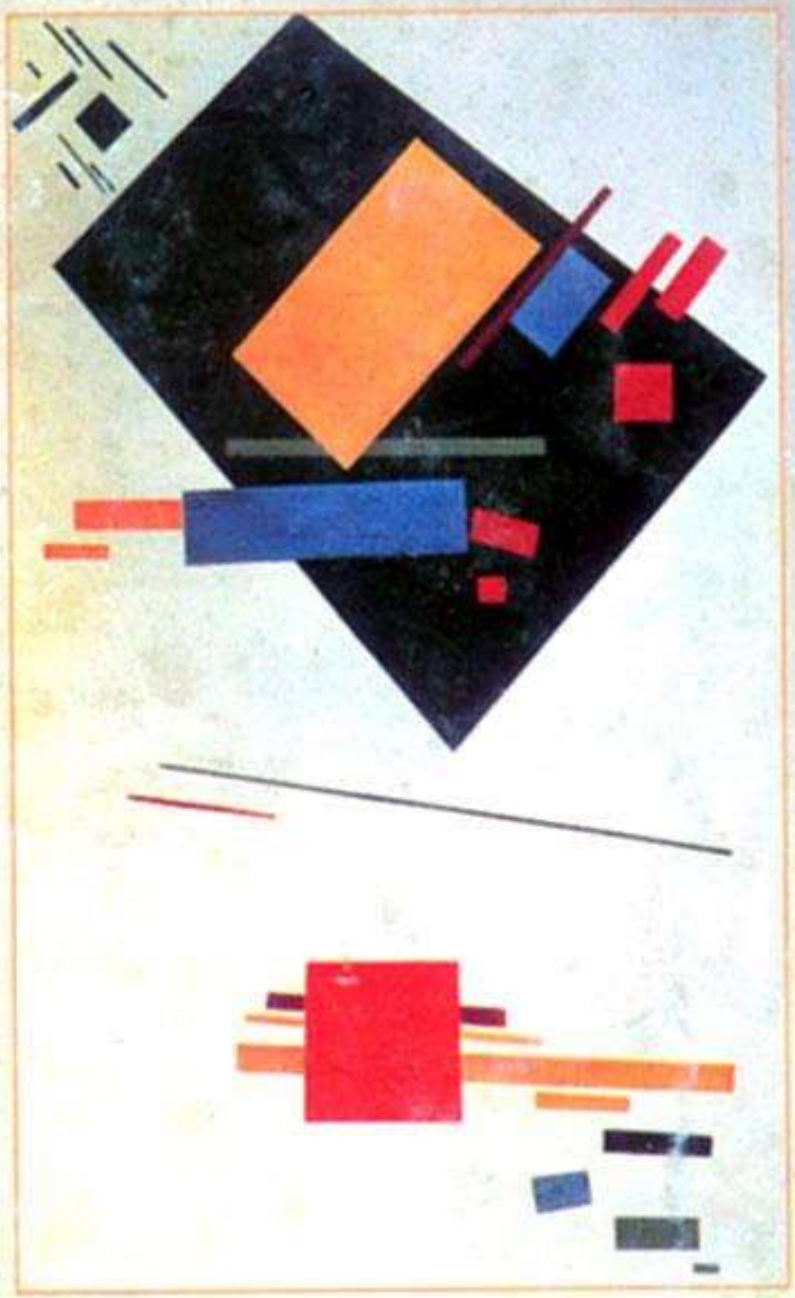
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

مسرح

هذه دراسة فى تحليل النص المسرحى من منظور جديد هو علم العلامة. وهى ليست دراسة فى دلالة النص المسرحى إنما هى دراسة فى التحول من الدلالة إلى العلامة. والفرق بين الدلالة والعلامة أن الدلالة على النص المسرحي مايمكن كل ناظر فيها أن يستدل بها عليه كالعالم لما كان دلالة على الخالق كان دالاً عليه لكل مستدل به. وعلامة النص المسرحى مايعرف به المعلم له ومن مشاركة فى معرفته دون كل واحد كالحجر تجعله علامة لدفين تدفنه. فيكون لك دون غيرك. ولا يمكن غيرك أن يستدل به عليه إلا إذا وافقته على ذلك كالتصفيق تجعله علامة لمجئ زيد. فلا يكون ذلك دلالة إلا لمن يوافقك عليه. ثم يجوز أن تزيل علامة النص المسرحى بينك وبين صاحبك. فتخرج من أن تكون علامة له. ولا يجوز أن تخرج الدلالة على النص من أن تكون دلالة عليه. فالعلامة تكون بالوضع والدلالة بالاقتضاء. وهذه الترجمة العربية التى تقدمها د.إيمان حجازى عن اللغة الانجليزية هى الإمتداد المتطور للترجمات السابقة فى النطاق العلمى نفسه. لذلك رأينا أن نقدم هذه الترجمة الجديدة لسوزان ملروز. فهى دراسة - كما هو معروف- تتناول علاقة علم العلامات بالتجدد المسرحى ولا تقتصر على ربط المسرح بالعلم الجديد. ودراسة سوزان ملروز هى الفصل الثالث "اتجاهات جديدة" من القسم الأول من كتاب "علامات النص الدرامى" الذي صدر عام ١٩٩٤ فى انجلترا. وسوزان ملروز هى أستاذة الدراسات الأدائية فى لندن وتونس وتركيا وفرنسا وأستراليا. وسبق أن ترجمت بعض مقالات بتريس باڤز. كما أنها كاتبة مبدعة وقاصة.

عَـــلامات التَّجَـــدُّدِ المَسْـرَحَـــى *

بقلم: سوزان ملروز ـ ترجمة: د. إيمان حجازى ـ مراجعة: أ.د. نبيل راغب

إنَّ المواقف التى تبناها رولان بارت[١] وچون ب. كارول[٢] قد استقرت فى موضع من النظر الذى مَرَّ فى هدوء. وذلك مع أن وجوده -أى وجود النظر- حقيقى فى جدول الأعمال المبكرة التى أسسها علم العلامات البنائية[٣]. وقد ظهرهذا النظر فى إطار التطبيق الثقافى، ذاتيًا، أكثر منه إجتماعيًا. وبذلك أصبح غير ذى جدوى للمشروعات الأكثر إهتمامًا بتحديد الحالات التطبيقية العامة. من جهة أخرى، فقد تحدد، إجتماعيًا، ظهور جلى لاختلاف الطبقات أو التميز الطبقى حيث أصبح الذوق السليم *Good Taste* مسألة يحددها المستوى الاقتصادى أو "رأس المال الرمزى" *Symbolic Capital* كما يُعَبِّرُ بيير بورديو *Pierre Bourdieu*[٤]. فهو - أى الذوق - ينطوى على قيم غير فطرية تقرها التقاليد المحافظة. وفى الوقت نفسه يفرض الممارسون الذين قاموا بتجارب فى المسرح الطقسى والإمكانات الأسطورية للمسرح تنظيمًا للنص الدرامى فى بعض إتجاهات مسرح المقهورين وفى ضوء "ذوق" الطبقة السائدة.

برتولد برشت مع بول دساوي

إن الفرضية الذاتية مثلها كمثل الفرضية الطبقية، هى سيناريو يمكن معالجته دراميًا للحكم على الذوق. والمعالجة الأولى تتمثل فى تعارض الموضوعية والذاتية فى تشكيل النسيج الدرامى. والعبارة الأولى مثبتة والعبارة الثانية ملتبسة. وأما العبارة الثانية فهى تعمل من خلال علاقة الطبقة المستغلة والطبقة المستغَلة. وذلك فى تطورها لاحتواء أنظمة أخرى للقيم المتعارضة : مثل مرتفع ومنخفض ونادر ومتوفر بكثرة والصفوة والعامة.

---

* هذه ترجمة الفصل الثالث: New Directions من القسم الأول Part 1 من كتاب Asemiotics of The Dramatic لـ Susan Melrose عن The Macmillan Press LTD..(1994).

وهى تطورات مماثلة تمامًا لتلك التطورات التى حدثت فى الثمانينيات كما تجلت فى مجموعة بعنوان "تكوين المتعة" *Formation of Pleasure*. فقد أشار ف. چيمسون *Jameson* [٥] إلى ماكان يُعتبر إخراجًا مسرحيًا حديثًا فى ذلك الوقت أو حوار النظريات فى مجال الخطاب *Discourse*: "بأنه يبدو أن هناك سلسلة كاملة من المواقف اليسارية والأيديولوچية من المتعة ومذهب المتعة فى ماضينا القريب. ونحتاج إلى مواجهة كل هذه المذاهب قبل أن نقرر ما نعتقده حقًا عن أنفسنا. وما نفكر فيه يمكن ببساطة أن يكون بقايا إحدى هذه الأيديولوچيات القديمة. وكيف تميز بين المتعة الحقيقية والإقتصار على التسلية أو إنحدار وقت الفراغ لتمتصه هذه السلعة المختلفة تمامًا والتى تُسمى "المتعة"؟ فإن الشكل الإستهلاكى يغلب على معظم أشكال المتَاع الحميمة القديمة من الجنس إلي القراءة. إذا كان مايتخيله الناس اليوم متعة ليس سوى سلعة ثابتة، فكيف نتعامل مع هذا الشكل من الإدمان؟ من الذى سيبلغهم بأن متعتهم الإستهلاكية تقتصر فى الواقع على كونها وعيًا زائفًا؟"

والفقرة السابقة أعدها ببراعة أستاذ فى "لعبة الاعتراض". وذلك حول عدد من النقاط التالية :

ماذا نفكر حقًا	مقابل	اعتماد بقايا ايديولوچيات قديمة
مَتَاع حقيقية	مقابل	تسلية مجردة
وقت فراغ	مقابل	سلعة للترفيه
مَتَاع حميمة	مقابل	استهلاك سلعة
تخيل أن تكون	مقابل	لاشىء سوى
متعة	مقابل	سلعة ثابتة
متعة واعية	مقابل	وعى زائف

ولكن إلى أى مدى؟ إن الهدف هنا هو أحد تلك الأهداف التى تقبلها "الدراما البريختية": [٦]

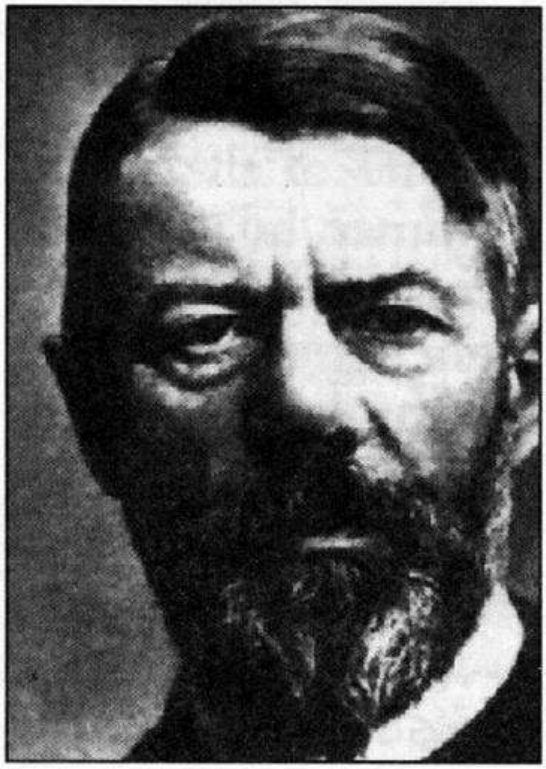
"إن هناك متعة سياسية وتاريخية تبدو واضحة وضوح غموضها الأساسى فى التجربة الاجتماعية والرمزية . والاستخدام السياسى الأمثل للمتعة يجب أن يكون دائمًا مجازيًا. وتضمين أية متعة يستوجب وضعها فى موضع سياسى. ويجب أن يشتمل دائمًا على بؤرة اهتمام ثنائية الحق فى متعة محددة وفى استمتاع محدد باحتماليات الجسم المادى. وذلك حتى لايظل كما هو. وإذا كان لها أن تُبطل الرضا الذاتى لمذهب المتعة- فيجب أن تكون دائمًا ، بطريقة أو أخرى، قادرة على أن تمثل شكلاً لتحول العلاقات الاجتماعية ككل".

فالحق فى المتعة، كعامل مختلف عن الوسائل الأخرى لتحقيق المتعة (إذا كان لنا أن نُبطل الرضا الذاتى فى مذهب المتعة *Avoid the Complacencies of Hedonism* والتى قد حذرنا منها ب.باڤز *Pavis* [٧] فى نقده لتطبيق ما بعد الحداثة)، قد وفقنا من خلال تحويل المحلى إلى مجازى. وذلك للمجتمع ككل. ونذكر هنا فكرة الغموض الأساسى للمتعة كخبرة

اجتماعية رمزية *Fundamental Ambiguity of Jouissance as A Solially Symbolic Experience*. ويظل المسرح ذا مغزى بالنسبة للممارسة الجمعية. وذلك فى ظل المُناخ السائد فى التسعينيات والذى تحولت الممارسة الجمعية فيه تحديداً واحدة بعد الأخرى أمام أعيننا. ويجب أن نفحص مجدداً مقترح جيمسون الأخير : "الحق فى المتعة *The Right to Pleasure* التى يجب أن تكون، بطريقة أو أخرى، قادرة على تمثيل تحول العلاقات الإجتماعية". وهذا الغرض يؤكد بدرجة أقل على التحول المثالى للعلاقات الاجتماعية. ويؤكد بدرجة أكبر على غموض العناصر الأخرى: يمثل شيئًا أو آخر بطريقة أو آخرى.

وإذا لم يكن من أجل التغيرات الحداثية فى بنية أوروبا وسياساتها، فإن هذا التأكيد الجديد ربما يضع بحثنا خلال التسعينيات داخل الأطر غير المحددة للصور الزائفة. فيمكن هنا للمتعة الحقيقية *Real Pleasure* أن تثبت نفسها شريطة أن تنتج إشارات وأن تُظهر شكلاً مجازيا. ولكن أين ظهرت هذه الإشارات؟ فى الإخراج أو فى تفسيرها بواسطة المشاهد؟ إذا كان هذا - أىّ الإخراج - لايحتاج إلى ذاك -أى المشاهد-، كنوع من ممارسة السلطة الذى يؤكد على الوضوح فى الإخراج المسرحى والذى أكده بافز فى مثل هذه الحالة ذات الدلالة، فإن الفائدة العُظمى يمكن أن يقال إنها تقدم فى إطار متعة مكثفة *Intense Pleasure* أكثر. لكن هذا يستدعى تساؤلاً مزدوجًا: أولاً : أليس هذا هو ما تفوق المسرح فيه دائمًا؟ وثانيًا : ماذا يمكن أن يضمن، فى التسعينيات، مشروعًا من هذه المتعة المكثفة بالمجاز، فى إطار الواقع اليومى؟ بالنسبة لبافز، فإن هذا التساؤل يسخر من عدم مبالاة مابعد الحداثة. ولكن هل يقود الطموح البريختى المشاهدين البريطانيين، على الأقل، لشىء مثل "عامل الشعور الجيد" الواقعى؟ إن الطموح إلى الوعى- إستبقاءً وإنشاءً- المقابل للتطهر يعمل فى توظيف مختلف للطاقة. لكنه يبقى، مع كل ذلك، داخل المجال المغلق للمتعة الجمالية حسبما يذهب ماكس ڤيبر *Max Weber* [٨] وفان إرڤين *Van Erven* [٩] من الجنس المبدع إلى سياسة بلا عمل. هل يستطيع البعُد الجمالى- وهو عامل هام فى إنتاج كاثاكالى *Kathakali* لچورچ روزا *Rosa* [١٠] وهى متعة أكثر إمتاعًا بالتحديد فى إنفصالها عن الحالات اليومية للواقع- أن تنتج للمسرح الأوروبى، لمشاهد بريخت، فى الفترة مابعد بريخت، العلاقة المضادة تمامًا لفائض العالم المسرحى؟

وما دام البعض يعمل فى العمل المسرحى فى مساحة الوحدات المنفصلة كالممثل والشخصية والممثل المتفرج والواقع والخيال فإنها -أىّ هذه الوحدات- تنسجم مع العمق المسرحى ولا تتضاد معه. ويبدو لنا أن المتعة فى المسرح والإمتاع قد ارتبطتا معًا فى عمل مغلق. وذلك مع أن المشاهد يُثرى ويُنوع استجاباته. هل تشكل هذه الملاحظة إفتراضًا نظريًا؟ أوضح اشتيجل *Chtiguel* وك. آوسلزلى *Oslzly* [١١] الرؤية الأوروبية البديلة المعاصرة فى محيط الثورة فى تشيكوسلوفاكيا بقيادة ڤاكلاڤ هاڤيل. لجأ إلى الأدوار المختلفة التى ظهرت



ماكس ڤيبر

فى الدراما لتمثل الحياة اليومية الواقعية فى التليفزيون. وذلك لتكون قادرة على العمل فى التغييرات السياسية الحديثة فى رومانيا وروسيا السابقة.

هل نستطيع أن نقول أكثر عن المضمون فى شمال غرب أوروبا ؟ إن المسرح لم ينته. لكنه لا يقدر على جذب إهتمام إعلامى ضخم. فهو ليس قادراً أساسًا على حث الممثلين والمشاهدين أن يسقطوا الأطر المؤثرة تأثيراً جماليًا فى أحد العناصر المميزة لها فى المفاهيم المادية والرمزية. وهو يظهر ماتضمنه من رموز- كما ألمح چيمسون - فى شكل غير مباشر -وفى أفضل الأحوال فى صورة مجازية- فى المجتمعات الصناعية السابقة. وهناك إستثناء بعيد لكنه غامض قدمه "مسرح الشمس" *Théâtre Du Soleil* فى باريس. عملت الشركة ذاتها كنموذج بديل للنظام الإجتماعى، المستقر استقراراً حقيقيا على هامش الإتجاه السائد فى باريس. وذلك كما يذهب د. برادلي *Bradly*[١٢].

إن ماتتضمنه هذه الأمثلة المختلفة من أجل الوصول إلى نظرية للمسرح هو أننا يجب أن نقيم محليتها أو نسبيتها وليس عالميتها ومنزلتها. وهناك أمثلة عديدة مختلفة داخل ما أسميناه باسم "أوروبا". وهو المسرح الذى يقدم الآن سلسلة مغايرة من التضمينات تتيحها طاقات المسح. وتُقدم العروض المؤثرة داخل نظم سياسية مختلفة تمامًا. فهى تعمل فى مجتمع التليفزيون المعاصر. وهناك مرشح واحد واضح لعادة التقويم بعد الأحداث الثورية فى رومانيا. وهو صاحب نظرية سلبية فَقَدَ حسَّهُ الجمالى بسبب التليفزيون، كما يقول أدورنو *Adorno*. وهى نظرية أعادها إلى الوجود ميشيل تورين *Michel Touraine*[١٣] فى محيط السياسة الفرنسية المعاصرة .

ونتيجة لتلك النسبية فإننا نستطيع أن نناقش قضايا التذوق والحكم، والقضايا الذاتية والفعالية. وذلك بهدف إيجاد إتجاه عام محلى محدد وليس إتجاهًا عالميًا. إن كل مانستطيع أن نلاحظه هو الغموض الحيوى للمتعة بوصفها خبرة اجتماعية رمزية. ونحن نعترف بواقعية العمل المسرحى. إلا أنه لايمكنه اجتناب عمليات إتخاذ القرار التى يمارسها البعض نيابة عن كثيرين . إن وظيفة المضمون المسرحى دائمًا ما تتعرض للنقد على مستوى الحكم الشخصى. ويكون على نحو بيِّن، حكمَة سياسة محددة لهذه الممارسة المسرحية فى سياسة المسرح. وماقد

يعنيه هو أن ذلك الإمتزاج الشخصى السياسى لأقلية محددة (غالبًا من جمهور الطبقة المتوسطة) إنما هو حقيقى في بعض المسارح. لكنها -أى هذه الحقيقة- تعمل بالضرورة طبقًا لتصورات چيمسون وفى إطار إمكانية التحولات الإجتماعية. وتعمل من خلال الصور المجازية الشخصية. ويجوز لتضميناتها أن تتحدد داخل تلك الأقلية. وتأرجحها داخل المجال الأوسع يشغله أعضاء المستوى الثانى من النُبل الثقافى *Cultural Nobility* كما يذهب بيير بورديو.

وربما يبدو الآن ملائمًا أن نسعى إلى التأثير فى الجمهور. فالجمهور لايمثل صورة مصغرة للعالم الإجتماعى بقدر ماتمثله مجموعة صغيرة من الأقلية (يمكن التعرف عليها بوسائلها ورغباتها فى الحصول على المتاع المسرحية) بواسطة عمل ينبثق من أنواع خاصة لتطبيقات العمل- مثل تطبيقات منوشكين *Mnouchking*[١٤] وديبورا وارنر *Deborah Warner*. وفى إطار تعددية التسعينيات، ليس لدينا أساس حقيقى (على الرغم من التطورات فى التصحيح السياسى) لرفع المستوى الأخلاقى للخيارات ومتاع جماعة تمثل أقلية، أو تنظيم ينطوى على أيديولوچية خاصة. وأكثر من ذلك، فالمسرح، كنموذج فعال للتنظيم الإجتماعى ربما يبدو أنه يقدم لنا مايحتاجه البعض بالتحديد: لحظات قليلة من التصميمات الواقعية محكمة التنظيم (وليست التصميمات المبنية على الوهم أو على التكنولوچيا). وهى فى جانب منها خاضعة لخلل فى المبالغة المسرحية *Extratheatrical Anomie*. ولكن وراء تلك التصميمات، تظل قضية الخداع قائمة. ومعرفة أىّ أنواع المتاع التى تنشدها هذه الجماعة وأىّ أحكام التذوق يعمل وفقًا لها المشتغلون بالمسرح. وبصفة عامة، ماهو الأساس فى المجتمعات الصناعية الحديثة فى تجربتنا وفى أواخر التسعينيات؟ كل صانعى القرار فى المسرح منشغلون بهذه القضية على الأقل ضمنيًا فى كل ممارساتهم.

ويبدو من المؤكد، الآن، أن التذوق والحكم يتحددان تبعًا للطبقة الإجتماعية وبميول أصحاب سلطة. فإلى حد ما، هما ليسا مسيطرين تمامًا فى مجتمعات التصنيع المتأخر. ولا يتجهان فى إتجاه واحد، من ثقافة الأرستقراطيين وصانعى الرموز إلى عامة المثقفين، ذوى القوة الثقافية. وربما يُنظر إليها الآن كتعبير عن الأغلبية وكقوة مسيطرة جديدة. وفي هذه الحالة، نحتاج إلى النظر إلى سلسلة الخيارات التى تتضمنها، فى كل زمان ومكان، فى إطار فكرة التعددية، متسائلين ما الذى منح الأهمية أو أغفل أهمية أو امتاعًا أو حياة. فى عام ١٩٩٢، عانى "مسرح المجتمع" وجماعات الـTIE فى بريطانيا العظمى من السياسات الإقتصادية المتغيرة. فى حين بدا أن المسرح الحديث يشير إهتمامًا للتمويل من المصادر الخاصة. إن الإحتراف، من جهة والتجريب فى إطار الوسائل الإلكترونية من جهة أخرى، قد يبدوان أنهما يمثلان المشهد العام للأداء المسرحى.

ولم يعد ينظر إلى الطبقة الإجتماعية، فى ضوء تحول الظروف الإجتماعية، باعتبارها نظامًا للتصنيف جامداً تمام الجمود يقيد أفراد المجتمع فى موضع إجتماعى معين. فتقسيم

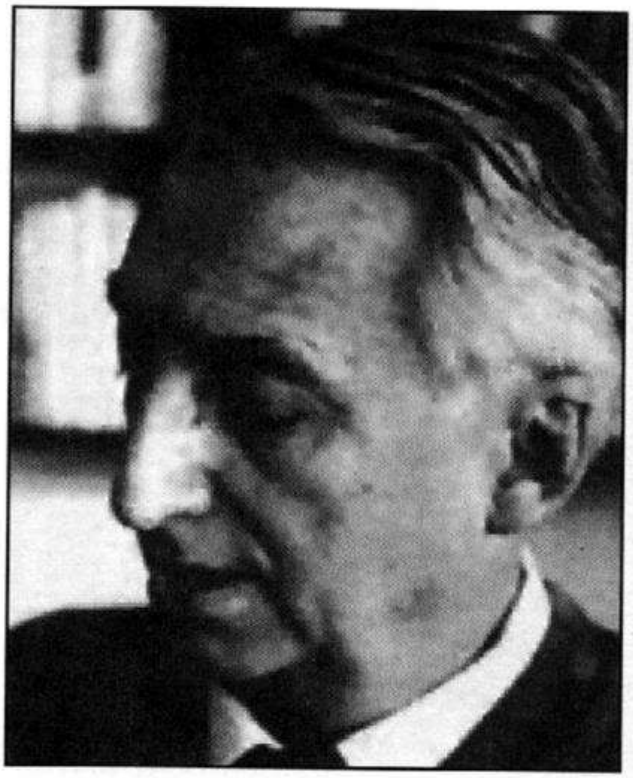
المجتمع إلى طبقة حاكمة وطبقة عاملة- مع الأخذ فى الاعتبار ممارساتهما الثقافية الراسخة- هو الآن فى طريقه محليًا ، إلى تقسيم آخر ألا وهو تقسيم: داخل العمل/ خارج العمل. التقسيم الطبقى السابق، فى الفترة مابعد حكم ثاتشر فى بريطانيا ، وفى إطار تراجع المجتمعات الصناعية، لم تعد موافقة للأوضاع المستقرة للبناء الإجتماعى المزدوج. ونجد داخل وبين الحواجز التقليدية للطبقات حركة غير واضحة تربك التقسيمات القائمة على تصورات تقليدية.

ماذا يحدث للعلامة *Semiosis* عندما يكون المستخدمون داخل جماعة واحدة *A Single Group* مشتركين فى لغة واحدة أو نمط واحد ؟هل هناك أنماط مختلفة للوسائل التى يستخدمونها ؟هل يستخدمون الأنماط نفسها بالأساليب نفسها ، وفى ظروف متشابهة؟ وبالتحديد ، إذا كان التذوق والحكم ذاتيين، فكيف نتعامل مع المسرح كممارسة جمعية تستلزم الجماعة؟ وإذا كان التذوق والحكم فى المسرح يُحددان إجتماعيًا ، فكيف يتسنى للمشروع المسرحى الذى عمل طويلاً وأنتج بإخلاص أن يخفق فى تحقيق المتعة للبعض وأن يحققها للبعض الآخر ويحوز إعجاب النقاد وأن يخفق فى تحقيق إيراد ؟ أو العكس بالعكس؟ إنَّ الإجابات التى قدمها منظّرو الثقافة الشعبية فى الثمانينيات تقترب بالكاد من هذا التساؤل. فالمسرح قد أهمله أنصار الثقافة الشعبية. ومع برتولد بريخت ورغم الإتجاه السائدة للإخفاق النسبى للتصور اليسارى للمسرح الشعبى ولمذهب فعالية المسرح فى الستينيات والسبعينيات إستمرت الثقافة الشعبية. فقد تم إدراكها -ايّ الثقافة الشعبية- إما كطبقة متوسطة وغير ذات جدوى، متأثرة بحميمية التقديم والتسوق والوجودية والإفراط، أو ببساطة كمتاعب كبيرة *Too Much Trouble*بالمقارنة بالحرية الواضحة وسيطرة التليفزيون .

لقد ذكرتُ بعض الإستثناءات المعاصرة، وبعض الإستثناءات التاريخية. ويبدو أنها تنبثق من وضع سياسى/نقدى. مثال ذلك المأساة الراديكالية *Radical Tragedy*لدوليمور *Dollimore*[١٥] واستكشاف باختين [١٦] للأصوات والتطبيقات المتنافرة والمتعارضة فى الكرنفال *Bakhtinan Exploration of the Divergent and Discordant Voices And Practices In Carnaval*لكل من ستالى براس *Stallybrass* ووايت *White*[١٧] وشعرية الثورة وسياستها *The Poetics and Politics of Transgression*. وهو يقترح مسرحًا دخل الآن فى إطار ثقافة الطبقة المتوسطة وإن كان راديكاليًا ومفهومًا فى وقته. إن حالات الصعود والهبوط فى العرض المسرحى لا تتعايش بسهولة. ولكنها تتفاعل مع غيرها. وتبدع معًا

> *"إندماجًا متحولاً للقوة والخوف. إنها الرغبة فى تكوين الذاتية فى مواجهة التبعية النفسية للآخرين فضلاً عن حال المستبعدين على المستوى الإجتماعى". وذلك كما يقول ستالى براس ووايت.*

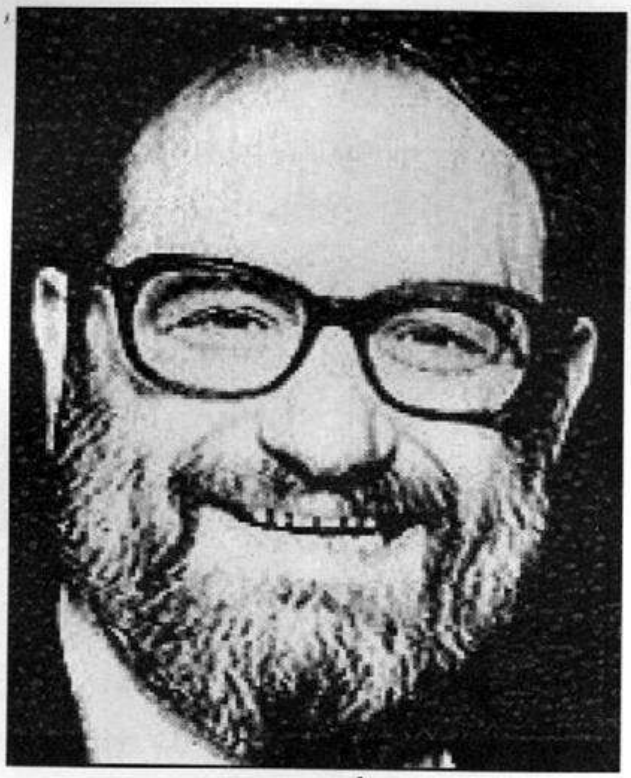
يبدو بوضوح أن عمل جرد زينس *Gradzienice* البولندية وعمل تاديز كانتور"الطبقة الميتة" *The Dead Class* قد قدما تطبيقات واضحة وخيالية تدحض المفاهيم العلمية للطبقة



رولان بارت

المتوسطة تليفزيونيًا ومسرحيًا. وليس واضحًا إلى أى مدى يمكن أن يقال إن هذا النموذج المعارض قد أسهم فى بناء الذاتية كما يذهب كل من فيليبوڤتش *Filipowicz* وكلوسوڤيتش *Klossowicz*[١٨]. إن إزدواجية سيرتو غير المتعارضة يمكن أن تكون أقدر على تصوير التصورات الحالية لتطوير الذاتية الصناعية-مهما كانت هذه الذاتية غير معترف بها من قبل من يشعرون بالحنين إلى "القيم الكونية" *Universal values* كما يُعَبِّر ب.ديوز *Dews*[١٩]. وربما نحتاج إلى بديل للتحليل المسرحى للإضطهادات والإستثناءات الإجتماعية. وهو تحليل مقارن لإستخدام عروض المسرح الحى للأحداث والتفاعل الحى والتقديم التفاعلى مع الجمهور في السينما والتليفزيون كما يُعبِّر باڤز *(Pavis)*. والمسرح على أقل تقدير يمكن اعتباره ناشراً وداعمًا أساسيا، ولكن أيضًا كمستكشف مؤقت للتقاليد. وهذا مايميز إتجاه مابعد الحداثه. فإن المسرح يقدم بعض الخبرات. وخصوصيتها تعنى أنها تكمل- وتربك- بعض أعراف الحياة اليومية التى تسيطر عليها وسائل الإعلام والتكنولوچيا.

واليوم يُعاد إستكشاف التقاليد. ويقود الاستكشاف التليفزيونى إلى إهمالها. وذلك لظروف إستخدام التليفزيون على نطاق واسع داخل الملكية الخاصة للأسرة. وذلك افضل من استخدامه فى الساحات العامة للجمهور. إن السعى وراء التسويق لتحقيق التعددية فى الإختيار وإلى إستكشاف التقاليد، وإعادة قراءة التاريخ، وتقويم وتقديم الحاضر من خلال وسائل الإعلام التقليدية، يُظهر الثورة (على سبيل المثال ثورة الطلبة الفرنسيين فى الشوارع على الشاشات عام ١٩٩٠). وينزع فتيل الثورة بحقيقة التعبير: الثورة وإعلاء صوتها. إن الإستكشاف والنقد الذاتى داخل برامج التليفزيون- تغطيه الـ سى . إن . إن لحرب الخليج- لم ينجح قط فى جذب مشاهدى التليفزيون بصورة جوهرية لتعطيل البث التليفزيوني نفسه- وهو يفتقر إلى الإشارة إلى التدخل الجَذْرى المحتمل للفرد الإجتماعى. إن رفع مستوى الوعى قد أصبح يعنى تسلية المتفرج. ويضمنه عامل الشعور بالرضا والابتهاج. ويبدو أنه يؤدى إلى إمكانية التغير الإجتماعى.



أمبرتواكو

فالمسرح يقدم نماذج متنوعة للنشاط وأشكال متنوعة للإنتاج والتقديم في إطار وظروف إستخدام مختلف. ولكن اليوم فى العروض المسرحية ومن خلال استخدام التكنولوچيا وعلاقاتها، لم يعد متوقعًا منه -أى من المسرح - سوي اكتشاف بعض استخدامات الطاقة البشرية الحية داخل المواقف الدرامية والعامة التى أمكن السيطرة عليها وإختزالها فضلاً عن نقد بعض التجاوزات فى المشاعر والعقلانية والوهم .

إن إرتفاع مستوى الوعى وتأييد التدخل فى مثل تلك الأبنية داخل نظام له البناء الداخلى نفسه للواقع الخارجى، يُمثل الآن مضمون الحنين. وذلك إما بسبب أن الأفراد فى المجتمع يشتركون فى وسائل إستكشاف الإنماط والأعراف أو بسبب تمركز سيادة غامضة وقلة الفرص. ويرى دي سيرتو *de Certeau* أن خلود الذات وأجهزة التحريك الذاتى للسياسات والتوجيهات كما يُعبر آلان تورين *Touraine* [٢٠] تقدم تسويقًا لصور مقبولة.

وتم تناول الأذواق المختلفة للطبقة الوسطى (الآخر المفترض لليسارى الملتزم أو المحلل الشعبى) من خلال نظرية ثقافية، ومن خلال اشتقاق واظهار الرغبة وبواسطة تسويق فعال للمنتجات المتغيرة. وذلك لتحقيق تفرد الصورة الذاتية للفرد البورجوازى. وإختيار الفرد، من هذا المنطلق، يُنظر إليه أنه نوع من الترقى تروج له الطبقة الوسطى. فى جزء منه لتسقط الآخر. بينما الإختيار والمتعة، لأفراد الطبقة المسيطرة، يستمر تحديدهما من خلال ما يُتيحه إختيار -كما يذهب بيير بورديو- الضروريات *Choice of the Necessary*.

عين الأنا المشاهد *The "I"- eye of the Spectator*

وإذا كان هناك شيء فى المسرح يعمل من أجلى ويُمتعنى ، وأنفعل معه واذا إعترفت بذلك قائلاً "كان هذا رائعًا!" وإذا أخذت بنصيحة يورجين هبرماس *Jürgen Habermas* [٢١] لحذف المتعة الجمالية من المجال الخاص فهل يورجين هبرماس يخول لى سلطة فعل أى شيء آخر وأقتصر على أن أقحم نفسى فى تلك المعادلة؟ إن الخطاب النقدى الذى ذكر أن الإخراج المسرحي هو الاستخدام الممتاز لنماذج النص القائم على عدم التشخيص، والذى تظل خاصيته

محددة بشخصية ما، إنما هى مسأله إدراك فردى. وذلك إذا ما قسناه بالألفاظ التى استخدمها بعض النقاد لتوضيحها. ولكن هل يحدث أى تقدم، على هذا المحور، عندما يجتنب واضع نظرية علم العلامات إستخدام الصفات ويوضح موقفه من الإدراك بإعلانه أن الإنتاج كمحور فعال فى مجموعة من الأيقونات المركبة التى تطغى عليها الموسوعية، يتضاد فيها الواقع والخيال؟

تيودور آدورنو

عندما أحدد موقفى ومتعتى الخاصة، فيجب ان أكون قادراً - تبعًا لتصورات يورجين هبرماس- أن أبرر لماذا "أنا"، هنا؟ لماذا أنا آلة تقوم بالتنسيق (فنحن جميعًا "أنا" فى لحظات مختلفة)؟ أثير حقيقة التداخل الذاتى بصفة عامة. وذلك إذا لم تكن اللحظات محددة -بالنسبة لى- لهذا التداخل الفردى بالنسبة لى. لكن إذا أدخلت البهجة إلى نفسى، للغالبية العظمى من المشاهدين ،أو إذا أمتعت الغالبية بطرق مختلفة، فكيف أتعامل مع هذه الفجوة من الناحية الجمالية والسياسية؟ وبالنسبة للباحثين الذين يعملون وفقًا لنظرية م. بيشوه *Pecheux* [٢٢] فى الإستطراد المتبادل كما هو وارد فى الكلمات *Mots* (١٩٨٤)، فإن الهدف الجديد هو وصف التطبيقات الثقافية التى تمتعنا، واللحظات المتفردة فى الغموض. فتنفتح فجوة ، فيستطيع المشاهد التدخل ، وبذلك يتحقق عنصر من عناصر الذاتية .

إن المطلب الذى ننشده -من خلال إعادة الترتيب وفى إطار تطبيق ثقافة الغالبية- هو تدفق النوادر الشخصية، من عدد ممن يكتبون ويتحدثون ويوضحون طرق تطبيق التعددية والتداخلات المختلفة. من ناحية أخرى، فإن الطرق التى أُقيم حُكمي على أساسها هى أننى أحاول تفسير الحكم من خلال التطبيق ذاته. وتعرض إنزال قوة راسخة عن مكانتها. وتعادل تدخلى الشخصى وتفاعلى. وتضيف تأثيراً للناتج. إن الإختيارات اللغوية والواضحة (يَغْلُبُ تعميم الشخص الغائب والزمن الماضى أو تعميم المضارع) تقوم بالتثبيت والتعميم والحذف. وهذا النوع من الرسوخ للأفكار غير الراسخة منطقيًا كما يذهب بيشوه يهدف، عند سيرتو، إلى السيطرة على المكان بواسطة الزمن مقابل التوحد والثبات والتثبيت.

إتجاهات جديدة *New Directions*

ويبدو أن هذا يصدر عن عمل إثنين من واضعى النظريات المحددة ، وكأنه يتجاوز أساليب تتماشى مع إدراكى لمشروع علم العلامات الدرامى. ويمكن ان يشتمل على صنع قرار الممارسين- لمصلحة الآخرين- ونماذج التنفيذ بواسطة المشاهدين المختلفين. وهذان المُنَظِّران هما ميشيل دى سيرتو وبيير بورديو.

إستراتيچيات وخطط *Strategies and tactics*

ونجد فى كتاب سيرتو "ممارسات الحياة اليومية" *Practice of Every day* (١٩٨٤) وعند بلونسكى *Blonsky* عدداً من المقالات فى الأبستمولوچية النقدية *Critiical Epistemology*[٢٣] غير المحدودة. ففى فصل تحت عنوان "ثرثرة الحياة الاجتماعية" *The Jabbering of Social life* لبلونسكى وسيرتو عرض للأساليب التى قدمت من خلالها الحياة اليومية فى التليفزيون. وأكدت نفسها. ومانحتاجه هو دراسة المكانة الخاصة بالمسرح (حيث لايقوم المسرح مقام وسائل الإعلام) داخل نظام إجتماعى تحول بواسطة الصور الزائفة والكثيرة. وتكتسب صدقها وكذبها بالحقيقة الخارجية. هو موجود من قبل ولا يستمتع . ولم تعد هذه هى المشكلة. يشير سيرتو مؤكداً -ربما فى إطار عام تماما- إلى التطور التكنولوچى. تقوده التغييرات التى من خلالها يستطيع الأفراد فى المجتمعات الصناعية السابقة التعرف على العالم (من خلال الرؤية التليفزيونية). وإذا قُبلت هذه الفرضيات، إذن فإن الأساليب التى يعمل فى إطارها المسح نفسه تتحدد بالقدر نفسه كما يذهب آلنر *Ulner*و بافز. وذلك إذا كان صحيحًا أن ما اعتدنا عليه الآن هو التفرقة بين الصورة الأكثر تريثًا والصورة الأقل تأثيراً. ثم لايكون دور المسرح هو تقديم الحقيقة الخارجية بفعالية ، ولكن يكون دوره تقديم الحقيقة الموجودة *Real In Here* الحيوية والقوة التى وضعها -كحقيقة مستمدة بالتحديد- من الطاقات البشرية المحددة والسائدة. وهذه الطاقات يتم تزييفها بواسطة ظروف العرض المسرحى الحى نفسه. وتدور الإبستيم[٢٤] فى إسلوب لا يتيحه التليفزيون. فهو كأنه محرر يعمل كوسيط تكنولوچى- على الخط الفاصل بين الضعف والقوة الباقيين. إنها هذه التوليفة للطاقات التى تمت السيطرة عليها والموجودة فى الحدث الواقعى لإنتاجها غير المتسق. تجعل المسرح ممتعًا لدرجة خطيرة للبعض. فهو يستخلص شيئًا مثل الإعتقاد المؤقت فى المهارات الإنسانية والبراعة الفنية. يقول سيرتو:

> *"أستخدم كلمة إعتقاد Belief ليس بمعنى مايعتقد(مبدأ وبرنامج...إلخ) ولكنه بعض مايشغل الأفراد فى افتراض ما وطريقة التعبير عند الإيمان بها كحقيقة. بمعنى آخر، إنه النموذج الذى يتم التأكيد على محتواه. والآن لم يعد النموذج كافيًا لتوجيه وتحويل وتأكيد المعتقد. فمكوناته يجب أن تخضع للتحليل حيث أننا نريد إنتاجها فنيًا".*

هل يمكننا أن نفترض أن كل قطعة من الكتابة الدرامية التى تُوجه إلينا ،وكل مَثَل من الإخراج المسرحى الذى يقيدنا داخله ويجذب إنتباهنا لفترة مؤقتة، وبالأسلوب ينتج إعتقاداً *Produces belief* من خلال البراعه الفنية؟ البراعة فى مجتمع تسيطر عليه وسائل الإعلام. هو الشىء المعتاد. وبذلك يفقد التميز أو الكلية أو "الحقائق الكلية" *universal Truths* القادمة من ماض مثالى. وتواجه الفنون المؤثرة ، وهى تنقد الآن -من خلال تطبيق عملى عالٍ- المطلق السابق غير القابل للشك. هذا التحول- إذا قبلناه- يتطلب من صانعى الكلمة نظامًا جديداً للخطاب لتحديد التطبيقات المتغيرة. فى هذا النظام الخاص بالخطاب يصبح العرض الفعال هدفًا عمليًا.

«في قاع المدينة» لبرتولد برشت

فى إطاره تشكلت المهارات اليومية الفعالة ، فتحل محل النموذج السابق الذى به كل مايخص الحياة اليومية ، ويكون هو المحك ، ويجعل الممثل و العرض إستثناءً ومربكًا وازدواجيًا ومختلفًا. ولكن بالنسبة لدى سيرتو يضحك الفنان بينما يتجول خلال شوارع المدينة- بالتحديد لأن فنه ليس فنًا عابراً على الإطلاق. ولأن صاحب أى حرفة يحتاج إلى تحديدها. ويتوق إلى السيطرة عليها من طريق فنه، جاعلاً منها حرفة مجهولة ومثالية. (لاحظ العنف الذى يبدو طبيعيًا داخل عبارات بياناته: فقد إنتقاها وحددها وأخذ جزءاً منها والتقط لها صورة وصنفها. وأطلق عليها إسمًا. وأدرجها فى الملفات. ثم استمر) .

إن مايقدمه دى سيرتو -فى عبارة عامة- هو عدد من الأساليب فى تكوين المصطلحات الثقافية الخاصة بالتطبيقات فى كل المؤسسات (مضمونًا ومصطلحًا) وهناك نظمها البنائية، من ناحية، والتواصل والعمل الصعب من ناحية أخرى. فهو يفهم الموقف الإنسانى الفردى داخل الأنظمة القائمة. ويمكن أن يميز عناصر كل المواقف الإنسانية المكملة لها. وقد أسس دى سيرتو نتائجه حول عدد من الصور المجازية والمفاهيم. قد لاتكون موجودة فى محاولاتنا لتحديد إستخدامات ذات فعالية قصيرة الأجل. وذلك بواسطة ممارسى العمل المسرحى المؤثرين فى الكتابة والقدرة والمشاهدين وأنماط الممارسة وعدد من المقاطع المكملة- على سبيل المثال الإستراتيجية والتخطيط- وهما يسمحان لنا بالتعرف على أنماط المواقف المختلفة والمترابطة.

ويقدم لنا نص دى سيرتو وسيلة للإقتراب من تطبيقات الجسدانية اليومية. وهو يدركها باعتبارها نموذجًا للمعرفة كفعل *Knowledge as Action* هى الأساس الذى يعتمده المؤدى. ويبدو من خلالها أن المؤدى المحترف للمذهب الطبيعى فى القرن العشرين يحتفظ بشىء مثل مخزون من ماقبل البناء الجسمنفسى *A Stock of Psycho Somatic Pre-Constructs*. عند هذه النقطة توجد إطارات هيكلية نشطة تدور حول تصورات ذاتية للغاية ، ومواقف عامة تحمل صفة إزدواجية من خلال الموسوعية ، وبواسطة أسس داخلية وإجتماعية نسبية وغير ذى دلاله لفظية. وسوف تقيد وتحدد فى إطار العلاقات ، وذلك ما أن تظهر فى تعارض مع عدد من أنماط المصادر المختلفة :

- عنصر صوتي، يُطلق عليه اسم الكتابة الدرامية .
- مركب صوتى جسدانى متفاعل .
- علاقة متطورة لعناصر تمثيل الآخر.
- علاقة متطورة لموضوع العرض المسرحى .
- مركب جسدى ومعرفة إستطرادية لنماذج المسرح .

إن ممارسى العمل المسرحى -(بما فى ذلك الكاتب المسرحى) والذين صنفتُهم أنهم بدو رُحل *Nomadic*- قد مارسوا، تبعًا لتصورات سيرتو، شيئًا يشبه القنص ، فلم يحصلوا قط على نص أو على كاتب ، وبالكاد كان لديهم المكان ، واستخدموا إمكانات المشاركين ، فهى تصل وتعمل وتستمر . وهى لاتحمل الخصائص المادية والتصويرية التى تستأثر بها ، إلا لفترة محددة. فهى تقيم خاصية فى عبارات غير مستقرة تستلزم إعادة التجديد باستمرار، ففى الأدب، قبل ما بعد الحداثة، كان يتم الإقتباس دون ذكر المصدر ، هذه السرقة كانت تُسمى الإنتحال ، لكن الإنتحال كان فى المسرح، وفى العمارة وفى الرسم والتصوير الفوتوغرافى وفى الصور الحقيقية والإنشاءات والتخطيط والممارسات الجسدية. كل ذلك قد تم إستعارته ونقله، على نطاق واسع دون الحاجة إلى ذِكر المصدر أو اسم مؤلفه. ويمكن للمخرجين أن يستأجروا وأن يحاولوا إغواء وأسر الواقع المادى لأجساد الممثلين وطاقات تلك الاجساد ، من أجل أهداف معقدة. يستخدم ممارسو العمل المسرحى- على المدى القصير- ليس فقط الإمكانات المسرحية للمنتج والمالك ولكن أيضًا طاقات المتفرج الجسدية (العقلية والإنفعالية). وإذا كان المنتجون والمؤسسات تشترك فى كل مرحلة من هذا الإستخدام، فتظل الحالة مماثلة لذلك الإستئثار الممتع غير العقلانى والإستئثار قصير المدى الذى يمارسه لصوص المسرح الذي لا يعرفون التوقف.

وتتم هذه السرقة الفنية على نطاق ضيق ، لكنها تحقق نجاحًا ما ، بالمقارنة بجدية الأنظمة المؤسسة المنتشرة على نطاق واسع. والسارق لايقوم بأى محاولة جادة للتعامل مع السلطة فى هذه المؤسسات لتحقيق النجاح لهذه السرقات ، فهى تحتاج إلى نظام لتزدهر. وإذ أعدنا صياغة آراء ليمكه *Lemke*قلنا إن المسرح لايستطيع أن يثير المشاكل إلا إذا استطاع،

ولو لفترة مؤقتة، أن ينتمى إلى مؤسسة. لكن المؤسسة ليست غير فعالة. أما هاليداى *Halliday* فيرى أن أى نظام راسخ يسمح بالتجاوز، ولكن عندئذ تقوم الفوضى التى يجلبها الإندماج داخل عبارات خاصة ، فإن تلك العناصرللقادم الجديد والتى يمكن إستيعابها داخل نظام ديناميكى يكون بالضرورة قابلاً للتوسع .

«في قاع المدينة» لبرشت

وبالنسبة لدى سيرتو، فإن هذا المجال الضيق للفعل يعالج التقاليد الإجتماعية الآخذة فى الإنهيار والبعيدة عن سمات البطولية ، فهى لا تشمل ممارسات الأقلية الحياة اليومية وحسب بل تمتد إلينا جميعًا حيث أننا جميعًا- مع الأخذ فى الإعتبار واحدة من المؤسسات الإجتماعية- قد تم تهميشها. إن وجهة النظر هذه تتجنب التقسيمات المنتشرة على نطاق واسع فى إزدواجية العلاقات الثابتة بين الطبقات والمراحل العمرية المختلفة والمضمون الثقافى لدور كل من الرجل والمرأة و الإستراتيچيات المصاحبة والمحافظة على الوضع الراهن. وبالنسبة لسيرتو فإن القوة الإنشائية والمؤسسة- بما فى ذلك الخطاب الخاص بهُوية الفرد والأسرة ونظرية سيجموند فرويد المتواضع عليها- هى متحركة ذاتيًا ومُخلدة. وهى ليست مملوكة لشخص أو جماعة ، ولكنها أكثر من ذلك ، فهى ممتعة. فنحقق ونحافظ على الذاتية. وهنا يقيس سيرتو موقفه ممن يؤكدون على وجود مجموعة بارعة ومستغلة سائدة، مضطهدة ، وتعمل المؤسسات على تنظيم عناصر المجتمع اليومية والفردية، بالإضافة إلى العلانية فى التعليم والسياسة والمستشفيات والمراكز التجارية وخرائط المدينة ومجالات المعرفة.

وقد أكد دى سيرتو أن مستخدمى الإنتاج المنظم يمكنهم أن يضمنوا النص المكتوب، العرض المسرحى والمسرح فى أنماط اجتماعية ثابتة بواسطة الكنيسة. وذلك بواسطة سياسة الحكومة المعلنة الخاصة بتعاطى المخدرات والتدخين وتعاطى الكحول فى مباريات كرة القدم. إلا أنهم يخلقون مسارات ضعيفة وقصيرة الأجل. ومع ذلك فهذا البريق الساطع، من إعادة تنشيط المنتجات المؤسسية، قَدَّم عرضًا صعبًا لعمل الممثل فى جودو *Godot*. ولفهم هذه العملية نحتاج إلى نظرية مُوحَّدة.

ومايبدو لى غير متاح فى نظرية دى سيرتو هو تضمينات موقف إزدواجى لممارسى العمل المسرحى. وأحد هذه المواقف هو العمل المعقد الذى يمكن أن نطلق عليه الإستراتيچية أو المؤسساتية. فهذا يعمل مع ومن خلال خيارات إجتماعية مُشَّفرة وسائدة- مثل تناول الطعام ثلاث مرات فى اليوم، فى بعض المجتمعات. أما الآخر فهو إعتراض تكتيكى فعال، غير معروف مسبقًا. ولايستطيع أن يتعارض مع الاستراتيچية (وهذا من شأنه أن يوجد سلوكًا غير معتاد *Abnormal Behavior*. وهو الخيار نفسه الغريب الذى أشار إليه الشكليون الروس *Russian Formalists*، ولكن تقحم نفسها داخل محيط الوضع الاجتماعى وعلى مستوى الجماعة، لإظهاره فى ثوب عمل شخص ما، أو أسلوب شخص ما فى تناول الأشياء فى إطار الجهد الجمعى والممارسات المعقدة، كتلك التى تعمل بنشاط بواسطة الممثل المسرحى فى ظروف البروڤات، إذ يبدو أنها تتأرجح بين نموذجين من التطبيق، كل منهما شديد الإرتباط بالزمان والمكان. وربما يجب أن نقدم هذا المضمون المزدوج وهذا التأرجح الذى ينتج عنه الحدث المسرحى.

وقد رسخ الزمن الإستراتيچية أو المؤسساتية (التقاليد والتاريخ والعُرف). وبالتالى تم تصنيفها ، فهى تكرر نفسها عبر المواقف الإجتماعية المفردة ، وتم تناولها بحيادية فى عادات متماثلة. فإعداد الطعام يمثل إطاراً للفعل كما يذهب ليمكه أو يضع المواقف الإستراتيچية فى سلسلة من إحتمالات الزمان والمكان المتواضع عليها إجتماعيًا. فإعداد الطعام على المسرح يوضح نظام أعلى قائم على المؤسسات المؤقتة (يحدد الآن بواسطة علاقته مع المشاهد وعلاقاته مع النماذج الجمالية للمسرح). وتتداخل مع أنماط الحياة اليومية. فالتكتيك، مع ذلك، هو حالة من التداخل الماهر وقصير الأجل غير المتخصص. ويتداخل مع حالات محددة لهوية الممثل -الفرد داخل البناء الإستراتيجى ، لكنها دائمًا غير مصنفة (هى متصلة بوضوح بالنماذج المصنفة) تنشط، وتنتج من جديد بين ممارسى العمل المسرحى القريب ، وهى تبعًا لأسس التكرار تتخلى عن التاريخ والعرف لتصبح إستراتيچية قائمة على نظام المؤسسات، بالتالى تستطيع أن تظهر مع ممارسين آخرين وموقف تكتيكى آخر .

وتجد إنفصالية النماذج المكملة عند دي سيرتو والخاصة بتطبيقات الحياة اليومية صدى بين عدد من المجالات السابقة وغير المترابطة لمتطلبات العلم الإنسانى فى الثمانينيات. وبالنسبة لأوستن بروس *Austin Broos*[٢٥] والذى قدم أعمال كليفورد چيرتز *Clifford Geertz* والتى ربما تأتى من اللامكان *No-Where*(ما هو مسموع وماهو مرئى)، فنحن نحتاج بالتأكيد إلى نظرية للمواقف الجسدانية الإنسانية التى هى نفسها فكر جسدانى، لا يقتصر على التوازى أو على تكملة الفكر الذى تحدده الإستراتيچيات المرغوبة والمدروسة دراسة جيدة.

وهذا التداخل بين العلامات الذى هو بذاته فكر، لم يأخذ شكلاً منطقياً سببيًا أو توليديًا ، لكن يمكن من خلال القرار ذاته ؛ الفعل والوسيلة ذاتهما أن ننتهز الفرصة ، إنه هذا

الفكر، كالفعل نفسه الذى اختبره حقا المؤدى الدرامى(مثل المصمم والرسام والمثّال والمصور الفوتوغرافى والموسيقى والكاتب وأيضًا العالم) ليس فقط فى أثناء البروفة لكن أيضًا فى أثناء العرض ، ويقف المشاهد مواقف مشابهة للذكاء الأدائى فى أثناء العرض ، والتي لا تتناسب مع التحضيرات الثانوية فى الأنثروبولوچيا. ونجد إهتمامًا بتطوير نظرية الوساطة الإنسانية فى علاقتها بالمعايير الإجتماعية العامة. وقد دار الجدل حول مسألة مصداقية السلوك كلغة خاصة ومسألة خطورة إستبعاد الخاصية الجديدة وغير المتوافقة أدائيًا. إن ما نفتقده هو محاولة التوجه إلى الموضوعات الثنائية: بين العقلانية والرغبة ، يستلزم التساؤل ما إذا كان تاريخ المجتمعات المحدد وأنماطها الثقافية المختلفة إختلافاً تامًا فى أنماط السلوك- اختلاف فى منطق الدافع و الهدف والكبت والإختيار الذى لازلنا نعتبره ثقافة ، فهى ليست فقط الأفكار والمشاعر، ولكن التعقل والهدف أيضًا، يجب أن يُنظر إليها علي أنها مهارات ثقافية فى الإنسان ، هذه المسألة -عندما تكون الوساطة الانسانية نفسها عنصراً رئيسًا فى الثقافة- لايمكن أن تحل بأن يندرج موضوع الوساطة الإنسانية فى دراسة الأنماط. وتقترب بعملها من إهتمامنا بالكاتب والموضوع والممثل والمشاهد ؛ فهم يشتركون فى الإنتاج المسرحى للمعنى الذى يشعرون به. وبالنسبة للمحلل التقليدى فإن المشكلة تقع فى محاولة فصل وتسمية مراحل التواصل فى العمل. أما بالنسبة لعلم العلامات الجديدة، فنحن نحتاج أن نحاول إيجاد نقاط تركيز لتحقيق الفعالية داخل التطبيق التجميعى والمكمل للوساطة المشتركة والتى يجب أن تحتوى على الأدوار والخطط الخاصة بالمشاهد.

ويأتى عنصر آخر هام للعلامات المسرحية من دى سيرتو. يشتق من تحليل التحولات التاريخية داخل المناهج المؤقتة. وهو يُكَوِّن ويحتوى مايمكن أن نطلق عليه معلومات ملائمة *Appropriate* ومقبولة *Acceptable*. وتكون فيها مواضع علم العلامات نفسها رائعة فى عملها. ولفهم مغزى هذا الإقتراح، نحتاج إلى إقرار مدى تقبلنا، القبول الفطرى السليم لهذه المواقف الناتجة أو التى لا بد أن تنتج من الفكر، وإلا فتكون هذه المواقف غريزية *Thought-Less* وتفتقد للفكر، وتتحكم فيها المشاعر والرغبات ، ومن ثم فهى خطرة. تنشط الإزدواجية الأولى ، وتقيم عقلانية فى مقابل اللاعقلانية ، وتنخرط فى سلسلة من الإزدواجية ، وتشتمل على الأحكام الأخلاقية وأحكام التذوق.

واذا تناولنا الأساليب التى من خلالها تناول أوستن بروس المواقف المنتجة فى مساحة مسرحية محددة ونماذج لأنماط متعددة فهى تشمل مجالات كثيرة للنشاط الإنسانى وعدداً من العلاقات الهامة ولكن القصيرة فى عمل مكتوب وأداء صوتى -بعد الحدث المسرحى- داخل الصيغة الإستطرادية للتطبيق الدرامى النقدى .

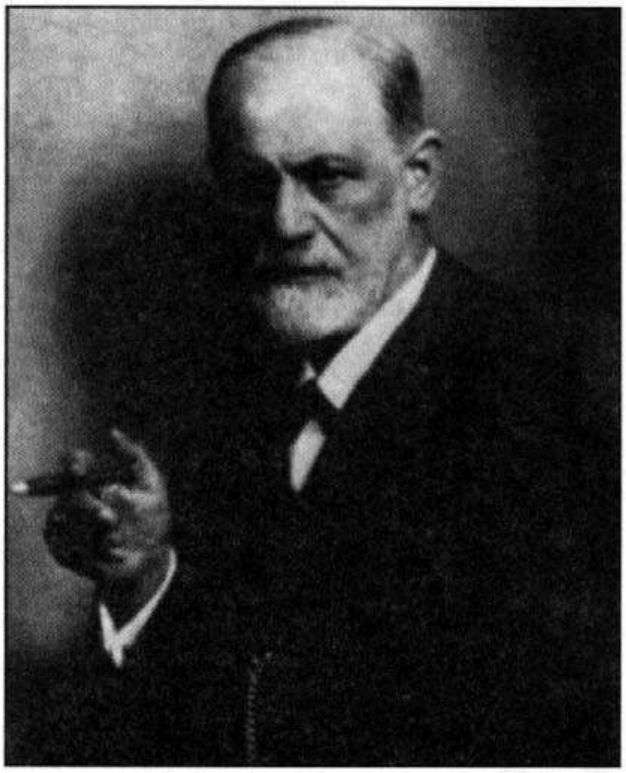
ولكن ماهى التقاليد الإستطرادية التى من خلالها يكون الفكر- فعلاً؟ فالمؤدى -فى إندفاعه الواضح- لايوحى بفعل لفظى. ولكن بدل ذلك فهو يرسم مشهداً مسرحيًا هزليًا بواسطه

الصوت أو اليد أو إلتفاتة الجسد أو إلتواء الفم. إنه إختيار علامى معقد فى إطار مضمون معقد بالقدر نفسه. وهو يتكون من المكان وخشبة المسرح و الجانب الخيالى والإطار التوجيهى والمُركَّب الدرامى المكتوب ، جلب المؤدى فعلاً رمزيًا علاميًا تظل عوامله المحددة محجوبة بأسلوب معقد. وليس تكراراً لفعل علامى لمعطى استطرادى. ورغم أن الخطاب ليس هو المسيطر هنا ، فإن القبول المرضى للفعل الاستطرادى يكون بقدر مايمكن أن يقال عن الممثل إنه يشعر ببداهة تلك الإستجابة أكثر من معرفته بالمساحة التى يمكن أن يشغلها الجسد داخل النسيج المعقد. ويعمل الكثير منها من خلال وعبر النظرة المدققة. إن العرف الإستطرادى الراسخ يجعل الممثل يعيد تنشيط نفسه وحسب بل يستجيب ولايبادر. وهو بديهى أكثر منه فكريًا ، وهو رقيق فى خداعه ومهاراته الجسدية ، وهو ماهر بصرف النظر عن جنسه *(Feral on Mnouchkine,)*.

وإذا تم التصديق على الإختيار المحسوس المفترض، فإن وسائل التصديق تبدو متعددة، وغالبًا ما تكون غير لفظية ، يكون بعد ذلك مكرراً ومصنوعًا ومشكلاً داخل النموذج الفعال الأوسع ، وهو مع ذلك لا يصل بالضرورة إلى درجة تقبل التجسيد *Concretisation* ، وغالبًا هى تُعزى إلى افعال اللغة ، وفى هذه الحالة تفشل فى أن تكون مفردات كإختبار إيمائى ماكر وغير محدد. فهى لا تدعى لنفسها مكانة "الكلمة"، فى التقليد الحديث ، إنها تحتاج - إذا جاز لنا ان نتحدث بلغة الجسد. فلا يمكن القول - أن تكون إما وحدة صعبة أو ذات معنى فى ذاتها ولا داخل نظام من الخيارات المحددة تماما ، وماطُبق هنا ليس إختياراً فرديًا متميزاً داخل نظام رمزى يسهل قراءته. أولاً لأنه لاتوجد أى إيماءة منفردة على المسح، حيث أن كل خيار واضح يتفاعل فى زمان ومكان مع كل الخيارات الأخرى الموجودة ومع ماسبق وماتبعه، ثانيًا : لأن هناك اختياراً معلومًا ، سهل القراءة قانونيًا وثقافيًا وهو ملائم لما يطلق عليه البعض شعرية المسرح *Theatre's Poetics* لبلاغته فى التقاليد العَرْضية، إختلافًا بقدر مايتطلب إنسجامًا .

ومانستطيع أن ندّعى أنه غير خيال علامى (وبذلك يكون محملاً بالمعانى) ، يمكن تغريبه، (كما فى التراث الروسى الشكلى) بواسطة الدعم الأسلوبى. يبدو أننا نحتاج -كى ندرج الطاقة فى مضمون العمل- أن نُحَوِّل تفاصيل الحياة اليومية إلى عرض مسرحى. وتتضمن أعمال باربا *Barba* و ن. سفاريس *Savarese*[٢٦] التحول من فقد الحد الأدنى من طاقة الحياة اليومية، إلى فقد الحد الأقصى للعرض المسرحى ، ولا يمكن تناوله كتغير عددى أو كتقصير من التقاليد الخاصة بتحليل النص المسرحى.

وفي التراث لحديث -فإن ما أسميناه استجابة جسدية والتى ذكرتها آنفًا- قد أفترض أنها منبثقة عن - لأنها موظفة فى العرض- تكوينات لفظية مكتوبة وهامة مثل الدراما. والبديل هو رؤية هذا الخيار كعنصر داخل عمل مركب. وهو ليس من المعارف الجسدية أو المعلومات التى أهملت أنماط التعلم والتدوين والنقل الخاص بها بواسطة المؤسسات التعليمية السائدة. تسير عليها لغة تقليدية ، وكأنما هى لغة عقلانية وموحدة وعددية ، وتعبر بوضوح عن هدف صاحبها .



سيجموند فرويد

ويبدو الخيار الجسدى، فى الفكر كعمل (وليس فى حالة عمل) يأتى من لامكان من الحديث مستغرقًا تمامًا فى نظم اللغة. يكون كذلك مع الممارسين المحترفين فى لغة الجسد. وقد رآها دى سيرتو هنا كحكم إستبدادى لترشيد النص المسرحى. مثال ذلك قوة الكتابة والقراءة المسيطرة فى كثير من تقاليد التربية. إن شعورى الخاص هو أن هذا العمل الجسدى لايجب أن يكون داخل تيار الكتابة أو النص المرشد للتعليم والتغير السائد - حيث يجب أن يكون مجاز لغة الجسد تقليديًا- ولكن إذا كان ممكنًا مقارنته بالوظيفة اللغوية،إذن نستطيع أن نقول إنه بدأ أداؤه كشىء مشابه للحكايات والنوادر.

فالقصة الشيقة هى أشبه بالنميمة، كصيغة متكلم بعامة ، وهو كشف حساب خاص موجه إلى محاور موجودة ، وتوضح غياب الآخر إذا استثنينا التيار السائد، والإتجاه الأكاديمى الإستطرادى ، ولكن هذه القصة بالنسبة ل ج. آلمر[٢٧] ، تكشف الوسيلة التى تتوافق مع معرفة الخبرة والواقع وتصنفه وتوجده ، وقد صنفتُ المعرفة القائمة على الخبرة تبعا لعدة عناصر: صيغة الغائب وتعميم الزمن المضارع وغزارة المفردات ، وقامت من فروض إلى نتائج التشخيص ، والوجود الفردى يساوى الصفحات وشخصية عامة برغم أن أحكام الإندماج يمكن أن تتنازل عن العمل التكتيكى، بالتحديد مع فكرة الأحكام: صيغة الغائب والزمن المضارع فى حدث معين. وهى عملية أكثر منها إسمية ، والتأثيرات الشخصية والتوجهات القوية والتكتيك غير السليم أفضل من تماسك تكتيك يفوق المطلوب (بما يعنى استخدام روابط بسيطة مثل "و" و "لكن" أفضل من التوقف على "أى" و "من") من إختيارات جسدية قوية ومتفاعلة. وهى تعبيرات العين وتعبيرات الوجه واللمس والإيماءة وإتجاه النظرات. ونستطيع الإفادة من تطبيق العملية الثانية على عمل الممثل وبصعوبة أكثر على خطاب الكاتب الدرامى المتسلسل وحيد المصدر، فحكايات الممثل، التى تعمل عملاً جسديا (يشتمل على أداء صوتى) يكون الإقبال عليه أقل مما هو منتشر فى حياتنا اليومية من خطاب (على الرغم من أنها غالبًا ماتُستخدم) بدلاً من إستخدام العرض غير العادي لممارسات الآخر، فهى سمات لعملية البروفات إلى حد أن تصبح نموذجية. ماهو مشوق هو المدى الذى ترسم فيه السخرية المعقدة الأشخاص داخل المجتمع ، وهى ترتبط بإدراك إطار عمل مركب ومستقر إما فى عالم

خيالى متاح كما يذهب أمبرتو إكو *Eco* أو عالم مسرحى واقعى يسهما فى تطويره ، على سبيل المثال: "هى تعد الإفطار" "وهى معروضة للجمهور") لكن الإطار الفعلى يكون مختصراً وواضحًا على المستوى الرمزى فى النص المكتوب وعلى المسرح، فى حين أن السخرية، المرتبطة بالممثل، تكون أدق فى النص الأصلى.

ويهتم آلمر بصفة خاصة بالطرق التى من خلالها يدخل التليفزيون الحكاية عنوة فى الخطاب ، من أجل أن يعرض من خلال التليفزيون صوراً غنية فى جاذبيتها للمشاهدين المختلفين ومن خلال ما اعتاد الخطاب ممارسته أو كتابته .

وعلي الرغم من أن ارتباط الحكاية والخطاب يبدو "أنه يعزو الأسبقية أو السببية إلى الخطاب ، وأنه متبوع بشكل واضح بوضعه داخل الـ"صور" فإن هذا الإفتراض يتجاهل أن الأساليب لا بد لها ان تستخدم الحكاية ، وذلك إن كانت تتحول ، وتستثمر أهدافها فى الخطاب ، فالحكاية هى نموذج شبه ذاتى، مثل الممثل فى الكوميديا. وهو يقبل الإستعارة والأخذ والعطاء داخل تجسيد تفاعلى، مصرف طبقًا لطبيعة الإحتياجات والرغبات المتغيرة للمتحدث المركب. ويصنف بإسهاب فكر جسديًا استطراديًا لايستلزم تفكيراً للتفوق على الفعل. وقد أخذت على عاتقى تلك النماذج وفنون تجسيد الحكاية ، والتى أستطيع أن افسرها هنا إستطراديًا(لقد ذهب حتى مكتب العمل هذا الصباح مثل هذا وفعلت هذا- انظر- ثم قالت المرأة التى تقف خلفى... وقد ذهبوا...) التى تدور حول عرض ورؤية تقوم على عناصر من الإقتضاب الإستطرادى. إن لحكاية والنميمة الآن ليس ذات خصائص موحدة، ولامتاحة للتحليل العددى الذى يعمل أولاً على إظهار الحدود التى تحدد التعاملات- برغم أن التفاعل يمكن أن يحدث من خلال مصدر ولو جزئي ، فهى تحتاج إلى طاقة وحرارة وتدفق وصوت ونظرة حادة وتعبير العيون والسرعة والخفة والدهاء والمهارة ، كانت هذه العبارات تستثير الأداء الجيد فى التسعينيات كما تفعل لغة الجسد .

وهل يمكن تناول الإستراتيجية- فى إطار استخدام سيرتو للمصطلح، الذى يشمل في الأداء المسرحى- علم العلامات الإستراتيجية والخيارات التكتكية على السواء؟ تنبثق الإستراتيجية فى الأداء من خلال التكرار بين الأدوار والممثلين والأعمال المسرحية وأنماط الإنتاج وبصفة خاصة فى بعض أنماط التدريس. إن الخيار التكتيكى، فى نقاط ضعفه وتحولاته، لايمكن أن يتكرر، ليس فقط بسبب الخوف من إدراكه لذاته فى حالة تحوله إلى إستراتيجية، لكن بسبب العلاقة الجمالية بين الأداء والعرض المسرحى ، فهذا هو المطلوب من أى ممثل. ويمكن تمييزها أخيراً بين أدوار مختلفة من أجل أدوار تتميز بين ممثلين مختلفين.

ومن هذا المنظور وطبقًا لطرق دى سيرتو للرؤية، تبدو أن الإستراتيجية العلامية والتكتيكية تكمل الأداء الدرامى. ولايسود على الآخرين فى الواقع، مع أن مانحتاج إلى إدراكه هو ماتستطيع الإستراتيجية حقًا الحديث والكتابة عنه ، وحيث أن التكتيكية تقاوم

هذا وتبدو بهذه المقاومة، فهى تضع نفسها فوق تقاليد المعرفة. ربما يكون من الافضل أن يغذى التكتيك الإستراتيچية ، وأن تكون القوة أو سيادة الإستراتيچية سببًا فى رد ضعيف للتكتيك. ومن ناحية أخرى فإن الإستراتيچية هى جزء من تأسيس العمل المسرحى ، وهى تقوم مقام الحاجز أو الحد أو المعيار الذى على أساسه يستطيع الممثل ممارسة طاقاته وإرادته، وهى متوافقة مع بعض نظريات الطاقات المفقودة التى ذكرها باربا وسفاريس.

تصور الإستعداد عند بورديو *Bourdieu's Habitus*

إن عبارة الإستراتيچية هامة للغاية فى أعمال بيير بورديو والعلوم الإجتماعية ، ولكن إعتماده علي المادة التاريخية وعلم الإجتماع الإمبريالى يقوم على الطبقية ، وهى -أىّ الطبقية- تضع عمله الشامل داخل المشروع المعرفى للحداثة ، ومن ناحية اخرى وفى تناوله مايسميه "العرضى الذى لايقاوم" للتطبيق الإنسانى اليومى العلامى، لا تستطيع الأفعال الإنسانية معرفة ماتفعله ، فإن كل ماتفعله يحتمل أكثر من المعانى المعروفة ، ويبدو أن عمله يقدم لنا وسائل الإقتراب من عمل الممثل والمخرج المثير للذكريات، كما يظهر هذا الإحتمال نفسه للمتفرج بين البناء المتاح والإعتراض التكتيكى فى المخطط التمهيدى لنظرية الممارسة والتمييز سنة ١٩٧٧ حيث المقالة النقدية الإجتماعية للمحاكمة العقلية للذوق ١٩٨٥، يهتم بورديو بمسألة العلاقات بين الصراع الإجتماعى والممارسة الثقافية المنظمة السهلة ، وذلك من طريق أولى الأمر فى الرأسمالية الرمزية .

إلى هذا النطاق يقترب عمله من مسألة الحالات الإجتماعية الإقتصادية داخل الفاعلية البشرية التى بدأتُ إيجازها من قبل.

ودائمًا مايرتبط إقترابه لمسألة الفاعلية البشرية والتكوين وممارسة الموقف من روح الشعب والمحاكمة العقلية للذوق ، وذلك فى أثناء تحليل الفرق الطبقى فى البداية فى سياق الكلام عن الطبقة المتوسطة العريضة وظاهريًا المسرح اللاسياسى بعد المعاصر، وهو يرجع الى عصر آخر من الإلهام والفهم.

والإستعداد هو المنظم الداخلى للجزء الأكبر من الذوق والغالبية العُظمى من المحاكمات بكل أنواعها، وهى نتيجة الإختيارات التأسيسية التى يُسميها "آلة منفتحة".

وهى تكتسب طريق الموضوعات الإجتماعية من خلال حالات مادية (طبقة محددة) لموطنها القديم وحياة المشاركة ، وترتبط الطرق المختلفة إلىّ الحقائق والتخيلات ارتباطًا وثيقًا بالمواقف المختلفة ممكنة الحدوث فى المدى الاجتماعى ، وبناءً عليه فهى ترتبط بالأنظمة الفطرية المميزة للطبقات المختلفة وأجزاء الطبقة.

وفى كتاب **الذوق** يُصنف بورديو ويُرتب ترتيبا فذا، فهو يضع سلوكنا فى حياتنا اليومية فى مشاهد تصاعدية صغيرة للممارسة النقدية ، وذلك أهم من معارضته الخطيرة للأنظمة الحزبية السياسية يمينية أو يسارية.

ونفترض دائمًا أن الفارق الإجتماعى الاقتصادى خارج الموضوع: فى مشهد عائلى وفى الأسرة وفى مكان العمل ومكاتب البطالة ، ثم المنظور الذى يقدمه لنا يسمح لنا بالإقتراب من الدراما وممارسات المسرح التقليدى.

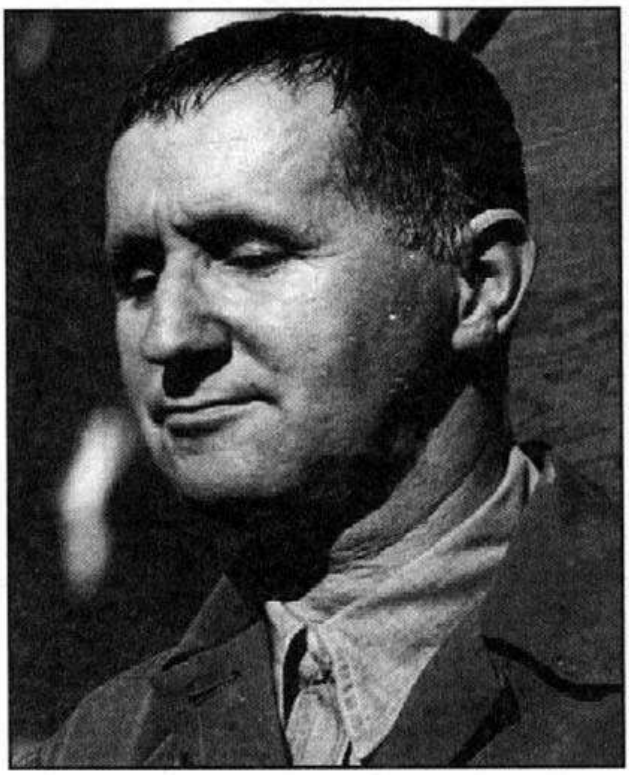
والذى يهمنا هنا هى الطبقة التى يسمح لها بيير بورديو بالتمثيلية وبإعطاء شىء من الغموض كل يوم على نظريته للفاعلية داخل مجتمع متصارع ، ويتميز موضوعه الإجتماعى بكونه موضوع تنظيمات للفعل الإجتماعى والقدرة على ممارسة الإختيارات ، وتكون ذات مغزى واضح وحر عندما يكون الإدراك الحسى والتحديد الذاتى هو نفسه مشروط بالطبقة والتاريخ والظروف الاجتماعية الخاصة ، وهذا ينتج الفعل خلال "علم العلامات الذاتى" (علاماتى فى اصطلاحنا يتضمن الفعل العلاماتى المتنقل) ولا الظروف السائدة أو ظروف الإعداد.

وأعتقد أن المنظر التمثيلى- طبقًا للنظرية التى يؤسسها بيير بورديو- أنها ذات أهمية خاصة فى محاولة تحديد أسباب نجاح مهنى معين؟!

ولا تستدل الخبرات بطريقة مباشرة ، فهى إما تستدل من الحالات الموضوعية المعرفة -بالمجموع اللحظى للمؤثرات التى ربما تظهر بأنها نبضت فيه بطريقة مباشرة- أو الحالات النابعة من أساس إبداعها المتين.

ولاتفسر تمامًا خبرات الممثل وواضع المناظر وعلاقتها بالنص الدرامى والعلاقات الناشئة بينهم خلال الممارسات والشروط والاصطلاحات والإلهامات الإجتماعية التى تنطوى على العلاقات. ويُستخدم الإدراك المعطى كإشارة سائدة متداولة للمعارف الاجتماعية والصراعات. وهى أيضًا محملة بشىء آخر.

يمكن أن تُحلل هذه الخبرات بالتركيب الموضوعى المحدد للظروف الإجتماعية لنتاج الاستعداد الذى تحدثه الظروف. ويعمل فيه الاستعداد إلى الحد الذى يقلل الاستحالة الفطرية. وتمثل حالة خاصة من هذا التركيب. ويبدو أن هذا هو مصدر نقطة التقاطع. ويحاول بافزأن يضيف القوانين فى كونه عالمًا بثقافتين. يقترب بافز من نظرية الثقافة والإخراج عام١٩٩٢. ومرة أخرى يتولى هو القيام بهذا وذاك بإجماع اجتماعى معين. وعليه يتوصل إلى إصطلاحات عن خبرة مابعد الحداثة. وهى اصطلاحات لتعددية المواقع الممكنة وأحداث ومواقف سائدة بطريقة دعائية. وهى فى متناول كل منها. وهى قابلة للإخراج المسرحى. وفيها



برتولد برشت

سيمارس المتفرج مشهداً متغايراً. إنه الاستعداد. تتحول القصة إلى سجية أىّ أنها تكمل مثل الروى الذى ينجز عمليًا لهذين النظامين للعلاقات. وذلك من خلال إبداع الخبرة.

ويكون تحول القصة (الحكاية) إلى سجية (طبيعة) (أو إظهارات اجتماعية واقتصادية سائدة لحالات شخصية حيه كل يوم) مثل الأم التى تريح الطفل. وليس الأب الذى يكون فى العمل- الأم هى التى تعمل على تلبيه رغبات طفلها. وهى تلاطفه أو لا تلاطف (الدخول فى الموضوع كما تكون الاشياء). وتمثل من خلال التركيبات الممتعه المعروفة لإنتاج الحدث وأبسط ايماءاتى المتفاعلة (إرادية، لا إرادية، لا يقاوم). تمثل موضوعًا تمثيليًا مشابهًا.

وفى هذه الايماءة توجيه للآخرين (واضع المناظر، المشاهد). وإليه أرمز بالذاتية والإمكانية للحكم. هذا التمثيل -خلال تنشيط المعارف داخل كل المشاركين- يتعدى أى معرفة محصلة من ما هو فى متناول الادراك الحسى ولكن فى اصطلاحات أيديولوچية عميقة.

وما يجب ان نلاحظه هو أنه بينما يُنتج الاستعداد فإنه يسند الممارسة المعطاة التي تحددها بقوة عوامل متعددة ليس فقط بسياق الكلام المستخدم ولكن بالقصة الطارئة.

ويرمز بيير بورديو الى مصطلح "فقد الوعى" كما يفعل آلمر بمقولة الوصف التحليلى. الوعى هو تحول جديد للذاكرة. وتنبع إمكانات هذا المفهوم من التقاليد الفرويدية الجديدة *New Freudian*. ونحتاج لتعديل مفهوم بيير بورديو لبرامج الفكر والتعبير. وهى تقوم على أساس الإبداعية المقصودة للإرتجال المنظم. وإضافة إلى هذه البرامج- تقدم برامجنا الحية الخاصة "بالفعل الجسدى".

ومن خلال هذه الإضافة فقط نستطيع أن نبدأ الإقتراب من العمل القوى الرنان للممثل فى البروفات وفى أثناء العرض نفسه وتنوع واختلاف الاصداء لدى المشاهدين. وربما نقدر على الثناء خلال هذا الانطباع وفى لحظة صنع القرار لفريق الممارسين الذى يبقى فيه اختيار بينما لا يلتفت إلى إختيار آخر وليامز وجرانهام *Williams & Garnham* سنة ١٩٨٦. ويعمل بيير

بورديو بلغة تبدو لبعض منا أنها ترتبط ذهنيًا بطريقة لا تقاوم المنزلة الاجتماعية المسيطرة للفعل البشرى نجدها فى الأساطير الدرامية وحالات العرض المسرحى.

ويتورط كل الممثلين البشريين فى إستراتيچيات المواقف. فيها تكون الحصيلة غير مؤكدة، وذلك لأن هذه الإستراتيچية معارضة لاستراتيچيات ممثلين آخرين ، وعلى هذا فالمشكلة هى تعيين الآلية التى بواسطتها يتعين للممثلين المبدأ المجهول. وإذا عرفوا لظهرت استراتيچياتهم وأخذوا فى اعتبارهم هذه المعرفة ، هذه الاستراتيچيات الإرتجالية منسقة بطريقة موضوعية لبيير بورديو. ويولد كل موضوع اجتماعى ممكن وفعال بواسطة التخارج- "كون الشىء خارجيًا"- أى عن طريق (الظروف الإجتماعية المتداخلة والمسماة بالنزوع إلى "الإستعداد".

وهذا يصنع شيئًا ما كالآلة المنتجة ليس بالضرورة أعمق من العقل البشرى والذاكرة. فى المقابل تُرتب التنظيم المعقد للأفعال الجسدية الكلامية والانطباعات والمحاكمات العقلية ، وهى دائمًا تتفاعل مع العوامل الاجتماعية الأخرى.

ونتعامل مع قصص وحكايات تعبر عنها الأحرف فى دمج أو تجسيد، ثم تبين فى الحالات اليومية المستمرة مثل حب الاشياء والحكم على الاشياء وفى الكلام الخاص، عندما يبدع الممثل ويرتجل ، فنحتاج إلى تعدد هذا التجسيد. الممثل الماهر يلاحظ ويكون قادراً على التجسيد والدمج ليس فقط مع تناقضات لحالته ومشكلتة الحية ولكن أيضًا مع الظروف الاجتماعية الأخرى. وأضيف حينئذ- مع الخطأ الجلى (لأن موضوعًا ما يكون دائمًا إستراتيچيًا فى سلسلة كاملة من الكفاحات الصغيرة مع الخصوم المختلفين) حسب نهج دى سيرتو للإختيارات الاستراتيچية بطريقة تمثيلية.

ويبدو لى أن إضافة هذا المنظور لدى سيرتو يكون حيويًا للأسباب المتعلقة بالدراما نفسها. وذلك عندما تكون الدراما طبقة تنطوى على تعارض ثنائى كما أفضل أنا أن أعبر. وهو نظام تحول العلاقات. وهو تصور الموضوعات الإجتماعية أو الاعمال الإجتماعية الاستراتيچية. وتدخل مع الطريقة الحتمية للأساليب الفعلية خلال العلاقات التقابلية مع الإحتياجات والملاحظات والذوق، طريقة التفكير روح الشعب فى الأعمال الإجتماعية الأخرى المشابهة فى التكوين. وتتكون فى نقطة داخل الكثافة التحولية مع الإحتياجات الذوقية المختلفة. وكانت هذه المسألة تمد جزءاً من السر فيما نسميه نحن تقليداً فى خلق الشخصية الروائية الدرامية وهى تحول متواصل للإستراتيچيات العرضية الصغيرة ، ولا تكون بالضرورة فيما يتعلق بالشكل العلائقى بين الصفات ولكنه داخليًا يتخلق داخل التعقيد الذى نسميه الصفة.

وتكون فى الكتابة الدرامية متوسطة ليست فقط باللغة المستخدمة ولكن بالفراغات بين اللغة النصية والفراغات بين إثنين أو أكثر من قوالب الصفة وداخلها وداخل الفراغات التى

من الممكن استخدامها كموقع إختلاف إنشائى وعلى أساس كيفية النماذج للمعرفة كمطلب شرعى لفهمنا العلاقات الإنسانية كافة.

إننا نبلور فكرة الإستراتيچى أو التكتيك بطريقة تقليدية ، والتحول الموقفى فى تناغم مع اندثار واسع الانتشار لخرافات معينة في حين ننسب لها الخاصية السيكولوچية ، وبفعل تلك الضروريات ليكون واضحًا أن هذا الاحساس المستخدم والابداع المتنقل المجاز فى حجرة الدس يحتاج أن يتم فى بيئة معينة. ويكون ذلك ابداعًا مناسبًا مع استرتيچياتنا الإجتماعية المتخصصة ، والتكتيك ضرورة لكل مقدار صغير لكى يصنع وضوحًا ، ولكن نتعامل هنا مع عنصر واحد فقط ، ودعا إليه بافز عام ١٩٨٧. ويكون علم معرفة المسرح فى مكان البناء العلائقى المبكر لعلوم العلاقات ، لأن الذى يحذف من الإبداع المتمسك بالنص المتنقل يضيف إليه الممثل تلقائيًا وحتمًا ، ويؤثر فى هذا الإخراج: مجمل جسدى أولى للصورة والفعل المؤثر فى الفراغ والوقت. وبالنسبة للأخرين والأشياء هناك تفصيل إخبارى موجز للغاية. هذا الفراغ الزمنى، فكراً جسديًا ولايكون لفظًا ولاحتى قبل لفظى.

وفى هذه النقطة كان إخراج الممثل أمراً ينطوى على علامات مركبة ذاتية. ويتضمن استعداد الممثل لتأسيس الحدود الخارجية ولكن يشرح بالتفصيل إستعداد الآخرين ، ويبقى الممارس غامضًا وقابلاً للتحول الجسدى المعلن بواسطة العوامل المواقفية المركبة الممارس المسحى مثل الإنسان المحرك المتغي فى أوسع نطاق. ولم يكن قط مكرهًا بهذه الاختيارات القوية السكونية أو المنتشرة بطريقة واضحة.

وكل منهم مسئول. ويستمتع فيما يشعر به ليكون فطريًا أو -فى تكتيك دى سيرتو- يلجأ إلى الطرق لصنع الفعل. وحقًا الفنون تصنع الفعل لهؤلاء غير المعارضين للنظام. وذلك لكى يسيطر الآخرون على الممثل الإجتماعى. هم يمثلون داخل أضلاعهم القائمة. ويتحولون بدون إكراه وفى دى سيرتو -مرة أخرى- يضحك الشخص العادى بينما يتجول عندما يشاء تمامًا، مفقوداً فى الزحام .

واستعارته للممارسة الثقافية اليومية لصنع القرار والتى استعدادها للممثل هى تكون المشاة المتجولون فى المدينة على الغم من أن المدينة نفسها (مثل النص الإجمالى وتركيباته ذو الخطوط المتشابكه ذو الفراغات والوقفات)والتى تبدو ذات نظام صلب من الشوارع والتقاطعات، المبانى، والنقاط وهى منظمة إلى حد ما بنظام الإشارات الضوئية، واختيار المشاة للطريق المسلوك لايمكن تحديده بذلك، ولاحتى بالنية أو الهدف المحدد سالفًا وتكمن متعه المشاهد فى تدفق سريع الاستجابة والحركة المتفاعلة فى آن واحد مع نظام المدينة كمؤسسة. وهو حر، يصف التجول ، يسخر منه إلى حد ما من داخل هذه الصلابة. وفكرة دى سيرتو تقوم جزئيًا على صلابة التكوين فى جانب ودهاء الموضوع فى الجانب الآخر، بينما

يجسد بيير بورديو الموضوع داخل تكوين عدد الطبقات ، مثل ذلك اختيارات الموضوع فى كل تشابكاتها. ويشير ثانيًا إلى مجموعة من الصراعات الصغيرة الواقعية والحية ولكن الداخلة فى المعارضات الأخرى ، وهذا الثنائى فى الإستراتيچية والتكتيك يمكن أن يطبق ليس فقط للكتابة الدرامية والصفات التى تعلمناها بقبولنا للنظم (والتى منها ضرائر التركيب النظرى نستطيع أن نرى أن يكون مرتبط كليًا على هذا التدريس والرغبة التى تنتج) ولكن لاختيارات واضع المناظر والمؤديين والمتفرجيين. وعلى هذا فأى حدث مسرحى وإخراجه المسرحى يبدأ وكأنه نسيج مشكل بين شفافيات مكسوة بقوة بطبقة كل منها عبارة عن مخطط منظم للفعل البشرى والمتفاعل ، وضعت هذه الشفافيات ليس فقط على مستوى واحد ولكن قوة بلوغ الذروة تربطه، فهم يشطرون على مستويات مختلفة. وعلى هذا يطالب الناقد للعمل على مستويات عديدة.

وتنبع تعقيدات المسرح ليست فقط من كثافة النسيج متعدد الطبقات ودوامته التى حدودها الخارجية غير واضحة الخطوط عند النظر إليها من زاوية مخصوصة الحقيقة أن الدخول والحركة داخل الظاهرة الضيقة لا يمكن تحديده كلية سلفًا. إنه إلى حد ما ، مفتوح للمشاهدين والمؤديين مع أن الحركة المؤثرة للأخيرة هو تعبير إلى حد ما وأكثر سابق تحديداً عنها فى الأولى بقدر ما. ولا يكون الممثل أبداً جزءاً منفصلاً لأغراض العرض ، لا يتحدد التدفق الحر (ولكنه دائمًا مصاغ وموضوع له الخطوط الكبرى جزئيًا) لأفعال دى سيرتو المتجول فى المدينة والضائع فى الزحام ، ولا ينتج بالخرائط أو الأدلة أو المحادثات السابقة ولكن مدى بدلاً منها ليكون كمسألة ممارسات جسدية التى تكون ماكره فى الـ ١٦٠٠ قبل معنى للمصطلح، التوجيه، المناشدة على أحسن الفروض الفنية الجدية فى هذه النوعية والتغيرات التالية فى القرن السادس عشر مثل الفنون البارعة التى أهملت داخل المعارف المثالية للأنظمة المتوسطة بواسطة الإستخدامات التقليدية للغة والتى أصبحت غير سهلة المنال بوفرة للتيار الرئيسى للمعارف، ولكن ليست للمارسة اليومية، تمثيل غواية أو شعور.

والتحام الإستراتيچية بالتكتيك كما تصورها بيير بورديو ودى سيرتو أصبح متنوعًا ، وتكتيك دى سيرتو يقدم الإطار التصورى للتقرب إلى الأفعال المسرحية التى كتبت إستراتيچياً إلى درجة معينة داخل النظام الاجتماعى والثقافى والإستحضار التكتيكى المميز لمكر الفنون وبراعتها.

يستحضر الممثل والمخرج والمشاهدون بتكرار على الإثنين- ماذا يعطى ولكى يكافح مع المظاهر التنظيمية للمجتمع بما فيها المسرح من فن مركب للفعل: الفن (وليس الصدفه العابرة) هذا الفن ذو الكيفية الفعلية على خشبة المسرح قد إستعان به أعضاء هذا العمل الجماعى الذى فيه يشعرون وكأنهم يؤدون ذلك العمل الجليل بذكاء ودهاء .

■■■■■

١- رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) ناقد فرنسى معاصر ارتبط إسمه بالنظريات البنيوية وبعد البنيوية على السواء. ومن أعماله المترجمة إلى اللغة العربية: *الكتابة في درجة الصفر*، ترجمة نعيم الحمصى، دمشق ١٩٧٠، *الدرجة الصفر لكتابة*، ترجمة محمد برادة، الرباط، ١٩٨٠ . وفيه يحاول أن يُبين المحتوى التاريخى للأشكال والبنيات والكتابات.

٢- يتناول جون ب. كارول فى كتابه "دراسة اللغة" (١٩٥٥) العلاقة بين اللسانيات البنيوية والمجالات المعرفية الأخرى، ولا سيما علم النفس الحديث.

٣- علم العلامات البنائية: مر علم العلامات بمراحل عديدة. وكانت البنيوية مرحلة أساسية فى تلك المراحل. فعلم العلامات -فى أصله- لم يكن مقرونا إقتران تلقائيا بالبنيوية، تلك النزعة التى ظهرت فيما بعد وربطت نفسها بكشوف ديسوسير فى دروسه فى علم اللغة العامة.

٤- بيير بورديو (١٩٣٠-) عالم اجتماع فرنسى معاصر.

٥- ف. چيمسون هو المفكر البريطانى صاحب "*الماركسية والشكل*" (دار مطبوعات جامعة برنستون، برنستون، ١٩٧١) "*واللاوعى السياسى- السردى بوصفه فعلا رمزيا اجتماعيًا*" (لندن، ١٩٨١)، "*واللذة: الحل السياسى، تكوينات اللذة*"، (لندن، ١٩٨٣).

٦- الدراما البريختية: نسبة إلى الكاتب المسرحى الالمانى برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦).

٧- ب. باڤز صاحب "*مشكلات فى علم العلامات المسرحية*" (١٩٧٦) وزميل آن أوبرسفلد صاحبة "*قراءة المسرح*" (١٩٧٨) فى السبعينيات والثمانينيات فى معهد الدراسات المسرحية بجامعة باريس بفرنسا.

٨- ماكس ڤيبر (١٨٦٤-١٩٢٠) عالم اجتماع المانى.

٩- إ. فان إرفين مؤلف "*مسرح الشعب الجذرى*"، دار مطبوعات جامعة إنديانا، بلومينجتون، ١٩٨٨).

١٠- چورچ مؤلف "*روز الجنس فى مجال الرؤية*" (ڤيرسو، لندن، ١٩٨٦)

١١- ك. آرنيس روبرت ويلسون: مؤلف "*هل الأداء بعد الحداثي ممكن؟*" فى مجلة المسرح، المجلد ٤٣ (١٩٩١).

١٢- د. برادلي مؤلف "*الدراما الفرنسية الحديثة*" (دار مطبوعات جامعة كمبردج، كمبردج، ١٩٩١)

١٣- ميشيل تورين (١٩٢٤-) كاتب فرنسى سياسى معاصر.

١٤- ريتشارد، "*مسرح الشمس*"، (منشورات سولان، باريس، ١٩٨٢).

١٥- ج. دوليمور، "*المأساة الجذرية*" (منشورات هارڤيستار، لندن، ١٩٨٤).

١٦- ميخائيل ميخالوڤيتش باختين(-١٨٩٥) مفكر روسى معاصر

١٧- أ.ب. ووايت ستالى براس، "*سياسات وشعرية التمرد*" (لندن، ١٩٨٤).

١٨- ج. كلوسوفيك، "*يوميات تادوس كانتور*"، مجلة الدراما، مجلد ٣٠، (١٩٨٦).

١٩- ب. ديفز، "*المنطق الثنائى*"، (فيرسو، لندن، ١٩٨٧).

٢٠- آلان تورين مفكر إشتراكى فرنسى معاصر

٢١- يورجين هبرماس (١٩٢٩-) عالم اجتماع ومفكر المانى معاصر مَثّل الجيل الثانى فى مدرسة فرانكفورت الإجتماعية.

٢٢- م. بيشوه، "*اللغة، علم الدلالة والأيديولوچيا*"، ترجمة هـ. ناجبال (ماكميلان، لندن، ١٩٨٢).

٢٣- الإبستمولوچيا النقدية هى نظرية المعرفة التى تعتمد فلسفة عمانوئيل كانط إطاراً مرجعيًا أساسيًا.

٢٤- *الإبستيم*: مصطلح أشاعه الفيلسوف الفرنسى المعاصر ميشيل فوكو للدلالة على الوحدات الأساسية التى يتشكل من التقائها نسق العلم.

٢٥- د. أوستن بروس *"نشر الثقافة الإبداعية"* (آلز وآنفين، سيدنيه، ١٩٨٧).

٢٦- إ. باربا ون. سفاريس، *"تشريح الممثل: قاموس الأنثروبولوچيا المسرحية"*، ترجمة ب. ديشون (بوفونرى كونتراست، ١٩٨٥).

٢٧- چ. آلر، *"علم الكتابة التطبيقية"*، (مطبوعات جامعة چون هوبكنز، بلتيمور، ١٩٨٥).