مداخلة في
مؤتمر تربوي عالمي

لا تنظر بعيداً

أود أن أساهم بشيء بسيط ربما يبدو معقداً جداً. فنحن معلمي الدراما يجب أن نكون أكثر جرأة في طريقة عملنا مع الشباب في مواجهة الواقع الراهن. ولعلني أشير هنا إلى الفترة المختلفة التي نعيشها بالفعل منذ الحادي عشر من شهر أيلول 2001، وهي فترة عدم انتهاء الحرب ضد أي قوة تقف في وجه استراتيجية العولمة للولايات المتحدة والمتحالفين معها، وتحديداً حكومة المملكة المتحدة.

يصف جون بلغر (2002) ما تعنيه استراتيجية العولمة في كتابه الأخير بأنها «الحكام الجدد للعالم» مشيراً إلى أن أقلية صغيرة من سكان العالم تسيطر على 80% من ثروته وتقوم استراتيجياتها على مواصلة هذه الطريق.

وعليه ينصب اهتمامي على محاولة استجلاء ما قد تعنيه الجرأة في طريقة تعليمنا وكيفية مساعدة الشباب لمواجهة العالم الذي نعيش فيه على نحوٍ فعال. إن دعوة كهذه ربما تبدو ذات رنين عالٍ وصريحة جداً أو قد تبدو ذات بعدٍ سياسي، وهذا ما لا أريده على الإطلاق، لأن المقصود بهذه الدعوة أن تكون بسيطة جداً. بحيث تقتضي بعض الفحص لعلاقة الفن بالمجتمع ودور الفنانين ومسؤولياتهم فيه، والنظر إلى أشكال الدراما في التعليم للكشف عن الطبقات التي تغلّفُ الحقيقة وتخفيها عن أعين الشباب.

وأود أن أقول أيضاً أن معلمي الدراما يحتاجون إلى رؤية أنفسهم كمربين فنانين يدركون أسلوب فننا وكيف يعمل الفنانون ويكونون قادرين على معالجة الدراما/ المسرح مع طلابنا ويعلمونهم كيفية توظيفها. وقد سأل مؤخراً فيليب بلمان «ما هي العلاقة بين الفن والمجتمع؟ وهل يستطيع الفن أن يفعل أي شيء لجعل العالم أفضل مما هو عليه أم أن الأمر لا طائل منه؟» غير أنه تجنّب ذلك كلياً عندما كتب يقول: هذه أحجية قديمة لم يسبر غورها أحد حتى الآن (الغارديان 2002/12/28).

لا أعتقد بصحة ذلك، وحتى لو كان ذلك صحيحاً، فقد حان الوقت لنكون في مستوى التحدي. وبالنظر إلى هذا البيان الذي جاء به «بلمان»، يبدو كما لو أنه افترض جدلاً عدم وجود «بريخت» و«بسكاتور» و «غروتس» والعديد من الفنانين الألمان في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي. إن الفنانين في كل أنحاء العالم قد عملوا على كشف ما هو خافٍ عن الإدراك، وبفعلهم هذا إنما يضيئون لنا علاقة أحدنا بالآخر في سياق النظام الاجتماعي الذي نعيش فيه. ولعل ذلك أحد أشكال ربط الفن بالمجتمع.

ثمة فنانون عملوا وفق أجندة ذات توجّه سياسي مباشر. وهؤلاء الفنانون قد لُقِبّوا عموماً بـ «المنشقين»، ولذلك فإنني أدعو فناني/ معلمي الدراما لفحص ما إذا كان يجب علينا أن نكون أكثر انشقاقاً أم لا.

لقد تشجعتُ لهذا الموقف السياسي الصريح في مؤتمر ضمّني مع الكاتبة الهندية الشابة أرند هاتي روي (2002) والتي أصبحت نموذجاً يُقتدى به بالنسبة إلي. فروايتها الأولى واليتيمة «إله الأشياء الصغيرة» فازت بجائزة بوكر (وهي جائزة أدبية قيمة في المملكة المتحدة) وأخذ الناس يتساءلون ما إذا كانت «روي» كاتبة رواية عبقرية بحيث استحقت الفوز بهذه الجائزة. غير أنها نشرت مؤخراً كتاباً آخر تحت عنوان «الجبر في العدل المطلق»، و «العدل المطلق»، العنوان يشير إلى الاسم الأول الذي أسبغته الإدارة الأمريكية على ما سُميّ بالحرب على الإرهاب وقصف أفغانستان. لكن بعد أن أدركت هذه الإدارة أن الله

وحده هو القادر على تحديد العدل المطلق في الإسلام، غيّرت الاسم ليصبح «الحرية الباقية»، وهذا يعني كما ترى «روي» بمزيد من السخرية، أن الشعب الأفغاني يجب أن يتحمّل النسخة الأميركية للحرية! ولعل كتابها الأخير يشكل نقداً لاذعاً للفساد في وطنها الأم، الهند، وفيه جرأة تنسجم مع جرأة «جون بلغر»، وقد كُتبَ بأسلوب يجعله مقبولاً تماماً لدى أي قارىء.

وفي أحد فصول الكتاب، تجيب «روي» على أسئلة أولئك النقاد الذين يبدون تعجبهم من قيامها بنشر مجموعة من المقالات السياسية، حيث أُطلقَ عليها صفة «الكاتبة النشيطة»، في حين أنها ترفض هذا الوصف وتعلّق على ذلك بوضوح قائلة:

«الآن أعجب لماذا يُدعى الشخص الذي كتب «إله الأشياء الصغيرة» كاتباً، في حين أن الشخص الذي كتب مقالات سياسية يُدعى نشيطاً؟ صحيح أن «إله الأشياء الصغيرة» عمل أدبي، لكنه من الناحية السياسية لا يقل أهمية عن أي مقالة لي. وصحيح أن مقالاتي تشكّل أعمالاً غير أدبية، لكن منذ متى يُحرم الكتّاب من حق الكتابة غير الأدبية؟»

هذه الصفة المهنية البغيضة – كما ترى «روي» – لا تُعزى إلى كتابتها السياسية وإنما لأنها اتخذت موقفاً سياسياً وأعلنت عنه بوضوح، وهي تحث جميع الفنانين على القيام بالشيء نفسه، حيث تقول: «الرسامون والكتاب والمغنون والممثلون والراقصون وصانعو الأفلام والملحنون معنيون بالتحليق إلى أقصى ما يستطيعون للوصول إلى تخوم الخيال الإنساني».

وأكثر من ذلك، فإنها تطلق دعوة مباشرة إلى الناشطين بقولها:

«أليس صحيحاً أن هناك أوقاتاً في حياة شعب ما أو أمة ما عندما يتطلب الوضع السياسي منا – وحتى من الأكثر ثقافة – اتخاذ مواقف بشكل صريح وعلني؟ أعتقد أن مثل هذه الأوقات أصبحت ماثلة أمامنا وسوف يُدعى الفنانون والمثقفون في السنوات القادمة لاتخاذ مواقف معينة (صفحة 170)».

أنا أتّفق مع هذا التوجّه وأشعر أنه من المهم بالنسبة إلى معلمي الدراما أن يتخذوا موقفاً. فثمة فنانون تبنّوا مواقف في الآونة الأخيرة، وقد قاد الكاتب «أمبيرتو أيكو» مظاهرة احتجاجية ضد نوايا الحكومة الإيطالية للبدء في مراقبة كتب التاريخ المدرسية لجعلها أكثر تشدّداً في توجيه النقد إلى الشيوعية. وفي المقابل أرادت الحكومة أن تتساهل مع كتب النصوص التاريخية في المدارس إزاء الفاشية والامتناع عن شن هجوم على برلوسكوني (الغارديان 2002/12/28).

وأعرب الكاتب البرتغالي الحائز على جائزة نوبل للأدب «خوزيه ساراماغو» عن رأيه بوضوح ضد سياسة الحكومة الإسرائيلية تجاه الشعب الفلسطيني مؤكداً على أن هذه السياسية (حسب ما كتب) لا تختلف عن الهولوكوست.

وكان ساراماغو ضمن مجموعة من ثمانية كُتاب، بمن فيهم وول سونيكا، قد زاروا رام الله وأصدروا بيانات تندد بسياسة الحكومة الإسرائيلية (الغارديان 2002/12/28).

وفي الولايات المتحدة هناك العديد من الفنانين/ مثل سوزان سراندون ومارتن شين، قد سجلوا أسماءهم في قائمة المناهضين للحرب على العراق في الحملة التي أُطلق عليها «فنانون ضد الحرب – ليس باسمنا».

من جهتهم، أصبح المعلمون أيضاً من الناحية السياسية مهتمين بشكل مباشر بالتعليم. ففي العام الماضي، انعقد أول مؤتمر دولي للتعليم في ساو باولو في البرازيل. وقد حضره 15 ألف معلم من 60 بلد، وناقشوا فيه بشكل خاص سياسات التعليم الليبرالية الجديدة التي تهيمن على التعليم في العالم. وهذه بالطبع أعمال سياسية مباشرة يقوم بها فنانون ومعلمون.

وإذا كنتُ أشير إلى مثل هذه المؤتمرات، فلأنها تمثل مؤشراً على أن الفنانين والمعلمين يقومون بعمل ما بالطريقة نفسها التي تدافع عنها «روي». ولعلني لا أريد أن استخدم هذا المنبر لتقديم خطاب سياسي مباشر، كما أنني لا أقترح عملاً سياسياً مباشراً في المدارس مع أن ذلك سيكون مثيراً. أنا مهتمٌ هنا على نحوٍ أكبر بدعوة روي الفنانين لاتخاذ موقف ما، ومهتم أيضاً برؤية أنفسنا كمربين/ فنانين معنيين بخلق الفن الذي يخاطب زمننا في الدراما المدرسية والمسرح التعليمي وكذلك خارج المدرسة في مسارح الشباب. وأحث جميع المعنيين على عدم التقاعس عن تجسيد الدراما مع طلابنا، لعل آفاق العالم تنفتح لهم سواء عن طريق الدراسة وأداء مسرحية مطبوعة أم عن طريق خلق نصوص خاصة بهم أو مقتبسة عن نصوص أصلية. وأُقرّ بالطبع أن المبدأ يظل واحداً لا يتجزأ،

أصبح المعلمون أيضاً من الناحية السياسية مهتمين بشكل مباشر بالتعليم. ففي العام الماضي، انعقد أول مؤتمر دولي للتعليم في ساو باولو في البرازيل. وقد حضره 15 ألف معلم من 60 بلد، وناقشوا فيه بشكل خاص سياسات التعليم الليبرالية الجديدة التي تهيمن على التعليم في العالم.

فالعلاقة بين الفن (الدراما/ المسرح في حالتنا) والمجتمع كما أراها، هي عندما يكون الفن أحد أشكال المعرفة ويرقى في أهميته إلى أي علمٍ آخر، لأنه يسعى إلى معرفة العالم ويعمل في إطار البحث عن قوانين الطبيعة لكن من خلال صور خلاّقة تتيح المجال لواقع الظاهرة المعقدة بشكل واضح. وهذا من شأنه أن يُغني الروح الإنسانية ليس على نحو من الجمال المبهم، وإنما لأن الفن يوسّع المعرفة بكيفية العيش. وفيما يتعلق بفننا على وجه الخصوص، فإنه يتعامل مع الضغط الذي يضعه كل واحد منا على الآخر فيما إذا كنا نتقاسم معاً هذا الكوكب أو لا نتقاسمه.

الفن الدرامي إذن يهتم بالدخول إلى حياة الآخرين وفهم تعقيدات وجودهم، وبالتالي الكشف عن أفكارهم وأيديولوجياتهم التي تتفادى التعرض للطريقة التي نعيش بها. وهذا، كما أرى، هو دور الفن الدرامي الرئيسي وليس مجرد التسلية الشائعة لاقتراف أكاذيب بحق أنفسنا. ولعل المثال الأكثر وضوحاً من بين المسرحيات التي قرأتها وتخاطب عصرنا هي مسرحية إدوارد بوند «جريمة القرن الحادي والعشرين» (1999). وباعتبارها واحدة من أعظم المسرحيات الإنكليزية المعاصرة (كما جاء على الغلاف)، فإن مسرحيته تدور حول مجموعة صغيرة من المعدمين الفقراء ممن يكافحون للعيش في أرض خرّبتها قوى أولئك الذين يملكون، وأولئك الذين كرّسوا حياتهم للدفاع عن سلطتهم. وهذه المجموعة تتفانى في كفاحها لتحقيق الوجود الاجتماعي والتعاون المشترك، في حين أن القوى الخارجية التي دمرت فعلاً أي مفهوم ذي مغزى لبناء مجتمع إنساني، لا تتوانى حتى عن تدمير تلك الإمكانية البسيطة مُلامسةً بذلك قلب التناقض الكوني هذه الأيام – التناقض فيما بين أولئك الذين أحاطوا أنفسهم بمجموعة من الناس حفاظاً على وجودهم المميز بأي ثمن[1].

هذا الوضع يمكن أن يمتد من مجموعة بلدان مثل الاتحاد الأوروبي تقدّم معونات غذائية لدول فقيرة غير قادرة على المنافسة، إلى دول كالبرازيل يُدان فيها الفقراء مثلاً لأنهم يحاربون بعضهم ويموتون في غيتوات (Ghettoes) سيقوا إليها قسراً، كما يظهر ذلك جلياً بالصورة في فيلم «مدينة الله»، بينما يعيش الأغنياء في مجمعات آمنة تعكس مدى ثرائهم الفاحش أو كما هو الحال في العراق حيث تُستخدم عبوّة أسبرين في مستشفى يعالج 200 طفل مريض بالسرطان، ويوشكون على الموت بحجة أن المورفين ربما يُستخدم في بناء أسلحة الدمار الشامل (بلغراد 2002/ صفحة 50) مع العلم أن العلاج بالمورفين (وليس بالأسبرين كما هو الحال في العراق) في الدول الغنية هو حق لكل مريض وليس ترفاً أو نوعاً من التبذير، كما يصفه «بوند» قائلاً «حياة رجعية في تابوت مع مرآة مثبتة على الغطاء»[2].

يستحيل خلق فن بدون موقف ذي أهمية مثلما يستحيل التعليم بدون هدف نبيل. لكن ذلك لا يعني إقحام قيمنا وفرضها على الأطفال مع أن بعض المعلمين يفعلون ذلك.

اعتقد أننا بحاجة إلى التخلص من هذه المرآة النرجسية وحث الشباب على النظر إلى الخارج باستخدام الخيال المنسجم مع المنطق للغوص عميقاً في حياة الآخرين وفي عالمنا لعلنا نتخيل مستقبلاً مختلفاً.

إن ما اقترحته حتى الآن هو أن «أرند هاتي روي» قد أطلقت دعوةً إلى الفنانين كي يعبّروا بوضوح عن أنفسهم من خلال سلوكهم ومن خلال عملهم الفني. وهذا ينسحب تماماً على معلمي الدراما.

إذا كان من واجبنا العمل كمربين/ فنانين إلى جانب الفنانين في مختلف أرجاء العالم، فما هي حدود إمكانياتنا ومسؤولياتنا إذن؟ أنا لا أدافع عن موقف دعائي فج أو مسرحيات تعليمية أو وجهة نظر معينة، فأية علاقة إذن يستطيع معلم الدراما أن ينقلها إلى مضمون الدراما: موضوع الاستقصاء؟ وما هي المواقف القيمية القوية التي يستطيع معلم الدراما أن يتبناها؟ وهل يجب على المعلم أن يكون رئيساً حيادياً أم يجب أن يعلن بوضوح عن مصالح قبل وبعد أو خلال العمل الدرامي؟

اعتقد أنه يستحيل خلق فن بدون موقف ذي أهمية مثلما يستحيل التعليم بدون هدف نبيل. لكن ذلك لا يعني إقحام قيمنا وفرضها على الأطفال مع أن بعض المعلمين يفعلون ذلك. إننا نشارك – شئنا أم أبينا – في حرب أيديولوجيا، وبالنسبة لي لا أستطيع العيش بروح متساهلة في ظل جنون العالم. تقول «روي»: «ماذا ستفعل لو انك وجدت نفسك محاصراً في ملجأ وجميع الأطباء من حولك مخبولون على نحوٍ يهدّد بالخطر؟» (صفحة 7).

1 هذه المسرحية لم تُمثّل في المملكة المتحدة. لكنها حظيت باهتمام يليق بها في الخارج. وهي آخر مسرحية أخرجها جيف جيلهام بينما كان يوشك على الموت بمرض السرطان. وقد جالت بها مجموعة صغيرة من الممثلين الفنانين عدة بلدان.

2 من قصيدة لإدوارد بوندْ نُشرت مع «جريمة القرن الحادي عشر».

ثمة طرق لفهم الدراما تبشّر بمستقبل واعد، ومن بينها تلك الطريقة التي طوّرها أستاذ للدراما أكنّ له الكثير من الاحترام هو وسيم الكردي. وهذه الطريقة تتطلب من المعلم العمل كفنان مشارك يتيح الفرصة لكل وجهة نظر متجنباً في ذلك التعصب الفكري أو الموقف السياسي المباشر. ويرأس وسيم الهيئة الإدارية في أحد المراكز الثقافية برام الله «مركز الفن الشعبي»، حيث تعرض هذا المركز للاقتحام والتخريب خلال الاجتياح الإسرائيلي الأخير، كما عاش وسيم وعائلته على نحوٍ من الترقّب، وهو يشاهد دبابة كانت تصوّب فوهة مدفعها باتجاه منزله على بعد بضعة أمتار فقط.

عمل وسيم الكردي مع مجموعة من الفتيان (14-18 سنة) طوال عدة أسابيع وهو يبحث عن شكل لتعليم الدراما على أساس نظرية «باختين» الحوارية، التي تميّز بين الخطاب المونولوجي الذي يرفض الاعتراف بوجود أي وعي مستقل له نفس الحقوق والمسؤوليات وبين الخطاب الحواري الذي يتميز بمدى دخول كل وعي في وعي الآخر. والمونولوج هو لغة الدكتاتوريات وأما الحوار فهو اللغة اللازمة لتكون ذا حِس إنساني. ولسوء الحظ أن هناك بعض المعلمين يستخدمون المونولوج في أغلب الأوقات. من السهل جداً في دولة مثل فلسطين تطوير صوت مونولوجي بديل للتنفيس عن الغضب الذي يشعر به الفلسطينيون الشباب فمن يعمل معهم، لكن هذا بالضبط ما أراد وسيم الكردي تجنبه. ففي جوهر طريقته ثمة استكشاف لشخصيات من خلال أعمالها (صفحة 73) وأعتقد أن هذه الطريقة ذات قيمة كبيرة، حيث تستحضر صورة الشباب كعلماء آثار يكشفون النقاب عن الأدوار التي يخترعونها. وقد اختار قصيدة للشاعر محمود درويش (أبد الصبار) كمرجعية له، حيث يستعرض أحد الآباء إلى ولده بلغة شعرية ستة أحداث تاريخية وقعت في فلسطين خلال الألفي سنة الأخيرتين. وقد عمل الشباب على تجسيد أحد هذه الأحداث وهو حصار مدينة عكا التي حاصرها نابليون قبل 200 عام. هذه الطريقة نأت بالدراما عن الاحتلال الراهن بشكل مباشر، لكنها أبقته حاضراً على الدوام. ففي حصار نابليون، كانت المدينة وكذلك الفلسطينيون محكومين من جانب طاغية تركي. وفي ظل هذا الوضع المعقد، خلق الشباب عشرات الأدوار كانت مختزلةً في بضعة أسطر للقصيدة. وكان الجزء الرئيسي في هذا الأسلوب يتمثل في الكشف عن ثلاث طبقات (مستويات) للأدوار الأحد عشر التي عملوا بها. وتضمنت الطبقة الأولى (المستوى الأول) أدواراً متفقاً عليها في سياقها الاجتماعي والقيمي. فالجنود أطاعوا الأوامر، أما الأمهات فكُنَّ طيبات وهكذا دواليك.

وفي المستوى الثاني تبدأ الأدوار بالتحرّك خارج حدودها المعيّنة اجتماعياً لتكشف عن أيديولوجيات وأنظمة قيميّة مختلفة ثم سرعان ما تعود إلى مواقعها الأصلية. ربما لا يريد الجنود إطاعة الأوامر لذلك تراهم يتجهون نحو التمرد والعصيان، لكنهم سوف يطيعون الأوامر في نهاية المطاف. أما القادة فهم في حيرة من أمرهم إزاء الأوامر التي يصدرونها، لكنهم مع ذلك يواصلون إصدار الأوامر. الأمهات يردنَ أن يصبحن مجندات لبرهة، لكنهن يعدن إلى حيث كُنَّ لرعاية أطفالهن وتنشئتهم.

وفي المستوى الثالث، تتجاوز الأدوار الحدود المخصصة لها وتتطلع إلى خلق إمكانيات إنسانية جديدة. ولعل الشيء المهم والمركزي في هذه الطريقة هو استشكاف واختراع العديد من الأصوات المختلفة في أي وضع اجتماعي وتجربتها وتداخلها مع صوتك الخاص. وهنا نخص بالذكر الأصوات الاجتماعية التي تدخل تلقائياً إلينا بحيث يمكنها السيطرة على أنظمتنا القيمية وتوجيه تفكيرنا وأفعالنا. ففي دراما حصار عكا يتجادل جنديان فلسطينيان يقومان بأعمال الحراسة، ما إذا كان يجب عليهما أن يفتحا بوابات المدينة ويدعا جيش نابليون يدخل إليها. ولما كانا يعانيان من احتلال تركي لبلدهما، فهل سيكون حالهما أفضل تحت حكم نابليون؟

وفي مشهد آخر، يقوم حداد بصنع سيف لديكتاتور حاكم عكا (الجزار)، ويعجب من احتمالية إعطاء السيف إلى نابليون بدلاً من الحاكم التركي!

ثمة طرق لفهم الدراما تبشّر بمستقبل واعد، ومن بينها تلك الطريقة التي طوّرها أستاذ للدراما أكنّ له الكثير من الاحترام هو وسيم الكردي. وهذه الطريقة تتطلب من المعلم العمل كفنان مشارك يتيح الفرصة لكل وجهة نظر متجنباً في ذلك التعصب الفكري أو الموقف السياسي المباشر.

وفي مشهد داخل خيمة نابليون تبرز مجموعة أيديولوجيات لدى إطلاق الضباط مجموعة أسباب مختلفة لتبرير استمرارهم للحصار أو الانسحاب. هذا النوع من الدراما يجلب إلى السطح تعقيدات أي وضع اجتماعي ويُظهر أيضاً كيف تكون قوى عديدة (الأصوات) فاعلةً في وقت واحد. كان ثمة ملاحظات مختلفة عن البطولة بين الضباط وعن تقدّم المهنة وحب الوطن. وبانتهاء الدراما والنص المكتوب في أحد عشر مشهداً، التي عملت خلال دراما حصار عكا، بحيث تداخل كل منها في الآخر، حسب وصف أحد الشباب المشاركين.

«عندما أشرع في الكتابة عن مشكلة ما، فإنني أضع الآخر فيها وأجعلها مشكلته ثم أتركه يتحدث عنها كما لو أنها جزء من واقعه. أحاول أن أعرف كيف يفكر وكيف يتصرف... أتخيّل الآخر وأرى كيف يعبّر لي عنها» (الكردي 2001، صفحة 88) لقد أبعد المعلم ما هو قريب مؤلم من خلال فحص فترة من التاريخ. وما كان يمكن أن يكون قصة حصار مباشرة، أصبح استكشافاً معقداً للعديد من الأصوات المختلفة التي تشكل الوضع: الظرف الاقتصادي، الاستراتيجية العسكرية، العائلة، المجندون إلزامياً في كلا الجانبين، مفاهيم الوطنية، الإخلاص وغير ذلك. ومن هنا أعتقد أن مدرّسي الدراما يستطيعون أن يجدوا وسيلة مجدية جداً في نظرية «باختين» الحوارية، حيث يصعب إيجاد صوت المؤلف.

ولعل دور معلم الدراما إنما يكمن في مساعدة الشباب على إيجاد الأصوات المختلفة وإيجاد استراتيجيات لهم ليواجه بعضهم بعضاً ويدخل بعضهم داخل بعض.

وأنا أفضل بشكل خاص العمل خلف التعددية الصوتية لاستجلاء القوى الرئيسية للمعارضة التي تحكم تطور أي وضع اجتماعي. وهذا من شأنه أن يضع على الأجندة ما يمكن أن يُستخدم في صنع التغيرات، حيث يفتتح المعلم أي وضع لاستكشاف جميع الأصوات/ القوى الفاعلة فيه، ويعزز أيضاً من مسؤوليتنا تجاه الشباب في هذه الفترة العصيبة التي نعيشها بشكل استثنائي، في حين يتجنب التلقين والدعاية. ولذلك اعتقد أن علينا أن لا نخشى من معالجة مضمون مهم بالنسبة إلى الشباب يصوّر العالم كما هو.

ثمة مثال آخر أيضاً ومثير للإعجاب حول قدرة الفنانين على العمل للكشف عن ظرفنا الراهن من دون إلقاء محاضرات سياسية. ويتمثل ذلك في مسرحية جيف جيلان «اللجوء». ويبدو هنا الباحثون عن اللجوء، ومسؤول الهجرة الذي يعالج مآسي إنسانية كجزء من عمل روتيني يومي، والشباب الذين يحرقون النزل الذي يؤوي اللاجئين مع عائلاتهم في جزء خاص بهم من عالم يتقاسمونه، ولكنهم لا يستطيعون أن يروا فيه أية روابط، فالجميع لديهم حياة منفصلة بشكل واضح لا تتجسد إلا بطريقة مونولوجية فقط.

ومع ذلك، فإن الشباب العاملين في المسرحية وكذلك الحضور القادرون على رؤية مدى انفصال هؤلاء الناس بعضهم عن بعض بشكل زائف ومتكلّف.

وتعمل المسرحية بالطريقة نفسها التي يتكسر فيها الضوء ويتحوّل إلى مركبات منفصلة. فهي تقسّم المجتمع إلى جزيئات منفصلة حتى وإن كانت بمجموعها تشكل مجتمعاً واحداً.

لقد عرضت لاثنتين من طرق عديدة كاستهلال مهم للشباب الذين ينشأون في هذا العالم الخطير دون أن يضطر المعلم إلى إعطاء محاضرات سياسية بحيث يكون هناك فرصة للتأمل. ولا أقول ذلك سعياً لحماية الشباب من هذا العالم، بل من أجلنا نحن لعلنا نجد طريقة لهم ليواجهونه بها بشكل فعّال.

وإذا كنتُ قد أطلقتُ العنان لنفسي لدى استعراض بعض الشعارات السياسية، فإنني أوجه اللوم إلى أرندهاتي روي (روي 2002) التي دفعتني إلى ذلك. أخيراً أود أن أنهي ببعض من كلماتها.

ففي تعليقها على الدافع للكتابة تقول:

المشكلة أنك حالما تراها لا تستطيع أن تغض الطرف عنها – وإذا كنت قد رأيتها وأنت صامت لا تقول شيئاً تصبح كمن يعبّر عن موقف سياسي واضح. ليس ثمة براءة، فأنت مسؤول عما تفعل. (صفحة 172). وعلاوة على ذلك ... راقب .... حاول أن تفهم..... لا تنظر بعيداً .... ولا تنسى أبداً، أبداً.

David Davis

ترجمة: عيسى بشارة

References

Bond, E. (1999) The Crime of the Twenty - First Century Methuen Drama.

Kurdi, W. (2001) Kaleidoscopic: Drama for Dialogic Dialogue Unpublished MA Dissertation, University of Central England.

Pilgerm J. (2002) The New Rulers of the World London: Werso.

Roy, A. (2002) The Algebra of Infinite Justice Flamingo

* قدمت هذه المداخلة في المؤتمر العالمي في مجال «الدراما في التربية» أثينا، كانون الثاني، 2003.