

مسرح المضطهدين

د. ميسون علي

مسرح المضطهد Théâtre de l'opprime هو تسمية ابتدعها المسرحي البرازيلي أوغستو بوال (- 1931) A. Boal وأطلقها على تجربته المسرحية في البيرو وفي بقية دول أميركا اللاتينية في السبعينيات من القرن العشرين. والأهمية الحقيقية لعمل بوال تكمن في العلاقة التي تمكّن من بنائها مع جمهور محدّد، وفي المعالجة النظرية التي قدمها وفي التمارين التي اقترحها لإعداد الممثل.

بدأ بوال عمله بالممارسة المسرحية الفعلية ضمن حملة محو الأمية في البيرو عام 1973. واستند في تجربته إلى أساليب عمل مختلفة في أماكن متنوعة جغرافياً وحضارياً (مصحات عقلية، قرى فقيرة ومدن صناعية، سجون). وقد استخلص في ما بعد من هذه التجربة مفهوماً نظرياً متكاملًا حول المسرح. انطلق بوال من فكرة أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، وأن كل مسرح هو مسرح سياسي بالضرورة. كما اعتبر أن البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المتفرج. فقد أعاد بوال النظر بالعلاقة بين الواقع والخيال، ودمج بينهما على المستويين النظري والعملي. كما اعتبر أن مشاركة المتفرج في العرض من الأهداف الأساسية لمسرحه، وبالتالي غير من وضع وموقف المتفرج مما يراه. كذلك صاغ بوال نظرية متكاملة بلورت فكرته عن هدف المسرح انطلاقاً من نقد النظريات الجمالية التي تشكّل محطات أساسية في تاريخ المسرح. فقد انتقد النظام الماساوي عند أرسطو (322- 384 Aristotles ق.م) واعتبره نظاماً قسرياً. وطرح غاية جديدة للمسرح هي التوعية بدلاً من التطهير. Catharsis وإذا كان قد استفاد من المسرحي الألماني برتولد بريشت (1898-1956 B. Brecht) في استخدامه لتقنيات التغريب Distanciation في المسرح، إلا أنه ذهب أبعد من بريشت في نظريته عن المسرح الملحمي، إذ رأى أنه يجب محاولة تغيير الواقع بدلاً من محاكمته.

يتحدث بوال عن تجربته في مسرح المضطهد في كتابه «قوس قزح الرغبة» والتي يمكننا إيجازها كما يلي (1):

في بداية أعوام الستينيات كنت كثير الترحال مع فرقتي المسرحية مسرح الحلبة بساو باولو (Theatro de Arena) حيث كنّا نزر مناطق فقيرة في البرازيل، وكنا نكتب ونُخرج مسرحيات معادية للظلم. كما عملنا في بيرو عام 1973 في إطار برنامج لمحو الأمية عن طريق المسرح، حيث استخدمت شكلاً جديداً من المسرح أطلقت عليه اسم «الدراماتورية الفورية» قوامها ما يلي:

كنا نقدم مسرحية تحكي مشكلة ينبغي أن نجد لها حلاً. وكان العرض يستمر حتى لحظة الأزمة التي هي نقطة حرجة ينبغي فيها على البطل أن يتخذ قراراً. وهنا كنا نتوقف عن التمثيل ونسأل المتفرجين عما ينبغي أن يفعله البطل. وكان كل منهم يقدم اقتراحاً ثم يرتجل الممثلون فوق خشبة المسرح استكمالاً للعرض حسب كل اقتراح على حدة. كان ذلك تقدماً في مسرحنا، بدل أن نسدي النصائح للجمهور. كنا والجمهور نتعلم سوياً. كما كنا نطلب أحياناً من المتفرج الصعود إلى خشبة المسرح منفذاً الفعل الذي يتخيله ويصنع ذلك بطريقة شخصية وفريدة وغير قابلة للنقل، أي بالطريقة التي لا يمكن لأحد سواه أن يقوم بها، ولا يمكن لأي فنان مهما كان أن يقوم بها نيابة عنه. ففوق خشبة المسرح يعتبر الممثل مترجماً للشخصية، وبالتالي خائناً لها، ومن المستحيل ألا يخونها.

عملنا في لشبونة وباريس وفي عدة بلاد أوروبية مع مهاجرين من معلمين ونساء وعمال من بلاد أميركا اللاتينية الذين كانوا يعانون فيها من قهر أعرفه جيداً، ذلك القهر المتمثل في التفرقة العنصرية والجنسية، وفي أوضاع العمل التي لا تحتتمل، والرواتب غير المرضية، وسوء استخدام الشرطة لسلطتها.

وشياً فشيئاً غيّرت رأبي. فقد قررت أن أعمل في سياق تلك الأنواع من القهر على اعتبار أنها تندرج تحت مسمى «مسرح المضطهدين».

يقوم مسرح المقهورين على نسق من التدريبات الجسدية ومن الألعاب الجمالية وتقنيات الصورة والارتجالات الخاصة، تهدف جميعاً إلى حماية تلك الموهبة الإنسانية وتنميتها

(1) - Auguste Boal, De Théâtre et De Thérapie, L'Arc-en-ciel du désir, Editions Ramsay, Paris, 1990.

وانظر أيضاً:

أوغستو بوال، منهج أوغستو بوال في المسرح، ترجمة: نورا أمين، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997.

وتحقيق أبعاد جديدة لها من خلال جعل النشاط المسرحي أداة فعالة للفهم وللوعي نحو حلول للمشكلات الاجتماعية والشخصية. ويسير مسرح المقهورين في ثلاثة دروب رئيسية: الدرب التربوي والدرب الاجتماعي والدرب العلاجي النفسي.

أولاً أنواع المسرح لدى بوال:

هناك ثلاثة أشكال رئيسة من مسرح المقهورين سنتحدث عنها بإيجاز وهي مسرح الصورة Theatre Image والمسرح المتخفي Theatre Invisible ومسرح المنتدى Theatre Forum على أن هناك تداخلاً وتفاعلاً بين هذه الأشكال الثلاثة، واختيار أيّ منها يعتمد فقط على الموقف الذي يصوره والهدف الذي يتطلع إلى بلوغه. سأحاول شرح هذه الأشكال باختصار كما وردت في كتابه ألعاب للممثلين وغير الممثلين (Jeux Pour acteurs et non - acteur).

«مسرح الصورة عبارة عن سلسلة من التمرينات والألعاب تُصمم لتكشف عن حقائق هذا المجتمع أو ذاك ودعائم هذه الثقافة أو تلك، دون اللجوء، في النماذج الأولى، للغة المنطوقة - على الرغم من إمكانية ضم هذا العنصر للعبة في المراحل المختلفة «لإثارة تغيير» الصورة. وفي هذا الشكل المسرحي يصور المشاركون، في صور ثابتة، حياتهم ومشاعرهم وخبراتهم وصور القهر التي يتعرضون لها. حيث تقترح المجموعة عنواناً أو فكرة. ثم يقوم أفراد المجموعة بنحت تماثيل ثلاثية البعد تجسد هذا العنوان أو هذه الفكرة. والخامة التي يستخدمها الأفراد في صنع هذه التماثيل هي أجسامهم وأجسام زملائهم. غير أن هذه التماثيل لا تبقى ثابتة - كما هو الحال في كل أشكال مسرح المقهورين، فهذه التماثيل الثابتة ما هي إلا نقطة بداية أو مدخل للحدث والذي يتضح شيئاً فشيئاً من خلاله عملية إثارة التغيير، وهي عملية إدخال الحياة على التماثيل واكتشاف كل ما هو كامن فيها من اتجاهات وأغراض. وهذه التصورات جميعاً تنطلق من فكرة غاية في البساطة وهي أن «الصورة ترسم آلاف الكلمات»، وأن اعتمادنا الكلي على الكلمات يمكن أن يشوش الأفكار بدلاً من توضيحها، وأن الصور يمكن أن تكون أقرب من الكلمات لمشاعرنا الحقيقية، بل وأقرب إلى تلك المشاعر التي تكمن في اللاوعي.

أما المسرح المتخفي فهو مسرح عام يدخل فيه الجمهور كمشاركين في الحديث دون أن يدركوا ذلك، فالمشاركون هنا هم المشاهدون - الممثلون، المشاركون هم المشاهدون النشطون في عمل مسرحي لا يدركون خلاله ولا حتى بعده أنه عمل مسرحي وليس مجرد حدث تلقائي من أحداث الحياة. وبالطبع هذا العمل هو من أحداث الحياة المعاشة. ولكنه مسرح لا يعرف جمهوره إنه جمهور في مسرح. وفي هذا الشكل المسرحي يتدرب الممثلون على مشهد ما ثم يعرضونه في أي مكان عام يناسب هذا المشهد. وعلى الدوام

يتضمن هذا المشهد قلباً لسلوك معتاد في هذا المجتمع. وينجرف المشاهدون في مناقشته كرد فعل لأحداث المشهد، وفي الغالب يكون هناك ممثلون بين المشاهدين يعملون على إثارة النقاش بالتعبير عن ردود متطرفة ومتناقضة (...).

ومسرح المتندى هو مباراة مسرحية تطرح فيها مشكلة دون الانتهاء إلى حل، ويصبح على المشاهدين - الممثلين أن يقترحوا الحلول ويعرضوها على المسرح. وغالباً ما تصور المشكلة إحدى صور القهر فيكون هناك بطلٌ مضطهد وخصوم مضطهدون. وفي الصورة المثلى لهذا المسرح يكون المشاهدون - الممثلون جميعاً ضحايا لصورة الاضطهاد المعروضة نفسها وهذا هو السبب في قدرتهم على تقديم أكثر من حل فقد تعرضوا أنفسهم لهذا الموقف الجائر.

وهذه اللعبة تتخذ شكل مسابقة أحد طرفيها هم المشاهدون - الممثلون الذي يحاولون دفع المسرحية لنهاية مختلفة ينفرد عنها عقد القهر، والطرف الثاني هم الممثلون الذين يبذلون أقصى ما يمكن، لتنتهي المسرحية بنهايتها الأصلية (والتي يهزم فيها المضطهد ويتصدر المضطهد). وهذه الجلسات يرأسها شخص يسمى «الجوكر»، ودوره هو مباشرة اللعبة وإملاء قواعدها على المشاهدين⁽¹⁾.

ثانياً التقنيات المسرحية :

1 - اللعب والأداء :

لا بد من الإشارة قبل كل شيء إلى أن الممثل في مسرح المضطهد هو مؤدٍ أكثر منه ممثل، فالأداء يحتمل معنى اللعب - JEU الهام جداً في مسرح المضطهد، أكثر من التمثيل «فأداء الممثل يتم دائماً ضمن جزء من الفضاء المسرحي هو حيز اللعب الذي يتحدد بأداء الممثل وحركته أينما كان، سواء على الخشبة أو ضمن الصالة»⁽²⁾ وفي حالة العرض يمكننا أن نقول إنه يتحدد بحركته بين الجمهور أو ضمن الحيز الصغير الذي خلقه شكل جلوس الجمهور في المكان الذي يتم فيه العرض أيّاً كان (ساحة، شارعاً، غرفة، باحة...) ولأن مكونات الأداء هي (الجسد والصوت)⁽³⁾ نجد أن مرحلة التمارين والألعاب التي يمارسها

(1) - أوغستو بوال، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ترجمه إلى الإنكليزية: أدريان جاكسون، ترجمة إلى العربية: الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997، ص ص 1-4.

(2) ماري الياس - حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص 14.

(3) المرجع نفسه، ص 14.

الممثلون (المحترفون أو غير المحترفين) التي تسبق العرض هي مرحلة غاية في الأهمية، لأن الهدف الأساسي منها هو شحن المؤدي بطاقة عالية من التركيز وسرعة البديهة والخيال والابتكار. والأهم من هذا، القيام باحتمالات تمثيلية عديدة بناءً على اقتراحات الجمهور، فلا يطلب من الممثل هنا اندماجه بالشخصية التي يؤديها. إنه يلعب دورًا ويؤديه بواقعية وطبيعية، ويساعد على ذلك عدم ضرورة وجود الديكور أو الأزياء أو المكياج أو الإضاءة. الممثلون هنا يقومون بتأدية مشاهد أو مواقف من الحياة بشكل أقرب ما يكون إلى الواقع، يجب أن يبدوا مشابهين للجمهور من حيث خروجهم بلباسهم العادي وتحركهم في (الجو) نفسه المتواجد فيه الجمهور. ويجب إعادة التذكير هنا أننا لا نتحدث عن ممثلين وحسب (فتمارين وألعاب وتقنيات مسرح المصطهد يمكن أن تُمارس من قبل أي شخص. الممثلون ذوو المهارات عليهم أن يعملوا على التعمق داخل الاحتمالات، لأن المسرح اختصاصهم، وغير الممثلين عليهم أن يمضوا إلى المدى الذي يختارونه، أو يشعرون بأنهم قادرين على وصوله، لأن المسرح نداؤهم الباطني)⁽¹⁾.

2 - اللعب والارتجال:

يعتمد العرض في مسرح المصطهد بشكل رئيس على هذين المفهومين، فمنذ بداية مرحلة التدريبات التي تسبق العرض يتم التركيز على مجموعة من التمارين والألعاب⁽²⁾ (تمارسها المجموعة المتدربة من ممثلين أو غير ممثلين كأطفال المدارس أو نساء القرى أو المرضى إلخ...) حيث تنقسم هذه التمارين إلى مجموعة الألعاب التي تهدف إلى المتعة والتسلية بشكل أساسي، ونشر الثقة والألفة بين أفراد المجموعة المتدربة وتعزيز ثقة المتدرب بنفسه كي يستطيع التعبير عن أفكاره وآرائه أو حتى التعبير بجسده، حيث يوجد الكثير من التمارين الجسدية، بمرونة وراحة دون الشعور بالحرج أو الضيق، بالإضافة لتنمية الحس الجماعي بين أفراد المجموعة المشاركة. أما القسم الثاني فهو ما يمكن أن نسميه «الألعاب الدرامية» وهي مجموعة الألعاب التي تعتمد على الذاكرة والارتجال بشكل أساسي (وأهمها لعبتا الصلصال الذكي ولعبة الأدوار اللتان سنأتي على تفصيلهما لاحقاً). وهذه الألعاب لها طابع نفسي أو علاجي، حيث يقوم الفرد بتذكر مواقف أو صور من حياته، أو ابتكار مواقف واقعية يمكنها الحدوث ضمن بيئته، ويقوم بعدها بمساعدة

(1) أوغستو بوال، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ترجمه عن الإنجليزية: أدريان جاكسون، ترجمه إلى العربية: الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ص 17.

(2) سنأتي على ذكر بعض الألعاب والألعاب الدرامية في الفقرة التالية.

أفراد من المجموعة بارتجالها أمام الجميع. وتناقش هذه المشاهد من باقي أفراد المجموعة وتتطور من خلال الارتجال كأسلوب عمل مُتبع لإنتاج إبداع جماعي عفوي وواقعي ومركز على فكرة معينة تطرح من قبل المنشطين على المجموعة المتدربة.

إن هذه المشاهد التي تنتج عن الألعاب الدرامية التي تلعبها المجموعة قد تكون بذرة نص أو نص متكامل يتم تقديمه بشكل عرض تفاعلي، أي إن هذا النص ليصبح تفاعلياً يجب أن يكون محفزاً للجمهور ومُفعلاً وذلك من خلال شخصية الجوكر⁽¹⁾ وهي الشخصية التي تسمى أحياناً «مدير اللعبة Meneur de jeu» إنها تكشف للمتفرج أنه حقاً أمام لعبة يمكنه المشاركة فيها. فالجوكر يجب أن يكون بغاية الذكاء والمهارة والحساسية، فهو يلعب دور صلة الوصل بين المتفرج والموقف الذي يلعبه المؤدون لأنه يدير العملية. بكل بساطة يستطيع الجوكر أن يتحدث مع الجمهور أو يدخله في لعبة بسيطة لتحفيزه وإثارة حماسه أو كسر الملل، ويطلب منه أن يوقف المشهد المسرحي وأن يتدخل في المشهد ويقترح احتمالات مناسبة، أي إن الجوكر هو من يجعل الجمهور جزءاً من هذه اللعبة المسرحية من خلال ارتجالاته التي قد يخلقها آنياً أو يتدرب عليها، حيث يتطلب من الجوكر إدارة المواقف والنقاشات مع المتفرجين والمشاهد المسرحية كذلك. وعلى الممثلين الارتجال ضمن حيز الفكرة المطروحة أو المقترح المقدم من الجمهور، دون الخروج من دائرة المشهد المؤدى أو الفكرة الأساسية. وهذا يتطلب كما ذكرنا مهارة وقدرة أدائية وبديهة حاضرة لا يمكنها أن تتحقق دون المرحلة التدريبية التي تسبق مرحلة العرض والتي تعتمد على الألعاب الجماعية الجسدية والحسية وألعاب الذاكرة والخيال التي تطور الفرد نفسه، وتطور تواصله مع الآخر. والجوكر في سياق مسرح المنتدى هو الشخص الذي يلعب دور الوسيط بين الممثلين والنظارة ولا ينتمي لأي منهما، تماماً مثلما لا ينتمي جوكر الورق لأي مجموعة ويظل هائماً بينها⁽²⁾.

3 - التطهير وغائية المسرح :

في أشكال المسرح التقليدية، تتم مراقبة فعل الممثلين (أو فعل الشخصيات) من قبل المتفرجين. أما في مسرح المضطهد فلا وجود للمراقبة وفق شكل الفرجة البسيط، فهنا تعني كلمة «متفرج» مشاركاً ومتدخلًا، أي كون المرء متفرجاً يعني استعداده للفعل، بل إن استعداداه في حد ذاته يعتبر فعلاً.

(1) انظر النص المرفق بالبحث، ص 10.

(2) أوغستو بوال، منهج أوغستو بوال في المسرح، ص 30.

في المسرح التقليدي هناك عرف، وهو عدم دمج المتفرج في الفعل المسرحي. أما في مسرح المضطهد فيوجد اقتراح بالتدخل. وفي المسرح التقليدي يتم تقديم صور عن العالم كي يتم تأملها، بينما في مسرح المضطهدين تُقدم تلك الصور كي يتم تدميرها وإحلال أخرى محلها، في الحالة الأولى يعتبر الفعل الدرامي فعلاً متخيلاً يحل محل الفعل الواقعي، أما في الحالة الثانية فالفعل الذي يتم عرضه على خشبة المسرح هو مجرد احتمال وبديل، ويتم استدعاء المتفرجين - المتدخلين (أي المراقبين الفعالين) كي يخلقوا أفعالاً جديدة وبدائل جديدة لا يحل محلها الفعل الواقعي، وإنما تحل محلها تكرارات ومراحل لما قبل الفعل تسبق الفعل الحقيقي - الذي يُراد له أن يكون مُحوّلاً للواقع الذي تنوي تغييره - ولا تحل محله.

ومن هنا يختلف هدف العرض عن المسرح التقليدي والتطهير بالمعنى الأرسطي، الذي يصل إليه المتفرج بعد إثارة مشاعر الشفقة والخوف، إذ ربط أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل، واعتبر أن التطهير الذي ينتج عن مشاهدة العنف، هو تنقية وتفرغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرقه من أهوائه. هذا التطهير يسعى إلى تكييف الفرد مع المجتمع، وهو ربما مفيد لمن يتفوقون مع قيم هذا المجتمع، لكن لا يتفق الجميع مع هذه القيم، وخاصة الجمهور الذي يتوجه إليه مسرح المضطهدين..

«لا يهدف مسرح المضطهد إلى خلق الراحة والتوازن بل إلى استنباط دينامية هادمة للفعل (المتجسد من خلال المتفرج - الممثل الذي يعمل باسم الجميع) وللحواجز. أي إن هذه الدينامية تطهر المتفرجين - الممثلين وتنتج تطهراً، إنه التطهر من الحواجز المؤذية»⁽¹⁾.

4 - تمارين وألعاب تفاعلية⁽²⁾:

إن بعض ألعاب وتمارين وتقنيات مسرح المضطهد هي عبارة عن ألعاب معروفة طورت وطوعت لا لتصبح ألعاباً جماعية ومسرحية، بل وسيلة للتعبير «بمعنى تطوير كل الطاقة للتعبير عن أنفسنا عبر المسرح»⁽³⁾. يعتبر فرويد أن «اللعب يقف مقابل الواقع والحياة العملية لأنه نشاط غير منتج، لكنه نشاط جدي وإرادي منظم بقواعد هي قواعد اللعبة وله حدود في المكان

(1) أوغستو بوال، منهج أوغستو بوال في المسرح، ص 60.

(2) سيتم طرح بعض الألعاب هنا بشكل مبسط وكما قمنا بممارستها أثناء ورشات العمل التدريبية.

(3) أوغستو بوال، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ص 16.

والزمان، ويرافقه غالباً شعور ما كالفرح. وهو نشاط غير مجاني لأنه يمكن أن يكون خللاً أساساً للإبداع الفني، وخصوصيته تكمن في أنه يؤدي في النهاية إلى نوع من التحرر⁽¹⁾.
جدير بنا التنويه إلى أن أوغستو بوال طرح العديد من الألعاب والتمارين عبر كتبه وأشار إلى أنه أخذ يعدّلها في كل مرة يقبل فيها على نشر كتاب جديد تبعاً للواقع العملي الذي تمت فيه. ففي كل تجربة مع فئة مختلفة كانت الألعاب تتعدل أو تختلف بشكل عفوي أو ارتجالي. فالألعاب قابلة للعديد من التنوعات عليها بما يلائم المتدربين وبيئاتهم سواء كانوا أطفالاً أم بالغين أم مرضى الخ... وسنعرض هنا بضعة تمارين كأثلة على مبدأ الألعاب والتمارين المتبعة في مسرح المضطهد.

تمرين الحكاية المستمرة⁽²⁾:

تجلس المجموعة بشكل دائري ويطلب المنشط من أحد أفراد المجموعة أن يبدأ بالحكاية من خلال جملة (لا على التعيين) وعلى البقية متابعة سر هذه الحكاية (جملة - جملة) من قبل كل فرد وصولاً إلى الفرد الأخير الذي يتوجب عليه إنهاء الحكاية. وبذلك تكون المجموعة بأسرها قد اشتركت في ابتكار حكاية واحدة.

تمرين المرأة⁽³⁾:

يقف كل فردين من أفراد المجموعة بشكل متقابل وعند إشارة المنشط بالبداية يقوم أحدهم بحركات مختلفة بالوجه وكامل الجسم، وعلى الآخر أن يمثل مرآته بحيث يتحرك مثله ويقلده بالسرعة نفسها. وعليه أن يكون دقيقاً في التقليد والسرعة كي يعمل كما تعمل المرأة وبحيث لا يستطيع المشاهد أن يميز أي هذين الفردين هو المرأة، وعندما يقول المنشط كلمة تبديل يقوم المشتركان بعكس دوريهما.

تمرين النحت⁽⁴⁾:

وهو من أهم تمارين مسرح المضطهد، ويعتبر تمريناً تمهيدياً للعرض حيث يطلب المنشط من المجموعة تذكر موقف ما من الحياة وتحديد موضوع هذا الموقف مثل (ما هي أجمل لحظة في حياتك، ما هي أسوأ لحظة في حياتك، أكثر لحظة شعرت بها بعدم الثقة

(1) ماري الياس - حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 396.

(2) ويصنف هذا التمرين ضمن تمارين الخيال.

(3) يصنف ضمن تمارين الخيال والتركيز.

(4) يصنف ضمن تمارين الصورة ويسمى أيضاً تمرين الصلصال الذكي.

بالنفس... إلخ). وعلى أفراد المجموعة التقاط صور من ذاكرتهم، بحيث يفكرون باللحظة المطلوبة ويوقفونها في ذروة الموقف لتصبح كأنها صورة فوتوغرافية يحتفظ بها كل منهم في ذاكرته، ويخرج كل فرد تباعاً لينحت هذه الصورة بمساعدة من يختاره من أفراد المجموعة الذين يلعبون دور الصلصال الذكي الذي سيشكله النحات بالشكل المناسب لصورته الخاصة. وعلى الصلصال أن يشعر قدر الإمكان بالتعبير الذي سيطلبه منه النحات ويقوم بالتعبير عنه بأفضل صورة (ويمكن للنحات أن يشكل تعابير وجه زميله الصلصال من خلال يديه فيجعله مبتسماً أو حزيناً أو مدهوشاً... إلخ). قد يتطور هذا التمرين ليخرج من إطار الصور الثابتة ويصبح متحركاً، بحيث يطلب المنشط من النحات أن يشرح الموقف الذي صورته ويثير بعد ذلك نقاشاً مع باقي أفراد المجموعة - الذين يتحولون إلى جمهور في تلك اللحظات - حول الموقف المطروح ويتطور هذا النقاش لتخرج مجموعة من الاقتراحات من بعض الأفراد وعلى الممثلين المتواجدين في الصورة ارتجالها.

لعبة الأدوار⁽¹⁾:

على أفراد المجموعة القيام بأدوار اجتماعية ما مثل: المعلم، الأب، الطبيب... إلخ، من خلال مشهد يبتكره أحد أفراد المجموعة أو إحدى المجموعات الصغيرة ضمن المجموعة الكبيرة في حال كان عدد الأفراد كبيراً. وهذه اللعبة مهمة جداً في فهم المتدربين/الممثلين للعديد من الأدوار الاجتماعية على اختلاف بيئاتها (الأم الريفية، الجد الأمي، الفتاة الجامعية...) وهذا ما يسهل عملية ارتجال المشاهد لاحقاً من قبل الممثل في العرض التفاعلي، بناءً على اقتراحات الجمهور، بصورة جيدة.

ثالثاً - ورش عمل تطبيقية في الريف السوري

1 - الكتابة / النص (الواقع والمتخيّل)

مما سبق نستطيع أن نفهم كيف استفاد مسرح المصطهد من البسيكودراما⁽²⁾ كتقنية علاجية وتطويعها لتصبح تقنية مسرحية من خلال لعبة الأدوار. إن النص التفاعلي في مسرح المصطهد لا يخلو من تكثيف نفسي للحظات ومواقف واقعية سواء كانت حقيقية حاصلة مع أحد الأفراد المشاركين أو مبتكرة لكنها تحصل في الواقع، وفي الحالتين هناك

(1) وهي لعبة مستخدمة في مجالات نفسية وتربوية عديدة وهي لعبة تعتمدها البسيكودراما في العلاج.

(2) وهي تعني حرفياً كما جاء في المعجم المسرحي الدراما النفسية.

علاقة وطيدة بين النص التفاعلي والواقع والأصح أن نقول بين النص التفاعلي والواقع المقدم فيه، أي البيئة المكانية والثقافية والاقتصادية إلخ.. التي يتم فيها العرض. ونستطيع أيضاً أن نلمس الجانب المتخيل في النص التفاعلي من خلال الشكل الفني الذي يقدم فيه النص متمثلاً بشخصية الجوكر التي تكشف للمتفرج أن المشاهد المقدمة أمامه رغم واقعيتهما وقربها منه ليست سوى لعبة. إن هذه المسرحة الواضحة ترسم حدوداً بين الواقع والمتخيل في النص التفاعلي، فتجعله قريباً من الجمهور ليس المراقب وحسب بل المتدخل أيضاً. فالنص التفاعلي مفتوح على احتمالات عديدة لأنه ذروة موقف ما تتوضح فيه شخصيتا المصطهد والمضطهد وعند هذه الذروة على المصطهد أن يختار الطريق الذي يبعد الاضطهاد عنه، وهذا الطريق هو ما سيرسمه الجمهور من خلال تقديم اقتراحاته في اللحظة المناسبة التي يحددها الجوكر.

يمتاز النص في مسرح المصطهد ببساطته ولغته القريبة من الجمهور (اللغة المحكية العامية أو لهجة المدينة أو القرية المقدم فيها)، وللإيضاح سنطرح فيما يلي نموذجاً لنص قصير كتبه وائل علي أثناء تجربته في مشروع (مسرح المصطهد أو المسرح التفاعلي في التنمية والذي قامت به مجموعة من المنشطين، بإشراف د. ماري الياس، عبر تقديم عدة عروض في قرى متعددة من الريف السوري، وهذا النص قدم ضمن مشروع تمكين المرأة الذي تناول الموازنة بين عملها خارج المنزل وعملها داخل الأسرة، بالإضافة إلى مشاكل التعليم وحرية المرأة في اختيار المجال العلمي الذي ترغب به)⁽¹⁾.

نص العرض الذي قُدم في الريف⁽²⁾:

الجوكر: (نرى امرأة عجوزاً منهكة بالغة السمنة، شعرها أشيب تبدو منه خصلات مبعثرة من تحت شال خفيف. يشير إليها الجوكر باحترام مبالغ فيه) هي خالتي سعاد وأنا رح أحكيلكون عن خالتي سعاد، يعني حكاية حقيقية فعلاً، ورح خبركن كيف وصلت لهون مع إنو ما بعرف إذا الواحد بيصير يحكي عن خالتو ولا لأ. خصوصية خالتي سعاد أنها حطمت رقم قياسي، جابت ست ولاد بخمس سنين، يعني مو خمس سنين تماماً أقل بشوي، هاد أول رقم قياسي بيحققوا حدا بعيلتنا ويمكن يكون الأخير، بعدين سعاد يللي صار أسمها أم سامر، أخذت استراحة ومن ثم تابعت وعندها هلق 8 ولاد، وهاد مثل ما بعرف كلياتنا لا يعتبر رقم قياسي، لأنو جدي أي أبوها لسعاد كان عندو 12 ولد، 8 بنات، و4 صبيان. فيكن

(1) دليل تجربة المسرح التفاعلي في الريف السوري .

(2) كتب نص العرض وائل علي، وهو أحد أعضاء فريق العمل، وخريج المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق .

تلاحظوا كمان أهمية الرقم تمائة بحياة خالتي لأنو بين أخواتها ال 12 كان رقمها تمائة، وولدت بشهر تمائة سنة ال 68 بيوم «تمائة» الشهر وكان على راسها «تمن» شعرات بالعدد وزعقت واع ويع «تمن» مرات متتالية، ومن هداك الوقت مرقت خالتي نتيجة كل هي الظروف بالمراحل الأساسية لتطور الجنس البشري، يعني أول مرحلة هي مرحلة الجمع والإلتقاط لما كان عمرها خمس ست سنين، لأنو ستي شو بدها تلحق ورا 12 ولد، بعدين بعمر التمان سنين دخلت بمرحلة العبودية لأنو أخواتها البنات كانو يتحكموا فيها، وهاد شي طبيعي لأنو هنن كانوا عم يصيروا صبايا وهي بعدها صغيرة، وكانت مثل ما بتعرفوا تورث تياب المدرسة تبع أختها الأكبر منها بسنة وتورث كتبها ودفاترها وتياها يعني ما كان عندها شي جديد، استمرت هي المرحلة لعمر ال 18 طبعًا (لأنو مثل ما منعرف كلياتنا الرقم تمائة هو الرقم الحاسم بحياة خالتي) وهون انتقلت مباشرة للمرحلة الإقطاعية لأنو أخوها فؤاد الكبير، أكبر منها بأربع سنين بس، كان صار شب وصار هو المتحكم الوحيد بشؤون البيت وأخواته البنات وأجبرها تدرس بمعهد المعلمين مع إنو هي كان بدها تدرس صيدلة. هلق خالتي مثل مو شايقين ساكنة بالضبعة بلاقيها قاعدة قدام بيتها بس روح لهونيك، ولادها حواليتها، شوفتن بتشرح القلب، صار وزنها 88 كيلو، وعندها 8 ولاد، وما بتحككي أكثر من تمن كلمات، وبقيان على راسها 8 شعرات، وبتصرخ واع ويع على بنتها الصغيرة 8 مرات لتسكت، وإذا سألتها: مو كثير تمن ولاد يا خالتي.. بتقلي.

سعاد: يا ويلي أنا ولك خالتي.. إذا أنا ربيت ببيت فيه 12 نفر، بالعكس تمائة قليل رح فرجيك مشهدين من حياة خالتي، أول شي لما تخانقت مع أخوها فؤاد، جبرها تدرس صف خاص مع أنو جابت مجموع صيدلة، طبعًا وقتها كانت صبية (تدخل ممثلة لتؤدي دور سعاد الصبية) فيكن تلاحظوا أنها كانت صبية حلوة ونشيطة.. وبعدها المشهد رح نشوف مشهد بينها وبين زوجها كاظم

سعاد: أنا كل عمري أحلم أدرس صيدلة.

فؤاد: شو يعني كل عمرك إذا لسا ما طلعتي من البيضة.

سعاد: عمري 18 سنة.

فؤاد: خلص. أنت شو فهمك.. أنا عم قلك هيك منشان مصلحتك، بعدين سنتين زمان بتصيري معلمة قد الدنيا شو قليلة شغلة المعلمة!

سعاد: ما بدي صير معلمة مدرسة.

فؤاد: ولك يا أختي نحنا منقدر ندرسك بالجامعة خمس سنين، أما إذا درست بمعهد المعلمين بعد سنتين بتكوني عم تقبضي راتب.

سعاد: أيوه.. بكون عم بقبض راتب منشان تاخذوا حضرتك.

فؤاد: ولك حاجي تجادليني، الحق علي يللي عم أتناقش معك، وأنا مفكرك بتفهمي .
سعاد: لأ أنا ما بفهم، كيف ما بتقدر تدرسنني بالجامعة، وين عم يرح هالرزق كلو،
يعني بفكري نحنا مو كثير فقرا ؟

فؤاد: عال والله ما ضل غير تجي تحاسبيني حضرتك، عندي 12 نفر بدي دير بالي
عليهن وماني فاضيلك .

سعاد: لكن لشو فاضي ؟

الجوكر: بالرغم من أنو خالتي عندها ميول للتمرد والعصيان، ومع أنها عنيدة وراسها
يابس، ما قدرت تعمل شي لما فاض الكيل بخالي فؤاد وصرخ بجملتها الشهيرة:

فؤاد: خلص. بذك تدرسي بمعهد المعلمين ورجلك فوق رقبتك .

الجوكر: هي الجملة مشهورة كثير، وبسببها صاروا أربعة من خالاتي معلمات مدرسة.
شو كان ممكن تعمل لحتى تروح تدرس بالجامعة؟ شو كان ممكن تساوي لحتى ما
يتحكم فيها خالي فؤاد؟ هيا الأسئلة متروكة للتاريخ وللباحثين يللي رح يكتبوا سيرة خالتي،
ولا قلكن طبعاً إذا كان عندكن حلول أو اقتراحات.. برأيكن خالتي بتقدر تتمرد على أخوها
وتأخذ قرار لحالها؟ برأيكن إذا كانت عنيدة وقوية بينفعا هالشي بمواجهة فؤاد؟ أو يمكن
فؤاد كان معو حق فعلاً ؟ مين كان ممكن يساعدها بهداك الوقت ؟

(بعد أن يجمع اقتراحات الجمهور يتابع)

وهلق رح نشوف مشهد ثاني من حياتها مثل ما وعدتكن، وهو المشهد المشهور بينها
وبين جوزها كاظم، بعد ما ولدت سامر وصفاء وكانت حامل بمروى (نرى سعاد وهي حامل
بالقرب منها كاظم، الذي يبدو ضئيلاً ولكنه مسيطر). لازم خبركن أنو هي تجوزت كاظم مثل
ما بتتجوز كل الناس، يعني إجا عالبيت وطلبها من أهلها أو بتحديد أكثر من أخوها فؤاد،
يللي بدوره استشار البنت وعطا الجواب بالموافقة. هلق أنتو ممكن تفكروا أنو خالتي بدها
تهرب من استبداد ويطش أخوها، بس اسمحولي خبركن بدون خجل عائلي إنو كل هالشي ما
منع من نمو قصة حب عاصفة بين كاظم وخالتي .

سعاد: حبيبي.. بتتذكر لما ولدت صفاء.

كاظم: كيف ما بتذكر يا أم سامر، هي شغلة بتتنسى .

سعاد: أي حبيبي وقتها الدكتوراة قالتلي أنو لازم أرتاح سنتين قبل ما خلف مرة ثانية .

كاظم: يا حياتي.. الدكتوراة شو بينفهما بهي الشغلات .

سعاد: يا عمري أنت.. ليش أسمها دكتوراة لكن، هي قالت أنو هيك أحسن، قال منشان

ياخذ الصغير حقو من الرضاعة والرعاية وكمان منشان صحة الأم .

كاظم: الله يسامحك يا قلبي، هي شغلة من الله، هاد ربنا شو دخل الدكاترة بين الرجال ومرتو.

سعاد: لا تكون عنيد يا حبيبي.. شايف قديش عم بتعب مع هالولدين وما عم لحقلهن وبكرا بيصيروا ثلاثة.. بيظن بيصيروا بيكفونا، ولا تنسى أنو حالتنا على قدها.

كاظم: هي شغلتي وأنا مسؤول عيشهن.

سعاد: أبو سامر، بكرا انشاء الله إذا إجا صبي بيكون عندنا ولدين وبنت، بيزينولنا حياتنا والله بيديمك فوق راسن.. ويكفونا.

كاظم: أعوذ بالله، أنهيلي ياها هالمعزوفة.

سعاد: ما بدي أنهيلك ياها.

الجوكر: طولي بالك يا خالتي (يتوجه إلى الجمهور) بتذكروا أنو قتلكن أنو خالتي عندها ميول للتمرد والعصيان وعندها شخصيتها المستقلة.

كاظم: شوفي كلو كوم وهي الشغلة كوم.

سعاد: حاجي تكوملي، بدك تسمعني شو عم حاكيك.

كاظم: ولك أنت بدك الناس يحكوا علي.

سعاد: أنا شو بدي بالناس، شغلك وراتبي يا دوب عم يكفونا مع هالولدين، كيف بكرا بس يصيروا تلاتة، ولا بدك نخلفهن ونساهن.

كاظم: استغفر الله العظيم، بدك ياني وقف يللي بيعتو سبحانه.

سعاد: مو هيك قصدي.. بس كمان لازم نسمع كلام الحكيم.

كاظم: هلق لا عمليلي فيها علم، وعلى أساس أنت متعلمة وبتفهمني..

سعاد: لأ أنا حمارة.. أساسًا مو الحق عليك.

كاظم: شو قصدك؟

الجوكر: صحيح شو قصدها؟ يعني شو فيها تعمل بدون ما تفاهم مع كاظم؟

سعاد: (بعناد) أنت وفؤاد نفس الشي.. بس بسيطة.

كاظم: ليك يا مرة رح حاكيك كلمتين بتحطيهن حلقة بادنك، أنا بحب الأولاد، بحب يكون عندي 12 ولد، 20 ولد، مية ولد، وقد الله ما بيعتلي طالما فيني جيب، هيك أنا.

الجوكر: وبما أنو كل زلمة إلو جملة شهيرة، نطق كاظم بجملتو اللي بنتهي أعقد المواضيع.

(نرى كاظم وهو يستعد لإلقاء الجملة).

كاظم: فهمت ولا لأ؟ (يبدو وقع الجملة على سعاد مؤثراً جداً).

الجوكر: شو قصد كاظم بها الجملة؟ شو هو السر بها العبارة يللي خلت سعاد رغم عنادها وشخصيتها المستقلة مثل ما خبرتكن تسكت؟ بفعل هالعبارة السحرية وأشياء أخرى تمكن كاظم مثل ما خبرتكن يجيب «تمن» ولاد، للأسف ماني حافظ اسماء الجميع لخبركن ياهن، وهلق أنتو صرتوا بتعرفوا الحكاية (نرى من جديد سعاد العجوز على الخشبة) فيكن تندخلوا لتصير حكاية خالتي أحسن، أو فيكن تقولوا لو كتتوا محلها شو بتعملوا.. برأيكن خالتي وحدة ضعيفة ولا قوية؟

معقول قضت حياتها بدون ما تقدر تاخذ قرار مهم واحد حتى باللي بيخص ولادها؟ ولا يللي ما يقدر ياخذ قرار من بداية حياتو ما عاد يقدر أبداً؟ ما يشكل أي فرق أنها متعلمة وبتشتغل، يعني عندها راتب وفيها تكون مستقلة اقتصادياً عن أخوها أولاً وبعدين عن جوزها؟ برأيكن كثير تمن ولاد؟ وشو يللي بيخلينا نقول أنو هاد العدد كثير أو قليل؟

في العرض تم تفعيل النقاش مع الجمهور وتحريض طاقاته، وتم التوصل إلى ردود أفعال إيجابية حول المشكلة، فمن الواضح أن النص السابق، يطرح مشكلة حقيقية تتعلق بالاضطهاد الذكوري الممارس بحق المرأة، إلا أنه يوضح أيضاً بشكل أو بآخر من خلال شخصية سعاد، اضطهاد المرأة لنفسها، ورضاها بما يحصل، وكأنه يوظف إحساس المرأة الريفية بمشكلة قائمة لكنها غافلة عنها، وربما تتعلق بها ذاتياً وعليها وحدها إيجاد الحلول المتعلقة بها، وهذا ما يجعل النقاش مهماً في نهاية المشهد، فنحن أمام مشكلة يبدو فيها أن الطرفين ليسا على صواب. ومن الواضح أن الأسئلة التي طرحها الجوكر في النهاية عصفت بالأفكار وذلك من خلال طرح الأسئلة وتعليقات الجوكر في لحظات حاسمة، يحفز الجمهور على التفكير والنقاش ولربما الجدل، في بعض الأحيان⁽¹⁾

نلاحظ من خلال المثال السابق أن المتحكّم في لعبة الأسئلة والأجوبة، وكذلك

(1) ليس بالضرورة أن تقبل كل الاقتراحات، فقد ترد أحياناً اقتراحات غير سليمة أبداً، وعلى الجوكر هنا طلب المزيد من الاحتمالات، مع العلم أن الوقت المخصص لمناقشة الجمهور قد يمتد إذا كان غنياً ومفيداً، وبالتالي يمكن أن يتضمن العرض مشهداً واحداً، أو أكثر، تبعاً للمدة التي يتطلبها النقاش.

تحريك الشخصيات (إحيائها) أو إيقافها (تجميدها) هو الجوكر بشكل أساسي، فهو يملك خاصية سحرية تصفي جواً من الحيوية والمرح، فطريقة حديثه التهريجية أحياناً (..) وكان على رأسها تمن شعرات وزعقت واع ويع تمن مرات.. وإذا سألتها مو كتير تمن مرات يا خالتي، بتقلي.. تقربه من المتفرج الذي سيتعامل معه بشكل مباشر، مما يعطي للمتفرج مساحة من الحرية لي طرح أفكاره أو حلوله بشكل مريح.

وقد يكون الجوكر راوياً أيضاً، يحكي للمتفرج عن ماضي الشخصيات، ويذكر تفاصيل خاصة بها، قد تكون هامة مرتبطة بالمشهد المقدم، أو مجرد تفاصيل تجعل المتفرج يشعر بأن الجوكر يعلم كل ما يخفى عنه، وهذا ما يعزز هذه الخاصية السحرية التي تمتلكها شخصية «الجوكر».

2 - العروض وورشات العمل

مرحلة التهيئة والاستراتيجية المتبعة⁽¹⁾:

ضمت ورشات العمل مجموعة من المنشطين هم: مي قوطرش، جورجيت سليم، بسام الطويل، ياسر الأيوبي. وجميعهم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية والعاملين في مجال الكتابة والمسرح، حيث خضع الفريق لتجارب عملية في التعامل مع الأطفال وفق تقنيات وصيغ ما يعرف بالمسرح التفاعلي (وهي التسمية التي اتخذها المشروع انطلاقاً من منهج وصيغ وتقنيات مسرح المصطفهد) منذ 2002 وحتى الآن، من خلال مشاريع وورشات عمل في أغلب المناطق النائية في سوريا. منها مشروع توعية الألبان_ مشروع العنف ضد الأطفال - مشروع المكتبة المتنقلة - مشروع الأحداث...

أهداف الورشة:

التشجيع على القراءة - تفعيل العمل الجماعي والمشاركة وخلق حوار مع الآخر - محاولة فهم خصوصية مشكلة «القراءة» في هذه الأمكنة النائية ومحاولة إيجاد حلول لها.

أقسام الورشة:

1 - التعارف «التعريف بمجموعة المنشطين وهدف ورشتهم».

(1) المعلومات الواردة أدناه حصلت عليها من خلال لقاء مع مي قوطرش، خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، بتاريخ 20 أيار 2011.

2- ألعاب «تحمية» «ثقة وتواصل» جماعية للأولاد - هدفها المساعدة في كسر حاجزي الخجل والخوف من التعامل مع المنشطين من جهة ومن جهة أخرى من التعامل مع الأولاد الآخرين .

3- التقسيم لمجموعات حسب الفئات العمرية وتوزيع استبيانات خاصة بورشة العمل.

4 - قراءة تفاعلية للحكاية أو الكتاب موضوع الورشة الخاص بكل مجموعة ومناقشته مع الأولاد، والاتفاق على توجه يحدد أسلوب عملهم كمجموعة «وارد تغيير سياق الحكاية، أو تغيير تفصيل محدد في الحكاية والعمل على ما سينتج عنه هذا التغيير».

5 - استخدام تقنيات الرسم لمقاطع من الحكاية لخلق حالة تفاعلية أكبر بين الأولاد والحكاية، في حالة الفئات العمرية الأصغر.

6 - مسرحة الحكاية من خلال إشراك الأولاد في تمثيل الحكاية.

7 - إعطاء مهام معينة للأولاد المشاركين في الورشة لتفعيل العمل للمرة القادمة.

التيمة والتقنيات المستخدمة :

- مسرحة الحكاية هي التقنية الأساسية التي سيتم العمل عليها للوصول إلى نتائج تتجاوز القراءة مع الأطفال، لترسيخ وتفعيل موضوع القراءة التفاعلية. وذلك سيتم من خلال شقين :

1 - مسرحة الحكاية من خلال لعبة الأدوار المستخدمة كتقنية أبسط لمسرحة الحكاية مع الفئات العمرية الأصغر...

2 - مسرحة الحكاية من خلال استخدام تقنيات السرد، حيث يقرأ مجموعة الرواة «الأولاد المشاركون» مقاطع من الحكاية يتم تجسيدها من خلال المشاهد التي يقوم الأولاد الآخرون بتأديتها، ليتم التعليق بعدها من قبل المنشط الذي يقوم بدور الجوكر على المشهد الذي يجري ومحاورة الجمهور واستفزازه للمشاركة، أو يمكن العمل على حكاية معروفة وتبديل سياقها أو سياق بعض الأحداث فيها حسب اقتراحات الأطفال المشاركين في الورشة حسب وجهة النظر المطروحة بينهم كمجموعة، ومن ثم تجسيدها ومناقشتها مع الجمهور ومن ثم اقتراح رؤية أخرى لها...

الورشة على أرض الواقع :

نفذ فريق المنشطين في أربع قرى من محافظة إدلب ورشات العمل.

كانت نتائجها قراءة تفاعلية لمجموعة من القصص ورسومًا واسكيتشات أولية لعروض مسرحية يقوم بها الأطفال، بالإضافة إلى ملء استبيانات حول الأطفال المشاركين فيها.

المرحلة الثانية: العرض التفاعلي (1)

فريق العمل: مي قوطرش - جورجيت سليم - أيهم آغا - كامل نجمة - يزن الشريف.
 • مرحلة التهيئة: قسمت إلى مرحلتين مرحلة الكتابة ومرحلة تنفيذ العرض.

- مرحلة الكتابة:

بعد الجولة الاستطلاعية، ونتيجة لدراسة الاستبيانات التي قام الفريق بتوزيعها في تلك الأماكن بالإضافة إلى محاوره الأولاد ومعاينة الواقع في تلك المناطق، وجدنا مجموعة من المشكلات التي ينبغي العمل عليها في إطار تفعيل مشروع القراءة والمكتبة المتنقلة كانت المحاور الأساسية للمشاهد التي قام فريق العمل بكتابتها..

أهم تلك المشكلات:

عدم وجود وعي حقيقي لدى الأهالي في تلك المنطقة لأهمية القراءة ودورها الأساسي في حياتنا.

التسرب من المدارس بعمر مبكر.

وبناء على هذا كله تمت كتابة ثلاثة مشاهد حاول فريق العمل من خلالها تسليط الضوء على تلك المشاكل الملحة في تلك المناطق، لتقديمها لاحقاً في عرض مسرحي في القرى.

المشهد الأول: قصة أبي نعمان

الفكرة: المشاكل الحياتية التي قد يتعرض لها الشخص الذي لا يعرف القراءة.
 المشكلة: تنازل أبي نعمان عن حقه في ملكية أرض لأخيه دون أن يدري، لكونه أمياً.

المشهد الثاني: قصة سامر

الفكرة: سامر طفل في الثالثة عشرة من عمره متفوق في مدرسته يحب القراءة.
 المشكلة: عدم وجود كتب لدى سامر أو في المحيط الذي يعيش فيه.

المشهد الثالث: قصة رامي

الفكرة: رامي يعاني من مشكلة في القراءة بصوت عال.
 المشكلة: الخوف من تعرضه للسخرية بسبب هذه المشكلة، مما يضطره إلى ترك المدرسة.

(1) المعلومات الواردة من لقاء أجرته مع مي قوطرش وكامل نجمة بتاريخ 22 أيار 2011 .

- مرحلة تنفيذ العرض «البروفات والرؤية الإخراجية»: تضمنت دراسة الرؤية الإخراجية للعرض وكيفية الربط بين المشاهد وتأليف الموسيقى الخاصة بكل مشهد، بالإضافة إلى بروفات للممثلين والموسيقيين استغرقت قرابة الأسبوع ومدة كل بروفة أربع ساعات كحد أدنى، قام مخرج العرض مع الكتاب والممثلين والموسيقيين خلالها باختيار الصيغة الأفضل لتقديم المشهد وأداء الشخصيات ونقاط تدخل الجوكر والتفعيل.

العروض على أرض الواقع:

- اليوم الأول: 2009 /6 /22 عرض قرية تل مردوخ...

توقيت ومدة العرض: تم العرض حوالي الساعة السادسة، استغرق العرض والورشة الملحقة به قرابة الساعتين والرابع.

الجمهور: بسبب وجود عزاء في القرية امتنع الكبار عن حضور العرض، مما جعل غالبية الجمهور من اليافعين.

المشاهد المقدمة والنقاش المطروح مع الجمهور: تم تقديم مشهدي أبي نعمان «الأمي»، وسامر «الذي يصنع كتابه الخاص به». كان التفاعل مع الجمهور مميزاً بعد تقديم المشهد الأول، حيث تمت مناقشة بعض المواضيع والحلول مع الجمهور حول مشكلة أبي نعمان. جلس أبو نعمان إلى الكرسي وأخذ الجمهور باستجوابه وعرض الحلول عليه، كما تمت إعادة تمثيل أحد أجزاء المشهد بالاستعانة بأمر مالك وهي امرأة من القرية. أثار المشهد الثاني تفاعلاً أكبر من قبل الأولاد تحديداً بعد استجواب البطل سامر حول دوافعه ومشكلته، حتى أن فتاتين صغيرتين تقدمتا بالشكوى للجوكر حول مشكلة عدم استجابة أبيهما العامل في بيروت لمطلبهما بشراء كتب وقصص لهما، مما أثار نقاشاً بين الأولاد والجوكر حول عدم تواجد الكتب بحوزة الأولاد ومطالبتهم الأهالي والمعنيين بوجود الكتب...بعدها كان من الأجدى تفعيل الحوار مع الأولاد من خلال كتاب سامر الذي يحوي القصص والرسومات، حول القصص التي يحبها الأولاد أو قرأها سابقاً، وذلك بالاستعانة بدمى ورقية على شكل كتب تمثل الشخصيات الرئيسة للحكايا التي ذكرها الأولاد: «ليلي والذئب»، «الأميرة النائمة»، ما حفز بعضهم على المشاركة في سرد أحداث هذه الحكايا لبقية الأولاد وحفز بعضهم الآخر على غناء بعض الأغاني المعروفة حول التعلم والكتاب بمشاركة بقية الأولاد..

لم تتمكن المجموعة من تقديم المشهد الثالث بسبب ضيق الوقت فقام الجوكر بطرح مشكلة المشهد الثالث للأطفال ببساطة ووضوح، بالاستعانة بيزن الذي مثل دور صاحب

المشكلة، ليحكي للأولاد عن مشكلته وكيف يمكن تجاوزها. وقام الأولاد باستجواب يزن ومناقشته عن مشكلته «التأتأة» ومشاكل صعوبات القراءة والتعلم، وكيف ينبغي التعامل معها والتنبيه إلى وجودها لدى عدد منهم، وكيف أن وجودها ينبغي أن لا يمنع صاحب المشكلة من متابعة التعلم أو الخجل من التكلم والقراءة بصوت عالٍ بحضور الناس...

- اليوم الثاني: 23 / 6 / 2009

العرض في قرية الشيخ إدريس

توقيت ومدة العرض: تم تقديم العرض حوالي الساعة الخامسة والنصف ولم تتجاوز مدته مع النقاش الساعة والنصف.

الجمهور: في البداية اقتصر الجمهور على أولاد أغلبهم بعمر أقل من التاسعة، وذلك بسبب الحر الشديد يومها وعدم وجود علم مسبق لدى أهالي القرية بوجود العرض. توافد لاحقاً وخلال العرض عدد من النسوة والشباب والرجال.

المشاهد المقدمة والنقاش المطروح مع الجمهور: تم تقديم مشهد أبي نعمان وبعد انتهاء المشهد وبداية التفعيل مع الجمهور. توافد عدد من الكبار والأولاد الصغار جداً الذين تمت دعوتهم لاحقاً لحضور العرض، مما اضطر الجوكر لإعادة سرد ما جرى في المشهد للوافدين الجدد، ما أدخل بإيقاع العرض، لم يكن هناك تفاعل جيد مع العرض بسبب انقطاع التيار الكهربائي ووجود الرياح، كما أن النقاش جرى بصورة مخالفة للتوقعات حيث تم الحديث عن قصص مرّ بها بعض الأفراد، مثل امرأة دفعت زوجها لوضع بصمته على ورقة تنازل عن خط الهاتف، ليتجادل صاحب العلاقة بحضور الفرقة والجمهور. وليتدخل الجوكر مقاطعاً مغيراً منحى النقاش للعودة إلى مشكلة الأمية، مستدعياً أبا نعمان للجلوس قبالة الجمهور على كرسي الاعتراف طالباً من الجمهور مساعدته على حل مشكلته، معيداً تفعيل النقاش حول الأسباب التي تمنع الرجل أو المرأة بعمر الستين من القيام بدورة محو أمية وكيف أن جميع العوائق التي طرحها أبو نعمان في النهاية هي عوائق واهية...

- اليوم الثالث: 24 / 6 / 2009 عرض قرية انقراتي

توقيت ومدة العرض: تم العرض حوالي الساعة السادسة والنصف وتجاوز مع الورشة الملحقة به مدة الساعتين.

الجمهور: متنوع ضم شباباً ورجالاً وأولاداً الجزء الأعظم منهم تجاوز التاسعة من العمر. كان لافتاً وجود عدد كبير من النساء ضمن الجمهور، ووجود نسبة أكبر من الإناث مقارنة بنسبة الحضور من الذكور مقارنة ببقية القرى.

المشاهد المقدمة والنقاش المطروح مع الجمهور: تم تقديم مشهدي أبي نعمان «الأمي»، وسامر «الذي يصنع كتابه الخاص به». كان التفاعل مع الجمهور مميزاً بعد تقديم المشهد الأول، حيث تمت مناقشة بعض المواضيع والحلول مع الجمهور حول مشكلة أبي نعمان. جلس أبو نعمان على كرسي الاعتراف وأخذ الجمهور باستجوابه وعرض الحلول عليه. تدخلت النساء حول وجوب عمل دورة محو أمية لأبي نعمان وتحدثت بعضهن عن دورات محو الأمية التي خضعن لها. وتدخل الجمهور مفترضاً أنه في حال لم يقم أبو نعمان بدورة محو أمية، فأضعف الإيمان استشارة زوجته التي أنهت لتوها دورة محو أمية. تم تمثيل الفرضية التي اقترحها الجمهور بالاستعانة بجورجيت «أم نعمان» التي تمكنت من قراءة ورقة التنازل لتكشف مخطط أبي محمود «أيهم» أخو أبي نعمان الأكبر مما أدى إلى عدم تنازله لأخيه عن حقه بالأرض.

أضحك المشهد الثاني «مشهد سامر» الحضور، كما أثار تفاعلاً أكبر من قبل الأولاد تحديداً بعد استجواب البطل سامر حول دوافعه ومشكلته. استهجنّت النسوة موقف أم سامر وطالبنها بفهم مشكلة ابنها، فاستدعى الجوكر جورجيت سليم ليتم استجوابها. دافعت جورجيت عن أم سامر طالبة من الجميع عدم محاكمتها بهذه الطريقة لكونها أمية لا تعلم أهمية الكتاب. وهنا طرح نقاش عن أهمية تعليم الإناث تحديداً لكونهن يقمن بتربية الأولاد،....بعدها استخدم الجوكر كتاب سامر مفعلاً للنقاش مع الأولاد، حول أسباب ودوافع سامر، ومشكلة عدم تواجد الكتب بحوزة الأولاد ورغبتهم في وجود مكتبة في المدرسة وزيارات متكررة لباص الكتاب. ذكر الأولاد بعض أسماء الحكايا مطالبين بوجودها في مكتبة الفردوس، بعدها غنى ولد وفتاة أغنية عن الكتاب بمشاركة بقية الأولاد..

ورشات العمل الملحقة بالعرض: بعد الانتهاء تم تقسيم الأولاد إلى ثلاث مجموعات، توجهت المجموعة الأولى إلى باص الكتاب، مستعرضة الكتب الموجودة. قامت المجموعة الثانية مع جورجيت سليم بمناقشة الورشة السابقة، وكتب كل من الأولاد في هذه المجموعة قائمة بالكتب أو القصص التي ينبغي توافرها في مكتبة الفردوس، وسلمت جورجيت سليم المسؤولة عن المكتبة قوائم طلبات الكتب.

قامت المجموعة الثالثة بقراءة قصة «العنزات الثلاث» مع مي قوطرش بالاستعانة بدمي ورقية على شكل كتب تمثل الشخصيات الرئيسة للحكاية.

وبالمحصلة كان التفاعل مع العرض مميزاً جداً في هذه القرية بسبب تجاوب النسوة الموجودات للنقاش المطروح الذي يعنيهن تحديداً، وبسبب تجاوب الأولاد مع العرض

والنقاش بسبب ملاءمة أعمارهم للمشاهد المعروضة أولاً، ومعرفتهم بمي وجورجيت اللتين قامتا بعمل ورشة عمل سابقة عن الكتاب في هذه القرية ثانياً. كما أن تجربة استخدام الموسيقى في العرض كانت تجربة جديدة ومميزة، فبالإضافة إلى جو التفعيل المميز الذي خلقتة خلال العرض، أثارت فضول واهتمام الأولاد وتفاعلهم، إذ قاموا بتفحص الآلة مع الموسيقي والاستفسار عنها بعد كل عرض.

3 - تجربة سجن الأحداث بدمشق وعرض «سماح»

قام المشرف على تجربة سجن الأحداث عمر أبو سعدة وهو خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، بتنفيذ ورشة عمل مع مجموعة من نزلاء السجن، تم فيها خلق حالة من التواصل والألفة من أجل تحريض المساجين (الأحداث وهم جميعاً دون 18 سنة) لسرد حكاياتهم وما ارتكبوه من أفعال أوصلتهم إلى السجن... منهم من تحول إلى لص بالإكراه ومنهم من قام بضرب والده ضرباً مبرحاً، دفاعاً عن نفسه من عنف الأب، مما دفع بالأب لطلب الشرطة.. وهناك من قتل صديقه بعد أن استدرجها إلى موعد غرامي في الضواحي.. استمع فريق العمل إلى المساجين ثم قام عمر أبو سعدة وبالتعاون مع الدراماتورج محمد العطار بصياغة نص العرض الذي اعتمد على تقنية المونتاج والتقاطع بين حكايات المساجين، وتم تطوير النص عبر تقنيات الارتجال الجماعي ليقدم في عرض بعنوان «سماح»⁽¹⁾

أتى العرض على طريقة الارتجال الجماعي وهو من إخراج عمر أبو سعدة وتمثيل مجموعة من نزلاء المعهد المذكور. أما تدريب الممثلين فكان للفنان جمال سلوم، والسينوغرافيا للفنان باسل السعدي.

سماح.. تجربة خاصة⁽²⁾ أنتجتها تقنيات مسرح المصطفيين ضمن مشروع بعنوان «إعادة تأهيل الأحداث الجانحين، وتوعية المجتمع من خلال المسرح» وبالتنسيق مع وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، ومنظمة (موفيموندو) الإيطالية الناشطة في مجال رعاية وحماية الأحداث الجانحين في سوريا وغيرها من الدول. التجربة جيدة من حيث المبدأ وإنها حقاً لخطوة جريئة وسبقة للتعامل مع حالات مشابهة.

(1) قدم العرض في سجن الأحداث بمنطقة قدسيا، دمشق، بتاريخ 20/5/2008 ثم في معهد (تباترو)، دمشق، 24 أيار 2008.

(2) تم توثيق المعلومات الواردة عن العرض من خلال لقاء مع عمر أبو سعدة وجمال سلوم، في 3 أيلول 2011.

وبالعودة إلى «سماح» فالعرض كان قاسياً من حيث التركيبة السينوغرافية التي اقترحتها النحات باسل السعدي والتي أتت في غرفة صغيرة خانقة غير ذات تهوية، تموضع بها الجمهور بشكل نصف دائري محيط بالأحداث القاصرين وكأنهم يحاصرونهم حياتياً أيضاً، إن تموضع الممثلين القصر بشكل اعترافي ضمن علاقة فرجة قريبة جداً ومواجهة للجمهور فيه جرأة كبيرة، إذ كان هناك تداخل بين حيّز الفرجة وحيّز الأداء، خاصة عندما تناوب الممثلون القصر على تلاوة مشكلاتهم مع التقطيع الفني الملائم الذي اقترحه المخرج.. المشكلات التي رواها القاصرون كانت هي المسبب لدخولهم معهد الأحداث وكانت هي نقاط تحول في حياتهم، وبالتالي كانت هناك حساسية كبيرة بالنسبة إليهم وهم يفرجون عن العيب المرتكب والجرم المفترض أمام الجمهور كحكم. ولكن الجمهور الذي كان متشجعاً استرخى مع تواصله الإنساني بالممثلين وقصصهم، واستطاع قراءة هؤلاء من زاويتهم البشرية وليست القانونية وهذا هو جوهر التجربة التي باعتقادي كانت ناجحة. فالشباب الذين سجنوا لأسباب شتى هم أكثر في وارد اللعب من وارد التأمل لما فعلوه في الواقع، وهم يتواصلون أكثر مع منطق اللعب والأداء وتجربة الجديد، أكثر مما يحسون بمشاعر كمشاعر الندم أو غيرها، إذ تحدثوا بشكل أدبي عن الحرية، فقدموا أنفسهم ضمن منطق البعد الشعري لما فعلوه، مما جعلني كمتفرجة أبني حاجزاً شعورياً مع قصصهم، كما أنني لاحظت أن الجمهور تواصل معهم إنسانياً، أكثر مما تواصل عاطفياً وانفعالياً، على الرغم من توقعي لمشاهدة بعض الأشخاص يبكون أو يدمعون وهذا ما لم يحدث في يوم حضوري للعرض. قدم العرض - كما قلت - أجزاءً من حكايات هؤلاء الأحداث مسلطاً الضوء على الأسباب التي دفعت بهم لأن يتحولوا إلى جانحين، ضمن محاولة البحث عن الشكل الفني والذي يُفترض به أن يكون إبداعياً ومتناسباً مع المضمون الذي يفرض نفسه بقوة.

وهذا ما حاولت تجربة «سماح» إنجازه على الصعيدين الفني والفكري، مع الحفاظ على تلك المسافة التي تفصل بين التماهي الوجداني مع الحالات المعروضة، وبين العقل الواعي والحاضر على امتداد العرض باحثاً عن مشاريع أجوبة.

تبدو رسالة العرض واضحة في أكثر من لحظة، هؤلاء الأحداث وقبل أي شيء وقبل أي حكم هم الأبناء الشرعيون لثقافة العنف والاستهتار وضعف المنظومة الأخلاقية والقانونية في المجتمع، ولكنهم في الوقت نفسه (مذنبون)، ولا منفذ إلاً بخلق الوعي المشترك لدى كافة الأطراف، كل حسب موقعه ودوره وإمكانية فعله وتأثيره.

عمل العرض على كسر الصورة النمطية لدى المتلقي عن هؤلاء الأحداث، وذلك من خلال التذكير الدائم - وبدون مباشرة - بأن هؤلاء الأحداث يشبهوننا أكثر مما نتخيل، فليدهم مخاوفهم، ذكرياتهم، رغبتهم في الخروج والانطلاق، ولديهم قبل ذلك تصوراتهم النمطية عن أنفسهم وزملائهم، وعن (العالم الخارجي)، ولديهم أسماء وتاريخ وبيانات شخصية وعلامات فارقة، والأهم من ذلك كله، لديهم ندمهم الذي يمشی جنباً إلى جنب مع إدراكهم بأنهم لا يتحملون إلا الجزء الأقل من مسؤولية ما هم عليه اليوم. كل ذلك من خلال الحفاظ على حضور التفاصيل الإنسانية والابتعاد عن الحس الفجائي والبكائي، مما ساهم كثيراً في رفع مستوى التلقي والتعامل مع الحالة المطروحة بالجديّة والوعي الذي تستحقّه.

المقاطع التي تمت تأديتها عن طريق الممثلين اتخذت أسلوباً متقارباً في الأداء وإيقاعاً متشابهاً، ولكن ما حافظ على انتباه الجمهور وشدهم للعرض كان ذلك التنوع في مضامين القصص المحكية والغايات والرسائل التي سردت لأجلها، فالعنف مثلاً كان حاضراً في كافة الحالات ولكن كمية العنف المقدمة كانت متصاعدة ابتداءً من حادثة ضرب (عادية) وصولاً إلى سرد وقائع جريمة قتل فتاة .

وعلى سبيل المثال اتخذت إحدى القصص طابعاً غروتسكياً حيث تحركت الأحداث على أرضية من المأساة والعنف ولكن تم طرحها ومعالجتها بشكل لا يخلو من مسحة الابتسامة وصولاً إلى الضحك الذي صدر من الجمهور، تلك القصة التي يصبح فيها أحد هؤلاء الأطفال لصاً عن طريق الخطأ والصدفة، فضياع اللعبة (السيارة) كان الحدث الذي دفع الأب لصب جام غضبه على الابن ذي التسع سنوات، وتحت تأثير الضرب المبرح يخلق الابن اعترافاً بأنه رمى اللعبة في سلة المهملات، وتأتي الطامة لنتكشف أن السيارة فعلاً موجودة في سلة المهملات ولكن الأم هي من رمته عن طريق الخطأ، وبتلك الطريقة يتحول الابن إلى لص بالإكراه، ففي حال فقدان أي شيء في البيت تتوجه أصابع الاتهام إلى ذلك المتهم الذي لن تثبت براءته.. القصة ذات جذر واقعي واضح وترسم صورة فجة لمستقبل (اللص) بين عنف الأب وصمت الأم وغباء الصدفة!.

اقتصر العرض على الحد الأدنى من الحركة في المكان والأفعال الجسدية التي قام بها الممثلون وظلت تتراوح في حدود ضيقة وذات دلالات واضحة وبسيطة.. فالجلسة بمجملها أعطت إيحاءً بطمس الاعتراف بطريقة تتعد عن التقليدية، حيث يقوم الممثلون بتبادل المواقع، التناوب على تدخين سيجارة. وفي إحدى اللحظات يتمدد أحدهم على الأرض بوضعية الجنين ويقوم شخص آخر مستخدماً قطعة من الطباشير برسم الحدود الخارجية للجسد المستلقي، ولنحصل بذلك على تشكيل متعدد القراءات لا تلغي

بعضها البعض . التجربة كانت مهمة ومفتوحة للتطوّر ولإنتاج تجارب وعروض مماثلة... وتكمن أهميتها في أنها حررت المساجين من عقدة النقص التي يشعرون بها ، نتيجة خوفهم من ردة فعل المجتمع تجاههم ، وقد حاول فريق العمل ونتيجة النقاش مع الجمهور إعادة بناء الثقة لدى هؤلاء المساجين وتعزيز الشعور لديهم بالسلام الداخلي عند خروجهم من السجن ، إذ تعهدت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل الإشراف على أوضاعهم خارج السجن .



مما سبق نجد أن لهذا الشكل من المسرح (مسرح المضطهد) ميزتين : فهو وسيلة لفهم الحياة وهو وسيلة لإكساب المشاهدين القوة والثقة اللتين تمكناهم من التغلب على ما يتعرضون له من اضطهاد، وهو أيضًا مصدر متعة المشاهدين - الممثلين .

لقد انتشرت تجربة بوال في أمكنة كثيرة في العالم من خلال ورشات العمل التي عمل فيها كمنشط ، أو من خلال كتاباته النظرية ، التي عُرفت في أوروبا وأفريقيا وأميركا اللاتينية والعالم الثالث .

لقد ظل بوال ملتزمًا بالمبادئ، الرئيسة لمسرح المضطهدين والتي وضعت منذ ما يقرب من الثلاثين عامًا، واستمر في إبداع تمارين جديدة واقتباس أخرى قديمة بنشاط .

المضطهدون بحسب بوال يعمدون إلى خلق صور عن واقعهم ، ثم يباشرون العيش في تلك الصور . . والمطلوب مساعدة أولئك على التخلص من تلك الصور التي تطوق تفكيرهم وأحلامهم ، وحياتهم ، وتنتصب كمكرسات لحالات القهر . ويرى بوال في أشكال الفصل التي يتأسس عليها الفضاء الجمالي للمسرح التقليدي أكثر من مجرد تقسيم مكاني ومعماري ، هو عزل الناس دائرة الفعل ، عن ممارسة التغيير ، عن أن يكونوا ناظرين ومنظورين في آنٍ . بمعنى آخر يهدف بوال إلى العمل على عدم بقاء المتفرج على هامش الفعل ، ومحاولة نقله إلى حيّز الفعل الحقيقي عبر عدة تقنيات وأشكال مسرحية - كما رأينا - فأَن تكون مواطنًا ليس معناه أن تنمهي مع المجتمع ، عليك تغييره . . وإبداع المسرح يعني عملية تغيير حياتنا اليومية روحياً وثقافياً . لذلك كان من الأهمية بمكان التوجه من خلال الصيغ التي ابتدعها بوال إلى الشرائح المهمشة في الريف السوري ، حيث يتفشى الجهل والفقر والامية ومشاكل المرأة ، وقد ساهمت التجربة في تحريض الوعي لدى هذه الفئات لمحاولة تغيير الواقع ، والدليل استجابة الجمهور في تلك الأماكن لعروض الفرق والمنشطين . أما تجربة سجن الأحداث فهي غاية في الأهمية ، لأنها نهبت إلى أهمية إعادة تأهيل معهد أو سجن الأحداث بحيث تكون معاهد إرشادية هدفها إعادة تأهيل الأحداث وإرشادهم ، وقد

حمّل القائمون على التجربة وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل المسؤولية في ذلك . إن ما سبق كله يؤكد أهمية وضرورة استلهاهم تجربة بوال في سوريا والبلدان العربية التي لا تزال شعوبها تعاني من التهميش وأشكال الاضطهاد.

بيبلوغرافيا

المصادر :

BOAL (Auguste) , De theatre et De therapie , L'Arc - en - ciel du desir , Editions Ramsay , paris , 1990.

بوال (أوغستو)، منهج أوغستو بوال في المسرح، ترجمة : نورا أمين، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997.

بوال (أوغستو)، ألعاب للممثلين وغير الممثلين، ترجمه عن الإنجليزية : أدريان جاكسون، ترجمه إلى العربية : الحسين علي يحيى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1997.

المراجع :

الياس (ماري) - قصاب حسن (حنان)، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997.

لقاءات مع أعضاء فريق مسرح المضطهدين في الريف السوري :

- لقاء مع مي قوطرش، بتاريخ 20 أيار 2011.
- لقاء مع مي قوطرش وكامل نجمة، بتاريخ 22 أيار 2011.
- لقاء مع عمر أبو سعدة وجمال سلوم، بتاريخ 3 أيلول 2011.