بقلم : جان بيير فانسان

الدروس التي أعطاها برشت للمسرح السياسي

« كان الفلاسفة يعمدون دائما الى تفسير العالم ، والمطلوب الان هو تغييره »
(كارل ماركس)

« اعتقد واريد ان اؤكد ، ان من الممكن اليوم ان نجسد هذا العالم في المسرح (وخارج المسرح) . ولكن بشرط ان نعتقد اولا انه قابل لان يتغير » .
(برتولت برشت)

السياسة والموقف السياسي في المسرح ، هما مثار جدل الان في فرنسا . ونجد انفسنا ازاء عدة تجارب (في التطبيق المسرحي) ضمن هذا الموضوع :

اولا : مسرح الشارع السياسي . وهذا بمثابة « هروب الى الامام » . هدفه الاخير طرح مواضيع للنقاش والاحتكاك في الشارع . لكن هذا المسرح ، لم يلبث الا قليلا ، اذ سرعان ما انطفأ اثر حوادث ايار ١٩٦٨ .

ثانيا : الرجوع الى الوراء ، حسب مبادىء ليفينغ تياتر (المسرح الحي) . حيث الحدود مفتوحة بين الصالة والخشبة ، والممثلين في اتصال حار . الخطأ في هذه العملية ، انها لم ترسخ كتقليد فني حقيقي ، بل غدت تقليدا بورجوازيا .

ثالثا : اللجوء نحو مواضيع السياسة العالمة (فيتنام ، انغولا ، غيفارا ، العنصرية) . ورغم ثقل الخلق الفني في هذا الاتجاه ، ورغم الفنانين العديدين الذين يكافحون له ، فان هذا الهرب يجعلنا نعيدين عن تلمس مشاكلنا السياسية نحن التي يجب التصدي لها يوميا .

هذه التيارات الثلاثة التي ذكرناها ـ وهي ليست الوحيدة .. ـ تتخلى عن حقيقة باتت منسية وهي انه كان ثمة رجل يشتغل في المسرح، وطالما اشتغل ذهنه بهذا الموضوع (المسرح السياسي) ، حتى عثر على مجموعة من الاجوبة المقنعة عبر بحثه الطويل . اننا « نريد » ان نبعد برشت من الذاكرة بالقول انه كلاسيكي . بيد انه حاضر دائما ، بكامله ، وله قدرة مساعدتنا في شرح بعض الصعوبات . انه على الاقل ساعدنا في فهمها .

المسرح الفرنسي ، نسمع ما يتردد عنه اليوم انه « لم يعد بحاجة لبرشت » ، لان الرجل اصبح في ذاكرة التاريخ . هذه التأكيدات يجب ان تسمى « ارتياحا جبانا » . وبرأينا ، فان ابداع برشت يملك القوة ، كطاقة ، لتنقض هذه القناعة البائسة .

علينا بالضبط ، ان نرجع لزخم برشت ، لنحلل الوضع الحاضر ، ونأخذ منه الخلاصات التي تفرض نفسها على المستوى الجمالي والسياسي . نرجع الى برشت « المتروك » و « برشت الشاب » ، لنفهم الاسباب الاساسية التي تجعل من خطه قابلا للبقاء ولان يتطور من الداخل . نرجع لبرشت في مسرحياته « الديدكتيكية » ، لنكتشف مجددا ، مدى فعالية عمله المؤثرة في زمنه ، والان . وكيف ان عمله يتضمن ما يثير الانتباه الدائم ، ويرفض ان ينغلق ، وان تكون رؤيته قصيرة المدى .

اية متعة ؟

في اول فقرات من كتابه (الاورغانون الصغير للمسرح) ، يعطينا برشت بعض الاشارات الدقيقة في طبيعة ودور المتعة المسرحية . وهذه الصفحات تجمع في عملية البحث ، بين هدفي العنصرين : المتعة والسياسة .

اول ملاحظة : الدور الاساسي للمسرح ، كاستراحة ومتنفس للجمهور . هذه الصفة الجوهرية للمسرح يوضحها برشت في التمييز الصارم ، بين المتعة الساذجة الماشية ، والمتعة الفنية الباقية . ويعيد الى الذاكرة ، في معرض تفسيره لطبيعة المتعة الاخيرة : ماذا كان يشعر ابناء اليونان ازاء سوفوكليس . او الانجليز امام شكسبير ، ويلاحظ ان هذه المتعة ، بقدر ما كانت قوية في النفس ، نستطيع نحن في هذا العصر ، وبعد عدة قرون على وضع تلك الاعمال ، ان نتمتع بالقوة نفسها اذن يقول برشت اذا كان من الصحيح انه بالامكان ان نستمتع بابداعات مختلفة حسب تاريخها ، فمعنى هذا اننا لم نكتشف بعد ، كل انواع المتعة الخاصة بعصرنا ، التي تحمل ملامحه وصفاته .

نحن ابناء عصر العلم . لكن هذا العالم يبقى دون فائدة ، امام استغلال البورجوازية للعمال . لقد سرقت البورجوازية العلم لمصلحتها . وفي الوقت ذاته نظل نحن ابناء عصر العلم الذي استخدم لتحسين الحياة المادية ، وتغيير المجتمع من القطاعي الى صناعي . ان النظرة الجديدة التي القاها الانسان على الطبيعة ، لم يلقها على المجتمع ، في واقعنا ، من حيث واقع حياة الانسان . لكن من قرن ، القى بعض الاشخاص هذه النظرة على المجتمع (الانسان في المجتمع) ، وانبثق علم جديد هو المادية التاريخية ، التي سببت تغييرات هائلة في الحياة الانسانية . فماذا كان صدى ذلك في المسرح ؟ واذا كنا نحن الفنانين ، سنتولى من جهتنا تنفيذ ذلك الحب الكبير : اعادة خلق الكون والاشياء ، فما هي الصور التي سنعبر بها عن الحياة ، وماذا سيكون شكلها في مسرحنا ؟ ثم ما هو الموقف الابداعي الذي نريد ان نتخذه لاجل متعة الجميع ، نحن ابناء عصر العلم ؟ ان هذا الموقف الابداعي ، هو نقدي في حقيقته الاخيرة .

امام نهر ، يفترض بنا ان نسيطر على الماء ، وعلى التيار ، وان ندرك حركة هذا التيار .

وامام مشكلة التنقل نحن مدعوين لانشاء الات وعربات ، ارضية وجوية وبحرية .

كذلك امام المجتمع . علينا تغييره .

ان تصوراتنا للحياة الاجتماعية هي تصورات اولئك المخططين لحركة النقل .

وعلينا الان ان ندعوهم (المثقفون الثوريون) لمسرحنا ، ونلقنهم وهم بيننا ، الا ينسوا رغباتهم السعيدة . اننا نجعل هذا العالم هدية الى ذهن وقلب كل منهم ليغيروه كما يشاؤون .

اقتربنا هنا من نقطة اساسية ، وبسيطة ، ولكن علينا ان نضعها في اذهاننا خلال النقاش . وهي ان المتعة الاصيلة (بالنسبة للفنان ـ الممثل) ليست موجودة الا ضمن تجمع مجموعة في صالة ، تشترك خلال ساعتين (تقريبا) بمسرحية ، وتشكل خلال هذا الزمن المحدود ، فرقة نشيطة ومعطاءة . ثم ان المسرح لن يخلق عند جمهوره متعة عميقة وخاصة ، تكفي لان يوصف بانه مسرح سياسي . بل لانه ، كذلك ، يطور متعات اخرى داخل الحياة الاجتماعية مثل : الانتباه ، الضحك ، النقد ، الالتزام ، والتغير . والمسرحية الجيدة، تدفع هذه المتعات نحو مستوى من التركيز والانضباط .

في المسرح ليست المتعة هي التي تسبب الوعي ان هذه ليست سوى وسيلة . وبطبيعة الحال فان التفكر (السياسي) هو الذي يرفع الوعي، بشكل كاف .

الاكتمال والتماسك الشكلي ، في حفلة مسرحية ، لا يكفي لان يخلق وعيا ثاقبا ، شاملا . التماسك الشكلي يجب ان تدفعه فكرة سياسية بامكاننا ايراد هذا المثل للتأكيد على صلة المتعة بالموقف (النقدي) . عندما يذهب جمهور شعبي بسيط وعفوي ، الى مباراة كرة ، فانه لا يذهب للاستمتاع بحركة الكرة . بل للاحظ مهارة اللاعب وكفاءته . او الفرقة وتكتيكها . احيانا من اجل ان يشجع فرقة ضد الاخرى . اذن يتخذ المفرج دائما موقفا نقديا .

على المسرح ان يؤازر ويطور على مستوى الفن، هذا النوع من المواقف ، ويعطي لجمهوره الحركة الحياتية المفوتة .

من جهة اخرى تطرح نصوص الاورغانون الصغير فكرة ايجابية المتعة ، بهدف خلق التأثير المباشر للمسرح . بل كما قالت مانفريد ويكورت : هذا التأثير يهدف الى ان يجعل الصراعات الاجتماعية ايجابية . بما ان القوى الاجتماعية من طبيعتها التاريخية تستطيع أن تدفع نوعا من التغيرات في المجتمع .

ومع ذلك ، فاننا لا نتمكن عبر هذه التفكيرات تحديد المتعة . والمطلوب متعة بشكل جديد لها كل الوشائج بالصراعات الاجتماعية المتجهة لتغيير العالم . ويكون لها علاقة ولكن ضئيلة بالمتعة التي هي لدى البورجوازية ذات معنى ميتافيزيكي يتضمن البحث عن معان ابدية كونية .

المتعة والسياسة

ان البعض يرفض ، او على الاقل لا يلقي اهتماما للحظة المسرحية التي ليس هدفها التوعية والتثقيف السياسي للطبقة العاملة . لماذا نؤجل الى أمد بعيد (ما بعد الثورة) المعاني الاساسية الاخرى كالمتعة والتسلية ؟

وجوزي فلفارد يؤكد من جهته : « نقول بالتأكيد كلا ، للمسرح غير الشعبي . اذا اريد للمسرح ان يستخدم امكانياته لتغيير الحياة والعالم ، فعليه استخدامها باسلوب المتعة والفرح . فيصبح اذن هنا (الوعي وتغيير العالم من ناحية) ومن ناحية اخرى المتعة والسعادة » .

تنشئة حاسمة من جهة وتسلية مريحة من جهة اخرى . اذن ، يمكن لنا ان نطرح عدة اسئلة : هل كان الوضع دائما هكذا ، وهل سيبقى كذلك . وهل من الممكن ان نفرض ، اسلوب التسلية الجافة والتعليم المريح في العمل الواحد ؟

التنشئة :

المسألة ليست هي ان تعرف فيما اذا كانت المتعة تجيء قبل الوعي او بعده . قبل الثورة او بعدها .

المسألة هي كيف نحافظ بنفس الوقت على امكانية التربية السياسية للمسرح وواجبها كلون من الوان التسلية ؟

لنتقدم بالفكرة الى ابعد من ذلك . كيف يمكن للشأن التربوي التثقيفي ان يكون في حد ذاته ينبوعا للترفيه ؟ وهذا « قبل » كما « بعد » الثورة .

لنلتقط هنا ايضا نقطة اساسية في ايديولوجية برشت ، وهي التي يرجع اليها برشت دائما في مختلف مراحل تطوره . تلك النقطة هي تحليل برشت للتنشئة التي كنا نعانيها في المدرسة في الماضي : اجهاد جاف في معظم الاوقات مزعج ، وغير حيوي ، وقائل للمخيلة ، والاخر منه دمج الطالب المنخرط في علاقة الانتاج السائدة . اذن ، فان تلك التنشئة تظل خارج حياتنا الحقيقية ، ومعزولة عن الرغبة الحرة في فهم الاشياء . وهكذا فان مفهوم التعليم ، لم تعد تجذب اليها احدا .

المهم الان الا يوجد هناك وسائل واسس اخرى للتعليم ؟ ان برشت يلاحظ عدة عوائق اجتماعية أمام تلقي المعارف . « منه اولئك الذين لا يتصورون ـ او لا يحتاجون ـ لاي تغير في وضع الاشياء القائمة حاليا ، ثم اولئك الاخرون الذين يرفضون الاوضاع القائمة ، وهم مصلحتهم دراستها وهي البروليتاريا » . ان الفئة الاخيرة تملك الرغبة في دراسة نشيطة وفعالة ومن موقع الرفض والنقض . وبرشت يعتقد ان لاجل هذه الفئة ، يجب على المسرح ان يعلم

اربعة ايام للشعر العربي في بيروت

تشهد بيروت اعتبارا من ٨ كانون الجاري ، احتفالا شعريا هو الاول من نوعه في الحياة الثقافية العربية . فللمرة الاولى سيكون هذا الاحتفال (الملتقى الشعري العربي » برعاية مؤسسة ثقافية غير رسمية « النادي الثقافي العربي » ، وقد تعاونت مع النادي في ذلك مجلة « مواقف » ، وشخص رئيس تحريرها ، الشاعر ادونيس.

يستمر الملتقى اربعة ايام ، ويضم البرنامج الفقرات التالية :

ـ ندوات شعرية يعرض فيها الشعراء لتجاربهم الشعرية ، ويفسح فيها المجال للمناقشة ويستمر ساعة ونصف كل ليلة، من الخامسة والنصف حتى السابعة .

قراءات شعرية : يقرأ فيها الشعراء قصائدهم خلال ساعة واحدة كل ليلة .

ـ ندوة اليوم الاخير ستكون في شعر المقاومة ، ويشترك فيها الشعراء : عبد الوهاب البياتي ، صلاح عبد الصبور ، محمد الفيتوري ، عزالدين المناصرة . والناقد حسين مروة .

اما قراءة شعر المقاومة فسؤديها ادونيس وناهدة الدجاني .

ـ سيقرأ الشعر بثلاث لغات : الفصحى التي يستخدمها معظم الشعراء العرب المشتركين (صلاح عبد الصبور ، ادونيس ، صلاح احمد ابراهيم ، عبد الوهاب البياتي ، خليل حاوي ، احمد حجازي ، سلافة الحجاوي ، محمد الفيتوري ، جورج غانم ، بلند الحيدري ، حميد سعيد ، عزالدين المناصرة ، محمد عفيفي مطر ، ممدوح عدوان ، محمد الماغوط ، نزار قباني ، قاسم حداد ، وليد سيف) . ثم « اللغة العامية » التي يستخدمها الشعراء العرب المشاركين (فؤاد حداد ، طلال حيدر ، موريس عواد ، فؤاد القاعود ، كريم الكركي) . واللغة الفرنسية من الشعراء (عبد اللطيف اللعبي ، ناديا تويني ، جورج شحادة ، فؤاد فريحة ، نقاع ، اندريه شديد) .

ـ مدراء الندوات والقراءات الشعرية حسب ترتيب الايام هم : انطوان كرم ، محمد يوسف نجم ، ميشال عاصي ، سهيل ادريس ، نزيه خاطر ، جورج غانم ، ادونيس ، محمد يوسف نجم .

مضمونا واقعيا وملموسا ، ومن هذا المضمون سيتخذ شكل جديد من المتعة الفنية .

« اذا كانت هذه الطريقة في التعليم المتضمنة صبغة البهجة والمتعة غير ممكنة . اذن فان المسرح لن يكون بمقدوره ان يقوم بدور المعلم . وهو بالتالي يرفض هذه النظرية بكل بنيته (نظرية الاخذ من الطبقات الشعبية واعطائها) » . وحتى اذا كان المسرح ديدكتيكيا ، فانه يبقى مسرحا . واذا كان مسرحا عظيما ، فلا يقدر الا أن يكون ديدكتيكيا للارتياح » .

يرجع برشت الى هذه المسألة على الخشبة ، بمسرحية غاليلي التي اشتغل عليها ثلاث سنوات ، بمسرحية غاليلي بالنسبة لاعداد من عام ١٩٣٨ حتى موته . غاليلي بالنسبة لبرشت شخص ذو صفة محورية اساسية ، والفكر عنده (غاليلي) يكون متوازنا مع المتعة الادبية ومعنيه ان مشر للافكار الجديدة ، على جماهير يتعذون هذه الافكار بابديهم .

من الذي لديه الرغبة في تعلم معنى الاشياء . من غيره الذي يمضي لفهم ذلك : « اولئك هم الذين يفهمون انه ما من شيء يتحرك اذا ما لم تحركه قوة (مادية) » .

اننا نلمس هنا ، برنامجا حقيقيا وجديا للعمل، يتعلق بالعلاقات القائمة بين المثقف الخلاق (في ميدان الفن والعلم) وبين جمهوره . وهذا البرنامج يعتمد على فكرة : ان ابناء العصر وخاصة اولئك الذين حرموا من فرصة التعلم ، يحتاجون ولهم كل الرغبة في تحريك الاشياء . وان الخلاقين يحتاجون احيانا ولهم رغبة في ان يساعدوا في تعليم الاخرين . وانه ، لذلك ، المعلم يكون تلميذا (يتعلم من تلميذه) .

العلم

يقول جيرار بيلون : « اذا كان الفن ـ كنشاط انساني له قوانينه الخاصة ـ يمنعنا ان نضعه على نفس مستوى (العلوم) الاخرى . او ننتظر منه ما ننتظر من (العلوم) الاخرى . فان هذا لا يعني ابدا انه يجب أن نهمل دوره ، بالنسبة لحصيلة المعارف ، التي تشكل الثقافة الانسانية » .

كيف يشارك الفن في حصيلة المعارف ؟ « بطرقه الخاصة » . ما هي هذه الطرق ؟

هل هي اثارة الحساسية والتوجه اليها .

ام ما يتضمنه العمل الفني (الجيد ، طبعا) من عنصر الحدس ، والرؤيا ؟

هل يجب على الفنان ان يذهب مباشرة الى المعرفة ، بينما الاخرون يحتاجون الى بحث طويل ؟

ينبغي الملاحظة اولا ان المعرفة (اذا اخذنا الكلمة بمعناها الدقيق) . بنيان متكامل ، قائم على استخدام علم ما . ونحن ابناء العصر العلمي، علينا ان نجعل المسرح يستفيد من العلم ويعتمد عليه ، طالما ميدانه وموضوعه الحياة الاجتماعية .

وهذا العلم هو الذي انجبه ماركس (المادية الدياليكتيكية) . ان هذا العلم ، مثله كمثل المسرح له موضوع هو : الحياة الانسانية الجماعية . ومن حقنا بالتالي ان نطلب من المسرح ما نطلبه من العلم : البحث والدقة . غير ان هذه لا تكفي لخلق المسرح (الثوري) . انها (البحث والدقة) عماده الذي يحمل الحساسية والثقافة الفنية والحدس . ان هذا الزواج يتم ، ولكن ليس على حساب الصفة الاصيلة المسرح ، في الوقت الذي لا تتخلى فيه عن العلم (المضمون الفكري . غير ان هذا الزواج لا يتم في يوم واحد . غير انه من واجبنا تقديم طلب الزواج ، قبل ان نفكر ـ اذا لزم الامر ـ بالطلاق (باي نوع من الطلاق) .

لقد ترك لنا برشت ، ما يمكن ان نسميه الان لتعلم هذا العمل وتقنه: المسرحيات الديدكتيكية الى كتبت حوالى سنة ١٩٣٠ ، واهملتها فرنسا بشكل غريب . ان هذه المسرحيات قبل ان تكون للدعاوة ، هي وسيلة للتمرين ، حيث تتوفر التنشئة والنظرية والسياسة ، على كافة المستويات . ان هذه المسرحيات الصغيرة ، تستخدم اشكالا مختلفة : الممثل الكلاسيكي ، الراوي او المهرج او الكورس . انها تقدمنا بانه لا يكفي ، لتثبيت مسرح جديد ان نكتشف وسائل جديدة او نرجع الى تكنيكات التراث الشعبي بل سياسي .

ان الشكل الصارم (الكلاسيكي) لهذه المسرحيات ، لا يسمح عندما نعمل بواسطتها ، بالهرب من القضايا الاساسية . بينما هذا يحصل في المسرحيات المعقدة (التي ينتمي معظمها الى التيارات الحديثة) حيث تعقيد الخلق وكثافته ، يتيح مجالا للهرب من التحدي ، ويسمح بالتعلق بقضايا غير مطروحة (معروفة وبديهية) .

السياسة

القول أن مسرحا سياسيا ، يجب ان يكون ايضا مسرحا ممتعا ، يمكن ان يبدو قولا شائعا ، واذا لم يكن ممتعا فانه يخسر كونه مسرحا .

لكن علينا التقدم لنمسك بالسؤال الحقيقي ، الذي يرتبط براي سياسي يفيدنا في قضية المتعة في المسرح .

ان المتعة والتسلية هي جزء لا يتجزأ من الشيء الذي نسميه البنية الفوقية ، اي اطار الايديولوجية .

ان البورجوازية لا تمنع نفسها من استخدام التسلية كسلاح ايديولوجي ، لتعزز سيطرتها . وهي بالعكس تستخدم ذلك اكثر فاكثر .

هل علينا ان نواجهها في هذه الظروف بلون من التسلية : حيادية ، وعديمة المرمى الايديولوجي ؟ ان هذا السؤال ، يتضمن في الاصل ، فهما خاطئا . فكل تسلية ، كل ترفيه ، كل نشاط انساني ، ثقافي او فني ، يعبر ـ احيانا رغما عن مبدعه ـ عن ايديولوجية ما . ومن هنا ، فان للفن دورا خاصا في صراع الطبقات . اذا دققنا في هذا الموضوع عن قرب نقول انه ليس هناك من تسلية الا وتتضمن موقفا . ممكن على الاكثر ان نكتشف في بعض اشكال التسلية تناقضات يمكننا استخدامها . وفي الحقيقة فان الامر الهام والحيوي ، هو ان نواجه الهجوم الرجعي على مستوى الثقافة ، بتسلية نقدية . تسلية تتضمن المتعة الفنية ، وتقوم بدور السلاح الايديولوجي المضاد . كان البعض يعتقد قديما (والان كذلك) ان الفن فوق صراع الطبقات . ان زمننا الحاضر (على الاقل) يظهر لنا العكس . للفن ان يعنى بالتفتح الشخصي ، باغناء الشخصية الانسانية ، اذا كانت اسباب التفتح الذاتي متوافرة لاكبر عدد . على انه من المعروف ان هذا التفتح ، مرتبط اساسا بتغيرات عميقة في بنية المجتمع . وان النضال والمكافحة من اجل هذه التغيرات ، على مستوى الطليعة من مهماتنا . وانها مهمة ، على صعد المسرح كحركة اجتماعية .

انه لمن الصعوبة بمكان ان نفكر بدفع الطبقة العاملة وحلفائها نحو خوض النضال الاساسي لتغير البنية الاجتماعية . وتقدم لها في الوقت ذاته ، انفعالات جمالية وعواطف بورجوازية (غير ان هذا هو الامر المنطقي فالفن البروليتاري لا يولد بين ليلة واخرى) . ومع ذلك فان النضال الطبقي ، وما يلازمه من صعود في الوعي، سيهدم الفن البورجوازي ، ويخلق الاشكال الملائمة له ، والمعبرة عن اتجاهه التاريخي .

عنصر اخر من عناصر التسلية يجب الانتباه له : السخرية . ان هذا لا يعني ان نطرح دروسا سياسية ، على طريقة التهريج . بل ان نسخر بصورة عميقة ، السخرية ، لخدمة موقف سياسي . ان الضحك (والوسائل التي تطلقه) يظل من افضل الاسلحة لربط الجمهور بالحفلة المسرحية .

ان السخرية تتطلب الذكاء النقدي ، وتعطي المشاهد فرصة اثارة الوعي . لكن ليس عن طريق العواطف السطحية العابرة ، او التصورات التجريدية المجردة . من هنا اخفق المسرح السياسي (وهناك اسباب اخرى) في فرنسا . لان رجال المسرح الفرنسي ، نظروا الى السياسة كامر رسمي ، منفصل عن سياق الحياة اليومية (الشخصية العادية) . وهذا الموقف ادى الى واقعة منتشرة الان في فرنسا . اذا حكى لمشاهد عن برشت فانه سرعان ما يجيب « انه مسرح ذهني ، مطول ، مضجر » . اننا نلاحظ امارات الملل تشمل قطاعات كبيرة من الجمهورة ، بل نفرض نفسها على الفنانين انفسهم . ان هذا الضرب من الهزيمة ، والرجوع الى الوراء ، يمكن مواجهته بالتوصل الى شكل جديد للمتعة الفنية ، التي تحدثنا عنها ما قبل . متعة تمزج التسلية بالسياسة .

المسرح في السياسه الثقافية

ان هذه البنود المطروحة ، حتى تؤدي غاياتها ، يجب ان يكون لها استجابات على الخشبة . انها طروح لعمل في داخل المسرح . وهي تدخل في نيان اشمل : السياسة الثقافية .

ان هذه البنود لم تطرح لمعالجة المشكلة الاخرى الاساسية في هذه الساعة : التغييرات التي يجب ان نقوم بها في الصالة ، ازدياد الجمهور، العلاقات الجديدة بين الجمهور خارج الحفلة .

انما يمكن ان تساعد الافكار التي طرحناها ، في اعطاء اجوبة للعلاقات الجديدة داخل الحفلة. وهذا هو الاهم .

ان هذه الافكار ترمي لان تضع خطا سياسيا بالنسبة للمسرح ، ونتمنى ان تكون واضحة ، مضيئة .

لذلك لا بد ان نرجع لخط برشتي . وفي الاماكن اغناؤه . سيما وانه خط موضوعي ، ويصلح لان يكون منطلقا لخطة تأخذ مكانها في سياسة ثقافية ، ضمن نظرية جدلية ، رحبة ، منفتحة ، حرة .

ان ذلك برأينا افضل وسيلة ، حتى لا نقع في تحليلات وممارسات سياسية خاطئة ، او ان نقع في الجمود اليساري او الانحراف اليميني .

□ (ترجمة زبيدة شرقي)

قبلات خائفة على شفة العالم القاسي

١ ـ يا عالمنا القاسي :
كم نتمنى ان لا تتذكر وجهك
كم نتمنى ان تتحول صمتا ..
صخرا اخرس
حتى نكتب في عينيك السر الخالد
حتى نتحول بين يديك بريقا وندى

٢ ـ يا عالمنا القاسي
لن تقهر نيرانك وردة
لن تقتل احلامك جذرا
فالمطر سيطفىء احقادك
والريح ستحمي قصر الشمس
الملح القاسي يا عالمنا ..
يصبح في مزرعة الحب قمر .
والرمل يصير مطر ..

٣ ـ يا عالمنا القاسي :
سقط الجندي المجهول
مات حبيبي ...

٤ ـ يا عالمنا القاسي :
آلهة الحزن ابتسمت
والمقهورون .. المسحوقون
اضاءوا نجمة

٥ ـ يا عالمنا .. يا قاسي :
نحن نحبك
فاضحك .. حتى لا تقتل في
قسوتك المستقبل
اضحك يا عالمنا .. نحن نحبك .

٦ ـ يا عالمنا القاسي :
لن يتحطم قبل الفجر
ضمير المنجل
لن تتداعى احلام الاشجار
الميتة الاعين
يا عالمنا هذا الموج سنوبو
يسرق حزن فراشة
فاضحك يا عالمنا القاسي
للحرية ..
نحن نحبك فاضحك .

٧ ـ يا عالمنا لن يتحطم قبل الفجر
ضمير المنجل
فاضحك .. لا تقتل في
قسوتك المستقبل
سيعيش الحب .. سيكثر
فيك الخبز .. اضحك
اضحك .. نحن نحبك ..
نحن نحبك ..

حلب ـ عادل آغا

شهادة الاطفال في زمن الحرب
رسوم الاطفال الفلسطينيين
اعداد منى السعودي
اصدرته مجلة مواقف بالتعاون مع الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين