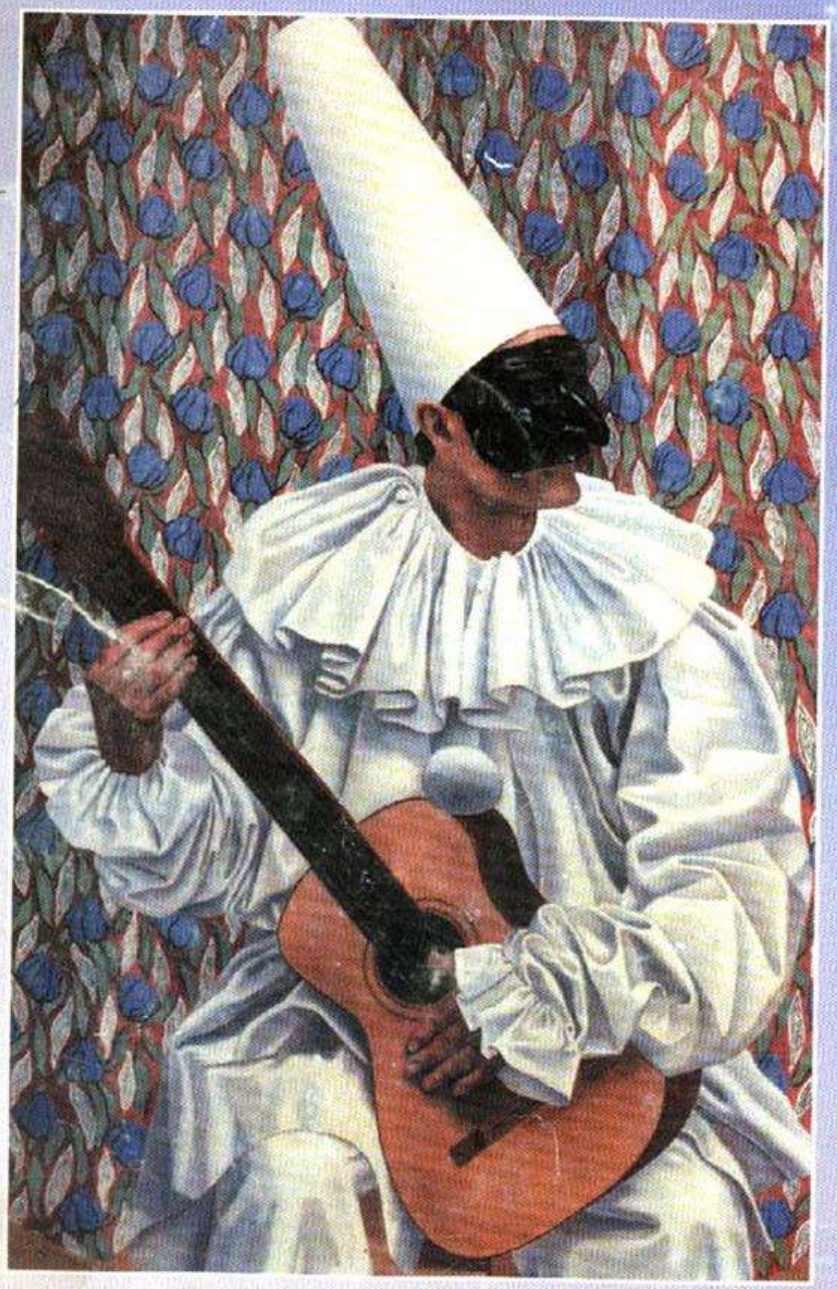
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



دوجلاس كيلنر
المشقفون والتكنولوچيا الجديدة
دونالد جاردنر
اعادة إختراع الوجه الانسانى فى المسرح
جيكوب وامبرج
إبداع فن تصوير المنظر
جولى فان كامب
الإنسانيات ونقد الرقص
جون ر. كوفاتش
تفكيك الثنائية الموسيقية
جورج بالوندييه
ثراء الثقافات الشعبية
مايك بيكوف
نهايه الفلسفة وازدهار الافلام
الياندرو باريكو
نص مسرحية العازف والبحر

العدد الثانى - خريف ٢٠٠٠

لوحة "بييرو العازف" (١٩٢٤) للفنان چنيو سيڤيريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتارية التحرير د . محمد مهران

عادل عبد الحميد

هشام عبد العزيز

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

* كلمة التحرير ٦

مسرح

* إعادة قراءة مسرح أ. آرتو، ت: أ. د. نبيل راغب، مراجعة: أ. د. محمد عنانى ١١

* إعادة اختراع الوجه الإنسانى، ت: د. سحر فراج، مراجعة: د. سامى صلاح ٣٩

* عن المسرح والحقيقة، ت: أ. د. أمين الرباط، مراجعة: أ. د. عبد الحميد حسين ٧٥

سينما

* دولوز والسينما، ت: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: أ د. يحيى عزمى ١١٩

* نهاية الفلسفة والسينما، ت: د. محمد السيد، مراجعة: أ د. هشام أبو النصر ١٥٣

موسيقى

* التعقيد الموسيقى، ت: أ. د. حمادة إبراهيم، مراجعة: أ د. مارسيل متى ١٩٥

* تفكيك الثنائية فى الموسيقى، ت: محمد الجندى، مراجعة: د. عزة مدين ٢٠٩

رقص

* حركة الكتابة وكلمات الرقص، ت: هبة نبيل، مراجعة أ. كريمة منصور ٢٢٧

* الإنسانيات ونقد الرقص، ت: أ. د. نهاد صليحة، مراجعة أ. د. ماجدة عز ٢٤٧

فنون شعبية

* تقاليد إحدى أسر فرجينيا، ت: د. سمية مظلوم، مراجعة: أ. صفوت كمال ٢٩٥

* ثـراء الثقـافـات الشعبيـة، ت: سها يحيى نجم، مـراجعة أ. د. محمد الجوهرى ٣٢٧

فن تشكيلى

* ابداع فـن تصوير المنظـر، ت: سـالـى محمد إمام، مـراجعة: أحمد فؤاد سليم ٣٤٥

* فـلـسـفـة اللـون، ت: د. فـيـفـى فـريد، مـراجـعـة: أ. د. أحمد إبراهيم ٣٧٣

النظرية النقدية

* مـن البنيـة إلـى البلاغـة، ت: د. خـالد سـالـم، مـراجعـة: د. حسن عطية ٣٨٥

* أشـبـاح الـنـقـد، ت: أ. د. شـاكـر عـبـد الحميد، مراجعة: أ.د. نبيل راغب ٣٩٩

النظرية الثقافية

* المثقفون والتكنولوجيا الجديدة، ت: سـامـح فـكـرى، مراجعة: سامى خشبة ٤٤٧

* الـحـوار الأوروبى، ت: د. حـامـد غانـم، مـراجـعـة: أ. د. باهـر الجـوهـرى ٤٩٣

* السـيـاسـة الحضاريـة، ت: د. سهير الجمل، مراجـعـة: أ. د. حمادة إبراهيم ٥٠٥

الإبداع

* الـعـازف والبـحـر، ت: أمـانـى فـوزى حبشـى، مـراجعـة: أ. سعد أردش ٥٢١

مصطلحات

*ثقافة التعليم، ت:سامح فكرى ت: محمد الجندى، مراجعة: أ. د. صلاح قنصوه ٥٧٣

كلمة التحرير

صدر العدد الأول من "مجلة الفن المعاصر" كمجلة أكاديمية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون والثقافة فى صيف عام ٢٠٠٠ ، فإذ بها تنفذ بعد صدورها بوقت وجيز، وسجل النقاد أن صدورها علامة لافتة فى الحركة الفنية والفكرية للتعريف بعلوم وتيارات الفنون الرفيعة عالميًا.

وأسرة المجلة تتقدم بشكرها للترحيب الذى أبداه قطاع عريض من المثقفين والمبدعين والنقاد والمهتمين بشئون الفن في الوسط الثقافى المصرى بصدور المجلة ، كما تذكر لهم بالتقدير العميق تعاونهم مع أسرة المجلة فى أداء رسالتها من خلال التنبيه الرفيع إلى اقتراحات وملاحظات وآراء طيبة تستهدف تطويرها، مثل اقتراح نقد ومحاورة الباحثين العالميين - نحاول وفق صيغة أولية أن نحققه إبتداء من هذا العدد ، ونطمح إلى الإستكمال بصيغة أفضل فى العدد القادم - وأيضًا اقتراح نشر مختلف الإبداعات الأجنبية إلى جانب الدراسات - بدأنا بالفعل فى إصدارنا الثانى تحقيق هذا الإقتراح - ثم طلب الكثيرون تحويلها من مجلة فصلية إلى شهرية حتى يتواصل القارىء مع الثقافة العالمية بشكل أقرب زمنيًا ، وهو ما يحتاج إلى جهود ضخمة ، لانخشاها ولا نجتنبها لأننا نؤمن أن ما يشق مولده يشق موته أيضًا ، ولأننا منذ صدور العدد الأول حرصنا على أن نحلم مع القراء الجادين والدارسين بأن تكون المجلة فى المستقبل

مرجعًا ومصدرًا لمن يسعى وراء التحليل الجديد والبحث الجاد فى الفنون والثقافة وباتصال فورى ودون إنقطاع زمنى يفتقد العزلة وعندئذ يستحيل الحوار، إن المجلة تدرك مسئوليتها وتحاول أن تشارك فى سد فراغ هائل فى البحث العلمى فى الفنون والثقافة فى مصر بترجمة البحوث العالمية والدراسات الأجنبية والمقالات المتعمقة من مختلف أرجاء المعمورة ومن مختلف لغات الأرض، وتدرك مسئوليتها، وتدرك كذلك أنها ليست وحدها ولن تكون وحدها، لكنها ستسعى دائمًا لأن تستنفر كل إمكاناتها لتوسع فضاء الفكر كى لا يُلجم العقل ويبقى حبيسًا ففى ذلك الخطر كل الخطر ، إذ الثقافة التى تتكفىء على نفسها تموت.

التحرير

چان چينيه مع ليونور فيني ، رولان بوتي ، آرلتي ، إزان ليدوڤا

مسرح

اتسم ربع القرن الأخير بتحويل جانب من الاهتمام بالنص الفني والمؤلف إلى القارئ في إطار ما يسمى بنقد استجابة القارئ. و هو ليس مدرسة أو اتجاها واحدا بل يمثل اتجاهات لدراسة القراء لا القارئ المفرد مثل القدرة و عملية القراءة برمتها و تشكيل النص للقارئ و ما إلى ذلك جميعا في إطار الرواية بصفة أساسية و الدراسة التي نقدم لها هنا "مسرح القسوة و الصورة الخيالية للأسرة : بعض الأفكار المبدئية عند أنطونان أرتو-إعادة قراءة لأرتو" لمؤلفها جيرا لد بول شاربلنج، تضيف المسرح بعامة و "مسرح القسوة" بخاصة والمؤلف هو محاضر في اللغة الإنجليزية و آدابها لاهداف أكاديمية في جامعة وارفيك و في الدراما الحديثة في جامعة برمنجهام. وتخصصه الدقيق هو دراسة الدراما الفرنسية الحديثة و نهضة الكتابة النثرية الفرنسية كما درس مادة اللغة الإنجليزية و آدابها في جامعة نانت بفرنسا. وهو هنا يدعو إلى تطبيق منهجية إعادة القراءة الجديدة. من هنا فالدراسة تعيد النظر في أسس المسرح الحديث و قواعد المسرح الغربي المعاصر كله.

مسرح

مسرح القسوة والصورة الخيالية للأسرة:
بعض الأفكار المبدئية عند أنطونان آرتو
إعادة قراءة لآرتو: *

تاليف : چيرالد بول شاريلنج **ترجمة** : أ. د. نبيل راغب **مراجعة** : أ. د. محمد عنانى

من بين كتّاب المسرح فى القرن العشرين، يمكن أن يعد أنطونان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) أكثرهم غموضاً وإلغازاً[١]. فيقرر باربر أن حقائق حياته كانت عارية وصارمة، وعمله كان حركة مشحونة بالألم عبر مراحل من الصمت والترحال[٢]. وحتى أقل الطلبة الدارسين وعياً بآرتو، يمكنه أن يتأكد من أن هذا الكاتب يتناول موضوعات شائكة ومحظورة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن آرتو يواصل جذب وإثارة آراء نقدية محورية إلى حد كبير، بين النقاد الراسخين. وعندما يصبح الناقد وجها لوجه مع أعمال آرتو، فإن مدخله إليها، إما أن يكون نصياً بطريقة موضوعية، أى يتغاضى عن العنصر البشرى فى إنتاجه، ويركز فقط على اللغة المطبوعة على الصفحة، أو يركن إلى التوجه الذى يحتم وضع السيرة الذاتية للكاتب فى الاعتبار، موضحاً المراحل التى كتبت بها نصوص آرتو. ففى النوع الأول من القراءة، يتم تجريد نصوص آرتو من العناصر البشرية والشخصية، ثم إخضاعها لمنطق التفكيكية الصارم، مما يتماشى مع تأكيد ديريدا على أن

---

* هذه الترجمة العربية لبحث : ARTAUD'S "THEATRE OF CRUELTY" AND THE FAMILY ROMANCE:SOME PRELIMINARY THOUGHTS لمؤلفه GERARD PAUL SHARPLINY المنقول عن شبكة الإنترنت العالمية: http//: offrords.com/artaud/sharpling.html.

مسرح القسوة لا يمثل شيئاً محدداً، ويشكل تحديات للعقيدة الدينية المتوارثة عبر تقاليد الميتافيزيقا الغربية.[٣] وفى القراءة الثانية، يتم تناول أعماله فى إطار حالة هذا الكاتب المسرحى العقلية والروحية المدمرة، من خلال البطاقات التى تم إلصاقها به (ابتداء من الغنوصية حتى الشيزوفرانيا)، والتى اعتبرت مداخل يمكن الاعتماد عليها، إلى أعماله[٤]. أما القراءات النصية، فتقدم ميزة محددة، وهى أنها تتعامل مع كتابات آرتو بدون أفكار مسبقة عن حياة الكاتب وملامحها، خاصة فيما يتصل بأفكاره الخارجة عن كل تقاليد العالم الأدبي، فمن الأهمية بمكان فى هذه الحالة، ألا توضع فى الاعتبار عند أية مناقشة لأعمال الكاتب المسرحي. لكنها أهمية مبالغ فيها؛ لأنه فى كتابات آرتو، توجد علاقة متبلورة ومتبادلة بين الفن والحياة، فكل منهما يضئ الآخر ويوضحه. وقد أكد كل من آلان، وأوديت فيرمو هذه النقطة بالذات، موضحين أنه ليس هناك تمييز مناسب ومقبول بين آرتو الإنسان، وآرتو الكاتب.

وعند إعادة تقويم مؤلف كتاب "المسرح وقرينه" (١٩٣٨)، يبدو من المهم إيجاد حلقة وصل بين حياة آرتو وجمالياته، بمعنى إبراز اسم آرتو كممثل للكاتب المسرحي، ولمجموع نصوصه فى الوقت نفسه. ولإنجاز هذه المهمة، لابد من إيجاد مدخل نقدى يؤدى إلى كل من حياته، ووضعه على خريطة العالم الأدبي، كمادة مستقاة من أعماله الأدبية.

وفى الحال، فإن مفهوم فرويد "للصورة الخيالية للأسرة" يقدم نفسه كمصدر ممكن لهذا المدخل، طالما أنه يتخطى كل الحواجز التى يمكن أن تكون مصطنعة، بين ما هو خيالى وما هو غير ذلك، وذلك بإخضاع كليهما لتحريات التحليل النفسي[٦] وهذه الصورة الخيالية للأسرة، عبارة عن سرد للعلاقات الأسرية التى تبنى بطريقة لاواعية داخل ذات الإنسان،

وتشكل الدافع للذات الذكرية. وفى مقالته حول هذا الموضوع، يقيم فرويد حلقة اتصال بين الرغبة الأوديبية، وبين قدرة الطفل المبكرة على السرد، والتى يخلق فيها الذكر (كذات) أعمالاً خيالية تمكنه من تحرير نفسه من سلطة والديه. ويحدد فرويد مجريين منفصلين وإن كانا متصلين عند تحقيق هذه الصورة الخيالية للأسرة. يشير إلى المجرى الأول بأنه رغبة الطفل الذكر لتحديد ذاته وتأكيدها من داخلها، وهو ما يتحقق من خلال محاولة إحلال آخرين محل الأبوين الطبيعيين، من ذوى المكانة الاجتماعية الأرفع. أما المجرى أو المرحلة الثانية، فتنطوى على العلاقات والمواقف الجنسية الشهوانية، التى يرسمها الطفل لنفسه فى مخيلته، وذلك بهدف استحضار الأم كموضوع لحب الاستطلاع الجنسى الحاد، فى المواقف الزاخرة بأمور الحب السري. وبالنسبة لفرويد، فإن إدخال الأم إلى ساحة الشهوة الجنسية، هو بمثابة نتيجة مباشرة للوضع الذى يشير إلى أنه إذا كانت الأبوة دائماً غير مؤكدة، فإن الأم مؤكدة بلاجدال. ويلاحظ فرويد أن الصورة الخيالية للأسرة، لا تبرز بمفردها من اغتراب الطفل عن أبويه، بل هى محاولة أيضاً لعلاج أو إزالة الغشاوة المغلقة للحياة من خلال قوى الخيال. ولا تقدم المناقشة التى نحن بصددها الآن، بادئ ذى بدء، توظيفاً كنموذج فرويد بهدف تطبيقه على كتابات آرتو[٧]. فإنها على أية حال، تبنى منهجاً جديداً للنظر فى دراما آرتو.

إن هدف هذه الدراسة يمكن أن يكون طموحاً إلى حد كبير، ويتمثل فى إيجاد الصلة بين العناصر المنفصلة، بل المتصلة فى الوقت ذاته، بين جماليات آرتو، وبين مسرحيته "آل شنشي"، والمناخ المسرحى فى القرن العشرين، لكى تتجلى أمامنا ضرورة الجمع بين هذه المسارات الثلاثة لفهم مسرح آرتو كمنظومة متكاملة، لكن دراسة بهذا المدى لا يمكن أن تغطى -بتمكن- كل

هذه الملامح.

وعلى أية حال، فإنها طريقة لطرح الموضوع للمزيد من المناقشة. وسوف أبدأ بالتحرى عن بحث آرتو عن الحصول على السطوة على أبيه، من منظور محاولته تجنب الدلالة اللفظية النابعة من تقاليد الميتافيزيقا فى الغرب، بصفتها صراعاً يؤدى إلى إحساس بالخواء والفراغ. حينئذ سوف أظهر - بالإشارة إلى مسرحية آرتو "آل شنشي" - كيف تحولت هذه الرغبة على منصة المسرح، إلى لعب حر للصور الجنسية الشهوانية، التى تتجاوب -إلى حد كبير- مع المرحلة التالية من معيار أو نموذج فرويد. فإذا كانت بنيتها قد نهضت على منظومة من علاقات أسرية قوية، وتؤدى إلى ارتكاب الفحشاء والقتل، فإن مسرحية "آل شنشى" تقدم نفسها مباشرة كمفتاح لاكتشاف العلاقة بين آرتو والصور الخيالية لأسرته. وفى النهاية، سوف أبين إلى أى مدى يمكن توظيف نموذج فرويد عن الصورة الخيالية للأسرة، وذلك لمناقشة وضع آرتو كفنان، بحيث يمكن بالتالى رصده كمشارك فى الصورة الخيالية لأسرته، والتى تعكس العناصر الجمالية فى نصوصه. وبرغم توظيف معيار أو نموذج فرويد كوسيلة للربط بين العناصر الجمالية عند آرتو، وكذلك كتاباته الدرامية ووضعه كفنان، فإن هذه الدراسة ليست محاولة لفرض أى نموذج آلى معد مسبقاً وموحد على حياة آرتو وأعماله. وإلى حد ما، فإن كل قسم منفصل من أقسام هذه الدراسة، يقدم زاوية جديدة إلى النموذج الفرويدي، مما يواكب افتراض فرويد نفسه، بأن هذا النموذج قابل للتحول والتبدل إلى ما لا نهاية، ذلك أن جوانبه العديدة، ومداه العظيم فى مجال التطبيق، يمكنه من الوفاء بكل المتطلبات المنشودة[٨]. إن المدخل الفرويدى للعناصر الجمالية عند آرتو، وكتاباته ووضعه فى عالم عصره الفني، يصبح مطلوباً مع الاهتمام المتزايد لدلالة "العقل الباطن" أو

"اللاوعي"، والتى كانت سائدة حين كان آرتو يمارس الكتابة. وينعكس هذا الاهتمام من المبادئ الجوهرية للسيريالية، وهى الحركة التى انتمى إليها آرتو حتى عام ١٩٢٨. فقد كان السيرياليون بصفة خاصة،واعين بمفهوم فرويد عن الكبت، وقوة العقل الباطن وبنيته، والذى يمكن تتبعه من خلال الأحلام والكتابات التى تشير إلى ما يدور داخل النفس.

آرتو والدلالة اللفظية

ويمكن تطبيق نموذج فرويد للصورة الخيالية للأسرة على العناصر الجمالية وإجراءات الكتابة، لإظهار محاولة الفنان الذكر لإزاحة الأب الطبيعى من مكانه، وإحلال شخصية خيالية من طبقة أعلى محله.

هذه الحركة محورية فى العناصر الجمالية عند آرتو، بمعنى أنه يبحث دائماً عن لغة جديدة وغير لفظية، تستطيع أن تتخلص من قيود الدلالة اللفظية، كوظيفة سائدة على الخطاب اللفظى فى بناء المعني، وموروثة عن المفهوم الأدبى للأب. وتعد الاستحالة المطلقة لتحقيق مثل هذا الفصل العدواني، سمة أساسية فى نموذج فرويد، وربما فى العناصر الجمالية عند آرتو أيضاً. وقد عبر آرتو بصفة أساسية عن محاولته التى طاردته فى صحوه ومنامه لقهر لغة الأب، فى مقالتين شهيرتين هما: "الإخراج والميتافيزيقا"، و"المسرح والطاعون"[٩] يتناول فى المقالة الأولى خطاب العقل الباطن عبر الحواس، فى حين تدور الثانية حول العالم المسرحى الزاخر بأجواء التصوف الغامضة والشبيهة بالأساطير، والتى تتوسل بالطبقة المظلمة والخفية المدفونة فى أعماق دخائل العقد الباطن عند المشاهدين، والتى تستطيع إزاحة طبقات النظام الهرمى والأفكار المترسبة من قبل.

فى المقالة الأولى من هاتين المقالتين، يمنح آرتو السيادة للمرئى على حساب اللفظي. ويقدم تفسيرًا جديدًا للوحة بعنوان "لوط وبناته"، والتى يحولها -بنوع من الدعابة- إلى

"بنات لوط". فإذا كانت اللوحة الأصلية تضع تدمير مدينة سادوم فى الجزء الأعلى على اليمين منها، إلى جوار منظر الهدوء الأسرى فى الركن الأسفل على اليسار، فإن آرتو يبحث عن حلقة الوصل بين هاتين الحضارتين اللتين يبدو بينهما التعارض، بإرجاعه العمل كله إلى العلاقات التحتية للفحشاء. وعلى هذا، فإن الصورة الدمثة اللطيفة نسبياً للنساء، فى اللوحة الأصلية، تكشف عن وجهها المضاد عند آرتو، وتدل ضمناً - كما تشير جين جودول - "على اهتمام فرويدى غير حريص بالفعل الوقائى بين مقعد الوعى الوقور، وبين الطاقات والأنشطة الطاغية للغريزة الجنسية"[١٠]. ففى الوصف الذى نقحه وراجعه آرتو، فإن حضور النساء لم يتم فصله عن باقى اللوحة، بل قُصد به فقط إبراز الشبح القاسى والشهوانى للأب، الذى يبدو - كما لو كان على منصة المسرح - وسط إسقاط خلفى لنوع من الإضاءة المثيرة للهلوسة والنيران المتأججة بدلالات رمزية. وكان وصف آرتو بمثابة الافتتاحية للإسهاب الذى ميز مفهومه المحورى عن القسوة التى طاردها بإصرار؛ كى يعيد إنتاجها فى المسرح.

ويدلل آرتو على أن القسوة فى المسرح تنهض على الطريقة التى يجبر بها كل مشاهد على مواجهة قيمه أو قيمها، كما يواجه أعمال العنف ذاتها. ومن خلال تحليل ومراجعة محتويات اللوحة، فإن آرتو يفترض إمكان وجود لغة جديدة، قادرة على تجنب وتجاوز تقاليد الحوار اللفظي، والمحورى فى المسرح الأرسطي، وبالتالى يسمح للعقل الباطن بالتخاطب من خلال الحواس. فقد منح توظيف آرتو للوحة "لوط وبناته" قوة دفع لبحثه الدؤب عن بوتقة تتصهر فيها كل الأشكال الثابتة للأداء والحوار العقلاني. ويدلل آرتو على ذلك بأن نوعاً جديداً من اللغة هو القادر فقط على النقل المؤثر، والتوصيل المباشر لمفهوم القسوة، الذى يشكل المسرح الأصيل، فيقول :

"أقـــول إن هذه اللغـــة الأساسية الموجهة للأحاسيس ولا تعتمد على القول، ينبغى أن تتـفق أولاً مع المشـاعـر. فهناك شعر للأحاسيس كما للغـــة أيضـــاً. وهذه اللغـــة الطبيعية والأساسية لا تصبح حـقـيـقـة مـسـرحـيـة، إلا بتجسيدها للأفكار التى تعبر عنها اللغة الدقيقة". (١١)

(ترجمتى عن الفرنسية: ن. ر)

وإيمان آرتو الجـــازم بأن اللغـــة تستطيع أن تتجاوز وتتخطى الخطاب التقليدي، وتحفز الحواس أكثر من تأثيرها فى الفكر، إيمان يتجلى فى مقالته "المسرح والطاعون". فى هذه المقالة، يرسخ آرتو نوعاً من التماثل بين المسرح والطاعون، فكلاهما قادر على تخريب النظام الاجتماعى المعتاد، وتدميره تماماً. يرى آرتو أن كلاً من ضحية الطاعون والممثل، يلعبان أدواراً متماثلة، إذ إنهما يفرضان وجودهما من خلال المشاعر الحادة والطارئة. وبنفس القدر بالنسبة للمشاهد، فإن عملية المشاهدة تحرر حواسه وتطلقها فيما يشبه الوباء. ويفترض آرتو أن المسرح الأصيل يبدأ مثل الطاعون، بكل ما لا يمكن استيعابه، فهو يشرع فى تفكيك القُوي، ويفض اشتباك الممكنات"(١٢).

آرتو

فـــهـــو يرى فى هذا، عـــددًا من الاستدلالات المفيدة، وفى مقدمتها قدرة المشاهد على امتلاك نظرة ثاقبة

حقيقية - ويمكن أن تكون مدعبة - إلى الخاصية المميزة لهذه الاستدلالات وازدواجيتها الضرورية، بحيث يتم خلع كل الأقنعة المصطنعة، ويحصل البشر على أصالة متزايدة. ويواصل آرتو مناقشته لفكرة المسرح غير اللفظي، فيوضح أنه قادر على إخراج القيح من الخراريج والدمامل وتطهيرها، من خلال الانفعالات الجمعية لجمهور المشاهدين، وهذا من شأنه أن يمدنا بطاقة تمتد وتتجاوز الحدود اللفظية للأشكال التقليدية المتفاعلة على الساحة.

وترتبط محاولات آرتو للهرب من سجن اللغة ارتباطاً وثيقاً، بتأكيده وتركيزه على أبعاد وآفاق التوصيل غير اللفظى وما بعد اللغة، فى المسرح، وهى ما يتمثل فى التنفس والحركة. ويرى آرتو فى الحركات، بصفة خاصة، أهمية قصوى فى تخطى قوانين الدلالة اللفظية. ففى عام ١٩٣١ كتب خطاباً إلى بنجامين كرميه يؤكد فيه أهمية الحركة قائلاً:

"إن العمل الموضوعى للإخراج يستمد نوعاً من السمو الفكرى من عملية محو الكلمات التى تستند إليها الإشارات، ومن عملية الجزء التشكيلى والجمالى للمسرح، والذى ينأى عن طبيعته التوصيلية الزخرفية، ليصبح بالمعنى الصحيح للكلمة لغة التخاطب المباشر". (١٣)

(ترجمتى عن الفرنسية: ن.ر)

ويناقش آرتو بالتفصيل الإمكانات الدرامية للحركة، والتى يراها قادرة على اختصار المسافة المصطنعة بين الممثل والمشاهد، وتوفير نوع من الاقتصاد فى التوصيل المباشر بلا وسيط بين المؤدى والمشاهد، وبدون المرشحات التى تفتعلها مزالق اللغة اللفظية. فالحركات - بالنسبة لآرتو - تؤسس ثقافة جديدة، وهى الفكرة التى تركز الأضواء مرة أخرى على هدفه

الشامل الخاص بتنمية وتطوير نوع جديد من اللغة، التى تكمن منابعها الأولى فى أعمق طيات الحساسية الإنسانية. وقد أصبحت رغبة آرتو الملحة لخلق لغة غير لفظية فعالة، حنيناً لوهم أثير لا يمكن تحقيقه على المستوى العملي، طالما أن كل وسائل التوصيل الاستعراضية، تقليدية بنفس الدرجة، وكلها تلوثت بالممارسات الاجتماعية، والخطاب الصادر عنها.

وكانت رغبة آرتو فى أن يخلع لغة الآباء من جذورها، وأن يستبدلها بأسلوب لغوى من نوع جديد، قد تبلورت فى صراعه ضد البنى التقليدية للوحدة الأسرية، التى يقوم فيها الأب بتسليم اللغة إلى الابن عبر عملية من التوارث الآلي. وهذا المسعى تقبل الأب، والذى وجد فيه ديريدا أصل المسرح، كان يقصد الحفاظ على طاقة الدلالات الفريدة للتعبير الدرامي، والتى ظلت تتآكل حتى فقدت معناها. ويبدو أن آرتو يشير إلى المرض الرئيسى الذى أصاب العصر الحديث، وهو فقدان الكلمات لقوتها الدالة الشبيهة بالسحر الذى نحن فى أشد الحاجة لاستعادته. وقد أخذ آرتو على عاتقه مهمة استعادة هذا السحر الضائع، ولكن دون أن يدرك أن أية لغة ستستعمل فى عملية الاستعادة هذه هى اعتباطية بطبيعتها. وبالتالى فإن مشروعه كان محكوماً عليه بالفشل فى النهاية. إن تجنب أو تخطى الدلالة اللفظية إذا كان ممكناً، يمكن أن يؤدى إلى نتيجة واحدة، وهى غياب كل أنواع التمثيل أو الأداء المقصود، ووضع حد للمفاهيم والأفكار التى تقوم بتوصيل الإحساس والمعنى. وحول هذا المأزق قال سونتاج إن كتابات آرتو تصبح "عملاً يلغى نفسه بنفسه، مع تأكيده على استحالة تطبيقه"، فى حين أن بروك يلاحظ أن الوضع المحورى لهذا الإحساس بالخواء والفشل فى العناصر الجمالية عند آرتو يرجع إلى أن:

"آرتو لم يخرج مسرحه أبداً إلى حيز التنفيذ، وربما كانت قوة تصوره

مـثل الجـزرة المعلقـة أمـام أنفنا ، لا يمكن أن نصل إليها أبداً"[١٤].

مسرحية "شنشي" لآرتو والصور الشهوانية

إن مـحـاولة آرتو لتـفـصـيل لغـة جـديدة، تتـصل بالمرحلة الأولى من الصورة الخيالية للأسرة عند فرويد، وتتمثل فى المحاولة الفاشلة التى يقوم بهـا الابن للتـخلص من الأب وكل مـا يمثله فى ثنايا اللغة.

وعلى أية حال، فإن مسرحية "آل شنشى" (١٩٣٥) يمكن أيضاً أن تشكل إضافة مناسبة لمناقشة آرتو فى ضوء الصورة الخـيـالية للأسـرة، وطالما أن بنيتها الكلية تنهض على لعبة متبادلة بين أب مـتـسلط يصـر على توسـيع عـلاقـة الفـحـشـاء، وبين أنثى تقـاوم محاولاته، ولا تستطيع أن ترضخ لإرادة الذكـر المتـسلط.[١٥] والآن أريد أن أوضح دور الصورة الخيالية للأسرة فى مسرحية "آل شنشي" أيضاً، لكنها تبرز فى المقدمة، المرحلة الثانية من النمـوذج الفـرويدي، بمعنى الابتكار الممـتع للصـور الشـهـوانيـة والشـاذة للنساء. وكان أكبر سرد واقعى وحقيقى لقـصـة آل شنشى، تم نقله عن الإيطالية، قد قام به الروائى الفرنسى ستندال، وأغرى آرتو بتحريفه حتى يصـبح الكونت سلف صـورة لامـرأة خيـالـية، ورمـزاً زاخـرًا بالجنسـية الوثنية.[١٦].

ولأول وهلة، تبـدو "آل شنشي" نموذجًا متطرفًا للكبت الأنثوي. ذلك أن الكونت يغـتـصب ابنتـه بيـاتريس، ويقتل ولديه، فى حين تتآمر بياتريس لقـتله انتـقـامـاً منه، لكنهـا تفـشل فى محاولتها.

ويتم تعذيبها وإعدامها لدورها فى مؤامرة قتله. وبرغم القسوة الواضحة التى تنطوى عليهـا حبكة المسرحيـة، فإن أحد ملامحها البارزة تكمن فى أن الكونت يظل دائمـاً فى حـاجـة إلى إشباع رغباته ونزواته التى لا ترتوي، برغم كل الميول العنيفة التى تطفح بها المسرحيـة. فهـو عاجـز عن السيطرة الكاملة على الأنثى وإعادة صياغتها

طبقاً لرغباته، مما يدفعه باستمرار إلى وضع ابنته فى العرين الشهواني، ولا يملك فكاكاً من هذه الفكرة. وفى هذه العملية الشهوانية، تبدو بياتريس فى صورة ضحية لاحول لها ولا قوة فى مواجهة طغيان شنشي، وأيضاً فى صورة شبيهة بالحية.

وكما يصورها آرتو، فإن محاولات بياتريس لتحطيم أغلال الخطاب الذكري، موازية تماماً للأشكال التى قننتها هيلين سيكسو فى مراجعتها وتقويمها الراديكالى لتاريخ حالة دورا عند فرويد.[١٧].

فقد أثارت سيكسو الطريقة التى أوضحت بها قدرة الهستيريا الأنثوية المهمشة على مقاومة الأنظمة الأبوية المؤسسة للتحكم من خلال تطوير لغة جديدة. وتشير سيكسو إلى أن دورا ترفض البنى الأسرية والأبوية التى أقامت المجتمع على جسد المرأة المحتقر والمرفوض. وبرغم أنها كانت محرومة من إمكان التحدث مباشرة عما تعتنقه، فإنها كانت تملك قوة داخلية تنهض على رغبتها الراسخة، التى تمكنها من زعزعة أفضل الخطط الراسخة التى أرساها المحلل لابارد المدقق:

"إن مصدر قوة دورا - برغم كل شيء - كان رغبتها ... ففى هذا استطاعت أن تنضوى فى تيار يمنحها نظرة شاملة، وقوة، وثقة مؤكدة، وتعلن عما تطلبه من الآخرين بأسلوب لا يسمحون به، لكنه يفل أسلحتهم عندما تشرع هى فى النزال..... (وبدون تركيزهم المحدود المتهافت) فإنها تدمر كل حساباتهم".[١٨].

وربما كانت بياتريس تشبه دورا عند فرويد، فى مقاومتها لكل ما من شأنه الإقلال من قدرها وتشويه صورتها. فهى تحتفظ ببعد الإغراء الذى ورد فى الوصف الأصلى لستندال، الذى سرده فى كتابه "حوليات إيطالية":

"كان لى حظ رؤية
إيطاليا مع بعض
الأصدقاء فى عام ١٨٢٣،

ولا أنسى أبداً انبهارى أنا وأصدقائى بالصورة الشخصية لبياتركس شنشى المثيرة للاعجاب، والتى رأيتها فى روما فى قصر بريريني.[١٩]

(ترجمتى عن الفرنسية: ن.ر)

وعلى أية حال، فقد صورها آرتو فى عمله بشكل أكثر غموضاً، فهى شهوانية، عسيرة المنال، ملوثة، وفى النهاية فاسدة. (الفصل الأول: المشهد الأول). فالطريقة التى تتذبذب وتتخبط بها شخصية بياتريس، تبدو كشخصية دورا عند فرويد، عندما تبرز الصعوبة الكامنة فى محاولة الذكر ليتحكم فى صورة المرأة ويثبتها. فمنذ مطلع المسرحية، يسمع المشاهد كيف مارست بياتريس قوة إغراء جنسى طاغ على الكاهن أورسينو، وأضرمت فى داخله من الأحاسيس ما لا تستطيع عقوبات الكنيسة الكاثوليكية أن تتصدى له (الفصل الأول: المشهد الثاني: ١٩٥).[٢٠]

وبالطبع فإن بياتريس تعتبر نفسها ملوثة، وتعترف أنها لم تُعدّ أو تؤهل لحب إنسانى من النوع الذى يبحث عنه أورسينو.. فليس هناك سوى الموت كنتيجة حتمية لهذه العاطفة الطاغية. وكان وعيها الحاد بأن أية علاقة حب تقليدية لا يمكن أن تكون فى متناول يدها، قد اصطدم باعتراف أورسينو، الصريح بحاجته إلى قلب بياتريس، وأنه لابد أن يجن إذا لم يفز به. وقد رسخ الظهور النهائى للكونت فى المأدبة صورة بياتريس ذات الحدين. وعندما أمر الضيوف بأن يظلوا على ألم الموت، فإن بياتريس تتوسل طالبة المساعدة، دفاعاً عن نفسها ضد قسوة الكونت، تثير كل مشاعر التعاطف فى المُشاهد المذهول الذى اجتاحه الرعب من انفجارات بركان الغضب عند الكونت:

"أنتم أيها الآباء لا تتركونا مع هذا الحيوان المتوحش لدرجة أننى لا أنظر أبدًا إلى رأس دب فيها المشيب دون أن

تجتاحنى رغبة الكفر بالأبوة" (الفصل الأول: المشهد الثالث:٢٠٦).

وعلى أية حال، فإن بياتريس التى تبدو وكأنها غائبة عن الوعي، تقدم للكونت كأسًا من النبيذ، وسرعان ما يستدعى المشهد قوة أكبر فى غموضها وإثارتها للتساؤلات. فالكونت يؤكد طبيعة ابنته التى تشبه الحية الرقطاء، ويصور نفسه كساحر للثعابين يملك القدرة على تنويم ضحيته، وإدخالها فى حالة من الرضوخ الجنسي. ذلك أن نص آرتو يخلق عالماً يسرى فيه التواطؤ بين الذكر والأنثي، ويضخم من ذاته وحساسيته تجاه الآخر. وفى الوقت نفسه تعرى المسرحية التحول الدائم للمسئولية، ومحاولة طمس الحدود التى تفصل بين السلوك المعتاد والسلوك المنحرف، بمعنى تطبيع الانحراف والشذوذ.

ومشهد المأدبة (الفصل الأول: المشهد الثالث) الذى يعتبر محور المسرحية، سرعان ما يوحى بجو من التركيز الدينى إلى حد كبير، إذ ينقح آرتو نص الشاعر الإنجليزى شيللي، الذى يتناول نفس المضمون، وذلك بإحلال تداعيات لا ارتباط بينها، واختراقات سيكلوجية مصحوبة بحركات جسدية وحوار مشتت، للإيحاء بجو الارتياح العميق الذى أصبح يحيط بالتواطؤ المسكوت عنه بين الكونت وابنته. فكل دلالات نص آرتو تظل كامنة تحت السطح، لكن الجمهور يواجه بمشهد أكثر غموضًا من نص شيللي. وكما تفترض جودول، فإن الرسوم التخطيطية لإخراج المسرحية، تثبت بوضوح اضطراب منصة المسرح عند آرتو وخواءها، تحت وطأة القسوة القهرية التى يمارسها الكونت، والصور الشهوانية التى تجسدها بياتريس.[٢١] فبعد أن يعلن شنشى موت ابنيه، فإنه يطلب من ضيوفه أن يجلسوا فى مقاعدهم بمنتهى البساطة. من هذه الناحية، تصبح الحركات التى صممها بلين أكثر تفصيلاً وتعقيدًا، وتتصاعد من خلال الشخصيتين الرئيسيتين الدائرتين فى

دوائر محورية حول بعضهما، والمتحركتين فى حالة أشبه بالغيبوبة أو التجلى الذى يتصاعد إلى قمة التوتر. وفى النهاية تجتاز بياتريس المسافة إلى داخل الفراغ المغلق حول الكونت، جاذبة إياه كمتواطئ معها فى فعل الفحشاء إلى حد كبير، حيث احتوت كأس ضخمة رابضة على المائدة كمية ضخمة من النبيذ. فى هذا الجو المشبع بالطقس الدينى إلى حد كبير، يقدم شنشى على خطوة ليلمس بياتريس، التى تتنفض بأسلوب آلى وهى تقفز جانبًا، خارجة من غيبوبتها.

وكان تنقيح آرتو للنصوص الأولى للقصة، قد جعل هذا المشهد أكثر تعقيدًا ومثيرًا لإشكاليات، ويصعب الحكم عليه أكثر من نظره فى نص شيللي، وبالتالى فإن الأحداث لا يمكن شجبها ومصادرتها بسهولة بناء على قانون أخلاقى واضح المعالم. وكما أن وصف آرتو المدمر للوحة" لوط وبناته" يحل محل الهدوء الأسرى المشبع بالإيحاءات الجنسية والشهوانية الخفية، فإن هذا المشهد فى مسرحية آرتو يحول منظومة من الأفعال التى يسهل شجبها وإدانتها - إلى حد ما - إلى دوامة لا أخلاقية، تجبر المشاهد على أن يراجع قيمه أو قيمها. فقد أشار الكونت بالفعل إلى اهتزاز الحدود وتداخلها بين الخير والشر، فى المناقشة التى دارت بينه وبين كاميللو المندوب البابوى فى المشهد الافتتاحى فى المسرحية. وهو الرأى الذى تردد بياتريس صداه، والذى يوحى بأن العالم يحترق عندما تصبح التقسيمات بين الخير والشر تقسيمات مفتعلة (الفصل الرابع: المشهد الثالث).

وفى إطار هذه البنية الغامضة للعالم، فإن الصعوبة تزداد عندما تعتبر بياتريس مجرد ضحية للشر، طالما أصبح الصواب والخطأ خصائص فاقدة للمعني. ويفترض باتاى أن هذه الطبيعة الإشكالية للفحشاء على وجه التحديد، تتجاوز حدود التفسيرات المخلة والمبتسرة،

وأكـــثـــر من ذلك كل الأحكام القيمية.[٢٢] .

فالمشاهد يتابع بشراهة الصورة الخيالية للأسرة وهى تكشف عن نفسها ، لكنها كما يبدو لا تستدعى ببساطة أى نوع من الرقابة الأخلاقية الجلية المتبلورة .

وحتى نهاية المسرحية، فإن شخصية بياتريس تظل على صورتها الشهوانية ، وهى تمنع الكونت من الاستحواذ على سلطة كاملة على الوحدة الأسرية ، فى حين استمرت رغبته فى امتلاك القوة ، تتآكل ، وهى تخلى الطريق لطاقة الخيال الشهوانى. فقد كان تصوره لابنته كمنظومة وظائف شهوانية ، بمثابة ترياق أو قوة تصحيحية خلصته من الأوهام التى غلفت حياته . كما أن بياتريس تفصل نفسها عن سيطرة الذكر ، وهو المنظور الذى تفترضه سيكسو فى شخصية دورا ، ولكن بطرق أخرى . فعلى سبيل المثال ، فإنها صُورت على أنها شخصية هيستيرية من خلال ضعف سيطرتها على اللغة، وعلى البنى التكرارية فى خطابها . وعندما تصدت اليزابيث رودينسكو لتحديد الصور التقليدية للأنثى الهيستيرية فى أدب عصرها ، ألمحت إلى أنها تمر بدورات: "دورة بودليرية (نسبة إلى الشاعر الفرنسى بودلير) ، ودورة ليلية ، ثم دورة خطيرة، ثم هشة"[٢٣] . ويضيق بنا المقام هنا لطرح مناقشة أكثر إسهابا لتعليق رودينسكو المحير الذى يصور الوضع الإنسانى على أنه تناقض ظاهري، وتناقض مع الذات فى الأساس . وعلى أية حال ، فإنه سيكون من الواضح أن هذه الشخصيات النسائية فى الدراما الحديثة، لا يمكن تنميطها وحبسها فى مجرد "خانات" أو مقولات ، بالأسلوب الذى قد يتمناه المشاهد .

وبالطبع فإننا سنضل الطريق إذا افترضنا أن عجز الكونت عن تحقيق سطوة فى إطار الوحدة الأسرية ، هو بمثابة انعكاس مباشر لعجز آرتو عن إزاحة لغة الآباء من مكانها ، كما يحدد

الجزء السابق من هذه المناقشة . فلا يمكن أن تعتبر النصوص الأدبية -بهذه السذاجة - مجرد ظواهر للكيان السيكولوجى للمؤلف . من باب أولى ، فإن هاتين الصورتين الخياليتين للأسرة ، سواء صورة الكونت أو صورة آرتو نفسه ، تمثلان ملامح مختلفة للبنية الأساسية "للصورة الخيالية للأسرة"، والتى يمكن تطبيقها سواء على العناصر الجمالية عند آرتو، أو على علاقات القوة فى هذه المسرحية.

هموم النفوذ أو التأثير

والآن أرغب فى العودة إلى اللعب المتداخل بين الحياة والعمل المسرحي، الذى أثير فى مطلع هذه المناقشة، ومحاولة الربط بين العناصر الجمالية عند آرتو ووضعه فى عالمه الفني. ولابد من توخى الحرص عند تحقيق هذا الربط، وكما يلاحظ برادبي، فإنه من الصعوبة بمكان، ترسيخ الاعتقاد الشائع بأن آرتو أثر بطريقة مباشرة على "المسرح الفرنسى الجديد" فى خمسينيات القرن العشرين. وبالإضافة إلى ذلك، فإن برادبى يلاحظ أن نشر كتاب "المسرح وقرينه" فى عام ١٩٣٨ لم يثر أى انتباه تقريبًا فى البداية، وأن أعماله الكاملة لم تنشر إلا ببطء شديد منذ عام ١٩٥٦ فصاعدًا، بعدها بدأت شهرته فى الرسوخ. وعلى الرغم من ذلك، فإن افتراض أن آرتو لم يمارس أى نفوذ أو تأثير على الكتاب المسرحيين الآخرين، يعد من باب تجنب الحكمة، تمامًا مثل الجرى وراء الادعاءات الغريبة التى أثيرت حول علاقة آرتو بالكتاب الآخرين. فعلى سبيل المثال، فإن العناصر الجمالية عند آرتو، تتميز بتكنيكات عدوانية لها مفعول الصدمة، وتتواكب بوضوح مع أعمال كتاب مسرحيين من أمثال جينيه، وبيكيت، ويونيسكو، أوممارسين من أمثال بلين، وبارو. وبالإضافة إلى ذلك، فإن المكانة المحورية للمخرج داخل مسرح آرتو تنعكس على "مسرح المخرج"، الذى مارس نفوذه فى القرن العشرين. ومرة ثانية، فإنه لا يوجد دليل ملموس يفترض أن المسرح الذى

يتمحور حول المخرج، تأصل عند آرتو، ولكن هناك أرض مشتركة بين توجهات آرتو ومعتقداته، وبين المخرجين الآخرين. وعلى سبيل المثال، فقد لاحظ روجر بلانشون فى مقدمته لطبعة عام ١٩٨٦ من مسرحية "البخيل" لموليير، أن المخرج الحديث لم يعد خاضعًا للأب الشاعرى أو النص الأبوي، بل يشبه أمين متحف يحفظ رفات الماضى المشبعة بالغموض الضرورى الذى لا مفر منه، لكن أحدًا لا يستطيع أن يحدد مسئولية أحد عن الحالة التى بلغتها هذه الرفات.[٢٥]. مثل هذه الملاحظة تردد - وإن كان بأسلوب غير مباشر - أصداء لمشاغل آرتو الخاصة بالميراث الأبوي.

وفى حين كانت كتابات آرتو عن المسرح قد قُبلت فى النهاية على نطاق واسع، خاصة تلك التى تنهض على جنس فنى آخر، ألا وهو السينما، فإنها استطاعت أيضاً أن تثير الاهتمام بين الكتاب. ذلك أن آرتو يرى أن الصورة السينمائية تمتلك طاقة إغواء، هى بمثابة مدخل أعظم وأرحب إلى العقل الباطن من أية وسيلة فنية أخري، برغم أنها كانت مجرد "طبيعة فيزيائية" لمنصة المسرح، التى توصل مشاعر القسوة الموجودة بالفعل. وكان فيلم آرتو "الغانية والكاهن" (١٩٢٧) الذى أخرجه بالاشتراك مع جيرين دولاك، قد ظل النموذج الأولى للفيلم السيريالي. وكان كلوديل أيضاً قد أثار موضوع الفوائد التى يمكن أن تعود من توظيف السينما. ولا يوجد أى دليل على أن كلوديل تأثر مباشرة بآرتو، باستثناء حلقة الوصل بينهما، والتى تمثلت فى بارو، وإن لم تكن مؤكدة أيضًا. وإن كان كل من الكاتبين - وربما بطريقة منفصلة - قد اعتبر السينما طريقًا نحو المستقبل. وقبل أول عرض لمسرحية كلوديك "كريستوف كولومب" فى برلين، ألقى بالسؤال التالي: "لماذا فى كلمة واحدة لا نستعمل السينما؟"[٢٦]. ذلك أن كلوديل كان يرى فى الصورة السينمائية إمكانات لانهائية، وقدرة على فتح المسرح،

يتمحور حول المخرج، تأصل عند آرتو، ولكن هناك أرض مشتركة بين توجهات آرتو ومعتقداته، وبين المخرجين الآخرين. وعلى سبيل المثال، فقد لاحظ روجر بلانشون فى مقدمته لطبعة عام ١٩٨٦ من مسرحية "البخيل" لموليير، أن المخرج الحديث لم يعد خاضعًا للأب الشاعرى أو النص الأبوي، بل يشبه أمين متحف يحفظ رفات الماضى المشبعة بالغموض الضرورى الذى لا مفر منه، لكن أحدًا لا يستطيع أن يحدد مسئولية أحد عن الحالة التى بلغتها هذه الرفات.[٢٥]. مثل هذه الملاحظة تردد - وإن كان بأسلوب غير مباشر - أصداء لمشاغل آرتو الخاصة بالميراث الأبوي.

وفى حين كانت كتابات آرتو عن المسرح قد قُبلت فى النهاية على نطاق واسع، خاصة تلك التى تنهض على جنس فنى آخر، ألا وهو السينما، فإنها استطاعت أيضاً أن تثير الاهتمام بين الكتاب. ذلك أن آرتو يرى أن الصورة السينمائية تمتلك طاقة إغواء، هى بمثابة مدخل أعظم وأرحب إلى العقل الباطن من أية وسيلة فنية أخري، برغم أنها كانت مجرد "طبيعة فيزيائية" لمنصة المسرح، التى توصل مشاعر القسوة الموجودة بالفعل. وكان فيلم آرتو "الغانية والكاهن" (١٩٢٧) الذى أخرجه بالاشتراك مع جيرين دولاك، قد ظل النموذج الأولى للفيلم السيريالي. وكان كلوديل أيضاً قد أثار موضوع الفوائد التى يمكن أن تعود من توظيف السينما. ولا يوجد أى دليل على أن كلوديل تأثر مباشرة بآرتو، باستثناء حلقة الوصل بينهما، والتى تمثلت فى بارو، وإن لم تكن مؤكدة أيضًا. وإن كان كل من الكاتبين - وربما بطريقة منفصلة - قد اعتبر السينما طريقًا نحو المستقبل. وقبل أول عرض لمسرحية كلوديك "كريستوف كولومب" فى برلين، ألقى بالسؤال التالي: "لماذا فى كلمة واحدة لا نستعمل السينما؟"[٢٦]. ذلك أن كلوديل كان يرى فى الصورة السينمائية إمكانات لانهائية، وقدرة على فتح المسرح،

يتمحور حول المخرج، تأصل عند آرتو، ولكن هناك أرض مشتركة بين توجهات آرتو ومعتقداته، وبين المخرجين الآخرين. وعلى سبيل المثال، فقد لاحظ روجر بلانشون فى مقدمته لطبعة عام ١٩٨٦ من مسرحية "البخيل" لموليير، أن المخرج الحديث لم يعد خاضعًا للأب الشاعرى أو النص الأبوي، بل يشبه أمين متحف يحفظ رفات الماضى المشبعة بالغموض الضرورى الذى لا مفر منه، لكن أحدًا لا يستطيع أن يحدد مسئولية أحد عن الحالة التى بلغتها هذه الرفات.[٢٥]. مثل هذه الملاحظة تردد - وإن كان بأسلوب غير مباشر - أصداء لمشاغل آرتو الخاصة بالميراث الأبوي.

وفى حين كانت كتابات آرتو عن المسرح قد قُبلت فى النهاية على نطاق واسع، خاصة تلك التى تنهض على جنس فنى آخر، ألا وهو السينما، فإنها استطاعت أيضاً أن تثير الاهتمام بين الكتاب. ذلك أن آرتو يرى أن الصورة السينمائية تمتلك طاقة إغواء، هى بمثابة مدخل أعظم وأرحب إلى العقل الباطن من أية وسيلة فنية أخري، برغم أنها كانت مجرد "طبيعة فيزيائية" لمنصة المسرح، التى توصل مشاعر القسوة الموجودة بالفعل. وكان فيلم آرتو "الغانية والكاهن" (١٩٢٧) الذى أخرجه بالاشتراك مع جيرين دولاك، قد ظل النموذج الأولى للفيلم السيريالي. وكان كلوديل أيضاً قد أثار موضوع الفوائد التى يمكن أن تعود من توظيف السينما. ولا يوجد أى دليل على أن كلوديل تأثر مباشرة بآرتو، باستثناء حلقة الوصل بينهما، والتى تمثلت فى بارو، وإن لم تكن مؤكدة أيضًا. وإن كان كل من الكاتبين - وربما بطريقة منفصلة - قد اعتبر السينما طريقًا نحو المستقبل. وقبل أول عرض لمسرحية كلوديك "كريستوف كولومب" فى برلين، ألقى بالسؤال التالي: "لماذا فى كلمة واحدة لا نستعمل السينما؟"[٢٦]. ذلك أن كلوديل كان يرى فى الصورة السينمائية إمكانات لانهائية، وقدرة على فتح المسرح،

وتحويله إلى مجال للأحلام، وثورة فى الخيال. فسوف تصبح شاشة السينما "مرآة سحرية"، تمتزج فيها الأشكال وتتفصل، وتفتح الباب للعالم المضطرب للنفس البشرية.

وكانت كتابات آرتو عن المسرح، وبدرجة أقل عن السينما، قد جذبت انتباه الكتاب الآخرين، وفى الوقت نفسه ألقت أضواء ساطعة على شكل النفوذ الذى تمارسه علاقات الأب بالابن، والتى عبر عنها فرويد فى مفهومه عن "الصورة الخيالية للأسرة". فالابن يسعى إلى التخلص من كل القيود والأصفاد التى تجعله رهن نفوذ أبيه، فى محاولة منه للاستقلال الذاتي، ومحو كل الديون المؤجلة. ولكن برغم أن العمل الخيالى يحمل فى طياته عداءً واضحًا للأب، فإنه لا يزال يحتفظ بعاطفة الطفل الأصلية لأبويه. وباختصار، فإن الصورة الخيالية للأسرة هى نسخة طبق الأصل من المفهوم النظرى للكمال الأبوي، من خلال نشوة ما قبل الخلق وما قبل أوديب، أو كما يبرزها فرويد بقوله:

"بالطبع فإن الجهد الشامل لإزاحة الأب الحقيقى من مكانته، ليحل محله آخر أسمى وأرفع، ليس سوى تعبير عن تطلع الطفل للأيام السعيدة الخوالى، حين كان الأب يبدو أنبل وأقوى الرجال، والأم أعز وأروع النساء". (٢٧).

وواضح فى مفهوم فرويد، ضرورة العملية التبادلية بين الأب والابن، علاقة "خذ وهات"، أى أنه إذا كان الطفل الذكر يسعى لإزاحة أبويه، فإن كيان الأب سيعود دائمًا وخلسة لزعزعة قوة الوضع الجديد . إن كل نص يتأثر دائمًا بآخر . ولم يعد أحد يعول كثيرًا على مصطلح " النفوذ"، بعد

أن فقد مصداقيته فى مجال النقد الأدبى. وعلى أية حال، فإن فى مقدورنا أن نصف إنجاز آرتو بأنه تكوين جزء فى شبكة من " هموم النفوذ"، إذا استخدمنا مصطلح بلوم، الذى يعبر عن الأمواج الصغيرة التى تتدفق من عمل فنى ما، إلى كاتب آخر يشعر بها بطريقة لاواعية ، ويمكن فقط صدها بالانحراف بعيدًا عنها، أو التحرر منها، أو إعادة صياغة مفاهيمها الصادرة عن منبعها الأولي.[٢٨] . وفى حالة آرتو، فإن مسرحية " آل شنشى" تعد محاولة للتحرر من نص شيللي، والحفاظ على شروطه فى الوقت نفسه. فقد أخذ آرتو على عاتقه تجنب الزخارف اللفظية والأسلوبية التي تميز بها النص المسرحي السابق، مفضلاً عليها جمود الطبيعة على جمال اللغة، والبلاغة شبه الشكسبيرية التي تحمل فى طياتها أحاسيس الذنب، والشفقة، والرثاء، والنظرة الاستراتيجية".[٢٩] . ومع ذلك فقد، كشف آرتو عن ارتباط عاطفي جارف لنص شيللي، عندما وصف لغته بألفاظ ثورية متفجرة قائلاً إنها "مثل ليلة صيف تتصادم فيها الشهب وتتهاوى".[٣٠] . وعلى هذا، فإن آرتو يرسم صورة دقيقة لطبيعة الصراع الأصلى الذى يخوضه الشاعر، فى تدميره وانحرافه بعيدًا عن النصوص الموجودة من قبل، وبذلك يصبح البطل الجديد للتاريخ الشعرى، لكنه بالتصاقه بشروط الشاعر الرائد، يصبح بالضرورة ضحية لذلك. ويرى

بلوم الاعتماد المتبادل بين الطاقة الخلاقة والنفوذ أو التأثير، كشرط مسبق لكل أنواع التأليف، والتي بدونها يصبح من المستحيل استيعاب مثل هذا التأليف . ولذلك يفترض بلوم الآتى:-

" لقد حمل آرتو هموم النفوذ أو التأثير إلى منطقة لا يمكن فيها التمييز بين النفوذ والحركة المضادة له، بين السجن والحرية....إن الرواد السابقين يغمروننا بتأثيراتهم، ويمكن لطاقات خيالنا أن تغرق فيها، لكنه ليس من الممكن أن تقوم للحياة قائمة إذا تجنبنا هذا الغمر تمامًا."[٣١].

وفى ظل اعتبارات كثيرة، فإن نفوذ أو تأثير آرتو على الكتاب المسرحيين والممارسين، يظل غير قابل للقياس والتقنين تماما . وهذا يعكس واحدًا من أهم الأسئلة المحورية فى الدراما الأوروبية الحديثة بصفة عامة، بحكم أنها تقوم بتخليق شبكة من الصور الخيالية للأسرة، المتداخلة والمشوشة والمستعصية على التحديد، والتى يصعب تمييز من يؤثر فى من، وأين تثبت وتتأصل الأفكار المسرحية المتبلورة.

وقد أجريت بعض المحاولات لقياس مدى تأثير آرتو فى الكتاب الآخرين. فعلى سبيل المثال، تصف بيتينا كتاب تأثير آرتو "كسلسلة من أمواج الفكر" التى تودى إلى قوة دفع، فى حين يرى برادبى العملية كلها على أنها اعتراف بأهمية كاتب سابق: "يبدو أن الاهتمام التدريجى بآرتو، قد أصبح مسألة استيعاب نقدى مواكب للعمل

الإبداعي".[٣٢]

ويبدو أن كلا الوصفين يعترفان - وإن كان بأسلوب ضمنى - بالعلاقات الأدبية المتبلورة بين الآباء والأبناء، والتى تم التعرف عليها فى مقالة فرويد من قبل.

مع النظر الشاملة إلى العناصر الجمالية عن آرتو، وصياغته لقصة شنشى، ووضعه فى عالمه الفني، كان هدفى أن أوضح الأسلوب الذى كشف كل مجال من هذه المجالات الثلاثة، عن صورة خيالية للأسرة منفصلة عن الصور الأخري، مع إعادة صياغة لنموذج فرويد. ففى الجزء الأول من الدراسة، والذى يدور حول العناصر الجمالية عند آرتو، خاصة رغبته فى هدم وتدمير لغة الآباء لصالح خطاب جديد غير لفظي، ألقى ضوءًا على كيفية تأسيسه لموقف مضاد للبنى الأسرية الثابتة، التى أدى توارث اللغة فيها إلى تآكل معناه طبقًا لمفهوم آرتو. فقد كانت مراجعة آرتو التى سعت لهدم اللغة الدرامية، طوباوية مثالية فى بعض دلالاتها، طالما أن الدلالة اللفظية لا يمكن تجنبها تمامًا لصالح غير اللفظي. وفى الجزء التالى من الدراسة، بدت مسرحية آرتو "آل شنشي" كضوء ساطع مسلط على المرحلة الثانية من نموذج فرويد، الذى يؤدى فيه عجز الاغتصاب الفاشل للقوة إلى أن تحل محله صور الأنثى الشهوانية، مع عدم القدرة على التحكم فيها وتنظيمها. وهذه الصور لا يمكن تصنيفها، وقد بدت قادرة على

زعـزعـة سـعى الكونت للإمـسـاك بتـلابيب القـوة. وأخيـرًا، فـإن الوضع الخـاص بآرتو وسط العـالم الأدبى والمسـرحى بدا وهويشكل جـزءًا من صورة خـيـالـيـة أخـرى للأسـرة،والتى حاول فيها الفنان هدم المصادر الأدبية، لكنه فى الوقت نفسه يظل مرتبطًا بها، ومؤكدًا الاعتـمـاد المتـبـادل بين كـاتب وآخـر، وبين نص وآخـر. وبناء على ذلك، فـإن نموذج الصـورة الخـيـالـيـة للأسـرة، يمثل نقطة مفـيـدة للانطلاق عند تناول العناصر الجمالية عند آرتو والإلمام بهـا، وكـذلك أعـمـاله الأدبيـة، ووضـعـه فى عالمه الفني. وعـلاوة على ذلك، فـإنه عند تطبـيق نموذج فـرويد على آرتو، فـإنه يقـتـفى أثر سلسلة من المراحل غير المريحة، والمزعجة غالبًا، على طريق التـحـرير الذاتى والوجـود المستقل للفنان. وكمـا أعلن فـرويد فى مقدمة مقالته، فإن "تحرير فرد عملية من أشـد العـمليـات إلحـاحاً وضـرورة، برغم أنها من أشد النتائج والتداعيات ألمًا ناتجًا عن عملية التطور ذاتها".[٣٣]. وربما كـان عن غـيـر قـصـد، فـإن هذه الدراسة تنتهى عند النقطة التى بدأت منهـا، طالما أن تـأكـيـد فـرويد يرتبط بوضـوح بتـعليـقـات باربر والتى توضح أنه إذا كـانـت حـيـاة آرتو وأعـمـالـه متناقضة فى طبيعتها، فإنها تسير على ممر مـؤلم عـبـر مـراحل من الصـمت والترحال. ويلاحظ باربر أن هذا الممر يتـمـيـز "باختـراقـات مفـاجئـة إلى قلب الحـدة الجـسـدية واللغـوية" و"نقـاط انهيارات وعرة تمامًا."[٣٤]

الهوامش

1- This article is a shortened version of my MA dissertation, approved by the University of Birmingham, UK, in 1995. I particularly acknowledge the useful advice given by members of the French department at that University.

2- Stephen Barber, Antonin Arfaud: Blows and Bombs (Faber and Faber: London 1993), p. 1. The controversy still surrounding Artaud Was manifest in the France 2 debate on this author in the programme' Le Cercle de Minuit', November 1996. The broadcast was punctuated by comments such as 'A chacun son Artaud', suggesting clearly that Artaud continues to attract divided opinions within France.

3- Jacques Derrida,'La parole soufflée' and' La clôture de la représentation' in L'Ecriture et la Différence (Paris 1972), pp. 253-292 and 341-368.

4- See Jane Goodall, Artaud and the Gnostic Drama (Cambridge 1994); Gilles Deleuze, 'The schizophrenic and language: surface and depths in Lewis Carroll and Antonin Artaud' in Textual Strategies (New York 1979), pp. 277 -

(February 1991, vol. 64:3), pp. 417-427.

8- Freud, op.cit., p. 224.

9- Antonin Artaud, Oeuvres Complétes IV (Gallimard: Paris 1976).

10- Jane Goodall,' Artaud and painting: the quest for a language of gnosis' in Paragraph (1989, 11), 107-123.

11- Antonin Artaud, Oeuvres Complétes IV, p. 45.

12- Ibid., p. 38.

13-1Ibid., p. 128.

14- Susan Sontag, 'Approaching Artaud' in Antonin Artaud: Selected Writings (Berkely 1976), pp. Xvii-lix; Peter Brook, The Empty Space (London 1972), p. 60.

15- For earlier versions of 295, ed. and transl. by Josué Harari.

5- Alain and Odette Virmaux, Antonin Artaud: Qui êtes-vous? (Lyon 1986), p. 46.

6- Sigmund Freud, 'Family Romances' (1909) in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Freud, reprinted by Penguin (Harmondsworth 1977), vol. 7 (On Sexuality), pp. 220-225, ed. by James Strachey.

7- J.C. Stout, 'Modernist family romance: Artaud's Heliogabale and paternity' in The French Review: Journal of fhe American Association of Researchers of French

the Cenci story, see Percy B. Shelley, The Cenci, in Poefical Works, ed. by Hutchinson (London 1967) and Stendhal, Chroniques Italiennes in Oeuvres Complétes 18 (Geneva 1968).

16- Stendhal's account is discussed in further detail in Victor Brombert, Stendhal: Ficfion and the Themes of Freedom (Chicago 1968, reprinted 1976).

17- H.Cixous and C. C1Cment, The Untenable' in In Dora 's Case: Freud-Hysferia-Feminism (Columbia University Press, New York: 1985 and 1990), pp. 276-293.

18- Ibid., pp. 285-286.

19- Stendhal, Oeuvres Complétes 18 (Geneva 1968), p. 50.

20- This and all subsequent references to Les Cenci are taken from Oeuvres Complétes IV (Gallimard: Paris 1974).

21- Roger Blin, 'Promptbook notation for The Cenci, Act One' in The Drama Review 1972 (16), pp. 111-125.

22- For Georges Bataille, the eroticism of this nature seems to stand beyond the limiting forces of any reductionist interpretation, and is linked to unstable, shifting historical perspectives which make all value judgements an arbitrary

and tendentious practice. See 'L' érotisme' " in Oeuvres Complétes X (Paris 1987).

23- Elizabeth Roudinesco, La Bataille de Cent Ans (Paris 1986), chapter 1.

24- For David Bradby's comments on Artaud's influence, see Modern French Drama(Cambridge 1993), pp. 60-63.

25- Roger Planchon's comments are taken from the introduction to D. Bradby and D. Williams (eds.), Director's Theatre (MacMillan : Hants and London 1989).

26- Paul Claudel, Oeuvres en prose (Gallimard: Paris 1965), p. 155.

27- Freud, op.cit., p. 225.

28- See Harold Bloom, The Anxiety of lnfluence: A Theory of Poetry (Oxford 1973).

29- Jane Goodall, 'Artaud's revision of Shelley's Les Cenci' in Comparative Drama (Summer 1987), pp. 115-126.

30- Antonin Artaud, Oeuvres Complètes IV, p. 46.

31- Harold Bloom, op.cit., p. 154.

32- For these evaluations, see Bettina Knapp, Antonin Artaud (Paris 1980), p .235 and David Bradby, Modern French Drama (Cambridge 1993), p. 63.

33- Freud, op.cit., p. 221.

34- Stephen Barber, op.cit., p. 1.