على مسرح كولين الفرنسي:

ادوارد بوند وآلن فرانسون وبحثهما عن الحالات الأكثر تطرفا

محمد سيف*

■ الدراماتورغ البريطاني ادوارد بوند والمخرج الفرنسي آلن فرانسون يتابعان بحثهما بلا كلل ولا ملل عن الحالات الانسانية الاكثر تطرفا، انهما يبحثان من خلال الكتابة والاخراج في وعن قدرة وامكانية الانسان الذي يُجرد عن ومن كل شيء ؟ يبحثان عن العالم المُخرب الذي يحاول ان يبقى فيه هذا الاخير على قيد الحياة ؟ ان مسرحيتي (ولادة وكرسي) في مسرح كولين الوطني، تحاولان بطريقتهما الخاصة الاجابة على هذه الاسئلة الصعبة، ولو بشكل غامض ومليء بالالغاز.

يضعنا ادوارد بوند في مسرحيتي (ولادة وكرسي)، من خلال حالات محددة امام انفسنا من جديد، حيث ما هو انساني وفي غاية الجودة لا يتحقق بسهولة. والانسان الذي هو غريب في طباعه وعاداته يطرح اسئلة، ويسأل نفسه: ماذا يفعل على هذه الارض، وفي هذه الحياة، وهذا العالم؛ الذي يتوجب عليه معرفته، والعثور عليه، لان الانساني هو ايضا هذا الذي نَسي نفسه، وتشتت، وتفكك، وضاع. ان مسرح ادوارد بوند يجد نفسه في قلب هذه الحالات غير المحتملة والتي لا تطاق ويصعب قبولها. حالات من صنع الانسان نفسه ولكنها هربت منه وعنه، فهنالك قوى تضيق الخناق عليه، تعرض حياته للخطر، ترغمه على عدم التلاؤم، على الطاعة العمياء، وتمنعه من التفكير، مثلما لو ان بقاءه على قيد الحياة مرهون بهذه القوى الحمقاء والمفسدة للعقل.

في وسط هذه الحالات المشكوك فيها والمريبة والمعقدة يُمركز (ادوارد بوند) ابطال مسرحياته بتفنن، بحيث تبدو في غالب الاحيان، كما لو انها تعبر مسافة مليئة بالفخاخ، التي لا تخرج منها سليمة معافاة، ولكن في اختبار المخفي والمُغيب والمتلاشي هنالك امكانية للعثور على مخرج.

وهذا بحد ذاته مسار متناقض، طريق صليبي، ان صح التشبيه، لا سيما ان الصليب اداة تعذيب في القدم ورمز المسيحية، في عالم خال من الالوهية، اذن فهو بلا امل وبلا قيامة. انه عالم منهار مدمر، وساكنوه هم ايضا مدمرون، ومنكسرون من الداخل. الانسان في هذا العالم الذي يرسمه لنا ادوارد بوند بكل اناقة ولا معقولية، لا يستطيع ان يعتمد الا على نفسه في بناء نفسه، لذلك عليه الاعتماد، بادئ ذي بدء ،على الخيال. ولاجل هذا فقط عليه العثور اولا على نفسه، والعثور في داخله على هذا الذي يمكن ان يلتحق بشيء ما يسمى انسانية. بمعنى آخر، لا بد من ان يجدد نفسه عمليا انطلاقا من اللاشيء.

قصة مسرحية كرسي

في ليلة من الليالي، عام 2051، (آليس) فعلت شيئا كان عليها ان لا تقوم به ابدا. أوت طفلا كان مرميا امام فتحة صندوق من الكارتون. وبدلا من ان تسلمه الى مكتب البحث الاجتماعي، احتفظت به.

الان، نحن في عام 2077، (بيلي) الطفل كبر واصبح عمره 26 عاما. طيلة هذه السنوات المتراكمة، بيلي لم يخرج ابدا من باب غرفتي اليس الصغيرتين. ان هذا مستحيل، وخطر، في ذات الوقت. لان مكتب البحث الاجتماعي لا يسمح لنا بان نخالف القوانين التي تضمن وتحمي المنفعة العامة، لا سيما ان السلطة عندما تواجه مشكلة من المشاكل، تقصيها. اليس هذا هو الحل والطريقة الوحيدة التي تعالج فيها دائما وابدا المشاكل ؟

بيلي يكبر وهو ينظر الى العالم من خلف النافذة، من خلال الستارة، دون ان يكشف عن نفسه ابدا. في الجهة الثانية من النافذة، العالم خطر، ولا يمكن ضبطه. الحياة فيه ليست سهلة دائما، لهذا بيلي يقضي اغلب الوقت في اختراع القصص ويرسم العالم بقلم رصاص. (اليس وبيلي) خلقا نظامهما الخاص، مع جميع الالعاب التي تتلاءم معه. وبهذه الطريقة يعيشان.

ولكن في صباح من الصباحات، آليس تقلق، وتعتريها الحيرة والخوف، عندما تشاهد عسكريا في الشارع يبحث عن سجين. فجاة، كل شيء ينقلب رأسا على عقب، لان حياة اليس وبيلي لا يمكن ان تستمر او تدوم. بيلي يجب ان يترك البيت ويذهب نحو العالم الذي كان يراقبه من خلف الزجاج.

لا انسانية المجتمع

ان مسرحية (كرسي) تشترك في سلسلة من ثلاث مسرحيات قصيرة كتبها ادوارد بوند في الاصل للصغار ولكنها ايضا للكبار. تجري احداثها في مجتمع قمعي جدا: في عام 2077، كل انسان خارج بيته مشبوه او يمكن ان يصبح مشبوها به سريعا. اذن، ان فعل البطلة (اليس) التي تجرأت على انتهاك القوانين، لا بد ان يقودها نحو صراع نهائي.

ان ادوارد بوند في هذه المسرحية يجعلنا نخطو خطوة اضافية نحو فكرة لا انسانية المجتمع. بالكشف لنا عن حالات وحشية تراجيدية. انه يستمر في تحريض واثارة الجمهور شعوريا بنفس الكثافة التي يقوده فيها، في ذات الوقت، للقيام بكل شيء من اجل تجنب مستقبل يعلن عن فقدان نهائي للانسانية.

ان الاسلوب في نصوص ادوارد بوند دائما هو دقيق، مكثف، مليء بالدلالات. احداث مسرحياته تجري بلا صدمة او معارضة عنيفة، البناء الدرامي وتداخلاته وتشابكاته مرنة، بدقة متناهية، ولكن هناك دائما حزن، كآبة وغضب يختبئ خلف حوار صاف ونقي، يؤكد عليه الكاتب، من خلال منافذ ومداخل يتعذر كبتها. وهكذا تسير وتتقدم مسرحية (كرسي) ببطء نحو الكارثة.

مسرحية ولادة

في مسرحية ولادة توجد اولا صورة ذلك الطفل الموضوع فوق طاولة على حافة نافذة مفتوحة. انه لم يترك او يُهجر، وانما وبكل بساطة، انتقل ابواه الى بيت جديد فوضعاه هنا، فوق الطاولة. وكأنهما قد نسيا او بالأحرى تخلصا من شيء ما في فجر حياتهم الجديدة. ان الفصل الاول او اللوحة الاولى من مسرحية (ولادة) تشرح بطريقة ما كل ما تبقى في المسرحية.

في اللوحة التالية، عشرون عاما قد مرت. الطفل (لوقا) يكبر، ويصبح رئيس دورية بوليسية. يقتحم بيت ابويه مع رجاله ويستولي عليه، دون ان يشعر بأي رحمة باتجاه ابيه او امه.

في اللوحة الثالثة، رئيس الدورية (لوقا) يقوم باستجواب ام وطفلها بطريقة قاسية. الذي يفاجئ في هذا التحقيق، اولا، هو طبيعة الاسئلة، غير المتوقعة من قبل رجل شرطة. ان لوقا، يريد ان يعرف بأي ثمن ما هي الكلمة التي ننتظر ان نسمعها في النهاية عندما سوف نموت. نرى لوقا اثناء التحقيق يتصرف كالمجنون، بحيث انه يرمي الام وطفلها نحو حائط السجن الحديدي، بكل قسوة ومجون.

اللوحة الرابعة تقدم نفسها كنتيجة فاجعة ومشؤومة لكل هذا الذي حدث من قبل. دورية البوليس ضائعة، فاقدة لعقلها بسبب تصرفات قائدها. واحد من افراد الدورية يصبح مجنونا. يبدأ بفتح النار على رفاقه وكأنه مُسَرنِم. لوقا، يظل دائما في متابعة الفكرة التي تستحوذ عليه. يريد ان يعرف: (ماذا يحدث عندما ننظر الى فوهة بندقية، ونحن نعرف انها النهاية)، يظل يكرر هذا الكلام وكأنه انسان يهذي او شيء ما تغير فيه لا شعوريا. لم يعد نفس الشخص الذي كان عليه من قبل. يتفوه باشياء غريبة لا يمكن ان تصدر عن رئيس دورية بوليسية. (لو استطيع سماع صوت ـ لا غير ـ مثلما لو انني لم اقل شيئا ـ اثناء كل هذه السنين ـ ولم اتعلم الكلام ـ ربما هذا).

اللوحة الخامسة يمكن ان تحمل عنوان (غذاء الموتى). انها تعطي لجميع اجزاء المسرحية بعدا رؤيويا، وقوة شعرية. دونا، ام لوقا، تسير بين الجثث وهي تطعمها بمغرفة. وكان كل ما حدث قد حدث بعد النهاية وفي فضاء لا يتموضع فيما وراء الحياة، وانما في رؤية او بالاحرى، في حلم. وكان باقي المسرحية ينعكس بأكمله في هذا الفصل الاخير. لوقا، ما زال على قيد الحياة، يزحف بين الجثث، يطلب من امه ان تطعمه، ولكن الام لا تهتم الا بالموتى. فتربطه على كرسي. وهنا يحدث حدث مذهل، اذ تحاول الجثث جاهدة متعبة جمع قطع جسد طفل متناثرة على الارض حتى تعيد جميع اوصاله الى مكانها.

عالم من خوف

ان نص (ولادة) يحفر، ويبحث بمهل ومثابرة خلف اخاديد الملحمة التراجيدية التي من خلالها يريد ادوارد بوند مساءلة عصره؛ انه يرسم عالما غير انساني حيث لم يُطرد منه هذا الاخير، وانما هو فيه مراقب، محاصر، معذب. عالم من خوف، يزدحم بالنساء، والرجال، والاطفال الراضخين للسلطة البوليسية العسكرية، التي تهدده، وتقصيه، وتنتزع منه ارضه ووطنه، وتقتله باسم السلطة الكلية، الموجودة في كل مكان، ولكن بشكل غير مرئي.

ان هذا المسرح، الذي من خلال وحشية فصوله وافكاره، يجبر المتفرج على مواجهة المشاكل وليس الفرار من امامها. ان ادوارد بوند، في هذا النوع من الكتابة، يخاطب مسؤولية الانسان ازاء مستقبله، يدعو خياله وعقله؛ ينادي هذين المركبين الضروريين لجعل الانسان (انسانيا) وضروريين لكي لا تصبح الديمقراطية من اكثر الاشكال انجازا (للعبودية)، وضروريين ايضا من اجل الدفاع عن مسرح لا يكون (متجرا بين المتاجر الموجودة في اسواق النخاسة). ان ادوارد بوند قد كتب عملا مقلقا، مشوشا يصدم متفرجيه الى درجة مغادرة القاعة احيانا، وهذا ما حدث مؤخرا، في مهرجان افنيون الفرنسي. لقد خلق هذا الدراماتورغ البريطاني عالما خياليا، نشعر عند مشاهدته بالقلق والتهديد. فهو يمنح الانسانية حتى، للجلاد وقاسي القلب، والفظ، لان هؤلاء يجسدون، وبكل بساطة، نظاما هم ضحيته، وهذا ما يقوي من حدة تساؤلنا ويترك لنا الباب مفتوحا قليلا.

ان مسرحيتي (كرسي وولادة)، تنتميان الى المسرح السياسي الجديد الذي يمثل القرن الواحد والعشرين.

انه مسرح سياسي يقدمه لنا المؤلف، مبنيا بناء دقيقا وبلغة مشوقة. انه مسرح ملتزم، رافض لكل انواع التجارة الثقافية. مسرح يقترح اسلحة جديدة لاولئك الذين لا يريدون ان يصيبهم مرض العماء.

نظرة موجزة حول مسرح ادوارد بوند

ما هذا الذي يُمثل فوق خشبة المسرح ؟ امام الم وعذاب العالم، امام الاسئلة التي تظل بلا اجوبة، ربما ما يُمثل على الخشبة، هو مسألة بدء تسامح كل واحد منا امام هذا الذي لا يطاق وغير المحتمل.

وربما ايضا، يطرح اسئلة جوهرية مثل تلك التي تدور حول الانسانية التي لم تمنح لنا، والتي تبقى في حالة صنع وعمل. واسئلة حول خفايا واسرار الموت والاموات، وعن تلك الرابطة التي لا زالت يمكن ان تجمع الاحياء بالاموات؟

في طبيعة هذه العلاقة ربما يكمن تعريف هذا الذي يصنع ما هو انساني. واذا انحل ما هو انساني، يجب علينا في مسرح ادوارد بوند امتلاك الشجاعة لرؤية الى اين يريد ان يقودنا هذا الاخير، من اجل تجنب هذا الانحلال.

ان ادوارد بوند في كتابته وآلن فرانسون في اخراجه، يطرحان اسئلة مقلقة، مزعجة، مثل: ان مسألة التطرف لم تكن مشكلة ذاكرة وانما مشكلة زمن حاضر، لا سيما ان القرن الذي مضى لم يترك لنا سوى الالم، وهذا الذي لا يطاق. ويكفي ان نلقي نظرة سريعة على الارشيف، او نرجع بالذاكرة الى الوراء قليلا، يجعلنا نبحث في مسألة معرفة ما هذا الذي يتوجب علينا تقديمه على المسرح، ولاي غرض، ومن اجل اي امل.

بالتأكيد، اننا امام مسرح لا يستدعي الكوابيس القديمة، ولا يتعكز على ما في اروقة التاريخ من جرائم، وانما يضعنا مباشرة ما بين الوحشية التي نحن على استعداد لتقبلها هذه الايام والوحشية التي ستحدث قريبا بسبب تغافلنا ورفضنا رؤيتها،لاننا، وبكل بساطة، شركاء بارتكابها. اننا، في حاضر يحمل مستقبلا يهددنا، ليس من خلال ذكريات آلامنا، و تعزيتنا، وانما من خلال وجودنا فيه. لان ألمه يمكن ان يكون بلا ذاكرة، مثلما يمكن ان يكون حاضرا جدا الى درجة يصعب تجنبه او نسيانه، لانه ملح.

ان الزَمانية، في مسرح ادوارد بوند، وعمل آلن فرانسون، وعمل الممثلين، محزنة، مؤثرة، ومَمَزِّقة، لانها ليس لها علاقة بالرسم التخطيطي للسرد او علاقة مع ذاكرة القصة. انها تعبر جسد الممثلين والمتفرجين، ومن اجل استقبالها كما يجب لا بد من امتلاك الشجاعة.

ان مسرح ادوارد بوند لا يعمل على بعث واحياء شيء ما نعرفه مسبقا. ان المتفرج غير موجود جسديا اثناء التمارين، ولكن في مشاركته الخاصة يوجد هنالك شيء ما لا يزال لم يقع، ولكنه يمكن ان يقع فيما بعد، وهنا يكمن خطر مغامرة ان تكون ممثلا وضحية في ذات الوقت.

* مسرحي من العراق يقيم في باريس

مشهد من المسرحية (القدس العربي)

تداعيات

الشّبه الفريد بين «العمى» والعمى!

فاروق وادي*

■ عندما دخلتُ "شهد" إحدى مكتبات بيع الكتب في لشبونة، من تلك التي تتيح لك الجلوس ما شئت وقراءة ما يمكنك قراءته من كتب دون أي إلزام بالشراء (وكانت قد اتخذت قرارها بمقاومة الرغبة باقتناء مزيد من الكتب)، التقطت عن أحد الرفوف رواية جوزيه ساراماغو "العمى". وعندما أنتهت من قراءة الفصل الأول، لم تغادر المكتبة إلاّ وبيدها الكتاب، لتشرع في قراءة الفصل الثاني وهي عائدة في المترو. لم أسألها إن كانت قد فقدت محطتها كما يحدث معها دائماً عندما تأخذها القراءة، لأنني بتّ واثقاً من ذلك!

وعندما دخلتُ بدوري معرض الكتاب، وقد عاهدتُ النفس الأمّارة بالكتب على أن لا أقتني المزيد إلاّ بعد استنفاذ تلّ الكتب المتراكمة على الرفوف يعلوها الغبار أو تختفي في دغل تائه. هناك، عثرت في أحد الأجنحة على "العمى" بترجمتها العربيّة، فلم أخرج إلاّ والرواية في يدي، ناقضاً وعدي الهشّ لنفسي. وعندما سألت زوجتي سؤالنا التقليدي: "من يبدأ بالقراءة أولاً"؟ قالت: "أنا، فلديّ فائض من الوقت الآن". إلاّ أنني، في لحظة غيابها، أمسكت الرواية للتعرّف عليها بقراءة بضع صفحات. وعندما أنهيت الفصل الأول، شرعتُ فوراً في الفصل الثاني، ناقضاً، ودون تردد، وعدي للمرّة الثانية. لعلني شئت من هذه المقدّمة أن أتطرّق إلى براعة ساراماغو الهائلة في توريط قارئه منذ الصفحات الأولى. وهو لا يكتفي بالاستيلاء على القارئ فحسب، وإنما يمتلك قدرة مذهلة للمحافظة عليه، بكامل دهشته وتوتره.. حتّى الصفحة الأخيرة. وكنّا، "شهد" وأنا، نقرأ فصلاً أو بضع صفحات، هي هناك وأنا هنا، لنلتقي في المساء على أحد المواقع الألكترونيّة التي تتيح لك محادثة مجانيّة مهما طالت. نتحدّث قليلاً في أحوالنا، ونحكي طويلاً في الرواية التي أوقعتنا في غوايتها واستحوذت علينا بكابوسها الراعب، دون أن يتعارض ذلك مع متعة القراءة والتأويل، وفتح العيون على اتساعها لرؤية العالم، وما يدور من حولنا، بطريقة أفضل.

في غياب الزمان الروائي والمكان، قد لا تجد الخصوصيّة الثقافيّة والتاريخيّة والجغرافيّة التي تميزّت بها أعمال أخرى للكاتب. هنا، تتابع سرداً مفتوحاً على المعاني والاسقاطات، تتيح لك فرصة أن ترى نفسك وعالمك أنت في مرايا عميان ساراماغو.

في أحد حواراتنا قالت لي "شهد": "إذا ما افترضنا أن الاحتلال يُشكّل نوعاً من العمى، فإننا نستطيع أن نرى في المحجر المحاصر، الذي زجّوا فيه العميان، صورة من صور العزل الذي تمارسه إسرائيل على الفلسطينيين، يحيط بهم جنود يضعون أيديهم على الزناد، مهيأئين لإطلاق النار". عندئذ تذكّرت شجاعة ساراماغو الذي رأى في رام الله، بعد نحو سبع سنوات منّ صدور روايته، ما ذكّره بما كان يحدث في "أوشفيتز"، وربما في "العمى"! لقد أغوتني فكرة المقارنات على ملاحقة واقتباس التشابهات والومضات الإيحائيّة والنصوص والشذرات التي تشير إلى الشبه الفريد بين "العمى" المتخيّل.. وعمى الواقع!

فالجنود في الرواية يواصلون دورهم بتضييق الدائرة على العميان المحاصرين، وإصدار الأوامر والنواهي من خلال الميكروفون، وإطلاق الرصاص على كلّ من تسوّل له نفسه كسر الحصار. وهم لا يسمحون للمقيمين في ذلك المكان البائس إلاّ بالقليل القليل من الطعام، والمزيد من الموت والخراب، وتغييب الشروط الإنسانيّة للعيش.

***

وكأنما العمى، وممارسات الجنود، والحصار، والجوع، وكلّ تلك الأجواء القاتلة والمناخات العفنة التي تقتات من إنسانيّة المكان المحاصر، لم تكن كافية. فلا ماء ولا كهرباء ولا طعام، وهي الأشياء التي يشير غيابها إلى "المعنى الحقيقيّ للعمى". لتخرج من وسط كلّ ذلك، من المعزل المحاصر، مجموعة من اللصوص الذين يستأثرون بالسلطة الباهتة السائبة هناك، وليشرعوا في سلب الآخرين ممتلكاتهم وممارسة أرذل الرذائل. تقول إحدى الشخصيات: "كأن عمانا لا يكفي حتّى نقع في قبضة لصوص عميان"!

وعندما ينتشر وباء العمى ويعم البلاد، لا يكون أمام حكومة العُميان التي تحكم عمياناً، سوى حثّ الناس على "الصبر"، وتبشرّهم بقرب تشكيل "حكومة إنقاذ ووحدة وطنيّة"! وترى الشوارع تضجّ بمشهد عميان يصغون إلى خطابات عميان آخرين، يتابعونهم بعيون ذاوية. ترى أطباء عمياناً يجسون نبض مرضى لا يستطيعون رؤيتهم. فيما الصراعات تتفجّر: "ليس بوسعك تخيّل رؤية أعميين يتعاركان، طالما كان العراك، إلى هذا الحدّ أو ذاك، شكلاً من أشكال العمى"، يقول أحدهم، ويضيف آخر: "شئ مخز عميان ضدّ عميان" فيما يقول ثالث: "الأعمى الأسوأ هو ذلك الذي لم يرُد أن يفتح عينيه". أما الكابتن، قائد معسكر الجيش الذي يتولّى الحصار، فيقول: "إن انتهى بهم الأمر إلى أن يقتل بعضهم بعضاً، ستكون الحالة أفضل".

***

وفي الرؤى البعيدة التي قدّمها ساراماغو، نقرأ أيضاً ما ينبغي تأمله ونحن نرى حولنا رعباً أكثر من هذا يقترب، ونشعر بأن "الجحيم الموعود على وشك أن يبدأ". هنا، لا بد للأعمى من أن يصرخ.. "وكم هو مرعب صراخ العميان"! في هذا الجحيم، يبقى "الشئ المهم هو أن لا نفقد احترامنا لأنفسنا"، كما يقول أحد العميان، ويضيف آخر: "عندما نلاحظ يوماً، اننا لا نستطيع فعل شئ جيد ونافع فيجب أن نمتلك الشجاعة كي نغادر هذا العالم ببساطة".

هل كان ساراماغو في روايته العظيمة هذه يحكي عن الحياة في مكان آخر، متخيّل، أم إنه شاء أن يكتب هجائيّة قاسية لعالم ضاع منه البصر.. وغابت البصيرة؟!

مهما يكن، فإن استعادة البصر، هي النهاية المتفائلة التي وضعها كاتب متهم بالتشاؤم، لرواية يبلغ فعلها في قارئها أنه لن يكون، هو نفسه، بعد أن يُنهي القراءة. فهل يستعيد الواقع القاسي بصره وبصيرته معاً، قبل أن تندلع النيران التي حذّرنا ساراماغو من اشتعالها، والتي "ستحيل كلّ شئ، بسرعة، إلى رماد"؟!

* كاتب من فلسطين
wadi49@hotmail.com

«السينما في عُمان: محاولة أولى لتوثيق البدايات المستمرة» لعبدالله حبيب:

المكان المتنوع في جمالياته والتراث الزاخر ينتظران الكاميرا العُمانية الجديدة

سماء عيسى*

■ تعد الدراسة غير المنشورة للسينمائي العماني عبدالله حبيب «السينما في عُمان: محاولة أولى نحو توثيق البدايات المستمرة» المحاولة الأولى لتوثيق جذور التكون السينمائي العماني شاملة المشاهدة، ودور العرض، وبدايات التصوير والكتابة. وهي كونها المحاولة الأولى تكتسب الريادة وتستحق الاهتمام، ذلك انها شقّت طريقاً للبحث وأنارت ما هو معتم في طريق ما زلنا نخطو خطواتنا الأولى فيه.

يذهب الباحث إلى المحاولة الأولى لاستقراء بداية ارتباط العماني بالسينما، معيداً ذلك إلى العمالة العمانية في دول الخليج ابتداء من أربعينيات القرن الماضي في البحرين والكويت خاصة. ولا يخلو الأمر من الطرافة حين ينقل إلينا عبدالله حبيب قصصاً من عبق ذلك الزمان منها ان ثلاثة عمانيين دأبوا في سينما الزيّاني بالمنامة في البحرين على حضور عرض يومي لفيلم «مغامرات عنترة وعبلة»، حتى أنهى واحد منهم لرفيقيه انه يلاحظ الليلة ان عنترة اليوم مرهق جداً بسبب حروب الليالي الماضية، وقد انعكس ذلك الإرهاق الشديد على انتصاراته وشيبوب. لكنهم اتفقوا جميعاً على ان عبلة لم يتأثر جمالها، منذ أن ابتدأت مشاهدة الفيلم، على الرغم من بعض الإحباط الذي من الواضح انها تحاول أن تخفيه الليلة.

في تلك الأيام كان منظر العماني، وهو يذهب ليلاً بعد يوم مرهق من العمل في دول الخليج، حاملاً معه بطّانية (كمبل) إلى دور السينما لمشاهدة الأفلام مألوفاً جداً. ولم تبدأ الأفلام الهندية أو المصرية الأخرى باحتلال مخيلة العماني إلا لدى جيل لاحق ابتدأ منذ الستينيات. ذلك، إذاً، من إيجابيات الهجرة العمانية في القرن الماضي، فقد دفعت بالعمانيين إلى احتكاك ثقافي وسياسي بالعالم العربي وإفريقيا إثر حرمانهم من أي تواصل مع العالم في موطنهم. وقد أدّت تلك الموجات من الهجرة إلى تحولات أساسية في تطور الحركة السياسية في عمان، فقد شهد ذلك انضواءهم في التيارات العربية القومية خاصة، وبروز مساهمات تأسيسية وجادة في الإبداع الشعري والروائي والصحافي على نحو يمكن معه اعتباره المرحلة التأسيسية للإبداع العماني الذي نشهده اليوم.

الأهم ان الباحث يلتفت إلى ما هو داخل الوطن، وليس بمنتشر ومعروف لدى المتابعين في المرحلة التاريخية إياها، فيذهب أولاً الى انه مع اكتشاف النفط في عمان في 1962 عبّر فيلم صامت بالأبيض والأسود بلا عنوان ومجهول اسم المخرج وبقية طاقم الإنتاج، ومدته عشرون دقيقة، عن مشاهد من الحياة العمانية حيث احتوى على لقطات لسوق مطرح، ومشاهد من مدينة نزوى، ومشاهد أخرى التقطت في الصحراء العمانية. ولا أعرف ما إذا كان الفيلم هذا هو إياه الذي أنتجته شركة «تيلر ودرو» قديمة التواجد في عمان (والتي اسماها العمانيون «أربعة يجروا حبل» نظراً لشعارها)، والمحتفظ به لدى شركة تنمية نفط عمان أو هو مختلف عنه. الأهم بعد ذلك ما يكشفه هذا الباحث الجاد عن تصوير سينمائي تم بكاميرا 16 ملم في المنطقة الداخلية بعمان بين 1957 و1959. وكان الفيلم الذي يحتوي على ذلك التصوير قد عرض ضمن سياق البرامج الوثائقية لقناة التاريخ التلفزيونية الأمريكية.

إن ما يؤكد عليه عبدالله حبيب هو صعوبة تتبع بواكير التصوير السينمائي في عمان، ذاهباً إلى ان ذلك لم يكن بريئاً البتّة وذلك على غرار ما تذهب إليه القوى الاستعمارية عبر التاريخ، حيث يوظف التصوير السينمائي لدراسة أنساق توظف لأهدافها، مستشهداً بالطبيب والعالم الفرنسي فيليكس لوي ريغنو رائد السينما الإثنوغرافية الذي، من أجل إثبات تفوق العرق الأبيض على الأعراق الأخرى، اقتحم مقبرة بنغاليّة وسرق جماجم تسعة عشر ميتاً دون اعتبارات أخلاقية أو دينية أو إنسانية كان يدعيها.

يتتبع الباحث بعد ذلك بداية العروض السينمائية الجماهيرية في عمان فيعيدها إلى منتصف الستينيات عبر شركة النفط، وذلك بهدف الترويح عن موظفيها الأجانب. بعدها خطت المؤسسة العسكرية نفس الخطى، ثم بدأت عروض النادي الأهلي في 1968، وتلت ذلك عروض نادي عمان وكلاهما في مسقط، حيث عرضت أفلام سينمائية عربية وأجنبية متنوعة. امتد ذلك أيضاً إلى صحار إذ تم عرض فيلم «عنترة فارس الصحراء» في الهواء الطلق أمام الحصن، وقد حضر العرض جمهور غفير يزيد على الألف شخص. وكان العرض قد أقيم على هامش حملة إعلانية لسجائر 555.

يتعرض الباحث بعد ذلك الى انتشار دور العرض السينمائية ابتداء من عام 1970، ويقدم حصراً لتلك الدور، متطرقاً بعد ذلك لقصة محاولة إنشاء دار سينما في مسقط باسم «سينما الشعب»، ولكن طلب تسجيلها بذلك الاسم رُفضَ، مما جعل صاحبها يسجلها باسم «سينما روي» نسبة إلى إحدى مناطق العاصمة. كما يتحدث عن المعارضة الدينية لانتشار دور العرض عندما يتزامن العرض السينمائي مع صلاة العشاء، مما نتج عنه تغيير مكان العرض السينمائي في صحار نظراً لقربه من مسجد، وكذلك سينما «بلازا» في منطقة روي نظراً لقربها من الجامع أيضاً، وموقعها الباقي للآن تحول إلى مطعم «كنتاكي» وبعض المحلات التجارية الصغيرة الأخرى. ويتعرض الباحث لدور الأندية في هذا المجال كنادي صحم الرياضي الثقافي الذي أخذ يقدم عرضاً شهرياً ابتداء من 1971. وكذلك رافقت حملة جمع التبرعات في حرب تشرين الاول/ أكتوبر 1973 عروض سينمائية في صلالة هي أفلام وثائقية عربية عرف بعض أهلنا في الجنوب عبرها السينما لأول مرة. ويتابع الباحث بدأب حصر عدد الأفلام التي قدمتها دور العرض مستفيداً من تحقيق متميز أجرته الكاتبة رفيعة الطالعي في عدد صحيفة «عُمان» الصادر في الأول من شباط/ فبراير 1998. ويطالب الباحث بضرورة ادراج مساقات سينمائية في تخصصات العلوم الإنسانية والاجتماعية في بلادنا على غرار جامعات العالم الأخرى، ووضع ذلك في الاعتبار في مشروع مجمع عمان الثقافي. يصل الباحث بعد ذلك إلى أهم فقرات بحثه هذا عندما يقرأ الواقع سياسياً وتعالق ذلك مع تاريخ السينما في عمان، ويتبع بمرجعية بحثية أكاديمية جذور اختيارات سينمائية ذات دلالات محددة كانت تعرض في سبعينيات القرن الماضي على نحو اسبوعي للمدنيين والعسكريين مثل فيلم «بوني وكلايد» لآرثر بن، وكذلك فيلم «زولو» الذي تعرض للمواجهات العسكرية بين قبائل الزولو بجنوب افريقيا والقوات البريطانية. ويكتب الباحث عن تعالقات هامة لسينمائيين عرب وأجانب مع الأحداث السياسية في عمان مستفيداً من مراجع أكاديمية غربية. ثم عندما يصل إلى الثمانينيات يتحدث عن البدايات التأسيسية الجادة للسينما في عمان بجهود ذاتية على يد حاتم الطائي وزملائه لدى انجاز فيلم «الوردة الأخيرة»، معتبراً ان هذا التأسيس الهام هو المدخل الأساسي للتجربة السينمائية اللاحقة التي قدمت بعد ذلك تجارب تأسيسية قصيرة لمحبوب موسى، وغيره، كما للباحث نفسه، والذي انتخب لاحقاً عضواً للجنة التأسيسية للسينما في مجلس التعاون لدول الخليج العربية.

ولا يصل الباحث إلى مرحلة مهرجان مسقط السينمائي وفيلم «البوم» المنجز في 2006 من تأليف وإخراج د. خالد الزدجالي، والذي تم عرضه في الدورة الرابعة للمهرجان، وذلك لأن البحث كتب سابقاً على هذه الأيام.

إن ما يخلص إليه الباحث أيضاً قد اتفق معه فيه عدد من السينمائيين العرب والأجانب، وهو الإمكانيات الجمالية الهائلة التي يزخر بها المكان العماني بتنوع خصب، مؤكداً على مناسبة التضاريس والطبوغرافية اللتين تجعلان المكان السينمائي شعرياً، مؤكداً على المخزون التراثي الحكائي الأسطوري الزاخر في الذاكرة العمانية وما يشكله ذلك من ثراء سينمائي ينتظر الحياة على يد جيل جديد من السينمائيين العمانيين.

* شاعر من عُمان