مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الثالث، السبت 13 يناير 2024

الجلسة الإفتتاحية: 10:00 صباحاً – 10:30 ظهراً

رئيس الجلسة: د. ميمون الخالدي (العراق)

المحور: يوم التفاعلية والعضوية

المداخل: أ. عواد علي (العراق)

المهاد النظري: المسرح التفاعلي والمسرح العضوي

المسرح التفاعلي والمسرح العضوي

إن اي حديث عن المسرح التفاعلي يقتضي الحديث بالضرورة عن العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي، فطبيعة الأول تقوم على الإرسال وطبيعة الثاني تقوم على الاستقبال. والتوجه الجاد إلى تقديم نظريات متطورة حول جمالية التلقي في المسرح لم يبرز إلاّ في النصف الأول من سبعينات القرن الماضي حينما انتقلت بؤرة الاهتمام، بشكل لافت، إلى المتلقي، إنطلاقاً من أن وجوده حيوي، بوصفه عنصراً نوعياً في سيرورة إنتاج العرض

المسرحي وتأويله من خلال علاقة تفاعل حوارية بينهما، كما هو حيوي وجود المؤلف المسرحي والممثل والمخرج، كي يوجد المسرح.

إن المتلقي، في منظور جمالية التلقي، "ليس عنصراً سلبياً يقتصر دوره على الانفعال بالمسرح، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تسهم في صنع التاريخ. لذلك، لا يُعقل أن يحيا العمل المسرحي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم. ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة المسرحية، هناك حيث لا يكف الأفق [أفق انتظار المتلقي] عن التحول، وحيث يتم دائماً الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القرجة المحايدة إلى الفهم النقدي، من المعيار الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد"(1). ولا يكون العمل المسرحي موضوعاً موجوداً في ذاته، ولا يبدو بنفس الهيئة في كل الأزمنة، أي أثراً تذكارياً يكشف للمشاهد السلبي عن ماهيته اللازمنية، حسب النزعة الأفلاطونية، إنه خلاف لذلك مرصود، مثل التوليفة الموسيقية، لأن يثير لدى كل متلقٍ صدى جديداً ينتزع النص من مادية الكلمات، ويفعّل وجوده. وهذه هي الخاصية التفاعلية الحوارية للعمل المسرحي التي تؤدي إلى انبثاق فهم جديد له في إطار علاقة تأويلية دائمة بينه وبين المتلقي(2). وليست عملية الفهم هنا مجرد عملية تكرارية، بل عملية إنتاجية(3).

إلاّ أن التاريخ الذي يرصد حال التلقي المسرحي يبين لنا أن منزلة المتلقين لم تثبت، أو تحافظ على مستواها في العصور التالية، فجمهور مسرح العصور الوسطى، والقرن السادس عشر، في سبيل المثال، لم يتمتع بالقوة ذاتها التي تمتع بها جمهور المسرح اليوناني. لكن على الرغم من ذلك ظل هذا الجمهور يؤدي دوراً فعالاً إلى حد ما، فقد اتسمت هذه الحقبة في تاريخ جمهور المسرح بنوع من المرونة التي سمحت، في بعض الأحيان، وبأشكال مختلفة، بمشاركة الجمهور بوصفه مؤدياً، إلاّ أنه مع بداية تأسيس المسارح الخاصة في القرن السابع عشر بدأ ظهور هذا الفصل بين عالم الخشبة المتخيل والجمهور. كما أدى ارتفاع أسعار دخول المسارح إلى تحديد الشرائح الاجتماعية التي تكوّنه. ومع بداية ظهور السلبية في التلقي، واقتصار الجمهور بصورة متزايدة على النخبة، ظهرت شفرات ومواضعات سلوكية جديدة كانت غريبةً على المسرح، فجمهور المسرح الإنجليزي، مثلاً، أصبح أكثر سلبيةً، وأكثر برجوازيةً. وباستثناء الأربعين عاماً الأولى من القرن التاسع عشر (حين كان جمهور الطبقة العاملة الذي يشاهد العروض واقفاً في حُفر المسرح يحدث ضوضاءً وشغباً) ازدادت هذه السلبية حتى وصلت إلى ذروتها في النصف الثاني من القرن نفسه. وبعد عام 1850، ومع استبدال حفرة المسرح بمجموعة مقاعد أمامية أصبح سلوك جمهور المسرح أكثر هدوءاً ورصانةً. ومما زاد من حدة هذا السلوك بعد ذلك استخدام كشافات الإضاءة الأرضية في المسارح الخاصة، والتي كانت بمنزلة حاجز فعلي فصل الجمهور عن خشبة المسرح.

لكن تلك الشفرات والمواضعات قوبلت في المائة عام الأخيرة بالكثير من التحدي من جانب تيارات مسرحية مختلفة، وهو الأمر الذي أدى إلى إفراز متلقٍ متحرر وفعّال.

وإذا كانت طبيعة الجمهور قد تغيرت فإن المنزلة الثقافية للحدث المسرحي لم تسلم، أيضاً، من التغيير، وإذا كان المسرح لم يسترد أبداً المكانة التي كان عليها منذ الأيام الأولى لليونان، فقد ظل وجوده في الأبنية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية نفسها، إذ إن وجود المسرح وبقائه يرتبط اقتصادياً برضا الجمهور، ليس فقط ذلك الجمهور الذي يدفع ثمن تذكرة لحضور عرض ما، بل، أيضاً، أولئك الذين يؤيدون حصول المسرح على دعم مالي من الحكومة، أو من المؤسسات، أو من مصادر أخرى.

لقد اعترف معظم ردود الأفعال تجاه المسرح الطبيعي بأن الجمهور يمثل جانباً خلّاقاً في التجربة المسرحية، وسعى إلى مواجهته ودفعه، في أغلب الأحيان، إلى المشاركة بدور مباشر وفعّال في الحدث المسرحي. وتبدّى هذا الاهتمام الجديد، في حينه، بالجمهور بصورة واضحة في أفكار فيليبو مارينيتي (المجنونة)، مثلاً، فقد سعى إلى إثارة دهشة الجمهور وعجبه في فنه الجديد، ففي ما أسماه بـ"مانفستو"، أو إعلان مبادئ مسرح المنوعات اقترح مارينيتي ضرورة مفاجأة المتلقي دائماً، وأخذه على حين غرة، وذلك من خلال استخدام مثيرات متنوعة وغريبة مثل وضع مسحوق على مقاعد المتلقين يجلب العطس، أو يصيبهم بالحكة، أو طلاء تلك المقاعد بمادة لاصقة، أو بيع مقعد واحد لأكثر من شخص بهدف إثارة الشغب والمشاجرات بين أفراد الجمهور. وكان مارينيتي في كل ذلك يسعى إلى إزاحة ما يسمى بالحائط الرابع (الوهمي) الذي اتسم به المسرح الطبيعي، وأن يحل محله مسرحاً يكتسب مقوماته من شكل الملهى الليلي الذي يخلق مناخاً واحداً غير مجتزأ يجمع بين المؤدين والمتلقين(4).

وتلت محاولة مارينيتي محاولات أخرى أقل تطرفاً، وإن كانت أكثر أهميةً لما تركته من تأثير على التنظير والممارسة المسرحيين، ومن بين تلك المحاولات ما قدمه المخرج الروسي مايرهولد، الذي تمرد في كتاباته الأولى على مواضعات المسرح الطبيعي ومسلَّماته، وأولى المتلقين اهتماماً كبيراً في تجاربه الإخراجية، متأثراً بالتحول الأيديولوجي الذي بدأ يعيشه المجتمع الروسي إثر الثورة البلشفية عام 1917.

عمد مايرهولد، في إخراجه لمسرحية "حفلة تنكرية"، التي أعدها عن نص مسرحي لميخائيل ليرمنتوف عام 1917، إلى استخدام مجموعة من التقنيات لتضخيم الأشياء على المسرح، كأسلوب مبالغ فيه لتقديم زخارف المسرح الطبيعي، هادفاً إلى إحداث الأثر المطلوب في الجمهور، كما تُركت قاعة المشاهدة مضاءةً في أثناء العرض، ووُضعت مرايا طويلة متاخمة لفتحة البرواز المسرحي من أجل كسر الحاجز بين الخشبة والجمهور. وقد أظهر مايرهولد وعياً للتحولات في الأساس الأيديولوجي للمجتمع الروسي، التي أحدثتها الثورة البلشفية، فكتب بعد ذلك بثلاث سنوات حول إخراجه لمسرحية "الفجر" قائلاً: "لدينا الآن جمهور جديد لن يقبل منا أي هراء، فكل متفرج يمثل في حد ذاته روسيا السوفييتية بشكل مصغر [وهو كلام يحيل على تصور أيديولوجي لا على الواقع]، ومن ثم فما علينا أن نأخذه في الاعتبار ليس اهتمامات المؤلف، بل اهتمامات المتفرج. لقد أصبحت لاهتمامات الجمهور الآن أهميتها الحيوية"(8). وترى سوزان بينيت أن وعي المخرج هذا جعله كمن سبقوه يلقي باللوم مرةً أخرى على المدرسة الطبيعية (مسرح موسكو للفن) التي تسببت في منع المشاركة الشرعية للجمهور في الظاهرة المسرحية حينما حصرت علاقته بالخشبة في علاقة العبد بسيده(9).

ويصف إدوارد براون تجربة مايرهولد، التي أحدثت تغييرات جوهريةً في بنية العرض المسرحي، بقوله إنه نزع غلالة الغموض عن تقنيات المسرح، بوصفه جهازاً فنياً وعمليةً فنيةً، فتخلى عن كل زخارف المسرح التجاري، مفضلاً عليها أساليب إخراج لا تسعى إلى الإيهام، وكذلك مكونات مرئية في السينوغرافيا تحمل دلالات سياسيةً، مثل اللافتات والمنشورات والممثلين المندسين وسط الجمهور خفيةً لتوجيه انفعالاته وردود أفعاله [وهي وسائل نعدها الآن ساذجةً جداً، ومعيبةً]. ويدعي ميرهولد نفسه أنه حقق في عرضه "كوميديا موسيقية بوليسية"، الذي يقتحم فيه الحدث المسرحي الألواح المتاخمة للخشبة، ما يمكن تسميته بالعقد السياسي بين النص المسرحي والممثل والجمهور، وهو الأمر الذي كان يسعى إليه في مسرحه. لقد وصل عدد المتفرجين الذين شاهدوا كل من عرض "كوميديا موسيقية" و"الفجر" إلى 12000 متفرج خلال خمسة شهور. ويستنتج مؤلفا كتاب "المسرح كسلاح: المسرح العمالي في الاتحاد السوفييتي وألمانيا وبريطانيا"، وهما: ريتشارد ستوراك، وكاثلين ماكريري، أن هذا العدد الكبير

من المتفرجين يمثل دليلاً حياً على أن مسرح مايرهولد، وإن كان قد استبعد الإيهام، تمكن، بمشاركة الجمهور (وهي مشاركة كان يجري التحكم فيها إلى حد معين) من تحقيق ما يصبو اليه من أهداف. وإضافةً إلى هذا كله فإن مايرهولد يعد مثالاً نادراً لفنان المسرح الذي سعى بشكل جاد إلى تحليل تأثير أعماله على الجمهور، وقد طور، في سبيل ذلك، شفرةً خاصةً لرصد استجابة الجمهور تتألف من مجموعة وسائل هي: 1- سكوت، 2- ضوضاء، 3- ضوضاء صاخبة، 4- قراءة جماعية، 5- غناء، 6- سعال، 7- طرق أو قرع، 8- شغب، 9- بكاء، 10- ضحك، 11- تنهد، 12- حركة ونشاط، 13- تصفيق، 14- صفير،15- صفير الاستهجان، 16- هسيس، 17- مغادرة المسرح، 18- ترك المقاعد، 19- قذف الأشياء، 20- الصعود إلى الخشبة(10).

ويؤكد ستوراك، وماكريري على أن مايرهولد حاول تحرير عروضه المسرحية من سيطرة السرد، واجتذاب الجمهور، وتحويله من متلقٍ، أو مخاطَب سلبي إلى مشارك في عملية الإبداع المسرحي(11).

وفي هذا الصدد كتب مايرهولد سنة 1930 قائلاً: "في أيامنا هذه يسعى كل عرض مسرحي إلى تحقيق مشاركة الجمهور، ويراعي هذا في تصميمه، فكتّاب الدراما والمخرجون لا يعتمدون فقط على جهود الممثلين والتسهيلات التي تقدمها التجهيزات الفنية لخشبة المسرح، بل يرتكنون، أيضاً، إلى جهود الجمهور ومشاركته. إن كل مسرحية نقدمها تقوم على فرضية أنها لن تكتمل حتى لحظة ظهورها على الخشبة، ونحن نفعل هذا بشكل واع، لأننا ندرك أن المراجعة الحاسمة للعرض هي تلك التي يقوم بها المتفرج"(12).

المسرح الملحمي والمتلقي

وشكّل الاهتمام الذي أولاه المسرح الملحمي للمتلقي جزءاً عضوياً من جميع كتابات بريخت النظرية، فقد انطلق من فكرة المواجهة بين فضائين هما: فضاء المتلقي، وفضاء العرض ". وجاء رفضه للمسرح الدرامي الأرسطوطاليسي، وتقديم بديل عنه هو المسرح الملحمي، لتحقيق جملة أهداف أبرزها "جعل التلقي عمليةً واعيةً، وليس انفعالاً مجرداً"، من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح [مع تحفظنا على جعلها وظيفةً مهيمنةً]، وإدخال عناصر التغريب على كل المستويات. ولذلك تُعد جهود بريخت وإنجازاته في غاية الأهمية لأي دراسة تبحث في العلاقة بين العرض المسرحي وتفاعل المتلقي معه. وكانت لأفكاره التي قدمت تصوراً لمسرح له من القوة ما يجعله باعثاً على التغير الاجتماعي، إضافةً إلى محاولاته إعادة بعث الحياة في العلاقة بين المتلقي والخشبة.

لقد كان بريخت يهدف أساساً من مسرحه الملحمي إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تسعى إلى إيجاد ما أسماه بمسرح عصر العلم، وهي الإضافات التقنية ذاتها التي وُضعت لدفع المتلقي إلى التأمل والتفاعل والنقد من دون أن يفقد المتعة المسرحية.

ويشير بريخت في "الأورجانون الصغير" إلى أن الممارسة المسرحية المعاصرة قد أجهضت العلاقة المباشرة بين خشبة المسرح والمتلقين، فالبنية الاجتماعية المصورة على خشبة المسرح تظهر وكأنها عاجزة تماماً عن التأثير بالمجتمع (الممثل/ قاعة المشاهدة). ولمقاومة هذا النمط من المسرح يقدم بريخت مسرحاً آخر يقوم على التفاعل المباشر مع الجمهور.

ولعل مما يقدم دليلاً قوياً على اهتمام بريخت الكبير بالمتلقي، سواء في كتاباته النظرية، أو نصوصه المسرحية، أن أي جدول للمقارنة بين مسرحه الملحمي، والمسرح الدرامي الأرسطي،

والذي درج الباحثون على وضعه بشكل تقليدي في معظم الكتب المؤلفة حول بريخت، يتضمن العديد من النقاط الخاصة بالمتلقي، أو ما يهدف المسرح الملحمي إلى أن يحققه له، فإذا كان المسرح الدرامي يستغرق المتلقي داخل الحدث على خشبة المسرح، فإن المسرح الملحمي يحول هذا المتلقي إلى متفاعل مع الحدث مراقب وناقد له. وإذا كان المسرح الدرامي يثير أحاسيس المتلقي ومشاعره، فإن المسرح الملحمي يدفعه إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه. وإذا كان المسرح الدرامي يقدم للمتلقي تجربةً يعايشها وجدانياً، فإن المسرح الملحمي يقدم له صورةً للعالم يتأملها عقلياً. وإذا كان المسرح الدرامي يسعى إلى تحقيق تماهي المتلقي، أو تورطه في الأحداث، فإن المسرح الملحمي يسعى إلى مواجهة المتلقي بالأحداث مواجهةً موضوعيةً. وإذا كان المسرح الدرامي يثير المشاعر الغريزية لدى المتلقي، ويلعب عليها، خفيةً، بنعومة، فإن المسرح الملحمي يخرج المشاعر الغريزية إلى النور، ويدفع المتلقي إلى إدراكها بوعيه. وأخيراً إذا كان المتلقي في المسرح الدرامي يشعر بأنه في خضم الأحداث، وجزء من التجربة الإنسانية المقدمة، فإنه يقف في المسرح الملحمي خارج الأحداث ويدرسها.

مفهوم المسرح التفاعلي

المسرح التفاعلي (وسُمِّيَ المسرحَ التحفيزيَّ أيضاً) هو مسرحٌ ملتزم داخلَ المجتمع، وقد ظهرت هذه الصيغة المسرحية وتطورت نتيجة عواملَ عديدة. إنها نتيجة مباشرة للحركات المعارضة في أوروبا وأمريكا بعد عام 1968، وقد تطورت مع التطورات التي شهدها العالم الحديث والصراعات التي تحكمه، وحتى المشكلات التي تعاني منها الدول على اختلاف سياساتها، (كالصراعات أو الحروب الاقتصادية ومواضيع الهجرة والمهاجرين والحروب الإثنية... إلخ)، لكنَّ أهم تأثير مباشر أدَّى إلى ظهور المسرح التفاعلي كان ظهور المجتمعات المدنية والبحث عن أفق أو سبل موازية لمكافحة المشكلات في العالم والتعامل مع القضايا التي خَلَفَتْها العولمة.

كان المسرح التفاعلي من الناحية المسرحية وليد صِيَغٍ مسرحية سبقتْهُ مثل المسرح التحفيزي والمسرح السياسي والمسرح الشعبي والمسرح الوثائقي ومسرح الشارع ومسرح العصابات، وكلها صيغ مسرحية ظهرت في بدايات القرن الماضي وتطورت مع كتاب ومخرجين ومنظرين ورجالات مسرح أَثَّرُوا في الحركة المسرحية في العالم 2019.

ويورد العديد من الباحثين أسماء اتجاهات وحركات مسرحية مارست المسرح التفاعلي مثل: مسرح الواقعة (happening)، التي أسسه آلان كابرو وآخرون خلال الخمسينات والستينات من القرن الماضي، بما في ذلك عدد من العروض المسرحية التي تدعو إلى تفاعل محدود من الجمهور، مسرح الخبز والدمى (bread and huppet) الذي أسسه بيتر شومان عام 1961، ويحمل بعداً ايدولوجياً في قضايا المجتمع الأميركي، ويمثل حركة ناشطة، مسرح مقهى لا ماما التجريبي la-mama، الذي اسسه كل من فريد ستيورات وأخته آلن عام 1961 في نيويورك، واستمد اسمه من ممارسة طقوسه الخاصة، وأهمها عملية توزيع الخبز المجاني على الجمهور قبل بدء العرض، وهو أداء أو وسيله للاتصال، ولخلق تفاعل بين مجتمع الجمهور وطاقم الممثلين، وكذلك مسرح الشمس الذي أسسته المخرجة الطليعية الفرنسية، الروسية الأصل، أريان منوشكين مع جماعة من أصدقائها في جامعة السوربون، وأخيراً المسرح المضطهد الذي أسسه المسرحي البرازيلي أوغستو بوال.

لقد ابتدع بوال صيغة مسرح المضطهد، وأطلقها على تجربته المسرحية التي قام بها بدايةً في البيرو وفي بقية دول أمريكا اللاتينية في السبعينات من القرن الماضي، وقدم معالجةً نظرية لتجربته في عدة كتب منها "مسرح المضطهد"، "قف إنه ساحر", "قوس قزح الرغبة" و"ألعاب

للممثلين وغير الممثلين". واستوحى أغلبُ العاملين في مجال المسرح التفاعلي فيما بعد هذه النصوص، التي وضع فيها بوال أسساً لجمالية مغايرة، ولوظيفة جديدة للمسرح، كما اقترحَ أشكالاً مسرحيةً جديدة منها المسرح الخفي، ومسرح الجريدة وغيرها.

أسس المسرح التفاعلي

تُحَدَّدُ أُسس المسرح التفاعلي بفكرتين أساسيتين هما:

- اختلاف هذا المسرح عن المسرح التقليدي من حيث توجهه، فهو مسرح موجه في الأساس (سياسياً أو اجتماعياً).

- من حيث علاقته بالجمهور يتعامل مع المتلقي بطريقة مختلفة عندما يُحَدِّدُ سلفاً نوعية هذا المتلقي، ويتوجه إليه مباشرة مدركاً ما يريده منه.

لهذا فإن علاقة المسرح التفاعلي بالمؤسسة والمكان وكل مكونات العرض المسرحي تختلف جذرياً عن المسرح التقليدي.

إن أهم أسس هذا المسرح هي الرغبة في خروج المسرح من قالبه التقليدي وعلى مستويات عديدة في مقدمتها: المكان والمتلقي، فهو لا يُقَدَّمُ في صالات المسرح التقليدية، ويَكْسِرُ العلاقة المتفق عليها، التي تفصل بين الممثل والمتلقين وبين الخشبة والصالة بحيث يبدو أنَّ على المتلقين، الذين يُشترط أن يكون عددهم قليلاً ليحقق رهانه في التغيير، أن يتورطوا في اللعبة المسرحية في كل مراحلها وأن يناقشوا ما يرونه..

الارتجال واللعب

يعتمد المسرح التفاعلي على مبدأ الارتجال واللعب، ويحاول أن يحافظ على مبدأ متعة المتلقي، ويقلب أسس المسرح التقليدي من أجل فتح حوار مع متلقيه حول موضوع محدد، وهذا يعني دخول تعديلات جوهرية على مبدأ النص المسرحي، ومبدأ العرض المسرحي، ومهمة الممثل وأدائه، وحتى على الحدود التي تفصل بين المسرح وأنشطة أخرى قد لا تُسمى مسرحاً أصلاً.

وقد نتج عن ذلك أيضاً تطويرٌ في المواضيع المطروحة، وهنا يبرز الشيءُ المثيرُ في الموضوع فلا وجود أصلاً للنص التقليدي، والموضوعات التي تُقَدَّمُ ترتبطُ أساساً بالأمور الحيوية التي يعيشها المتلقي. وانطلاقاً من هذه الأسس الأولية تعددت صيغ هذا المسرح وأشكاله باختلاف الزمان والمكان.

في المقابل تطورت بعض المفاهيم كلعبة الأدوار ومفهوم اللعب الدرامي. وبَدَأَ هذا التطور يدخل على مفهوم التعليم وبناء الشخصية، وارتبط أكثر بأكثر بالتوجه إلى المتلقي الفرد وصولاً إلى فرديته (ضمن الجماعة بالتأكيد). وهو يُسْتَخْدَمُ في المجالات التربوية والنفسية والاجتماعية والسياسية في المدارس والإصلاحيات وغيرها.

يقول الدكتور وسام عبد العظيم عباس، الذي انفرد في تأليف كتاب بعنوان "المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض"، إن شكل ظهور المسرح التفاعلي نقطة انطلاق لدخول عصر جديد في المسرح، إذ تجسد ذلك في رصيده الوافر، من عروض ونصوص وتنظيرات وتجارب تسعى الى اعادة ثقة جمهور الشارع في المسرح، من خلال رؤية مركزية شاملة، رسم بها ملامح إستراتيجيته الفنية، مرتكزاً على مفاهيم أظهرها في تجاربه المسرحية تطبيقياً من خلال

مجموعة من التقنيات التي ظهرت في المسرح التفاعلي دون غيره من المسارح، فلم تقف وسائله التقنية والجمالية من تحقيق العرض التفاعلي في حدود خصوصية كتابته للنص المسرحي أو الرؤية الإخراجية وما تحمله من معالجات، بل سار بها إلى توظيف جمالي جديد وشامل، شمل العملية المسرحية برمتها، محققاً معها نمطاً لعلاقة جديدة في المسرح بين الممثل والمتفرج. وقد امتدت اشتغالات المسرح التفاعلي في مجمل توجهاته الحديثة إلى منعطفات متنوعة, ابتُكِرَتْ لتغطي الاحتياجات المتطورة للمسرح، وردم الفجوة بينه وبين الجمهور, فضلا عن استعراض القدرات التي يمكن للمسرح التفاعلي الوصول إليها, عبر مخاطبة فئات المجتمع كافة، لما يتميز به من مرونة ويُسر في الخطاب والاداء والتواصل، اذ جاءت خلال العرض صيغ ومرتكزات جديدة قادرة على تحويل المتفرج تدريجياً من منطقة المتلقي السلبي، الى المتلقي الفاعل المشارك بصورة حقيقية في منظومة العرض المسرحي، إذ إن هذه الانماط من العروض توصف بشموليتها وقدرتها على التوجيه والمتعة والتسلية معا بإشراك الجمهور إشراكا فعليا وإنزاله إلى ميدان التمثيل، بوصف المسرح التفاعلي مسرحاً حيّاً للتنشيط الاجتماعي، يتيح للجمهور إمكانية التفكير التواصل والتفاعل والتعبير والمناقشة مع الممثلين وفيما بينهم بكامل الحرية لدرجة يصبح المتفرج مشتركاً بالنص والتمثيل ورسم الحركة.

ومن جملة المرتكزات التي يعتمدها هذا المسرح، حسب وسام عبد العظيم عباس، ما يسميه بـ"المُيَسر" وهو الشخص الوسيط بين الممثلين والمتفرجين للتحكم في سير العرض وتوجيهِ الممثلين، ودفع المتفرج بالاتجاه الذي يساعدهُ للاشتراك والتفاعل مع أحداث العرض، إذ إنه بمنزلة الشريان الرئيسي في العرض التفاعلي، يأخذ على عاتقه ضبط ايقاع العرض من خلال توجيه بوصلة العرض اثناء فتح النقاشات مع المتفرجين.

وفي رأيه أن لهذه التسمية مرجعيات عديدة ومتنوعة، اختلفت من بلد إلى آخر، ويمكن تلمسها في الموروث العربي من خلال شخصية "الحكواتي" و"الراوي" و"المعلم"، فيما اطلق عليها اوجستو بوال "الجوكر". وكل هذه التسميات يمكن ان تُشَكل ملمحاً اوليّاً عن شخصية "المُيَسر"، وتتطابق مع تقنيات ومرتكزات المسرح التفاعلي، بوصفة صورةً متطورةً ومُحدّثةً للمسرح، وقد ألتصقت بجملة من العوامل البيئية والاجتماعية التي بلورتها بما ينسجم مع أماكن ظهورها، لأن كل مصطلح اكتسب العوامل الاجتماعية والثقافية للبيئة التي ظهر فيها.

إن شخصية "المُيسَر" شخصية متعددة الانشطة والوظائف داخل العرض المسرحي، يستمر عمله ابتداءً من دخول الجمهور إلى فضاء العرض وحتى مغادرته، وهو يتميز بوصفه شخصيةً تواصليةً بأمتياز، مطواعاً مرناً على الصعيد الجسدي, قادراً على استيعاب الحالة التي تتنامى أمامه, وهو يعطي اللعبة المسرحية مجالاً اوسع في تكوين علاقاته مع المتفرج للارتقاء بجدل واسع النقاش من خلال تبديل الدور، واختيار اللحظات التي من شأنها تغيير مجرى الاحداث، كما يسعى "الميسّر" إلى جذب الجمهور نحو صيغة اللعب الجماعي، أو المشاركة، سواء بأستدعاء بعضهم الى مناطق التمثيل للدخول في اللعبة، او لتعديل الأداء، أو حتى لمجرد التعليق، فهو قائم على جعل التواصل ممكناً بين المرسل والمتلقي، ويكون دوره توجيهياً تعليمياً تحريضياً في آن واحد، حيث تكمن مهمته في ربط العلاقات الموجودة على خشبة المسرح، والمحافظة على توازن التواصل، وجذب الاخر كمتفرج ليشارك في عملية تبادل الآراء، وفي بعض الأحيان يكون له الحق في تغيير مفردات النص، وتبديل الممثل بأخر من المتلقيين ليقوم بالدور، وطرح همومه من خلال الشخصية الممثلة.

ويؤكد الباحث أن المُيَسر يشكل النواة العملية، أو المركز الذي تقع عليه الانظار، ويحظى بمتابعة مكثفة من طرف الجمهور، وأن ما يقدمه يساند المتفرج الذي أبدى استعداده للتفاعل

والتمثيل في الوقوف على الطريق الصحيح لأنشاء الأسلوب المطلوب للأداء، ويمتاز بحياديته العالية ووسطيته، ولا يتبنى ما يطرحه العرض ليُشعر المتفرجين بحياديته واعتداله، كما لا يتبنى طروحات المتفرجين، لانها قد تكون متضاربة وغير دقيقة، وتمثّل تقافات متعددةً كلها جديرة بالاصغاء والاحترام، فهو لا يؤيد ولا يؤكد حتى في الحوار، إنما ينتقي الفاظه بعناية كبيرة، ويتجنب كلمات كـــ"الصح" أو "الخطأ"، الـ"نعم" والـــ(لا)، ويسهل عملية التفاعل بين الممثلين وبين المتفرجين، ويحفّز المتفرج على المشاركة في منظومة العرض المسرحي من خلال كسر حاجز الجليد الذي يفصل بين الخشبة والصالة، ويضيح فكرة العرض ونمط في المسرح التفاعلي، كما يعرف الممثلين وشخصياتهم التمثيلية الحقيقية إلى المتفرجين كخطوة أولى لمد جسور التواصل والتفاعل بينهم، ثم يبدأ بطرح الاسئلة العامة على المتفرجين، وهي أسئلة تمتاز بعموميتها وبساطتها لأن الغاية منها جعل المتفرجين يشعرون بالاطمئنان تجاه العرض، الذي يطرح أفكاراً لا تسبب لهم حرجاً. ثم تتطور عملية الميسّر من خلال طلبه من الممثلين أن يعرضوا صورةً ثابتةً باجسادهم تحمل دلالات متعددةً، ليُعاود الميسّر إلى دوره، عبر فتح باب حوار جديد، وتوجيه الاسئلة للمتفرجين بطريقة ودية عالية تشعرهم بذواتهم واهميتهم، كأن تكون صيغة السؤال: لو شاهدت هذه الصورة في مجلة، أو جريدة، أو في مواقع التواصل الاجتماعي بماذا ستعلق عليها؟ وهو سؤال مفتوح وسهل وبأمكان الجميع ان يُجيبوا عليه، ويستمع الميسّر إلى آراء المتفرجين واحداً تلو الاخر، ويحفزهم بعد جواب كل متفرج على المشاركة والتفاعل مع الصورة التي عرضها الممثلين بأجسادهم.

ويضيف الباحث عباس أن اختيار تسمية الـ"المُيَسر"، يضفي عليه صفةً اكاديميةً لها دلالات واضحه تتسق وطروحات المسرح التفاعلي، كنمط قائم بذاته، يختلف عن تقنيات المسرح الارسطي والملحمي على صعيد النص، والاداء، والفضاء، والروى الإخراجية، فبنية النص في المسرح التفاعلي تختلف عن بنية النص التقليدي، بوصفه مسودةً أوليةً تنقسم الى جزئيين، الأول يقوم بأنشائه فريق العرض، الذي يكتب الخطوط العامة للموضوعات المراد طرحها ومناقشتها، والثاني يُكتب بعد نهاية العرض، حيث تُدرج حوارات المتفرجين المشاركين في العرض، وهو متعلق بالجمهور الذي بامكانه ان يُغير النص الاصلي ويطوره بما يراه مناسباً، وبذلك فهو نصٌ مفتوح لا يكتمل الا بنهاية العرض عن طريق اضافة حوارات ومداخلات الجمهور المشارك. اما على صعيد الاداء فإنه متعدد تبعاً لتقنيات العرض المقدمة، التي تنقسم الى سبع، منها:

1- تقنية مسرح الجريدة، الذي يحتاج أداء الممثل فيه الى المبالغة والتكلف، كونه يتقمص شخصيةً معينةً، يُراد إيصالها للجمهور كما لو كانت في الحدث الرئيسي.

2- تقنية مسرح الصورة الرمزية، فهو يحتاج إلى تقنيات الاداء الصامت بأجساد الممثلين فقط من خلال تقديم صور ثابته تحمل دلالات متعددةً، ويمكن في هذه التقنية تقديم مشاهد تمثيلية متحركة باجساد الممثلين من دون اللجوء الى الحوار.

3- تقنية حلقة النقاش، ويكون الأداء فيها أداءً تقديمياً، يسعى المؤدي من خلالها تقديم ذاته بصورة عفوية عبر ما يُعرف بـالـ(performance) في اللغة الإنجليزية. وكذا الحال بالنسبة لبقية التقنيات ولكل منها نمط ادائي خاص بها(13).

المسرح العضوي

يرتبط المسرح العضوي بمفهوم "المثقف العضوي" الذي اجترحه المفكر الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي، وهو ذلك المثقف الذي لا ينفصل عن مجتمعه تحت ذريعة النخبوية، ويظل ممسكاً بجمرة الثورية والروح النقدية على الدوام.

إن المثقفين العضويين، وفق هذا المفهوم، هم العنصر المفكر والمنظم في طبقة اجتماعية أساسية معينة. ولا يتميز هؤلاء المثقفون بمهنهم، التي قد تكون أية وظيفة تتميز بها الطبقة التي ينتمون إليها، بقدر ما يتميزون بوظيفتهم في توجيه أفكار وتطلعات الطبقة التي ينتمون إليها عضوياً (14).

يميز غرامشي بين فئتين متمايزتين من المثقفين: الأولى أطلق عليها المثقف التقليدي، والثانية وصفها بالمثقف العضوي. إن كل جماعة اجتماعية تظهر إلى حيز الوجود في عالم الإنتاج الاقتصادي، حيث تؤدي وظيفتها الجوهرية، فتخلق معها عضوياً شريحةً أو أكثر من المثقفين، تمنحها التجانس والوعي بوظيفتها، لا في الميدان الاقتصادي وحده، بل في الميدانين الاجتماعي والسياسي أيضاً. فالمثقف العضوي، هو المثقف المرتبط بطبقة معينة، حيث يقوم بتنظيم وظيفتها الاقتصادية، وهو أيضاً من حَمَلِة وظيفة الهيمنة التي تمارس في المجتمع المدني، بهدف تحقيق قبول وإجماع الطبقات الأخرى، وذلك من خلال عملهم في مختلف الهيئات الثقافية والإعلامية كالمدارس والجامعات، وأجهزة النشر وغيرها. وفي هذا كله تبرز وظيفة العضويين بوصفهم (أسمنتاً) يربط البنية الفوقية والتحتية للمجتمع. أما المثقف التقليدي، فيختلف عن المثقف العضوي، حسب رؤية غرامشي، حيث أن المثقف العضوي يولد في آن واحد مع طبقة ذات دور أساسي في عملية الإنتاج، أي أنه ينتمي إلى جماعات اجتماعية تسعى إلى توجيه وضبط المجتمع ككل، مثال ذلك الخبراء الذين ظهروا نتيجة تغيرات نمط الإنتاج. أما المثقف التقليدي فينتمي تاريخياً إلى الحقبة التي تسبق ولادة هذه الطبقة الجديدة، مما يدفع المثقفين التقليديين إلى عدّ أنفسهم فئةً قائمةً بذاتها، وأنهم فوق ذلك مستقلون عن الطبقات الحاكمة، كما أن النموذج التقليدي للمثقف على عكس النموذج العضوي، من حيث إنهم لا يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بنمط أو أسلوب إنتاج، وهم (أي المثقفون التقليديون) يقعون بين الطبقات، أي يوجدون بين جوانب المجتمع، يربطون الماضي بالحاضر كعملية مستمرة تاريخياً، بينما يقدم مثقفو النموذج العضوي أفكاراً تضع حداً فاصلاً بين الماضي والحاضر(15).

إن وعي المثقف العضوي المتقدم على أفراد مجتمعه يحمله باستمرار مسؤولية تاريخية تتمثل في الإسهام في تجديد الفكر، بما يخدم مشروع التقدم والنهضة في بلاده. وهذا يعني أن دوره عدم الانكفاء، والتشرنق بالأبراج العالية، بعيداً عن مجتمعه وآماله وتطلعاته وموروثه، والتقاليد والأعراف التي صنعت تاريخه.

ويلزم هذا النوع من التوفر على ثلاثة عناصر أساسية هي: المعرفة والوعي والموقف. صحيح جداً أنه موسوم بإنتاج المعرفة لكنه في الآن نفسه نتاجها، ومدعو بحدة لاستثمارها في واقعه، خاصةً في زمننا الراهن، حيث بتنا في أمس الحاجة إلى مثقف منخرط بشكل فعلي في قضايا واقعه، يمزج بين النظرية والممارسة، وينتصر للتفاعل مع شؤون مجتمعه ويشتبك مع قضايا العيش المشترك، وليس مجرد ملاحظ من الخارج، فالمجتمع صار في حاجة ماسة لبوصلة توجيهية، لا إلى خبير أو مثقف تقني منغلق على مجال تخصصه؛ مثقف لا يكترث بالشأن العام(16)

وفي ضوء ذلك فإن المسرح العضوي توأم المسرح التفاعلي، يتشاركان في التوجه والهدف حتى إذا اختلفت تجاربهما وأساليبهما.

نماذج من التجارب التفاعلية

*** تجارب " بث مباشر" السورية**

شكّل المسرح التفاعلي في سوريا، على الرغم من سنوات انتشاره القليلة في هذا البلد العربي، نافذةً مميزةً لعرض قضايا الناس من خلال إدخال المتلقي في اللعبة المسرحية، وتكريس الارتجال في أداء الممثلين بطريقة تشاركية تنتج عنها حلول للمواضيع المطروحة.

في هذا السياق سلط فريق سوري اسمه "كبريتة" للمسرح التفاعلي الضوء على قضايا مجتمعية حساسة بطريقة تمثيلية جذابة، مستثمراً طاقات الشباب وإبداعاتهم الفنية لعرض المشكلات ومناقاشتها عبر المسرح بأسلوب جديد ومبتكر.

يحتضن الفريق عشرة شبّان جامعيين من اختصاصات مختلفة، وليسوا كلهم خريجي المعهد العالي للفن المسرحي، واختار لسلسلة عروضه المسرحية عنوان "بث مباشر" ليطرح عبرها المشكلة، ويجري الحوار مع الجمهور المستهدف بهدف دراسة تأثير كل ما هو مقروء ومسموع على سلوكيات المجتمع وتوجهاته.

تشير أريج صالح، طالبة هندسة اتصالات في الجامعة ومؤسسة الفريق، في تصريح لها إلى أن عملها التطوعي المجتمعي، الذي بدأ منذ ست سنوات، دفعها للتعرف على أداة المسرح التفاعلي كونها تسلط الضوء على القضايا المجتمعية، وتعزز ثقافة الحوار بدلا من التلقي والجدال الدائم.

وتلفت إلى أنه تم إجراء استبيان أولي بين الشباب المحيط والأصدقاء حول القضايا التي تهمهم، وتؤثر فيهم، وجرى اختيار العروض التي قدمت في المركز الثقافي ومدرسة الغسانية وفقاً للاستبيان.

تضمن العرض الأول للفريق " بث مباشر 1" تأثير وسائل التواصل الاجتماعي وآثارها السلبية على المجتمع من تنمر وخلافات بين الأفراد، فيما تحدث العرض الثاني "بث مباشر 2" عن الآثار السلبية للعلاقات بين أفراد الأسرة الواحدة، ومدى تأثيرها في خلق فجوة بين الأولاد والأهل، في حين تناول "بث مباشر 3" القنوات الإعلامية، وطريقة نقلها للخبر حسب توجهها، وكيف نكون على مستوى الوعي لهذا الاختلاف في نقل الخبر من دون التأثير على توجهاتنا سلبياً(17) .

وعرفت الجزائر تجارب متنوعة من المسرح التفاعلي، مسايرةً التغيرات التكنولوجية في هذا المجال. ومن بين تلك التجارب النموذج المسرحي التفاعلي المتمثل في مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل لحمزة قريرة"، وهي تُعد تجربة تأسيسية في لمسرح التفاعلي بالجزائر، وتشير الدراسات المكتوبة عنها إلى أن متلقيها لم يكن مجرد متلقٍّ سلبي، بل كان شريكاً للكاتب والمخرج في إنتاج النّصّ والعرض المسرحي.

تجربة المسرح التفاعلي في العراق

ودخل المسرح التفاعلي العراق عن طريق الدورة المشتركة التي نظمتها وزارة الشباب والرياضة العراقية بالشراكة مع صندوق الأمم المتحدة للسكان في العراق UNFPA، وبالتعاون مع مؤسسة الحسين للفنون الادائية في الأردن التي تشرف عليها المخرجة لينا التل، وقد تدرب المتدربون 40 ساعةً على تقنيات المسرح التفاعلي، ثم اقيمت دورة تدريبة أخرى في دهوك بإقليم كردستان من طرف مؤسسة الحسين للفنون الادائية نفسها، وقد ختمت هاتان الدورتان بتقديم عروض مسرحية تفاعلية اخرجها ومثلها المتدربون.

وفي هذا السياق نشير إلى تجربة عرض مسرحية "اعزيزة" أنموذجاً، للمؤلف حيدر سعد وللمخرج باسم الطيب، الذي ارتكز على بث مجموعة من الإشارات والشفرات الثقافية/ الاجتماعية التي تمثل جزءاً من مرجعية فكرية عامة. وقد تمكن العرض من إحاطة جمهوره بجو درامي تشاؤمي بإطار من السخرية (18).

لقد حاولت المسرحية مقاربة مجموعة من المشاكل والسلبيات في المجتمع العراقي على شكل ملفات موزعة في العرض المسرحي، من خلال تسع غرف: الأولى تنقد عمليات التطرف والتشدد الديني، وتصور الغرفة الثانية الخراب الذي ضرب العراق بسبب الحروب التي خاضها خلال السنوات الماضية، وتنتقد الثالثة سوء الخدمات والإعمار في العاصمة بغداد. وتتحدث الرابعة" عن العنف ضد المرأة وانتهاك حقوقها في المجتمع العراقي، خاصة في مواضيع التزويج المبكر وعدم إكمال الدراسة، وما يفرزه العنف الأسري ضدها، وكذلك القتل الذي يحصل لبعضهن لأسباب تتعلق بـ"الشرف"، وتعالج الخامسة ملف التعليم في العراق، وما يتعرض له من تشرذم في العديد من مفاصله المهمة، وتوجه السادسة نقداً لاذعاً للتفكك الأسري الذي يضرب المجتمع العراقي، وتتناول السابعة هموم الشباب العراقي، فيما تنقل الثامنة والتاسعة مأساة العراق على مدى السنوات الماضية من مخلفات الحروب التي ألقت بظلالها على الواقع، ومظاهر العنف اليومي.

من جهته، يرى مؤلف المسرحية حيدر سعد أن تجربة مسرحية "إعزيزه" في المشهد المسرحي العراقي "لها وقع إيجابي، لأنها وبكل بساطة تعطي انطباعا حقيقيا عن معالجة مشاكل المجتمع عبر المسرح الهادف".

وتجلت الروح المحلية في الأزياء واللهجة والموضوعات وطريقة العرض والحركة والرقصة والموسيقى الشعبية والغناء والإيماءات، وجميعها تنشد التقرب من المتلقي والتفاعل معه. ويستنتج الباحث الدكتور حبيب ظاهر حبيب مجموعة استنتاجات عن هذا العرض أهمها أنه اشتغل على ما يُشغِل الجمهور من القضايا العامة، فجل ما توخاه الأسلوب التفاعلي لترسيخ إيجابية المتلقي، استناداً إلى سيادة الروح المحلية، التي تدفع المتلقي إلى الارتباط الوجداني مع العرض المسرحي، عبر إزالة المسافات النفسية والمادية بين المؤدي والمتلقي أو تقليصها، بين مساحة التمثيل ومساحة التلقي(علاء يوسف، "إعزيّزه.. مسرحية تشرّح الأزمات العراقية، موقع الجزيرة نيت، 2015/3/13.

تجربة المسرح التفاعلي في السعودية

من تجارب المسرح التفاعلي التي شهدتها المملكة العربية السعودية تجربة "بيت الدهاليزي"، وهي تجربة مُنتجة محلياً بالكامل، فقد جرى تطوير القصة بالتعاون مع الدكتورة لمياء باعشن، وإخراج تود ألبرت نيمز (أمريكي مولود في السعودية)، وطاقم ممثلين سعوديين تم تدريبهم أول مرة على المسرح التفاعلي.

تصحب المسرحية المتلقين، خلال 45 دقيقة، إلى العام 1919، للتجوال في أرجاء بيت الدهاليزي، والعيش مع تفاصيل عائلته، وسماعهم ما يحدث، ورؤيتهم لأدق التفاصيل التاريخية الحجازية، كـالديكور، واللباس، وحتى طريقة الكلام، عبر حبكه مصاغة بعناية فائقة وكأنهم في ذاك الزمان، إذ يشعرون فجأةً، خلال تجوالهم، بأنهم ليسوا متفرجين فقط، بل يُرغمون على أن يكونوا جزءاً من الحدث، ويظل فكرهم منشغلاً طوال الوقت، من يا ترى قتل صالح الدهاليزي؟ من له مصلحة في ذلك؟ ويدخلون عالم بيته، ويدافع كل واحد منهم عن نفسه، ويحضّر أدلةً وحجج الغياب كي لا يكون هو المتهم، في إطار شيق ومثير. والكثير من الأحداث الدرامية يتم

فيها استدعاء الزوار لعالم المغامرات والخيال، وما يعزز انخراط المتلقي في الحدث، من دون أدنى مقاومة منه، حرفية الممثلين، على الرغم من أن جلهم يقوم بتجربته التمثيلية والمسرحية الأولى(19).

المراجع

(1) هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004.ص 4.

(2) المرجع نفسه، ص 42.

(3) المرجع نفسه، ص 54.

(4)، سوزان بينيت، جمهور المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري. القاهرة: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، 1995، ص 23، 24.

(7) المرجع نفسه، ص 25.

(6) المرج نفسه والصفحة.

(7) المرجع نفسه، ص 26.

(8) المرجع نفسه والصفحة.

(9) المرجع نفسه والصفحة.

(10) المرجع نفسه والصفحة.

(11) المرجع نفسه ص 46.

(12) المرجع نفسه، ص 26.

(13) د. وسام عبد العظيم عباس، "المُيسّر في المسرح التفاعلي"، صحيفة المثقف الإلكترونية، 6 حزيران/ يونيو 2020: https://www.almothaqaf.com).

(14) أنطونيو غرامشي: كراسات السجن، ترجمة: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994، ص 21.

(15) د. حسام الدين فياض، ماهية المثقف عند أنطونيو غرامشي، صحيفة المثقف: 25 آب/ أغسطس 2022 https://www.almothaqaf.com/aqlam-3/964642).

(16) د. يوسف مكي، "المثقف العضوي والمجتمع"، جريدة الخليج الإماراتية، 14 يناير 2020).

(17) دمشق، "كبريتة": فريق سوري يسلط الضوء على قضايا مجتمعية حساسة بطريقة تمثيلية جذابة"، صحيفة العرب اللندنية، لندن، 29/4/ 2022).

(18) د. حبيب ظاهر حبيب، خصائص المسرح التفاعلي عرض مسرحية (اعزيزة) أنموذجاً، مدونة مجلة الفنون المسرحية: https://theaterars.blogspot.com/2014/12).

(19) رباز حجير، "مسرحية بيت الدهاليزي:عمق ثقافي وبعد آخر من المسرح التفاعلي"، مجلة سيدتي، الرياض، 7 يوليو 2019).