المجلة الأردنية للفنون، مجلد 16، عدد4. 2023. 525 – 550

توظيف الهوية لدى الكاتب المسرحي العُماني: مسرحية (سمهري) للكاتب عماد الشنفري نموذجا

سعيد محمد السيابي، قسم الفنون المسرحية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.
المؤلف المسؤول: سعيد السيابي (saidm@squ.edu.om)

Received date: 1/09/2022 | **Acceptance date: 27/04/2023**

Employing Identity of the Omani Playwright: A Case Study Imad Al-Shanfari's *Samhri*

Said Mohamed AlSiyabi, Department Theater section, College Arts and Science, Sultan Qaboos University, Sultanate of Oman Jordan.
Corresponding Author: Said AlSiyabi (saidm@squ.edu.om)

الملخص

يعد موضوع الهوية الثقافية من أكثر الموضوعات تناولا وجدلا ونظرا؛ لما تتعرض له الثقافات المختلفة من عوامل التأثير والتغيير بل ومسخ الملامح أحيانا، وفي ذات الوقت ليس ثمة ما يمنع من اتصال الثقافات بعضها ببعض؛ إذ إنه لا توجد ثقافة في عزلة تامة عن غيرها من الثقافات، وهذا الاحتكاك هو مصدر ثراء لكل ثقافة.

لذا يشكّل واقع الكاتب المسرحي ومحيطه إطارا خصبا لفعل الكتابة لديه، فالنص المسرحي هو ملتقى ثقافات مجتمع الكاتب. وفي حالة كاتبنا العُماني عماد الشنفري نحن أمام نص مسرحي هو مسرحية (سمهري)، يشكل وثيقة تاريخية يمكننا عبرها قراءة هوية وتاريخ سلطنة عُمان عبر النص الذي يرسل رسالته للعالم في شكل نص مسرحي أكد على فكرة التماهي، تماهي الهويات وتداخلها.

أهمية البحث: البحث يعرف لقضية شديدة من الخطورة وهي موضوع الهوية، وهي قضية صاحبة أثر ملموس على المجتمع العُماني. مشكلة البحث: حول التساؤل الآتي: ما هي ملامح الهوية التي تجسدت في النص المسرحي (سمهري) للكاتب عماد الشنفري؟

أهداف البحث: التعرف على مكونات الهوية بشكل عام، وملامحها في النص المسرحي العُماني بوجه خاص، والتعرف على بعض مقومات الشخصية العُمانية في العصر الحديث كما يعكسها النص المسرحي عينة الدراسة. منهج البحث: النقد الثقافي. نتائج البحث: الهوية الحديثة منتجة وعابرة ومتغيرة على الدوام. الهوية الحديثة فردية، ونرى أن مبادئ الحرية والاستقلال الفردي وحقوق الفرد غير مشروطة. المسرح كيان جدي ثائر، متمرد على التابوهات وعلى جمود الرؤى الأحادية. تحارب المسرحية الفتنة واستغلال الدين لذلك.

الكلمات المفتاحية: الثقافة، الهوية الثقافية، المسرح، الكاتب المسرحي.

Abstract

The topic of cultural identity is one of the most explored and controversial subjects due to the various factors of influence, change, and, at times, distortion that different cultures undergo. Simultaneously, there is nothing preventing cultures from connecting with one another, as no culture exists in complete isolation from others. This interaction serves as a source of enrichment for each culture.

The reality of the playwright and his surroundings forms a fertile framework for his creative writing. In this context, the play becomes a melting pot of a playwright where his.her different cultures meet, mindle, and thrive. In the case of our Omani writer Imad Al-Shanfari, we are faced with a play, *Samhri*, serving as a historical document through which we can read the identity and history of the Sultanate of Oman. The play sends a message to the world in the form of a theatrical text that emphasizes the idea of overlapping and hybrid identities.

Significance of the Research: the research addresses a highly critical issue, namely the topic of identity, which has a considerable impact on the Omani society.

Research Problem: the research addresses this question, what are the characteristics of identity embodied in Imad Al-Shanfari's play, *Samhri*?

Research Objectives: the research aims to understand the components of identity in general, and its characteristics in Omani Drama in particular, and to explore some elements of Omani personality in the modern era as reflected in the play.

Research Methodology: the study uses cultural criticism.

© 2023- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/16.4.6
Cited by: Jordan J. Arts, 16(4) (2023) 525- 550

Research Findings: modern identity is dynamic, transcendent, and ever-changing. It is individualistic, with principles of freedom, individual independence, and individual rights being unconditional. Theater emerges as a dynamic entity, rebelling against taboos and the rigidity of monolithic perspectives. The play combats discord and the exploitation of religion.

Keywords: Culture, Cultural Identity, Theater, Playwright.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

موضوع الهوية الثقافية من أكثر الموضوعات تناولا وجدلا في معظم مجتمعات العالم في الوقت الراهن؛ نظرا لما تتعرض له الثقافات المختلفة من عوامل التأثير والتغيير والتبديل، بل ومسخ الملامح الأساسية المميزة نتيجة لازدياد الاتصال والتبادل الناجمين عن الثورة الإلكترونية الحديثة وما يترتب عليها من تدفق المعلومات العابرة للقارات، وذوبان الفواصل بين الشعوب والمجتمعات والثقافات؛ وبالتالي هيمنة الثقافات المصنعة لوسائل الانتشار الإلكتروني بمختلف أنواعها.

في المقابل "ليس ثمة ما يمنع بطبيعة الحال من اتصال الثقافات بعضها ببعض ومن الاستعارات المتبادلة بين الثقافات المختلفة، فإنه لا توجد ثقافة أبدا في عزلة تامة عن غيرها من الثقافات" (أبو زيد، 2013، ص 6)، بل هي على العكس من ذلك تماما، تقيم علاقات وصلات قوية ومستمرة مع ثقافات المجتمعات والشعوب الأخرى المجاورة، وقد زادت ثورة الاتصالات الإلكترونية الحديثة من إمكان الاتصال بكل ثقافات العالم بغير عناء.

وهذا الاحتكاك بين الثقافات وما يترتب عليه من استعارات وتأثيرات متبادلة هو مصدر غنى وثراء لكل ثقافة منها على حدة، كما أنه عامل أساسي في تعميق الثقافة وتوسيع آفاقها ما دامت هذه الاتصالات أو الاحتكاكات تتم بطريقة طبيعية ولا تُخفي وراءها نزعات للهيمنة وظهور نزعات الانطواء الثقافي على الذات كوسيلة للمحافظة على الهوية الثقافية.

وقد برزت كل هذه التجليات والتخوفات جلية في التساؤل التالي: ما هي ملامح الهوية التي تجسدت في النص المسرحي (سمهري)؟ كيف يرى غالبيتنا أطلال التاريخ وشواهده؟ هل الهوية ثابتة أم متغيرة؟ هل الهوية يحددها الصفاء العرقي واللوني؟

مبررات إجراء الدراسة:

ليس أشد خطرا على المجتمعات الإنسانية من صياغة هويتها وإعادة تعريفها بنفسها فكريًا وسياسيًا ودينيًا، فالشخصية الاجتماعية لها من الخصوصية ما للشخصية الفردية، بل وأكثر منها، فكما لكل إنسان شخصيته التي يمتاز بها عن غيره، وبها يعرف ويوصف، وبها يتحقق وجوده الإنساني، فكذلك لكل مجتمع هويته وشخصيته التي يوجدها ويعدم بعدمها، ومن هنا كانت هوية كلِّ مجتمع هي روحه التي لا قوام له في عالم الإنسانية إلا بها.

وكأن عماد الشنفري في (سمهري) يقول كيف تمر هذه الأشياء أمامي اعتباطيًا؟! لذلك كانت الإجابة هي المسرحية ذاتها؛ حيث يبحث المؤلف في أطلال التاريخ وشواهده عن بعض كنوز التاريخ التي تعلي من شأن هويتنا.

وقد أصبح موضوع الهوية اليوم في ظل الانفتاح العالمي، وصراع الحضارات وتدافعها للحفاظ على خصوصيتها، من أكثر القضايا أهمية وخطورة.

ولعل سلطنة عُمان في أشد ما تكون الحاجة لتجذير هويتها وتعميقها وصياغتها على نحو يعبر عن ذاتها وشخصيتها وخصوصيتها، ويحقق لها وحدتها وقوتها، خصوصا وهي تعيش سرعة التحولات العالمية الفكرية

والسياسية والاجتماعية والتطورات في المجال التقني الذي أصبح الوجه الآخر للحياة المعاصرة والتكيف البيئي والإسكاني والتعليمي المتسارع، فكل هذا يمتزج مع تشكل الوعي على نحو يخدم الاستقرار، ويقلل مما بات العُمانيون جميعا يعيشون في النقاش حوله وهو هاجس المستقبل المجهول، وتحديدا إذا نضب النفط، الذي هو العمود الفقري للتنمية والاقتصاد الصاعد بدولهم، فقد ثبت لهم بالدليل والبرهان بأن الواقع السياسي لا يشكل وحده هوية دائمة راسخة، بل هوية طارئة عرضة للزوال، حال تغير الأوضاع السياسية، فالحوادث السياسية قد تشكل الهوية، ولكنها وحدها لا تستطيع أن تحافظ على الهوية.

أهمية البحث:

1. التعرفُ على ثقافةِ المُجتمع العُماني لما يحتويه من ثقافات مختلفة.
2. التعرفُ على طبيعةِ الأعمال المسرحية وكيف عالجت الأخطار الخاصة بالهوية الثقافية.
3. الكشفُ عن مدى تأثر الهوية الثقافية للكاتب المسرحي العُماني.

هدف البحث:

التعرف على مكونات الهوية بشكل عام، وملامح الهوية في النص المسرحي العُماني بشكل خاص في حدود البحث الزمانية: من 2018 إلى 2022، وحدوده المكانية: سلطنة عُمان، وحدوده الموضوعية: مسرحية (سمهري) للكاتب عماد الشنفري.

مصطلحات الدراسة:

هوية، (Identity):

"لا يثير هذا المصطلح –في الوعي العام– إلا مسألة الهوية القومية أو الثقافية/ الاجتماعية لمجتمع ما من السكان يشتركون في وطن بعينه ويتمتعون بأوضاع المواطنة من واجبات وحقوق تنطلق من اشتراكهم في هوية واحدة بمعنى أنهم يشتركون في خصائص عامة تنبع من المكونات الأساسية والأولية للثقافة، أي اللغة والأعراف والعادات الاجتماعية وأساليب ممارسة الحياة اليومية ونسج علاقاتهم بالكون وبالآخرين. وذلك إضافة إلى انتمائهم لأرض ودولة ونظام سياسي/ اجتماعي واحد" (خشبة، 2006، ص366). ولعل الهوية الخليجية خير مثال، خاصة الصلات ونقاط التشابه والتقارب بين بلدان الخليج العربي.

ولعله من هذا المفهوم (السياسي فقط أو غالبا) لمصطلح (الهوية) أن أصبحت كلمة الهوية في بلاد عربية كثيرة هي اسم جواز السفر أو البطاقة الشخصية، غير أن هذا المدلول السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والقانوني لمصطلح الهوية ليس إلا أحد التطبيقات الحديثة نسبيًا للمفهوم، والمدلول الفلسفي الأصلي للمصطلح أو -في الحقيقة- ليس إلا التطبيق العملي الحديث لأحد المفاهيم الفلسفية العديدة التي صاغها واستولدها الفكر الإنساني لهذا المصطلح الفلسفي الذي تحول إلى مشكلة فكرية كاملة.

ولما كانت الهوية تُعنى فلسفيًا بقضية تماثل شيء مع شيء آخر، أو تماثل الشيء مع نفسه ببقاء خصائصه على ما هو عليه ودوامه؛ فقد طرحت الفلسفة –منذ بدايتها المعروفة منهجيًا– إشكالية الهوية على المستويين: الكيفي والكمي.

يعرف قاموس أكسفورد الهوية (Identity) بأنها حالة من التطابق والتماثل المطلق والتشابه الدقيق، ومن هو ذلك الشخص. والاسم مستمد من الفعل (Identify) ويشير أكسفورد إليه بأنه يعني أن تقول أو تظهر وتثبت ماهية الشخص أو الشيء.(Hornby, et al.,1974, P421) كما يعرف المعجم الوجيز الهوية بأنها هي (الذات) اسم الشخص وجنسيته ومولده وعمله (المعجم الوجيز، 1995، ص 654). وبالتالي تذهب التعريفات اللغوية إلى أن الهوية هي الذات، ومجموعة من المحددات التي تجتمع لتعطي شخصا ما أو مجموعة من الأشخاص تحديدا معينا يُعرف بالهوية. كما تفترض وجود محددات لتشير لفرد أو شيء ما لتعطي له كينونته وهويته التي تميزه عن الآخر. فالهوية بمفهومها الشائع لا نختلف على كونها مكونات تتلاقى

لتكون تحديدا وتعريفا بمجموعة أو أفراد تميزهم عن غيرهم، كالجنسية والعرق والموروثات الثقافية والشعبية والدينية؛ وبالتالي تحمل الهوية في تحديدها شقي الأنا والآخر؛ حيث ما يميز الأنا عن الآخر هي محددات هويته.

خاصة أن المكونات الأساسية للهوية هي موضع جدال حيث إن هناك وجهتي نظر متعارضتين لتحديدها. فالمفهوم الأول يرى بأن الثقافة والهوية لمجموعة محددة من الناس ثابتة، ذات ملامح وسمات جوهرية في كل العصور والأماكن. بينما تتناقض وجهة النظر تلك مع منظري ما بعد البنيوية التي ترى بأن الهوية تكون نتاج تأثر بعوامل الأيديولوجية والخطاب واللغة. وقد لقي المفهوم الثاني قبولا نتيجة للحداثة والعولمة (شهواني، 2011، ص 20-21). ونتيجة لذلك فإن الهوية تتسع وتتغير باستمرار كنتيجة للتبادل الثقافي وتضافر مكونات ثقافية متعددة لتكون هوية الفرد؛ وبالتالي يمكن أن تتسع الهوية لتصبح أكثر من كونها هوية وطن أو هوية ثقافة أو ذات، بل تخرج من عباءة الجمود والثبوت إلى هوية متغيرة تتراكم عليها مكتسبات ثقافية تؤثر فيها.

وهناك رأي آخر يؤكد على أن "مفهوم الهوية يرتبط بمفهوم المنفى والهوية الثقافية، ولا يمكن استثناء عنصري المنفى والاكتساب الثقافي الذي يؤثر في هوية الفرد الثقافية ليكوّن هويته الذاتية. لكن الهوية كمفهوم ما زالت موضع خلاف وجدال نقدي ما بين المنظرين؛ حيث يرى بعضهم بأنها ثابتة ذات جوهر، وآخرون يذهبون إلى أنها أكثر اتساعا وشمولية من ذلك الجمود والثبات ليعطي للهوية عنصر التغير والتحول كنتاج لعوامل الحداثة وما خلّفته من فكرة العولمة والتأثر الثقافي ما بين المجتمعات المختلفة والأفراد" (سلامة، 2014، ص13).

وتتحدد الهوية وفقا للمفهوم السيكولوجي بأنها "الشعور بأننا نكون نفس الشخص في الوقت الحاضر والعام الماضي، وهو إحساس بالترابط يتحقق من خلال إحساساتنا البدنية (التكامل الحسي Cenesthesia)، وصورة البدن، والشعور بأن ذاكرتنا وأهدافنا وقيمنا وخبرتنا تنتمي إلينا، مع إحساس بالتفرد والاستقلال (أنا أكون نفسي) وأن البحث عن الهوية يعد الملمح الرئيسي للنمو" (عسكر، 1994، ص 38-39).

والهوية في الحضارة الإسلامية مأخوذة من (هُوَ) بمعنى جوهر الشيء وحقيقته. إنها كالبصمة للإنسان يتميز بها عن غيره. إنما هي الأمر المتعلق من حيث امتيازه عن الأغيار "والامتياز هذا بمعنى الخصوصية والتفرد والاختلاف، وهي بهذا المعنى مجموع القيم والمثل والمبادئ التي تشكل الأساس الراسخ للشخصية الفردية أو الجماعية، العامل الذي يحدد السلوك ونوع القرارات والأفعال الأصلية للفرد والجماعة" (العالم، 1998، ص 15).

من خلال عرض كل ما سبق يتبين لنا أنه "ليس هناك تعريف موحد لمفهوم الهوية، بل تعريفات متعددة تختلف باختلاف وجهة نظر الفلاسفة ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية، مما يزيد من صعوبة إيجاد تعريف موحد، لكننا سنكتفي بتعريفات المعاجم التي تقدم بعض الرؤى المتقاربة، حيث تجمع على مفهومي الخصوصية الفردية (التفرد) والخصوصية الجماعية (الاشتراك)" (البشري، 2015، ص 57).

إذن فالهوية هي كل ما يشخص الذات ويميزها، فالهوية في الأساس تعني التفرد، والهوية هي السمة الجوهرية العامة بثقافة من الثقافات، لذلك فإن الوظيفة التلقائية للهوية هي حماية الذات الفردية والجماعية من عوامل التأثير والتهديدات المختلفة.

الفصل الثاني

المبحث الأول، الهوية وتعدد أسئلتها:

إن إدراك الفرد لتفرد مقوماته التاريخية والثقافية والاجتماعية والدينية وما تعكسه من تمايز في المشاعر، والأفكار، والمعتقدات، والسمات والقدرات والاهتمامات، والعادات والتقاليد، واللغة، والانتماء، والقيم... وذلك في ظل التعددية في عوالم الحياة، إذ "تتسم مسألة تعدد عوالم الحياة بأنها تاريخية

وسوسيولوجية لأنها على علاقة بواقع تاريخي سوسيولوجي، ومن حيث هي كذلك تنشأ عنها مشكلات معينة، وهذه هي صعوبات انخراط الفرد في عالم متناقض بسبب كونه مجموعة من وقائع متباينة، فمثلا ينظر إلى الفردية على أنها فشل في التطبيع الاجتماعي، وأزمة الهوية على أنها صعوبة الفرد في تحديد نفسه، وربما يكون من المناسب التنويه بأن المقارنة بين تقلبات الحياة اليومية والنظريات التي ليس لها علاقة بحياة المجتمع" (إزو، 2014، ص 59).

ولكن من المؤكد أن تعددية هذه العوالم توسع من وعي الفرد وتجعله منفتحا ومثيرا للإشكاليات، وثمة عملية عقلية خاصة بمشروعية هذا الموقف باسم القيم الديمقراطية، وكل ذلك له تأثير على مشكلة الهوية. وقد انحصرت الهوية الحديثة في أنحاء أربعة وهي:

"أولا: إن الهوية الحديثة منفتحة؛ ذلك أن الفرد الحديث يدخل حياة الكبار وهو غير مكتمل، فثمة قدرة موضوعية هائلة، على تغيير الهوية فيما بعد، بل ثمة وعي ذاتي وتهيؤ لهذا التغيير، وهكذا تكون الحياة هجرة إلى عوالم اجتماعية متباينة، وإنجازا متواصلا لجملة هوايات ممكنة.

ثانيا: إن الهوية الحديثة متباينة، ومعنى ذلك أن الإنسان الحديث يستشعر عوالم اجتماعية متباينة ومتكررة من حيث هي نسبية وليست مطلقة، ومما لا شك فيه أن هذه النسبية ليست واردة في العالم الموضوعي، بل في وحدة الذات، فالهوية الحديثة منفتحة وعابرة ومتغيرة على الدوام، في حين أن الذاتية واردة في البحث عن الهوية، وهذا من شأنه أن يفضي إلى أزمة هوية في المجتمع الحديث من حيث هو مجتمع مركب ومكون من عوالم متباينة، وهذه الأزمة تعني أن الفرد الذي يحيا في عوالم متعددة ومتصارعة لا يقبل المسلّمات على نحو ما يفعل الإنسان الذي يحيا في عالم واحد حيث يجد نفسه وكأنه في بيته.

ثالثا: إن السمة الانعكاسية للهوية الحديثة تفترض أهمية خاصة للذات.

رابعا: إن الهوية الحديثة فردية، وترى أن مبادئ الحرية والاستقلال الفردي وحقوق الفرد غير مشروطة، وهذا بدوره له نتائج متعلقة بالدين، إذ يتحول من عامل تكامل اجتماعي إلى خبرة فردية وخاصة" (إزو، 2014، ص 59).

يمتلك الشخص بطبيعة الحال عدة خصائص ومقومات تتضافر في تشكيل هويته وصياغته، لكنه يجهل أي تلك الخصائص يجب عليه اختيارها أو استبعادها.

ويختلف على أهمية وقيمة كل منها، عادة ما ينحو كل عضو لانتقاء مقوم وحيد يرغب في إعلانه عنوانا لهوية الجماعة التي ينتمي إليها، وبالتبعية عنوانا لهويته الفردية، "وفي هذا الإطار قد تخضع الخصائص والمقومات الأخرى لعملية طرد أو لعملية إذابة ومحو، لكن الأمر لا يسير عادة في سلاسة ولا ينجح دون مقاومة، فأنصار الخصائص والمقومات المتباينة يدخلون في صراعات متواصلة، كلٌ يدافع عن الهوية التي يراها أجدر بالانتخاب، وكلٌ يأتي بالأسانيد والحجج والمبررات، من هنا ينطلق التساؤل المزمن: من نحن في حقيقة الأمر؟" (عبد العزيز، 2014، ص 75-76). لذلك يرى الباحث أنه من الطبيعي إعلان الانتماء لتلك الهوية بين الحين والحين، وكلما استدعت الظروف، لا يمنع هذا بالقطع أن تصبح تلك الهوية مستخدمة بصورة عفوية سواء في حال الهزيمة أو الانتصار. يبدو أن الميل إلى انتخاب عنصر ما وتغليبه على عناصر الهوية الأخرى يعتمد على أمور كثيرة لا تتعلق بالعنصر نفسه فقط، بل بصاحب الاختيار أيضا. تتحكم الثقافة والنشأة والمؤثرات البيئية المحيطة إلى حد ما في تكوين شخصية الفرد ونوازعه، كما تتحكم في استعداداته الفطرية لتحمل التبعات، وقدرته على الثبات في موقع الدفاع عن ذاته.

والهوية ليست تراثا جامدا ولا مجرد مجموعة من التقاليد، "بل هي دينامية داخلية وعملية إبداع مستمر تغذيها التنوعات الداخلية القائمة بصورة واعية ومقصودة".

ويعتقد (بايار) أن الهوية في أقصى أحوالها أي ما يسمى (بالهوية الأصيلة) لا تخرج عن الإطار

السياسي، فهناك "علاقة معقدة بين التصورات الثقافية والممارسات السياسية والأساليب الشعبية" (بايار، 1998، ص 71).

والهوية ليست أمرا موروثا ناشئا عن جوهر لا يتغير، أو بنية عقلية أو نفسية ثابتة، وعلى هذا الأساس فإن محاولة رسم حدود الهوية أو الخصوصية أمر صعب على صعيد الواقع؛ لذلك يرى الكثيرون أن الهوية أو الخصوصية "هي مفهوم أيديولوجي أكثر منه علمي، خاصة وأن الهوية يمكن التعبير عنها من خلال الدين أو اللغة، أو الدولة الوطنية أو القومية، وكل هذه الخصائص متغيرة حسب طريقة استخدامها وتوظيفها، لذا يمكن لمجتمع واحد أن يبدل هويته حسب المراحل التاريخية والظروف الحاكمة" (إبراهيم، 1999، ص 103).

إن الهوية تتغير ولكن وفق توازن بين الثوابت المميزة والمتحولات في العناصر القابلة للتحرك، وباختلال هذا التوازن الدقيق وحمايته ودرء الأخطار عنه.

إن العوامل الإثنية والدينية واللغوية والتاريخية تحل مكان الأيديولوجيات السياسية كعناصر أساسية في هوية الشعوب والدول، وفي مختلف أنحاء العالم بدأت الشعوب تحدد هويتها أكثر فأكثر من خلال عضويتها في مجموعات إثنية أو طوائف دينية أو مجموعات لغوية أو تاريخية.

خاصة أن المسرح أيد واقعه، فالمسرح أب للآتي في قادم الأيام هو استبصار واستذكار واختبار لمفردات الهوية في أوج طبقاتها، بل في حالة المسرح العُماني نحن أمام اكتشاف وتأكيد على لعبة الهوية العُمانية وخصوصية التجربة العُمانية المسرحية، والتي نبعت في معظمها من تاريخ المكان وزمانه الممتد والمملوء بتفاصيل الحكايا لدرجة تحولها لأساطير خاصة بالمكان.

لذلك فالهوية الثقافية -والتي تعد وفق ما سبق- "تلك الحصيلة المشتركة من العقيدة الدينية واللغة والتراكم المعرفي، وإنتاجات العمل، والفنون والآداب والتراث والقيم والتقاليد، والعادات والأخلاق والتاريخ والوجدان، ومعايير العقل والسلوك، وغيرها من المقومات التي تتمايز في ظلها الأمم والمجتمعات، وهذه ليست عناصر ثابتة، بل متحركة ومتطورة، باعتبارها مشروعا آنيا ومستقبليا يواكب مستجدات العصر، وهي قابلة للتأثير والتأثر، وكما يوجد قدر كبير من الثقافة إنساني مشترك نتيجة التواصل والتفاعل بين ثقافات الأمم المختلفة، يوجد قدر خاص يحفظ هوية مجتمع من المجتمعات" (الحمد، 2001، ص 138). فالهوية لا تستخدم لصفة مشتركة لأنماط الحياة والنشاط، بل للأحاسيس الذاتية لأي قوم لهم تجارب مشتركة وسمة أو سمات ثقافية مشتركة (عادات أو لغة أو ديانة).

إذن فالمقصود بهوية ثقافية جماعية هو تلك الأحاسيس والقيم المتعلقة بالإحساس بالاستمرارية والذكريات المشتركة وشعور بوحدة المصير، يجمع بين فئة من الأفراد لها تجارب وسمات ثقافية مشتركة، وبذلك يكون لكل ثقافة من الثقافات مجموعة من الخصائص الفارقة عن الثقافات الأخرى، لتبرز هويتنا نحن العرب الآن كأنها وجدت في الماضي واكتملت هناك وأصبحت جوهرا صافيا نسعى لعصرنته، ذلك أننا لا نسهم في الحاضر، فقد أصبحنا مستهلكين للفكر أكثر من مبدعين له، وهذا شيء طبيعي ما دمنا على المستوى الاقتصادي نستورد أكثر مما نصدر ونستهلك أكثر مما ننتج.

"والمشكلة أن الحديث عن الهوية أيًا كانت، عادة ما يصاغ في عبارات فضفاضة تفتقر إلى الدقة والتحديد، بالإضافة إلى أن إبراز خطاب الهوية والخصوصية الثقافية في بعض المراحل التاريخية، عادة ما يكون نوعا من أنواع المقاومة غير المباشرة للأفكار العالمية الجديدة والنقدية، والتي من شأنها أن تزعزع المواقع التقليدية لنخب سياسية حاكمة تخشى من التجديد، وتحتمي بالقديم حفاظا على مصالحها الطبقية أو مكانتها المعنوية أو السياسية أو الثقافية، فعلى سبيل المثال هناك رفض المعايير العالمية لحقوق الإنسان بحجة الخصوصية الثقافية، أو رفض الديمقراطية الغربية على أساس أن لدينا نظام الشورى، مع أنه لا يمارس في التطبيق إطلاقا، بالرغم من رفع شعاراته وأعلامه" (يس، 1999، ص 44).

المبحث الثاني- الهوية الثقافية قيم حاكمة وأخرى متبدلة:

منذ عقود تلتقي معظم النخب العربية على تعريف الهوية الثقافية بأنها معطًى ثقافيٌ لا يعرف الثبات، أي يتبدل ويتطور باستمرار، بمقدار تطور أدوات الحداثة، وبمقدار الاحتكاك بالآخر سلبا أم إيجابا، كما يقول محمد عابد الجابري: "إن الهُوية الثقافية كيان يصير، يتطور، وليست معطى جاهزا ونهائيًا، وهي تغتني بتجارب أهلها ومعاناتهم، وانتصاراتهم وتطلعاتهم، وأيضا باحتكاكها سلبا وإيجابا مع الهُويات الثقافية الأخرى" (الجابري، 1998، ص 298).

ويرى الجابري أن للهوية ثلاثة مستويات، هي "فردية وجمعية وقومية، جميعها لا تتميز بالثبات، بل هي متغيرة، متأثرة في ذلك بالظروف والصراعات والمصالح" (الجابري، 1998، ص 301).

ويقول محمود أمين العالم في هذا الصدد: إن "الإنسان... هو تاريخ مضاف إلى الطبيعة... باعتباره سيرورة من الوعي والإرادات والمصالح والثقافات الذاتية والجماعية المتصارعة المتفاعلة المتلاحقة، مع ضرورات الطبيعة الإنسانية والطبيعة الخارجية المادية، ولهذا فإن خصوصيته الحقيقية، هي تجمعية وتاريخية... ولذلك هي خصوصية متغيرة ومتطورة مجتمعيًا وتاريخيًا، بتغير وتطور المجتمعات، وتنامي أشكال الوعي والثقافات والمنجزات والإرادات والقدرات والمصالح المختلفة" (العالم، 1995، ص 137).

وهذان التعريفان هما الأكثر شمولا، ويجمعان ما بين معظم التعريفات السائدة في الخطاب الثقافي العربي.

في ضوء ذلك يصبح السؤال الأكثر إلحاحا هو: هل يجوز القطع مع المعيارية التاريخية في الثقافة العربية، بشقيها الأخلاقي والديني خصوصا في مسألة الهُوية الثقافية؟

الإجابة هنا ليست بهذه السهولة، وليست على هذا القدر من التبسيط، ذلك لأن أقل الأسباب التي تقول بضرورة النفي، ليس لأن التاريخين مختلفان اختلافا جذريًا فحسب، وإنما لأن منظومة مكارم الأخلاق عند العرب منذ ما قبل الإسلام، أي في المرحلة التي تسمى ظلما بالجاهلية، ما زالت فاعلة وبإيجابية عالية، حتى اللحظة الراهنة في الوعي الإنساني، وباتت بعض قيمها مشرعة في الأعراف والقوانين الدولية من خلال الأمم المتحدة ومنظماتها الفرعية، وفي المقابل لن تكون أقل الدلائل على تعاظم الفروق بين الموروثين العربي والغربي، انتفاء أية قيمة أخلاقية كانت فاعلة في المجتمعات الغربية خلال القرون الوسطى، وما زالت حتى اليوم فاعلة، وتكتسب صفة الاستمرارية انطلاقا من شرعيتها الإنسانية بالمعنيين الديني والأخلاقي، كما هو الحال بالنسبة إلى القيم الأخلاقية والدينية في الثقافة العربية والإسلامية" (وردي، 2014، ص 15، 16).

هذا يستدعي القول بضرورة التمييز بين القيم العليا الحاكمة، التي يتشكل منها مُرَكَّبُ الهُوية، المتمثلة بسمات التفرد أو التمايز، والاستمرارية، والماهية أو الكينونة، وبين القيم الفرعية، أي السمات الثانوية، مثل: الآداب والفنون والعلوم الإنسانية كافة والعادات والتقاليد، التي تُكتسب من خلال التفاعل مع الواقع الاجتماعي المعيش بكل مستوياته أو أشكاله، بتفاعلاته الإنسانية المريحة، أو بصراعاته الوحشية القبيحة، بظروفه المستقرة بالتوارث، أو الطارئة عليه سواء بالاحتكاك الطبيعي، من قبيل التجوال والترحال بالمعنيين التجاري والسياحي، أو بالغزو والحروب.

"أما في حالة الهُوية الثقافية العربية تحديدا، فنحن نقول بوجود خصوصية مضافة، أنتجتها عبقرية الصحراء الفذة التي قادت العربي من يومها، وصقلت شخصيته بلهيبها وخصبها، وخلقت فضائله ومكارمه من نقاء بواديها وصفاء فضاءاتها اللامتناهية، وإذا كانت قيمة الإباء أو الكرامة، بتعبير (إيمانويل كنت)، هي الجذر في ذات العقل الأخلاقي العملي، لكونها من صميم فطرة الخلق الصحيحة، فإن ثقافة الجوع -ونقصد هذا التعبير بالمعنى الحرفي- تتميز من حيث ارتداداتها كنتائج، لقسوتها أو سطوتها على الروح الإنسانية بقدرة فائقة على جوهرة النفس وصقلها وتنقيتها من كل أفن أو عفن، بحيث لا يقتصر دورها على إعادة

الروح إلى طبيعة فطرة الخلق التي كانت عليها، وإنما تزيدها توهجا وبريقا، وتجعلها أكثر جمالا وشفافية وشمولا، وتوسع من فضاءات فضائلها ومكرُماتها، لتغطي أكبر مساحة من سلوك الإنسان، أي بمعنى من المعاني، إن ثقافة الجوع تقوم من العربي، بمقام الكير من الحديد، فتطهره من الموبقات بكل أشكالها أو مستوياتها كافة" (وردي، 2014، ص 17).

"لذا فالهوية الثقافية هي معطى إنساني عام، يختزل الذات أو الأنا الشخصية للفرد أو الجماعة، بمقابل الآخر، القريب أو البعيد، في صراعها من أجل البقاء، سواء على مستوى تأمين الاحتياجات الروحية والجسدية، أو على مستوى مواجهة الأخطار الطارئة التي تهدد وجوده، بكل أشكالها الطبيعية والبشرية، لذلك اشتق العرب مصطلح الهوية من كلمة هو، حسب المصنفات اللغوية العربية مجتمعة، وفي مقدمتها لسان العرب، والهُوية بهذا المعنى هي سيرورة قائمة منذ الأزل على ثنائية وجودية، محكومة بفلسفة النقيضين، الشيء وضده أو نقيضه، فلسفة تجترحها ذات الفرد غريزيًا -بالفطرة - تحت سطوة هاجس البقاء بمواجهة الفناء بالدرجة الأولى، ولاحقا تأتي الهواجس الأخرى، التي يمكن أن نسميها هواجس كمالية بالمعنى الترفيهي" (وردي، 2014، ص 29). ما يعني أن مسألة الهوية الثقافية ليست قضية مستجدة، وإنما هي قديمة بتقادم الوجود الإنساني عينه، "ولذلك قامت الفلسفة منذ فجرها الأول على قراءة الذات، في محاولات مستمرة لتحليل نزعاتها، أو فك ألغازها في سيرورة الصراع الوجودي الإنساني، وفق جدلية الشيء ونقيضه، ثنائية الخير والشر، الجمال والقبح، الضعف والقوة، الحب والكراهية، الحقد والتسامح.. إلى آخر هذه الثنائية من المتناقضات في السلوك أو الطباع الإنسانية" (وردي، 2014، ص 30).

إن الدور الذي تلعبه الهوية الآن في التواصل ليس في شخصية الإنسان نفسه بحكم العلاقات الاجتماعية الموجودة في الأسرة والقبيلة فحسب، وإنما الدور المتواصل حتى في التاريخ، وفي الثقافة، وفي أيديولوجية الهويات المختلفة، يلعبه المجتمع الواحد أو في المجتمعات الأخرى.

"فالهوية هي أصل الشيء الواحد والمتعدد في نفس الوقت، سواء كانت على مستوى الفرد والمجتمع والدولة، والدول والقارات والعالم والطبيعة، الأشياء والكون في الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية والثقافية والعسكرية... إلخ، أي من شكل المجتمع الوطني إلى شكل المجتمع الدولي والقاري، في إطار أسس جديدة للأنا والذات وأناوات والذوات الجديدة والعكس صحيح في الوقت ذاته. إذا مفهوم الهوية الدولية في العالم المحض والعالم الصرف والعالم المثير والاستجابات والسلوك والموضوع المتوقع والواقع... إلخ واسع وشامل الأبعاد في التنوع والتعدد، ليس في الهويات فقط، وإنما حتى في الأنظمة المتعددة الحياتية الأخرى في هذا العصر. فالهوية هي دائما يعاد تصنيعها أو يعاد تشكيلها في داخل الممارسات والعلاقات الموجودة والأفكار. والواقع أن هناك رموزا متكررة وأفكارا متكررة اعتدنا استخدامها" (خليفة، 2002، ص 269).

المبحث الثالث- توظيف الهوية لدى الكاتب المسرحي العُماني:

في بداية هذا الجزء من الدراسة، والذي يختص برصد تجليات الهوية في المسرح العُماني، أبدأ بسؤال طرحه من قبل حسن عطية حيث يقول: (المسرح هل تعرف هويته؟) حيث يوكدها قائلا: "إنه مما لا شك فيه حدوث هذه الظاهرة ويطورها في الاتجاه الذي يريده، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن الجمعي الإبداع والتلقي" (عطية، 2012، 10).

خاصة أن "نشأة مفهوم الثقافة الوطنية جعلت منه مفهوم مواجهة حدية بالدرجة الأولى، ومن ثم أنبت عناصره الكونية في أنساقها العلائقية على هذا الأساس، سواء من حيث العلاقة بالآخر من ناحية، والعلاقة بالذاكرة القومية من ناحية ثانية، والعلاقة بالواقع الثقافي من ناحية أخيرة، ويستوي أن ننظر إلى المفهوم من هذا الجانب أو ذاك من الجوانب الثلاثة لعلاقاتها التكوينية؛ فالنتيجة واحدة في كل الأحوال، خصوصا من حيث ذلك النزوع القطعي الذي ينسرب في كل جوانب المفهوم، ويصل ما بينها في الآليات التي تجعل من

المفهوم استجابة دفاعية، متوترة، عصابية، هي رد فعل مضاد للمخاطر المباشرة التي كانت تواجهها الأنا القومية، حيث كان عليها أن تلوذ، في صراعها المباشر مع الآخر، بما يحميها من كل ما يهددها أو ما تتصور أنه يهددها" (عصفور، 2009، ص 47).

إذ يمثل إبداع المسرح العُماني والتنظير له وحدة متكاملة من الآراء والمواقف والأسئلة التي تآلفت فيها العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية، وانصهرت فيها ثقافته العربية والغربية مع نشاطه الفكري لينتج جديده ومستقبله، ويبرز في هذا الإبداع – بشكل واضح – مفهوم الهوية، وفيه يتساءل المبدع العُماني عن نفسه كفرد في مجتمع، ثم يتساءل بصفته مثقفا ومفكرا عن مفهوم هذه الهوية في بعدها الاجتماعي، وتلك هي محددات الهوية؛ حيث "إن للهوية الوطنية، مسألة أساسية للمشروع الحضاري المستقبلي للدولة، ومن دونها يفقد المجتمع جوهره، وتضيع البوصلة من بين يديه" (الحسن، 2015، ص 114).

لذلك فالمجتمعات، حينما تخشى من تعرض هويتها للانكسار أو التشويه أو الغيبوبة، فإنها تهب لبلورة مدركات أفرادها عن الذات، وأول هذه المدركات الإمساك عبر فعل الهوية.

فالدول العربية تخوض الآن اختبارات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية عسيرة، وتواجه تهديدات وتحديات جمة غير مسبوقة، وفي قلب هذه الاختبارات والتحديات يكمن سؤال الهوية، وهو سؤال عملي وتطبيقي، أكثر من مقولة نظرية في الدساتير والأناشيد.

ويحاول المسرح العُماني الإجابة عن هذا السؤال، وربما كانت الإجابة ذاتها هي أصل هذه الدراسة.

"خاصة في مجال المسرح الذي تأسس على الديمقراطية، سواء في زمن الإغريق أو في الحاجة إليه بالوطن العربي أواسط القرن التاسع عشر" (عطية، 1998، ص 3). ومن ثم أستطيع أن أزعم أن فن المسرح حالة استثنائية لا يمكن اختراقها ثقافيًا لأنه يعبر عن الموروث في المجتمع، إضافة إلى أنه فن جماعي يعتمد على الخصوصية الثقافية للمجتمع الذي ينبثق منه، فالمسرح منذ بداياته وعلى مدار تاريخه هو أكثر الفنون عامة التصاقا بالمجتمع، فهو نشاط جماعي في جميع مراحله إعدادا وتنفيذا وتلقيا.. ومن ثم فهو أكثر الفنون تعبيرا عن الموروث الثقافي للمجتمع الذي ينشأ فيه، وهو بهذه الخاصية الفريدة التي تشهد على خصوصيته في أي مجتمع من المجتمعات لا يمكن انفصامه عن المجتمع بأي شكل من الأشكال "فالمسرح لا يمكن أن يتأسس خارج ثقافته وشروطها التاريخية والمعرفية وأشكالها التراثية" (عطية، 1998، ص 3). ومن ثم يصبح من الصعب فرض موروث ثقافي لمجتمع ما على مجتمع آخر، ولذلك فأي محاولة لعولمة المسرح في حقيقتها "اغتيال لهذا المسرح وفصم عرى علاقته بواقعه، وتحويله إلى مجرد سلعة تلبي احتياجات زبون محدد، ولا ترقى بذوقه" (ونوس، 1986، ص81، 82).

إذن فالظاهرة المسرحية نفسها في كل أمة من الأمم تحمل في داخلها جينات خصوصيتها وتفردها وتميزها عن غيرها، ولكن بدرجات متفاوتة، تخضع لعوامل مختلفة من أمة إلى أخرى، ولا يمكن إغفال مدى اتصال هذه البيئات بما حولها ومدى تأثرها بها وتأثيرها فيها.

"مما لا شك فيه أن الكاتب المسرحي هو أحد العناصر الفاعلة في تشكيل الهوية الثقافية للمجتمع، سواء في عُمان، أو في أي بقعة من بقاع الأرض. هذه النتيجة يمكن استخلاصها من قراءة التاريخ القديم والحديث للحضارات المختلفة، فالكاتب المسرحي شأنه في ذلك شأن الأديب والفنان يستخدم أدواته الخاصة.

ونستعرض أهم النماذج في الكتابات التي تناولت الهوية في المسرح العُماني هي بما يلي:

عماد الشنفري:

سمهري، المزار، صباح الخير، أوراق مكشوفة، الحقيقة، كلمات، رجل بثياب امرأة، محاكمة الزمن، غيث السماء، أبو سلامة، الفوز 58، الأرض، زواج الغفلة، فندق العرب، البروفيسور جيم، كرسي الحلاق، مستشفى 2000 الخاص، عين الحسود، الغريقة، زمان كليوم، اللبانة، حمران العيون، مجنون ولا مديون،

سدرة الشيخ الأبيض، بنت الشيخ، الندبة، ترانيم، الشمس تشرق من المغرب، غرفة الحجر، علي والحيوانات، مملكة النحل، ريحانا، بيت النمل.

بدر الحمداني:

مواء القطة، فكرة، العيد، ناس الحارة السفلى، ألوان، الكوميديا الإلهية، عربة وإنسان، عواد، خيارات في زمن الحرب، ساعة رمليَّة للغضب والظلام والحب، البئر، رحلة الألف ميل، زمن العفن، صائدو الشَّمس، الحارة والزبال، مأساة بائع الأحلام الجميلة، الجحدول، بذور عبَّاد الشمس، حزاوي حمدان العور، الرغيف الأسود، دنيا الحداد، تحت ظلال السَّماء، زفت الطين، نعيم الخرفان، شريشة الهنا، الثور والبيدار، النَّصر الهزيمة.

عبد الكريم بن جواد:

السفينة ما تزال واقفة، الفلج، الكرة خارج الملعب، جدتنا العزيزة شكرا، رجل بلا مناعة، عائد من الزمن الآتي، هدف غير مقصود، البراقع، أعمال خيرية.

آمنة الربيع:

الطعنة، الحبل، الذين على يمين الملك، البئر، المعراج، الجسر، منتهى الحب منتهى القسوة، الحلم، البئر، الرحى، المُحب والمحبوب مدونة عشق ديك الجن، يوم الزينة.

عبد الرزاق الربيعي:

آه أيتها العاصفة، كأسك يا سقراط، البهلوان، الكأس، أمراء الجحيم، على سطحنا طائر غريب، لا أحد يطرق بابي، ذات صباح معتم، ضجة في منزل باردي، كهرمانة، ضياع، بنت الصياد، مطبخ الحكايات، أنوار المسيرة، حلاق الأشجار، أمراء الجحيم.

محمد الرحبي:

مرثية وحش، سعادة المدير العام، السهم، أمنيات الحلم الأخير، وإصلاحاه، ممنوع من النشر، إنسان استراتيجي، من قتل شهريار؟، هذه المدينة لا تحب الخضار، لا، الأمور طيبة، ما حدث بعد ذلك، الهيم.. تغريبة العطش، الرجل الذي نسي اسمه، وتلك القرى، أقنعة الغبار، الجرة مكسورة بالنصب.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. للثقافة دوما دور إيجابي وفاعل في كل المجتمعات.
2. قبول ثقافة الآخر أصبح أمرا حتميًا في ظل الحوار الحضاري الآني.
3. تتعدد عوالم الحياة في ظل الهوية المتغيرة.
4. طبيعة البشر أنهم في بحث مستمر عن الهوية.
5. للمسرح خطاب ثقافي يعبر عن واقع المجتمعات العربية والأجنبية وخاصة في سلطنة عُمان.
6. المسرح العُماني ناقش الهوية في أحد نصوص الكاتب عماد الشنفري.

الفصل الثاني

إجراءات البحث

أولا- مجتمع البحث:

المسرح العُماني.

عينة البحث:

مسرحية (سمهري) للكاتب العُماني عماد الشنفري.

مبررات اختيار العينة:

1. تحقيق أهداف البحث.

2. تقع ضمن حدود البحث.
3. فوز المسرحية بأعلى جائزة للنصوص المسرحية في سلطنة عُمان مما جعلها تشكل علامة فنية وجمالية.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث على منهج النقد الثقافي لتطابق أهدافه وشروط البحث، خصوصا أنه يحتوي بداخله أكثر من منهج.

أداة البحث:

اعتمد الباحث في تحليل العينة على مؤشرات الإطار النظري.

مسرحية (سمهري) للكاتب العُماني عماد الشنفري- سمهري وفعل الهوية:

يفتتح الكاتب عماد الشنفري مقدمة مسرحيته بقوله عن النص: "إنه حاول أن يظهر تاريخ عُمان المخفي قبل الميلاد" (الشنفري، 2019، 6)، ورغبة الكاتب في توصيل رسالة المسرحية بتحديد اتصال حضارة عُمان الضاربة جذورها في أعماق التاريخ بالحضارات الفرعونية والبابلية الأخرى. وهو موضوع لم يتطرق إليه الكثير من الكتّاب العُمانيين. ويتحدث النص المسرحي عن حضارة سمهرم، وكيف وصلت الحضارة العُمانية إلى مختلف أرجاء المعمورة من الفراعنة والسومريين والبابليين وكيف انتهت هذه الحضارة.

تستثمر المسرحية الأساطير المتداولة في الثقافة العربية وفي الثقافات العالمية، فقصة العشيقين المستحيلة حيث تكون الجميلة أميرة والشاب من أوساط فقيرة متداولة في الثقافة الإنسانية، ومن قصة قيس وليلى العربية إلى قصة روميو وجولييت الأوروبية، تكاد قصة الحب المستحيل تلخص مسارا للحياة البشرية تكون في المتواضعات الاجتماعية متحكمة في رغبات الناس وإحساساتهم.

وفي السياق ذاته، تذهب مسرحية (سمهري) في اتجاه إعلاء كلمة الحب، وتمكينه من القدرة على اختراق المواضعات؛ حيث يستطيع حب (نانا) وهي أميرة ووريثة الملك للشاب سمهري ابن الخادم وأمين الخزنة، أن يخترق المواضعات ويشكل حدثا في مملكة سمهرم القديمة، وبطبيعة الحال ينحاز البناء الدرامي إلى قصة الحب، ضد مصالح الحاشية. وتستطيع الأميرة أن تقنع أباها الملك بحبها، وبصواب اختيارها لعشيقها البسيط (الناجي، 2015).

مسرحية (سمهري) ما هي إلّا قصة عشق بين محبين في بلاد كانت زاهرة وغنية قبل آلاف السنين، ولكن الدافع المأساوي للشخصيات التي تكون في قمة الحظ يعجل بنهاية مفجعة بالسم والانتحار، وهو ملمح مسرحي إغريقي بامتياز، إذ تعاقب الشخصية نفسها كأوديب الذي فقأ عينيه، وأمه جوكاستا التي انتحرت بطعن نفسها، والنماذج على ذلك كثيرة.

إن الصراع بين القوي والضعيف مكون رئيس في النص، فنجد الملك لم يترك وريثا لعرشه غير ابنته الشابة (نانا) التي تقع في حب الشاب البسيط (سمهري)، وهو ملمح قدمه العديد من الكتاب كتوفيق الحكيم في مسرحية (شمس النهار) ابنة الأمير التي ترفض المتقدمين لخطبتها وتوافق على شاب بسيط، فهذا التوافق والتمازج بين اختيار الموضوع والشخصيات مع نصوص مسرحية استلهمت التراث هو دافع للمزيد من الكتابات المسرحية العربية، وهي حقيقة أكدها المؤلف في اختياره لعنوان المسرحية التي تحمل اسم البطل (سمهري)، فهكذا هي المسرحيات التي تستند على قوة إقناع ثقافي، والمأخوذة من الأساطير والملاحم والتاريخ العظيم.

يمتلك نص (سمهري) أجواء ساحرة ورومانسية، ويحمل مضامين بعض الأجواء الشكسبيرية، ويمتلك دراميته وحواراته المكثفة، ويمتلك رؤية العلاقة بين الحاكم والمحكوم وكيف تتبدل في لحظات المصلحة بين الطرفين، والنهاية تتفق والخيال الذي نتمتع به باتجاه البحث عن أحكام اللحظة الأخيرة. فها هو سمهري يختم حواره النهائي "نانا لا تموتي. لم يخلقنا الإله لقتل أنفسنا. بل خلقنا لنحب ونعمر أرضه"

(الشنفري، 2019، 80).

لعب مع المسرح أكثر من لعبة مقدما لحلول بديلة لأحوال التعامل مع التراث والتي اجتاحها الركود والسكون والتقليد لتخرج كتاباته وكأنها تهتم بقضايا شتى، إلا أنها كتابة مشروطة بالتركيز على الفعل الدرامي وعلى تقنين الأفكار والمشاعر والمواقف والأدوار، مع إيجاد الكلام بين المتحاورين مع الربط بالجمهور؛ ليتحول الفعل الدرامي لديه كالتجربة الإنسانية التي يراها المتلقي بالعين المجردة، ويحياها بالفكر والإحساس ويسهم فيها بالقبول والرفض، كأنه يستكشف عوالم مجهولة حتى لو استخدم مفردات معلومة للقاصي والداني، وهو يستنطق المجهول من المعلوم.

ولغة الشخصيات عربية صافية من الغريب والمهجور، أسبابها ملتصقة بلغة المجتمع، "مفهومة في مستواها الأول ولكنها ذات مستويات متعددة من المعنى والإشارة والتصريح والرمز والعلامة، إذ الكلمة المسرحية والجملة المسرحية والتعابير المسرحية إجمالا إنما لا تستهلك مستوياتها المتعددة والمتنقلة من حقل دلالي إلى آخر والمشتبكة استهلاكا كليًا واحدا، بل يبقى منها من الدلالات ما هو جدير بالتفكير والشرح والتأويل والنقاش" (عيدابي، 2006، ص 19). وكلما أعاد المتلقي قراءة المسرحية فطن إلى دلالات وعلامات جديدة، تلك هي طبيعة لغة المسرح الراقي.

ففن المسرح لا يحتمل اللغو، ولا المزايدات الشعاراتية! لغته الإيجاز، والإيقاع في الجملة الواحدة يتناغم مع سائر الجمل المسرحية، تارة ببطء وطورا بتسارع متصاعد.

إذ إنه لا يكفي أن نكتب مسرحية باللغة العربية حتى تكون مسرحية عربية، وأن نتناول موضوعا عربيًا حتى تكون مسرحية عربية تنفذ إلى وعي الجمهور العربي وإلى حميميته مباشرة دون عوائق ثقافية أو معرفية، فيجب حينئذ أن تكون الجماليات من أشكال وتقنيات سردية ووصفية ورؤى عربية هي الأسس التي يقوم عليها الصرح وينهض، هو كاتب صاحب مشروع.

"المسرح حدث فني، ملمحه الأساسي (والمختلف) هو العلاقة الخاصة التي يقيمها بين الحقيقة والخيال. في المسرح يصبح الخيال حقيقة، وتتحول الحقيقة إلى خيال حقيقي وحقيقة متخيلة يجبرنا المسرح، بسبب طبيعته الخاصة، على التفكير في معنى الحقيقة والواقعية في الفن" (ترانكون، 2010، ص 440).

كما يقول سانتياجو: "إننا لا نتواصل أبدا مع الأشياء كما هي، بل كما نبنيها، لذلك، لا توجد حقيقة فريدة من نوعها وموحدة، مسبقة وخارجية، حيث إن حقيقة كتلك هي بناء معرفي موضوع اعتبارا من اللغة والثقافة. هذا الفعل هو ما يمنح مخططنا معنى؛ حيث يحاول تفسير كيف نبني تلك الحقيقة ودرجة الاتساق والثقة التي نمنحها لكل مستوى من الحقيقة المبنية" (ترانكون، 2010، ص 442)، كما في (سمهري).

إذ إن الحقيقة متعددة الأسطح يعني أنها شيء آخر وأكثر تعقيدا، إنها ما يعرفه الحس العام كحقيقة عادية أو حقيقة واقعية. واقعية محدودة لعرض هذه الحقيقة تكون محددة قليلة المنفعة في المسرح. على النقيض، يفتح مفهوم للعالم مؤسس على تعددية ما هو حقيقي، أبواب المسرح على عوالم فنية ذات معنى وعمق أكبر بكثير، كما يظهر لنا مسرح الشنفري، ليس أنه يريد إخفاء الحقيقة، بل معرفة أنها جماعية ومتعددة الأسطح، إن الشخصيات التي تسكنها متنوعة أيضا.

"يمكن أن تبني الحقيقة المتخيلة أنواعا مختلفة من العوالم، عوالم ممكنة أو عوالم مستحيلة من خلال وجهة نظر الحقيقة الفعلية (عوالم حقيقية) أو عوالم محتملة أو غير محتملة من خلال وجهة نظر تماسكها أو صلابتها الداخلية (عوالم خيالية) تنشأ هنا علاقة بين الخيال والحقيقة" (ترانكون، 2010، ص 454).

إذا يحتاج المسرح، لمنظورات مسرحية تُقدم في مكان وزمان، لتحقيق وجوده. "إن الموقف التوصيلي الخاص بالمسرح هو جوهر العلاقة –الجدلية أحيانا– التي من المعتاد تأسيسها بين المسرح والزمن الحاضر، ويجدر بالفعل أن نقدم الحاضر كزمن للأداء التمثيلي وللطابع الدرامي (ذي التمثيل المباشر) أمام الماضي كزمن للمؤلفات وللطابع السردي (ذي التمثيل غير المباشر)" (جارثيا، 2009، ص 115، 116).

المسرحي، والنشاط المسرحي يشكل سلاحا أيديولوجيًا خطرا، له شأنه وفاعليته في التأثير على الرأي العام؛ إذ إن الاتجاه السياسي وقضايا الساعة التي تطرحها بعض المسرحيات قد وجد المسرح العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال، والديمقراطية، ضد الحاشية ككهنة الملك.

لذلك برز (سمهري) كرمز لذاته، لا بد أن يتوازى المسرح السياسي مع ما يقدمه من قضايا تجريدية، يغلب عليها الرمز ويغلفها الإيحاء، والرمز والإيحاء هما اللذان يكملان دائرة الاتصال بين الكاتب والمتلقي، ورغم أن طبيعة استخدام الرمز تختلف من كاتب لآخر إلا أن الرمز يظل هو القاسم المشترك بين معظم الكتاب، لدرجة أن تحول إلى ذاته إلى رمز لمواصلة المسير نحو الأمام.

حتى لو كانت (نانا) ابنة الملك، فقد حاربت مع زوجها كل الظروف. لذا كان اللجوء إلى تحطيم الذات الجمعية أو تفكيكها، وإحلال تصورات مختلفة عن ذوات صغيرة وهشة، إلا أن المحصلات والرؤى التي كانت مشوشة ومرتبكة وضبابية، وبدأت في التبلور سريعا، وقد فرض وجوده، وبدأ في طرح إشكالياته، وأسئلته الجمالية، كاشفا عن مناطق جديدة ومختلفة من الوعي.

وخاصة أن "المسرح كان دائما، وعلى طول تاريخه أكثر الفنون عامة التصاقا بالمجتمع، لذلك فهو نشاط جماعي في مرحلتي الإعداد والتنفيذ، ونشاط جماعي أيضا في مرحلة التلقي، لهذا نجد أن قضية الأصالة تبرز فيه بشكل واضح، بل إنها تمثل المفتاح الأساسي لفهم ما يدور على الساحة المسرحية في كل الفترات.

ولأن المسرح كيان جدلي ثائر، متمرد على التابوهات وعلى جمود الرؤى الأحادية؛ لذلك تصبح الحرية بالنسبة له ضرورة حتمية، فالمسرح هو "الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته مواجهة مباشرة، وهو فن يقوم على تعارض وجهات النظر، وعلى الصراع من خلال الأحداث الفكرية والاجتماعية، وهو الفن الذي لا يلتزم بوجهة نظر واحدة، ولكن يجعل من تبادل وجهات النظر وصراعها أساسا لتقدم الأحداث، ولذلك فالقارئ أو المتفرج الذي يتابع العمل المسرحي لا بد أن يحتفظ بحرية الاتفاق أو الاختلاف مع ما يرى، وكذلك لا بد للعمل المسرحي –نصًا وعرضا- أن يمارس حرية التصور والمزاوجة بين النظريات المختلفة للواقع، مستهدفا إثارة الوعي وتحرير الفكر" (صليحة، 1999، ص 14).

الصورة المشهدية وهوية (سمهري):

يبدأ المؤلف المسرحية بكشف رؤيته وغرضه ومسيرة الذاكرة... حيث يقول: (من أطلال التاريخ وشواهده ننسج الخيال بخيوط من حقيقة، فنصبح مثل علماء الآثار، يبحثون بفرشاة بين أكوام الرمال لعلهم يجدون ما خلفته الأزمان من أمجاد، وسمهري ما هي إلا قصة عشق بين محبين في بلاد كانت زاهرة وغنية قبل آلاف السنين وصلت حضارتها إلى أقاصي الأرض).

على أن أهمية ما يهدف إليه المؤلف، يتمركز -قبل كل شيء- حول الذاكرة البشرية، وهي الشيء الوحيد الذي لا يمكن لنا الاستغناء عنه، أو التخلي عنه، سواء بإرادتنا أو عن غير إرادتنا. فالذاكرة ليست ذلك الشيء الذي ينافق أو يدعي أو يكذب أو يخادع في ذاكرتنا، يتم الحفاظ على براعتنا وتلقائيتنا التي نلقاها في لحظات العودة إلى أحداث الماضي.

حيث يكشف فيه الإنسان وراوي القصة عن نفسه، وعما يؤلمه ويتألم لأجله الإنسان ويريد أن يشارك في ألمه، ويعثر على صور متناثرة من هنا وهناك من خبراته الحياتية، وما يعانيه وما يقاسيه عبر (سمهري) وكذلك الحاكي الذي يسرد -بالنيابة عنه- "ما يخجل هو من الاعتراف به أحيانا أو التعبير عنه أحيانا أخرى. هذا التمثيل أو ذلك التماثل فوق خشبة المسرح من قبل ممثلين/ كاشفين ومنكشفين؛ يوطد العلاقة ما بينهم وبين ما يراه المشاهد أمامه، وما يعبر عنه الآخر من أجله. فالممثل/ العارض يقوم بتشخيص شخصية الراوي وباقي شخصيات قصته: يقوم بتشخيص الآخر" (راو، نيك، 2010، ص8).

والتشخيص فكرة متأصلة في الوجود البشري منذ وجود الإنسان فوق الأرض، تحيا معه حتى اليوم، وتنتهي معه بعد موته، ليبدو أمامنا المشهد ولعبة التشخيص.

والمشهد اصطلاحا يمكن أن يعتبر وحدة زمنية صغرى، تتحدد بدخول إحدى الشخصيات وخروجها، كما يعتبر وحدة تقطيع متكاملة، يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة (إلياس، ماري، قصاب، حنان، 1997، ص144). باعتبار اللوحة وحدة تقطيع بنيوية تختلف عن مفهوم الفصل والمشهد، إذ يرتبط الفصل ببناء الحدث وبتصاعده. أما اللوحة، فهي مقطع له استقلاليته ويشكل ما يسبقه وما يليه، واللوحة وحدة مكانية أيضا تمنحها استقلالية عضوية. وجه الشبه إذا فيما بين المشهد وبين اللوحة، يكمن في كونها وحدة تقطيع متكاملة، تستوعب حدثا واحدا في مكان واحد، كما في (سمهري).

إذن المشهد أصغر تقسيمات المسرحية، ويعني كل الأحاديث، منذ دخول الشخصية إلى غاية خروجها أو دخول شخصية أخرى أو خروجها. استخدم هذا التعبير في فرنسا، ولذلك هناك من يسميه (المشهد الفرنسي). ويرى بعض المهتمين بالمسرح أن التعريف الأكثر إفادة يرى المشهد أنه مادة متتابعة، تدور حول هدف واحد محدد لشخصية بعينها. نستخلص من هذا أن المشهد يبنى على حدث واحد؛ بحثا عن الإيقاع الكامن فيها، حتى يصل في الوقت نفسه إلى تنويعات هذا الإيقاع الذي يحقق التباين والاختلاف في إطار الوحدة الديناميكية للمسرحية. (جالاوي، ماريان، 1970، ص123).

ترتكز لغة المسرح على نظام يشبه لغة الكلام، إذ ما يقابل الكلمة الواحدة الملفوظة هو المشهد المسرحي المفرد، الذي يشكل أصغر وحدة في المسرحية، والذي نستلمه من الوسيط الذي هو خشبة المسرح. والفصل المسرحي هو عدد من المشاهد المسرحية، تخضع لترتيب ونظام خاص، ويقابل الفصل الجملة اللغوية في الكلام.

وربما كانت الكلمة رمزا، تجريدية للأشياء الموضوعة في التفكير، فالمشهد المسرحي أيضا ليس نقلا فوتوغرافيًا للأشياء الموضوعية، ويعني ذلك أن ما يُعرض على الخشبة وتراه عين الجمهور قد يخالف الأشياء المنقولة عن الواقع، لأن المسرح ينقل الأشياء المرئية بطريقة مخالفة للطريقة التي نرى فيها هذه الأشياء في طبيعتها، يعني ذلك أن المشهد المسرحي يتسم بملكة تجريدية مما يؤدي إلى خلق مسافة بين المشهد المسرحي وبين الواقع (الزقاي، جميلة، 2015، ص160).

فالكلمة والمشهد المسرحي، كلاهما عبارة عن مدركات حسية للأشياء وإن تباينت طريقة الإرسال والتلفظ بينهما، إذا كان مضمون اللغة هو البلاغ، والبلاغ يعني إيصال رسالة أو خبر، هذا ما حاول عماد الشنفري تأكيده في المنظر الأول وطريقة وصف المنظر.

المنظر الأول... يُفتح الستار... قصر يشرف على بحر تعبر من خلاله السفن... ثلاثة من الأبراج الحصينة تحيط بالقصر... عشرات العمال أنصاف أجسادهم مكشوفة وهم يحملون البضائع إلى تلك السفن الراسية... أغانٍ بلهجة شحرية قديمة يرددها الخدم... (ينادي منادٍ بصوت جهوري): الملك عزليط بن يدع ملك سمهرم وبلاد بونت وريدان... عالي المقام الأمير أوسر، سفير الملكة حتشبسوت ملكة مصر وبلاد كوش (بوق).

الملك عزيلط: (يشير للناس برفع رؤوسهم)...

منـاد: (البوق) فلترفع الرؤوس... يرفع الناس رؤوسهم وهم جاثون على رُكبهم.

(يقف الملك مخاطبا الجميع... وعن يمينه ويساره الجن العمالقة... وتحت قدميه يجلس الجني طوش وهو جني صغير يطير من مكان إلى آخر بأجنحة تشبه أجنحة الذبابة)

الملك: اليوم تشرفنا بزيارة سفير الملكة حتشبسوت ملكة مصر وبلاد كوش... عالي المقام الأمير أوسر... وأن لهذه الزيارة أن تكتب على صفحات التاريخ، لما بين المملكتين من علاقات قوية ومتينة... ولذا قررنا نحن عزليط بن يدع ملك سمهرم وبلاد بونت وريدان أن تعفى سفن مصر وبلاد كوش من رسوم دخول سمهرم العظيم... ونحمل عالي المقام دعوة محبة للملكة حتشبسوت بزيارة مملكتنا في الوقت الذي تراه مناسبا... أهلا بكم في سمهرم (صوت الطبول... ويقف أوسر متحدثا). (الشنفري، 2019، ص8، 9)

يرسم عماد الشنفري بذكاء الوعي بالهوية القومية لبلاد عُمان القديمة رأس المشهد من خلال الأبراج الحصينة ورموزها المادية وهي السفن، مع الإشارة إلى (نبات اللبان) كثروة قومية عُمانية.

أوسر: جلالة الملك... يشرفني أن أحمل لكم رسالة محبة وسلام من جلالة الملكة حتشبسوت ملكة مصر وبلاد كوش... وأننا نتطلع إلى تبادل أكبر في التجارة... سيدي الملك إن اللبان المعطر من بلاد بونت قد زُينت به معابدنا وحُنطت به أجساد ملوكنا... وعولجت به أمراض سقمانا... وهو أهم لدينا من الذهب الأصفر ومن خيول المعارك... وقد أمرت الملكة حتشبسوت أن تُكتب هذه الزيارة وتُنقش على معبد الدير البحري بطيبة... عاش الملك وعاشت الملكة) (الشنفري، 2019، ص10).

فالمؤلف يحاول عبر الذاكرة الفردية والجمعية (الجماعية) أن يقتحم أسوار المستور وأسراره؛ كي يكشف عن المسكوت عنه داخل الذات الإنسانية، قاصدا البحث عن أسرار البشر، للكشف عنها، وخاصة لعبة التبادل التجاري والتأكيد على قوة بلاد عُمان.

فهم أصحاب ذاكرات، سواء كانت هذه الذاكرة فردية أم جماعية، هذه الذاكرة هي المنبع البكر والمصدر الأساسي للكيان اللاشعوري للمبدع الحاكي أو القاص أو صاحب التجربة المؤداة خاصة في حالة الكاتب الذي يعترف بأن التجربة المسرحية ذاتها ما هي إلا عودة من ذاكرته الفردية والجماعية، التي يستلهمها من تجارب الوطن لتاريخ قديم مجهول في حاجة لكشف وتعرية.

إن فكرة النص تقوم في جوهرها -إذن- على الدخول في متون هذه الذاكرة واقتحامها، بل إن ذاكرة المبدع /الراوي /السارد /الحاكي تقوم في المرتبة الأولى على استنفار هذه الذاكرة الفردية والجماعية واستفزازها بهدف تشكيلها وتمثلها لتكشف عن نفسها دون خجل وليس على استحياء، تخرج لنا كما هي حتى ولو كانت صادمة قاسية في انكشافاتها وتجلياتها.

"هذه الذاكرة العنصر التكويني للمسات الشخصية الإنسانية من جانب، ومن الجانب الآخر هي المادة الأولية لتكوين المادة الدراماتورجية المسرح (البلاي باك) وتشكيله، ويعد التحرر من المعنى الحرفي لقصة بعينها إحدى خصائص دراماتورجية مسرح البلاي باك. ولذلك يعرض إطارين زمنيين هما زمن القصة وزمن الحدث الدرامي، فيلتقيان ويتباينان ويمتزجان معا في وقت واحد وهي سمات هذا المسرح" (راو، نيك، 2010، ص11).

في عالم يتشكل اليوم من جديد في ظل فقدان التوازن الذي جعل شعوبا بأكملها عرضة للاختراق تمهيدا لتفكيكها سياسيًا وثقافيًا وجغرافيًا؛ وبالتالي إلى تخريب هويتها وطمس معالمها، في هذه الظروف الجديدة يصبح البحث في الهوية ضرورة معادلة للوجود، لكونها مرتكزا ومرجعا من أجل التخطيط للواقع والمستقبل.

ويطرح البحث للحوار أمورا جوهرية نحو إعادة بناء وتشكيل الهوية عبر الحفر المسرحي في التاريخ العُماني. فإن أبرز الخطوط في الهوية الإنسانية والتي تحدد معالمها هي الخطوط الثقافية، ومن جملتها في ثباتها أو صيرورتها تتشكل الهوية الثقافية لشعب ما. ويأتي النتاج الإبداعي الفكري والثقافي والفني حاملا هذه الهوية، والمسرح كفن مركب من جملة فنون، وكأدب بما تحمل نصوصه من إبداع وجمال يبقى الحامل الأهم للهوية.

حيث "تفكيك الكيانات والشعوب، ألا يمكن لوحدة سياسية وجغرافية تتباين فيها الأعراق والثقافات أن تأتلف في وحدة تجمع المتعدد، ويحافظ كل واحد من هذا المتعدد على خصوصيته البيئية والاجتماعية والثقافية والتراثية، مع فتح النوافذ على الآخر ليتشكل هذا الكل المتعدد في سبيكة ثقافية مؤتلفة تكون هوية موحدة لهذا الشعب، ليس انطلاقا من مبدأ الحفاظ على الوجود القائم أو من يوتوبيات الوحدة، وإنما انطلاقا من الضرورات الملحة لكل جماعة في البحث عن وجود مكين وسط عالم يتملكه القوي بحيث يتشكل من توحد العناصر في هذه السبيكة وجود أقوى وثقافة أغنى، وهكذا تكون التعددية قوة إضافية في المواجهة، وتفتح مجالات أرحب في التطور الحضاري؟" (مجموعة مؤلفين، 2014، ص62). أي الانفتاح

نحو الهوية الإنسانية. ولا نعني بالهوية الإنسانية هنا الهوية القومية بمفهومها الضيق، فليس هنالك من أمة تستطيع أن تدعي هذا الصفاء، ولكنها أعم وأشمل.

عندما نطالع الهوية الإنسانية لشعب عُمان مثلا، فإننا نقرأ نصًا غنيًا بخطوطه وألوانه وتكويناته، كأننا أمام لوحة تشكيلية، فلكل جنس أو معتقد أو قبيلة أو مجتمع حضوره في هذه الهوية بما يرسمه من تكوينات وخطوط وألوان ذات خصوصية في نص الهوية التشكيلي، لتتكون من جملة هذه العناصر الغنية المتنوعة الهوية الإنسانية والثقافية، كما رسمها نص (سمهري) ببراعة ومكر.

إن الهوية إرث تكامل تكوينه عبر السنين، به تتميز الشعوب والجماعات، ولكن تبقى لعبة الحكم شاهد عيان كما يقول الملك.

الملك: الجلوس على العرش كمن يجلس وعلى رقبته حد السيف... فإن لم يكن من حوله يهابونه فإنه بذلك قد حفر قبره... فالخيانة من طبع البشر... فلا تغتري بضحكة أسنانهم، فما يخفونه أعظم مما يسرون به.

نانا: ولكني أحب سمهري.

الملك: نانا (يصرخ) الأميرة لا تأخذ إلا أميرا... وليس خادما من عامة الناس.

نانا: إنه مخلص لك ولي أكثر من نفسه (الشنفري، 2019، ص23).

"والمسرح كمنتج فني جمالي، ومنتج للفكر الإنساني، وحامل له من خلال الكلمة والرموز والدلالات التي تحملها عناصر العرض المسرحي لا يمكن أن نتصوره منفصلا عن الواقع في مختلف جوانبه الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية". (مجموعة مؤلفين، 2014، ص62)

كما يبدو لنا في لعبة سمهري المسرحية حيث يحاول المؤلف العودة للجذور بشكل ملتزم.

الالتزام هو أن يضرب المبدع المسرحي خيمته في ضمير الشعب وفي القيعان الاجتماعية، وهو اختيار تقرره إرادته الإنسانية الواعية المدركة، وموقف يتخذه عن قناعة مطلقة، يمليه عليه العقل والمنطق بعد طول بحث وتحليل. إنه التزام بالإنسان وقضاياه بالحدّين الفردي والجماعي، وشحذٌ لجميع مكونات العمل المسرحي نصًا وتشخيصا وجماليات للدفاع عن حرية الإنسان وكرامته وأمنه النفسي والثقافي والغذائي، فالمسرح يقوم بتفكيك الواقع وتعريته ورفع أقنعته وفضح مشاكله السياسية والاجتماعية والاقتصادية لرفع الغشاوة عن الأعين، وإيقاظ الغافين عن آلام وآمال الإنسان. المسرح في النهاية يثير أسئلة أكثر مما يضع أجوبة، حيث يقول الملك:

"الملك: ولماذا الإله غاضب... ألم يقل لكم... إنني أذبح كل شهر مع اكتماله... ثورا عظيما... فتسيل دماؤه على رمال البحر... فتأكله السباع وزواحف الأرض؟... إننا نعطر باللبان المقدس كل أركان المعابد... بل عطرنا بها كل أرجاء الأرض باسم سين وبعل إله القمر... فلماذا هذا الغضب؟...

شالح: ألم يخبركم الإله كيف للإله أن يكلمنا وهو يرانا منشغلين عنه بالدنيا... ومنغمسين في ملذاتنا... والأدهى من ذلك هناك من يعصيه ويتخذ غيره أربابا؟

موشا: ولهذا غضب سين وبعل إله القمر... فحجب نوره.. وهو ينذرنا عسى أن نعود لرشدنا.

الملك: ومن هذا الذي يعصي سين وبعل؟!

أشور: نحن من عصيناه... ونحن من سوف تحل عليهم اللعنة.

الملك: أفصح أيها الكاهن أشور... من تقصد بنحن؟

أشور: إنهم خدمك يا سيدي... شعب بلاد سمهرم ومعين" (الشنفري، 2019، ص30).

ولكن مهما تكن العوائق والظروف فإن المسرحي محكوم بمسؤوليته كـمبدع، وبالمصداقية في تأدية رسالة المسرح، وليس له إلا أن يخترق الواقع السياسي محللا ومنذرا ومستشرفا أن ينطلق المسرحي من موقع المتبصر الكائن في أعماق المشكلة والناس، وأن يلتزم المسرح بخطابه النابع من رؤيته التحليلية للواقع السياسي وإرهاصاته، وهذا يحتاج إلى قدر كبير من الحرية في التعبير، والمسرحي هنا يكتب بما يمليه عليه ضمير الأمة ومصلحة الوطن. بالتأكيد سيكون هذا الخطاب متعددا، ويجب أن تتسع الصدور لهذه التعددية لأنه أيًا كان هذا الخطاب واتجاهاته فإنه سيكون مخلصا، وهذا يكشف عنه الكاتب في آخر المسرحية قائلا

ملاحظاته:

"(نانا) لحن غنائي ما زال يتردد من آلاف السنين في السلطنة وبالتحديد في محافظة ظفار إلى الآن. (سمهرم) ميناء عظيم طبيعي شرق محافظة ظفار بسلطنة عُمان، بني بأياد بشرية، إنما خلقته الطبيعة بشكل مذهل فاختير ليكون ميناء لتصدير اللبان وعاصمة لإمبراطورية امتدت لكافة الحضارات وما زالت تنسج القصص حول هذا المكان لارتباطه بالجان إلى الآن! (أسماء الشخوص بالمسرحية) حقيقية من تلك الحقبة الزمنية ما قبل الميلاد (قصة المسرحية) بنيت على دراسات واستنتاجات من المؤلف، بعد دراسة مستفيضة لأكثر من عشر سنوات من خلال سؤال (كيف انتهت هذه الحضارة؟؟!!) بحيث لا توجد إجابة في أي مراجع تاريخية، ولكن هذه الدراسة خرجت بهذه الرؤية المسرحية للمؤلف وهي أقرب للصواب والحقيقة. (سين وبعل) مازالت هاتان الكلمتان إلى الآن في اللهجة الجبالية إلى الآن ويقصد بها الإله" (الشنفري، 2019، ص54).

إن تراثنا غني، ومثله واقعنا، بما فيه من أحلام وآمال وأوجاع وصراعات وانكسارات، لكن العودة الصماء إلى التراث أو الواقع ستكون عودة بليدة إذا لم تقدم شيئا. لا بد من التحديق فيما هو ماضٍ وراهن لنستطلع فضاءات الغد في شفافية وإرهاص. إن البحث عن فضاءات حرة وجديدة في النصوص المسرحية أو الممسرحة يستدعي في المقابل حرية أوسع في الإبداع والتشكيل الفني على الخشبة ليكون العرض المسرحي جامعا لأمرين: المعاصرة والخصوصية العربية، وكلاهما يشكلان هويتنا الثقافية التي تخوض اليوم مع الغزو الثقافي الجديد صراع الوجود" (مجموعة مؤلفين: 2014، ص87)

وهذا ما حاول رسمه الشنفري بكل الوسائل المتاحة، العودة للتاريخ وأصول الحضارة في هذه المنطقة وعلاقتها بالجيران وغير ذلك، لدرجة أن امتزجت الناس والأديان واللغات وتنوعت الهويات حسب قول سمهري:

"سمهري: مولاي وسيدي... منذ أن حكمتم... كان لكم دين غير ديننا... وقد أتى معكم قوم على دينكم... فعاشوا بيننا وتزاوجنا... واختلطت أنسابنا ودماؤنا... فلم يغير ذلك ما نعبد أو ما تعبدون... فنحن ندخل معابدهم وهم يدخلون معابدنا... ولم نختلف يوما على دين بل يتعايشون بسلام... فلا نزرع الفتنة بينهم... فيحل الانشقاق... وينفصل الزوج عن زوجته... والابن عن أبيه... والأخ عن أخيه... فما يريده الكهنة سوف يزرع الحقد في النفوس... ويأتي بعلم وخبر جديد... لن يقبله الكثيرون منهم.

شالح: أن يجبروا على عبادة ديننا... خير لهم من عقاب الإله.

أشور: مولاي أتريد أن يزول ملكك... ويحل عليك غضب الإله؟... إن هذه الجبال لن تحمينا من الطوفان... ولا من نيران السماء... ولا من ظلمة الليل.

موشا: إنهم قد يعارضون في بداية الأمر... ولكن ما إن يلبثوا فترة من الزمن... إلا ويروا برهان صحة ما نعبد وما كانوا عليه من ضلال.

سمهري: مولاي إن الدين في كل الأزمان شُنت عليه الحروب... وصُلبت له الأجساد... وعُلقت له الرقاب... فسالت الدماء... وحلت اللعنة... ولكل قوم إله... ونحن نعيش جميعا بسلام آمنين... فلماذا نفتح باب الفتنة... لنحرق الأرض بمن عليها (الشنفري، 2019، ص33).

إلى أن كانت النهاية الجميلة والماكرة من المؤلف في رسم المنظر الثالث حيث يجمع شتات الأماكن في مكان واحد وحضارة واحدة.

المشهد الثالث:

(باحة قصر الملك... وقد اجتمع الناس من كل صوب... تدخل رقصة للرجال على الطبول بأنغام تمزج بين العربية والإفريقية والهندية... بانتهاء الاحتفال يعتلي الملك منصة بأعلى القصر ومن خلفه الكهنة والعفاريت... بدخول الملك يسجد الجميع بوجوههم على الأرض.

بينما سمهري يدخل وهو منكس رأسه بجانب الملك... يأمر الملك برفع الرؤوس... فيرفعها الجميع وهم جاثون على ركبتيهم... يقف الملك مخاطبا الجموع):

الملك: يا شعب بلاد سمهرم ومعين... يا شعب بلاد ريدان إنني لم أخطب فيكم بليلة الزينة إلا لأمر عظيم... أمر لم يكن من

نفسي إنما أتاني من وحي عظيم... أمر إن خالفناه حرقتنا النار وأتانا العذاب المهين... وإن أطعناه زاد لنا الخير والحظ الثمين... يا شعب اللبان المعطر... منذ أن حكمناكم زرعنا الشجرة المقدسة... فوصلت إلى أقاصي الأرض تبخر أركان المعابد... وتطرد الأرواح الشريرة... وتحنط أجساد الملوك... فزادت خزائننا بالذهب... وأصبحتم بعيش رغيد... أيها الناس... جئناكم وأنتم تعبدون غير ما نعبد... وإن كانت الرعية بكل أنحاء الأرض تكون على دين الملك... ولم تكونوا على ديننا... فلم نغير فيكم ولم نأمر عليكم بشيء مخالف لما ورثتموه حتى لا نشق عليكم... ولكن أتانا أمر الإله... إله القمر... فلم يعد لنا حكم... ولم يعد لنا رأي... إننا نأمركم باتباع ديننا سين وبعل... وتكون أرض سمهرم ومعين على دين الملك... فمن خالف منكم الأمر فقد ظلم نفسه". (الشنفري، 2019، ص37).

ثنائية الحاكم والمحكوم في (سمهري):

إن العقد المبرم بين الحاكم والمحكومين لا يعني أن الحاكم لكونه أصبح حاكما ينبغي أن تعتبره الجماعة آخر بالنسبة لها، وأنه ثمة معيار آخر يتحكم في نظرة الجماعة الشعبية للآخر السلطوي، ويتمثل هذا المعيار في نهج الحاكم، فإذا كان ذا مشروعية ويعمل نهجا يهدف لصالح الجماعة الشعبية ويتلمس الجميع آثاره فإنما يؤهله ذلك كله لأن يكون سلطانا يلتف الجميع حوله لصفاته الشخصية العقلية والروحية إذ تعتبره الجماعة الشعبية أبا روحيًا أو بطلا مخلصا.. كما يمثل الملك بين رعيته.

أما إذا كان فاقدا للمشروعية ويعمل نهجا يهدف لمصالحه الشخصية أو لأعوانه وتعاني الأغلبية من آثار ذلك، فإنما يؤهله ذلك كله لأن يكون (آخر) مسيطرا يتخوفه الجميع. لكن في حقيقة الأمر أن المسألة ليست بهذه البساطة لأن وجود ثنائيات من قبيل (مشروعية/ لا مشروعية) (صالح الجماعة/ صالح الحاكم) يعنى إمكانية وجود تداخلات بين أطراف المعادلة؛ فينتج عنها شكلان واضحان يتسمان بالحدية، كما في حالة والد سمهري الذي يريد قتل الملك.

لكي ينتج أيضا عن هذه التداخلات بين ثنائيتي (مشروعية/ لا مشروعية) و(صالح الجماعة/ صالح الحاكم) يعنى إمكانية وجود تداخلات بين أطراف المعادلة؛ فينتج عنه شكلان ملتبسان ومثيران للحيرة وهما:

1. أن يكون الحاكم ذا مشروعية –وفق نظرية العالم القديم للمشروعية والمتمثلة في العصبية والتراتبية الدينية- لكن لا يعمل لصالح الجماعة.
2. أن يكون الحاكم فاقدا للمشروعية -وفق نظرية العالم القديم للمشروعية أيضا- لكن يعمل لصالح الجماعة.

ولا يخفى أن التعارض ليس هو العلاقة الوحيدة التي يمكن أن تربط بين مصالح الجماعة ومصالح الحاكم، إذ يمكن أن يكون هناك توافق بين مصالح الجماعة ومصالح الحاكم وإن كانت حالة مثالية بين نظم الحكم، مما يعنى تزايد أصناف وصور الحكم المرصودة أعلاه، إذا ما وضعنا في الاعتبار إمكانية أن يكون توافق المصالح بين الحاكم والجماعة عرضيًا ووقتيًا أو مرهونا باستكمال علاقة الحب بين نانا وسمهري.

بل إن هناك من يقوم بدور الوسيط بين الحاكم والجماعة وهم الكهنة، لا يمكن تعميم الحكم عليهم بالانصهار في السلطة إذ منهم من ابتعد عن السلطة وتحاشاها، "لكن ما نعتقده أيضا أن هؤلاء الوسطاء سواء كانوا منصهرين في السلطة أو مبتعدين عنها اشتركوا في صنع كبرى إشكاليات الثقافة العربية وهي الحفاظ على الثقافة السياسية السلبية. فطاعة أولى الأمر واجبة حفاظا على وحدة الكلمة والابتعاد عن الفتن، وهنا تبدو لعبة الكهنة (صليحة، 1999، ص14).

خلاصة القول: إن الثقافة العربية عرفت (آخر) سلطويًا، فهو آخر من حيث استناده على العصبية، وهو آخر من حيث استناده للترويج لخصوصية دينية، فكان من الطبيعي أن تصل الصورة للجماعة المحكومة، التي عليها واجب الطاعة، ليس بوصفه منتميا (للنحن) بقدر ما هو سلطوي. وفي نفس الوقت يعمل "الآخر السلطوي" على أن يشكل عبر الوسطاء (الفقهاء/النخبة) أنواعا أخرى من (الآخر) في ذهن الجماعة المحكومة استنادا لدعامتي حكمه، فدعامة الدين تعنى ضمنا أن ثمة آخر دينيًا تتحدد شكل العلاقة به وفقا لطبيعة علاقته بنظام الحكم القائم أو الدولة من حيث مدى توافق المصالح، أو تعارضها، ثم يأتي دور

الوسطاء (النخبة) لتصميم الصورة للجماعة المحكومة، فإذا ما كان التصميم محكما ومبررا بوقائع حياتية تلامسها الجماعة المحكومة كان ذلك أدعى لتثبيت صورة هذا الآخر الديني حتى يأتي تصميم جديد بمبررات جديدة ووقائع جديدة تزحزح تدريجيًا بقايا التصميمات السابقة، للدرجة التي يبدو معها للبعض أن ثمة تناقضات.

أما الدعامة الأخرى للحكم وهي العصبية، فإن كونها دعامة رئيسية للحكم يعنى ضمنا تثبيت كل قيم المجتمع الذكوري التي ترتبط بشكل أو بآخر بالعصبية، فيتشكل الآخر النوعي متمثلا في الثقافة النسوية، فالمرأة في مجتمع يتولى السلطة فيه حيث قمة الهرم الاجتماعي رجل، يستند لتحقيق ذلك واستمراره على القوة الحربية لعصبيته والعصبيات المتحالفة أو الموالية لها والمتمثلة في الرجال المحاربين، لا يمكن النظر إليها إلا بوصفها آخر نوعيًا تتحدد طبيعة العلاقة به وفقا لمعيار وحيد رئيسي وهو: أن حقوق الآخر النوعي (المرأة) هبة تهبها السلطة (الذكورية).

فقد زاد حرص الذات على تأكيد هويتها، والدفاع عنها في مواجهة تهمة الخروج على الحاكم، التي ألحقها الآخر الغربي بها، بعد أن شاع لديه الرهاب منها فاستمر في اختزال الأنا العربية في صورة نمطية مشوهة، كانت قد بدأت بالظهور منذ بداية الاحتكاك.

من هنا تأتي أهمية صوت الأنا في مواجهة صوت الآخر في المسرح، ولكي تتضح هذه في محاولة لفهم الآخر، الذي بدأ في هيئة العدو.

خاصة أن المسرح يستطيع عبر إمكاناته السردية الجمالية، أن يفضح أوهام الذات وانحرافاتها الفكرية والشعورية، خصوصا حين تسجن الآخرين في انتماءات ضيقة (مذهبية أو عرقية...إلخ مثلما يستطيع التغلغل إلى أعماق الروح الإنسانية، ليبرر قدرتها على تجاوز هذه الانتماءات، والدخول إلى عوالم رحبة، تحرر الإنسان من إكراهات تربى عليها، عندئذ يمكن للمتلقي أن يعايش مكونات أصلية، تجمع البشر، ويتبين، كيف يتحول الاختلاف إلى رحمة، فيؤسس لثقافة، ينفتح فيها الإنسان على أخيه الإنسان، ويحترم ما يميزه، خصوصا حين يتم التعرف على المختلف، الذي يغني العقل البشري، ويبث الحيوية في العلاقات الإنسانية، كما يتبين كيف يتحول الاختلاف إلى نقمة، حين يكون الهدف إهانة الآخر المختلف، وإقصاءه، كي تؤكد الذات استعلاءها، حين ترسم في هيئة من يمتلك الحقيقة المطلقة، وبذلك يقرأ الآخر قراءة مغلقة على قول واحد، يرسم صورة مشوهة له؛ فتشيع ثقافة الكراهية.

وهكذا، فإن هذه الإشكالية، تتيح فهم خصوصية الأنا التي تنشئه، حين تقوم على تعظيم الذات، وتنطلق من نظرة واحدة إقصائية، تحتقر كل من يختلف معها، مثلما تتيح لنا فهم خصوصية الآخر المختلف، الذي يبدو ديمقراطيًا في حياته الخاصة وفي إبداعه، لكنه في ممارسته السياسية يقهر المختلف عنه.

لا تتضح ملامح الهوية من دون لقاء مع الآخر، إذ إن العزلة عنه، تجعلها ذات بعد واحد، فيسرح إليها العطب والجمود، في حين نجد اللقاء معه، يمنحها أبعادا مركبة، تتفتح على أكثر من عالم، ولكن هل تشكلت هوية الأنا في الخطاب العربي عبر لقاء الآخر أم عبر مواجهته؟ أم الاثنين معا؟! ترى هل نستطيع أن ننأى بأنفسنا عنه؟ ألا نعيش أجواء حداثته، فنقطف ثمارها، على الرغم من توتر علاقتنا معه؟!

إن هذه الإشكالية هي أحد وجوه أزمتنا الذاتية، التي لا حل لها سوى تجاوز النظرة الضيقة التي ترى الحداثة الغربية من خلال ثنائية الأنا والآخر المعتدي، فعلينا أن نمارس هويتنا واختلافنا بشكل، نعيد فيه ترتيب العلاقة مع ذواتنا ومع الآخر، أي أن نغير موقفنا.

المسرح العُماني بين العام والخاص:

لرصد تجربة المسرح العُماني قديما وحديثا، وجد الباحث أنه مجبر على العودة بشكل طبيعي نحو مسار المسرح بشكل عام، ومن ثم تبلور تجربة المسرح العُماني.

إذ تطورت علاقة الإنسان القديم بالمسرح حينما ارتبط المسرح بالعقائد والطقوس الدينية، فقد حفلت ساحات المعابد في مصر القديمة بمشاهد درامية ارتبطت بالطقوس السحرية والدينية لدى المصريين القدماء، لكنها ظلت حبيسة داخل تلك الجدران؛ فماتت قبل مولدها.

وظهرت أعمال درامية أكثر نضجا عند الإغريق، وتصدق هذه النشأة الدينية أيضا على المشاهد الدرامية التي كانت تمارسها الشعوب البدائية في أفريقيا وأستراليا، وبين الهنود الحمر ممثلة في الشعائر التي كانت تمارس لاستنزال المطر، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان، والطقوس التي كانت تسبق الخروج للصيد (أبو زيد: 1984، ص8).

ولا تعود أهمية المسرح إلى تلك النشأة التاريخية والدينية فقط، وإنما لقيمة فن المسرح الاجتماعية في كل زمان ومكان؛ حيث إنه من أكثر الفنون التصاقا بالمجتمع، فهو بمثابة المرأة التي يعكس من خلالها الكاتب المسرحي قضايا وأوضاع المجتمع بهدف التغيير والارتقاء إلى الأفضل من نواحٍ عديدة، مثل إثارة الوعي وتنمية الحراك الاجتماعي ودعم التربية الاجتماعية بكل مظاهرها المختلفة وتنوير عقول المشاهدين، كما يحث المتلقي على الثورة الاجتماعية بمفهومها الواسع بوصفها أداة تغيير اجتماعي (أحمد صقر، 2001، ص121).

ولكي تتحقق هذه الأهداف في العمل المسرحي لا بد أن يمتلك الكاتب رؤية (فكرة) واضحة ينطلق منها أثناء كتابته لعمله المسرحي، ولا بد لهذه الرؤية من أدوات تقوم بتجسيدها في وعي المؤلف والمتلقي في ظل لعبة الهوية، لذلك فالمؤلف هنا في (سمهري) يرسم بعباراته وجمله الدرامية لوحة بصرية تقتنص مفرداتها من تقنيات الخطاب اللغوي والخطاب البصري في محاولة لخلق خطاب إبداعي هجين يؤازر تفعيل الهوية، كما يحرص الرسام في تشكيل لوحاته على أن تبدو في أجمل صورة ممكنة. نجد الكاتب أيضا حريصا على أن يظهر نصه الدرامي متماسكا في بنيانه مجسدا للفكرة التي يتولى العمل الدرامي تصويرها عبر عناصر البناء الدرامي ومن خلال هذه التشكلات والفضاءات الدرامية.

مرورا بالتاريخ والأساطير، وتفعيل لعبة تحضير التاريخ ذاته، خاصة أن رياح التغيير والانفتاح الحضاري والثقافي على العالم قد تفرض على المبدع نوعا من التحول والاتجاه نحو الحضارة دون إخضاع الخطاب المسرحي مباشرة تجاه الواقع ومتطلباته نتيجة لتلك التحولات الحضارية العالمية، وأصبح على المبدع مسايرة الحداثة الأدبية، وألا يتخلف عن قطار العصرنة واللحاق بركب التيارات الحداثية الجديدة، والعصف بالنمط المسرحي المعتاد من معطيات ثقافية وحضارية عالمية، ولم يكن الكاتب العُماني بعيدا عن هذه الظروف.

وتفاوتت نظرة المؤلفين المسرحيين للنص المسرحي، فبعضهم انتهج التجريب كوسيلة فنية زاوجوا من خلالها الربط بين الحداثة والأصالة، وبين التراث والحاضر، واستحدثوا أساليب فنية دعمت الأصول المسرحية في الكتابة الدرامية، وبرز ذلك جليًا في مسرحية (سمهري).

فطالما آمنت بأن النص المسرحي يمثل درة التاج في العملية المسرحية، إذ تنعقد عليه الأفكار وتتلاقى حوله الرؤى وتتفجر منه وبه ينابيع الإبداع، سواء اتجهت هذه الرؤى نحو عمليات إخراج النص فنيًا على خشبة المسرح، أم عمليات النقد التي تقبض على النص فتعمل فيه تفسيرا وتحليلا وتفكيكا للوقوف عند مناطق القوة والجمال والجذب، أو مناطق الضعف والقبح والعزوف، في ضوء هذه الرؤية الذاتية، شكل النص المسرحي أهمية كبرى، تراوحت هذه الأهمية في المراتب حسب ما حمل كل نص من عناصر نورانية بداخله من حيث اللغة أو التركيب الفني لنسيج العمل أو تصويره للشخصيات، أو شحن العمل كله بإيقاع متنوع يمكن سماع لحنه عبر كل سطر من سطوره، والنص المسرحي كذلك هو وسيلة الناقد لفصل الجيد عن الرديء والحكم على مرتبة الكاتب في عالم المبدعين. (ألفت شائع، 2019، ص7).

ظل النص المسرحي يحتل هذه المكانة ولم تهن أو تضعف قيمته رغم ما مر به النص في العقود الأخيرة

من القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة من هجوم وانكسار وتهميش وضرب في قيمته الفنية، إلى حد الوصول إلى دعاوى موت المؤلف، والاعتماد الكامل في العمل المسرحي على الرؤية البصرية والسمعية، إلا أن الكاتب عماد الشنفري على ارتباط وثيق بالتاريخ والأساطير المحلية العُمانية.

وعلى الرغم من أن طابع نمو النص كان تراكما قلبا وقالبا إلا أن وجوده شكل إضافة حقيقية ذات أبعاد كيفية جديدة على النص من حيث الشكل والمضمون، وعلى فن المسرح أيضا، ومن هذه المنطقة انطلق المسرح العُماني والمؤلف العُماني عماد الشنفري للغوص في مناطق شديدة الخصوصية حيث الإبحار في المحلية ورصد مفردات البيئة العُمانية في شتى أركانها، خاصة العودة لأسطورة سمهري راصدا التاريخ العُماني.

خاصة أن في سلطنة عُمان كان هناك كبير الأثر الإيجابي للأوامر السامية من قبل حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس المعظم -طيب الله ثراه- (1940- 2020) بتشكيل لجنة لدراسة أوضاع الدراما والمسرح في البلاد؛ مما أفضى إلى الاهتمام بهذه المنظومة الثقافية والفنية المهمة في البلاد من منطلق أن المسرح والدراما ليسا مُجرَّد ترفيه فقط، وإنَّما يقومان بأدوار مهمة في المجتمع.

ومنذ بدء ظاهرة المسرح في السلطنة ونشوء جيل واحد من الفنانين نراهم مع كل عمل جديد لا يجدِّدون إلا قليلا، ونرد ذلك إلى عدم رغبتهم في التفرغ النهائي للمسرح منعا للتضحية بمستقبلهم الوظيفي والمهني.

وفي حالة عماد الشنفري نحن أمام مؤلف أخلص للمسرح منذ مرحلة البدايات، حيث حرصه الدائم على تفعيل دور الهوية داخل كتاباته المسرحية، ولعل مسرحية (سمهري) خير مثال على ذلك، حيث العودة إلى ماضي وأساطير بلاد اللبان عُمان الحبيبة.

في تأكيدِ الهُويَّةِ الفكريَّةِ والفَنِّيَةِ للمسرح العُماني، وخاصَّة بعد أن تلقَّى المزيدَ مِنْ جُرعاتِ التَّحديثِ في إطار قضيَّةِ التنوير بشكلٍ عام، حتَّى وصلنا إلى تحديثٍ يخص مسرحنا العُماني وينطلقُ من قضايانا المحلِّيةِ، فكانت (سمهري) هي أهم تلك الأساطير المحلية.

ويؤكد ذلك المؤلف في مقدمة المسرحية (من أطلال التاريخ وشواهده تنسج الخيال بخيوط من حقيقته فتصبح مثل علماء الآثار، يبحثون بفرشاة بين أكوام الرمال لعلهم يجدون ما خلفته الأزمان من أمجاد وعبر). (الشنفري، ص6).

لذلك يجذبنا المؤلف منذ الكلمات الأولى للمسرحية داخل إطار متعمد للسير نحو التاريخ وهوية الوطن.

سمهري هوية وطن:

من الطبيعي أن كل عمل فني بمفرداته ومضامينه يؤدي خدمة للمجتمع، هذا ما تقره معظم النظريات والاتجاهات الحديثة في النقد، فالخلق الفني ينشأ أصلا من رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق إصلاحه، فهو يكتب لأن له رؤيا تختلف عن تلك التي تسود مجتمعه (رشاد رشدي، 1979، ص61)، خاصة أن الخدمة التي يؤديها العمل الفني لا يستطيع أي عمل آخر أن يؤديها، ومن هنا بدأت علاقة المسرح بالمجتمع؛ حيث إنه قد اتخذ المسرح في الثقافات الإنسانية المختلفة أشكالا عدة منذ مرحلة المجتمعات البدائية؛ مما جعل أسباب ظهور المسرح ترجع إلى عوامل إنسانية اجتماعية، ودينية، أو نفسية أو اقتصادية وسياسية، لأن الإنسان يشكل فيها العنصر الذي يقوم عليه الوجود الاجتماعي، باعتباره جوهر المجتمع (عوني كرومي، 1995، ص127).

لذلك تحول سمهري في المسرحية إلى رمز قومي لبطل يسعى لصالح وطنه، مضحيا بالروح من أجل الحقوق؛ تأكيدا لهوية الإنسان، في دفاعه عن الوطن، كمكونات رئيسية لعملية التغيير الاجتماعي وما يشمله من تحولات في المستوى الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي وهي مجتمعة تشكل النسق الاجتماعي

للمجتمع، وفن المسرح كأحد سياقات هذا النسق، يعد شكلا تعبيريًا واتصاليًا متغيرا، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وبحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية، خاصة وأن فن المسرح يتكامل ويرتقي في مراحل اجتماعية ويختفي أو يندثر في مراحل أخرى ليتخذ أشكالا متقدمة، ويتميز بقدرته التجريبية الاختبارية في مرحلة ما، أو يبقى استنباطيًا، أو يتدنى بالخبرة والتجربة والفاعلية والانتشار في ظل عامل الهوية في مجتمع عُمان.

فكان النص خير عارض للحياة البشرية المشتركة والعلاقات المترابطة بين الفرد والمجتمع من جهة، وبين الفرد والواقع الموضوعي من جهة أخرى (باتريس بافيز، 1959، ص58). وحسب هذا المفهوم يدرس الباحث شكلا متعارفا عليه في تشكيلة اجتماعية فحسب، إنما يدرس كل الفعاليات الفنية المرتبطة بالنص المسرحي في وجود متكامل مأخوذ من أسطورة قديمة وتم وضعه في أسطورة الحاضر.

"فالمسرح هو البؤرة التي تتركز فيها تجارب الحياة التي يعيشها ذلك المجتمع، وتتجمع فيها كل الخصائص والمميزات والتحولات والاتجاهات التي تخلق منه مجتمعا متبلورا يملك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحية سليمة، وعلى ذلك لا يمكن الفصل بين الفن والحياة" (عبد العزيز مخيون، 2000، 8).

وهذا يؤكد خصوصية الظاهرة المسرحية والتي لا يخلفها النظام المستقر الجامد أبدا، بل تولد دوما من رحم فترات الانتقال والتحول التاريخي. والذي جعل من (نانا) اسما وصدى صوت لعملية العشق على مر العصور.

من المعروف أن فن المسرح يقدم ظواهر مفتقدة، بمعنى أنه يمتلك القدرة على تعويض ما يفتقده الإنسان في الواقع المعاصر؛ ومن ثم يحدث التواصل ما بين الإنسان ووجوده التاريخي، فالمسرح يعيد التاريخ البطولي للفرد في رحلة الصراع الدائمة والمستمرة، فها هو (سمهري) يقرر خوض غمار المعركة دفاعا عن معشوقته.

يبدو أن الإبداع الدرامي سوف يظل دوما في حاجة إلى تجربة اجتماعية، لذلك كان للمسرح دور ريادي في إطار حركة التغيير، أو هو يعد أحيانا أداة التغيير في الواقع الاجتماعي، وخاصة في مراحل الانتقال والتحولات والتي مرت بها سلطنة عُمان قديما وحديثا.

خاصة وأن المسرح إبداع إنساني، يكشف في محتواه وشكله عن المدى الذي وصلت إليه الجماعات الإنسانية في فهمها واستيعابها للكون والعالم والبيئة المحيطة، وتؤكد ذلك

نانا: لو فرشت لي كل الأرض ذهبا أمشي عليها ولو حولت كل بحار الدنيا عسلا لي... ما اخترت غيرك (الشنفري ص13).

لا شك أن لعبة النص هنا تؤكد على رؤية ثقافية مختلفة من مجتمع لآخر، ومتغيرة داخل المجتمع، حسب تسلسل تطوره السياسي والاجتماعي والاقتصادي، لذا كان اللجوء إلى تحطيم الذات الجمعية أو تفكيكها، وإحلال تصورات مختلفة عن ذوات صغيرة وهشة، إلا أن المحصلات والرؤى التي كانت مشوشة ومرتبكة وضبابية وبدأت في التبلور سريعا، وقد فرض وجوده، وبدأ في طرح إشكالياته، وأسئلته الجمالية، كاشفا عن مناطق جديدة ومختلفة من الوعي ولأن النص المسرحي هو تمثيل أدبي لظاهرة ثقافية؛ فقد كان من أكثر فنون الأدب استجابة لهذا المتغير، الذي أنتج وعيا جديدا بالذات، كان أول ملامح هذا الوعي هو الرغبة في تحطيم الثوابت والمطلقات، والمفاهيم اليقينية التي تحكم الإبداع الأدبي.

(سمهري) خطاب للهوية أم انتزاعها؟

غالبا ما تُنتزع الحقوق وتسترد بالقوة، سواء قوة الفكر أو قوة السلاح، ومنها الهوية المفتقدة والمسروقة، لا بد لها من قوة كي يتم استعادتها حتى لو كانت قوة الذكاء كما يقول سمهري...

سمهري: دعينا لا نستعجل الأمور حتى أكون بمنزلة أقرب للملك... عندما أحدثه بالأمر (الشنفري، ص14).

نحن في (سمهري) أمام سياق زمكاني، يهفو إلى الإعلاء من شأن الهوية، سياق يعنى بدراسة الخطاب في ضوء الظروف الخارجية والمؤشرات المباشرة عليه، وظروف إنتاجه، ويدخل في ذلك خصائص السياق الإدراكية والاجتماعية والثقافية، والمشاركون في الحدث، وارتباط الخطاب بالمكان والزمان، حتى لو عاد المؤلف إلى زمن الأساطير لينسج منها أسطورة الحاضر حيث يتجاوز البنية السطحية إلى دراسة الظروف الخارجية التي أدت إلى إنتاجه، والمقصد منه، وهذا يتلاءم مع السياسي "الذي يعد من أكثر الخطابات الحديثة تأثيرا في توجيه حياة المجتمع؛ نظرا لارتباطه الشديد بالواقع الاجتماعي، فالخطاب السياسي في المقام الأول خطاب اجتماعي، يرتبط بالمجتمع ويهدف إلى الإقناع والتوجيه والتأثير على المتلقي، من خلال لغته المباشرة وتراكيبه البسيطة التي تتصل بالواقع الخارجي وتعبر عن النفس وانفعالاتها وتؤثر على سلوك المتلقين لأن الخطاب السياسي خطاب مباشر" (أميرة محمد، 2010، ص2).

يساعدنا على أن نفهم السياق الذي تبلورت فيه القضايا والمشكلات، وأن ندرك طبيعة الافتراضات الكامنة خلفها، لذلك ينظر إلى الكلام الذي يتم تحليله بعد بوصفه موضوعا ذا علاقات ودلالات ورموز ومعانٍ، ويوجد في داخل سياق يتفاعل معه ولا يمكن النظر إليه خارج السياق، فهو ينطلق من استراتيجية ذات أفق مفتوح تستدعي أي أطر معرفية من أجل الكشف عما هو مضمر في النص أو في تلازم زمني شديد العمق والمرونة على حد قول (نانا).

نانا: الموت بين ذراعيك كانت لي أمنيتي الأخيرة بهذه الحياة (الشنفري، ص53)

فما الرحلة زمانيًا إلا رحلة البحث عن الموت كمن يسعى للنجاة من الحياة.

فنحن نستطيع باسم التذكر والتوقع أن ننشئ سلسلة زمنية مليئة بالمعنى ومتصلة بالماضي والمستقبل، ونعني بكلمة الماضي مزاولة الذاكرة لشيء مضى، ونعني بالمستقبل التوقع الحالي لشيء مستقبل أو المشاركة فيه. فالماضي إذًا غير منفصل عن الحاضر، وكذلك المستقبل يُنظر إليه بعين الحاضر، فالحاضر إذًا هو اللحظة الزمنية المشبعة لأنه هو التجربة، أي أن الماضي والمستقبل كلاهما حاضران في التجربة، وهما إذا لا يعبران عن بعدين ولا عن اتجاهين، فالزمن في التجربة الإنسانية ديمومة واستمرار، وهذا يؤكد تكرار الوجود الفعلي لكل من (نانا وسمهري) في كل زمان ومكان؛ ليكشف سمهري عن نقطة الضعف.

سمهري: يا بني أخاف أن ترتجف يدي فلا تقوى على طعنه فنهلك جميعا.

عوض: عندها تكون نلت شرف المحاولة، فإن هلكنا جميعا فإن السماء موعدنا. (الشنفري، ص45).

نحن أمام حكاية قديمة متجددة ومتجذرة بوعي شديد التكثيف يفرض علينا فرضية مهمة، وهي أنه لا بد من التمييز بين زمن الحكاية بمجملها، وبين زمن الفعل الدرامي الذي يعرض أجزاء من هذه الحكاية؛ إذ إنهما لا يتطابقان بالضرورة، فزمن الحكاية أكثر امتدادا لأنه يحتوي على كل ما يشكل ماضي الشخصيات وما يسبق نقطة انطلاق الحدث من أمور.

ويكون على المتفرج أن يقوم بعملية بناء الحكاية من نقطة انطلاق الحدث إلى نقطة الوصول، وملء فراغات النص الزمنية؛ وبالتالي فإن إدراك الزمن في المسرح ليس مجرد قراءة لعلامات، إنما هو عملية بناء. من ناحية أخرى فإن زمن الحدث المتخيل لكل مكوناته هو زمن إرجاعي، يعيد إلى واقع ما حقيقي أو متخيل. وهو يتبدى من خلال علاقة البداية بالنهاية كتحول وصيرورة؛ وبالتالي فإن المتفرج يربط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاص؛ مما يخلق علاقة جدلية بين زمن المتخيل وواقع المتفرج. وهناك القضية التي يسعى إليها المؤلف من فرض وتأطير وتأصيل للهوية العُمانية عبر الحكايا المتولدة زمنيًا ومكانيًا.. فلكل عصر سمهري ونانا بكل تأكيد، وتبقى الحكاية خير شاهد على حضارة سلطنة عُمان بلاد اللبان الراقية.

الفصل الرابع

النتائج:

1. إن الهوية الحديثة متباينة، ومعنى ذلك أن الإنسان الحديث يستشعر عوالم اجتماعية متباينة ومتكررة من

حيث هي نسبية وليست مطلقة، ومما لا شك فيه أن هذه النسبية ليست واردة في العالم الموضوعي، بل في وحدة الذات، فالهوية الحديثة منفتحة وعابرة ومتغيرة على الدوام، في حين أن الذاتية واردة في البحث عن الهوية وهذا من شأنه أن يفضي إلى أزمة هوية في المجتمع الحديث من حيث هو مجتمع مركب ومكون من عوالم متباينة، وتلك رسالة النص بوضوح.

2. إن الهوية الحديثة فردية، وترى أن مبادئ الحرية والاستقلال الفردي وحقوق الفرد غير مشروطة، وهذا بدوره له نتائج متعلقة بالدين؛ إذ يتحول من عامل تكامل اجتماعي إلى خبرة فردية وخاصة، لدرجة أن استغله الملك في المسرحية لتغيير مسار دفة الأحداث وتلك لعبة قديمة متجددة.
3. ربما يكون النزوع إلى البحث عن هوية وإعلانها سمتا للأقوياء، أو تفاخرا بالقوة والتفوق، أو تمجيدا لأصل أو عرق يمكن عزو هذا التفوق إليه، وقد يحاول الناس أيضا تأكيد وجودهم من خلال البحث عن هوية تميزهم عن الآخر، وتعطيهم فضلا عليه.
4. الهوية ليست أمرا موروثا ناشئا عن جوهر لا يتغير، أو بنية عقلية أو نفسية ثابتة، وعلى هذا الأساس فإن محاولة رسم حدود الهوية أو الخصوصية أمر صعب على صعيد الواقع؛ لذلك يرى الكثيرون أن الهوية أو الخصوصية مفهوم أيديولوجي أكثر منه علمي، خاصة وأن الهوية يمكن التعبير عنها من خلال الدين أو اللغة، أو الدولة الوطنية أو القومية، وكل هذه الخصائص متغيرة حسب طريقة استخدامها وتوظيفها، لذا يمكن لمجتمع واحد أن يبدل هويته حسب المراحل التاريخية والظروف الحاكمة، حتى العودة للجذور ليست هروبا بل تمجيدا وكشفا لمرحلة غامضة ومهمة.
5. يمثل إبداع المسرح العُماني والتنظير له وحدة متكاملة من الآراء والمواقف والأسئلة التي تآلفت فيها العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية، وانصهرت فيها ثقافته العربية والغربية مع نشاطه الفكري لينتج جديده ومستقبله، ويبرز في هذا الإبداع -بشكل واضح- مفهوم الهوية، وفيه يتساءل المبدع العُماني عن نفسه كفرد في مجتمع، ثم يتساءل بصفته مثقفا ومفكرا عن مفهوم هذه الهوية في بعدها الاجتماعي، وفي فضائها الاجتماعي والثقافي العربي.
6. لعب المسرح أكثر من لعبة مقدما لحلول بديلة لأحوال التعامل مع التراث والتي اجتاحها الركود والسكون والتقليد لتخرج كتاباته وكأنها تهتم بقضايا شتى، إلا أنها كتابة مشروطة بالتركيز على الفعل الدرامي، وعلى تقنين الأفكار والمشاعر والمواقف والأدوار، مع إيجاد الكلام بين المتحاورين مع الربط بالجمهور، بل والتأكيد على حقيقة الأحداث والشخوص كما حدث في نهاية المسرحية.
7. يتحول الفعل الدرامي لديه كالتجربة الإنسانية التي يراها المتلقي بالعين المجردة، ويحياها بالفكر والإحساس ويسهم فيها بالقبول والرفض، كأنه يستكشف عوالم مجهولة، حتى لو استخدم مفردات معلومة للقاصي والداني، وهو يستنطق المجهول من المعلوم، بمراعاة قراءة التاريخ.
8. المسرح كيان جدلي ثائر، متمرد على التابوهات وعلى جمود الرؤى الأحادية؛ لذلك تصبح الحرية بالنسبة للكاتب عماد الشنفري ضرورة حتمية، فالمسرح هو الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته مواجهة مباشرة كما حدث ما بين سمهري ونانا والملك.
9. تذهب مسرحية (سمهري) في اتجاه إعلاء كلمة الحب، وتمكينه من القدرة على اختراق المواضعات؛ حيث يستطيع حب نانا وهي أميرة ووريثة الملك الشاب سمهري ابن الخادم وأمين الخزنة، أن يخترق المواضعات ويشكل حدثا في مملكة سمهرم القديمة، وبطبيعة الحال ينحاز البناء الدرامي إلى قصة الحب، إلا أنه لا ينفصل عن الواقع ومفردات السلطة.
10. تحاكم المسرحية الفتنة، وتحول الدين على أيدي الانتهازيين وكهنة المصالح، إلى ذريعة للحرب وإشعال الفتنة.

الاستنتاجات:

1. كل مجتمع يحدد ملامح هويته التي تمثله.
2. في عُمان تتعدد الثقافات لتعدد أعراق المجتمع.
3. يوظف عماد الشنفري ثقافات مجتمعه ومن ثم يحدث لنصه المسرحي عملية الحضور.
4. هوية النص هي نتاج طبيعي لتوظيف هوية المجتمع.

المقترحات

1. التعددية الثقافية في النص المسرحي العُماني.
2. التوجه إلى دراسة النص المسرحي العُماني على فترات متباعدة لرصد قضية الهوية.

قائمة المصادر والمراجع: Sources & References

1. إبراهيم، حيدر (1999، ديسمبر) *العولمة وجدل الهوية الثقافية*، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2 (28)، 103.
2. أبو زيد، أحمد (2013)، *هوية الثقافة العربية*، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر.
3. أبو زيد، أحمد (1984)، *الشعر والدراما*، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، مجلد1، عدد1، 8.
4. إزو، ألبرتو (2014)، *الهوية وتعدد عوالم الحياة*، ترجمة: وهبة، مراد. مجلة فصول (87، 88، 59).
5. إلياس، ماري، وآخرون (1997)، *المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض*، ط1، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، 144.
6. بافيز، باتريس (1989)، *سيميولوجيا المسرح*، ترجمة أحمد عبد الفتاح، مجلة القاهرة، العدد 95، 58.
7. بايار، جان فرانسو (1998)، *أوهام الهوية*، ترجمة: طوسون، حليم، دار العالم الثالث، القاهرة، مصر.
8. البشري، محمد نافع (2015، يونيو)، *مفهوم اللغة ومفهوم الهوية ومظاهر التفاعل*. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 4 (43)، 57.
9. ترانكون، سانتياجو (2010)، *نظرية المسرح قواعد لتحليل العمل الدرامي*، ترجمة: رانيا الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر.
10. الجابري، محمد عابد (1998)، *العولمة والهوية الثقافية*، دراسة ضمن كتاب العرب والعولمة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.
11. ارثيا، خوسيه لويس (2009)، *كيف تتعامل مع العمل المسرحي*، ترجمة: نادية جمال الدين، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر.
12. جالاوي، ماريان (1970)، *دور المخرج في المسرح*، ترجمة لويس بقطر، مراجعة عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية،123.
13. الحسن، يوسف (2015)، *أسئلة الهوية والتسامح وثقافة الحوار*، كتاب دبي الثقافية، (139)، 110.
14. الحمد، تركي (2001)، *الثقافة العربية في عصر العولمة*. ط2، دار الساقي، بيروت، لبنان.
15. خشبة، سامي (2006)، *مصطلحات الفكر الحديث*، ج2، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
16. خليفة، فريال حسن (2002)، "*الأيديولوجيا الهوية الثقافية وحضور العالم الثالث*"، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر.
17. راو، نيك (2010)، *تشخيص الآخر*، ترجمة محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 8، 11.
18. رشدي، رشاد (1979)، *مقالات في النقد الأدبي*، القاهرة، المكتب المصري الحديث، 61.
19. الزقاي، جميلة (2015)، *شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي*، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، 160.
20. سلامة، سالي (2014)، *إشكالية الهوية، ما بين الأدب العربي-الأمريكي والأدب الفلسطيني: دراسة مقارنة لنماذج مختارة منذ النصف الثاني من القرن العشرين*، رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، القاهرة، مصر.
21. شافع، ألفت (2019)، *النص المسرحي بين اللغة والمبالغة*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 7.
22. الشنفري، عماد (2019)، *مسرحية سمهري*، جائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب، مسقط، سلطنة عُمان.
23. شهوان، فاطمة الزهراء علي (2011)، *الثقافة والهوية في المنفى: دراسة لسيرتين ذاتيتين فلسطينيتين*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.
24. صقر، أحمد (2011)، *في النقد المسرحي تاريخ النقد ونظرياته*، مركز الإسكندرية للنشر، القاهرة، 121.
25. صليحة، نهاد، *المسرح بين النص والعرض*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
26. العالم، محمود أمين (1995، مايو)، مفهوم *الهوية*، مجلة العربي، الكويت، (437)، 137.
27. العالم، محمود (1998)، *الفكر العربي بين الخصوصية والكونية*، دار المستقبل العربي. القاهرة، مصر.
28. عبد العزيز، بسمة (2014)، *أرق الهوية*، مجلة فصول (87، 88)، 75-76.
29. عسكر، عبد الله (1994)، *الصدام الأيديولوجي وهوية الذات*، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر.
30. عصفور، جابر (2009)، *النقد الأدبي والهوية الثقافية*، كتاب دبي الثقافية، (21)، 47.
31. عطية، حسن (1998)، *المسرح المصري اليوم: دراما الذاتية والعولمة*، مؤتمر التنمية في الصعيد، جامعة المنيا، كلية الآداب.

31. عطية، حسن (2012، يناير)، *المسرح العربي هل تعرف هويته*، كتاب العربي، وزارة الإعلام، الكويت، (87)، 10.
32. عيدابي، يوسف وآخرون (2006)، *المسرح العربي بين المسكن والحرك*، الشارقة الثقافية، الإمارات.
33. كرومي، عوني (1995)، *المسرح والتغير الاجتماعي*، القاهرة، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، 127.
34. مجموعة مؤلفين: 2014، (62)، 87.
35. محمد، أميرة (2010)، *الخطاب السياسي في مسرح سعد الدين وهبة*، رسالة ماجستير، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2.
36. مخيون، عبد العزيز (2000)، *التعريف بعلم اجتماع المسرح*، مجلة آفاق المسرح، العدد 19، 8.
37. المعجم الوجيز (1995)، *مجمع اللغة العربية*، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، مصر.
38. الناجي، سعيد (2015 يناير 15)، *مسرحية سمهري تستلهم أساطير الحب لتدين الفتن*. جريدة العرب القطرية، الدوحة، تم الاسترجاع من الرابط https://alarab.co.uk/
39. وردي، محمد (2014)، *الهوية والمنهجية بين الإبداع والتهافت*، كتاب دبي الثقافي، الإمارات (116) 15، 16.
40. ونوس، سعدالله (1988)، *بيانات لمسرح عربي جديد*، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان.
41. يس، السيد (1999)، *العولمة والطريق الثالث*، دار ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
42. Hornby, A S, A P cowie & A C Gimson. (1974) *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford University press.