مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الثالث، السبت 13 يناير 2024
الجلسة الأولى: 10:40 صباحاً – 12:00 ظهراً
إدارة الجلسة: د. محمد مهدي حسون (العراق)

المحور: مسرح تفاعلي، مسرح عضوي ما بين الانكار والوجوب
المداخل: أ. وجدي الأهدل (اليمن)
المداخلة: ستة أِخاص يبحثون عن مسرح

ستة أشخاص يبحثون عن مسرح

في مسرحيته الذائعة الصيت "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" يتخيل المؤلف المسرحي الإيطالي لويجي بيراندیلّو[1] أن هناك ست شخصيات خيالية واقعة في مأزق عدم اكتمالها، وتبحث عن مؤلف مسرحي يهتم بمأساتها ويهبها الحياة. قُدمت المسرحية على الخشبة عام 1922، وكانت بداية حقبة جديدة في المسرح.

[1]) لويجي بيراندیلّو: مسرحي وشاعر إيطالي، عاش ما بين (1867-1936)، حصل على جائزة نوبل للأدب عام 1934.

في المسرح التفاعلي تتحول شخصيات لويجي بيراندييللو إلى أشخاص حقيقيين، يرغبون في عرض المشكلات التي تدور بأذهانهم على خشبة المسرح، وأن يتفاعل الجمهور مع هذه المشكلات ويجد لها حلًا.

إذن هذه هي استراتيجية المسرح التفاعلي:

يعتلي المتفرج خشبة المسرح ويصير ندًا للممثل، ويرتجل نصًا مسرحيًا موازيًا لنص المؤلف المسرحي - إن وجد - مُعدلًا فيه كيف يشاء، ويطرح رأيه الخاص علنًا، وفي كل الحالات يستحيل تقريبًا أن يوجد عرض مسرحي تفاعلي يشبه الذي قبله.

تنتمي مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" إلى تيار الحداثة، بينما ينتمي المسرح التفاعلي إلى تيار ما بعد الحداثة.

ضمن تيار الحداثة يمكن وضع مسرح العبث ومسرح الغضب والمسرح الثالث، وكل مسرح يُعدُّ النص المسرحي عموده الفقري، وأما مسرح ما بعد الحداثة فعلامته المميزة هي تدني أهمية النص المسرحي، فكأنه مسرح هلامي بلا عمود فقري.

نخبة نقاد المسرح في العالم كانوا يتساءلون هل سيوجد مسرح ما بعد حداثي؟ ومن الذي سيقوم بهذه الخطوة المنتظرة؟

تُجمع المصادر على أن المخرج المسرحي البرازيلي أوغستو بوال[2] الذي استوعب جيدًا أفكار ما بعد الحداثة، هو الذي نفذ الخطوة المرتقبة، ونقل المسرح من مسار الحداثة، إلى مسار جديد، مسار يتوافق مع نظرية تيار ما بعد الحداثة، ولأن خطوته جاءت في التوقيت الصحيح، أيّ في ستينيات القرن الماضي، فقد حققت نجاحًا عظيمًا.

كلمة سر أيّ فن ما بعد حداثي هي "المقاومة". ويمكن أن نلمح هذا الارتباط القوي بين اليسار وتيار ما بعد الحداثة في كتابات إدوارد سعيد وميشيل فوكو.

إذن أوغستو بوال اليساري هو الأب الروحي لهذا التيار المستجد من الفن المسرحي.

كيف هي صيغة هذا الفن المسرحي الجديد؟

"عروض بوال تبدأ بنص مسرحي معد مسبقًا، مسرحية كاملة في بعض الأحيان، يراها الجمهور ويستمتع بها، ولكنه لا يرى حلًا للقضية التي تطرحها"[3].

بعد ذلك يأتي دور (الجوكر) لإشراك الجمهور في العرض المسرحي، وقد ابتكر أوغستو بوال عدة تقنيات لهذه المشاركة: مسرح الصورة، مسرح الجريدة، والمسرح الخفي، ومسرح المنتدى - الذي تناسل منه المسرح التفاعلي - والمسرح التشريعي.

الجدير بالذكر أن أوغستو بوال هو مبتكر شخصية (الجوكر)، الذي يلعب دورًا محوريًا في المسرح التفاعلي.

ولكن من أين استمد أوغستو بوال أفكاره؟ وهل جاءته الفكرة من الفراغ؟ لاشك بوال عبقري، ولكن العبقرية لا تكون مُنبتَّة الصلة بما قبلها، بل تضيف وتستكمل ما بناه السابقون.

---

[2]) أوغستو بوال: مخرج مسرحي برازيلي، عاش ما بين (1931-2009)، مؤسس ما يعرف بمسرح المقهورين، حصل على العديد من الجوائز الدولية والأوسمة الرفيعة.

[3]) آلية اشتغال التغذية الراجعة في مسرح المقهورين: بشار عبد الغني محمد ومصعب إبراهيم محمد، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، العدد 104، 2022، ص24.

جذور المسرح التفاعلي

يقول الناقد البريطاني كريستوفر باتلر:

"بدأ نقاد مثل سوزان سونتاج وإيهاب حسن في الإشارة إلى بعض الخصائص التي تُميز ما نطلق عليه الآن "ما بعد الحداثة" في كل من أوروبا والولايات المتحدة؛ إذ زعما أن أعمال أتباع ما بعد الحداثة تعكس عن عمد مستوى أقل من الوحدة، ودرجة أقل وضوحًا من الاتقان، وطابعًا أكثر هزلية أو فوضوية، واهتمامًا بفهم الجمهور يزيد عن الاهتمام بالمتع المستمدة من الوحدة أو الصقل الفني، وميلًا أقل إلى مراعاة تماسك النص، وبالطبع تمردًا أكبر على التفسيرات المحددة، مقارنة بالكثير من الأشكال الفنية السابقة"[4].

كريستوفر باتلر أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي بجامعة أكسفورد، يُدرج أعمال صموئيل بيكيت وسائر أعمال مسرح العبث ضمن تيار ما بعد الحداثة، لكن عند التمعن في الخصائص التي أقرها بنفسه أو منسوبة إلى سوزان سونتاج وإيهاب حسن، نجد أن مسرح العبث تتوفر فيه بعض الخصائص وليس كلها، فهو يبدو أقرب لتيار الحداثة، وفي أحسن الحالات يمكن إدراجه ضمن منطقة وسطى بين الحداثة وما بعد الحداثة، مع الأخذ في الاعتبار أن هيمنة المؤلف المسرحي على النص ما تزال تامة ولم تُمسّ.

يبدأ مسرح ما بعد الحداثة عندما يفقد المؤلف المسرحي أبوته للنص ويتوارى إلى الخلفية، وتستولي عناصر أخرى على مركز الصدارة. هذا الانقلاب في المراكز يُرى بجلاء في المسرح التفاعلي، فجميع خصائص تيار ما بعد الحداثة تنطبق عليه تمامًا.

وسنوضح فيما يلي كيف تتطابق خصائص المسرح التفاعلي مع المشروع الفكري لتيار ما بعد الحداثة بالاستناد إلى فقرات مأخوذة من كرستوفر باتلر:

1. "تعكس عن عمد مستوى أقل من الوحدة"، نلاحظ أن النص المسرحي المكتوب للمسرح التفاعلي لديه موضوع، ولكن هذا الموضوع قد يتشعب إلى موضوعات ثانوية، وبناء النص لم يعد يتكون من بداية ووسط ونهاية، ولكنه هيكل لم يُشَطَّبْ عمدًا، والبناء مرن وقابل لإعادة التشكيل بحسب ظروف العرض وما يشوبه من ارتجال. في المسرح التفاعلي قد لا يتبقى بحوزة المؤلف المسرحي سوى وحدة واحدة فقط هي (البداية)، وأما الوسط والنهاية، فإن الجمهور سيتكفل بإتمام ما بناه المؤلف، وتشييد وسط ونهاية العرض المسرحي وفقًا لمشيئته.
2. "درجة أقل وضوحًا من الاتقان"، النصوص المسرحية المكتوبة خصيصًا للمسرح التفاعلي يُفترض أن تكون غير متقنة عمدًا، النص المتقن لا يلائم أغراض المسرح التفاعلي، وعليه فإن المؤلف المسرحي العالي الموهبة إذا أراد تقديم فنه عبر هذا النوع المسرحي، فإن عليه النزول عدة درجات عن سلم الإبداع، وتسطيح ما يكتبه بعض الشيء، ليتمكن العوام من العوم معه ومجاراته في القضايا التي يطرحها للنقاش العام. المسرح التفاعلي لا يحتاج إلى مؤلفين عباقرة، ولكنه يحتاج إلى مؤلفين مبتدئين، أو حتى بلا خبرة في الكتابة المسرحية، مثل طلاب المدارس، الذين سيتعامل معهم المسرح التفاعلي كموردين للمواد الخام لا أكثر، وتقييم مساهمتهم على أنها مساهمة هامشية في صناعة وإنتاج العرض المسرحي. إذا كان النص المسرحي متقنًا، فإنه

[4]) ما بعد الحداثة: كريستوفر باتلر، ترجمة نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2016، ص11.

سيتعرض للتمزيق إربًا بواسطة المتفرجين، وسيغدو هذا (الاتقان) عبثيًا وبلا معنى. كذلك هو شأن المخرج المسرحي الذي يُقدم مسرحًا تفاعليًا، إذ ليس مطلوبًا منه سهر الليالي من أجل تقديم عرض مسرحي متقن، وإذا فعل ذلك فإنه يُفسد اللعبة برمتها، ويعود بعقارب الساعة إلى الوراء، وسيبدو عرضه المسرحي التفاعلي نشازًا، والجمهور قد يحجم عن التفاعل مع هذا الأداء العالي المستوى من الإخراج المسرحي، وبالتالي تفشل عملية التواصل مع الجمهور. إذن على المخرج المسرحي تعمد جعل عرضه المسرحي غير متقن، وأداء الممثلين أقل احترافية، وأقرب إلى أداء الهواة، وربما يسمح بشيء من الخرق والتساهل في الأداء لكسر مشاعر الرهبة من التمثيل لدى الجمهور، وأن يتظاهر الممثل بأنه لا يجيد دوره. وعلى المخرج تقليص الديكورات إلى الحد الأدنى، أو الاستغناء عنها تمامًا، بهدف التخلص من هيبة المسرح التي قد تجعل المتفرجين يتهيبون من التفاعل. وكما لاحظنا فإن درجة أقل من الاتقان في النص والإخراج والتمثيل في عروض المسرح التفاعلي ليست عجزًا عن البراعة أو نقصًا في الكفاءة، ولكنه تراجع محسوب في المستوى، وهذا يشبه أن نفتح بيوتنا للضيوف مُضحين بجزء من خصوصيتنا.

3. "طابعًا أكثر هزلية أو فوضوية"، هنا نفهم أن العرض المسرحي التفاعلي لن يؤخذ بجدية تامة، ومن الخطأ الجسيم أخذه على محمل الجد، إذ ينبغي كسوته بطابع هزلي وفوضوي يكسر القواعد والقُدسية. لذلك إذا أراد المؤلف المسرحي كتابة نص مسرحي تفاعلي صارم الوحدات، منضبط البناء مثل تكات الساعة، وحبكة متينة غير قابلة للتفكيك وإعادة التركيب، فإنه تقريبًا قد أساء فهم هذا النوع من المسرح. نحن أمام نوع مسرحي يفرض تحديًا على المؤلف المسرحي، وعليه أن يمتلك المرونة الإبداعية ليتمكن من كتابة نصوص مسرحية تستجيب لخصائص المسرح التفاعلي، وتتوافق مع هذه البيئة الخاصة التي تسمح بدخول شركاء في تأليف نصوص بديلة أو معدلة أو حتى مناقضة لنصه المسرحي. قد يحتار المؤلف المسرحي ولا يعثر على النغمة الصحيحة ليكون جزءً من حفلات المسرح التفاعلي، ولكنه إذا وضع في حسابه كلمتي "هزلي وفوضوي" إبان تأليف نصه المسرحي، فإنه على ما يبدو سينجح في كتابة نصوص مناسبة للمسرح التفاعلي. ينطبق الأمر ذاته على المخرج المسرحي، الذي عليه أن يُغيَّر منهجه إذا أراد إخراج مسرحيات تفاعلية، وأول شيء يتنازل عنه هو تلك القبضة الحديدية على العرض المسرحي، فإذا كان المخرج المسرحي ديكتاتورًا في المسرح التقليدي، فإنه في المسرح التفاعلي يتحول إلى مناصر كبير للديمقراطية وتعدد الآراء، وعليه أن يتحلى بروح هزلية مرحة، وألا يرسم أية تكشيرة صرامة أو تجهم على وجه أبدًا، وأن يسمح بتقاسم القرار مع الممثلين والممثلين البدلاء من الجمهور، متغاضيًا عن أية فوضى قد تحدث، لأن (الفوضوية) هي في صلب المسرح التفاعلي، وإذا خلا المسرح التفاعلي من الفوضى، فإنه في هذه الحالة يفقد ركنًا من أركانه، ويتخلى عن جوهره المتمثل في عنصر المفاجأة وعدم التوقع، والانحراف عن كل مخطط سابق، ويمسي مثوىً لمسرح عادي. وقد ذكر أوغستو بوال أنه في أحد عروضه المسرحية تعرض لموقف محرج: بعد مشاهدة العرض أراد أحد الفلاحين توزيع البنادق عليهم والقيام بثورة! بالطبع اعتذروا عن حمل البنادق ولم يريدوا أن تتحول كلماتهم إلى أفعال، والفلاح الذي ظنهم شركاء له في الكفاح ضد الظلم خاب ظنه بشدة، ورأى أنهم يحرضونه على الثورة ولكنهم ليسوا على استعداد لإراقة دمائهم من أجل الأفكار التي ينشرونها بين الناس! أعتقد أن سبب سوء الفهم هذا لدور الفنان مرده

تكنيك أوغستو بوال في تقديم عرض مسرحي جاد كل الجدية.. الجدية خطأ وتؤدي إلى خيبة أمل المظلومين وسخط السلطات! والتكنيك الصحيح هو أن تكون عروض المسرح التفاعلي جادة ولكن تقدم ضمن قالب هزلي.. إذا اكتسى العرض هذا الطابع الهزلي فإن المتفرج لن يسيء فهم دور الفنان ورسالته، والسلطة قد تتغاضى عن هذا العرض إذا أحست أنه يعج بالمهرجين، فالفنان ليس ناشطًا حقوقيًا ولا ثوريًا يعمل لإسقاط النظام بالقوة، ولكنه مصلح اجتماعي وأداته الوحيدة هي الفن.

4. "اهتمام بفهم الجمهور يزيد عن الاهتمام بالمتع المستمدة من الوحدة أو الصقل الفني، وميلًا أقل إلى تماسك النص"، يؤكد هذا الطرح الأساس النظري للمسرح التفاعلي، فهو مسرح يركز أولًا وأخيرًا على تلبية احتياجات الجمهور، ولو أدى هذا إلى غض النظر عن متطلبات الفن الرفيع. إن مسرح ما بعد الحداثة لا ينظر إلى ذُرى الفن العالية، ولكنه ينظر إلى الأسفل، إلى الطبقات المعدمة المسحوقة التي أجبرتها الظروف على النظر إلى الوحل، إذ لا تملك رفاهية النظر إلى الأعلى. ينظر مفكرو ما بعد الحداثة إلى المتعة الجمالية التي نحصل عليها من مشاهدة مسرحيات شكسبير وموليير وإبسن وتشيخوف إلى أنها باتت غرضًا مترفًا، متاعًا تحتاجه الطبقة البرجوازية لإتمام أبهتها، على غرار الملابس الفخمة التي ترتديها لإثبات تميزها الاجتماعي، وأن المسرح الجديد، مسرح ما بعد الحداثة، يجب أن يكف عن تملق البرجوازيين، الذين هم على الأرجح يتميزون على غيرهم بمستوى أعلى من التعليم والثقافة، ولديهم سوية فنية نيّقة، فيأتي مسرح ما بعد الحداثة غير ملبٍ لرغباتهم وتطلعاتهم الجمالية، ويدير ظهره لهم ويتجه صوب الجماهير العريضة، وينشئ مسرحًا يفهمه الأمي، وذاك الذي يقرأ ويكتب ولم يلتحق بالتعليم، وكل أولئك الذين أعجزتهم ظروف الحياة عن متابعة تعليمهم فاكتفوا بمهن متواضعة. وهذا تقريبًا ما فعله أوغستو بوال، الذي ضاق ذرعًا بقاعات المسرح الفخمة والجمهور المتأنق الذي يحضر الحفلات المسرحية، بينما هو يرى الملايين من الفقراء بعيدين كل البعد عن هذه الحفلات، فلا شيء هناك يعنيهم.. فكان قراره التاريخي بأن يذهب المسرح إليهم! أحد مظاهر الاهتمام بالجمهور هو عمل ورش لفئة اجتماعية معينة، ومناقشة قضية ما تشغل بال هذه الفئة الاجتماعية، وبعد التدارس وتبادل الآراء يتم الخروج بأفكار واضحة مدروسة، يتم تحويلها إلى برنامج يسير عليه العرض التفاعلي. وهنا كما نلاحظ انتهى عهد الإلهام الذي يتنزّل على المؤلف المسرحي، لم تعد البداية ومضة خاطفة في رأس مبدع منعزل في كهفه الخاص، فالمكونات الأولى تأتي من الجمهور، وعلى المؤلف المسرحي أن يضع هذه المكونات في القدر ويطبخها، وعليه أن يراعي أن تأتي الطبخة على ذوق ذاك الجمهور. الجدير بالذكر أن هذه هي إحدى علامات فن ما بعد الحداثة: أن الفنان بعد الحداثي لم يعد خياله حرًا تمامًا، ولكنه مقيد بسبب رغبته الصادقة في أن يكون للفن وظيفة عملية مفيدة للجماهير، وليس مكرسًا كليًا للمتعة الجمالية.

5. "تمرد أكبر على التفسيرات المحددة، مقارنة بالكثير من الأعمال السابقة" تنطبق هذه الصفة على المسرح التفاعلي وتطبيقاته المتعددة الأوجه، فلا نكاد نعثر له على تعريف محدد، فهو مسرح لا يمكن وضعه ضمن أطر محددة سلفًا، بل يمكن أن يوجد في أنماط متعددة بحسب البيئات والبلدان واللغات والأعراق وتنوع الحضارات، وهذا الذي أدركه أوغستو بوال مثلًا عندما انتقل إلى أوروبا، فوجد أن مسرحه غير ملائم للأوروبيين، فالأمية المتفشية في بلدان أمريكا اللاتينية

انقرضت من أوروبا، وسواها من القضايا التي يسببها الفقر مثل تدني الأجور قد تمت معالجتها في أوروبا، ولم تعد همًا مؤرقًا، فاضطر إلى تغيير القضايا التي يعالجها في مسرحه. وفي البلدان العربية مثلًا لا ينفع استيراد المسرح التفاعلي بحذافيره من أوروبا أو من منبعه في أمريكا اللاتينية دون فهم للمغزى منه، وكيف يعمل، وإلى ماذا يهدف.. وفي كل الحالات هذا يتطلب خلق تفسيرات جديدة للمسرح التفاعلي، وابتكار عروض ذات صلة بتراث المنطقة العربية وعاداتها وتقاليدها، والبداية ستكون من إيجاد تعريفات مصبوغة بالصبغة المحلية للمسرح التفاعلي.

ميزات المسرح التفاعلي

هل بات ممكنًا أن يتصل مواطن ما بمخرج مسرحي متخصص بالمسرح التفاعلي ويسأله أن يعرض مشكلته على الملأ، لعل وعسى يجد الناس الحل الأمثل لمشكلته؟

يبدو هذا من باب التمنيات، ولكن المسرح التفاعلي قادر على فعل ذلك بسهولة، بل لعل هذا هو الغرض من إنشاء المسرح التفاعلي وإفشائه في المجتمع.

يمكن للمسرح التفاعلي مناقشة قضايا ميكروسكوبية على مستوى الحارة، مثل خدمات البلدية والمدارس والحركة المرورية، التي يمكن للناس إذا اجتمعوا أن يتخلصوا من الظواهر التي تزعجهم في نطاق بيئتهم الضيقة.

ويمكن للمسرح التفاعلي أن يناقش القضايا اليومية السارية في المجتمع كله، كالمخدرات والبطالة وارتفاع الأسعار وتفشي الرشوة.

ويمكن للمسرح التفاعلي مناقشة القضايا الكبرى التي تشمل الوطن بأسره مثل الديمقراطية وحرية التعبير وحقوق المواطنين، ومحاسبة الفاسدين في الجهاز الحكومي، ونحو ذلك من القضايا العامة التي تعني كل فرد في الوطن.

إنه مسرح مرن، يمكن أن ينشط من مستوى الحارة إلى النشاط على مستوى الدولة، ويستطيع مناقشة القضايا بمختلف أوزانها، من اليومي المحدود إلى القضايا السيادية المتشابكة مع المصالح العالمية.

المسرح التفاعلي وسيلة متحضرة ليعالج المجتمع أدرانه بالحوار العقلاني، والسماح بتعدد الآراء، وسماع أصوات المهمشين، والبحث عن حلول حقيقية مستمدة من أوساط الناس. فليس صحيحًا أن تأتي كل الحلول من النخبة المسيطرة في أعلى الهرم الاجتماعي، إذ ربما أن هذه النخبة لا تعنيها المشاكل المستشرية في قاع المجتمع، وإن التفتت إليها قد لا تهتدي لحلٍ لها، فحينئذٍ يمكن للعوام عبر المسرح التفاعلي، تقديم أفكار وحلول ناجعة لم تخطر ببال النخب الحاكمة، لأن النار كما يقال لا تحرق إلا رجل واطيها. وهكذا يمكن للمجتمع بمختلف شرائحه أن يساهم في معالجة قضاياه ومشاكله، ويستفيد الجميع من هذه المشاركة الشعبية الواسعة في النقاش وطرح الحلول.

حسب متابعتي للحركة المسرحية في اليمن، لم تظهر بعد عروض للمسرح التفاعلي، علمًا أن البلد يعاني من مشاكل مزمنة، عجزت الحكومات المتتابعة عن حلها، نظرًا لتفشي حمل السلاح، وصعوبة فرض أيّ قرار من جانب الدولة على المواطنين المسلحين المستقوين بقبائلهم في رفض أيّ إصلاحات ولو كانت في مصلحتهم.

في بلد كاليمن ينتشر فيه السلاح الخفيف كالبنادق والمتوسط كالمدافع في أيدي القبائل، فإنه لا سبيل لتطبيق سياسات الدولة إلا عن طريق الإقناع والتفاهم، وقد جربت الدولة اليمنية حملات التوعية المباشرة، ولكن تأثيرها كان ضعيفًا وغير مقنع بالنسبة لأغلبية المواطنين.
لكن ماذا لو استعانت الدولة اليمنية بالمسرح التفاعلي لإيصال رسائلها إلى المواطنين؟ أليس من الممكن أن تحقق نجاحًا أكبر؟ وربما تحقق أهدافها التي عجزت عن تحقيقها بالقوة..
لنأخذ على سبيل المثال ظاهرة حمل السلاح في اليمن، حيث يرتبط حمل السلاح بالثقافة السائدة في المجتمع أنه رمز للرجولة والشجاعة.. يمكن غض النظر عن هذه الثقافة في الريف، ولكن في المدينة تصبح هذه الثقافة خطرًا على السلام الاجتماعي في المدن، ومصدرًا لإقلاق السكينة العامة. علمًا أن القدماء كانت لديهم أعراف تحرم حمل السلاح في المدن، وكانت صنعاء على سبيل المثال قبل قيام الثورة في عام 1962 مسورة من جميع جهاتها ولها سبعة أبواب، وإذا أراد قبيلي دخولها سلَّم سلاحه ثم يسمحون له بالدخول، لأن كل سكان صنعاء القديمة مدنيون مسالمون لا يحملون السلاح، ويفرضون على من يدخل مدينتهم التخلي عن سلاحه.. ولكن هذه الأعراف القديمة تلاشت، وصارت المدن اليمنية تعج بالأسلحة والمسلحين، وربما تستعين الدولة بالمسرح التفاعلي لإقناع سكان المدن بالعودة إلى الأعراف القديمة، وفرض حظر على حمل السلاح في مدنهم.
كذلك ظاهرة تعاطي القات، فقد حاولت الدولة مكافحة تعاطيه عبر حملات توعية ولكن جهودها ذهبت أدراج الرياح، ولكن لم يفكر أحد في الاستفادة من المسرح التفاعلي لإقناع الناس بالكف عن تعاطيه، ونعتقد أن المسرح التفاعلي يمكن أن يساهم في الحد من هذه الآفة التي تستنزف المجتمع ماديًا ومعنويًا.

عقبات أمام المسرح التفاعلي

في بلد كاليمن يعيش فائضًا من المشاكل التي لا علاج لها، وتطرقنا لبعض منها آنفا، رأينا أن المسرح التفاعلي قد يكون الوصفة العلاجية للتخفيف من تلك المشاكل أو حتى الشفاء التام منها، ولكن ثمة عقبات متوقعة ستواجه الشخص أو الأشخاص الذين يريدون تقديم عروض المسرح التفاعلي في اليمن، وعقبات أخرى لا يمكن التنبؤ بها ولن تُعرف حتى ينزل الفنان المسرحي إلى الميدان.
فكل مشكلة يعاني منها الشعب اليمني وراءها مستفيد منها لن يسمح بتضرر مصالحه، وحتى لو تدخلت الدولة فإنها لا تستطيع حماية الفنانين في المسرح التفاعلي. فتجار السلاح لن ينظروا بعين الرضا إلى من يحاربهم في رزقهم بدعوة الناس إلى التخلي عن عادة حمل السلاح، وكذلك مزارعو القات الذين حقق بعضهم ثراءً فاحشًا من زراعته، لن يصبروا على من يحث الناس على ترك مضغه، وكشف حقيقة أنه إدمان ضار بالجيب والصحة وإهدار للوقت.
في الجانب الاجتماعي قد تتصادم رسائل المسرح التفاعلي مع العادات والتقاليد الراسخة منذ القدم، مثل زواج الصغيرات وهي من العادات الشائعة في المجتمع اليمني، ويمكن لشخص متطرف أن يستغل الظرف ويهيج العامة ضد المسرحيين ويعرض حياتهم للخطر.
في الجانب السياسي من المستبعد أن يتمكن المسرح التفاعلي من توجيه نقد يطال أي مؤسسة من مؤسسات السلطة، فلا وجود لهامش للمعارضة السياسية في اليمن، فالبلد مقسم إلى سلطات متعددة، وأي نقد للفساد سيفسر على أنه عمل تخريبي يصب في مصلحة سلطة أخرى معادية.

في ظل هذه الظروف من الانقسامات السياسية يبدو عسيرًا ميلاد المسرح التفاعلي في اليمن، وقد يؤجل هذا الميلاد إلى حين عودة الاستقرار السياسي، واستتباب الأمن، وسيطرة مؤسسات الدولة على زمام الأمور.

المسرح التفاعلي ما بين الإنكار والوجوب

أين نضع المسرح التفاعلي؟ هل ننكره؟ أم هو واجب؟ هذه تساؤلات أهل المسرح، كما هي تساؤلات الجمهور.

قبل أن نفكر في أية إجابة يجب أن نضع في اعتبارنا أن المسرح التفاعلي ليس مسرحًا للنخبة، ولكنه مسرح موجه للعامة.

هل ينتمي المسرح التفاعلي إلى ما يسمى الفن التخريبي (subversive art) الذي يتحدى المؤسسات الراسخة كالحكومة والدين والأسرة؟ يبدو أن فيه شيئًا من ذلك! فإن كان كذلك، فإن العوام سينكرونه كل الإنكار، ولن يسمحوا باستمراره.

إذا أردنا حصر عروض المسرح التفاعلي ضمن إطار النخبة المثقفة، التي تشجع الأفكار العصرية المؤيدة للتحديث، فإن هذا المسرح لم يعد تفاعليًا، بل يعود بنا إلى النقطة نفسها التي كنا نراوح عندها، ولا يعود له أيّ دور وظيفي، سوى كديكور ترفيهي لا جدوى منه.

هل يجب على الدولة ممثلة في وزارة الثقافة أن تتبنى المسرح التفاعلي كوسيلة لتوعية الناس بالأهداف التي تسعى إلى تحقيقها؟

إنه سؤال يوقعنا في حيرة من أمرنا، فنحن نعرف حجم المشكلات الضخمة التي ترزح تحتها المجتمعات العربية، ونعرف مدى الحاجة إلى تدخل الدولة لزحزحتها والتخلص منها.

لكننا نخشى إذا وضعنا المسرح التفاعلي في يد الدولة، أن يتحول إلى مسرح آلي.. ويحدث العكس! فيتحول الممثلون إلى روبوتات، والمتفرجون إلى (لوديون)[5] يحطمون هذه الآلات! نعني أن طبيعة البشر مجبولة على كراهية من يفرض نفسه معلمًا لهم في شؤون حياتهم.

هل المسرح التفاعلي مسرح أصلًا؟ لنعد صياغة السؤال بطريقة أخرى: هل ينتمي المسرح التفاعلي إلى دائرة الفن؟ ألا ينتمي المسرح التفاعلي إلى دائرة أدوات التواصل الاجتماعي كالفيسبوك وإكس وانستغرام وسواها؟ فإن قمنا بتصنيفه ضمن دائرة وسائل التواصل الاجتماعي، أليس الأجدر بنا أن نصحح تسميته، فنسميه (المسرح التواصلي)؟

إن أعظم إنكار يجابه به المسرح التفاعلي هو إخراجه من دائرة الفنون أساسًا.

يقول الكاتب والمخرج والإيطالي إيوجينيو باربا:

"أيّ نوع من المسرح يحتاج المجتمع اليوم؟ من لا يقبل بالمجتمع وبالثقافة التي تفرض عليه ويبحث عن مجتمع مختلف له ثقافته، عليه أن يعكس السؤال.. عليه أن يسأل، ماذا يريد هو نفسه، بواسطة المسرح، من المجتمع؟"[6].

هذا السؤال هو سبب الحاجة إلى أنواع جديدة من المسرح، ولعل ظهور المسرح التفاعلي هو أحد الأجوبة الممكنة على هذا السؤال.

---

[5]) اللوديون (Luddites): حركة احتجاج ضد الآلات التي تسببت في إزاحة عمال المصانع من وظائفهم، تُنسب إلى البريطاني نيد لود الذي حطم الآلة التي حلت محله، وظهرت الحركة وانتشرت خلال الأعوام 1811-1816 في بريطانيا.

[6]) إيوجينيو باربا (EUGENIC BARBA): مسيرة المعاكسين، ترجمة د. قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995، ص37.