أثير السادة

مطبوعة مجانية
غير قابلة للبيع

أوجستو بوال

مسرح المقهورين

أثير السادة

أوجستو بوال
مسرح المقهورين

اصدار خاص
بمناسبة اليوم العالمي للمسرح

المسرح دوت كوم
WWW.AL-MASRAH.COM
مارس ٢٠٠٩

مقدمة

بين يدي أجندة الملتقى الخامس للمنتدى الثقافي المسرحي بالدمام، ذلك المنتدى الذي كان بمثابة الانتباهة الضرورية لتلك الثقافة المسرحية الغائبة في الوسط المحلي، كان محملاً بالوعود قبل ان تطفأ شموعه بعد عمر قصير كان الشاهد على وجود أحلام نبيلة لا مكان لها في هذا الوطن.

تشير الاجندة إلى تفاصيل ملتقى استثنائي حمل عنوان «مسرح المقهورين».. استثنائي لأكثر من وجه ..لجهة تناوله موضوعة لم تنل الكثير من الضوء على مستوى الكتابة العربية، ولجهة تقاطع هذا المسرح مع تجارب المسرح السياسي والالتحام مع عنوان السياسة في الفن مسألة لا تبدو محل ترحاب في جغرافيا الخصوصيات اللامتناهية، وأخيراً لتناولها وعرضها من قبل شباب يافعين آنذاك...كل تلك الاشياء كانت تكفي لرفع قيمة الحدث اجمالاً وجعله سبباً في رفع سقف التوقعات من تجربة المنتدى الثقافي المسرحي إياه.

جرى ذلك بحسب الاجندة في تاريخ ٧-٥-٢٠٠٢ ..ابتدأ اللقاء بالوقوف دقيقة صمت حداداً على أرواح شهداء الانتفاضة الفلسطينية التي كانت في لحظة اشتعالها..ومن ثم جرى البرنامج حسب الجدول..مطالعة نظرية في مفهوم المسرح السياسي وفلسفة بوال لمحدثكم تليها اضاءة على تقنيات هذا المسرح من قبل الصديق السيد أحمد السماعيل، متبوعة بتطبيقات أدائية بمشاركة الحضور.

لم نتوقع يومها أن يجاوز حضور المنتدى سقف التوقعات، كان العدد مقبولاً، هذا ما يمكن قوله لمنتدى يستهدف فئة صغيرة مهمومة بالمسرح آنذاك، غير أن الأمر الذي بدا لافتاً على مستوى الحضور هو غياب أي تمثيل لجمعية الثقافة والفنون التي تحتضن هذا المنتدى وتديره..لم نجد أثراً لمدير فرع

الجمعية محمد الشريدي ولا مسؤول قسم المسرح عبدالعزيز السماعيل ولا أي أحد آخر ..ترك هذا الغياب شعورا بعدم وجود غطاء لهذه الحلقة من المنتدى..أعني غطاءاً قانونياً...لأن كل أنشطة المنتدى كانت تمضي بسلالة لسبب بسيط هو إدراجها ضمن النشاط غير الممنهج...وهذا الوصف يعني أنك في مأمن من المرور عبر قنوات الترخيص التي تشترطها الجهات المختصة في إدارة اي نشاط علني.

تعددت الأعذار لذلك الغياب الجماعي غير أن الاهم هو أننا تحدثنا بما نريد، فتحنا نافذة على واحدة من أكثر التجارب المسرحية أهلية وجدارة للحياة والنمو في بيئة تضج بألوان وأشكال القهر على اختلاف صوره، وكانت الشرق الأوسط ومعها جريدة الجزيرة قد أسهمت في توثيق هذا الحدث الذي شاءت الصدف أن لا يسجل بأي شكل من الاشكال، لا صوتاً ولا صورة، لتكون الصحافة الورقية وبعدها الالكترونية الطريق الوحيد لتوثيقها.

استغرقت بعدها في البحث والقراءة في هذا المجال الذي لاح لي وكأنه الأمل الأخير في فضاء مسرحي تتآكل فيه كل الآمال، حلمت معه بالكثير، بأن أحيل الشوارع والتجمعات عند الشواطئ إلى مختبرات وورش عمل لتقنيات مسرح المقهورين، وفي خضم هذا الانشغال وهذه التطلعات حملني طلب الاصدقاء في الأحساء بعدها إلى تقديم حلقة نقاشية أخرى عندهم عن ذات الموضوع، لم اتحمس لهذه الدعوة بداية لأنها ستحملني لتكرار ما قلته في الدمام، غير أن اتساع دائرة الوعي بفلسفة بوال دفعني إلى تعديل الورقة السابقة- التي أدرجت اوغستو بوال ومسرحه تحت يافطة المسرح السياسي- عبر محاولة ربط مسرح المقهورين بتجليات نظرية مابعد الكولونيالية، الأمر الذي اتاح لي أن أموضع أسئلة بوال وسيرته على خارطة التحولات المعرفية والسياسية والجمالية في آن معاً.

اليوم وبعد اختيار أوجستو بوال لكتابة كلمة اليوم العالمي للمسرح والتي

أوجستو بوال
مسرح المقهورين

تأتي عادة كشكل من اشكال التكريم لرموز العمل المسرحي دوليا، أجدني في حنين لاستعادة تلك الذكريات، للبحث في أحلام مضى عليها أكثر من خمس سنوات، يوم كنت أحلم في إصدار صغير يلملم جهدي الضائع في معرفة هذا المسرح البديل..أستعيد من الإرشيف رسائلي العائرة وهي تقطع الطريق إلى مكتب أوجستو بوال، محملة بأسئلة كانت بمثابة عصارة فكري وتأملاتي في عالم المقهورين، طمعاً في حوار عربي أول مع هذا الرجل الكهل.. في المرة الأولى رجعت الرسالة مرفقة بجواب يفيد بأن كل شيء عن أوجستو بوال متاح في كتبه المطبوعة وحواراته المنشورة، غير أن ذلك لم يثنيني عن معاودة الكرة، والتأكيد على ماهية وقيمة الحوار الذي أنشده..فكان الوعد بتقديم الإجابات بعد وصول الرجل من مهمات الخارجية.

لم يتأخر الجواب طويلاً، لكن الحماسة لهذا الحوار غادرت مع قراءة ردود أوجستو بوال عليها، جاءت مقتضبة جداً، محصورة بين نعم ولا، وبين سطر ونصف السطر، في وقت كنت أؤمن فيه أن كل سؤال يحتمل الكثير من التفصيل...وبذلك خرجت فكرة الإصدار من حيث دخلت، وبعدها بوقت ليس بالبعيد خرجنا من دوامة المنتدى، ومساحات المسرح، لم يعد يستهوينا جمع الشارد والوارد من شؤونه التي دأبنا على رصدها...غير أننا كما يبدو لم نخرج عن اطار تلك الصور، وأننا موعودون دائما بالرجوع إلى محطاتنا القديمة.

ها أنا اعاود التسلية بترجمة كلمة اليوم العالمي للمسرح، ليس سداً للفراغ، ولا تحسباً لفارق التوقيت بين صدورها بالانجليزية وصدور ترجمتها العربية كما في المرات السابقة، وإنما تعاطفاً مع مسرح المقهورين الذي أدعي أني تآلفت والكثير من مفرداته ولغة الكتابة فيه، كما عاودت تشذيب ورقتي التي قدمتها في الأحساء تحت عنوان الخطاب المسرحي وثقافة مابعد الكولونيالية، وتوثيق مصادرها التي تكاسلت عن إدراجها منذ ذلك الوقت.

هي بين ايديكم بالإضافة إلى سيرة أوجستو بوال الذاتية وقصة من قصص البدايات التي استلطفتها ..علها تكون سبباً لمزيد من المعرفة في هذا المسرح الآخذ في الاتساع.

كونوا بخير...

«الخطاب المسرحي..وثقافة مابعد الكولونيالية- مسرح المقهورين نموذجا»

١. مراجعة في مفهوم «مابعد الكولونيالية»

١,١ توطئة

إذا ما نظرنا إلى مابعد الكولونيالية كاصطلاح من ظاهره سنجده يحيل في معناه البسيط على مرحلة ما بعد الاستعمار، فهو يتأسس على الحقيقة التاريخية التي شهدها العالم في فترات زمنية فائتة، كانت فيها الدول الاوروبية تحتل مساحات عدة من دول اخرى.

وبذلك ستبدو لنا نظرية ما بعد الكولونيالية محاولة لوصف وضعنا الراهن وثقافته بالتركيز على تأثيرات الامبريالية الغربية التي سيطرت على العالم منذ القرن السادس عشر والذي بدأت تنحل خيوطها بنهاية الحرب العالمية الثانية حيث نالت معظم المستعمرات الاوروبية استقلالها ؛ وان كانت صفة السيطرة، أي سيطرة امم قليلة على امم أخرى في الوقت الحالي لم تنقطع، وفي النفوذ العسكري والاقتصادي مثال مهم على ذلك .

وينطبق اصطلاح المابعد كولونيالية على الحالة التي نتجت بعد الاستعمار، وتراث أو آثار الاستعمار ذاته: سواء تلك النزعة نحو مزيد من التحرر المادي أو تلك الصورة القائمة للاضطهاد المتواصل في بعض الدول.

وعلى غرار الحركات النسوية تستهدف المابعد كولونيالية إعطاء الصوت للجماعة المضطهدة عبر فهم بنى القهر ونقدها وتشجيع التحرر والثورة بالنفاذ إلى طبقات النصوص وتفكيك الخطابات الفكرية.

٢,٢ ادوارد سعيد

ويحيل كثير من الدارسين على جهد إدوارد سعيد في كتابه «الإستشراق» كاول إرهاصات هذا الإتجاه، وفيه يرشدنا إلى ما يصفه بجوهر الفكر الإستشراقي وهو التمييز بين فوقية غربية ودونية شرقية، وذلك من خلال اسهامات المستشرقين الفكرية والابداعية التي قدمت لنا الغرب في صورة ابيض اخلاقي عقلاني متحرر يستحق التسلط على العالم، والشرق في صورة ليس لها من تلك الصفات المذكورة أي شيء، يحتاج إلى رعاية الغرب ووصايته .

وكان إدوارد سعيد قد أتبع الاستشراق بإصدار آخر هو «الثقافة والإمبريالية»، والذي ذهب معه بعيداً في داخل النصوص الغربية ومارس جهداً لافتاً في تفكيكها، كاشفاً القناع عن المركزية الغربية المتعالية التي تهيمن على لغة عدد من الساردين وتؤسس لموقفهم من الآخر.

في هذا الإصدار يراجع إدوارد سعيد العلاقة بين الثقافة والامبراطورية.. ليكشف عن الأنساق الفكرية التي أسست لثقافة الإمبريالية ..عن مفارقة العداء للإمبريالية وتأييدها.. فالثقافة بحسب سعيد مسرح لتشابك الكثير من القضايا.

٢,٣ اتساع المفهوم

هذا الاتجاه الفكري ولد حساسية نقدية جديدة، ساهمت في تجديد فهمنا للتاريخ الحديث، والدراسات الثقافية والاقتصاد السياسي..حساسية قوامها التشكيك والمساءلة لكل ما تقدمه النظريات الاوروبية والحفر في أبنيتها المعرفية.

برز هذا الاتجاه في سياق مناهضة الاستعمار والتحرير التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين، وبرغم من الجدل الدائر على مدى عقدين حول تعريف هذا المفهوم، لا يزال مابعد الكولونيالية مفهوماً غامضاً، يواجه الكثير من النقد بشأن التحقيب الزمني لما قبل وما بعد، وما هو خاضع لدائرة التأثر به كظاهرة جغرافياً وتاريخياً وثقافياً .

ولعل دراسات مابعد الكولونيالية لم تعد تقتصر على حقبة ما بعد الاستعمار ولا دول ما بعد الاستعمار، بل امتد المفهوم ليطاول كل ما يتأثر بهذا السياق الامبريالي «منذ لحظة الاستعمار وحتى يومنا الحاضر»، أي انه «يعنى بالعالم كما وجد ويوجد خلال وبعد السيطرة الامبريالية الاوروبية، وبالآثار المترتبة من جراء ذلك على الأدب والثقافة المعاصرة».

٢. المسرح ومابعد الكولونيالية

وإذا كان إدوارد سعيد قد انشغل بالسرديات، والنصوص السردية، مشدداً على علاقتها بتسويغ الامبريالية، بل في أحيان كانت صانعاً لها، فإن الناقد الهندي رستم بهاشورا مارس اشتغاله النقدي على عدد من رموز المسرح الغربي، وتحديدا اولئك الذين اندفعوا ناحية التراث الشرقي وأفادوا منه في تطوير نظرياتهم واعمالهم المسرحية .

تمكن هذا الناقد من معاودة اكتشاف آرتو، بروك، جروتوفسكي، وغيرهم بالاستناد إلى آليات مابعد الكولونيالية، واستطاع أن يكشف عن صورة الشرق المتخيل كما يقدمه أولئك المسرحيون الغربيون ..تلك الصورة التي كانت حافلة بالتشويه ..التشوية لاساطيره ..التشويه لجماليات المسرح الشرقي.. التشويه للتراث والحقائق التاريخية.

هكذا بدت محاولات مابعد الكولونيالية سعياً متواصلاً لاختبار العلاقة بين المركز والهامش..بين الانا والآخر...بين المستعمَر والمستعمر..بين المكان واللغة..بين السيد والعبد.. كانت ومازالت تمثل جهداً دؤوباً لتفكيك السلطة ومراكز الهيمنة كما تتمثل في سياقات النصوص الإبداعية والفكرية...

٢,٢ مسرح المقهورين

على ذات النول، جاءت جهود أوجستو بوال التنظيرية والتطبيقية لمسرح المقهورين كنتاج لوعي ما بعد الكولونيالية، فعمد إلى الاستفادة من المنجز الفكري لباولو فرايري حول تعليم المقهورين في رسم ملامح جديدة لمسرح ثوري يخرج عن معادلة الممثل والمتفرج كما يقدمها النموذج الغربي الذي يعمل برأي بوال على الحد من حافز التغيير الاجتماعي عند الممثل والجمهور على السواء، فهو يطهرهم من رغبة التغيير وليس من المشاعر السلبية على حد وصفه .

وكان المعلم البرازيلي باولو فرايري قد عالج في إصداره المهم «تعليم المقهورين» الكيفية التي تصبح فيها أنظمة التعليم وسائل لبرمجة الكائن وتدريبه على ثقافة الصمت، ويصبح فيها المقهورين اسرى لاشباح قاهريهم، ما يتركهم متأرجحين في مشاعرهم بين الإحساس بضرورة الحرية لتحقيق الذات والخوف منها، وبين أن يظلوا متفرجين وأن يكونوا ممثلين...

ويبدو واضحاً استناد فرايري في رؤيته على إسهامات فكرية انشغلت بمعالجة العلاقة بين المستعمَر والمستعمر، ككتاب فرانز فانون «معذبو الارض»، وَ البرت ميين «المستعمرون والمستعمرون»، اضافة إلى احالاته المتفرقة على عبارات تشي غيفارا ولينين.

وكان المقترح البديل لطرق التعليم القهرية هو ما أسماه بالتعليم الحواري – والذي سنجد تطبيقاته في مسرح المقهورين- الذي يقابل التعليم البنكي، وهو تعليم ثوري يقوم على التفكير الناقد عبر الحوار، وعبر تجاوز تلك العلاقة القهرية التي تجعل من صورة التعليم نوعاً من التفضل على الناس وايداع المعلومات في عقولهم دون أن يكون لهم دور ورأي.
وأوجستو بوال الذي مارس النشاط السياسي إلى جانب العمل المسرحي في ظروف القهر السياسي كان مهجوسا بتعزيز البعد الثوري للمسرح وإيجاد وسائل درامية اجتماعية لتحدي الظروف الصعبة في ظل الدكتاتورية، مأخوذا بميوله اليسارية المتنامية. وبمثل ما كانت عليه أغلب أنماط المسرح السياسي الأخرى، جاءت تجربة بوال متكأة على وعيه بالنظرية الماركسية وفيها راهن على جدلية التناقضات التي تعيشها الطبقة الكادحة لإفراز وعي سياسي لدى المتفرج وحمله على ممارسة الفعل الاجتماعي.
انشغل بوال بتصعيد الحالة الحوارية بين العرض والجمهور كأمر مهم للخلاص من القهر، ذلك القهر الذي يتلمس وجوده في «اللاحوار» حسب باولو فرايري في اصداره الشهير «تعليم المقهورين»، فاللاحوار وسيلته الأبدية -على حد فرايري -هي تحقيق الغزو المستمر لعقول وقلوب المقهورين . وظهرت مساحة تأثير هذا الأخير على أفكار بوال بنحو واسع، حيث أفاد من نظرية الحوار الثوري والتعليم الحواري وسعى إلى تطبيقها في عمله مع الفلاحين للتحرر من قهر الإقطاعيين من ملاك الاراضي.
كان حينئذ يبحث عن صيغة مسرحية تتواءم والحساسية المحلية، فضاء جمالي مصعد لمراداته الفلسفية والسياسية، يتطلع معها للافتراق عن

أوجستو بوال
مسرح المقهورين

النموذج الغربي/البرجوازي بمدلولاته القمعية، الذي يستحيل على الدوام بزعم بوال إلى أداة للقهر بفعل تفويضه للسلطة في العرض إلى الممثلين، الامر الذي يصبح معه الجمهور مذعناً وسلبياً بنحو تام، وهذا ما دفعه لرفض المفهوم الارسطي للتراجيديا والتطهير باعتباره وسيلة لتجريد الجمهور من السلوكيات غير المقبوالة اجتماعيا وإضفاء صبغة أخلاقية على هذا اللون من القهر للحيلولة دون اختراقهم للسلطة الاجتماعية ، فهو برأيه كابح لنزعة التغيير في المجتمع وليس بطارد للانفعالات والمشاعر السلبية بالنحو الذي يوصف، مماثلاً في ذلك ما ذهب اليه بريشت، أكثر المسرحيين اشتغالاً على مفهوم المسرح السياسي، من رفض لفكرة التطهير واستبدالها بالتحريض، ووصفه لقواعد الدراما التي صاغها أرسطو بأنها محاولة «لجعل النظام السياسي والفكري السائد في عصره قيمة مطلقة لا تخضع للنقد، ولا ترتبط بأية ظروف او متغيرات تاريخية « .

بهذا الميل الفلسفي للنزعة البريشتية، سعى بوال إلى تفعيل الجمهور السلبي عبر تقنيات أدائية تجهد لجعلهم جمعاً من المتفرجين الممثلين في ذات الوقت، يشاركون في تحويل واقعهم الشخصي والإجتماعي إلى وعي وفعل سياسي، لا يكتفي فيها بطبيعة العلاقة التحريضية التي صاغها بريخت في مسرحه الملحمي، بل يمضي إلى شراكة حقيقة بين الجمهور والممثلين في تأسيس الفعل المسرحي، وتوجيه أحداث العرض.

قدم بوال بدائل أكثر راديكالية لعملية التغريب التي تبناها بريشت ،أمعنت في اقترابها من الفئات المضطهدة، ملامسة مشاكلها الإنسانية، بقصد الإرتقاء بسوية الوعي بقضاياها وإمكانات تجاوزها والتحرر من سطوتها، وفيها ينخرط الجمهور في عملية استكشاف لحقائقهم الاجتماعية، يدعون فيها لتحليل مشاكلهم التي يختارونها بحرية والبحث عن خياراتهم الخاصة للتغيير.

ومن خلال عدد من التقنيات الأدائية والألعاب المسرحية تمكن بوال من أن يحول فلسفته السياسية إلى جدل جمالي نعرفه الآن بإسم «مسرح المقهورين «، في سياق مسرحي يعتمد على امتلاك القدرة على التلقائية والإرتجال وحق التعبير الذاتي كضرورات منهجية لإيجاد صياغة جماعية للعرض.

٢,٣ تقنيات المسرح البديل

إذا ما أردنا تلمس الإرهاصات الاولى لتجربة مسرح المقهورين، كما تتبدى في سيرة أوجستو بوال، فيمكن ان نستحضر مسرح الصورة (Image Theatre) ومسرح الجريدة (Newspaper theatre) كإشارات ابتدائية للحساسية المسرحية الجديدة، المؤسسة على وعي التناقضات الطبقية ورفض الوظيفة الترفيهية للمسرح والاتصال بالواقع الاجتماعي، فهناك تتحول التجربة المسرحية إلى مختبر للخبرة الجماعية والتعلم الحواري، ويصبح المسرح متاحا كممارسة تعليمية لأفراد الطبقة الكادحة، كما في مثال حملة محو الأمية في بيرو عام ١٩٧٣م التي حاول فيها بوال أن يجعل من الجسد وسيطاً تعبيرياً ولغة للتواصل اليومي لتلك المنطقة الفقيرة بالاعتماد على نموذج مسرح الصورة أي بجعل نحت التعابير على الجسد حياة ممكنة للمعاني، بديلة عن الوسائط الشفاهية، بقدر يستنبت دلالات مختلفة باختلاف تشكيلاتها، تكشف عن التكوينات الشعورية.

وبتأمل سياق التحولات السياسية في البرازيل، يمكن القول أن السياسية عموما اثرت في تحديد استراتيجيات التجربة وخياراتها التقنية، بدءاً من مسرح الجريدة وحتى المسرح التشريعي (Legislative Theatre) مرورا بنموذج المسرح المتخفي (Invisible Theatre) وحتى مسرح حلقة النقاش(Forum Theatre)، كاحد الاشارات الواضحة على تأثيرات المناخ السياسي في التجربة ، فهي مدفوعة في الاغلب بتفاصيل هذا الواقع وما فيه من تداعيات الوعي السياسي، وهو ما نلاحظه في اختيار المسرح المتخفي أو غير المرئي كمتنفس لتداول المحظور سياسيا في مرحلة الحكم القمعي، حيث يتم تقديم مشاهد معدة مسبقا في الاماكن العامة دون ان يدرك الناس هناك بأنها مسرحيات معدة حتى مع مشاهدتها، وكان الغرض منها توجيه الرأي العام وتحريضه باتجاه المشاكل السياسية والاجتماعية كالبطالة وانخفاض مستوى الاجور، على غرار عرض رجل اسود نفسه للبيع كرقيق بدعوى ان

ثمن الرقيق في القرن التاسع عشر أوفى من اجور العمال في هذا الوقت .

ويمثل مسرح حلقة النقاش (Forum Theatre) الاكتشاف الأهم في تقنيات مسرح المقهورين، حيث يتقدم العرض المسرحي باتجاه الغاء سلطة الممثل على المتفرجين، وتفتيت تلك الصورة السائدة للمسرح والتي تقسم الناس في التجربة المسرحية إلى ممثلين فاعلين ومتفرجين سلبيين لا أثر لهم في صناعة الحدث، فهي تدفع إلى التشابك بين الممثلين والمتفرجين في إنتاج العرض، وتغيير المعادلة الفنية لصالح تقاليد مسرحية جديدة لا يدعى فيها المتفرجون إلى مناقشة العرض فقط كما في واحدة من محطات مسرح المقهورين الأولى، وإنما للمشاركة الفعلية في منح العرض صورته النهائية عبر الاشتراك في الأداء وتنفيذ تصوراتهم المقترحة.

يتم عادة في هذا المسرح دردمة قضية اجتماعية ما تستبطن شكلاً من أشكال القهر، ومقاربة تداعيات الشخصية المقهورة التي تبدو غالباً لا تملك خياراً بديلاً تعالج به موقفها المقترح او تحقق به رغباتها، فيدعى آنذاك المشاركون إلى اقتراح الحلول وارتجالها بالاستناد إلى خبراتهم وتجاربهم الشخصية، بحيث يمكن في كل مرة إيقاف العرض واقتراح شكل آخر لصياغة الموقف.

ويعمل الجوكر، وهو شخصية ذات وظائف متعددة في هكذا عروض ، على ممارسة دور المدرب أو المسير لأمور العرض أو الورشة إذ يقوم بإعادة كتابة مشاهد العرض وتبديل الممثلين تبعا لاقتراحات المشاركين، كما يساعدهم في التعبير عن افكارهم وطموحاتهم بنحو افضل، والبحث عن خيارات للتغيير وحل المشكلات.

وهكذا لن يكون المتفرجون جملة من المهمشين في قبال ممثلين ينعمون بانوار الاضاءة الاصطناعية، بل سيغدون اكثر حرية في صياغة مشهدهم، ينخرطون سويا مع الممثلين في اكتشاف مأزقهم المشترك، وفهم واقعهم، فثمة

رهان على الوعي المتصاعد للمشاركين خلال مرحلة بناء العرض، حيث يراهن بوال على قدرة ذلك على تحفيزهم لاحداث فعل اجتماعي وصناعة التغيير في الواقع ، ويميل إلى الاعتقاد بأن معاونة المقهورين على خلاصهم لا تكون بمخاطبتهم وجعلهم مستمعين وانما في استرداد حقهم في التعبير عن افكارهم ،دون أن يعني ذلك بأن هذه العروض تسعى إلى تقديم حلول للناس، فهي منشغلة بصناعة الاسئلة وتقصي تجليات الوعي التي تستحيل اجابات عند اولئك الناس، واستفزاز إرادتهم للخروج من حالة القهر، فليس هنالك في مسرح بوال دعوة لاستيهام حلول نهائية بل لتدمير الاحساس بالضعف وعدم القدرة على الافتكاك من الصور النمطية التي تنتصب كمكرسات لحالات القهر.

٢,٤ من الثورية إلى العلاجية

حظيت تجربة مسرح المقهورين بمزيد من الاهتمام مع بداية صدور كتاب أوجستو بوال الأول عام ١٩٧١ والذي حمل ذات الاسم، واستطاع خلال اقامته في في باريس العمل على تدريس منهجه الثوري، وتأسيس عدد من المراكز لمسرح المقهورين وتنفيذ العديد من الورش التدريبية، علاوة على اعلان المهرجان الأول لمسرح المقهورين عام ١٩٨١، الأمر الذي ضمن لهذه التجربة مساحة للامتداد عالمياً.

غير أن الحياة الحديثة في أوروبا كانت تحدياً واضحاً في وجه منهجية بوال، فما تأسست عليه تقنياته التدريبية من قضايا القهر والاضطهاد في امريكا اللاتينية كالبطالة والاضطهاد السياسي والاجتماعي لا تمثل قضايا حقيقية في المجتمعات الاوروبية التي أنجزت كثيراً من وعودها لمواطنيها ، مما جعل الافتراق فاقعاً بين الاثنين .

اكتشف بوال أن المجتمع الرأسمالي هناك يختلف في مشاكله عن المجتمعات الفقيرة التي جاء منها، وهو ما حتم عليه ان يكيف موضوعاته وتقنياته لتتوافق مع هذا السياق الجديد في معطياته، وأن كان اعتقاده هو أن ليس هنالك فارق كبير بينهما، فبالنتيجة هنالك شعور بعدم الرضا والارتياح يسود معظم

الناس، ويؤدي إلى الموت، غير أن محركه في المجتمعات الأوروبية قضايا أخرى، نفسانية ووجودية، كالفراغ والعزلة وعدم القدرة على التواصل والتي تتسبب في حالات الانتحار المرتفعة.

تأثر بوال كثيراً من تواجده في اوروبا منذ بداية الثمانينات، وقد تركت تجربة العمل فيها آثارها على تقنيات مسرح المقهورين اللاحقة، فقد بدأ بتقديم تقنياته العلاجية التي كانت تكييفاً لتقنياته السابقة وتعرف بـ» قوس قزح الرغبات» وهي عنوان لواحد من آخر اصداراته.

فالناس في أوروبا الغربية لا يتعرضون لعنف خارجي مباشر حسب رأيه وإنما يحملون شرطياً قامعاً في رؤوسهم، وقد تبنى من أجل ذلك تقنية «شرطي في الرأس» التي تعنى بالكشف عن كيفية اختراق الشرطة لرؤوسهم وتطوير اتجاهات من أجل اخراجها من جديد.

من هنا بدأ الالتفات إلى البعد العلاجي في تجربة مسرح المقهورين، وصارت تقترب من عوالم السيكودراما كما عند منظرها مورينو، حيث تشترك التجربتين في جعل إطلاق التلقائية الإبداعية وتحريرها هدفاً رئيساً، وإن كان بوال يصر على وجود تناقض بين المنهجين، فالسيكودراما على حد قوله تهدف إلى تكييف الناس مع ما هو سائد، في حين يسعى هو إلى تمكيين الناس من التغيير ومواجهة آليات القمع الاجتماعي.

هوامش:

Peter Childs and Patrick Williams, An Introduction to Post-Colonial Theory, London, Prentice-Hall, ١٩٩٧, pp. ١-١٣.

ادوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة كمال ابوديب، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ١٩٨٤، ص٧٣-٧٩

Peter Childs and Patrick Williams, An Introduction to Post-Colonial Theory, London, Prentice-Hall, ١٩٩٧, pp. ١-١٣.

Mark Fortier, theory/theatre : an introduction, London, Routledge, ٢٠٠٢, pp.١٩٩-٢٠٣

Ibid. pp.٢٠٧-٢٠٩

باولو فرايري: تعليم المقهورين، ترجمة يوسف عوض ،دار القلم، بيروت١٩٨٠، ص١٠٥

M. Schutzman & J. Cohen-Cruz, Playing Boal, New York, Routledge ١٩٩٥, P.٢٧

نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مركز الشارقة للابداع الفكري، الشارقة ،ص ١٦٥

M. Schutzman & J. Cohen-Cruz, Playing Boal, New York, Routledge ١٩٩٥, P.١١٢

Ibid. P.٢١

Barbara Santos, "Who is the joker?", Under Pressure , August ٢٠٠١. http://www.unomaha.edu/~pto/augusto.htm

M. Schutzman & J. Cohen-Cruz, Playing Boal, New York, Routledge ١٩٩٥, P.١٠٦-٨٦

Interview with Augusto Boal, Resurgence Issue ٢٠٤.

M. Schutzman & J. Cohen-Cruz, Playing Boal, New York, Routledge ١٩٩٥, P.٩٠-٨٧

قصة البدايات

في الستينات قصد فريق أوجستو بوال المسرحي منطقة سوباولو الفقيرة، ليقدموا عروضهم المسرحية التي كانت بمثابة تعبير عن التضامن مع حقوق الفلاحين هناك.

كان الممثلون ينشودن فيها مقاطع غنائية : دعونا نسكب دماءنا من اجل الحرية
دعونا نسكب دماءنا من اجل الارض
دعونا نسكب الدماء
كانوا يعتقدون ان من الصواب ان يحرضوا المقهور على مقاومة القهر، القهر بمعناه العام، وحاولنا ان نجعل من فننا وسيلة لايصال الحقائق ووضع الحلول..وسعى الفريق إلى تعليم الفلاحين كيف يقاتلون عن حقهم.

غير انه في احد الايام قفز، احد الفلاحين البسطاء صائحا : هنا امر جيد، اناس مثلنا من المدينة يشاطروننا نفس التفكير.

شعر بوال ومجموعته بالفخر والاعتزاز..وبدأوا يدركون ان رسالتهم وصلت ..الا ان واحدا منهم يخفي دمعة بعينيه اندفع قائلا:
طالما انتم مثلنا، فعلينا ان نفعل التالي: نمضي لتناول الغداء، ومن ثم تأخذون اسلحتكم ونحمل اسلحتنا، ونقضي على العكسر الذين كثيرا ما يتهددوننا بالقتل، لكن دعونا نأكل اولا.

أوجستو بوال
مسرح المقهورين

يقول بوال: شعرنا حينها بفقدان الشهية..صرنا نحاول ان نربط بين افكارنا واقوالنا، وفعلنا كل ما يمكن لاجل تصحيح سوء الفهم..كان الصدق الوسيلة الافضل، قلنا لهم بأن تلك كانت مسدسات مسرحية لا اكثر، وليست باسلحة حقيقية.
عقب بعدها الفلاح متعجبا: مسدسات لا تطلق النار ؟ لماذا هي اذن؟.

قلنا: هي لتقديم العروض، غير انها لا تطلق النار حقيقة..نحن فنانون جادون ونؤمن بما نقول، لكن كما ترى هي مجر دمى»

قال: طالما هي هكذا، دعونا نرميها جانبا، فانتم لستم دمى..لقد شاهدتكم تغنون كيف يلزم ان نسكب الدماء، فتعالوا معنا ..فلدينا ما يكفي من السلاح.

حاول بوال قدر الاستطاعة ان يوضح موقفه، انتاب الفريق شعور بالحرج، فقال الفلاح: «اذا كنتم فنانيين بحق، فإن الدم الذي تغنوا له وتدعون لاراقته هو دمنا وليس دمكم اليس كذلك؟»

يقول بوال : من يومها بدأت اتساءل أين الخلل؟ هل المشكلة في ذات المسرح؟ ام في طريقة استخدامنا له؟

كان يومها بوال يتذكر مقطعا جميلا لغيفارا هو :ان التضامن يعني مواجهة ذات الاخطار، ومن ذلك اليوم كما يروي بوال توقف عن اسداء النصائح وارسال الرسائل في المسرح.

وبدأ في عام ١٩٧٣ في تقديم عروض تطرح المشكلة وتقف عن لحظة تشكل الازمة ليبدأ الجمهور بتقديم المقترحات التي يقوم المؤدون بارتجالها.

كان ذلك تقدما ...اذ لم نعد نقدم النصح وانما نتعلم بنحو مشترك.

الدكتور أوجستو بوال ..نبذة موجزة

ولد البرازيلي أوجستو بوال في ريو دي جانيرو، وقد درس نظاميا الهندسية الكيميائية في جامعة كولومبيا في أواخر الاربعينيات واوائل الخمسينات من القرن الفائت. وعلى الرغم من ميوله ومشاركته في المسرح التي بدأت في عمر مبكر، لم يتسن له العمل في المسرح الا بعد اتمامه الدكتوراة في جامعة كولومبيا حيث استدعي للعمل مع مسرح ارينا في ساوباولو، وهناك قادته التجربة إلى الانماط الجديدة من المسرح والتي ستترك أثرا استثنائيا على تطبيقات المسرح التقليدية.

ولادة المتفرج الممثل

كان الجمهور قبل هذه التجربة وماتبعها من تقاليد يدعى لمناقشة العرض بعد انتهائه، وبهذا يظل الجمهور حسب بوال مجرد مشاهدين ومتفاعلين مع الفعل الذي جرى من قبل. وقد طور في الستينيات من القرن الفائت طريقة تتيح لافراد الجمهور امكانية ايقاف العرض واقتراح افعال جديدة للمؤدين الذين سيعمدون بالتالي إلى تنفيذ اقتراحاتهم. وكان التطور المعروف حاليا بدأ عندما فشل احد المؤدين في فهم اقتراح امرأة متمردة من الجمهور فقامت على المسرح لتؤدي ما كان ترمي اليه . كان ذلك بالنسبة لبوال ولادة لفكرة المتفرج الممثل وتحولا في نمطه المسرحي. وهكذا بدأ بوال بدعوة الجمهور لتقديم اقتراحاتهم للتغيير في العرض وشرحها على المنصة.

اكتشف بوال انه من خلال هذا النوع من المشاركة يصبح الجمهور متحفزا ليس لتخيل التغيير بل لتطبيقه عمليا، وبنحو جماعي يقود إلى تمكينهم من احداث فعل اجتماعي.

أوجستو بوال
مسرح المقهورين

بوال كتهديد

لفت بوال الانتباه اليه بسبب اعماله كناشط ثقافي في الوقت الذي كانت فيه السلطة العسكرية في البرازيل خلال الستينيات تنظر إلى هكذا نشاطات بوصفها تهديدا. وقد تم اعتقال بوال وتعذيبه ونفيه إلى الارجنتين ومن ثم منفاه الاختياري في اوروبا بعيد اصداره كتابه الاول «مسرح المقهورين» عام ١٩٧١.

وفي باريس استمر لاثنتي عشرة سنة في تدريس توجهه الثوري في المسرح وقام بتأسيس عدد من المراكز لمسرح المقهورين. وتم تنظيم اول مهرجان دولي لمسرح المقهورين في باريس خلال عام ١٩٨١.

عاد بوال إلى رايو ديجانيرو في عام ١٩٨٦ بعد رحيل الزمرة العسكرية من البرازيل، حيث اقام هناك واسس واحدا من المراكز المهمة لمسرح المقهورين وشكل عدد من المؤسسات لتقدم المسرحيات المبنية على احتياجات المجتمع. وكانت وسائلهم لتقديم هذه العروض هي مسرح الصورة ومسرح المنتدى.ويعتمد مسرح المنتدى على تقديم مشاهد قصيرة تعرض لمشاكل تجمع ما، كما في مشاكل الجنوسة لمؤتمر المرأة او التصورات النمطية العنصرية لمؤتمرات التمييز العنصري. ويتفاعل افراد الجمهور مع العرض بابدال الشخصيات في المشاهد وارتجال الحلول الجديدة للمشاكل المعروضة. بينما يستخدم مسرح الصورة الاشخاص لنحت مواقف وعلاقات للسرد المصاحب.

بوال في اتحاد مسارح التعليم العالي

في عام ١٩٩٢، دعي بوال ليكون متحدثا رئيسيا في المؤتمر الوطني لاتحاد مسرح التعليم العلي في اتلانتا في جورجيا. وهو الاتحاد الوطني لاساتذة المسرح في قطاع التعليم العالي بأمريكا مع ارتباطات دولية بكندا واوروبا وامريكا الجنوبية وآسيا. وكان خطابه إلى جانب الورش الثلاث التي امتدت الواحدة منها خمس ساعات قد ملأ المشاركين برغبة استغلال التقنيات و الفهم العملي لكيفية نقل هذه التوجهات إلى مدارسهم وتجمعاتهم.

وفي ذات العام، اصدر بوال ايضا عمله المهم الثاني «العاب للممثلين وغير الممثلين» ..وفي الخريف منه رشح لمنصب «فيريدور لريو» وهو منصب يعادل مقعد في مجلس المدينة، ومن بين اكثر من الف مرشح تنافسوا على ٥٥ مقعدا كان بوال واحدا من المرشحين الفائزين..وقد اعانه ظهوره الواضح بعد تحصله على المقعد النخابي في الحصول على دعم مالي لاقامة مهرجان دولي لاول مرة في البرازيل في يوليو ١٩٩٣. جذب المهرجان الدولي السابع لمسرح المقهورين ١٥٠ من المشتغلين في مجال مسرح المقهورين من شتى بقاع العالم في حشد غير عادي لمختلف اللغات والانماط المسرحية والقضايا الاجتماعية.
خلال سنوات عدة، استمر بوال في تقوية علاقته مع باول فريري، مؤلف «تعليم المقهورين» ..وقد ظهر الاثنان سويا في المؤتمر السنوي الثاني لتعليم المقهورين في اوماها في مارس من عام ١٩٩٦ في خطاب عام حول التعليم الثوري وللاجابة عن اسئلة مايزيد عن الف شخص. ونظرا لاسفارهم المتعددة خلال عقود ثلاثة (من الستينيات وحتى الثمانينيات) من اجل سلامتهم وسلامة اسرهم، كان ذلك الظهور المشترك الوحيد لكل من باولو فريري واغستو باول في محفل عام.
رحل فريري عن عالمنا في بداية شهر مايو من عام ١٩٩٧، وقد نعاه بوال بقوله: اني حزين..لقد فقدت آخر ابائي..كل ما املكه الآن هو عدد من الاخوة والاخوات.

فلسفته الجمالية

انشغل بوال في الفترة التي قضاها مخرجا في مسرح ارينا (١٩٥٦-٧١) بتطوير فلسفته الجمالية التي قادته إلى مسرح المقهورين ..كان منهما بالبحث عن نموذج مسرحي ينتسب للتجربة والحساسية المحلية بدلا عن النموذج الغربي .
الظروف السياسية التي عاشتها البرازيل في فترة الستينيات دفعت بوال إلى العمل على الدفاع عن الديمقراطية من خلال النشاط السياسي والعمل

المسرحي في مسعى منه نحو ايجاد وسائل درامية اجتماعية لتحدي الظروف الصعبة في ظل الدكتاتورية.
وقد وجد بوال ان نموذج العروض الدعاوية –أي تلك التي تتبنى دعاية سياسية ما- ليست ثورية كما تبدو على مستوى النظرية، وان ممثلي الطبقة الوسطى قاصرون عن تشخيص حالات لا يعايشونها.
طور بوال تقنية مسرح الصورة في عام ١٩٧٣ عندما دعي للمشاركة في حملة لمكافحة الامية في بيرو، وفيها يستخدم بوال الجسد كوسيط تعبيري ناقل لاحاسيس الانسان وافكاره ومواقفه، ولغة للتواصل اليومي.
وفي الارجنتين ومع تزايد سطوة الحكم القمعي هناك اخترع بوال فكرة المسرح المتخفي كمتنفس لتداول الشأن السياسي المحظور، حيث يتم مفاجأة الجمهور بتنفيذ مشاهد معدة مسبقا داخل الفضاءات الحية، في الاسواق والمنتزهات والاماكن العامة التي يرتادها الناس، قد لا يدركون انها مسرحية معدة حتى مع مشاهدتها.

تحولات بوال

تأثر بوال كثيرا من تواجده في اوروبا منذ بداية الثمانيات ،وقد تركت تجربة العمل فيها آثارها على تقنيات مسرح المقهورين اللاحقة، فقد بدأ بتقديم تقنياته العلاجية التي كانت تكييفا لتقنياته السابقة وتعرف بـ» قوس قزح الرغبات» وهي عنوان لواحد من آخر اصداراته.
تعرف بوال عن قرب على المجتمع الرأسمالي، واكتشف ان ثمة فوارق في اشكال القهر التي يعيشها الانسان في المجتمعات الفقيرة والاخرى الغنية .
لم يجد بوال المشاكل السياسية والاجتماعية التي عهدها في امريكا الجنوبية، كالاجور المنخفضة والبطالة والضمان الاجتماعي ..كلها تبدو محلولة.. لكنه بدأ يتكشف اشكالا أخرى مغايرة للقهر منها عدم القدرة على التواصل والفراغ والعزلة.
فالناس في اوروبا الغربية لا يتعرضون لعنف خارجي مباشر حسب رأيه وانما يحملون شرطيا قامعا في رؤوسهم، وقد تبنى من اجل ذلك تقنية «شرطي

في الرأس» التي تعنى بالكشف عن كيفية اختراق الشرطة لرؤوسهم وتطوير اتجاهات من اجل اخراجها من جديد.

هوامش:

١- www.unomaha.edu/~pto/augusto.htm
٢- http://www.ptoweb.org/boal.html

أوجستو بوال في حوار خاص

لا يعدو هذا الحوار ان يكون محاولة للاقتراب من عالم أوجستو بوال، رائد تجربة مسرح المقهورين في العالم، والتواصل مع اجتهاداته المسرحية التي ابتدأت في البرازيل ضمن اشكال الرفض السياسي وتنامت حتى بلغت اطراف الارض عبر مؤسسات وجماعات تحمل شعار «مسرح المقهورين»، صفة هذه التجربة وملمحها الابرز، حيث تتمحور التجربة في كشف اقنعة القهر وطردها من ذات الانسان بالتوسل بعدد من التقنيات الادائية.

انجزنا الحوار عبر البريد الالكتروني، ونظرا لانشغالات بوال ورحلاته الدائمة، اخذ التخاطب مع مكتبه زمنا اطول حتى الحصول على هذه الاجابة المتأخرة والمقتضبة في كل الاحوال.

١. كيف لنا ان نصف اتجاه التجربة المسرحية عالميا في هذه المرحلة؟

مستحيل أن يتمكن شخص ما في العالم من أن يصف المسرح في البرازيل وحدها، فما بالك بالعالم أجمع.

٢. هل لنا ان نقول بأن المحاكاة الارسطية والذاكرة الانفعالية الاستناسلافسكية انتهت إلى متحف التاريخ؟ ما عادت تتلاءم واحتياجات الفهم الجديد للتجربة المسرحية؟

بالطبع لا..فالعالم مجزء ومتشظي إلى كثرة من الجماعات والدول والاعراق والعقائد المتصارعة..محاربة الواحد للآخر والذي هو بوضوح النظام الارسطي القهري (بغض النظر عن أي جزء من أجزائه)مازال قائما في هذه الهويات المتنازعة..وانا اوصي المقهورين بمسرح المقهورين طبعا،

المسرح الذي يدفع باتجاه التغيير وليس التطهير.

٣. في تجربة مسرح المقهورين، يعاود بوال مفهمة العديد من مفردات المسرح بالرجوع إلى بدايات الوعي المسرحي في العالم والذي كما يفهم من دراساتكم قد ولد مع لحظة ولادة الانسان..فهل نفهم من ذلك نزعة للتحرر من أسار اللحظة الراهنة واطلاق التجربة على اتساع الحياة، بحيث يصبح المسرح متوافرا في كل شيء وليس مقيدا بقيود التنظير والارث المسرحي الطويل؟

مسرح المقهورين هو بروفة من اجل الحقيقة..انه يعني بالتحديد الاعداد لمحاولة تغيير الواقع بدلا من مراقبته (التفرج عليه).

٤. يصنف الدارسون تجربة المقهورين ضمن مسرح مابعد الكولونيالية، وهذا يقودنا إلى السؤال عن طبيعة الصلة بين هذا الوعي المسرحي وثقافة مابعد الكولونيالية، اذا ما حملنا هذا المصطلح على التعريف المتداول والذي يحيل على تأثيرات الامبريالية على النشاط الثقافي والفكري في عالم مابعد الاستعمار.

لا احبذ بعض التسميات التي استحدثت اخيرا كمابعد الكولونيالية ومابعد الحداثة والخ..والحق ان النزعة الاستعمارية اتخذت لنفسها هذه الايام اشكالا اخرى، فمن يملك ان يقول بأن غزو العراق وافغانستان وغرينادا والبلاد الاخرى في امريكا الوسطى ليست شكلا استعماريا حديثا.

٥. تشدد تجربة المقهورين على مسألة الهوية، بلحاظ رفض بوال الصيغة الغربية والتوسل بنموذج مسرحي ينتسب إلى ذاكرة المكان، فهل هذا يعني ضرورة ايجاد مفهوم للاداء المسرحي متغير من مجتمع إلى مجتمع؟ ام هي مجرد تقنيات لا اكثر، لا تمتد إلى عمق المفهوم والبنى

النظرية.

اولا هنالك مئات من اشكال الوعي الغربي..وما نهتم به ليس ذاكرة الارض، وانما الحاجات الانسانية..ينبغي ان نحارب كل اشكال القهر..نحن نعلم بأن هنالك اضطهاد بالغ لبعض الاعراق كما يجري للعرب في العديد من الدول الاوروبية، وظلم للمرأة كما في العديد من الدول العربية،الى جانب الفلاحين والسود وما إلى ذلك فيلزمنا ان نحارب كل ذلك... مسرح المقهورين هي فكرة مسرح متصل بكل الناس المقهورين الذين اجبروا على ان يكونوا طائعين دون ان يعطوا الفرصة لأن نسمع اصواتهم.

٦. الا يحمل استعارة تقنيات مسرح المقهورين وسواها من التقنيات المسرحية اشكالية ثقافية باعتبار وجود فوارق دلالية في تعبيرات الجسد واشاراته وتكويناته من ثقافة إلى أخرى؟..هل بالامكان عزل لغة الجسد عن سياقه الثقافي ؟الا توافق بأن ثمة مرجعية فكرية او معرفية او فلسفية من خارج حدود المسرح وراء التقنيات الادائية ؟ المسرح الشرقي مثالا.

تمارس تقنيات مسرح المقهورين في اكثر من ٧٠ دولة في مختلف انحاء العالم ..والطريقة متشابهة.. لكن الشكل يعتمد بالطبع على طبيعة الثقافة المحلية ..فهي غير متشابهة في الهند حيث الميل إلى اتساق الأصوات بصورة أكثر، وكما في افريقيا حيث الميل إلى الشكل الغنائي.

هل نستطيع أن نفصل لغة الجسد عن المكونات الثقافية؟
لا.

ألا ترى أن هناك خلفية مسرحية وأبستيمولوجية لتقنيات الانتاج؟
نعم.

٧. هناك من يقول بتضاؤل الاثر المسرحي التقني في تجربة مسرح المقهورين وطغيان الطابع العلاجي فيه.

هذا غير صحيح..نحن حاليا نشتغل بالتحديد على نموذج المنتدى الجمالي والتربية الجمالية للمقهورين ايضا..وستجد ذلك قريبا في كتابي القادم «المسرح بوصفه فنا حربيا» والصادر عن» ROUTLEDGE»

٨. ما الجديد الذي حملته تجربة مسرح «المقهورين» لعالم المسرح؟

منظومة كاملة من التدريبات والالعاب والتقنيات الخاصة: مسرح حلقة النقاش، المسرح المتخفي، قوس قزح الرغبات، المسرح التشريعي وما إلى ذلك.

٩. هل حقق النزعة التحريضية التي يرتأيها ؟ هل قفز على احلام بريشت ووصل إلى تخليص المسرح من عناصر التكييف والتطهير بالمفهوم الارسطي؟

يبدو واضحا انه مضي إلى ما هو ابعد من مسرح بريشت، فهو مسرح المقهورين بواسطة المقهورين انفسهم ومن اجلهم.

١٠. يبدو أن هناك تماس بين كل من مواضيع مسرح المقهورين والعالم الثالث. لكن هل ان ذلك كاف بصورته الخاصة أن يتم تبني تقنيات بوال وترسيخها في ميدان الممارسة المسرحية عربيا؟

ما اعرفه ان الكثير من المجموعات العربية تقوم بتلك التقنيات وتستخدمها.

١١. ما الذي يمكن ان نناله من تجربة « المقهورين» كممارسة ابداعية في العالم الثالث والدول العربية تحديدا ؟

ان ممارسة تقنيات مسرح المقهورين تساعد المشاركين على اكتشاف ذواتهم وفهم اوضاعهم الاجتماعية والتمرن على ممارسات لتغيير الاوضاع السيئة.

كلمة اليوم العالمي للمسرح - ٢٠٠٩

تعيش كافة المجتمعات الإنسانية حالة فرجوية في حياتها اليومية حين تعمد إلى إنتاج عروض من نوع ما في مناسباتها الخاصة، على اعتبار أن تلك الحالة الفرجوية هي شكل من أشكال التنظيم الاجتماعي المنتجة لعروض يمكن أن يقصدها الناس للمشاهدة.

بل حتى العلاقات الانسانية تبدو مصممة على نحو مسرحي وإن لم نع ذلك، لجهة استخدام الفضاء، ولغة الجسد، واختيار العبارات وتنويعات الصَوت علاوة على طرح الافكار والمشاعر المتناقضة، فكل شيء يجري عرضه على الركح نحن نحياه على ارض الواقع، فكل ذلك هو مسرح.

و تمثل حفلات الزفاف ومناسبات الحداد عروضاً فرجوية هي الأخرى، مع أنها طقوس يومية الفناها على النحو الذي لا يتيح لنا التعرف على حقيقتها تلك، تماما كما هو الحال مع طقوس الختان، وتبادل التحايا والقهوة في الصباح، وأشكال الحب المتردد والعواطف الجياشة، كما هي الاجتماعات واللقاءات الدبلوماسية ..هي جميعاً من صروف المسرح.

وواحدة من مهام الفن الرئيسة هي جعل الناس أكثر احساساً بعروض الحياة اليومية التي يعتبر فيها المؤدون متفرجون أيضا، وفيها يتوافق المكان مع خشبة المسرح، فنحن جميعاً فنانون، وبهذا الفعل المسرحي يمكننا أن نتعلم كيف نرى ما هو ظاهر وجلي، مما لا نراه في حقيقة الأمر، فقط لأننا اعتدنا النظر اليه، فكل ما يغدو مألوفا للنظر يصبح أمراً غير مرئي ..وبتقديم العروض المسرحية نحن نلقي بمزيد من الضوء على منصة الحياة اليومية.

أوجستو بوال
مسرح المقهورين

لقد أدهشنا في سبتمبر الماضي ذلك الانكشاف المسرحي، نحن الذين كنا نعتقد بأننا نعيش في عالم آمن، بالرغم من أشكال الحروب والمجازر وصنوف التعذيب التي تحدث بالفعل لكنها في مواقع نائية وبعيدة عنا..نعم، نحن الذين ننعم بالحماية بواسطة اموالنا المستثمرة في بعض البنوك أو لدى بعض الشركات المعتبرة في اسواق المال استفقنا أخيراً لنجد أن تلك الاموال أصبحت هباءاً منثوراً، مجرد أشياء افتراضية لا وجود لها، مجرد اختراع وهمي ابتكره الاقتصاديون غير الوهميين طبعا، وغير الجديرين بالثقة والاحترام.

كان كل شيء يشبه عرضاً مسرحياً رديئاً، مخطط أسود يربح فيه القلة من الناس الكثير الكثير فيما يخسر الكثرة منهم كل ما يملكون..فيه ينشغل مسؤلوا الدول الغنية بعقد الاجتماعات السرية لإيجاد حلول سحرية بينما نبقى نحن ضحايا تلك القرارات نمارس دور المتفرج في الصفوف المتأخرة من تلك المنصة.

قبل عشرين سنة أخرجت عرضاً مسرحياً بعنوان "فيدرا " في ريو دي جانيرو، كانت تجهيزات المسرح فقيرة جداً اقتصرت على جلود البقر الملقاة على الارض، ومن حولها بعض عيدان الخيزران، وقد اعتدت أن اخاطب الممثلين قبل كل عرض بالقول أن الحكاية التي كنا نختلق أحداثها يوما بعد يوم قد انتهت وأنه لا يحق لأحد أن يكذب حالما يعبر بين تلك الخيزرانات، فالمسرح هو تلك الحقيقة المخبوءة.

إننا حين ننظر إلى ما وراء الظاهر من الاشياء، سنجد اشخاصاً قاهرين ومقهورين في كل المجتمعات والجماعات الاثنية، وفي كل الطبقات والتصنيفات الاجتماعية، سنرى عالماً قاسياً وظالماً وعلينا أن نسعى لإيجاد عالم بديل لأننا نعلم بأن ذلك ممكن، وذلك رهن إرادتنا متى ما أردنا أن نبني هذا العالم بأيدينا، ومن خلال نشاطنا (الأداء) على خشبة المسرح، ومسرح حياتنا الخاصة.

فلنشارك في هذا العرض الذي يوشك أن يبدأ، وفي حال عودتكم إلى منازلكم، مارسوا تمثيل عروضكم الخاصة مع أصدقائكم لتدركوا تلك الاشياء التي لم تكونوا قادرين من قبل على رؤيتها لمجرد أنها واضحة كوضوح الشمس، فالمسرح ليس مجرد حدث نعايشه بل هو أسلوب وطريقة حياة.

إننا جميعا مؤدون، فأن تكون مواطناً لا يعني مجرد العيش في كنف مجتمع ما، وإنما يعني السعي إلى تغييره.

خاتمة

مسرح المقهورين تجربة تفترق عن سواها من التجارب المسرحية بإصرارها على اكتشاف الجوهر الاجتماعي والبيداغوجي والجمالي في آن معاً لهذا الفعل الابداعي الذي استقر على صورة التقسيمات المألوفة بين عارضين ومتفرجين، بين منصة عرض وصالة جمهور، بين ماض وحاضر، فيما ينشغل هذا المسرح في تكوينه الخاص بتأسيس علاقة شراكة جديدة، شكلا من اشكال الاندماج بين الاثنين لأجل دفع المسرح، وكذا الإنسان إلى وظيفته الأرقى وهي التغيير، تغيير الواقع، وليس التماهي معه كما ينشد المسرح السائد بتقاليده العتيدة.

وفي رسالته التي خص بها اليوم العالمي للمسرح لهذا العام كان أوجستو بوال يستعيد هذه المعاني التي اجتهد على تبيانها في كتبه ومحاضراته ودوراته التي طاف بها دول العالم، كان يذكرنا بفاعليتنا في هذا المسرح الكبير، محرضاً إيانا على صنع التغيير، وكل ذلك من اجل أن نرى، لا بنحو النظر العابر للاشياء ،بل النظر الذي يجاوز مظاهر الاشياء إلى جوهرها...فالمسرح في تعريفاته الاولية مرتبط بفعل النظر، وهو يحملنا على إعادة تأهيل هذا المعنى وتطويره ليصبح قريناً للقدرة على الكشف والتعرف على الحقائق المخبوءة في تفاصيل حياتنا اليومية.

أننا مدعوون من خلال رسالة بوال إلى اكتشاف بدائل لاشكال الصراع التي نحياها في واقع اليوم، أن نكف عن ممارسة افعال الفرجة السالبة، وأن نتذكر دائما أن المسرح حياة، وأن الحياة

أوجستو بوال
مسرح المقهورين

مسرحنا جميعا، نصوغها كيف نشاء، ساعة نريد ذلك، وساعة نؤمن أن التغيير ضرورة وإمكان معاً، حتى يصبح المسرح هو الآخر اداة تغيير للواقع الحاضر، وعرضاً منذوراً لصناعة مستقبل أكثر اشراقاً، فمسرح المقهورين أولا وأخيراً-كما وصف بوال ذات حوار- هو بروفة من اجل الحقيقة..إنه يعني بالتحديد الاعداد لمحاولة تغيير الواقع بدلاً من مراقبته والتفرج عليه.

أثير السادة