



عرض كتاب

المسرح التشريعي لأوغستو بوال*

أمين دراوشة

«أشهد . . . أنني استمتعت كثيراً وأنا أقرأ الكتاب،
ثمّ وأنا أعيد قراءته مرّة،
لأن ما يرد فيه قد لا تكفيه قراءة واحدة».

من مقدمة المترجم

كتاب المسرح التشريعي

«العمل أفضل طريقة للقول»
الشاعر خوسيه مارتني

■ تمهيد

المونولوج والديالوج

أحب تيم ويلر وهو الجوكر (الاسم الذي يطلق على المنشط الثقافي في مسرح المضطهدين) قبل الدخول في سلسلة من ورش العمل الخاصة بمسرحية تجري في مستشفى للأمراض النفسية في إنجلترا، أن يقدم للمجموعة المكونة من المرضى وعدد من الممرضات والأطباء، لمحة عن أصول المسرح الإغريقي، الذي ورث العالم تقاليده.

فقال قبل أن ينشأ المسرح كان الناس يغنون ويرقصون معاً في الشارع. في الهواء الطلق، وفي يوم جاء رجل اسمه تيسبيس وأبدع البطل، الذي تحدث وحده بعيداً عن الكورس.

هنا اخترع المونولوج (شخص واحد يتحدث وحده. عندما يتحدث شخص وحده في المسرح، أو في أي مكان آخر، نسمي حديثه المونولوج. هل يفهم الجميع ذلك؟). (ص: 23).

كان تفسيراً مبسطاً وسهلاً، فأكمل (ثم جاء أسخيلوس، أول كاتب

تراجيديّ إغريقي، واخترع البطل الثاني، الممثل الثاني. وهو عندما أضاف هذا الممثل الثاني، اخترع الديالوج، إذن، ما هو الديالوج؟) (ص: 23).

وأطبق الصمت، فأعاد السؤال بطريقة مختلفة: (حينما يتحدث الإنسان إلى نفسه، فإنه يؤدي المونولوج. إذن ما هو الديالوج؟). (ص: 23).

وأيضاً لم يتقدم أحد للإجابة، فأعاد السؤال بعد أن لجأ إلى المساعدة البصرية: (المونولوج يكون حين يتحدث شخص، شخص وحيد، إلى نفسه أو نفسها. . . ، ثم رفع الإصبع السبابة في يده اليمنى. شخص واحد فقط! إذن فالديالوج هو . . . ؟ يكون الديالوج عندما . . . ؟ وفي هذه المرة رفع إصبعين) (ص: 24).

وهنا أجاب أحد المرضى، أعرف، أعرف! (إذن، أخبرنا. ما هو الديالوج؟ يكون بوجود شخصين يتحدث كل منهما لنفسه . . .) (ص: 24).

يقول بوال: إن هذه الحكاية البسيطة، بقيت معه دائماً، مطبوعة في

حالفنا الحظ ونجحنا في جمع 35 منشطاً ثقافياً من مراكز التعليم الشعبي، وهم لم يمارسوا المسرح، وبعضهم لم يشاهد مسرحية قبلاً.

بدأت ورش العمل المكثفة، عرض خلالها بوال ومجموعته التمارين والألعاب والتقنيات في مسرح الصورة، ومسرح المنبر، ستة أسابيع كانت كافية كي تكون هناك مسرحية من خمسة عروض قصيرة حول مواضيع تخطى باهتمام المنشطين الثقافيين وعائلاتهم وجيرانهم.

كان يحضر العرض ما بين 200-300 شخص من الطلبة والمدرسين، والفراشين، وعمال المطبخ.

بعد انتهاء السنة، كنا قد قدمنا 30 عرضاً، وخسر ريبيرو الانتخابات في ريو، «تميل السياسات التي تبناها الحكومة التالية إلى هدم كل ما كانت تفعله الحكومة السابقة. هدم كل شيء جيد، هكذا. الأمور السيئة تبقى في مكانها. الأمور الجيدة يجري هدمها» (ص: 30).

حاول بوال ومجموعته الاستمرار دون دعم من الحكومة الجديدة، لكن المشاكل والمصاعب الكثيرة التي واجهتهم كانت كبيرة.

ومع حلول العام 1992، فقدت الصلة نهائياً مع دائرة التعليم ومراكز التعليم الشعبي. وبالصدفة، كانت سنة 1992 سنة انتخابات، و«أردنا أن نشيع حكم مركز مسرح المظطهدين بتقديم الدعم لحزب أو تحالف في تحقيق حلم أكبر: تغيير البلاد» (ص: 32).

عرضنا تعاوننا مع حزب العمال، واستجاب. كان الهدف أن نشارك في الحملة في الساحات والشوارع، أن نعرض مسرح منبر عن أحداث اليوم، أردنا أن نمسرح الحملة. وحزب العمال اشترط لتكون مشاركتنا فاعلة، أن يترشح واحد منا للمجلس التشريعي.

كلّ الأنظار اتجهت إليّ «لا، ليس أنا! لا أستطيع أن أكون مرشحاً بأي شكل» (ص: 33).

وفي لحظة جنون، وصل قرارنا إلى قيادة الحزب: «سأكون مرشحنا... وأنا لا أرى أي أمل في أنني سأنتخب» (ص: 33).

غرقتنا في الحملة، وشرعت المجموعة الأولية الصغيرة تكبر، أدينا مسرحيات عدة، ومع أغنية جديدة كل يوم و«قمنا بدور نشط في الحركة الشعبية ضد رئيس الجمهورية، البطل في الفساد الذي ساعدنا في عزله، وساعدنا في حملة مرشحنا لمنصب العمدة، وفي كل يوم كنا ننطلق إلى الشوارع» (ص: 33).

كانت الحملة تكبر وتتطور، وتكتسب شهرة شعبية، وعلى الرغم من فقرنا توسعت حملتنا، وكبرت كثيراً بأكثر من توقعاتنا. حتى أن بعض قيادة الحزب اتصلوا بي ليحذروني:

«بوال، أنت تدخل في مخاطرة، مخاطرة جادة... مخاطرة بماذا؟»

ذهنه، وكان دائم السؤال لنفسه: (إن كان المريض قد أساء الفهم، أم أنه بنوع من بعد النظر الذي يخصه، وضع إصبعه على حقيقة أعظم؟). (ص: 24).

1. تاريخ

(هذا ما أغراني بعمل المسرح كسياسة، بدلاً من عمل المسرح السياسي)

مسرح المظطهدين يعود إلى جذوره

البرازيل والسياسة

في حلقة دراسية في السوربون، التقى بوال مع دارسي ريبيرو نائب حاكم ريو دي جانيرو، الذي كان مهووساً بفكرة إنشاء مراكز عامة للتعليم الشعبي في البرازيل، لذا حث بوال على العودة وتحقيق حلمه في البرازيل. وجاءت سنة 1986، وتعاقد ريبيرو لسنة شهر مع بوال ومجموعته. ولم يكن بوال بحاجة لأكثر، لأن ذلك كان مجرد تجربة، وفي حال نجاحها سيكون هناك بالتأكيد تعاقد أطول.



من ورشة عمل حول الدراما والطفولة المبكرة نظمها المركز في مقر جمعية الهلال الأحمر الفلسطيني في البيرة.

أنت تدخل مخاطرة أن يتم انتخابك» (ص: 34).

وللمرة الأولى في تاريخ المسرح وتاريخ السياسة، كان هنالك إمكانية انتخاب فرقة مسرحية كاملة للبرلمان.

كان بوال طوال حياته منخرطاً في السياسة، ودائماً منهمكاً في المسرح. ويقول: «وهذا ما أغراني بعمل «المسرح كسياسة» بدلا من عمل «المسرح السياسي»» (ص: 36).

وجاء يوم الانتخاب، وفزنا. وفي كانون الثاني 1993، نال بوال مقعده كواحد من ستة برلمانيين من حزب العمال.

وبدأت التجربة في المسرح التشريعي، التجربة الغنية التي تمتد بوال أن لا تنتهي

2. المقترح

(علّمت مزارعاً كيف يكتب كلمة محراث، وعلمني كيف أستعمله) معلم أرجنتيني

المسرح كسياسة والديمقراطية الانتقالية كمرسح

«هي وجه الشبه بين مسرح المظهدين (الذي يتحول فيه المتفرج إلى ممثل)، والمسرح التشريعي (الذي يتحول فيه المواطن إلى مشرّع)» (ص: 39).

كما لا يمكن أن تسجن الديانة داخل الكنائس، هكذا المسرح لا يمكن أن يسجن داخل المباني المسرحية، وأشكال التعبير ولغة المسرح لا يمكن أن تكون ملكية خاصة للمثليين، تماماً كما لا يمكن أن تكون الديانة ملكاً خاصاً لرجال الدين وحسب.

هذا ما يخبرنا به بوال. ويقول أيضاً: «نحن لا نقبل أن يكون الناخب مجرد متفرج على أفعال البرلمانيين، حتى عندما تكون هذه الأفعال صحيحة: نريد من الناخبين أن يدلوا بأرائهم، أن يناقشوا القضايا، وأن يخلقوا جدلاً ومواجهة، نريد منهم أن يشاركوا في مسؤولية ما يقوم به برلمانيوهم» (ص: 40).

ويتحدث بوال عن هدف انتخابهم، وهو جعل المسرح مركز الفعل السياسي، جعل المسرح سياسة، وليس مجرد القيام بعمل الفعل السياسي، جعل المسرح سياسة وليس مجرد القيام بعمل مسرح سياسي. ولكن ما هو البديل عن الديمقراطيات المعروفة وعيوبها؟ أحد البدائل ولا شك هو المسرح التشريعي، الذي يفترض الحوار، والفعل، والتبادل، والتغيير، حيث كلنا مواضيع: معلمين وطلاباً، مواطنين ومتفرجين. ونحن نحتاج إلى مشاركة الناس، كي يكون المسرح التشريعي قابلاً للتطبيق والنجاح. وحتى تفهم التجربة، لا بد من معرفة حقيقة الوضع في ريو؟ وكيف كانت التجربة؟ وكيف تمت؟

3. السياق

المسرح التشريعي يولد في ريو، لكن أي نوع من المدن هي ريو؟ وأي نوع من البلاد هي البرازيل؟

الأمن

بعد استلامه منصب رئيس البوليس في ريو العام 1995، طرح الرئيس الجديد: «بأن رجلاً مجنوناً فقط يستطيع أن يشعر بالأمن في ريو» (ص: 44).

واحتج الناس، يجب على رئيس البوليس ألا يقول ذلك. عليه أن يكون متفائلاً، من أجل أن يطمئن السكان!

عاد الجنرال إلى بيته، وبعيد دخوله كان سائقه يتعرض للاعتداء، وسيارته للسرقة.

كان محقاً «لم يكن مجنوناً. كان يعرف أن من المستحيل، بالنسبة له، ولأي شخص آخر، أن يشعر بالأمن في ريو، حتى داخل منزله». (ص: 45).

الاختطاف وتجارة المخدرات

لا شك في أن اختطاف الناس ممارسة بشعة، واستعملت في البرازيل كشكل من التعذيب المتطور، وقد أعيد إنتاجها كوسيلة مثالية للتحقيق، مترافقة مع التعذيب من قبل العسكر.

في ريو، يتم اختطاف أي شخص: مديرو الشركات، الأطفال، وحتى الناس الفقراء، والرضع . . . وحتى الكلاب الأصلية.

كيف تعود الناس على العنف؟

في ريو تسأل الأمهات أبناءهن، وهم يتجهزون للذهاب إلى المدرسة أو التنزه: «هل تذكرت أن تحمل بعض المال في محفظتك للصوص؟» (ص: 50). فالذين لا يحملون مالا قد يقعون تحت سيطر تعذيب وحشي أكبر من قبل مهاجميهم.

وقت للتوقف، ووقت للاستمرار

«هناك وقت للمغادرة، حتى وإن لم يكن هناك مكان للذهاب إليه». لورد بايرون

نحن نقوم بوضع المسرح التشريعي في هذا المكان والزمان، وكما هو ظاهر، نحن نواجه مصاعب كبيرة كالفقر والخطر الجسدي . . . يقول بوال: إنه كان في مرات كثيرة يتوقف عن العمل ومجموعته بسبب التهديدات. ولكن في أوقات أخرى كنا نصمم على الاستمرار على الرغم من الصعوبات. ولم تكن نلقي بأنفسنا إلى التهلكة، لأنه ليس من إستراتيجيتنا أن نقوم بأفعال بطولية. فإذا أصبح الوضع صعباً وخطيراً، كنا نمضي ونعمل في أماكن أخرى.

عليهم . والسيناتور الأمريكي الرّجعي باري غولد ووتر هو من قال : «إن الفقر ضروري للأسماوية ، لأنه يسهل التفاوض على الرواتب وظروف العمل : العمال يظنون خائفين من فقدان وظائفهم» (ص : 61).

السياسة والحزب السياسي

ومن الصعوبات موضوع السياسة الحزبية ، وشرعت أشعر بذلك بعد انتخابي من قبل حزب العمال . فقيل «الانتخابات كان ينظر إليّ كرجل مسرح يحاول أن يكون سياسياً : بعد ذلك ، صار ينظر إليّ كسياسي من حزب العمال ، يستخدم المسرح لأهداف الحزب ، على الرغم من أن ذلك لم يكن صحيحاً» (ص : 64).

الكلمات ذوات حيّة

إن الكلمات ذوات حيّة ، ولا بد أن تعامل بلطف تماماً كالشخص . «إنها حيّة وتتفسر ، وتستطيع أن تكون سعيدة ، وأن تعاني . علينا أن نعلم شركاءنا أن يحبوا الكلمات ، وأن يختاروا الكلمة التي يفضلونها للتعبير عن كل فكرة محددة أو إحساس أو عاطفة لديهم ، حتى يلفظوها بمعناها كاملاً : الكلمات لغة ، وكذلك الصوت ، وكذلك الجسد ، وكذلك الجسد في الفضاء ، وكذلك أعيننا ، أكثر أعضاء أجسامنا حساسية» (ص : 67).

ورش العمل واختيار الألعاب

تبدأ ورش العمل بالاتصال بين الجواكر والممثلين في المجتمع ، وقد تستمر ساعتين ، أو أسبوعين ، أو شهرين

وفي البداية قد تشتمل على تدخل مباشر ، أو تحضير ليس بالقصير لدمج نواة مسرحية . ويجب في الورش استعمال التمارين والألعاب من كنز مسرح المصطهدين (وهو العمل الذي تمّ اعتماده ليناسب قدرات المشاركين وإمكانياتهم . ذخيرة مسرح المصطهدين وتقنياته مصممة للناس ، وليس العكس» (ص : 68).

التركيز

خلال التدريبات أو العروض لا يواجه الممثلون المترفون وحتى أفراد الجمهور المحترفون صعوبة تذكر في التركيز ، فالمسرح مهنتهم . ولكن يكون التركيز أصعب مع ممثلين من المجتمعات المحلية وجمهورهم . لذلك ، من الضروري تهيئة ظروف مناسبة حتى يستطيع الفريق أن يركز . ولا يمكن أن تعالج هذه المشكلة في حالة الممثلين المحليين بالتأنيب ، بل عن طريق إثارة انتباه الفريق إلى مزايا المسرحية المهمة ، الفعل أو الشخصيات ، وتشجيع النقاش والإبداع حول نقاط معينة .

العرض

إن التدريب ليس إجراء تمارين فقط ، فههدف التدريبات التي هي مناقشة مشاكل المجتمع المحلي والعلاقات بين الأفراد ومجتمعهم ، هو الوصول إلى العرض الحقيقي . «عندما تفتح المجموعة نفسها لبقية المجتمع المحلي ، ومعهم ، وباستخدام لغة المسرح ، يتنافسون ويحاولون تجربة الحلول . وهم يحاولون أن يخترعوا القوانين

لماذا المسرح التشريعي-لأي شيء ومن أجل ماذا؟

في البرازيل وفي بلدان كثيرة . لم يعد الناس يؤمنون بأي شيء ، أصبحنا نعيش وسط موجة من التخصيص ، فالعولمة سلاح الرأسمالية الجديد ، تلتهم وتفترس كل شيء أمامها .

وما هو مخيف في العولمة الجديدة ، هو أنها جعلت الناس معزولين وفرديين أمام شاشات التلفزيون .

ما الذي يجب فعله؟

قرر بوال ومجموعته ابتكار شكل مسرحي يساهم في المقاومة ، تماماً كمقاومة فرنسا للاحتلال النازي . «وخطوة بعد خطوة ، نحن نحاول أن نخترع ، أن ننظم ، أن نبني هذا المنهج الجديد الذي نسماه «المسرح التشريعي» ، الذي لا يزال يتقدم ، ومهمة نحن في خضمّها» (ص : 58).

4. الهيكلية

شركاؤنا .. الروابط والنوى

الرابط هو : «مجموعة من الناس من المجتمع ذاته ، يتواصل دورياً مع المفوضية ، عارضاً آراءه ورغباته وحاجاته» (ص : 60).

وهذا التواصل يمكن أن يكون عن طريق الحضور إلى المجلس ، أو أي مكان يكون فيه نشاط للمفوضية . ويمكن أن تكون الصلة على شكل لقاء شخصي ، أو عن طريق التفاعل بالمراسلة .

أما النواة فهي : «رابط أقيم على شكل فرقة لمسرح المصطهدين ، وهو ينشط في التعاون مع المفوضية بطرق أكثر عدداً وتنظيماً» (ص : 60).

التفويض والنوى

الصعوبات

أهم المشاكل التي واجهتنا في تشكيل النوى هي المسألة المادية ، فعند محاولتنا إيجاد نوى من اتحاد المعلمين والعاملين في التعليم ، وعلى الرغم من تمكننا من عمل عدد من المسرحيات القصيرة بشخصيات قليلة ، لكننا واجهنا المشكلة ذاتها ، فالكثير من المعلمين من أعضاء المجموعة المسرحية ، يعيشون خارج ريو ، وبالتالي يواجهون صعوبة مادية في تغطية نفقات المواصلات . والكثير من التدريبات تم إلغاؤها بعد ساعات من الانتظار .

تخريب قطاع التعليم العام والصحة جزء من سياسة العولمة المتوحشة .

إنهم يعرفون ماذا يفعلون

إن المعرفة والصحة قوة ، لهذا تعمل النخبة الاقتصادية على طمس المعرفة وتخريب الصحة . فالناس الجهلاء والضعفاء يسهل السيطرة

المطلوبة التي سأقوم أنا بدوري كمشروع بطرحها على المجلس» (ص: 72). فهناك آخرون يتعرضون للاضطهاد، وعلينا أن نتعرف عليهم وأن نتضامن معهم.

5. دورة مكثفة حول الكتابة المسرحية وفنون المسرح

وسائل مهمتنا، وأدوات عملنا

الدراما توريحي

يتحدث بوال، إنه عندما كان مدرساً، كان يقدم دروساً واضحة وبسيطة ومفيدة، وكان يقدم خطوط إرشاد واقتراحات، ولا يمكن اعتبارها وصفات وتعليمات، والآن ومع المسرح التشريعي، لا بد من وضع خطة بسيطة وواضحة. فالمشاركون من الناس معظمهم لم يمارسوا المسرح قط. لذلك هم بحاجة إلى توجيهات تقودهم على الأقل في البداية.

القوانين والأحكام

في كتابه «الشعر»، وضع أرسطو قانونه الشهير حول الوحدات الثلاث، وهي:

- القانون الأول: الفعل الدرامي يكون في يوم واحد؛ (قانون وحدة الزمن).
- القانون الثاني: وحدة الفعل الدرامي؛ أيّ فعلاً واحداً رئيسياً تستند إليه كل الأفعال الأخرى، كما حدث في مسرحية سوفوكليس «أوديب ملكاً».
- القانون الثالث: وحدة المكان؛ أيّ أن تجري المسرحية بأحداثها في المكان نفسه.

إن «الوحدات الثلاث مفيدة، لا كقوانين، ولكن كأحكام عامة وخطوط إرشادية واقتراحات» (ص: 76).

قانون الصراع

يقول هيجل: «جوهر المسرح هو صراع إرادات حرّة!»، ويعني ذلك أن الشخصية إرادة في حالة تدفق، رغبة جامحة تبحث عن الإشباع، ولكن لا تصل إلى هدفها بسهولة وعلى الفور.

بوال يقول إنه يمكن عمل المسرح دون مواقع أو ملابس أو موسيقى، لكن ليس دون صراع. فكل العناصر الأخرى «تستطيع أن تدعم المسرح وأن تكثفه وتزينه، لكنه بكل بساطة لا يستطيع أن يكون موجوداً دون صراع إرادات حرّة» (ص: 78).

موضوعية الأهداف وذاتيتها

يحدد جون هوارد، الكاتب الأمريكي ضرورة «أن هذه الأهداف يجب أن تكون موضوعية وذاتية في الوقت نفسه» (ص: 78). والأهداف يجب أن تكون مهمة وضرورية، ففوة النص تزداد وكذلك شموليته، كلما زادت أهمية الأهداف.

الإرادة الحرّة

وهناك أشكال متعددة يمكن للإرادة أن تتجلى من خلالها، نذكر منها:

- الإرادة البسيطة: وهي إرادة الشخصية، وتمتاز بالتكثيف الشديد، وتدور وتبحث دوماً عن الهدف عينه وبالطريقة نفسها، فإياغو من البداية وحتى نهاية المسرحية وهو يسعى إلى هلاك عطيل.
- الإرادة الجدلية: ونقصد بها أن تحمل الشخصية إرادة ونقيضها، كشخصية هاملت وشعاره (نكون أو لا نكون).
- الإرادة التعددية: ونعني أننا لا نتعامل مع شخصية منفردة، وإنما مع شخصيات عدة تشترك في الإرادة نفسها؛ مثل الناس ضد أنطونيو، بعد موت القيصر مباشرة.
- الإرادة الأساسية: وهي الإرادة الأولية التي تتبعها وترتبط معها إرادات ثانوية، فالإرادة الأساسية لهاملت هي الثأر لوالده، ومن إراداته الثانوية، أن يصيبه الجنون، أن يقنع أمه بترك عمه
- الإرادة والإرادة المضادة: وتوجد بشكل أو بآخر في كل شخصية. والإرادة المضادة هي التي تولد في الشخصية في تناقض مع إرادتها؛ مثل روميو وحبه المجنون جوليت، ولكنها تؤجج ثورته عندما تعارضه في كل شيء. والإرادة المضادة تؤكد: «أن الشخصية في حالة ثابتة من عدم التوازن، وهذا مسرحي، كل ثانية يظهر الممثل تعبيره مختلفاً قليلاً عما كان في اللحظة السابقة، وهذا يجذب انتباه الجمهور» (ص: 82). فالممثل دون إرادة مضادة، يصبح مملاً وغير مثير للاهتمام.
- الإرادة كتعبير عن الضرورة: أيّ أن تعبر إرادات الشخصيات عن ضرورة لا مجرد نزوة، ويجب أن تكون مبررة بالمعايير الأخلاقية. وبما أن الإرادة هي العنصر الأساسي في المسرح، فإن البناء الدرامي يجب أن يبنى على صراع إرادات عدة تمثل قوى اجتماعية مختلفة. و«كل الشخصيات يجب أن تشكل جزءاً من هذا البناء الذي يجب أن يركز على صراع مركزي، يجب بدوره أن يكون الأمر الملموس للفكرة المركزية للمسرحية» (ص: 83).

الفكرة المركزية للموضوع

يقول بوال: في حالتنا يجب أن تقرر المجموعة الفكرة المركزية، موضوع المسرحية، وما هو المنبر الذي سينتج عنه. فالمنبر سؤال يوجه للجمهور ويبحث عن أجوبة، وهذا السؤال يجب أن يكون مفهوماً وواضحاً «إذا كان على المتفرجين-الممثلين أن يكونوا قادرين على التدخل وتقديم البدائل، وإذا كان على المنبر أن يثري مهمتنا، فإن الفكرة المركزية يجب أن تكون مفهومة للجميع» (ص: 83).

العائق

المسرح لا ينتج إلا إذا واجهت الإرادة القوية الحرة عائقاً مساوياً في القوة. فالبطل يجب أن يتعرض للاضطهاد من قبل مضطهد واحد أو أكثر كعائق له. والعائق يمكن أن لا يكون شخصياً واقعياً ومعروفاً، ولكن يجب أن يوجد كشخصية مجسدة. فإذا كان العائق هو المجتمع أو قوة الدولة، فإن على الدرامي أن يصنع البطل في مواجهة مع ممثلي هذه القوى المجردة.

نواة الصراع

يجب أن تكون نواة الصراع دائماً تجسيدا للجهد الذي يمثل موضوع المسرحية أو الفكرة الرئيسية. وإذا أردنا أن نكتب مسرحية عن التمييز العنصري مثلاً، فإن نواة الصراع «هناك فريسة مجحف بحقها تناضل ضد ميمز مجحف» (ص: 84).

نظرية الأزمّة

إن بناء المسرحية يجب أن يصمم بحيث لا يبدأ معها الفعل قريباً من الذروة. وهذا يسمى إعداد المواجهة. ففي مسرحية روميو وجوليت، يبدأ شكسبير المسرحية بحب روميو لروزالندا، ويعلن أنه سيحبها إلى الأبد، والتحول في حبه إلى جوليت هو من صنع الشكل المسرحي. وفي حالة المسرح التشريعي، يجب أن تكون الأزمّة الرئيسية واضحة، وهي اللحظة التي سيدعى فيها المتفرج- الممثل للتدخل، فالأزمّة خاصتنا هي «اللحظة التي يدخل فيها البطل حالة من الخطر، والتي فيها، بالاعتماد على الخيارات التي يضعها، ستنتج أمامه فرص مختلفة» (ص: 86).

حافز الإرادة وسماتها

«الفعل أفضل طرق القول».

الشاعر الكوبي خوسيه مارتني

«الحوافز هي الإرادة ذاتها وضرورتها-دافع الرغبة في موضوعها، هدفها، والسبب الذي من أجله تمتحن الإرادة-والأخير يجب ألا يكون قط مسألة نزوة، بل يجب أن يكون ضرورة» (ص: 86). فالحافز هو ما تفعله الشخصية وتميل إليه، والسمات هي الطريقة في قيامها بالفعل، فالسمات يجب ألا تكشف عن طريق المعلومات المنطوقة وحسب. ف «الفعل أفضل طرق القول» كمل يقول الشاعر الكوبي خوسيه مارتني.

الصورة وفئاتها

هناك تصنيفات كثيرة للصورة، سوف نتطرق إلى بعضها.

فئات الصورة:

- الصورة الحسية: وهي شيء يراه الناس ويتوافقون على تسميته بالاسم نفسه. كالكراسي مثلاً.
- الصورة الذاكرية: وهي «صورة يقوم المشاهد خلالها باستكمال ما يراه بالفعل، بعناصر كانت توجد في ظروف أخرى، لكنها ليست حاضرة الآن» (ص: 99)، كالجلوس على كرسي، ويقوم الشخص بعملية طباعة، دون وجود الطباعة. فهنا يرى المشاهد آلة الطباعة الموجودة في ذاكرته. فالمشاهد يرى أشياء غير موجودة على المسرح، لكنها سبق لها أن وجدت، وهي موجودة وما زالت في ذاكرتهم.
- الصورة الرمزية: مثل: علم-أمة، أمل-أخضر، أحمر-خطر، ... وهكذا.

الصوت والنطق

يقول بوال عن الظروف التي نعرض فيها مسرحياتنا ملوثة بصرياً دائماً، والضجيج في الخارج لا يفارقنا. وشكسبير كان دائماً ما يبدأ عروضه بإثارة ضجة على الخشبة أعلى من ضجيج الجمهور، مثل السحرة في ماكبث أو الأشباح في هاملت. والأمر نفسه ينطبق علينا. فأحياناً كثيرة كنا نتنافس مع بوق شاحنة أو ضجة سيارة، و«كما يجب على الفضاء الجمالي أن يفصل نفسه عن بقية الفضاء، يجب على الفضاء الصوتي أن يفصل نفسه عن الضجيج العام. كيف؟ هنا تكون للموسيقى أهميتها العظمى» (ص: 104). علينا أن نكسر إيقاع الشارع، علينا أن نصنع إيقاع المشهد، هذا الفضاء الجمالي صورة وصوت.

العرض والمجتمع النار ومسرحة الشارع

نرى أنه من الضروري مسرحة الشوارع والميادين، وبالذات إذا ترافق العرض مع ذكرى لمناسبة ما، أو مع التظاهرات، فهنا من الضروري استعمال أساليب مثيرة للرؤية.

بعض القوانين التي أقرت خلال التفويض

1. القانون 2384-95

على جميع مستشفيات البلدية أن تضم أطباء متخصصين في أمراض الشيخوخة ومشاكلها، كان هذا هو القانون الأول الذي تم إقراره- وقبل ذلك، لم يكن لدى أي مستشفى بلدي متخصصون في علاج المسنين.

2. القانون 1308-95

على المدينة أن تمد باعة الشوارع بأكياس مهملات بلاستيكية حتى ينظفوا أماكنهم بعد انتهاء السوق، وهو ما يهدف إلى وضع حد للإزعاج الذي يسببه تعفن البقايا للسكان. وقد أعلن التجار الفقراء أن تمويماً مثل هذا سوف يحل المشكلة.

ونجح بوال ومجموعته في تمرير العديد من القوانين الأخرى.

قانوني الوحيد

يقول بوال: نصحني أصدقائي بأن أقوم بإبداع قانون من رأسي وحدي، وذلك بدل عرض قوانين كلها أتت من رغبات الناس، لأنني إن لم أفعل ذلك، فإن الناس سيظنون أنني عاجز وليس لدي القدرة الشخصية على التفكير بقوانين حسنة، لذلك استعمل الأسلوب الديمقراطي في التشريع.

ذهبت إلى منزلي، وبدأت أفكر، وتذكرت أن زيارتي الأخيرة إلى السويد لفتت نظري إلى أن إشارات المرور لها ميزة جميلة، فالأضواء الخضراء تكون مصحوبة بضجة معينة عندما تشتعل، وكذلك الحمراء لها ضجة مختلفة، وذلك كي يعرف المكفوفون متى يعبرون الطريق.

الخاتمة

مؤلف أوغستو بوال في الحقيقة عبارة عن كتابين، الأول: كتاب المسرح التشريعي، الذي قمنا بمراجعته، وأخذنا فيه بوال في رحلة جميلة وممتعة إلى تاريخ المسرح التشريعي، والطريقة الغريبة التي تم فيها انتخابه عضواً في المجلس التشريعي البرازيلي عن حزب العمال. ويقدم فيه أيضاً دورة مكثفة في الكتابة المسرحية، بأسلوب ساهر وبسيط، يستفيد منها المبتدئ والمحترف في المسرح.

أما الكتاب الثاني: فهو «لا أحد هنا حماراً!» وقد رأينا أن نقوم بمراجعته في العدد القادم من رؤى تربوية، كي نستطيع إعطاءه حقه، ونظراً للموضوعات المهمة المعروضة فيه.

وأخيراً، أنصح كل قارئ، بمطالعة الكتاب، نظراً لأهمية الموضوعات التي يتضمنها. فهو ليس كتاب مسرح وحسب، بل تجد فيه مختلف الموضوعات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأدبية.

أمين دراوشة

كاتب من رام الله

ففكرت أن ألزم مدينة ريو بفعل ذلك عبر قانون لمساعدة المكفوفين. وكم كنت سعيداً إنني أخيراً استطعت اختراع قانون دون مساعدة من المحامين ومختصي التشريع، وذهبت إلى شخص ليقدمه إلى اللجنة العدلية. ولكن، عندما سمع المكفوفون في مجموعتنا المسرحية عن قانوني، جاءوا إلى مكتبي مسرعين:

«بوال، هل تريد أن تتسبب في موتنا؟ هكذا قالوا، غاضبين مني. لماذا؟ إنه قانون رائع، في السويد استطاع أن ينقذ نفوساً عديدة. المكفوفون من أمثالكم يسمعون تلك الضججات ويعبرون الطريق في سلامة تامة! إنه يعمل بشكل رائع!

كنت مذهولاً من رد فعلهم غير المتوقع! في السويد، هم سويديون! كما أخبروني.

–ماذا إذن؟ سألت مستغرباً.
أجابوا بغضب:

السائقون السويديون يقفون أمام الإشارات الحمراء! هنا، لا يفعلون!

قفزت الدرجات الثلاث من مكتبي ووصلت منقطع الأنفاس إلى اللجنة العدلية، تماماً في الوقت المناسب لسحب قانوني الوحيد. أنا مشرع قانون لم يعد في حياته قانوناً! (ص: 124-125).

الهامش

* بوال، أوغستو. (2010). المسرح التشريعي، ترجمة: وليد أبو بكر، رام الله: مسرح عشار (مركز مسرح المضطهدين، فلسطين).



من ورشة توظيف الرسوم المتحركة في التعليم في مقر المؤسسة.