

رؤى سياسية في المسرح العماني

الباحثة/ عزة القصابي

سلطنة عمان

المقدمة :

ينتاب مصطلح (المسرح السياسي) شيئاً من الغموض، وخاصة إذا بحثنا عنه في تاريخ المسرح العربي، سنجده مغيباً ويقتصر على بعض التجارب المسرحية!.. وهذا يقودنا إلى ضرورة توضيح المغالطة الناتجة عن اختلاط مفهوم (التسبيس) بالمسرح السياسي. وقد أشار "سعاد الله ونوس" في مقدمة مسرحية (مخامرة رأس المملوك جابر) إلى الفرق بين المسرح السياسي ومسرح التسبيس. فما نجده في الواقع العربي، هو عبارة عن عروض مسرحية تحاول جاهدة التتفيس أو التعبير عن مواقف يكون هدفها الأول ترويبي أو تتفيسى . ويسعى (مسرح التسبيس) إلى تغيير الواقع ومشكلاته الاجتماعية أو التطرق إلى قضية اقتصادية أو سياسية تعكس آمال وطموحات المجتمع في التغيير والإصلاح السياسي . وهذا اللون من المسرحيات يقوم بإرسال إشارات سياسية إلى عقل المتنقي أو يكتفي بإرسال إشارات سريعة على هيئة فكرة تتمحور حولها بعض الأفكار الفرعية بهدف تأكيدها، لتعكس على وعيه صوراً جزئية لمشكلات ومظاهر سياسية ذات تأثير على الحركة التنموية في بلاده(١).

وهناك مسرحيات في تاريخ المسرح العربي التي يمكن إدراجها تحت هذا النوع المسرحي(تسبيس المسرح)، مثل على ذلك: مسرحية (جواز على ورقة طلاق - على جناح التبريزى وتابعه قفه - حلاق بغداد - الوزير سالم - سليمان الحلبي) لأنفريد فرج ، (مأساة الحاج - الأميرة تنتظر - ليلي والمجونون - بعد أن يموت الملك) لصلاح عبد الصبور ، (الفتى مهران - عربي زعيم الفلاحين - النسر الأحمر - وطني عكا) لعبد الرحمن الشرقاوى ، (أنت التي قتلت الوحش) لطفي سالم .

وفي المقابل، غاب (المسرح السياسي) بمعناه الحقيقي الذي يهدف إلى اتخاذ مواقف معارضة لسياسات معينة، تمارس ضغوطاً مضادة لتوجهات الغالبية العظمى في بلد ما تحكمه أنظمة سياسية قمعية. ويسعى (المسرح السياسي) إلى عرض الظواهر التاريخية ومسرحة قصص مماثلة تتحدث عن ظاهرة الاستغلال، ونهب ثروات الشعوب، وعرض مظاهر ثورتها على صور القهر العنصري والاستعماري للشعوب، ويكون ذلك بهدف تأجيج الجماهير لمواجهة ناجزة لمظاهر ذلك القهر(٢). وهناك العديد من المسرحيات التي تتضمن تحت راية مفهوم (المسرح السياسي) في الوطن العربي، أمثل: مسرحيات سعاد الله ونوس (مخامرة رأس المملوك جابر - الملك هو الملك - الفيل يا ملك الزمان - حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ومسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) لمدوح عدون ، (النار والزيتون - الحان علي أوتار عربية) لأنفريد فرج، ومسرحية (مسافر ليل) لصلاح عبد الصبور (الحمار يفكر - الحمار يؤلف) لتوفيق الحكيم. وبالرجوع إلى عصرنا الحالي وما يعتمل فيه من ثورات سياسية، فإنه يفترض أن يقوم المسرح بدورة حقيقي فيه، الذي طالما قمعته السلطات عند محاولته لشن

المشاهد بالجرعات السياسية التي يمكن أن تصنع منه مارداً يمكن ان يثور في وجه الأنظمة القمعية التي أشار سعد الله ونوس إليها في كتابه (بيانات لمسرح عربي) (٣).

وتتبادر الأشكال المسرحية التي يمكن أن يلجأ الفنان إليها، فقد تكون نصوصاً مسرحية تتضمن قضايا الثورات، وما فيها من أحداث مصرية، كما يمكن استبدالها بالرؤى البصرية بواسطة التقنية الحديثة بغية الارتفاع بالمسرح العربي في ظل التناقض الإعلامي والاتصالي المحموم. ولقد أتاحت التكنولوجيا أفقاً لم يسبق اقتاحامها، مما جعل الفنان المسرحي يواجه تحديات جديدة من خلال منافسة الفنون المرئية الأخرى كالسينما والتلفزيون والإنترنت (٤). والمسرح العربي اليوم مطالب أكثر من أي وقت مضى بأن يكون أكثر قدرة على التعبير عن الموضوعات المصيرية لدى المواطن العربي، بغية الكشف عن الفساد وتعريمة القضية الاجتماعية المستترة في رحم المجتمع، والتي تحتاج إلى مزيد من البحث والتفقيب عنها. وهناك أعمال مسرحية قدمت أثناء الانتفاضات العربية الساخنة التي يمكن أدرجها ضمن ما يسمى (المسرح السياسي)، نظراً لأنها تسعى إلى التذكير برموز الحاكمة والمطالبة بالتغيير والإصلاح، وهي عادة تعبر عن رأي الغالبية العظمى من الناس المضادة للسلطة، ونسوق بعضها على سبيل المثال، كالتالي (٥):

١. عرض مسرحية (زنقة زنقة) للمخرج اللبناني قاسم استنبولي، وشارك في هذا العمل فريق فني مكون من مجموعة من الفنانين العرب (مصر، ليبيا، تونس، اليمن، السودان، لبنان، فلسطين)، إضافة إلى ظهور المتظاهرين، وهم يرددون الشعارات ويحملون اللافتات التنديدية، التي تعبّر عن ثبع الشارع ومعاناة الشعوب في ظل الثورات العربية.

٢. مسرحية (وسع الطريق) من تأليف وأشعار علي الغريب و إخراج خليل تمام.. وتدور أحداث المسرحية حول ربيع الثورات العربية والصراع الدائر بين الثوار وبقايا الأنظمة المخلوعة في إطار كوميدي ساخر، يجسد العرض نماذج للشخصيات المؤثرة في الحياة العامة، كما يكشف الصراع بين الثوار وبقايا النظام المخلوع .

٣. عرض مسرحية (من نوع يصبح الديك) وهو مينيونودrama عكست الأوضاع المتردية في العالم العربي، فصياغة الديك دلالة على بزوج الفجر، الذي كان ممنوعاً بلوغه قبل اندلاع الثورات العربية بدءاً من تونس ومصر، وانتهاء بباقي الدول العربية التي لا زالت تتأضل من أجل الإصلاح والتغيير الإصلاح . وكتبت هذه المسرحية منذ اثنى عشر عاماً، وبالتالي لا يمكن أن تصف هذه المسرحية الحالة الراهنة في المجتمعات العربية، ولكنها ت بدأت بما سيحدث من خلال استشراف مصير الشعوب العربية، وهذا يؤكد أن ربيع الثورات مستتر في عقول الناس منذ فترة طويلة.

٤. قدمت مسرحية (ورد الجنain) وهذه المسرحية تتعرض لشهداء الثورة بميدان التحرير في مصر. وتشير مسرحية (ورد الجنain) إلى أنه لولا الشباب المناضل لما تفتحت زهور الثورة، ويعتبر هذا العمل أول عرض مسرحي يقدم بأسلوب "الدكيودrama" وهو الأسلوب الذي يجمع بين القصص الحقيقة وخیال المؤلف.

المسرح العماني والبحث عن "المسرح السياسي"

ينطلق المسرح العماني من ثوابت ثقافية وسياسية واجتماعية معينة، وذلك لتزامنه من حيث النشأة والتطور مع النهضة التنموية التي حدثت في السلطنة عقب الطفرة النفطية الحديثة، واقترانه بكل ما هو أصيل ومعاصر في آن واحد. وتعود البدايات الأولى لظهور المسرح العماني إلى المدارس السعیدية الثلاث؛ المدرسة السعیدية في مسقط التي تأسست سنة ١٩٤٠، والمدرسة السعیدية في مطرح التي تأسست سنة ١٩٥٩، والمدرسة السعیدية في صالة التي تأسست سنة ١٩٥١^(٦). وبعد عصر النهضة تعددت قنوات المسرح العماني، حيث بُرِزَ دور الأندية التي كانت تقدم عروضًا مسرحية من اتجاهات الهوا، وأن كانت تلك العروض تفتقر للإمكانيات الفنية في المراحل الأولى، إلا أنها زخرت بميادن نخبة رائدة، لمعت فيما بعد في سماء الدراما العمانية، وما زلنا إلى وقتنا الحالي نعيش إبداعاتها الفنية .

ومما سبق يتضح أن المسرح العماني انطلق ب بداياته الأولى من المؤسسة الحكومية، وهذا يتمثل مع واقع المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، نظراً للتجاور الجغرافي بينها. وهناك عوامل مشتركة بين هذه الدول كال تاريخ والتقاليد والعادات واللغة، وهذه العناصر توضح مدى التقارب بين من الأنظمة السياسية والاقتصادية والعلمية والثقافية في هذه المنطقة. إلى جانب تزامنها مع النهضة التنموية النفطية، وما تبعه من تطورات عمرانية واقتصادية وثقافية. إضافة إلى افتتاح المنطقة على العالم، من خلال استخدامها أجهزة الاتصالات الحديثة، وفتح باب الحوار مع الآخر. ونتيجة لذلك جاءت نسب الحرية في هذه الدول شبه متماثلة، ربما نجد مساحتها لدى بعض الدول أوسع قليلاً، بينما تضيق لدى الآخر !.

وهذا ما يجعلنا نشير إلى كيفية استغلال الحريات المتاحة في مجالات الفنون في المنطقة، وخاصة المسرح، لكونه أحوج ما يكون إلى التحرر من القيود التي تتغلب عليه، عن طريق تقديم تجارب جريئة تتمرد على الواقع . برغم مضي أكثر من ثلاثة عقود - أو ما يزيد - على تأسيس المسرح في دول الخليج العربي، إلا أنه لا توجد مؤسسة مسرحية بالمعنى الحقيقي. إضافة إلى النقص الواضح في تمكين الدولة للمسرح والثقافة في الوقت الذي تدعى احتضانها ودعمها له. وهذه المزاوجة بين التشجيع أو عدمه هي أحد مظاهر الرقابة في المسرح الخليجي، مما كان له الأثر السلبي على إعاقة استيعاب الظاهرة المسرحية، استيعاباً تفاصيلياً واجتماعياً شاملـاً. كما أوجـدت في أوساط المثقفين روحـاً منكسرـة مهزـومةـ، ظـلـوا بـسـبـبـها يـشعـرونـ بـأنـ كـلـ حـجـجـ الرـقـابـةـ وـالـأـنـظـمـةـ الـديـمـقـراـطـيـةـ، حيث تـجـمـعـ عـدـةـ جـهـاتـ، مما يـجـعـلـ مـسـأـلـةـ التـقـيـيمـ أـصـعـبـ ماـ تـكـونـ (٧).

هـكـذـاـ نـدـرـكـ بـأـنـ هـنـاكـ نـسـقـاـ مـصـيرـاـ يـوـحدـ المـسـرـحـ الـخـلـيـجـيـ، وـيـضـعـهـ فـيـ إـطـارـ الـمـؤـسـسـةـ الرـسـمـيـةـ، لـذـاـ فـإـنـ مـعـظـمـ الـعـرـوـضـ الـمـقـدـمـةـ تـخـضـعـ لـمـقـصـ الرـقـابـةـ الـقـسـريـ، بـحـكـمـ تـبـعـيـتـهاـ لـلـأـجـهـزـةـ الـحـكـوـمـيـةـ. وـبـرـغـ اـنـفـرـادـ دـولـ الـخـلـيـجـ الـعـرـبـيـ بـسـمـاتـ مـعـيـنـةـ، إـلـاـ أـنـ هـنـاكـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـقـوـانـيـنـ وـالـأـنـظـمـةـ تـحـكـمـ الـعـلـمـ الـفـكـرـيـ، لـاـ تـقـرـرـ عـنـ بـقـيـةـ الـأـنـظـمـةـ السـيـاسـيـةـ الـعـامـةـ فـيـ بـقـيـةـ الـدـوـلـ الـعـرـبـيـةـ الـتـيـ تـوـارـثـتـ الـأـنـظـمـةـ الـمـسـيـطـرـةـ، حـيـثـ إـنـ مـعـظـمـ الـأـنـظـمـةـ التـشـريعـيـ فـيـ تـلـكـ الدـوـلـ، مـسـتـمـدـةـ مـنـ التـشـريعـ الـعـمـانـيـ أوـ الـإـيـطـالـيـ، وـظـلـتـ إـلـىـ وـقـتـ قـرـيبـ تـهـلـ مـنـ تـلـكـ التـشـريعـاتـ (٨). وهـكـذـاـ نـدـرـكـ بـأـنـاـ أـمـاـ سـلـسلـةـ مـنـ الـأـنـظـمـةـ الـمـتـوارـثـةـ، لـذـكـ لـيـسـ غـرـيـباـ كـمـاـ يـشـيرـ (ـعـلـيـ حـربـ)ـ بـأـنـ التـعـامـلـ مـعـ

قضية الحرية، يتم بشكل مثالي في المجتمعات العربية، وذلك من خلال تهويمات الرغبة وهواجس الهوية، فكانت المحصلة تراجع مساحة الحرية (٩).

ولعل ذلك يعطينا مؤشراً لمدى صعوبة قيام (مسرح سياسي) حقيقي في دول الخليج العربي، نظراً لوقوع المسرح ضمن هيكلة المؤسسة الرسمية كما أسلفنا سابقاً، لذا فإنها من الصعوبة بمكان أن تعبر النصوص المسرحية عن رأي كاتبها بصرامة، لأنها على الأغلب تكون مكبلة بسلطة الرقيب الرسمي. وغالباً ما تقوم الرقابة بإعادة صياغة مفردات النص حسب وجهة نظرها، حيث يقوم الرقيب بالحذف أو الإضافة مثلاً شاء... وتكون الرقابة في هذه الحالة شريكة مع المؤلف في صنع أحداث أو صنع شخصيات تتماشى مع توجهاتها. وهذا أدى إلى زيادة سلطة الرقيب في الوطن العربي، مما جعل الجرأة والقدرة على مواجهة الواقع تختفي من النصوص المسرحية، لأنهم أصبحوا مكتوبين ويكتبون ما تريده الرقابة وليس ما يريد الشعب (١٠)!

وينسحب ذلك على واقع النصوص في سلطنة عمان، لكنه أولاً خاصاً لمظلة المؤسسة الحكومية كدأب الحركة المسرحية في باقي دول الخليج العربي، حيث إنه من الصعوبة بمكان أن نجد نصاً مسرحياً يمكن أن نصنفه ضمن ما يسمى "المسرح السياسي"، و ما نجده عبارة عن نصوص تدرج تحت ما اسماه سعد الله ونوس بمسرح (التسبيس)، حيث معظم النصوص التي كتبت تتعرض لقضايا اجتماعية يكون هدفها إماطة اللثام عن التحديات والمعوقات أو السليبات التي يجب التخلص منها في المجتمع. ويمكن تلمس ذلك من خلال العروض المسرحية التي قدمتها الفرق الأهلية للمسارح العمانية، والتي شكلت أهدافاً مرسومة من قبل الجهة المشرفة عليها، وهي تعطي الأولوية للبعد الفني الوطني كهدف أساسي. كما ترکز على الطاقات الشبابية وتقرن المسرح بالتنمية ليتحول إلى (مسرح تنموي). وهذا يتضح بأن الحرية التي رافقت عمل هذه الفرق هي الحرية المسئولة أو الرقابة الذاتية.

أما بالنسبة إلى أي مدى استطاعت الفرق الأهلية للمسارح أن تقدم - رغم التحديات الرقابية - عروضاً نلمس فيها مساحات حرية التعبير؟.. فإنه يمكن القول إنه لا توجد عروض بعينها، يمكن أن نقول إنها تتمنع بحرية مطلقة نصاً وإخراجاً، ولكن هناك تفاوتاً في التعامل مع الموضوعات المعالجة دراماً. وعلى الأغلب يكتفي بتقديم نص مسرحي يتضمن إيحاءات غير مباشرة عن الواقع الاجتماعي أو التعرض لظاهرة اجتماعية. وقد يكون ذلك مردوداً للحرية المسئولة التي تراعي قيم المجتمع وعاداته وتقاليده، وهذه الحرية مردودها إلى (الرقابة الذاتية) التي تولدت من ذات الفنان نفسه، ومعاييره في تقدير الأحداث، إضافة إلى خطبوته لمعايير المجتمع نفسه.

ويمكن القول إن هناك قلة من النصوص التي افتربت من المسرح السياسي بشكل كبير، وأسوق في الأساطر التالية نموذجاً يوضح ذلك، مع تبيان مواضع الإسقاطات السياسية فيه، وهو عرض مسرحية (الجسر) للكاتبة آمنة ربيع الذي عرض في الدورة الثالثة لمهرجان المسرح العماني ، وهو نص مأخوذ عن رواية (حين تركنا الجسر) لعبد الرحمن منيف.

ولقد طرح عرض مسرحية (الجسر) عدداً من التساؤلات التي استطاعت أن ترسم أبعاد الهزيمة في ذات الرجل المهزوم واقترانها بنكبة ١٩٦٧م، هذه المزاوجة جعلت العرض متشارياً بالعديد من القيم والمبادئ كما أخذت بعدها

قومياً من خلال ارتباطها بهزيمة الجسر، حيث يقول أمين إحدى شخصيات المسرحية : " الإنسان لا ينسى هزيمته الخاصة. أنا حزين لأنني أتنكر الجسر دائمًا " (١١)، وظهرت تلك الهزيمة المتمثلة في هزيمة الجندي أمام أعدائه، وربطها بضعفه أمام زوجته، وبذلك يكون العرض تضمن الكثير من المعاني التي يمكن أن نلمسها من خلال (النص المركب) في معانيه، والذي يقرن هزيمة الرجل في المعركة بهزيمته أمام زوجته: "أنا تعبت لا أدري لماذا قبلت بك زوجا وأنت مهزوم وتافه" (١٢)، كما تصفه الزوجة في مقطع آخر قائلاً: "ذلك حينما تزوجتك كان كل شيء فيك محطاماً، روحك وجسدك" (١٣) وهذا استمرت شخصية قاسم الجندي المهزوم، في رسم امتداد الهزيمة التي سعت الكاتبة على تصفيتها لتحول إلى مجموعة انتكاسات سياسية يعيشها في عالمنا العربي !

تضمنت المسرحية مستويين حرصن الكاتبة على التوغل في ثناياهما، هما الجانب الواقعي الذي يصور الزوجة والزوج، وحالة العجز الجنسي الذي يعاني الرجل منه، أما الجانب الآخر وهو ماضي الرجل العسكري الذي ظل يعاني من هواجسه المهزومة التي باتت تلازمه بعد نكبة عام ١٩٦٧م، وجعل هذين الجنابين يتلاحمان، ويبrez ذلك التلاحم في أكثر من موقف، إلا أن أهمها، عندما تشبه المرأة بالبن دقية!.. حيث تقول الزوجة في أحد المقاطع: "أنا مثلك انتظر، وانتظاري يشبه حال تلك البن دقية" (٤). وفي مقطع آخر يقول قاسم: "صدقاً كم تمنيت أن أحضن البن دقية مثلما أحضن أصابعك الطرية..خذني إليك يا بندقتي العظيمة" (٥). فيما مالت (السينوغرافية) إلى الرمزية بغية رسم دلالات سيميائية جمالية للعرض، حيث وضع (السرير) في الجانب الأيسر من خشبة المسرح، في حين وضع (الكرسي) في مقدمة خشبة المسرح، وكانت الألوان الغالبة، اللون الأبيض برغم سوداوية موضوع المسرحية. كما وظفت الإضاءة بشكل مختلف يخدم الموضوع، وخاصة في ضوء فقر الخشبة من الديكور والاكتفاء بسرير ويلو وكرسى، وهذا فرغ خشبة المسرح من الديكورات التقيلة التي قد تعيق حركة الممثلين، حيث مكنهم ذلك الأداء، وجعل الجمهور يركز عليهم. شكل جسد الممثل عنصراً مهماً في التعبير عن أبعاد الهزيمة التكراء في هذا العرض، لذا كان على الممثلين أن يبذلوا جهوداً كبيرةً في أداء الشخصية بأبعادها التي يفترض أن تعيش واقعها المهزوم بشيء من السوداوية.

أما بالنسبة لخاتمة العرض المسرحي فقد كان هناك أكثر من نهاية له، بغية تصوير الجندي وهو يمر بأكثر من هزيمة، مما يعكس الأوضاع السياسية التي نعيشها، حيث نلاحظ هناك الآلاف من الضحايا يكونون ضحايا للقمع السياسي، وبالتالي فقد ظلت شخصية وصال في المسرح غير قادرة على الوصول إلى الجسر الذي ظل الجندي المهزوم يحاول اقتحامه، وفي كل مرة يفشل!.. ربما ذلك لتناقض المواقف السياسية وعدم توحد في الآراء لذا جاءت الهزائم تترى التي انتهت بسقوط القمر في قعر البئر!.. هذا فيما يتعلق بالمسرح السياسي، أما بالنسبة للمسرحيات التي تتضمن تحت مظللة ما يسمى (مسرح التسييس) في المسرح العماني، فإننا نسوق نموذجين مسرحيين اقتربا من هذا النوع المسرحي، كالتالي :

أولاً : عرض مسرحية " مواء قطة "

قدم عرض مسرحية (مواء قطة) في مهرجان المسرح العماني الثالث وهو من تأليف بدر الحمداني . وسعى العرض إلى التجديد على مستوى الشكل والمضمون، حيث يمكن تصنيفه ضمن العروض المسرحية الفكرية الفلسفية الذي يتغزل في الأبعاد النفسية للشخص، ويسعى إلى استكشاف عوالمها الخفية الباحثة عن الحرية، بغية التفيس عن الكبت السياسي الاجتماعي القابع في ذوات شخصه، الأمر الذي يجعل هذا العرض يقترب من مسرح (التسبيس) .

ولقد قدم العرض موضوعاً متصلاً بطبيعة العلاقة بين الزوجين ، ولكن الكاتب عرج بعيداً عندما أتقل كاهل النص بالكثير من الإسقاطات الاجتماعية والسياسية التي تميل إلى الرمزية . وهذا جعل الشخصيات عبارة عن أفكار ورموز ، مما يجعل تصوّره تقترب من (مسرح الفكر)، الذي كان أهم رواده في الوطن العربي هو توفيق الحكيم. ولقد افتتح العرض بحديث أبو الشوارب: "في ذات يوم هارب مهرولاً بعيداً عن قضبان الذاكرة. في ذلك اليوم المشئوم قتلت قطاً رضيعاً.. حشرته خلف الباب الخشبي.. أرخيت الباب وضغطت عليه بقوه" (١٦) .

ويوضح هذا المقطع عن لغة حوارية مشحونة بالكثير من المفردات التي توحّي بواقع شخصيّي العرض التي بدأت تتكتشف مع الأيام. لذا جاءت لغة النص غير مباشرة، وتضمنت عدداً من الدلالات والمعانٍ الخفية، بدءاً من (القطة) المحشورة خلف الباب، حيث يحاول (أبو الشوارب) تحريك الباب والضغط عليها التي سرعان ما فارقت الحياة!.. نتيجة هذا الضغط المستمر عليها.

وكأنه يريد القول بأنه هكذا هو حال (حرية التعبير) في الوطن العربي التي تعاني من تضييق الخناق، وإن تفاوتت نسبها ولكن في مجملها تكون مبتورة !... لذا جاء نص مسرحية (مواء قطة) بهدف البحث عن (الحرية) الضائعة بين الباب وبشخصية أبو الشوارب المهزومة : "في الحقيقة أنا ما اخترت هذا الدور .. هم أجبروني على تقمصه...هم بدأوا بخشري خلف الباب وضغطوه علي بكل قوتهم..أجبروني أن أكون قطتهم الصغيرة العاجزة" (١٧)، وبذلك تظهر الشخصيات في هذا العمل مسيرة أكثر منها مخيرة في تحديد مصيرها. هكذا يصر مؤلف النص على أن تبقى حرية (أبو الشوارب) محشورة بين ردهات الباب، والذي قمعت حريته من خلال التحكم في حاجته المادية والجسمية، فهو وزوجته يبحثان عن قطعة خبز، وأخيراً تجبرهم الحاجة إلى التخلّي عن قيمهم، لذا فهو يصر على تذكير زوجته بالابتعاد عن الباب، مخاطباً إياها قائلاً: "أشعر بأن روحك ستتحرر من قبضته فارقي الباب قليلاً .. ليترك لك مجالاً للبقاء محشورة خلف بابه المأفون" (١٨).

ومن ناحية أخرى، تبرز من علاقة الزوجين موضوعات أخرى تتعدي الحياة الاجتماعية إلى وصف الأنظمة السياسية، هكذا تتشابك خيوط الأحداث، لترصد الواقع العربي المتلهّل عبر حلقة من الأنظمة المركبة التي تجعل المواطن العربي مثل (القطة) يقف خلف الباب خائفاً مرتبكاً. وعلى المستوى الاجتماعي يظهر الزوجان، وهما ضحايا الواقع الاقتصادي الذي هو ظلل للأحداث السياسية المحيطة!... اتسم هذا العرض باستغلال طاقات الممثل الجسدية للممثلين، اللذين استطاعا أن يتواصلوا مع الجمهور ساعة من الزمن، دون أن يفلت

المشاهدمتهم..كما استطاعا أن يلعبا على التمثيل والتقمص في آن واحد، ويمكن ملاحظة ذلك عندما انقسمت الشخصيات، إلى أكثر من شخصية:

(عذراء : أبو الشوارب .. هل علمت شيئاً عن آخر أخبار أبي الشوارب؟...أبو الشوارب: ما علمت شيئاً عن أخباره ...هل علمت بخبره؟..أخبرني أرجوك كم اشتاق إليك يا أبي الشوارب..حدثني عنه يا عذراء ..لا أكاد أتعرف عليه...غاب عني واطال الغياب...عذراء : حدثتي زوجته العذراء أنه تغير كثيراً جداً...أبو الشوارب: أبو الشوارب يتغير؟...هذا ضرب من المستحيل..هذا أبو الشوارب على سن ورمح ..أبو الشواربشيخ الرجال!..يمشي بين الرجال متختراً بشواربه وصقروره الجارحة والجامحة) (١٩).

بدت (الخشبة) على المسرح شبه عارية سوداء، سوى من بعض قطع الديكور البسيطة، وهذا أتاح للممثلين سهولة التحرك. في حين كان يفترض أن تساعد (تقنية الإضاعة) في تحديد الأماكن التي يظهر الممثلون عليها، إلا أنه يبدو أن المخرج خانه التركيز على لحظات الضعف والقوة في العرض. كما أنه لم يستغل فضاء الخشبة في اللعب على الظلال والإظلام والضوء. ومن ناحية أخرى، تميز العرض بتوظيف (عازف الكمان) بدلاً من المؤثرات الموسيقية الجاهزة، وهذا خدم العرض حيث ساعد على تكثيف (الفعل الدرامي) عند الانتقال من فكرة إلى أخرى من لحظة اختناق القطة، وموائتها إلى لحظة اختناق الزوجة وعدم قدرتها على المواء!..وبالتالي فقدت قدرتها على التعبير وأصبحت بلا مواء !.

ويعد أن صاعت فحولة أبو الشوارب وأصبح الغريب يتعدي على زوجته، فإنه لم يتردد أن يقدم زوجته ثمناً رخيصاً من أجل الحصول على رغيف خبز!...هكذا تسلسل الأحداث في تصوير معاناة أبو الشوارب التي تعتمل في ذاته، وتدور في واقعه الذي ينوه بالكثير من الآلام والهموم التي لازمه طيلة حياته. هكذا جعلنا العرض نعيش حلقات متتالية تتضمن جرعات مضاغعة من الشحن النفسي للتغيير عن أكثر من قضية، لذا لجأ المؤلف إلى الالتفاف حول القضايا المصيرية للتغيير عن الهموم الحياتية، ثم جعل الشخصيات تتسرّح وتتقىص الأدوار لتروي واقعها المرير الذي يلتقط إلى الماضي. لذا فإن كلاً الممثلين يتمكّن قدرة هائلة في التواصل والشحن النفسي والتغيير الحركي، والتلاعب بنبرات الصوت مما يجعلها تتقمص أكثر من دور...هكذا يتواصل الحدث في التدفق اللغطي والحديث بصوت (الأنا) عند التعبير في لحظات الضعف والقوة، ثم تتحول تلك الشخصيات إلى الرواية السردية في مواقف أخرى. أما بالنسبة لنهاية المسرحية فقد جعلها المخرج نهاية ساخرة، حيث يتنازل (أبو الشوارب) عن رجولته، مما جعل المشاهد يصدّم بما يحدث له، خاصة بعد أن وقع في الحضيض حيث الياء والفقر وقد انقضى القيم النبيلة والأخلاقية، وتحول إلى مجرد قطة لا حول لها ولا قوة!

ومن منطلق ذلك يتضح أن عرض مسرحية (مواء قطة) ينضوي تحت ما يسمى (مسرح تسييس) الذي يتعرض لهموم المواطن العادي، ويحلق عن واقعه الاجتماعي والاقتصادي الصعب، إلى التعرض لأنظمة السياسية التي تحكمه بصورة غير مباشرة.

ويمكن القول: إن هناك رقابة ذاتية تشكلت مع الزمن لدى الكاتب، وجعلته غير قادر عن التعبير عن قضاياه المحلية والقومية، لذا نجد يعبر عن أحالمه بطريقة مباشرة، فهو في الغالب يلمح ولا يصرح... وهذا الأسلوب هو الغالب لدى الكتاب.

ثانياً : عرض مسرحية (أوراق مكشوفة)

من تأليف عماد الشنفري، يسعى هذا العرض تجريد علاقة السلطة بالشعب بصورة غير مباشرة، حيث ركز النص على علاقة المدير بالموظفين أو المراجعين، ومن ثم بنى علاقة الناس مع بعضهم البعض، من خلال إظهار تلك العلاقات بشكل كاريكاتيري وبصورة ساخرة، إزاء بعض الأوضاع الخاطئة.

ويتسم العرض بجراة الطرح ضد الفساد بأشكاله المختلفة، وذلك من خلال تعرية واقع الشخصيات بغية البحث عن الحقيقة الصائمة وسط ملفات المدير أو الشیعی الذي يمثل السلطة، وذلك بسبب تجاهل طلبات المراجعین الذين يتربدون على المدير العام، والذین يحاولون الكشف عن موضوعاتهم بشيء من الشفافية المفرقة في واقعية الحدث وتآزمها، ويمكن إبراز البيروقراطية الجوفاء، كما في المقطع التالي: (مروان : بس يمكن عندك مراجعین أو مشغولین...المدير : المراجعین يتاجلون مش أنا المدير... - يضحك - ويعدين قل لي جاهز للمشروع ... ترا المناقصة تتزل خلال يومین...مروان : جاهزین باذن الله والبرکة فيکم.... مروان : بس شرکات منافسة كثیرة داخلة ..المدير : ما عندها الخبرة ... وغير مستكملة الشروط .. مروان : جاهزین باذن الله والبرکة فيکم... أهم شئ التحلیل ..المدير : ما يهمك من التحلیل ... مروان : بس شرکات منافسة كثیرة داخلة ..المدير : ما عندها الخبرة ... وغير مستكملة الشروط) (٢٠).

كما يمسح هذا العرض قضايا المجتمع مخترقاً ثالثاً مراحل من عمر المسخرية، وذلك من خلال مقابلة المدير العام والأحداث التي وقعت أثناء اللقاء به والأحداث التي وقعت بعد الزلزال . هكذا استمرت الأحداث المسخرية في نسج دراما ساخرة عن الواقع البيروقراطي المتختن بأشكال الفساد، والذي يستند إلى العلاقات الإدارية والاجتماعية بغية نيل رضا المدير العام، بينما يعيش المراجعون البسطاء مرارة تأجيل المواعيد والمماطلة وخيبة الأمل في الحصول على ردود . ويمكن توضيحي أشكال الفساد الإداري والمالي والأخلاقي بسخرية كالتالي: الكشف عن فساد المدير والبطانة الفاسدة التي تحيط به؛ من خلال قصة الأم التي تأتي للبحث عن علاج لطفلها، إلا أن المدير يتملص منها ويستند موضوعها إلى اللجان الدراسية !... وهناك الشاب الذي يحمل مؤهلاً جامعياً منذ خمس سنوات، ولكنه لا يزال ينتظر دوره في طابور الوظائف. وهناك الأب لسبعة أطفال، الذي راتبه لا يكفي لإعالتهم .. وهناك المسؤول الذي يصعد على أكتاف الآخرين. وهناك صاحب الشركات الكبرى الذي يستولى على جميع الصنفقات المالية بسبب علاقته مع المدير. وهناك الموظف الذي يستولى على حقوقه.. وهناك الصحفية التي أجبرت على الاستقالة من عملها لكتابتها عموداً صحفياً نقدياً ضد أصحاب الشأن، التي تمثل رمزاً للعدالة، وهي بمثابة الضمير الذي يكشف الأوراق المستترة، ويمكن أن نستنتج ذلك من خلال المناظرة التالية:

(الصحفية : المدير العام لن يخرج الا اذا عرف بأننا منتظرون له من الصباح... لازم نرفع أصواتنا احتجاجاً على الانتظار .. مدير المكتب: أنتي ... بتحرض الناس على المظاهرات... ووين بعد في عقر دار المدير العام ..الأعمى: مظاهرات... يا أخوانى ترى أنا لا أرى ولا اسمع ..الصحفية: هذا احتجاج وتعبير عن الرأى بوسيلة سلمية ..مدير المكتب: هذا عصيان وتمرد ..الصحفية: كل واحد ورأيه ... (يتحرك للمكتب) يا أخوان تحركوا معي ندخل بالقوة على المدير العام.. علينا أن نعبر عن رأينا... علينا أن نتمسك بحقنا في مقابلة المدير العام ... من معى) (٢١).

تسعى (الصحفية) إلى التمرد و الثورة ضد البيروقراطية التي يمارسها المدير، معتبرة عن ذلك من خلال صرخات التمرد بغية التغيير والإصلاح، وتحت نقطة التحول في الحدث المسرحي بعد الزلزال، الأمر الذي جعل الشخصيات تتساوى في واقعها المحتوم. وهكذا استمرت صرخات الاستغاثة والصراع بغية البحث عن مخرج، حيث لا يوجد سوى الباب المغلق، ورغم ذلك يحاول المدير منع الناس من الاقتراب منه.

طرح العمل الكثير من القضايا الاجتماعية المقترنة بالرؤى البصرية مع الحرص على إظهار جماليات العمل المسرحي، بغية صنع عمل فرجوي يمتع الجماهير. حيث جرد العرض من الديكور التقليدي . والاكفاء بإظهار مكتب المدير العام، والذي يمثل السلطة أو الإدارة العليا من خلال استغلال مستويات على الخشبة، المستوى الأعلى، حيث يقع المدير العام، وهو يأمر وينهي ويرتكب أشكال الفساد المختلفة. والمستوى الأدنى، حيث يقعن السواد الأعظم من الشعب. وهكذا فقد المخرج على إظهار الفارق الطبقي بين شخصيات المسرحية بغية تعديل الصراع الدرامي. كما وظفت الإضاءة العامة في تجسيد المعاناة الإنسانية التي تعانيها الشخصيات، كما سلطت على الممثلين والקורס لإظهار التشكيلات المتباينة على المسرح، كما ساعدت على البحث عن منفذ يقود إلى النور !

ومن جانب آخر، فقد ارتدى الممثلون الأزياء التقليدية المستوحاة من (البيئة المحلية: الظرفالية) التي توحى بتوحد الأزياء من حيث اللون. كما هو الحال لدى معظم الشخصيات، بينما ألبس المخرج الشخصيات الرئيسية ملابس مغايرة، وهذا جعل هناك نوعاً من التنازع الجمالي بين مفردات السينوغرافيا الجمالية. أما بالنسبة للأداء التمثيلي فقد استطاعت الشخصيات أن تلعب أكثر من دور من خلال التلوين في ثبرات الصوت ومسرحة الحوار اللفظي ، ليصبح فعلاً درامياً. كما استخدم المخرج (الקורס) في تشكيل لوحة غنائية استخدمت كفاسل.

جاءت خاتمة المسرحية أقرب إلى (الكوميديا السوداء) التي تضحك وتتكيي الناس في نفس الوقت، حيث أضحي الجميع سواسية تحت الأنفاس، وبدأ العد التنازلي نحو المصير المحتوم للشخصيات، باستثناء الطفل الذي أصر المخرج على أن يظل حياً ليرمي حياة جديدة ربما الزلزال والتمرد غير ملامحها...وهكذا تقاطعت مفردات العمل في توصيف الحدث الدرامي، والذيحظى بتصنفيق جماهيري متواصل استطاع أن يستثار على رضا وتعاطف الجمهور مع أبطاله اللذين تمردوا على الواقع الم sisis رغبة في التعبير والإصلاح .

نتائج :

ينبأ واقعنا العربي المعاصر بالكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يصعب القطع فيها، ولكن أغلبها تدعو إلى الإصلاح والتغيير من أجل حياة كريمة تضمن للمواطن العربي الاستقرار والعيش الكريم. وعند الحديث عن المسرح السياسي، فإنه لابد من الإشارة إلى المغالطة الناجمة عن اختلاط المفهومين "المسرح السياسي" و "تأسيس المسرح" .. نظراً لتضاعل نسب الحرية لدى المبدع العربي بشكل عام والخليج العربي بشكل خاص. وذلك في ظل الأنظمة السياسية الشمولية السائدة، حيث ينضوى "المسرح" على الأغلب ضمن إطار المؤسسة الرسمية، لذا كان عليه أن يكون عنصراً مسالطاً، وعليه الابتعاد عن التيارات السياسية اليسارية . لذا فإنه من الصعوبة بمكان الجزم بأن هناك مسرح سياسي في الخليج العربي، باستثناء بعض التجارب المسرحية، ويمكن إدراج معظم التجارب المسرحية المقدمة ضمن ما يسمى (تأسيس المسرح) .

وهذا يدعونا للتوقف عند مساحات الحرية في الخليج العربي، رغم حداثة التجربة الفنية والثقافية فيها، إلا أنها هناك كوكبة رائدة من المثقفين والمفكرين والفنانين منذ مراحل مبكرة. الأمر الذي يدعو للتفاؤل، بواقع أفضل في ظل الأنظمة السياسية والثقافية الحالية. وأن كانت هناك تحديات قد يصفها البعض "بالأزمة" مثل (تقلص مساحة حرية التعبير - الضغف المادي - عدم استقرار الفنان - تغريب روح المجتمع الخليجي الحقيقية في الأعمال المسرحية المقدمة...). إلا أنه - على الأقل - يمكن استنتاج أن أزمة حرية التعبير، جاءت ضمئاً مع بقية التحديات الأخرى، التي لا تغيب عن أي تجربة مسرحية أخرى في العالم.

أما بالنسبة للمسرح العماني فإنه يتشابه مع واقع المسرح الخليجي، نظراً للتقارب الزمني والمكاني من حيث النشأة والتكون. وتشير الدراسات السابقة إلى أن المسرح العماني شهد حراكاً ضخماً في بداياته ، واستطاع أن استعملة المشاهد العمانية، رغم حداثة هذا الفن آنذاك . وعندما ظهرت الفرق الأهلية للمسارح، ظن الكثيرون، بأنها ستتحرك الساكن المسرحي، وستكون نبضه الذي يمكن أن يتواصل مع محبيه من خلال تقديم العروض المسرحية التي تتسم بالمرونة في استيعابها لقضايا المجتمع، والتعبير عنه بشفافية مطلقة، تتم عن حرية الرأي والتعبير، مما سيكون له الأثر الإيجابي في إيجاد شباك تذاكر مسرحي دائم.

إلا أن الواقع جاء مغايراً لذلك، حيث جاء إنتاج هذه الفرق بسيطاً، مقارنة بالمتوقع، وتواترت بعض هذه الفرق خلف الستار، بينما بقي البعض منها. ومهما كانت النتائج إلا أن المتبع للنشاط المسرحي، يجد أنه يفتقر إلى العرض المسرحي المتكامل القادر على تقديم العروض الجماهيرية، باستثناء النذر اليسير منها، والذي استطاع المشاركة في مهرجان الفرق الأهلية للمسارح بين حين وآخر. لذا تعددت أسباب توافر التجارب المسرحية العمانية بشكل عام... ولكن يبقى الأمل من خلال وضع إستراتيجية جديدة للمسرح العماني تجعله قادر على التعايش مع النسق الثقافي العماني، ومتواصلاً في طرح قضاياه المستجدة التي تعبر عن هموم الإنسان الخليجي وطموحاته وأماله.

الهؤامش :

١. ابو الحسن سلام، مقالة "التباس الكتابة المسرحية بين المسرح السياسي ومسرح التسييس"، موقع إلكتروني ..
<http://www.ahewar.org>
٢. المرجع السابق.
٣. سعد الله ونووس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد: بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ٤٢
٤. صالح أبو إصبع، استراتيجيات الاتصال وسياساته وتأثيراته، عمان: دار مجلداوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص ٢٤٦
٥. ورقة بعنوان : (المسرح والإعلام في الربيع العربي)، عزبة القصابي، الندوة الفكرية (مسرح المستقبل - تغيرات وتصورات)، مهرجان المسرح الأردني (١٤-٢٤ نوفمبر ٢٠١١م)
٦. لمحات من ماضي التعليم في عمان، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٥، ص ٦٣.
٧. غلوم، إبراهيم ، ورقة بعنوان " الرقابة بوصفها ثقافة نسقية" ، مقدمة في مهرجان الكويت الثامن، ٢٠٠٥ ، ص ٦-١١.
٨. حافظ، صلاح الدين، حرية الصحافة في الوطن العربي : الصحافة في عالم متغير، الشارقة: دار الخليج للصحافة والنشر، ٢٠٠٥، ص ٢٠٠
٩. حرب، علي، "مسألة الحرية: مساحة اللعبة واذدواج الكينونة" ، عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد ٣٣، المجلد ٣٣ يناير- مارس ٢٠٠٥ ، ص ١٥.
١٠. غلوم، إبراهيم، ص ٢٤٠
١١. آمنة ربيع، نص مسرحية الجسر، مهرجان المسرح العماني الثالث، ص ١٢٩
١٢. المصدر السابق، ص ١٢٦
١٣. المصدر السابق، ص ١٣٥
١٤. المرجع السابق، ص ١٢٥
١٥. المصدر السابق، ص ١٤٦
١٦. بدر الحمداني، نص مسرحية(مواء قطة)، مهرجان المسرح العماني الثالث، ص ٢
١٧. المصدر السابق، ص ٣
١٨. المصدر السابق، ص ٦
١٩. المصدر السابق، ص ١٢-١١
٢٠. الشنفري، عماد، نص مسرحية(أوراق مكشوفة)، مهرجان المسرح العماني الثالث، ص ٦٠
٢١. المصدر السابق، ص ٤.