رؤى سياسية في المسرح العماني

الباحثة/ عزة القصابي
سلطنة عمان

المقدمة :

ينتاب مصطلح (المسرح السياسي) شيئا من الغموض، وخاصة إذا بحثنا عنه في تاريخ المسرح العربي، سنجده مغيبًا ويقتصر على بعض التجارب المسرحية!.. وهذا يقودنا إلى ضرورة توضيح المغالطة الناتجة عن اختلاط مفهوم (التسسيس) بالمسرح السياسي. وقد أشار "سعدالله ونوس" في مقدمة مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) إلى الفرق بين المسرح السياسي ومسرح التسييس. فما نجده في الواقع العربي، هو عبارة عن عروض مسرحية تحاول جاهدة التنفيس أو التعبير عن مواقف يكون هدفها الأول تنويري أو تنفيسي . ويسعى (مسرح التسييس) 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 إلي عقل المتلقي أو يكتفي بإرسال إشارات سريعة علي هيئة فكرة تتمحور حولها بعض الأفكار الفرعية بهدف تأكيدها، لتعكس علي وعيه صورًا جزئيةً لمشكلات ومظاهر سياسية ذات تأثير علي الحركة التنموية في بلاده(١).

وهناك مسرحيات في تاريخ المسرح العربي التي يمكن إدراجها تحت هذا النوع المسرحي(تسييس المسرح)، مثال على ذلك: مسرحية (جواز علي ورقة طلاق – علي جناح التبريزي وتابعه قفه – حلاق بغداد – الزير سالم – سليمان الحلبي) لألفريد فرج ، (مأساة الحلاج – الأميرة تنتظر – ليلي والمجنون – بعد أن يموت الملك) لصلاح عبد الصبور، (الفتي مهران – عرابي زعيم الفلاحين – النسر الأحمر – وطني عكا) لعبد الرحمن الشرقاوي ،(أنت اللي قتلت الوحش) لعلي سالم .

وفي المقابل، غاب (المسرح السياسي) بمعناه الحقيقي الذي يهدف إلى اتخاذ مواقف معارضة لسياسات معينة، تمارس ضغوطًا مضادة لتوجهات الغالبية العظمي 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 علي صور القهر العنصري والاستعماري للشعوب، ويكون ذلك بهدف تأجيج الجماهير لمواجهة ناجزة لمظاهر ذلك القهر(٢) .وهناك العديد من المسرحيات التي تنضوي تحت راية مفهوم (المسرح السياسي) في الوطن العربي، أمثال: مسرحيات سعدالله ونوس (مغامرة رأس المملوك جابر – الملك هو الملك – الفيل يا ملك الزمان – حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ومسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) لممدوح عدوان ، (النار والزيتون – ألحان علي أوتار عربية) لألفريد 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 بدوره الحقيقي فيه، الذي طالما قمعته السلطات عند محاولته لشحن

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

وتتباين الأشكال المسرحية التي يمكن أن يلجأ الفنان إليها، فقد تكون نصوصًا مسرحيةً تتضمن قضايا الثورات، وما فيها من أحداث مصيرية، كما يمكن استبدالها بالرؤى البصرية بواسطة التقنية الحديثة بغية الارتقاء بالمسرح العربي في ظل التنافس الإعلامي والاتصالي المحموم. ولقد أتاحت التكنولوجيا أفاقًا لم يسبق اقتحامها، مما جعل الفنان المسرحي يواجه تحديات جديدة من خلال منافسة الفنون المرئية الأخرى كالسينما والتليفزيون 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 وتعرية القضايا الاجتماعية المستترة في رحم المجتمع، والتي تحتاج إلى مزيد من البحث والتنقيب عنها. وهناك أعمال مسرحية قدمت أثناء الانتفاضات العربية الساخنة التي يمكن أدراجها ضمن ما يسمى (المسرح السياسي)، نظرًا لأنها تسعى إلى التنديد برموز الحاكمة والمطالبة بالتغيير والإصلاح، وهي عادة تعبر عن رأي الغالبية العظمى من الناس المضادة للسلطة، ونسوق بعضها على سبيل المثال، كالآتي(٥):

١. عرض مسرحية (زنقة زنقة) للمخرج اللبناني قاسم اسطنبولي، 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 تعبر عن نبض 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 (ممنوع يصيح الديك) وهو مينودراما عكست الأوضاع المتردية في العالم العربي، فصياح الديك دلالة على بزوغ الفجر، الذي كان ممنوعًا بلوغه قبل اندلاع الثورات العربية بدءًا من تونس ومصر، وانتهاء بباقي الدول العربية التي لا زالت تناضل من أجل الإصلاح والتغيير الإصلاح . وكتبت هذه المسرحية منذ اثني عشر عاما، وبالتالي لا يمكن أن تصف هذه المسرحية الحالة الراهنة في المجتمعات العربية، ولكنها تنبأت بما سيحدث من خلال استشراف مصير الشعوب العربية، وهذا يؤكد أن ربيع الثورات مستتر في عقول الناس منذ فترة طويلة.

٤. قدمت مسرحية (ورد الجنين) وهذه المسرحية تتعرض لشهداء الثورة بميدان التحرير في مصر. وتشير مسرحية (ورد الجنين) إلى أنه لولا الشباب المناضل لما تفتحت زهور الثورة، و يعتبر هذا العمل أول عرض مسرحي يقدم بأسلوب" الدكيودراما " وهو الأسلوب الذي يجمع بين القصص الحقيقية وخيال 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 السعيدية الثلاث؛ المدرسة السعيدية في مسقط التي تأسست سنة ١٩٤٠، والمدرسة السعيدية في مطرح التي تأسست سنة ١٩٥٩، والمدرسة السعيدية في صلالة التي تأسست سنة ١٩٥١ (٦). وبعد عصر النهضة تعددت قنوات المسرح العماني، حيث برز دور الأندية التي كانت تقدم عروضًا مسرحيَّة من اجتهادات الهواة، وأن كانت تلك العروض تفتقر للإمكانيات الفنية في المراحل الأولى، إلا أنها زخرت بميلاد نخبة رائدة، لمعت فيما بعد في سماء الدراما العمانية، وما زلنا إلى وقتنا الحالي نعايش إبداعاتها الفنية .

ومما سبق يتضح أن المسرح العماني انطلقت بداياته الأولى من المؤسسة الحكومية، وهذا يتماثل مع واقع المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، نظرا للتجاور الجغرافي بينها. وهناك عوامل مشتركة بين هذه الدول كالتاريخ والثقافة واللغة والعادات والتقاليد، وهذه العناصر توضح مدى التقارب بين من الأنظمة السياسية والاقتصادية والتعليمية والثقافية في هذه المنطقة. إلى جانب تزامنها مع النهضة التنموية النفطية، وما تبعه من تطورات عمرانية واقتصادية وثقافية. إضافة إلى انفتاح 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 قليلا، 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 تثقل كاهله، 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 تدعي 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، استيعابًا ثقافيًّا واجتماعيًّا شاملا. كما أوجدت في أوساط المثقفين روحًا منكسرةً مهزومةً، ظلوا بسببها يشعرون بأن كل حجج الرقابة والأنظمة الديمقراطية، حيث تجتمع عدة جهات، مما يجعل مسألة التقييم أصعب ما تكون (٧).

هكذا ندرك بأن هناك نسقًا مصيريًّا يوحد المسرح الخليجي، ويضعه في إطار المؤسسة الرسمية، لذا فإن معظم العروض المقدمة تخضع لمقص الرقابة القسري، بحكم تبعيتها للأجهزة الحكومية. وبرغم انفراد دول الخليج العربي بسمات معينة، إلا أن هناك مجموعة من القوانين والأنظمة تحكم العمل الفكري، لا تفترق عن بقية الأنظمة السياسية العامة في بقية الدول العربية التي توارثت الأنظمة المسيطرة، حيث إن معظم أنظمة التشريع في تلك الدول، مستمدة من التشريع العثماني أو الفرنسي أو الإيطالي، وظلت إلى وقت قريب تنهل من تلك التشريعات (٨). وهكذا ندرك بأننا أمام سلسلة من الأنظمة المتوارثة، لذلك ليس غريبًا كما يشير (علي حرب) بأن التعامل مع

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

ولعل ذلك يعطينا مؤشرا لمدى صعوبة قيام (مسرح سياسي) حقيقي في دول الخليج العربي، نظرا للوقوع المسرح ضمن هيكلة المؤسسة الرسمية كما أسلفنا سابقا، لذا فإنه من الصعوبة بمكان أن تعبر النصوص المسرحية عن رأي كاتبها بصراحة، لأنها على الأغلب تكون مكبلة بسلطة الرقيب الرسمي. وغالبا ما تقوم الرقابة بإعادة صياغة مفردات النص حسب وجهة نظرها، حيث يقوم الرقيب بالحذف أو الإضافة مثلما 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 مكبوتين ويكتبون ما تريده الرقابة وليس ما يريده الشعب (١٠)!

وينسحب ذلك على واقع النصوص في سلطنة عمان، لكونه أولا خاضعا لمظلة المؤسسة الحكومية كدأب الحركة المسرحية في باقي دول الخليج العربي، حيث إنه من الصعوبة بمكان أن نجد نصا مسرحيا يمكن أن نصنفه ضمن ما يسمى "المسرح السياسي"، و ما نجده عبارة عن نصوص تندرج تحت ما اسماه سعد الله ونوس بمسرح (التسييس)، حيث معظم النصوص التي كتبت تتعرض لقضايا اجتماعية يكون هدفها إماطة اللثام عن التحديات والمعوقات أو السلبيات التي يجب التخلص منها في المجتمع. ويمكن تلمس ذلك من خلال العروض المسرحية التي قدمتها الفرق الأهلية للمسارح العمانية، والتي شكلت أهدافًا مرسومة من قبل الجهة المشرفة عليها، وهى تعطي الأولوية للبُعد الفني الوطني كهدف أساسي. كما تركز على الطاقات الشبابية وتقرن المسرح بالتنمية ليتحول إلى (مسرح تنموي). وهكذا 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– عروضًا نلمس فيها مساحات حرية التعبير؟..فإنه يمكن القول إنه لا توجد عروض بعينها، يمكن أن نقول إنها تتمتع بحرية مطلقة نصًا وإخراجًا، ولكن هناك تفاوتًا في التعامل مع الموضوعات المعالجة دراميًّا. وعلى الأغلب يكتفي بتقديم نص مسرحي يتضمن إيحاءات غير مباشرة عن الواقع الاجتماعي أو التعرض لظاهرة اجتماعية. وقد يكون ذلك مرده للحرية المسئولة التي تراعي قيم المجتمع وعاداته وتقاليده، وهذه الحرية مردها إلى (الرقابة الذاتية) التي تولدت من ذات الفنان نفسه، ومعاييره في تقييم الأحداث، إضافة إلى خضوعه لمعايير المجتمع نفسه.

ويمكن القول إن هناك قلة من النصوص التي اقتربت من المسرح السياسي بشكل كبير، وأسوق في الأسطر التالية نموذجا 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) عددًا من التساؤلات التي استطاعت أن ترسم أبعاد الهزيمة في ذات الرجل المهزوم واقترانها بنكبة ١٩٦٧م، هذه المزاوجة جعلت العرض متشربًا بالعديد من القيم والمبادئ كما أخذت بعدا

قوميًّا من خلال ارتباطها بهزيمة الجسر، حيث يقول أمين إحدى شخصيات المسرحية :

" الإنسان لا ينسى هزيمته الخاصة. أنا حزين لأنني أتذكر الجسر دائما " (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 قائلة: "لذلك حينما تزوجتك كان كل شيء فيك محطمًا، روحك وجسدك" (١٣) وهكذا استمرت شخصية قاسم الجندي المهزوم، في رسم امتداد الهزيمة التي سعت الكاتبة على تضخيمها لتتحول إلى مجموعة انتكاسات سياسية يعيشها في عالمنا العربي !

تضمنت المسرحية مستويين حرصت 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 الجانبين يتلاحمان، ويبرز ذلك التلاحم في أكثر من موقف، إلا أن أهمها، عندما تشبه المرأة بالبندقية!.. حيث تقول الزوجة في أحد المقاطع: "أنا مثلك انتظر، وانتظاري يشبه حال تلك البندقية" (١٤).وفي مقطع آخر يقول قاسم: "صدقا كم تمنيت أن أحتضن البندقية مثلما أحتضن أصابعك الطرية..خذيني إليك يا بندقيتي العظيمة"(١٥). فيما مالت (السينوغرافيا) 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 مكثف يخدم الموضوع، وخاصة في ضوء فقر الخشبة من الديكور والاكتفاء بسرير ودلو وكرسي، وهذا فرغ خشبة المسرح من الديكورات الثقيلة التي قد تعيق حركة الممثلين، حيث مكنهم ذلك الأداء، وجعل الجمهور يركز عليهم.شكل جسد الممثل عنصرًا مهمًا في التعبير عن أبعاد الهزيمة النكراء في هذا العرض، لذا كان على الممثلين أن يبذلوا جهودًا 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 لتنافر 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 تنضوي تحت مظلة ما يسمى (مسرح التسييس) في المسرح العماني، فإننا نسوق نموذجين مسرحيين اقتربا من هذا النوع المسرحي، كالآتي :

أولا : 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 يتوغل في الأبعاد النفسية للشخوص، ويسعى إلى استكشاف عوالمها الخفية الباحثة عن الحرية، بغية التنفيس عن الكبت السياسي الاجتماعي القابع في ذوات شخوصه، الأمر الذي يجعل هذا العرض يقترب من مسرح (التسييس) .

ولقد قدم العرض موضوعًا متصلا بطبيعة العلاقة بين الزوجين ، ولكن الكاتب عرج بعيدًا عندما أثقل كاهل النص بالكثير من الإسقاطات الاجتماعية والسياسية التي تميل إلى الرمزية. وهذا جعل الشخصيات عبارة عن أفكار ورموز، مما يجعل نصوصه تقترب من (مسرح الفكرة)، الذي كان أهم رواده في الوطن العربي هو توفيق الحكيم. ولقد افتتح العرض بحديث ابو الشوارب: "في ذات يوم هارب مهرول بعيدا عن قضبان الذاكرة..في ذلك اليوم المشئوم قتلت قطا رضيعا..حشرته خلف الباب الخشبي..أرخيت الباب وضغطت عليه بقوة " (١٦) .

ويفصح هذا المقطع عن لغة حوارية مشحونة بالكثير من المفردات التي توحي بواقع شخصيتي العرض التي بدأت تتكشف مع الأيام. لذا جاءت لغة النص غير مباشرة، وتضمنت عددًا من الدلالات والمعاني الخفية، بدءًا 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 بإنه 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 وشخصية ابو الشوارب المهزومة : " في الحقيقة أنا ما اخترت هذا الدور ..هم أجبروني على تقمصه...هم بدأوا بحشري خلف الباب وضغطه 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 (ابو الشوارب) محشورة بين ردهات الباب، والذي قمعت حريته من خلال التحكم في حاجته المادية والجسمية، فهو وزوجته يبحثان عن قطعة خبز، وأخيرا تجبرهم الحاجة إلى التخلي عن قيمهم، لذا فهو يصر على تذكير زوجته بالابتعاد عن الباب، مخاطبا إياها قائلا: "اشعر بأن روحك ستحرر من قبضته فارقي الباب قليلا ..ليترك لك مجالا للبقاء محشورا خلف بابه المأفون" (١٨).

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

المشاهدمنهم..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 شيئا عن آخر أخبار أبي الشوارب؟...أبو الشوارب: ما علمت شيئا عن أخباره ...هل علمت بخبره؟..اخبريني أرجوك كم اشتاق إليك يا أبا الشوارب..حدثيني عنه يا عذراء ..لا أكاد أتعرف عليه...غاب عني واطال الغياب...عذراء : حدثتني زوجته العذراء أنه تغير كثيرا جدا...أبو الشوارب: أبو الشوارب يتغير؟...هذا ضرب من المستحيل..هذا أبو الشوارب على سن ورمح ..أبو الشوارب شيخ الرجال!..يمشي بين الرجال متبخترا بشواربه وصقوره 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 الإضاءة) 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) بدلا من المؤثرات الموسيقية الجاهزة، وهذا خدم العرض حيث ساعد على تكثيف (الفعل الدرامي) عند الانتقال من فكرة إلى أخرى من لحظة اختناق القطة، وموائها إلى لحظة اختناق الزوجة وعدم قدرتها على المواء!..وبالتالي فقدت قدرتها على التعبير وأصبحت بلا مواء !.

وبعد أن ضاعت فحولة أبو الشوارب وأصبح الغريب يتعدي على زوجته، فإنه لم يتردد أن يقدم زوجته ثمنًا رخيصًا من أجل الحصول على رغيف خبز!...هكذا تسلسل الأحداث في تصوير معاناة أبو الشوارب التي تعتمل في ذاته، وتدور في واقعه الذي ينوء بالكثير من الآلام والهموم التي لازمته طيلة حياته. هكذا جعلنا العرض نعيش حلقات متتالية تتضمن جرعات مضاعفة من الشحن النفسي للتعبير عن أكثر من قضية، لذا لجأ المؤلف إلى الالتفاف حول القضايا المصيرية للتعبير عن الهموم الحياتية، ثم جعل الشخصيات تتمسرح وتتقمص الأدوار لتروي واقعها المرير الذي يلتفت إلى الماضي. لذا فإن كلا الممثلين يتملكان قدرة هائلة في التواصل والشحن النفسي والتعبير الحركي، والتلاعب بنبرات الصوت مما يجعلها تتقمص أكثر من دور...هكذا يتواصل الحدث في التدفق اللفظي 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 يصدم بما يحدث له، خاصة بعد أن وقع في الحضيض حيث البغاء والفقر وفقدان القيم النبيلة والأخلاقية، وتحول إلى مجرد قطة لا حول لها ولا قوة!

ومن منطلق ذلك يتضح ان عرض مسرحية (مواء قطة) ينضوي تحت ما يسمى (مسرح تسييس) الذي يتعرض لهموم المواطن العادي، ويحلق عن واقعه الاجتماعي والاقتصادي الصعب، إلى التعرض للأنظمة 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 أحلامه بطريقة مباشرة، فهو في الغالب يلمح ولا يصرح...وهذا الأسلوب هو الغالب لدى الكتاب.

ثانيا : عرض مسرحية (أوراق مكشوفة)

من تأليف عماد الشنفري، يسعى هذا العرض تجريد علاقة السلُطة 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 بجرأة الطرح ضد الفساد بأشكاله المختلفة، وذلك من خلال تعرية واقع الشخصيات بغية البحث عن الحقيقة الضائعة وسط ملفات المدير أو الشيخ الذي يمثل السلُطة، وذلك بسبب تجاهل طلبات المراجعين الذين يترددون على المدير العام، والذين يحاولون الكشف عن موضوعاتهم بشيء من الشفافية المغرقة في واقعية الحدث وتأزمه، ويمكن إبراز البيروقراطية الجوفاء، كما في المقطع التالي:(مروان : بس يمكن عندك مراجعين أو مشغول ...المدير: المراجعين يتأجلون مش أنا المدير... - يضحك - وبعدين قل لي جاهز للمشروع ... ترا المناقصة تنزل خلال يومين...مروان: جاهزين بإذن الله والبركة فيكم.... مروان: بس شركات منافسة كثيرة داخلة ..المدير: ما عندها الخبرة ... وغير مستكملة الشروط .. مروان : جاهزين بأذن الله والبركة فيكم... أهم شئ التحليل .. المدير: ما يهمك من التحليل ... مروان : بس شركات منافسة كثيرة داخلة ..المدير: ما عندها الخبرة ... وغير مستكملة الشروط) (٢٠).

كما يمسرح هذا العرض قضايا المجتمع مخترقًا ثلاث مراحل من عمر المسرحية، وذلك من خلال مقابلة المدير العام والأحداث التي وقعت أثناء اللقاء به والأحداث التي وقعت بعد الزلزال .هكذا استمرت الأحداث المسرحية في نسج دراما ساخرة عن الواقع البيروقراطي المثخن 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 توضحي أشكال الفساد الإداري والمالي والأخلاقي بسخرية كالآتي:

الكشف عن فساد المدير والبطانة الفاسدة التي تحيط به؛ من خلال قصة الأم التي تأتي للبحث عن علاج لطفلها، إلا أن المدير يتملص منها ويسند موضوعها إلى اللجان للدراسة !... وهناك الشاب الذي يحمل مؤهلا جامعيًا منذ خمس سنوات، ولكنه لا يزال ينتظر دوره في طابور الوظائف. وهناك الأب لسبعة أطفال، الذي راتبه لا يكفي لإعالتهم .. وهناك المسئول الذي يصعد على أكتاف الآخرين. وهناك صاحب الشركات الكبرى الذي يستولي على جميع الصفقات المالية بسبب علاقته مع المدير. وهناك الموظف الذي يستولى على حقوقه...وهناك الصحفية التي أجبرت على الاستقالة من عملها لكتابتها عمودًا صحفيا نقديًا ضد أصحاب الشأن، التي تمثل رمزًا للعدالة، وهي بمثابة الضمير الذي يكشف الأوراق المستترة، ويمكن أن نستنتج ذلك من خلال المناظرة التالية:

(الصحفية : المدير العام لن يخرج الا أذا عرف بأننا منتظرون له من الصباح... لازم نرفع أصواتنا احتجاجًا على الانتظار ..مدير المكتب: أنتي ... بتحرض الناس على المظاهرات... ووين بعد في عقر دار المدير العام ..الأعمى: مظاهرات... يا أخواني ترى أنا لا أرى ولا اسمع ..الصحفية: هذا احتجاج وتعبير عن الرأي 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 معي) (٢١).

تسعى (الصحفية) إلى التمرد و الثورة ضد البيروقراطية التي يمارسها المدير، معبرة عن ذلك من خلال صرخات التمرد بغية التغيير والإصلاح، وتحدث نقطة التحول في الحدث المسرحي بعد الزلزال، الأمر الذي جعل الشخصيات تتساوي في واقعها المحتوم. وهكذا استمرت صرخات الاستغاثة والصراخ 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 بالرؤية البصرية مع الحرص على إظهار جماليات العمل المسرحي، بغية صنع عمل فرجوي يمتع الجماهير. حيث جرد العرض من الديكور التقليدي . والاكتفاء بإظهار مكتب المدير العام، والذي يمثل السلُطة أو الإدارة العليا من خلال استغلال مستويات على الخشبة، المستوى الأعلى، حيث يقبع المدير العام، وهو يأمر وينهي ويرتكب أشكال الفساد المختلفة. والمستوى الأدنى، حيث يقبع السواد الأعظم من الشعب. وهكذا فقد ركز المخرج على إظهار الفارق الطبقي بين شخصيات المسرحية بغية تفعيل الصراع الدرامي. كما وظفت الإضاءة العامة في تجسيد المعاناة الإنسانية التي تعانيها الشخوص، كما سلطت على الممثلين والكورس 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: الظفارية) التي توحي بتوحد الأزياء من حيث اللون. كما هو الحال لدى معظم الشخصيات، بينما ألبس المخرج الشخصيات الرئيسية ملابس مغايرة، وهذا جعل هناك نوعًا من التناغم الجمالي بين مفردات السينوغرافيا الجمالية. أما بالنسبة للأداء التمثيلي فقد استطاعت الشخصيات أن تلعب أكثر من دور من خلال التلوين في نبرات الصوت ومسرحة الحوار اللفظي ، ليصبح فعلاً دراميًا. كما استخدم المخرج (الكورس) في تشكيل لوحة غنائية استخدمت كفاصل.

جاءت خاتمة المسرحية أقرب إلى (الكوميديا السوداء) التي تضحك وتبكي الناس في نفس الوقت، حيث أضحى الجميع سواسية تحت الأنقاض، وبدأ العد التنازلي نحو المصير المحتوم للشخصيات، باستثناء الطفل الذي أصر المخرج على أن يظل حيا ليرمز لحياة جديدة ربما الزلزال والتمرد غير ملامحها...وهكذا تقاطعت مفردات العمل في توصيف الحدث الدرامي، والذي حظي بتصفيق جماهيري متواصل استطاع أن يستأثر على رضا وتعاطف الجمهور مع أبطاله اللذين تمردوا على الواقع المسيس رغبة في التعبير والإصلاح .

النتائج :

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 " تسييس المسرح" .. نظرًا لتضاءل نسب الحرية لدى المبدع العربي بشكل عام والخليج العربي بشكل خاص. وذلك في ظل الأنظمة السياسية الشمولية السائدة، حيث ينضوى "المسرح" على الأغلب ضمن أطار المؤسسة الرسمية، لذا كان عليه أن يكون عنصرًا مسالمًا، 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 (تسييس المسرح) .

وهذا يدعونا للتوقف عند مساحات الحرية في الخليج العربي، رغم حداثة التجربة الفنية والثقافية فيها، إلا أننا 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- الضعف المادي- عدم استقرار الفنان- تغييب روح المجتمع الخليجي الحقيقية في الأعمال المسرحية المقدمة...). إلا أنه - على الأقل- يمكن استنتاج أن أزمة حرية التعبير، جاءت ضمنًا مع بقية التحديات الأخرى، التي لا تغيب عن أي تجربة مسرحية أخرى في العالم.

أما بالنسبة للمسرح العماني فإنه يتشابه مع واقع المسرح الخليجي، نظرًا للتقارب الزماني والمكاني من حيث النشأة والتكوين. وتشير الدراسات السابقة إلى أن المسرح العماني شهد حراكًا ضخمًا في بداياته ، واستطاع أن استمالة المشاهد العماني، رغم حداثة هذا الفن آنذاك . وعندما ظهرت الفرق الأهلية للمسارح، ظن الكثيرون، بأنها ستحرك 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، تنم عن حرية الرأي والتعبير، مما سيكون له الأثر الإيجابي في إيجاد شباك تذاكر مسرحي دائم.

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

الهوامش :

١. ابو الحسن سلام، مقالة " إلتباس الكتابة المسرحية بين المسرح السياسي ومسرح التسييس"، موقع إلكتروني.. http://www.ahewar.org

٢. المرجع السابق.

٣. سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد: بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ٤٢

٤. صالح أبو إصبع، استراتيجيات الاتصال وسياساته وتأثيراته،عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص٢٤٦.

٥. ورقة بعنوان :(المسرح والإعلام في الربيع العربي)، عزة 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،2005، ص ٢٠.

٩. حرب، علي، " مسألة الحرية: مساحة اللعبة وازدواج الكينونة" ، عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣، 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 ١١-١٢

٢٠. الشنفري، عماد، نص مسرحية(أوراق مكشوفة)، مهرجان المسرح العماني الثالث، ص ٦٠

٢١. المصدر السابق، ص ٤.