مسارات الارتحال: الممارسة الفلسطينية لمسرح أوغوستو بوال التحرري

[original: [www.jadaliyya.com/Details/37900](http://www.jadaliyya.com/Details/37900)]

رانيا جَوَاد

ترجمة: م.ف. كَلْفَت

*[هذا المقال واحد من ست مساهمات في مائدة جدلية المستديرة تدشينا لمبادرة الشرق اللاتيني. انقر/ي* [*هنا*](http://www.jadaliyya.com/Details/37899) *لمطالعة التقديم أو اقرأ/ي المساهمات الأخرى التي كتبها* [*أمل إقعيق*](http://www.jadaliyya.com/Details/37898) *و*[*إيمان مرسي*](http://www.jadaliyya.com/Details/37903) *و*[*علی میرسپاسی*](http://www.jadaliyya.com/Details/37902) *و*[*إيلا حبيبة شوحيط*](http://www.jadaliyya.com/Details/37901)*.]*

في إطار الأنشطة الثقافية للاحتفال بالقدس عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٩ (وهي مبادرة من جامعة الدول العربية برعاية اليونسكو)، نظم مسرحيون فلسطينيون مهرجانا مسرحيا من ١٨ أپريل/نيسان إلى ٢٢ مايو/أيار يقوم على فلسفة الممارسة praxis التحررية للمسرحي ومنظّر المسرح البرازيلي أوغوستو بوال (١٩٣١-٢٠٠٩). استقبل المهرجان فرقا ومجموعات عالمية تستخدم تقنيات بوال المسرحية واستمر شهرا قدم خلاله أكثر من ٤٠ عرضا أدائيا. وفي مراسم الافتتاح، تحدث بوال شخصيا إلى جمهور من الفلسطينيين عبر سكايپ (إذ لم يسمح له مرضه بالسفر) وامتدح نشاطهم الثقافي في ظل الشروط القمعية لاحتلال عسكري استعماري. لم يكن بوال غريبا على فلسطين حيث كان عدد من المسرحيين الفلسطينيين بحلول أواخر عقد ١٩٩٠ قد تبنوا بالفعل فلسفة الممارسة المسرحية عند بوال وتقنيات مسرح المقهورين بشكل ممنهج، هذه الممارسة التي طورها بوال في أمريكا الجنوبية في بواكير عقد ١٩٧٠ بهدف إحداث تغييرات ثورية.

إذ نبحث الالتقاءات والصلات بين أمريكا اللاتينية والعالم العربي، بما في ذلك رواج الشخصيات والنصوص الثورية، أريد أن ألقي نظرة سريعة على ارتحال المناهج والتقنيات. فإذا أخذنا ممارسة مسرح المقهورين كحالة للدراسة، فإننا نرى مسارات الارتحال اللاخطية التي لم يُقصد بها أن تكون علاقة جنوب-جنوب، ولا أن تنصبّ على بناء التضامن أو الحركات الاجتماعية. ففي مقابل ما عُقِد من روابط أشد قصدية، سواء بين النضالات الثورية أو في إطار الحركات العالم ثالثية، أو في إطار التعاون التجاري النيوليبرالي والعسكري الأحدث عهدا،[[1]](#footnote-0) تعد ارتحالات مسرح المقهورين بعيدة نسبيا عن الاستهداف الجغرافي والأيديولوجي. وحيث إن مسرح المقهورين يتمحور حول القيام بتحليل بنية ديناميات علاقات القوة داخل المجتمع المحلي، فإن تقصي عملية ارتحال مسرح المقهورين من شأنه إبراز شتى الأيديولوجيات والشبكات والكثرة المتنوعة من الفاعلين، المنخرطة في إنتاج مسرح المقهورين بفلسطين. وسأقدم فيما يلي نبذة.

طور بوال فلسفة الممارسة المسرحية ضمن إطار الحركات الماركسية والمناهضة للإمپريالية النشطة في زمنه. وقد استلهم شغل مواطنه البرازيلي پاولو فريري على تصور تربوي نقدي ليصمم مناهج وتدريبات مسرحية نشأت من عمله هو في مجتمعات محلية مقهورة. كان الهدف هو تحليل بنى القهر التي حددت مواصفات حياتها اليومية. ويُستخدم فضاء المسرح كمنتدى لبحث سبل تغيير علاقات القوة في حياتنا والتدرب عليها. فيدخل أفراد الجمهور إلى الخشبة ويَخبرون الكيفية التي يمكن بها ترجمة مناهج المقاومة إلى أساليب وكيفية التخطيط لذلك إستراتيجيا. إن المراد من پروڤة أو تدريبات أداء الثورة كما أسماها بوال هو أن تتركنا غير راضين. فالمسرح ليس مكانا للتنفيس والتطهير وإنما يتحتم علينا القيام بتحركنا خارجه.

كثيرا جدا ما تركز قصة ارتحال فلسفة ممارسة بوال المسرحية إلى فلسطين على قوة مسرح المقهورين وإمكاناته، حيث تصبح فلسفة الممارسة قابلة جدا للتطبيق حتى في المنطقة التي يُصطلح على تسميتها 'منطقة الصراع المتأصل' المتمثلة في فلسطين. أو تعيد القصة التوكيد على الممارسات الثقافية الفلسطينية بوصفها أشكال مقاومة للاحتلال الإسرائيلي دونما إشارة تذكر إلى بوال وسياقه الأمريكي اللاتيني. يتناول السيناريو الأول آليات عمل مسرح المقهورين تناولا تفصيليا وبالنهاية يمتدحها، ويروج الثاني للعمل الثقافي الفلسطيني بوصفه أداة 'لاعنفية' للتغيير الاجتماعي-السياسي. وقليلا جدا ما تركز القصة المروية على الطرق التي التقى بها المسرحيون الفلسطينيون مع تقنيات مسرح المقهورين وتدربوا عليها وصاروا يدربون عليها؛ أو المسارات المتشابهة المحتملة التي يمكن خطها بالموازاة بين الفنانين الكائنين في سياقات مناهضة للاستعمار ومناهضة للإمپريالية، كما في أعمال الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧) الذي ألف مسرحية قصيرة في أواخر عقد ١٩٦٠ يمكنها أن تعبر بإيجاز ولكن بوضوح عما طوره بوال لاحقا بوصفه فلسفة الممارسة عنده.[[2]](#footnote-1)

عند التفكير في كيفية تنامي علاقات الجنوب-جنوب، في حالة مسرح المقهورين، نجد أن هذه العلاقات لا هي مباشرة، ولا هي قائمة بشكل خطي أو حصري، ولا كذلك متمركزة دائما في الجنوب. فقد بدأ أغلب لقاءات الفلسطينيين بمسرح المقهورين من خلال توأمة بينهم وبين فنانين أوروپيين ومولتها مؤسسات وقفية أمريكية وأوروپية. ولم تنعقد إلا لاحقا صلات أكثر مباشرة مع بوال نفسه وأعضاء رئيسيين في فرقته بريو دي جانييرو، وهي صلات قائمة إلى يومنا هذا. وقد تلا ذلك أن ترجم الفلسطينيون اثنين من كتب بوال إلى العربية (أحدهما بدعم من وزارة الشؤون الخارجية البرازيلية)[[3]](#footnote-2) ووزعوهما محليا وإقليميا في مناطق قام فيها الفنانون الفلسطينيون أنفسهم بتدريبات (متعددة أحيانا) على مسرح المقهورين، في السودان واليمن والعراق مثلا. وحيث إن وكالات إنسانية عالمية ومنظمات تنموية غير ربحية - يغلب عليها أن تعمل بالتعاقد مع جهات كائنة في، أو تعمل في، أوروبا والولايات المتحدة - هي التي يسرت تلك الاتصالات الإقليمية، يمكننا أن نتتبع المسارات غير القصدية عبر الجنوب والتي لم تقم على أساس التضامن أو بناء حركات، وإن تسنى أن تنشأ أشكال تضامنية كنتيجة مترتبة على ذلك.

في سياق الاستعمار الاستيطاني في فلسطين وفي حقبة ما بعد أوسلو انهمكت المنظمات الدولية والتنموية على نحو متزايد في استخدام الفنون من أجل غايات اجتماعية-سياسية، وصار يروَّج لتقنيات بوال بوصفها أداة للاستخدام من قبل الفلسطينيين والإسرائيليين وكذلك في بعض الأحيان من قبل مجموعات مؤلفة من فلسطينيين وإسرائيليين تتكون على يد فنانين من أمريكا الشمالية أو إسرائيل.[[4]](#footnote-3) الجنوب والشمال ليسا كيانين مفصولين بحدود قاطعة أو متمايزين، وهو أمر شديد الوضوح في السياق الاستعماري-الاستيطاني، لذا فإن التفكير حول استخدام ممارسة ثقافية جذرية في فلسطين تطورت في أمريكا اللاتينية يعني أيضا التفكير حول مسارات ودروب الارتحال المتعددة، والتي تحدد المواصفات التي تمارَس بها المناهج، بما في ذلك من هم الأفراد الذين ينتقلون، وما هي النصوص التي تترجَم، ومن الذي يستثمر في مثل هذا العمل.

أول مشاريع مسرح المقهورين المنهجية التي عمل عليها فنانون فلسطينيون في الضفة الغربية مولته الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية،[[5]](#footnote-4) وقد أجريت تقييمات من الخارج بواسطة وكالات مانحة لتتبع ما أسمته "فعالية" مناهج مسرح المقهورين في المجتمع الفلسطيني. إن الفنانين الفلسطينيين واعون بعلاقات القوة التي تنطوي عليها المأسسة والتمويل بينما يؤدون عملهم في مثل هذه المنظومة. ويعد مثالا وثيق الصلة على ذلك إنتاج مسرحي من عام ٢٠١١ قام على أحد نماذج مسرح المقهورين يسمى "مسرح المنبر". فالمسرحية، التي مولتها مؤسسة روزا لوكسمبورغ، تصدت للطرق التي أدت إلى اعتماد البنية التحتية والخدمات الأساسية المحلية، والإنتاج الثقافي بالمثل، في فلسطين، على التمويل الأجنبي وما تصاحبه من جهود جمع الأموال. ويمكننا أن نرى كيف يعمل استخدام مسرح المقهورين من قبل الفنانين الفلسطينيين على إشراك المجتمعات المحلية كما يشرك التشكيلات الجغرافية السياسية والثقافية والاقتصادية المتعددة التي تحدد مواصفات ممارسته نفسها.

قبل بضعة أشهر وفي فلسطين، تحدثت إلى باربرا سانتوس، والتي عملت مع فرقة بوال في ريو لسنوات وترددت على فلسطين منذ ٢٠٠٣ لكي تدرب الفنانين الفلسطينيين وتعمل معهم. وشرحت لي كيف كان مسرح المقهورين في وطن مَنشئه بريو يتطور على نحو متواصل ويبتكر أساليب عمل جديدة. ففي صميمه كما قالت يكمن عدم الرضا أبدا كعنصر من عناصره. وثمة حاجة إلى المداومة على إعادة تقييم للمناهج وتكييفها. وقد أشارت إلى أنها في أوروپا وفي أماكن أخرى وجدت مجموعات تمارس الأسلوب نفسه عبر السنوات، وهو ما يجوز وصفه بأنه ولاء لمنهج بوال ولكن ليس بالضرورة لفلسفة الممارسة البوالية. وفي المقابل، وفقا لسانتوس، فإن بوال وفرقته أخذوا راحتهم في القطع مع التقنيات المتعارف عليها وإعادة النظر فيها بهدف مساءلة ديناميات علاقات القوة وهتكها.

وباعتراف بوال نفسه، فإن مسرح المقهورين ليس ممارسة ثورية في حد ذاته، وإن أمكن له أن يكون. وقد كانت دعوته مبكرا عندما صمم مسرح المقهورين تفيد بنزع الطابع الاستعماري عن المسرح، وجزء من ذلك هو نزع ما نلعبه من أدوار صارت آلية الطابع وتحددت مواصفاتها من قبل قوى مهيمنة لإخضاعنا. ما زال يمكننا أن نستمع إلى دعوة بوال، عندما نحلل تشابكات الإنتاج الثقافي في سياقاتنا المعاصرة، وفي ما نقوم به من عمل عند الكتابة عنها.

1. انظر/ي على سبيل المثال المقالات الأخرى في هذه المجموعة ومنها مقالة لينا ميعاري “Reading Che in Colonized Palestine” ["قراءة تشي في فلسطين المستعمَرة"] ومقالة عمر ضاحي وأليخاندرو ڤيلاسكو “Latin America-Middle East Ties in the New Global South” ["روابط أمريكا اللاتينية والشرق الأوسط في الجنوب العالمي الجديد"]. [↑](#footnote-ref-0)
2. المسرحية بعنوان «الفيل يا ملك الزمان» (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٧) وهي من أربعة أقسام. في القسم الأول بعنوان "القرار"، يتخذ مجتمع المقهورين قرارا بمواجهة الملك. وفي القسم الثاني وعنوانه "تدريبات"، يتدرب الناس على الإدلاء بشكاواهم إلى الملك. وفي القسمين الأخيرين، نرى الناس وهم يُلزَمون الهدوء إذ يؤمرون بلعب أدوارهم الخاصة بالرعايا الصاغرين. تفشل الشخصيات المسرحية، لكن المؤلف المسرحي ونوس يوجه الممثلين ليتقدموا على خشبة المسرح بعد أداء أدوارهم لتشجيع الجمهور على التدخل في حياتهم من أجل تجنب المستقبل الدموي الذي سيترتب على بقائهم رعايا صاغرين. [↑](#footnote-ref-1)
3. ترجم مسرح عشتار كتابين لبوال ونشرهما في رام الله هما «ألعاب للممثلين وغير الممثلين» (٢٠٠٥) و«المسرح التشريعي» (٢٠١٠). والترجمة الثانية بدعم من وزارة الشؤون الخارجية البرازيلية. [↑](#footnote-ref-2)
4. لعل أبرز مثال على عمل إسرائيليين وفلسطينيين معا في مسرح المقهورين هو أولئك المرتبطون بمجموعة «مقاتلون من أجل السلام» والذين يستخدمون مسرح المقهورين لتناول عنف الاحتلال العسكري الإسرائيلي للضفة الغربية. لم تتأسس المجموعة من قبل منظمة دولية. انظر/ي Chen Alon, “Non-Violent Struggle as Reconciliation. Combatants for Peace: Palestinian and Israeli Polarized Theatre of the Oppressed,” *Counterpoints* 416 (2011), 161-172. [↑](#footnote-ref-3)
5. حول الوكالة الأمريكية في فلسطين، انظر/ي Lisa Bhungalia, [“‘From the American People’: Sketches of the US National Security State in Palestine,”](http://www.jadaliyya.com/Details/27066) *Jadaliyya*, 18 September 18, 2012. [↑](#footnote-ref-4)