وتكشفها مع نمو وتصاعد الأحداث بصورة تبدو أقرب إلى اللقطات السينمائية السريعة.. ويمكن ملاحظة مُضي الزمن بعد الصرخة الأولى لولادة (نورة) ودقات طبول طقس النيروز، كما تظهر شخصية (نورة) بعدما أصبحت شابة تقف مقابل الشجرة وبجانبها والدها بعدما شاخ وتقدَّم في العمر[1]:

"نورة: رائحة الموت بدأت من هنا يا أبي...

جمعان: وهنا قد انتهت!!...

نورة: بل هي مستمرة.. ما زلت أرى أشلاء الذكريات تتقافز كالجراد في يوم قائظ.. كل شيء هنا محكوم بما يؤول إليه مسار الظلم والجبروت".

كما برزت شخصية (غاشم) بطابع تسلطي، يمارس العنف والظلم على الآخرين[2]:

"غاشم: لا أخفيك يا مستشارنا العزيز.. فقد سئمت من هذا الروتين الذي بدا لي وكأنه حصان عجوز هَرِم.. أليس لديك ديباجة جديدة ندشنها في الأيام المقبلة؟...

الأعرج: خيانة؟

غاشم: أقوى!!...

الأعرج: قتل؟!

غاشم: فعلناها كثيرًا وما زلنا".

توالت الأحداث في التطوُّر وتصاعد الصراع بين الأقطاب والشخصيات المتضادة، تحمل دلالات عن المحتل والشعب والغريب والأهالي والفلاحين. وظهر غاشم (الزعيم) الذي يهتز عرش طغيانه، على أنغام (رياح النيروز) الموسمية التي بدأت تهب[3]:

"غاشم: اليوم قد قيل بأن العواميد التي صنعتها بيدي قد بدأت تتهاوى.. وهذه الجثة ربما أولها.. لقد أزِف النيروز برياحه وبهجته وجاءت معه بشارة القوة.. مرحى يا صغيري وسندي الأزلي".

تضمَّنت لغة النص روح التمرُّد الساعية للانقلاب والقضاء على غاشم وأنصاره، عندما علا وارتفع صوت الشعب بُغية تحقيق العدالة وانتصار الحق على الباطل في نهاية العرض المسرحي... عندما هجم جمعان على نبهان وطعنه بينما نورة ظلَّت تصرخ!.. حينئذ تكشفت شخصية (نبهان) واتَّضح أنه عميل لغاشم ورجاله[4]:

"نبهان: هل تذكر عندما وضعت يدك في يدنا.. وكان دافعك هو الطموح للسباحة في برك الأموال؟!!...

غاشم: وأعطيناك كل ما تريد.. وفي المقابل أنت تخلق المشاكل والمنازعات بين جيرانك المقربين".

وأسهمت اللوحة الاستعراضية التعبيرية في الانتقال السريع بين الأحداث والربط بين مفردات الحبكة الدرامية في النص. وتمكَّن (الكورس) من صنع فُرجة شعبية على إيقاع طقس (النيروز) الشعبي، الذي يجسِّد حكاية الهجرة الموسمية للأهالي في القرى والمزارع إلى الساحل[5]:

---

[1] البطاشي، عبدالله ، المصدر اعلاه ، ص3

[2] البطاشي، عبدالله ، مصدر سابق ، ص16

[3] البطاشي، عبدالله ، المصدر اعلاه، ص7

[4] البطاشي، عبدالله ، مصدر سابق، ص9

[5] البطاشي، عبدالله ، المصدر اعلاه، ص7

"الأعرج: لقد مضت الأيام عجلى وحان وقت العودة إلى الساحل يا سيدي فالربيع يطرق باب الصيف طالبًا الدخول.
غاشم: سنعود إلى الساحل.. وتمر الأيام ونعود مجددًا إلى هنا حيث الشجر والماء العذب.. فما الذي يربكك؟
الأعرج: همهمات سكان القرية يا سيدي مريبة".

تضمَّن النص أبعادًا سياسية واجتماعية تتمثل في الصراع الذي نشب بين غاشم ونورة التي لا ترغب في الزواج منه، لذلك حاول الانتقام منها، والسيطرة عليها.... ويحمل المعنى الاحتمالي لهذه المسرحية دلالة استعارية عن الأنظمة الغاشمة التي تقمع الشعوب وتمارس التعسف ضدهم... وبالمثل يحاول الزعيم النيل من نورة والقضاء على المعارضين واعتقالهم[1]:

"نبهان: مرَّت السحب العابرة.. كثيرًا من أمام شباك القمر!! وأنتِ ما زلتِ تمنعين نفسك عن الطعام والشراب...
نورة: أُفضِّل الموت على أن أكون في الأسر عبدةً مذلولة..
نبهان: لا أدري لماذا يعيقني والدي عن الفتك بكِ".

وحمل النص دلالات ومعاني متباينة، بعضها خرج عن الإطار الواقعي إلى الرمزية، وبعضها قدَّم رؤية جمالية تناغمت مع إيقاعات العرض الاحتفالي... وذلك من خلال لوحة استعراضية عبَّرت عن الصراع الواقع بين غاشم ونورة وأهالي القرية. وكانت السلاسل تعوق سير الأسرى، وهم يُضرَبون بالسياط على إيقاع الطبول. كما أسهمت اللوحات الاستعراضية التي شكَّلها الكورس في تصعيد الأحداث وتأزمها، وصولًا إلى مرحلة الثورة ضد غاشم وأتباعه قبيل الاحتفال بيوم النيروز، ويمكن أن نستمع لصوت الفلاحين[2]:

"فلاح 2: لقد ذقنا صنوف الظلام والمرارة.. ولكنه تجرَّع بثقل كل هذه الجبال...
الأعرج: ليستعد الجميع للاحتفال بالنيروز.. لتشدوا حبال طبولكم.. وتصقلوا أخشابها وتدبغوا جلودها، نريد نيروز العودة في هذا العام صاخبًا وجميلًا".

بشكل عام، عبَّر الصراع في مسرحية (النيروز) عن حكم (غاشم) الإقطاعي ضد المزارعين وممارسة الظلم عليهم... والذي تطوَّر إلى انتفاضة الفلاحين ضد (غاشم) الذي كان يتحكَّم بمصيرهم عبر لوحات استعراضية بصرية. تضمَّن نص هذه المسرحية كلمات وصفت ذلك النزاع: (النار، المزارع، الأقدار، الأهالي الغاضبة، اختطاف الأطفال، القتل، انتزاع أراضي المزارعين، حرق المحاصيل، الدخَّان، الدَّم، الثعابين، الموت).

وعند وصول الأحداث إلى مرحلة التأزم، نجد أصوات الفلاحين تتعالى ويعلو الصراخ في الخارج، حتَّى تحوَّلوا إلى ثورة عارمة انتهت بالعراك بين غاشم ونبهان... انتهت بمرحلة التأزم وانجلائها على دقات الطبول ونغمات أهازيج النيروز الموسمية.

تناغمت (الإضاءة) مع مواقف الشخصيات وصراعها مع الآخر عبر لوحات راقصة؛ لصنع بانوراما بصرية تحكي عن طقس (النيروز) من خلال الأداء التمثيلي والرؤى البصرية الجمالية في العرض المسرحي. وتزامن ذلك مع المؤثرات الصوتية والموسيقية وإيقاعات الطبول للاحتفال بالنيروز بواسطة الأغاني والأهازيج الممزوجة بصوت الطبيعة. وأسهمت إيقاعات الطبول في رفع الإيقاع والتعبير عن ظلم غاشم وأتباعه.... في

[1] البطاشي، عبدالله ، المصدر اعلاه ، ص16
[2] البطاشي، عبدالله ، مصدر سابق ، ص13

حين كانت الإضاءة تتشكَّل حسب الموقف الدرامي. جميع ذلك شكَّل (لوحةً سيمتريةً بصريةً) تقوم على الفُرجة الشعبية.

نستنتج مِمَّا سبق:

- يعدُّ "فن النيروز" طقسًا فُرجويًّا موسميًّا.... إلا أنه في الآونة الأخيرة، بدأت حلقات هذا الفن الشعبي في التقلُّص، واقتصرت على الاحتفالات التراثية. لذلك فإن استغلاله في المسرح يُتيح استمراريته وتعريف الأجيال بهذا الفن الشعبي الجميل.
- توظيف الفن الشعبي (النيروز) في الفضاء المسرحي واستغلال ألحانه والأداء التعبيري في اللوحات الاستعراضية؛ يظهر الفلاحون وهم يؤدون طقس (النيروز) ويُحيون هذا الاحتفال... وفي الوقت نفسه فإنهم يعانون من غاشم ورجاله، لذلك كان الصراع بين الأقطاب المتضادة لنصرة المظلومين، واستغلال النيروز كقالب احتفالي ذي طابع شعبي فُرجوي، ينبثق من الطبيعة ليُعانق أرواح الناس، ويُعبِّر عن قضيَّتهم.

2. **مسرحية (قرن الجارية)**

عرض مسرحية (قرن الجارية) للمخرج والمؤلف محمد الهنائي من فرقة الدن للثقافة والفن، والتي استلت حكايتها من التراث الشعبي الشفهي الذي يرويه الناس وتتناقله الأجيال، وتوجد لها آثار قديمة في ولاية سمائل بسلطنة عُمان، وهي تتحدَّث عن رجل كان يعيش في المزارع وكان متزوجًا ولديه ابنة وحيدة... وقام جاره بقتله ظلمًا وعدوانًا... وعندما كبُرت الفتاة سمعت الناس تناديها "ابنة المظلوم". وبعد أن فهمت مغزى هذه التسمية، أصرَّت على الانتقام من الجار الذي قتل والدها، وسعت لاستدراجه... وظلَّت تراوده عن نفسه وواعدته في الكهف، وقد استجاب لها رغم كِبر سنّه... ونظرًا لأنها فتاة شابة فقد وصلت قبله إلى الكهف... وعندما وصل كان مُنهكًا ومُتعبًا.. وقامت الفتاة بمباغتته ودفعه إلى أسفل الجبل... كما قامت برجمه بالحجارة حتى توفى، وبذلك انتقمت من قاتل أبيها[1]:

"غزالة: هيا إذًا بسرعة فلم أعد أستطيع الانتظار أكثر... ولم يتبقَّ زمن على وصولنا

السبع: قادم أيتها اللعينة.. سأتمكَّن منكِ حتى لو صعدتِ إلى القمر

غزالة: لو وصلت قبلك فلن تراني بعدها

السبع (يسرع): لا، لا، لن تصلي قبلي.. لن أسمح لكِ.

غزالة: تعال أيها العجوز السبع... سأقتلك يا قليل الحياء.. وسأرمي جثتك للكلاب الضالة يا ضال..".

وفي مسرحية (قرن الجارية) تظهر (غزالة) زوجة المظلوم وليست ابنته، ولكنها أيضًا تسعى للانتقام من قاتل زوجها، كما ورد في النص[2]:

"غزالة: أسمع صرير أنيابهم وهم ينهشون لحمك.. أسمعهم وهم يتهامسون: جاءت الجارية زوجة المظلوم.. ذهبت الجارية زوجة المظلوم... خناجر همساتهم تقطع القلب.. ولكن لا حيلة لي ولا سند".

فيما تمسَّك كاتب ومخرج مسرحية (قرن الجارية) بعنوان الحكاية الشعبية. وسار الفعل الدرامي في هذه المسرحية على مستويَين، الأول: القصة الشعبية المعروفة. والثاني في إطار الإسقاطات السياسية والاجتماعية

[1] خلفان، محمد، مسرحية (قرن الجارية)، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2018م، ص45

[2] خلفان، محمد، مصدر سابق، نفس الصفحة

التي طالت ما يُسمَّى التنظيم الإرهابي (داعش)، تزامنًا مع ظهور هذا التنظيم وتطوُّراته آنذاك؛ سعيًا من الكاتب لتحقيق المعادل الموضوعي النوعي من خلال توظيف التراث وفق رؤية عصرية.
أفصحت اللوحات البصرية عن أحداث هذا التنظيم، والتي كانت إحداها بعنوان (حين تكذب الشوارب)، ويصف المؤلف المخرج الأحداث قائلًا[1]:
"تفتح الإضاءة على غزالة جالسة على باب الكهف، في الأسفل منها حرب عصابات في ساحة عامة بين التنظيم ومجموعة مدنية، تتميَّز في هذه الحرب تحركات السبع وغزيّل، وتنتهي بتفوُّق التنظيم وهروب المجموعة المدنية التي يدير التنظيم في مقاتليها عملية قتل جماعية، ويستبيح نساءها اللاتي يهربن من رجال التنظيم في الجبال والصحاري، تتميز في مرحلة الهروب هذه غزالة التي يلاحقها السبع وينقذها (جفَّاف المواقد) ويصعد بها إلى الكهف و(المعوبة) التي تصعد إلى القرن الثاني".
وتتعرَّض نساء القرية للعنف والسبي من قبل السبع وجنوده... عندما أصبحن أسيرات وسبايا له ولرجاله... وتستمر الأحداث في رصد واقع النساء في ظل سيطرة داعش على البلاد العربية. وظهرت شخصية (الأبكم) الذي يحاول منع (السبع) وجنوده من الاعتداء على غزالة وأهالي القرية الآخرين[2]:
"السبع: لا تنسَ أنني السبع الذي تخافه كل الكلاب الضالة.. أنا سيدك.. وليس لأحد أن يعاملني بهذه الطريقة".
ويقوم (جفَّاف المواقد) بالتمرُّد على السبع ورجاله بُغية الدفاع عن (غزالة)، ولكن السبع يحاصره بالكلاب... وفي ختام العرض المسرحي فإن (جفَّاف المواقد) يفجِّر نفسه في السبع وجنوده؛ لإنقاذ الأهالي وغزالة من ظلمهم!

توظيف (التعويبات) الشعبية

ظهرت في مسرحية (قرن الجارية) شخصية (المعوبة) التي تنطق بالتعويبات على غرار الفن العُماني الشعبي (التعويبة)، والذي كانت تغنِّيه النساء قديمًا على إيقاعات الطبول أو الدفوف أثناء تجوالهن بين الجبال والسهول أو أثناء رعي الماشية في سفوح الجبال أو الاحتطاب... ولا يُمارس هذا الفن حاليًّا، ولكنه ظل مقتصرًا على المشاهد التراثية؛ نتيجة التغيُّرات الاجتماعية والاقتصادية في عصرنا الحالي، وأصبحت النساء لا تمارس مهنة الرَّعي أو جمع الحطب، وغالبًا ما تردِّد النساء التعويبات[3]. تظهر شخصية (المعوبة) في هذه المسرحية وهي بمثابة (الراوي) الذي يسرد ويعلِّق على الأحداث، وفق مقولة تنطقها شخصية المعوبة، كما نشاهد أنوار شواهد القبور تنطفئ للدلالة على نهاية الحدث... ومن التعويبات التي رصدها المؤلف في نصّه:

المعوبة: طلعت فوق الجبل.. أنشح جلبوبي
طوني القلم والدواة.. أكتب لمحبوي
المعوبة: طلعت فوق الجبل.. أرعى صخيلاتي
تهدَّم عليّ الجبل.. تكسرن نطيلاتي
المعوبة: علوه شاع الجبل وا لاح..علوه معنا اللحم دوس
ما نقشد المالح
المعوبة: صغير بقمطانه... وروفوا بالغريب

[1] لفان، محمد، المصدر اعلاه، ص33
[2] خلفان، محمد، المصدر اعلاه ، ص4
[3] الشيدي، جمعة بن خميس، مرجع سابق، ص45

ليعود لوطانه
وغيرها من "التعويبات" التي تضمَّنها النص وكانت تعلِّق على مجريات الأحداث وحوار الشخصيات في إطار سمات وملامح العرض الشعبي الذي يسرد فصول قصة (قرن الجارية)، مع حرص المؤلف على أن يتقدم الواقع المعاصر حيث أعمال العنف والإرهاب قبل الالتفات للقصة الشعبية في محتواها البسيط.

دور المجموعات أو الجوقة الغنائية:

لقد تباينت أدوار المجاميع الراقصة؛ فتارة نجدها تراقب زفَّة عرس (غزالة)، وأخرى تتبع (جفَّاف المواقد)... وتتفاعل مع الشخصيات المظلومة... وفي موقف آخر تقوم بالهجوم على (جنود السبع) عند دخولهم القرية واعتدائهم على الأهالي والنساء. ومن الفنون الشعبية التي أدَّتها (المجاميع) الأغنية الشعبية أنشودة (سِيل سِيل سِيليَّه)، والتي غالبًا ما يردِّدها الأطفال عند نزول الأمطار للتعبير عن فرحهم بقدوم المطر والخصب ورؤية جمال الطبيعة.

ولا يقتصر دور المجموعات على الأداء الاستعراضي، ولكنها تتفاعل وتشارك في الفعل الدرامي، لذلك نجدها تتعرَّض للأذى والعنف من قِبل (غاشم ورجاله) في خاتمة المسرحية، وتحوّلهم رمزًا للشعب المناضل... وبتطوُّرِ الحدث القصصي من ظلم الجارية والثأر من قاتل أبيها إلى الإرهاب وعودة عصور الظلم والاعتداء على الآخرين من الأبرياء في زمننا الحاضر... وهناك اختلاف بين نهاية الحكاية الشعبية عندما تقوم (غزالة) بقتل السبع انتقامًا لمقتل والدها، ورميه من أعلى الجبل... أما في القصة الموازية فيقوم (الأبكم) بتفجير نفسه في السبع وجنوده وقتلهم ووفاة (غزالة) معهم.

الفضاء المسرحي: تمكَّن المخرج من استغلال الفضاء المسرحي في العرض الشعبي (قرن الجارية)، عندما أدخل اللُّعبة الشعبية (الحواليس) لتنفيذ رؤيةٍ بصريةٍ مستوحاةٍ من القصص الشعبية، عندما قسَّم خشبة المسرح إلى تسع مناطق بواسطة الإضاءة، فضلًا عن استخدامه للمونتاج أو (الفلاش باك) للرجوع بالحدث نحو الماضي، بأسلوبٍ يحقق رؤيةً جماليةً للمشاهد تمزج بين الماضي والحاضر، كما برزت في المسرحية جماليات أخرى من خلال ظهور (الكرات المضيئة) التي كانت تتشكَّل عبر المشاهد والرؤى البصرية، مثل: القنابل وقطرات المطر، إضافة إلى ظهور الأقنعة التي ترمز إلى عددٍ من الشخصيات والوجوه.. وغير ذلك.

أكدت المؤثرات الموسيقية والصوتية الفُرجة الشعبية لحكاية (قرن الجارية)... عندما وظَّفت أهازيج فن (التعويبات) الشعبية التي تتوافق مع التحوُّلات في الحدث المسرحي، والأداء الراقص الاستعراضي للمجاميع وغنائهم وترديدهم المقطع الغنائي (يا عوب... يا عوب...)، وبذلك تمكَّن المخرج المؤلف من استغلال هذا الفن الشعبي؛ لتأكيد البُعد الأسطوري للحكاية الشعبية، وأصدائها الآتية من الذاكرة الجمعية في المجتمع العُماني.

ومن الفنون الشعبية الأخرى التي استُغلت في مسرحية (قرن الجارية) فن (الهيدان) وهو فن شعبي في محافظة ظفار، يُغنَّى ويُقال في المناسبات الحزينة، كذلك عند نزول المطر والاحتفال بالطبيعة، كما ردَّدت (المجاميع) أنشودة الأطفال (السيل سيل سيليه) وهو من الفنون الشعبية في محافظة الداخلية، وعادة يردِّدها الصغار ويتراقصون على ألحانها أثناء نزول المطر، وتقوم (المجاميع) بتأدية فن شعبي آخر وهو فن (المديمة) الذي غالبًا ما يردِّده البحَّارة ويتراقصون على إيقاعات طبل المسيندو وطبلَي الكاسر والرحماني.

وحدَّدت الإضاءة في عرض مسرحية (قرن الجارية) الفعل الدرامي وأبعاد الرؤية البصرية ضمن القالب الشعبي، بأسلوب أسطوري وجمالي يتناسب وطبيعة الأدوار التمثيلية والحركة في الفضاء المسرحي، مع

استخدام (الإضاءة) لتحديد مواقع الفعل التي يؤدِّيها اللاعبون (السبع ورجاله) ضمن فريقين متقابلين في لعبة (الحواليس).
فضلًا عن ذلك، رصدت الإضاءة (جفَّاف المواقد) بصورة بانورامية أظهرت مكان المقبرة والمساحة المحيطة بها، إضافة إلى (معسكر التنظيم) المطوَّق بالأسلاك الشائكة؛ مكان وجود (السبع وجنوده) للسهر والعربدة ليلًا... واستُخدمت ألوان متعددة للإضاءة والتي توحي بدلالاتٍ ومعانٍ عن العرض المسرحي، حيث استُخدمت الإضاءة (الزرقاء) لتأجيج العاطفة في مواقف مثل: الحب، والعودة إلى زمن الطفولة؛ زمن اللعب بالأرجوحة، وكذلك في الحالات المأساوية كالقتل والوفاة والحرب والسجن.... وتبيان مواقف وقوع الظلم على الشخصيات المقهورة من أهالي القرية، إضافة إلى تشكيل الصور الجمالية.
ويتَّضح من التحليل السابق لمسرحية (قرن الجارية) بأن المؤلف استعان بعنوان الحكاية الشعبية (قرن الجارية)، لكنَّه جعل مضمون الحكاية يأتي في المستوى الثاني من تطوُّر الحدث المسرحي. ومن البداية تتَّضح أبعاد المسرحية السياسية والاجتماعية والدينية برؤى معاصرة تتحدَّث عن التنظيم الإرهابي (داعش)، ومحاولة إسقاط الظلم الواقع على الجارية في القصة الشعبية على شخصية (غزالة) التي قُتِل زوجها وليس أبيها كما الحال في المأثور الشعبي.
وهذا جعل الفُرجة الشعبية تتَّسع آفاقها لتخاطب الإنسان في وقتنا الحاضر، مع الاستمتاع بالفُرجة الشعبية كما وردت في نهاية المسرحية... وانطلقت الأحداث المعاصرة لتُسابق زمن الحكاية الشعبية، واستغلال التراث الشعبي وتشكيل اللوحات البصرية. وظهرت المجاميع الراقصة لتأدية فن (المديمة) البحري، وأنشودة المطر، والألعاب، وفن التعويبات... ومعالجتها دراميًّا في إطار الحدث الدرامي واللوحات الاستعراضية ذات الرؤية الجمالية المحفوفة بالأشكال والأهازيج والرقصات الشعبية.

3. مسرحية (الرُّوع)

عرض مسرحية (الرُّوع) للكاتب والمخرج طاهر الحراصي لفرقة تواصل المسرحية، وهي تتحدَّث عن موضوع نوقش سابقًا في الأعمال الدرامية العُمانية حول فكرة (المُغايبَة) والسحر والشعوذة والصراع، إضافةً إلى الصراع حول السُّلطة، والتعرُّض لموضوع التضليل الفكري لأهالي القرية من قِبل (الباصر)؛ أي الذي يقوم بالأعمال الباطلة (السحر)، والبعض يُطلِق عليه (المُعَلِّم) حسب اللهجة العامية... وتحكي المسرحية عن شخصيات كانت تعيش في عصورٍ مضت... عندما كانت تنتشر الأساطير والخزعبلات التي كانت تسود بسبب الجهل والخرافات. وتبرز شخصية (الروع) الذي كان يسيطر على أهالي القرية ويقودهم لمصيرهم المجهول!... وفي النهاية يتَّضح بأن (الروع) وَهمٌ مترسِّخ في "الذاكرة الجمعية" لأهالي القرية بشكل مخيف، يسيطر على أفكارهم وتصرُّفاتهم وسلوكيات أهالي القرية؛ فهذا وارث أخ زيانة يتحدَّث عن "الروع" قائلًا[1]:

"وارث: الغوث.. ثيبوني.. لحقوني.. هجم علينا.. الغوث.. الروع.. لحقوني المجموعة (بدهشة):
أعوذ باهلل؟! المعلم صالح: أعوذ باهلل؟ مدد ياهلل مدد
الشيخ: سكن شويَّه، (وتولول كما مثكوله بولدها... لخدوم) هاتوله ماي".

وينشب نزاع حول (المشيخة) أو السُّلطة في القرية... ويقتل (عم زيانة) أخاه بالتعاون مع الباصر؛ ليستولي على المشيخة ويتحكَّم بمصير القرية. كما تخللت الأحداث رغبة (غصن) ابن الباصر بالزواج من زيانة وهي

[1] الحراصي، طاهر، مسرحية (الروع)، غير منشورة، 2020م، ص 8

ابنة أخ الشيخ الذي قُتِل غدرًا بالتعاون مع والده (الباصر)، وتمكين (الوهم) وترسيخه في عقول الناس، وأن ما يحدث هو من فعل (الروع) أي الجن!

وبرزت الشخصيات كفاعل أساسي في تحريك مجريات الفعل المسرحي، فمن خلالها تنطلق الأحداث الدرامية، ونحلِّل نماذج من هذه الشخصيات المؤثرة في الأحداث والصراع، كالتالي:

الشيخ؛ رجل متسلِّط يسعى للسيطرة على أهالي القرية، ويرى نفسه وصيًّا على ابنة أخيه (زيانة)، وهو قاتل أخيه -والد زيانة- من أجل السُّلطة بالتآمر مع الباصر، ومن ثم قام بنشر الأخبار المضللة التي تؤكد بأن أخاه قتله الروع!... لكن في لحظة ضعف وخوف تتكشَّف الأحداث... وبدت عقدة الدم تظهر على الشيخ... نجد ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الباصر والشيخ عندما اعترف بقتل أخيه، وهو في حالة رعب وخوف شديدَين وهو يشير إلى يديه قائلًا[1]:

"المُعلِّم صالح: يومها جيتني تلهث كما صخيل مغيَّب أمه.. مرعوب والدم يغسل أيدك.. وقلت إنك مجبور عن تضيع منك مشيخة أبوك وأجدادك... وعطيتك الحل.. وردِّيت الحارة تصرخ وتولول لحقوني وثيبوني.

الشيخ (ينقض على المُعلم صالح): لو ما كنت في بيتي كان نحرتك كما أنحر الصخل!

المُعلم صالح: إحنا في المركب كتف بكتف.. فعلت فعلتك وأنا عطيتك الحل وشهدت زور.. ووقفت معك.. وخليت الحارة كلها تصدَّقك، أنت صرت الشيخ وأنا صرت مرجام الروع وأظن هذي الحسبة عادلة".

الباصر (المُعلم): الرجل الثاني المسيطر على أهالي القرية، والذي يتآمر مع الشيخ؛ بهدف إثارة الخوف والرعب بسبب الشياطين والجن، والادِّعاء بأنه سيحقق المعجزات... وأن لديه قدرة على الشعوذة والسحر والتأثير على عقول الناس... وجعلهم يعيشون في وهم وخوف من (الروع):

"المُعلم صالح: هذا ما خبر أمس وبايت.. هذا علم تعرفه الحارة من شرقها لغربها.. وارث متبوع وارث: شفته بعيوني، هجم، وركضنا.. وفحيحه يزنّ بذني وأنا أركض وهو يخب وأنا أركض وهو يخب.

الشيخ: خيَّب الله ظنك.. وارث أنته شفته بعينك ولا يتهادى لك طيف من بعيد؟

وارث: مد حباله وتشعبط فيني.. ضربته بسكين.. وشردت بدون حس، وما دريت غير وأنا واصل عندكم.

صادوق: وهذا دمَّه، دمّ الجان أسود.

خدوم: صدقه دم.. وريحته فال شر. جهزوا المباخر جماعة المُعلم.

صالح: ما أيكذب عينه.. وعينه طاحت في الروع وما ظنّي عين وارث تخطاه"[2].

زيانة: ابنة أخ الشيخ؛ مطّلعة وقارئة، وترفض خزعبلات المُعلم (الباصر)، وتطالب بالانتقام من قاتل والدها الشيخ سابقًا، لنستمع إلى حوارها مع غصن منذ المشاهد الأولى[3]:

"زيانة (تضحك): يخاف إنه إذا فتح الكتب وقرأ يبدأ يرتفع عن الأرض ويطير ويطلعوله الجن ويتخبَّل.

غصن: كيف يعني، ما فهمت؟

زيانة: عمي مفهَّم وارث إنه هذي الكتب فيها شياطين وجن وبُو مكتوب فيها يخليك تكفر وتفقد عقلك وتجن!

غصن: سمحيلي بس كما أخوش شيطان بغام ما شفت؛ كيف يصدَّق كل هذا!

زيانة: ما بس أخوي، الحارة كلها تصدَّق".

---

[1] الحراصي، طاهر، مصدر سابق، ص9

[2] الحراصي، طاهر، مصدر سابق، ص25

[3] الحراصي، طاهر، المصدر أعلاه، ص9

غصن: ابن المْعلم؛ وهو رافض لأفعال وأفكار أبيه؛ فنجده يدحض خرافة "الروع"... وفي الوقت نفسه، فإنه يؤكد لـ (زيانة) بأن أهالي القرية يعيشون وَهْم الروع والشعوذة، ويرفضون التغيير أو التمرُّد على ذلك الوهْم:
"غصن: حتى لو عرفتي، ويش بيتغيَّر... ما حد بيصدّقك... كل الحارة لافه برقابها حروز... وماشيه بلا هدي".
وفي مقطع حواري يجادل "غصن" والده "الباصر" لعدم اقتناعه بأفكاره وخزعبلاته[1]:
"المْعلم صالح: كبرت وصرت ترادني قدَّام الناس.
غصن: إلي بو أشوفه غلط.. والشيطان ما بُو يرهَّب الناس.. الشيطان بُو يفتح عينه ويشوف الحق ويصك ثمُهْ.
المْعلم: مسك ذي الخيزران أتنفعك.
غصن: باه بُو صار صار، بس الأمور لازم تتغيَّر خلاص.
المْعلم صالح: وأنته ثمَكْ مشرَّع بيبانه على أبوك وصرت تعرف الصح من الغلط".
وارث أخو زيانة؛ لكنه ذو شخصية ضعيفة، منساق مع أهالي القرية في تصديق خرافة "الروع"، ورغم محاولات "زيانة" في الكشف عن الحقيقة فإنه ظلَّ مؤمنًا بفكرة "الروع"[2]:
"وارث: من صغري والروع يحوم عليّ، يلاحقني من مكان لمكان.. لين ما عشش في مخي، وأستانس روحي، وغدت له بيت ومسكن، رجوله حوافر حمار، وله جذع نخلة طويل، وأعلى ظهره سنام، انطبعت صورته في مخي، وصرت أتخيلها في كل مكان، في البيت، في مدرسة القرآن، في طريقي للمسجد، قبل قالوا إنه ما يطلع إلا متخفّي بالليل، وبعدين صار يطلع لي بعز الضحى، من تربيت وهوه يربى معي، أشم ريحته وأحس... الروع ما يتكلَّم بس يفعل".
وفي مقطع حواري آخر[3]:
"وارث: ما أعرف إحنا ركضنا كل واحد في صوب وسمعت صوت غصن من وراي يصرخ.. كل ما بغيت أصد أسمع فحيح الروع بإذني وأركض.
خويدم: أنا قايلكم بلاها الطبول اليوم، زين تو كذاك.. فزّلكم بليس من جحره.
وارث: كان يركض ورانا وأخافه استفرد بغصن".
تُعدُّ (المجموعات) عاملًا مهمًّا في تشكيل الفضاء في مسرحية (الروع) وتحريك الفعل الدرامي من المشاهد الاستهلالية الأولى لهذه المسرحية؛ إذ نجد المجموعة وهي تغنِّي وتردِّد الأهازيج المستوحاة من التراث الشعبي... وفي مواقف أخرى تتفاعل (المجموعات الراقصة) وتتحاور مع شخوص المسرحية، كما أنها تؤدي بعض الأدوار المكمِّلة للشخصيات والتأثير على الحبكة الدرامية؛ فمرة نجدها مشجِّعة، وأحيانًا أخرى تكون ندًّا للآخر.... لكن في جميع الحالات تشكِّل حركة المجاميع (جماليات بصرية) في الاستعراض والأداء التمثيلي، وأداء الأهازيج والأغاني الشعبية، وارتدى الممثلون والمجاميع الأزياء المستوحاة من التراث العُماني القديم.
ومن الفنون الشعبية التي أدَّتها المجاميع (المكوارة) وغالبًا يؤدى هذا الفن عند التحضير للأولياء... واسم (المكوارة) مأخوذ من الدخَّان حسب اللهجة العامية؛ أي أنهم يُشعلون النيران لبث الدخان؛ لتحضير الأرواح

[1] الحراصي، طاهر، المصدر أعلاه، نفس الصفحة
[2] الحراصي، طاهر، مصدر سابق، ص27
[3] الحراصي، طاهر، المصدر اعلاه، نفس الصفحة

والجان وطقوس الزار... ويؤديه الرجال والنساء وهم يردِّدون كلمات شعبية على إيقاعات طبول الكاسر والرحماني وصوت الخلاخل... ويطوف المشاركون ومعهم (المبخر) الفخاري الذي يوضع اللُّبان فيه... وتقوم المجموعة المشاركة بالرقص في حلقات دائرية، يكونون في حالة اللاوعي وتتلبَّسهم الشياطين والجان... ويعلو إيقاع حركتهم لتصبح سريعة... ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الفن الشعبي الغرائبي أصبح لا يُمارس في وقتنا الحالي سوى لتوثيقه والتعريف به، وهو قريب من (فن الزار وزفة الميدان)... نشاهد في المقطع التالي المجموعة وهي تحمل المبخر ويتحلَّقون على هيئة دائرة، ويردِّدون[1]:

"خياطة بنتكم لي بصيرة يوم تقطع الثوب لمرابع.
السارق ذهبكم ع تعوي يده ربيتوا على شغل المرابع.
خيرن بدا شر تعويده يطير ولدكم من السى طير.
منجم من الكذب مل قومه كله خرفكم من الساطير.
في زمن بات ملجومه سرعته تشابه سرعة روع شيوبه ينقلوا قصة... روع بعيني أنا أشوف عمياني عميت لهم شوف البصيره".

وفي مقطع حواري آخر.. تتداخل المجموعة مع الشخصيات[2]:

"رجل (1) باهلل عليك وسمعتهم بإذنك.
رجل (2): هيه نعم.. مغايبه هيش كثرهم في السيح.. ويصرخوا.. ويتكلموا بكلام ما نعرفه ولا نفهمه.
رجل (1): زين سلمت بسلامة رجل.
رجل (3): يبوك أنا سمعت الصوت ولَّا عيني ما تشوف غير البياض.. كله أبيض في أبيض.. كنَّه الدنيا انقلبت.. ما دريت وهجست بعمري غير واقف قدام البيت".

كما قدَّمت المجموعة وصلات شعبية عن مشاهد السحر والشعوذة؛ للتأكيد على أفكار الباصر حول (الروع)، وأن أهالي القرية يجب أن يؤمنوا به، ويؤدوا طقوسًا غريبة ومفزعة تثير الشعور بالفزع. ويسرد عرض مسرحية (الروع) الأحداث المأساوية في حياة أهالي القرية، حيث الألم والمعاناة والفراق والخوف من المجهول وتهويل رموز القوى الشريرة، عبر مشاهد غرائبية تتقارب مع مشهد الساحرات في مسرحية (مكبث) لشكسبير، والتي تتنبأ بزوال ملك (مكبث) عندما تتحرَّك الغابة.

وتمثِّل شخوص ورموز مسرحية (الروع) محورًا مهمًّا في تحريك الفعل الدرامي وتأجيج الصراع، ورسم أبعاد (الروع) الوهمية، المترسِّخة في نفوس الناس من خلال المواقف التي تُنسب لشخصية الروع. وفي نهاية المسرحية، استطاعت (زيانة) أن تدحض هذه الأفكار، وتجعل (غصن ابن الباصر) يشاركها في الكشف عن الحقيقة... ومعرفة قاتل والدها وأنه ليس (الروع) كما كان عمها الشيخ يدَّعي ويُشيع في مجتمع القرية!

وجاء ذلك نتيجة جدال وصراع بين زيانة والباصر وعمها الشيخ الذي استولى على المشيخة بعد وفاة والدها... لذلك ظلَّت زيانة تناضل من أجل دحض الخرافة في مجتمع القرية... ولم يحدث أي تطوُّر في (زيانة)، وهي أقرب إلى الشخصية النمطية؛ فقد ظلَّت منذ بداية المسرحية حتَّى نهايتها محافظةً على مبادئها وآرائها... وهي فتاة مستنيرة مثقفة، تقرأ الكتب، وترمز للعلم والمعرفة، لذلك فهي ضد الجهل والتخلُّف وخرافة (الروع)...

---

[1] الحراصي، طاهر، مصدر سابق، ص21

[2] الحراصي، طاهر، مصدر سابق ، ص30

وكانت تريد من (غصن) أن يواجه أبيه ويعترف بقتل أبيها!... والتأكيد على أن (الروع) وَهمٌ يجثم على صدور أهالي القرية البسطاء، لذلك فهُم يعيشون حالة رعب وخوف ويجهلون مَن هو مصدر الخطر بالنسبة لهم.

استغل المخرج مساحات الفضاء في عرض مسرحية (الروع) ليقدِّم رؤيةً بصريةً من خلال السينوغرافيا المُستوحاة من الحكايات الشعبية العُمانية، ويجسِّد تنفيذ الديكور جذور الأشجار الطويلة التي تمتد إلى أفق الفضاء المسرحي... والتي كانت بمثابة البيئة ومكان منازل أهالي القرية... وهي أيضًا مكان وجود الباصر (المشعوذ)، مدرسة تعليم القرآن، الكتاتيب، الحظيرة، السيح (أطراف القرية)، السوق، منزل الشيخ ومجلسه... إضافة إلى الاشتغال على المؤثرات الصوتية والموسيقية حيث كانت الأحداث الدرامية تُنفَّذ على أنغام الفرقة الموسيقية الموجودة في صالة العرض... والتي ظلَّت تعزف ترنيمات وإيقاعات التطوُّر الدرامي، كما برزت فراسة المخرج في اختيار إكسسوارات العرض والأزياء العُمانية الشعبية... والتي تماهت مع مفردات العرض الأخرى... وهذا أوجد (بيئة تراثية) تتلاءم مع طبيعة الأحداث... وتسمح للمجاميع بالحركة وتأدية الرقصات الشعبية والاستعراضية.

وظهرت (جماليات السينوغرافيا) من استخدام (الإضاءة) في الفضاء المسرحي المفتوح انطلاقًا من الخشبة حيث يظهر الممثلون... الممتدة بين جذوع الأشجار الطويلة التي تحوي أجواء البيئة الريفية... وتنوعت الإضاءة فيها حسب الموقف؛ فيكون لونها أحمر للدلالة على العنف والدِّماء وانتشار الظلم والجهل بين أهالي القرية، ويكون لونها أزرق للدلالة على الخيال والغموض والصوفية وجلسات السَّمر والزار بما يتوافق مع رؤى الباصر والشيخ الروحانية؛ بُغية تضليل أهالي القرية وجعلهم مسكونين بأطياف الجن والغموض والخوف المجهول! كما أكَّدت (أزياء) الممثلين على الحقبة التاريخية القديمة في عُمان، والتي استُوحيت من التراث الشعبي، مع الحرص على تناسق الألوان وانسجامها مع بقية مفردات السينوغرافيا والإكسسوارات في العرض المسرحي.

ونستنتج من خلال التحليل السابق:

- استغلَّ الكاتب في مسرحية (الروع) (الحكاية الشعبية) المرتبطة بالغيبيات المترسِّخة في الذاكرة الجمعية لمجتمع القرية التي كانت تعيش في أزمان غابرة.
- تمكَّن المخرج في مسرحية (الروع) من تصميم بيئة حاضنة للفعل المسرحي؛ عندما استغل الفضاء لتأسيس قريةٍ قديمةٍ بين الأشجار بصورة بدائية، والتي تؤكد بأن حكاية الروع وقعت في أزمنة غابرة، حيث كان الجهل والخرافة هما المسيطران على عقول الناس... لذلك كان من السهل تصديق فكرة (الروع).
- استغلَّ الكاتب والمخرج وجود (المجموعات) لخدمة الحدث الدرامي المرتبط بأداء الطقوس الشعبية المرتبطة بتحضير الأرواح والرقص على إيقاع الآلات والطبول والأهازيج الشعبية. ويمكن القول إن (القالب التراثي) خدم فكرة المسرحية، وحوَّلها إلى (ملحمة شعبية) تمتد من الفضاء المسرحي إلى صالة الجمهور.

الخلاصة:

دونما شك، قُدِّمت تجارب مسرحية عديدة في المسرح الخليجي، وظَّفت التراث والحكايات الشعبية؛ لصياغة عروضٍ وملاحم شعبية ذات أبعاد إنسانية وجمالية، وبحثت في الأبعاد السوسيولوجية للمجتمعات الخليجية، وعانقت مفرداتها التراث والتاريخ؛ للتعبير عن هُويَّة الإنسان الخليجي.

وتزخر (سلطنة عُمان) بكنوزٍ تراثيةٍ ثريةٍ، تشمل التراثَين المادي وغير المادي، واستغل الكتَّاب العُمانيون بعض مفردات التراث غير المادي (قصص، أشعار، أمثال، أهازيج، موسيقى...)؛ لمعالجة بعض الأعمال التي تصلح للمعالجة الدرامية والمسرحية. واختارت الباحثة في هذه الدراسة ثلاث مسرحيات، وهي: (النيروز، قرن الجارية، الروع) استُغل خلالها التراث الشعبي؛ بُغية إيجاد رؤية فنية للمسرح العُماني... وبالفعل قدَّمت عروضًا مسرحية حققت الفُرجة المسرحية وتفاعل الجمهور معها. وفي الوقت ذاته، لا يزال التعرُّض لموضوعاتٍ مأخوذةٍ من التراث والفنون الشعبية في المسرح والدراما قليلًا، وهناك كنوز تراثية متنوعة لا تزال بكرًا ولم يتعرَّض لها المبدعون في أعمالهم الفنِّيَّة.

وفي مسرحية (النيروز) استُخدم الطقس الشعبي بصورة جمالية وبصرية... أما المحتوى أو القصة فهي من وحي خيال المؤلف، وهي تصف صراع غاشم ورجاله ضد الفلاحين الضعفاء، بينما (النيروز) هو فن شعبي ذو3 طابع احتفالي... ويمكن القول بأن طقوس الفنون الشعبية العُمانية استُلَّت من واقع الحياة بأفراحها وأحزانها، متأثرة بالبُعد السوسيولوجي للمجتمع العُماني.

وفي مسرحية (قرن الجارية) اختلفت أساليب معالجة الحكاية الشعبية، وعلى الرغم من العنوان البارز الذي يُخيِّل للأذهان بأن العرض يسرد قِصَّة شعبيَّة، فإن المؤلف حلَّق بعيدًا ليُعانق الأحداث السياسية المعاصرة، عندما ناقش موضوع الإرهاب، وابتعد عن مجريات قِصَّة (قرن الجارية) المترسِّخة في الذاكرة الجمعية، واستحداث قِصَّة معاصرة موازية، تتحدَّث عن غزالة وجفَّاف المواقد وصراعهما مع (السبع).... واستبدال أسباب الصراع (ثأر الجارية لمقتل أبيها) بسعي (غزالة) للانتقام من (السبع) ورجاله لأنهم قتلوا زوجها!

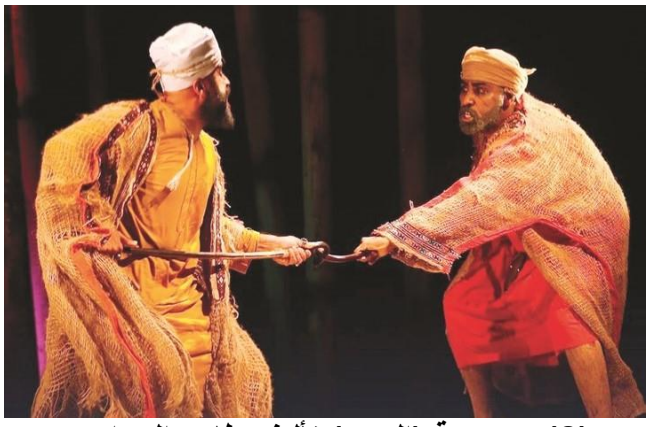
أما في مسرحية (الروع) فقد قدَّم العرض فُرجة شعبية متكاملة الرؤى، ابتداءً من القِصَّة والحكاية عن أهالي القرية الذين يعيشون على أوهام الخوف (الروع)... ومن الفضاء المسرحي الحافل بمفردات البيئة الشعبية مع بعض الإكسسوارات... إضافة إلى اللهجة المحلية القديمة الواضحة من خلال النص والعرض... وأخيرًا، فإن توظيف الفنون الشعبية في المسرح (ليس من السهولة بمكان)؛ فهو عملية مركَّبة لإيجاد فُرجة مسرحية مستوحاة من التراث، ودراسة مدى إقبال الجمهور المعاصر عليها.

وبشكلٍ عام، نجد الخطابَين الاجتماعي والشعبي هما الغالبَين على المسرحيات الثلاث؛ انطلاقًا من كون النصوص المسرحية تستعين بالتُّراث الروائي والفنون الشعبيَّة، مع استخدام اللَّهجة العُمانية المحلية، انطلاقًا من أن الخطاب الشعبي هو جزء من مفردات الفُرجة المسرحية المُقدَّمة في العروض الثلاثة.

(1)

(1) مسرحية (النيروز) تأليف عبدالله البطاشي

(2)



(2) مسرحية (الروع) تأليف طاهر الحراصي

مصادر البحث

البطاشي، عبدالله ، مسرحية" النبروز"، 2014م.

الحراصي، طاهر، مسرحية (الروع)، غير منشورة، 2020م.

السريع، عبد العزيز، المسرح والجمهور في الخليج العربي، ندوة "المسرح في الخليج... توصيف الواقع ورؤى المستقبل"، تحرير: يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الطبعة الأولى، 2003م.

الشيدي، جمعة، أنماط المأثور الموسيقي العماني...دراسة توثيقية وصفية، مركز عمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2008م.

القصابي، عزة، المسرح الخليجي من التقليدية إلى فضاء المسرح العالمي، دار الانتشار، 2022م.

أحمد، الماجد، مقالة بعنوان "السلوقي"، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2011م.

أحمد، محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات علاء الدين، دمشق، 2001م.

ابراهيم، عبدالله غلوم، الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي، منشورات المجمع الثقافي، 1997م.

عبد الرحمن، بن زيدان، المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي "هوية الواقع وسؤال القراءة"، مسرح الخليج العربي، شركة سيتي جرافيك، الكويت، 2004م.
محمد خلفان، مسرحية (قرن الجارية) ، الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، 2018م.
محمد مبارك، بلال، المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث...التجربة الكويتية مع الاشارة إلى التجارب الخليجية البارزة، الكويت، 2013م.