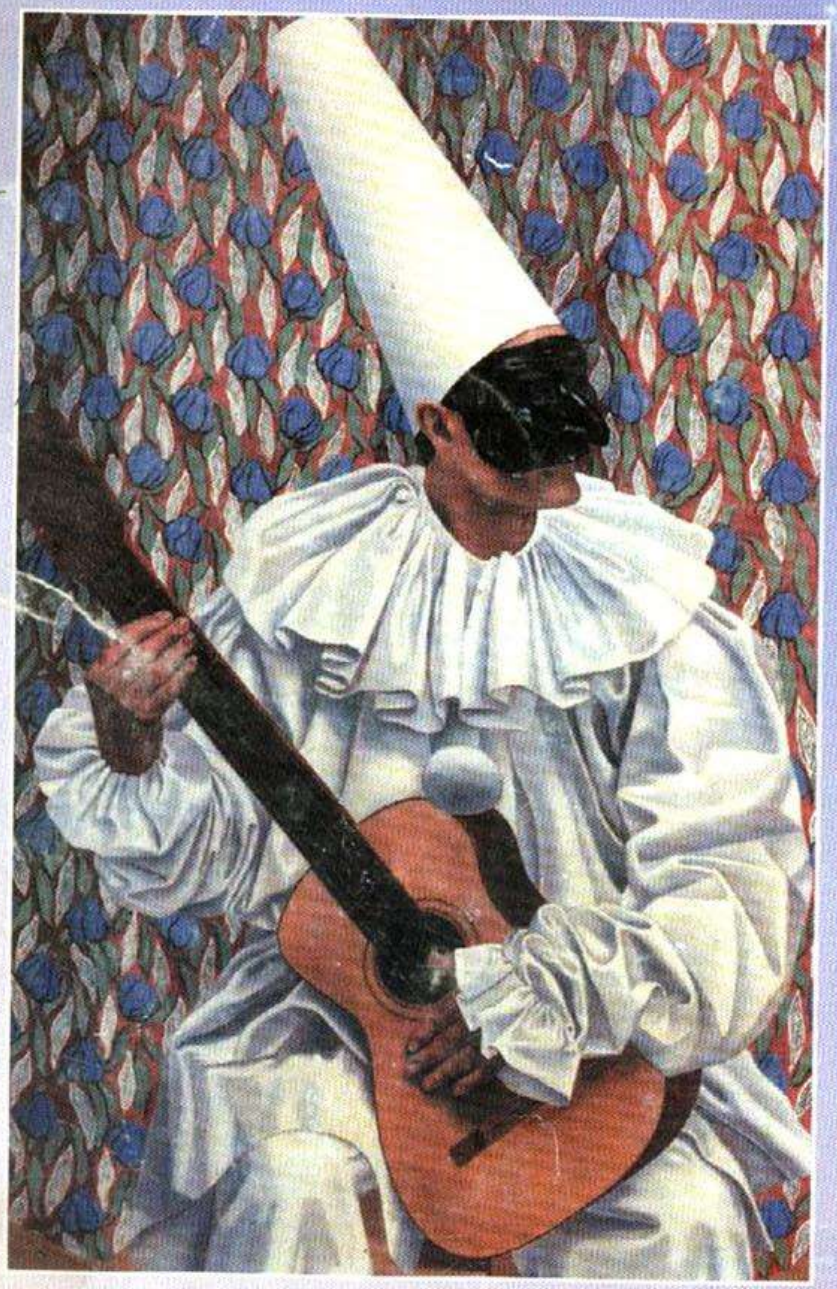
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

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.

حركة الترجمة *

إذا كان تأثير البعثات قد تطرق إلى جميع ميادين الحياة الوطنية ، فهو أظهر ما يكون فى حركة الترجمة . ونستطيع أن نحدد بداية هذه الحركة بعام ١٨٤٠. ويبدو أن أعمال الترجمة التى بوشرت فى أثناء الحملة الفرنسية كانت تنحصر فى المسائل الإدارية والعسكرية . فكانت لا تنشر للناس الكتب أو المقالات العلمية، وأخيرًا فإن أعمال المستشرقين كانت ذات مستوى مرتفع ، هو مستوى المراكز الجامعية فى فرنسا وأوروبا التى كانت تكرس لها أعمال هؤلاء المستشرقين . ومع مجىء محمد على - الذى يمكن أن نصف عهده بأنه "عهد الترجمة والتعريب من وجهة نظر النهضة الثقافية" (أحمد عزت عبد الكريم) - بدأت الحركة ، كمرحلة أولى ، لإشباع الرغبات الخاصة للباشا الذى كان مهتمًا بمعرفة أوروبا ، وفنونها وثقافتها. وإذا لم يكن هناك من أثر يدل على وجود قسم للترجمة ، فى ذلك العصر ، فإن بعض الأسماء تظهر فى قصص الرحالة الأجانب (كونت "دستور ميل" ، و"وانفنتان" بصفة خاصة) وفى محفوظات قصر عابدين : أوجست سكاكينى ، عزيز أفندى ، - ويزعم أصحابها أنهم مترجمون وكتاب بالديوان العالى - وكذلك المترجمون الفوريون المكلفون بالاتصالات مع الأجانب: يوسف بوغوص الذى سيصبح وزيرًا للخارجية والتجارة ، ودكتور "جايتانى"، وعثمان نور الدين الذى سيصبح أميرال الأسطول .

د. أنور عبد الملك

---

* من كتاب : د. أنور عبد الملك ، نهضة مصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ١٣٩ .

في الدراسة الإنجليزية "إعادة اختراع الوجه الإنساني" (٢٠أغسطس ١٩٨٧) لمؤلفها البروفيسير الهولندي "دونا لد جارد نر" التي نقدم لها هنا، يعيد المسرح اكتشاف الوجه الإنساني الذي هو أحد أسس اللقطة القريبة في الفيلم السينمائي كما أنه أحد أساليب الفن البور تريه و الرسم و التشكيل مما يؤيد القول بتداخل الفنون إلى درجة تجاوز الحدود الصارمة المعروفة للأنواع و الأجناس الفنية. والدراسة، فيما تتجاوز الأنواع الكلاسيكية، تؤكد، من جهة ثانية، أن تعبير الوجه هو أعظم مظهر ذاتي للإنسان، أكثر ذاتية من الكلام. لأن الكلمات وقواعد اللغة تخضع لأحكام و تقاليد راسخة كونيا بصورة أو أخرى، بينما التعبير بتقطيع الوجه، هو مظهر لا يخضع لأية قوانين موضوعية. وهذه المظاهر الإنسانية البالغة في ذاتيتها و فرديتها تصبح مدار البحث و الدراسة و الحفر عند جذور الذات الرومانتيكية. وقد تصدرت الدراسة هذه العبارات لانطونان آرتو :

الوجه الإنسانى، قوة قوامها الفراغ، مجال يحيط به الموت...، .. بعد آلاف السنوات التى يصعب حصرها، التى تحدث فيها الوجه الإنسانى، وتنفس، لا زال المرء لديه الانطباع، بأنه حتى لم يبدأ، خطواته لمعرفة ماهيته، وحجم معرفته، أنتونين آرتو[1]، مأخوذ من نص لتقديم معرض لصوره (بورتريهات) ورسوماته، جاليرى بيير، يوليو١٩٤٧ .

مسرح

إعادة اختراع الوجه الإنسانى *

بقلم : دونالد جاردنر ترجمة : د. سحر فراج مراجعة : د. سامى صلاح

إنه لمن الصعب أن تقول شيئاً متفرداً أو أصيلاً عن أنتونين آرتو، الذى أصبح بعد وفاته - أولاً فى الستينيات واليوم مرة ثانية بعد عشرين عاماً - وجهاً مرموقاً لدرجة يبدو معها أن كل إنسان ملزم بأن يدلى برأى ما عنه. ولذا وجدت أن الهدف من هذه السلسلة من الأحاديث جذاباً: فكرة أن يتحدث شتاء عن شتاء آخر، فى شكل قد يكون نوعاً ما تقريراً شخصياً مصدره الإعجاب أو الحب.

ولا تزال الفكرة جذابة، رغم أنه يجب على القول أننى لا أظن أنه من اليسير بمكان أن يصل الأمر بى، أنا دونالد جاردنر، الممثل والشاعر، أن أتحدث عن أنتونين آرتو، وهو أيضاً ممثل وشاعر، ناهيك عن أنه عانى وشق طريقه بصعوبة، وأعاد اختراع الوجه الإنسانى، والذى توفى عندما كنت فى التاسعة، وهى فترة من حياتى كنت أعانى فيها من الإعياء الشديد ومن السير أثناء النوم فى بيت الطلاب البارد بمدرستى الداخلية الإنجليزية.

تستطيع، فى يوم صحو، أن ترى من نوافذ المدرسة الساحل الفرنسى، ولذلك فأنا واقع تحت إغراء أن أتخيل أن بعض موجات وذبذبات المسكين آرتو قد عبرت القناة وغرست نفسها فى مقدمة مخى وذلك يوم وفاته فى ٤مارس ١٩٤٨، من سرطان المستقيم،

---

* هذه الترجمة العربية للبحث : THE REINVENTION OF THE HUMAN FACE لمؤلفه : Donald Gardner المنقول عن شبكة الإنترنت العالمية ://:http www.offroads.com/artaud/reinvention.html.

وهو عضو ظهر بشكل أساسى فى أعماله. وأستطيع الادعاء بأنه، بعد مرور عامين، وأثناء نومى فى نفس المدرسة، قد سمعت إنفجار واحدة من أولى القنابل النووية التى ألقيت على بيكينى أتول (Bikini Atoll)، وأن النوافذ قد إهتزت من جراء هذا الحدث فى الجانب الآخر من العالم، والذى يعد نوعاً من التجارب، وهى حقيقة لا أستطيع أن أثبتها، والمشابهة إلى حد ما لتلك التجربة التى وصفها آرتو فى نصه العظيم عن فان جوخ (Van Gogh)، الذى قاموا هم أو آبائهم بلوى عنقه بشدة عندما كان حياً.

"بخصوص فان جوخ، السحر والفتنة، وكل هؤلاء الناس الذين ساروا فى موكب أمام معرض أعماله فى الأورنجورى (Orangerie) فى الشهرين الماضيين. هل هم واثقون حقاً أنهم يتذكرون كل ما فعلوه، وكل شىء حدث لهم فى كل ليلة من ليالى شهر فبراير، مارس، إبريل ومايو عام ١٩٥٦؟ ألم تكن هناك ليلة معينة عندما تحول الغلاف الجوى والشوارع إلى مادة جيلاتينية سائلة غير مستقرة، وعندما إختفت أضواء النجوم والقبة السماوية؟

لم يكن فان جوخ هناك وقتها، وهو الذى رسم قهوة آرلى (Arles Cafe). لكننى كنت موجوداً فى رودى (Rodez)، بمعنى أننى كنت لا أزال على الأرض، بينما رحل كل سكان باريس فى ليلة واحدة، أو كانوا على وشك مغادرتها. ولم يكن هذا بسبب إشتراكهم المتفق عليه فى نوع معين من الحيل العامة القذرة، عندما تخلى وعى الباريسيين عن مستواه الطبيعى لمدة ساعة أو إثنتين، وإتجه إلى مستوى آخر، واحد من تلك المظاهر الجماعية للكراهية، والتى شهدتها مرات كثيرة أثناء إعتقالى لمدة تسع سنوات.

والآن، لقد تم نسيان الكراهية مثل حملات التأديب الليلية التى تلتها، ونفس هؤلاء الذين كثيراً ما قاموا بتعرية أرواحهم القذرة للعالم كله يصطفون الآن فى طابور.

لوحة بورتريه لڤان جوخ

ولكن ألم تكن أمسية من تلك الأمسيات التى أتحدث عنها، حينما سقط حجر أبيض ضخم فوق بوليفار دى لا مادلين (Boulevard de la Madeleine) عند ناصية شارع ماثورين (Rue des Mathurins) كما لو كان قد قُذف من إنفجار حديث لبركان بوبوكاتبيتل (Popocatpetl)؟!

على أى حال فقد تفكك هذا الاتجاه الشخصى وبسهولة متحولاً إلى نوع من النزعة العاطفية، أو طابع متأثر بالنوادر، أو حتى، فى حالة الموتى العظماء المحتقرين، إلى نوع من الإشتهاء الجنسى للموتى (necrophilia) (حاول أن ترى إشتهاء الموتى من وجهة نظر الجثة!).

وبالإضافة إلى ذلك كان آرتو نفسه، خاصة فى نهاية حياته، مهتماً فقط بإقتحام منطقة اللا ذاتية. وكنجم هاوٍ لم تجذبه العلاقات العاطفية، لكن ما سحره بشدة هى تلك الانجذابات الكونية. ويمكنك أن تلاحظ بشكل متزايد أنه بينما ينضج عمله فسترى فيه إهتماماً علمياً بأمور لا يمكن تقليصها بطريقة عادية إلى هذا النوع من البحث أو التحرى. وحتى إهتمامه الزائد بنفسه، والذى كان واضحاً بشدة منذ بداية عمله، والذى يكشفه فى مراسلاته مع الناقد والناشر جاك ريڤييه (Jacques Riviere)، والتى حاول فيها أن يصف النقص الذى كان يعانى منه فى طريقة تفكيره، لا يمكن أن نطلق على هذا الإهتمام ذاتية أو نرجسية، بل إنه كان بالأحرى مدفوعاً بإحساس من التفرد، وفى نفس الوقت كان نموذجاً للتصدع فى الوعى.

ويجب أن أذكر فى هذا الصدد أن هناك نوعاً من الإستمرارية والتطور فى عمل آرتو وصولاً إلى تلك القصائد والنصوص الأخيرة الرائعة، والمجزأة غالباً، والتى لو قرئت بروح معينة تستطيع أن تبعث بقشعريرة المعرفة فى الأبدان. وما يجعله متفرداً من وجهة نظرى هى عبقريته، ليس فقط فى قدرته على إنتزاع مادته من الكوارث، لكن فى قدرته على تطويعها وجعلها جوهر أعماله. كما لو كانت الكوارث، ولا شىء غيرها، نوعاً من المحك ووسيلة لإختبار الواقع والحقيقة فى العمل. ويجب أن نؤكد أن إنحدار أعماله لم يكن نتيجة لما أصابه من جنون إكلينيكى. ولكنه، وليس مثل أى فنان آخر، قد نجح فى دمج الجنون فى عمله بطريقة أعطته شكلاً وقواماً متماسكاً.

وفى النهاية فما لدينا منه ليس 'شخصية' بقدر كبير، مهما كان تميزها، وإنما شىء يشبه علماً ممزقاً، يرفرف فى الرياح، لا يمكن نسيانه، يضع حداً فاصلاً لمنطقة معينة من العقل. وبهذا المعنى، وبخلقه لنوع من الإمتياز الموضوعى حيث لا تنفصل الحياة عن العمل، فإنه يمكن القول إنه إستطاع أن يحقق ما شرع فى عمله، وأنه قد هزم حتى الموت. أو كما قال عنه المخرج الفرنسى روجر بلين[٢] بشكل رائع: "أنا أعرف أنتونين آرتو فقط من خلال مساره داخل نفسى، وهو مسار لا نهائى".

إذن، فالمشكله بالنسبة لفنان أو كاتب متأثر بآرتو هى بالتحديد مشكلة التوقف عن التماثل أو التطابق (مع الآخرين). فالطبيعة التعليمية والعاطفية لفكره تبدو وكأنها تجذب القارىء إليها مثل الدوامة. ومع ذلك فقد كان مشروع آرتو بأكمله هو إعادة خلق نفسه كفرد لا تُنتهك حرمته: إعادة تركيب هويته عن طريق مواجهة

عنيفة مع الفراغ الذى أخافه وجذبه فى آن واحد. وفى إصراره النهائى على إعتبار الجسد جوهر التجربة، ربما يكون آرتو قد قام مقام الترياق المضاد لـ 'الجورو' (التعاليم الروحية فى الهندوسية). وكما هو طبيعى فى زمننا هذا، المشحون بالقلق، حيث تنبض قوة الخيال الإنسانى مثل القلب الذى تضيع منه أحياناً إحدى نبضاته، أن تظهر تزعة لتكوين عبادات أو لتبعية القادة. ولذا لم يكن مستغرباً أن الفنانين الشباب قد مالوا إلى تقديس آرتو أو إلى أن يجعلوا منه، ومن أعماله، وقبل كل شىء من جنونه، نوعاً من العبادة.

وكانت آنيس نين (Anais Nin)، فى مذكراتها، أول من لفت الأنظار لهذه المسألة؛ فقد كان نقدها للصحف الكاليفورنية هو هذا دون غيره، أنهم أولعوا بجنونه، بدلاً من أن يفهموه كفنان.

ومن وجهة نظرى أن هذه العبادة والتقديس لجنونه هى بالضبط تجنب لهذا الجنون، ولواقعه ومكانه المكمل فى أعمال آرتو، حيث أنها كانت نتاجاً لقدر هائل من المعاناة، فى كل من الصعيدين العقلى والجسدى.

ويعانى الناقد الأكاديمى أو الجامعى من نقيض هذه المشكلة. (بالنسبة لكثير من الكتاب الحاليين، فالنقد الاكاديمى مشكلة فى حد ذاته، كما لو كانت كل الإمكانات المتاحة للكاتب بكل ما فيها من تنوع وتفاصيل، قد رُسمت وُخطط لها قبل أن يبدأ الكاتب أو الكاتبة فى وضع أُولى كلماته على الورق. وبذا فقد حُرِم الكاتب الحديث من واحدة من أهم مجالات للحرية: ألا وهى مجال البراءة الفنية. وهنا يتذكر المرء أولئك الأطفال الذين تربوا فى المدينة دون أن يروا بقرة على الإطلاق. وبدون هذه الإمكانية المتاحة للبراءة فسيكون مثيراً للتساؤل كيف

يمكن للتجديد المبدع أن يحدث. لكن ربما يكون هذا بالتحديد هو هدف النقد الأكاديمى!).

على أية حال، تصور نفسك ناقداً جالساً على مكتبك تكتب، وأنك تلقى نظرة خاطفة فى المرآة، وبدلاً من أن ترى صورتك المألوفة، تجد أن أحد ساعديك قد نما فيه شعر غزير مثل قرد البابون (الرياح)، و/أو أنه بدلاً من ملامحك موضع الثقة والمحببة، تجد أن لديك رأس 'غرنين' (٣) أو رأس فهد صياد! ماذا ستكتب عندئذ؟ ليست الأشياء كما تبدو دائماً.

ما أحاوله أن أجد طريقة لقوله هو أن الإفتراض المسبق للموضوعية المتأصل فى النقد الأكاديمى لا يعد مناسباً للتعامل مع شخصية بارزة مثل آرتو. ورغم أن أعماله الكاملة قد نشرت بواسطة جاليمار (Gallimard)، - ملحوظة، فى ١٩مجلد - ومن ثم ضمنت له مكانة مشرفة فى الأدب الفرنسى، إلا أن آرتو نفسه، كما يتضح فى نص بعد نص، قد وضع نفسه خارج هذا التقليد المكتبى. وفى تناوله للغة أعطى آرتو الكلمة المنطوقة أهمية قصوى عن الكلمة المكتوبة. هذا بالإضافة إلى أن أعماله بصفة عامة لا تقبل التصنيف.

كيف يمكن وصفه إذن؟ كشاعر أو كممثل؟ كمؤمن بالقوى الخفية التى يمكن إخضاعها للسيطرة البشرية أو كمجادل عنيف ضد كل أشكال التصوف؟ أيمكن النظر له بوصفه مخرجاً مسرحياً، أم كفيلسوف، أم كُمنظّر لعلم الجمال؟ إن مفهوم وجهة النظر الموضوعية يتفكك عندما يُواجه بالتنوع المتلون لأعماله. إن آرتو، بطاقته التى توفق بين المعتقدات المتعارضة، يمثل نوعاً جديداً من الشخصيات الحضارية/الثقافية، وهى

حقيقة توضح لماذا يظل ليس جذاباً فحسب، بل أيضاً مقلقاً ومزعجاً بقدر كبير لعدة عقود بعد وفاته.

هذا هو أخيراً ما أردت أن أجعله موضوع هذا البحث. أن أفسر لماذا كان آرتو مبهراً لجيل الإنفجار الحضارى/الثقافى فى أواخر الستينيات، ولماذا أعتقد أنه لا يزال صالحاً ومناسباً حتى الآن، أى قرابة عشرين عاماً بعد أول إصدار لـ "مقتطفات أدبية مختارة لآرتو/ أضواء المدينة City Lights Artaud Anthology"، وعلى الرغم من كل المحاولات المبذولة لتنقية آثار الحركة الخاصة بهذه الفترة، ورغم الإنكار أو التنصل الآخر الأكثر خبثاً، أن أفكاره قد تحققت عملياً على مسارح الغرب، وأنه الآن يمكن حصره بشكل آمن مرة أخرى فى تلك الفئة المسماة بالتاريخ، وبعبارة أخرى تلك الفئة الميتة.

(٢)

أريد أن أفحص بعناية هذا الافتراض الشائع جداً عند النقاد وآخرون والذى ذُكر للتو، بأن برنامج آنطونان آرتو النظرى قد تحقق عملياً على مسارح الغرب وبأننا نستطيع كلنا أن نعود إلى بيوتنا الهادئة فى أمستردام؛ مدينة الصناع المجتهدين الكادحين، حيث إنه من الواضح أن ٦٪ من فرص العمل تأتى فى القطاع المسمى بالـ "فن"، وحيث، بما فى ذلك من مغزى، تعود الأرباح المستحقة بصفة أساسية إلى صناعة هوريكا (Horeca)، وهى حقيقة تعطى تحولاً جديداً للحقيقة القديمة أنه بدون طعام لا يمكن أن يكون هناك فن. كيف أنه بشكل رائع قد تمت حمايتنا من أهوال الحروب، المجاعات والطاعون.

وكل ليلة يتـــأكـــد فى داخلنا هذا الإحـســاس بالتـدبيـر الإلهى المبـارك لشئون العالم من خلال مشاهدتنا فى التليـفـزيون لنفس هذه الأهوال وهى تحـــدث فى مكان آخـــر، وهو منظر ينطوى على مفارقة، لأنه مرعب للغاية ويعطى إحساساً بأنه بعيد بقدر كاف عن واقـعنا بحـيث أن لا شىء غـيـره يصلح ليضمن لنا نوماً هنيئاً فى الليل.

إنه حقيقى بالفعل أننا نحيا هنا فى أفضل العـوالم ممكنة؛ ورغم أننا لدينا شكوى عارضة أو إثنتين، فالأرجح أنها ستكون شكاوى ثانوية فـحـسب، وأنه سـيكون هناك وكـالات أو هيـئـات إجتـمـاعـيـة، أو غـيـرها، لتمكيننا من حلها. وحتى مـعـرفـة ذلك لم يُثر فى داخلنا أى تدفق عـميق للمشاعـر، ولا إظهار غـيـر عـادى للوطنيـة المحلية إذا تصادف وكنا من سكان أمستردام، ولا تدفق للعرفان بالجميل لهؤلاء الأجانب المحظوظين الذين سـبـحـوا إلى هذه الشـــواطىء، لكن أغلب الأمـــر أن إبتسامة طفيفة من الرضاء الذاتى هى فقط التى تدهشنا بالكاد. لقد حصل القط على لبنه، والأكـثـر من ذلك أنه قـد يشـربه دون أن يضطر للنظر من فوق كتفه فى حالة أن يقوم قط آخر بسرقة اللبن منه.

لوحة مائدة البطاطس لڤان جوخ

وبالطبع فقد إستمر كل من الأنانية والطمع فى إزدهارهما فى أشكالهما الاجتماعية المقبولة. وبشكل ما سوف يتلفت القط حوله فى قلق عـمـيق، تحسباً للموقف. وتتحول الإبتسامة لتكون أكثر قليلاً من قناع يخفى ما لا يدرى أحـد من أعـمـاق وإرتجـاجـات القلق الشـديد. الأمـر كـمـا لو أننا، بنجاحنا فى عزل أنفسنا بعيداً عن كل

الحـــروب والطاعـــون، إلا أن هذه الكوارث تستمر بشكل ما فى الوجود فى شكل آخر أكثر غموضاً، مثل الحالات العقلية الدفينة والتى تهدد دائماً بالانفجار. بهذا المعنى فإن آرتو، الذي وصف نفسه بأنه "الإنسان الذى استطاع أن يرسم خريطة ذاته الكامنة، وإنزلاقاته الطفيفة،" قد يظل موضع إهتمامنا.

ومن المؤكد أنه كان هناك بعض المخرجين والممثلين الذين ألهمتهم أعمال آرتو عبر الأربعين سنة الماضية. وحتى لقد كان هناك منذ فترة طويلة مضت، فى الستينيات، عرض أو إثنين ناقش موضوع الترتيب المقبول للأشياء بطريقة أثارت ضجة كبيرة. وأنا نفسى أتذكر عرض *فرانكنشتين Frankenstein* للمسرح الحى (The Living Theatre)[٤] الذى كان يحوى بالفعل تركيبة آرتووية من التوحش والعنف، بينما كان بوضوح، فى نفس الوقت، إبداعاً للتألق فى عينى جوليان بيك، حاملاً آثار عاطفته وعاطفة جوديث مالينا الجياشة والعنيفة. وأفكر أيضاً فى عرض *الأمير الذى لا يلين The Constant Prince* الذى أخرجه بيجى جروتوفسكى[٥] والذى شاهدته فى لندن، حيث كان أفراد الجمهور مضطرين لمشاهدة هذا العرض المذهل للتصوف والقسوة الجنسية من مقاعد ضيقة طويلة شبيهة بمقاعد الكنيسة وأمامهم لوح خشبى يعلو بدرجة كافية لوضع ذقوننا عليه، مجبرين على التسليم بأن الترحال هو أيضاً فعل من أفعال المشاركة، وأن الماخور والكنيسة هما شكلين شقيقين.

ويمكن القول، ببساطة، إنه من المستحيل تصور المسرح الحديث بدون آرتو. بدءاً من المخرجين الفرنسيين المنتمين للخمسينيات والذين عرفوه شخصياً، وحتى السرد الأنيق الذى

قدمه جيراردان ريجندرز (Gerardjan Reijinders) لقوى اللا منطق، فى "مسرح كارى Carre Theatre" فى(مسرحية) *الباخوسيات Bacchanten*، فمن الصعب أن نفكر فى أى مخرج ذى مكانة لم يتأثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بأفكار آرتو. ومع ذلك يجب أن نعترف بأن فى ظل هذة الإثارة والاضطراب للمسرح ككل، والتى شهدها جيلنا، قد سيطر ذلك الإحساس بأن هناك شيئاً مفقوداً وأنه دائماً يمكن التنبؤ بأن ذلك المفقود هو العنصر الذى يجعل العمل إما متحدياً أو محيراً ومزعجاً عن حق.

لسبب واحد، هو أن نصوص آرتو تضج بالأفكار، لكنها لا تمدنا بمنهج. لا توجد مدرسة للتمثيل تتدرج تحت اسمه. وربما حتى يكون تهرباً من الموضوع أن نناقش ما إذا كان تأثيره على المسرح الحديث قد سار فى مجراه المألوف: أى التركيز على الأعراض بدلاً من التركيز على ما يتطلبه عصرنا بالفعل. وبشكل ما، فإن مناقشة التأثيرات ستكون خارج الموضوع. فما فعله آرتو كان أنه قدممعايير جديدة - ليس بقدر كبير من أجل شكل جمالى، ولكن، وهذا ما يزيد من الحيرة، من أجل ماذا يكون العمل الفنى. وكل أعماله، وليس فقط المسرح وقرينه، بل أيضاً النصوص اللاحقة والقصائد كانت تجوس دائماً وتنقب عن مسألة الإخلاص الفنى وحجم الحقيقة الموجودة فى عمل ما. وإنحصر صراعه مع المبادئ أكثر منه مع الأشكال، وهناك تلميحات كافية فى كتاباته توحى بأنه كان يسعى للذهاب إلى ما وراء حدود الفن. إن نقده لل *باليهات الروسية ballets russes*، أن العرض رغم أنه كان رائعاً، فقد ظل داخل حدود الفن، نفس هذا النقد يمكن أن يوجه لمسرح بيتربروك[٦] أو جيراردان ريجندرز.

إن الطاقة غير العملية أو المثالية تُستنزف فى الوسط الذى يقدم فيه العمل؛ أى وسط الصفوة الثقافية. ونفس الشىء يمكن أن يقال عن مستوى هذا النوع من العمل. وبالتأكيد فإن آرتو لم يكن ينقصه الطموح، ولكن خبرته العملية كانت دائما محدودة، فى المسارح التجريبية فى وقته. لقد كتب يقول: "إن المرء يلقى بنفسه فى المخاطر، لكنى أعتقد أن ظروف الأيام الحالية تستحق المخاطرة، ولا أعتقد أننا نجحنا فى إعادة الحياة للعالم الذى نعيش فيه، ولا أعتقد أيضاً أنها تستحق التمسك بها. ولكنى أقترح شيئاً يمكن أن يخرجنا من هذه الورطة، بدلاً من الاستمرار فى النواح عليها، وعلى الشعور بالملل، والكآبة والغباء فى كل شىء".

وعلى أية حال فإن آرتو لم يمدنا، عملياً، بحلول بقدر ما طرح تساؤلات معينة. وبطريقة ما نجد أن هذا النقص، هذا الإفتقاد للقيام بتجارب، يعنى أن أعماله لا تزال تفرض علينا مطالب. وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت رؤيته خاصة بعمل له توهج يصل إلى درجة أن الجمهور، إذا جاز التعبير، يتحول من خلاله كيميائياً. من منا لم يسأل هذا السؤال وأيقن صعوبة الإجابة عليه: أى الأعمال الفنية غيرت حياتنا؟ ليس المقصود أن الاعمال التى نتذكرها تكون ناقصة أو معيبة، ولكن بالأحرى أنها عند نقطة معينة هامة تفشل فى توصيل الضربات الحاسمة، أو أنها تتراجع لتصبح مجرد إمتياز شكلى، أو، بإستخدام عبارة كوكتو(٧)، أنها لا تبذل جهداً لمعرفة "إلى أى مدى يمكنها الدفع إلى الأمام". لكن ما يلفت النظر أنه سؤال بدأنا نوجهه، وأنه أصبح فى عصرنا المطلب الذى نستخلصه من أى عمل فنى. وتتمثل عبقرية آرتو بالنسبة لى، والسبب فى أن تأثيره لم ينته بعد، بحيث أنه

يتجاوز الطرز الثقافية والفنية، فى الشجاعة التى عاد من خلالها مرات ومرات إلى فكرته المحورية، ألا وهى تحول الحياة.

والمسرح الذى يدعى أنه خرج من عباءة آرتو قد تخلص، بشكل عام، من النزعة للتطرف. فنادراً ما حركته روح النقد المشتعلة تلك، والتى كانت ملمحاً رئيسياً محركاً لكل أعماله. وكنتيجة لذلك فغالباً ما كان (هذا المسرح) يفعل بالضبط ما كان يستنكره ويركز فقط على الجوانب الشكلية لما يحمل الآن المصطلح غير المفهوم "المسرح الشامل". وسوف يألف مرتادو المسرح كلهم 'عروضاً' معينة حيث يُسمع نفير المبشر فى كل مرة يفتر فيها الاهتمام، وذلك كى يبشر بـ 'ثيمة' theme (فكرة محورية) يفترض أن تكون ميتافيزيقية عميقة، والتى بذل المخرج والممثلون جهداً كبيراً كالشياطين لكى يكشفوها. وعلى النقيض نجد أن آرتو قد كرس نفسه للحياة أولاً.

وكان ما دعاه لينادى بالتغيير فى المسرح هو ما رأى من إنهيار عام للقيم الاجتماعية والمعايير. فقد وجد المسرح من حوله متخلفاً، أكاديمياً وليس له علاقة بما يجرى حوله فى المجتمع.

وفى معادلةحياة/مسرح تأتى الحياة أولا بالنسبة له، ولكن العنصر الكيميائى، وإذا إستطعنا القول، العامل المحفز على التغيير يجب أن يأتى من المسرح. وهذا هو ما يميزه بوضوح عن معاصريه الذين نادوا بثورة سياسية. وفيما يلى مقتطف من نصه عن "المسرح والعلم Theatre and science" وهو واحد من آخر أعماله، بعد أن قضى وقتاً فى دور الاستشفاء:

"لن تكون أى ثورة
اخلاقية أو سياسية/ ممكنة
طالما إستمر الإنسان
منجذباً إلى أسفل -
حتى فى ردود أفعاله

الأساسية والعصبية والعضوية البسيطة -

وذلك بواسطة التأثير المتدنى / لكل المراكز المشكوك فيها للخبراء المطلعين،

الذين، بينما يجلسون تحت دفء أغطيتهم الكهربية المعبرة عن إنقسامهم الإزدواجى،

يضحكون ويسخرون من الثورات وكذلك الحروب،

متأكدون بأن النظام التشريحى والذى يُبنى عليه وجود وبقاء مجتمع حقيقى،

لن يعرف بعد كيف يتم التغيير".

ومع ذلك فما كان يدعو إليه هو الثورة، لا أكثر ولا أقل. وكان يرى أن المسرح هو حامل هذه الثورة بلا منازع. وكان سلاحاً ذو حدين. فمن ناحية كان يملك القوة البسيطة لتجسيد الأحلام. ومن ناحية أخرى، فهذه القوة تعمل على إثارة حالة من السخط الإلهى فى العامة، وهكذا يمكن لوجود المسرح ذاته أن يفرز نقداً للحياة كما تعاش فى الوقت الحاضر. ومن وجهة نظره، فالمسرح بإمكانه أن يعمل فقط كى يكثف تشوق الناس إلى أن الحياة المعاشة ستظهر غير محتملة وأن الظروف يمكن أن تكون مهيأة لخلق جيل "من كيان جسدى جديد وناهض".

بصياغتها بهذه الطريقة، فرؤيته قد تبدو مثل هذيان رجل برىء ساذج أو، بالفعل، مجنون. وعلى أية حال، فإن عجزنا عن إدراك العمل الفنى بكونه قادراً على إمتلاك مثل هذه القوة يمكن أن يكون إشارة فقط على مدى العمق الذى خربت به عملية الإغتراب جسد ثقافتنا/حضارتنا. وإذا قمنا بمقارنة زمنه بزمننا، أى الطليعة المحاصرة لكنها حية، والمثيرة للخصام فى أوائل الثلاثينات، والتى وُجدَت فى سياق من الخطر الملحوظ، عالم يحكمه الترهل وظهور الفاشية، مع زمننا، منتصف الثمانينيات، حيث

أصبحت الطليعية 'مؤسساتية'، مملكة الصفوة المتخصصة، وهو موقف يجد ما يوازيه فى نوع من التجمد المعقد فى الجسد الاجتماعى، حيث تقوم الحرب الباردة والتهديد بالدمار الشامل بتخدير عقولنا، وتلهب نبض مشاعرنا، جاعلة فكرة التعبير الجذرى غير مطروقة تقريباً، وربما نبدأ فهم السبب وراء صعوبة الوصول إلى جوهر فكر آرتو. حتى شهرته سجنته بعيداً عنا.

ربما يمكننا حتى أن نستخلص أن مشروعه ينتمى إلى عالم اليوتوبيا الجميلة والذى لا يمكن تحقيقه. وربما يمكننا هجر كل أحلام العظمة وأن نقنع فقط بـ "مداعبة الأشكال".

وبالتبادل، ربما نذكر أنفسنا بوجه الشخصية البارزة "نائب ملك كاليجارى Viceroy of Caligari"، شخصية "سانت ريمى Saint Remy"، فى مقال آرتو عن "المسرح والطاعون The Theatre and the Plague"، تلك الشخصية الفاتنة، الطغيانية، والإستبدادية بشكل واضح، والذى تنبأ فى حلم بأن السفينة المسماة بـ "جراند سانت أنطوان Grand Saint-Antoine" قد إبتليت بالطاعون، وأرغمت على العودة تحت تهديد نيران المدافع التى أبعدتها عن ميناء كاليجارى. إن القبطان هو صنو متخفى بشكل رقيق لآرتو - إنه تعبير متميز عن الفوضوية والاستبدادية - وكان شعوره المفرط الحساسية بالرغبة الملحة هو شعور آرتو نفسه.

وربما نجد إحساساً مشابهاً بالإلحاح داخلنا: إن الحلول التى نلجأ إليها يجب أن تكون خاصة بنا.

(٣)

إن مجال الثقافة/الحضارة ليس منطقة محايدة. فى كل جيل يكون مُنطقة يمكن رؤيتها كمنطقة لابد من التنازع عليها، أن تتم خسارتها أو

كسبها. ويشعر البعض منا أنه ليس الوجود بل الوعى الذى يهدده الخطر فى عصرنا - ليس تهديد الحياة البشرية من الحرب النووية، ولكن بالأحرى ذلك الخطر الآخر الذى يوجد تحت قناع هذا التهديد الخالص، ألا وهو حجب الوعى - بعبارة أخرى، التهديد بأن تعيش الحياة، الحياة المبتلاة بإدراكها لماهيتها. هذا هو حقل الثقافة/الحضارة. ويمكن أيضاً التفكير فيه كحلبة صراع.

فى عالم الثقافة/الحصارة، يوجد حركات رجعية وكذلك حركات تقدمية، على الرغم من أن هذين الاصطلاحين يكونان أكثر رقة ونعومة فى التطبيق، وربما حتى يدلان على شىء يختلف عما يحققانه فى الصراع السياسى. وعلى أى حال، يجب القول بأن محاولة إعادة الحياة لبعض الأشكال الثقافية/ الحضارية البالية، والتكلف الأجوف للكثير من الفن المعاصر، لها علاقة ما بتيار الحكومات اليمينية، وبالأزمة الإقتصادية. ولأن هذا الاتجاه يتضمن "مسايرة التيار"، فليس معنى ذلك أن يعطى ذلك الفن تبريراً علنياً صريحاً لنفسه. ومن ثم يكون من الصعب إكتشاف تفاصيله الدقيقة. ولا يمكن ببساطة أن تضع قائمة بنتائج المسرح وتعدها على أصابع اليد. وعلى سبيل المثال، هناك تراجع خلف قوس الـ 'بروسينيوم'؛ وهناك نوع من التقديس الأعمى للمؤلف، والترويج لنص المسرحية كظاهرة مستقلة، لكن هذا لا يحدث فى كل مكان؛ فغالباً مايقنّع التراجع فى دهاء: فيمكن أن يوجد قوس البروسينيوم كامناً فى العقل، حتى لو بدا الشكل الخارجى تجريبياً.

وما يحدث غالبا هو الهوس بالإكسسوارات الثمينة، مثل شاشات عرض الڤيديو، أو بالمسرح كشكل من أشكال إنتاج/الصورة (image)، أكثر منه شكل لحركة، لمواجهة، لـ صراع *agon*. ولقد تم تجنب مسألة

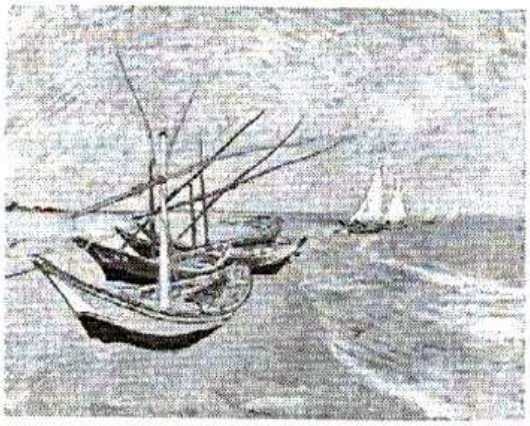
الأداء التمثيلى بشكل حاسم، أو التركيز على التقنية أو على مفهوم محدود للإحترافية قد إستخدم كدليل إثبات لتجنب المناقشة بأكملها حول ماهية التمثيل فى هذا العصر.

ويوازى ذلك فصل المسرح عن الحياة. والغريب والمثير للأعصاب بشكل خاص هنا (فى أمستردام) هو التسليم جدلاً بالمسرح كشكل حضارى متاح. يأتيك إحساس بإتجاه إلى أنه كان دائماً هناك مسرح وسيظل دائما موجوداً. ويحلق إحساس يقينى باللا زمنية حتى فوق أكثر الأعمال التجريبية التى تقدم هنا: فالدينامية الحيوية مفقودة، وهى حقيقة يمكن أن تُرى على أحسن وجه فى غياب الإحساس بالحاجة إلى البحث عن جماهير جديدة. أنا لا أقصد أن أشرد بعيداً عن آرتو. ففى ضوء أن آرتو كان شخصاً كثير الرؤى ومثالياً ('يوتوبياً') وقصد هو نفسه أن يمضى إلى ما وراء حدود الفن، فمن غير الملائم أن أنخرط فى مناقشة عن المسرح المعاصر. وعلى أية حال، فحقيقة أن عمله نقدى، ومثالى كذلك، تعنى أنه لا يزال ممكنا أن نستخدم عمله كمقياس عندما نواجه واقعنا الحضارى/الثقافى. ودائماً ما يساورنى الإحساس عند قراءته بأنه حليف أو مبشر/رائد.

وفى هذا الجزء الأخير من حديثى هذا، أود أن أركز على الفكرة المحورية المقترحة من خلال العنوان، "إعادة اختراع الوجه الإنسانى". أريد أن اؤكد أن آرتو، بينما هو بوضوح لم يكن من دعاة الحركة الإنسانية[٨]، كان فناناً يوتوبياً بلا أدنى شك. بعبارة أخرى، لم يكن مهتماً بقيم إنسانية تقليدية، ولكن بالبداية من الصفر، البداية من جديد. وأريد أن أؤكد على على هذا الجانب فيه، وهى مضادة للصورة التى تعطى له عادة كآخر 'الشعراء الملعونين' poetes maudits. صحيح أن هناك أوجه تشابه بينه وبين بودلير،

وبالطبع بينه وبين ريمبـــو[٩]، لكن الإختلافات بينهم لافتة للنظر وشيقة للغـاية. ومـا يجـعله بالتـحـديد وجه/شخصية القرن العشرين هو رغبته الملحة فى أن يقتلع جذور الماضى، ومحاولته أن يخطط للجديد. إن المسرح وقرينه، على سبيل المثال، هو محاولة منظمة لكسر التقاليد التى آلت إلى طريق مسدود ولسيطرة الأدب على المسرح؛ كما لو كان يسد كل سبل الخلاص ليس فقط على القارىء، ولكن فى المقام الاول على نفسه، بحيث لا يبقى أمامه سوى أن يأخذ خطوات فى إتجاه المستقبل.

وأود فى نفس الوقت أن أصحح وجهة النظر عن آرتو التى ترى أن المسرح وقرينه هو درة أعماله، وترى ما بقى من حياته كقصة من قصص المآسى والكوارث، والتحطيم المعنوى وعدم التماسك. وتلك كما أعتقد مناقشة جديدة فى هولندا، لسبب بسيط للغاية، وهو أن أعمال آرتو



لوحة الشاطىء لڤان جوخ

اللاحقة غير موجودة فى ترجمات باللغة الهولندية. وعند تناول أعمال آرتو التالية يكون الأمر كما لو أن كل الطرق قد نفدت. فلا يمكن ببساطة التعامل معها كأدب، كشعر. إنها لا تنتمى إلى أى نوع من الأنواع الأدبية التى نعرفها. وتوجد أكوام منها: ملحوظات، خطابات، إبتهالات وصلوات، وخطب لاذعة أو نقد ساخر وعنيف. والأكثر من ذلك أن المرء يعتريه إحساس بأن آرتو كان يقصد أن تؤخذ كلها ويتم التعامل معها على نفس المستوى. ويبدو كما لو أنه كان قادراً فقط، نظراً لسمة الإلحاح فيما كان عليه أن يقوله، على تقديم المادة

الخام للفن. ولندع الأجيال القادمة تعمل على هذه المادة الخام وتحولها إلى أشكال أكثر قبولاً! إن مراسلاته هى 'عمل فنى' بنفس القدر الذى تكون به قطعة تعلن عن نفسها كقصيدة. هذا العمل ملىء بالتضاربات - فمن ناحية ظهر تذبذب أفكاره كخطط لمسرح جديد؛ ومن ناحية أخرى فقد ثار بعنف عندما وصفه بريتون(١٠) كرجل مسرح. هذه الكتابات قد شُوهت بنفس القدر من خلال الغموض والدوجماطيقية. وهى متقطعة بإستمرار بجيشانات طقسية باللغة الإيقاعية الـ "ما قبل- بابلية pre-Banel" التى إخترعها بنفسه. وهو يثير تعاطفنا (لقد نشأ جيلنا على الحركة الإنسانية التقدمية لمعاداة/علم الأمراض النفسية!) عندما يخبرنا كيف أنه كلما إستخدم كلمة 'إنفوتمين' (الرقى السحريةmagic spells) كان الطبيب النفسى يهدده بالصدمات الكهربية. ثم يقدم لنا فى اللحظة التالية وصفاً متدفقاً لبعض هذه الرقى، والتى لا تثير داخلنا سوى السأم وعدم التصديق. إن ذلك الموقف يشبه كما لو أننا قد حُبسنا فى حجرة واحدة مع مجنون. فنوباته الجياشة بالكراهية والإتهامات غالباً ما تثبط المرء بعقمها. يا لها من خسارة! إن موقفه السلبى تجاه النشاط الجنسى يبدو أنه يضعه على جانب واحد مع كل أعداء الحرية؛ بينما دعوته إلى التحولات الكيمائية للجسد الإنسانى، إذا جاز التعبير، كمصدر للثورة الوحيدة الممكنة كان، فوق كل شىء، هو السبب في كونه يحظى بمثل هذه الجاذبية لدى جيل ٦٨، والسبب وراء إعتباره مبشراً فى هذه الفترة.

ويبقى شىء واحد لافت للنظر وسط كل هذه الحيرة الواضحة: كان يبدو غير نادم على إتاحة كل أعماله

للعامة؛ ولم يكن لدية أية شكوك بشأن قيمة ما كان عليه أن يقوله، مما أحزن العديد من الكُتاب الجدد. وبالنسبة لمسرحيته الإذاعية، فقد أظهر نفسه كمحارب فى نزاعه ضد منع إذاعتها. وما هو أكثر من ذلك، سواء بجنونه أو بدونه، أن إنتاجه كان غزيراً خلال الأربع سنوات الأخيرة من حياته. وهناك أيضاً ملحوظة فى عمله والتى ظلت ثابتة، وذلك على الرغم من كل التناقضات: ألا وهى إلتزامه، ليس للأدب، وليس للمسرح، ولكن لتحول عميق وثورى للحياة، الروح والإدراك. وفى ضوء فشل الحركة السياسية اليسارية عبر العشر سنوات الماضية، فإن مقولته الثابته بأن الثورة الحقيقية تكمن على مستوى أعمق من مجرد المستوى السياسى، تعد تحدياً. هناك يوجد عالم، ربما، عالم لم نبدأ فى التحرى عنه بعد.

وفى النهاية، فإن موقفه يجبر المرء على أن يختار إما أن يكون معه أو يتخذ موقفاً ضده. وما أفهمه فى البداية هو نقطة تتعلق بالمنهج الإبداعى. هذا الرفض للتمييز بين المستويات، بين ما له علاقة وما ليس له علاقة، بين الحقيقة والفرض، بين التافه والسامى، هذا الإعلاء المنظوم لرقابة العقل، ما هو إلا بصمة الإعتراف بالعملية الإبداعية للفنان الحديث. وما أفهمه كذلك هو نظرة شخص يسعى بإعتراف ذاتى باحثاً عن طريق ثورى على حدود الفن والحياة. إنها هذه الحقيقة، وهى غير دخيلة بشكل ما، والواضحة بحيث لا تحتاج إلى قولها، التى جعلت آرتو فناناً أشعر معه بقرابة عميقة، بصرف النظر عن الصعوبات التى قد أكون واجهتها فى مضمون أعماله. والنقطة الثانية التى

يجب أن تقال عنه هنا، كمقدمة لأى محاولة لفهم عمله الأخير، هى أن رفضه لتنقيح كتاباته (لم يكن لديه وقت أيضاً!) مكنه من أن يستغل خبرة السنوات التى قضاها فى دور الاستشفاء، وأن يسمو بالإمتياز الشكلى لـ المسرح وقرينه (الكتاب الذى يدين فى شهرته جزئياً على الأقل إلى حقيقة أنه من بين كل كتاباته فهو الكتاب الذى يبدو مثل كتاب كامل!).

إذن فآرتو، فى أواخر أيامه، كان يواصل العمل فى الأساس من أجل مسرح جديد، فى كل من النظرية والممارسة. وقد كانت أفكاره أكثر تجريبية من تلك الأفكار فى المسرح وقرينه؛ هذا بالإضافة، أنها لم تكن مجرد أفكار: ففى (مقال) "رودز" وما بعده، كان يختبر نظرياته بطريقة مادية/ جسدية، من خلال الأناشيد، والتلاوات وتمارين التنفس. كان يضع نفسه على الطريق كممثل، وقد كتب فى مقدمة الطبعة الجديدة لـ المسرح وقرينه فى ١٩٤٥، "الشىء الوحيد الذى ندمت عليه، وذلك بعد إعادة قراءة هذا الكتاب الذى قمت بكتابته منذ ثمان سنوات، هو رؤية أن كل هذه الدينامية الأدبية التى كنت أمتلكها لم توظف فى العمل من أجل أفكار أسمى".

الأكثر من ذلك، فهناك فكرة محورية ('ثيمة') فى كل أعماله على الرغم من تنوع الأشكال والصيغ التى إستخدمها للتعبير عنها. ما يتحدث عنه - مع وضع فى الإعتبار من هو وما مر به، فلا يكاد يكون مفاجئاً أن تكون هذه فكرته المحورية - هو البعث الدنيوى، بعث فى هذه الحياة وتحول جذرى للجسد. وفيما يلى إثنين من النصوص القصيرة التى تعرض للفكرة بإيجاز، الأول خطاب إلى بولى ثيفينى

(Paule Thevenin) وهى الممثلة التى عملت معه فى مسرحيته الإذاعية.

من الآن فصاعداً سوف أركز
على المسرح على وجه القصر كما
أتصوره،
مسرحاً للدم
مسرحاً يقدم فيه كل عرض
لكى يفوز بشىء
ليس فقط للممثل ولكن للمشاهد
بنفس القدر
وما هو أكثر
أنه ليس تمثيلاً، إنه فعل

والقطعة الثانية عبارة عن حاشية صغيرة لقصيدة عن "مسرح القسوة Theatre of Cruelty"، وقد كتب هاتين القطعتين قبل وفاته بشهر، ويمكن إعتبارهما بمثابة شاهد على قبر شخص جعل من الوعى مبدأه.

من أنا
من أين أتيت
أنا أنتونين آرتو
وأقولها
فقط بالطريقة التى أعرف كيف
أقولها بها
وسوف ترى جسدى الحقيقى
ينفجر إلى شظايا
متجمعة تحت عشرة آلاف من
النظرات ذات السمعة السيئة
كجسد جديد
والذى لن نكون قادرين أبداً أن
ننساه
لأنه أنا
الإنسان
الذى سيكون القاضى
فى الحساب الأخير
ولسوف تشير إلىّ
كل عناصر الجسد والأشياء
إنها حالة جسدى
التى ستشكل
الحساب الأخير...

إنها قصة أوزيريس، أشلاء الجسد مبعثره عبر الأرض يُجمعها بحب الأصدقاء والمعجبين، هذا هو البعث الوحيد المحتمل.

وددت فى الجزء الأخير من حديثى أن أقدم نوعاً من المراجعة السريعة لآخر أعمال آرتو، ولكنى أدركت أن أقصى ما أستطيع عمله هو أن أقدم بعض الإشارات المساعدة على قراءته أو تفسيره، وأهم من ذلك هو أننى ظللت أتعثر فى حقيقة أن عمله ببساطة ليس متاحاً فى اللغة الهولندية، وقبل أن يكون أى تعليق عادلاً بحق، فمن الضرورى للمترجمين الهولندين أن يعملوا! وكل ما أستطيع عمله هنا، هو أن أؤكد على ما تعنيه هذه الفجوة عملياً.

فى المقام الأول يجب أن أقول إنه كى تعرف آرتو، والذى يعد المسرح وقرينه درة أعماله، هو أن تكون قادراً أن تضع آرتو فى ترتيب حديث بعينه للأشياء، أن تكون قادراً على أن تناقش على الأقل ما إذا كان وجود مسرح آرتورى محتملاً، وأن تستخدم هذه العبارة كوصف لأحداث مسرحية معينة. هناك، إذن، جماليات معاصرة للمسرح والتى تحمل كلمة آرتورى كراية لها. وهذه الجمالية قوية بمفهوم أنها سند فى الثقافة/الحضارة الحالية. وحقيقة أن إنتاجها غالباً ما يتميز بالجمود والإدعاء، أو أن هذا الإنتاج يمكن أن تطالب به الصفوة الثقافية عن طواعية، ذهبت دون أن يلاحظها أحد.

ثانياً، بينما لم يصل آرتو إلى أبعد من إنكاره لـ المسرح وقرينه فى أعماله التالية، فقد أقر أنه يعتبره غير مساوٍ لما أراد أن يقوله. فنصوص مثل *المسرح والعلم* *Theatre and science* (المقتطف أعلاه) *وتشوش الممثل*

Deranging the actor

(١٢مايو١٩٤٧) قد فتح الأبواب لمنظور آخر لم يتعامل معه مخرجو المسرح المعاصرون من قبل:

فى الواقع لقد أصبح
المسرح شهيداً لكل من خاطر
بالإنسانية وكل من أراد
أن يشكل الوجود
تلك كانت الحالة حيث لا
يمكن أن يوجد المرء دون أن
يرضى
مقدماً أن يكون -
وبالتعريف وفى الجوهر
- أن يكون مجنوناً
مطلقاً.
لقد إنتزعت المفاصل
المكسورة للأطراف،
والأعصاب الممزقة وشظايا
العظام الدامية التى تحتج
من هيكل الإمكانية - إن
المسرح هو ذلك السحر المثير
الذى لا يمكن الخلاص
منه
والذى يمتلك الثورة
والحرب كإلهام
وكقضية...

إن المناقشة التى بدأت فى هذه الوثائق لم يتناولها أى من المخرجين المسرحيين المعاصرين، وربما كان ذلك مفهوماً فى ضوء إصراره على ضرورة تضمين الجنون فى عمله. والحقيقة أنها توجد خارج حدود ما نعتبره ثقافة/حضارة. والمسألة ليست باتساع إطار مرجعى لما نعتبره فناً، أو مسرحاً، أو ثقافة/حضارة. لقد جاءت هذه النصوص من "الشاطىء الآخر"، أى من تلك المنطقة فى مجتمعنا والتى هى بالتعريف مستثناة من الثقافة/الحضارة، بينما فى نفس الوقت تتعرض تلك النصوص إلى أكثر

عـــمليـــات الإصـــلاح المكثف للثقافة/الحضارة، عالم مصحات المجانين. كل أعمال آرتو الأخيرة بها تلك الحالة من رفض للتعاون والذى هو متوافق ذلك تماماً مع نزلاء المستشفيات العقلية، والذى هو بالفعل الإستجابة الوحيدة المناسبة تجاه موقف المجتمع الإكراهى والمتناقض تجاه مرضاه العقليين وفنانيه.

ربما يستطيع المرء أن يتوسع فى القـــول المأثور"هناك منهج فى جنونه"(١٢) بالقول أنه فى حالته كان منهجاً فنياً، وسيلة للوصول إلى قول ما لا يمكن قوله بطريقة أخرى. ولا يعنى هذا إنكار واقع حالته أو حقيقة معاناته.

ووظيفة هذه النصوص، بالتالى، هى من خلال التعريف، معارضة للثقافة/الحضارة، وللأشكال المقبولة للثقافة/الحضارة. وتجربتها يعد من حيث المبدأ تفسخاً لهذه الأشكال. فهى ليست أفكاراً يمكن ببساطة صبها فى فضاء مفهومى فارغ. مثلها مثل قبيلة بربرية جديدة، يقف أفرادها موقف المعارضين من الامتلاء والفراغ. وبرؤيتها بهذه الطريقة، فإن المناقشة القديمة لما إذا كان هناك مسرح آرتورى أم لا، أو عن إمكانية تحقيق أفكار آرتو عن المسرح عملياً، تأخذ شكلاً جديداً. والمشكلة لا تكمن فى آرتو، ولكن فى المسرح. بالإضافة لذلك، فهى ليست ببساطة مشكلة حالة المسرح، سواء كان جيداً أو سيئاً أو حتى لا مبالى، ولكنها بالأحرى حالة المسرح كظاهرة ومؤسسة، وواحد من أهم المؤسسات للثقافة/الحضارة.

فى موضع الخاتمة

حديثاً، قامت بولى تقينى، الممثلة التى تعاونت مع آرتو فى مسرحيته الإذاعية، بوصفه فى مقال يوحى بأنه قد استمد الإلهام من الحب ومن الحاجة للدفاع عن ذكراه، كممثل حطم الحواجز بين الحياة والفن. لقد حول آرتو حياته إلى مسرح عندما واجه مشكلة استحالة ترجمة أفكاره إلى أشكال مسرحية. وكتبت تقول إنه مسرح "يستغنى عن خشبته، ولم يعد يحتاج إلى جمهور متجمع فى صالة، يشترى ثمن مقاعده كى يُعطى له حق حضور العرض، إنه مسرح يقع فى جسد الإنسان الذى يقدم حتى حياته، والذى يكون جمهوره هو ذلك الحشد الذى يسانده ويستمع لصرخاته". وهى تشير، ضمن أشياء أخرى، إلى وعظه التلقائى للحشود فى دبلن (١٩٣٧) التى تجمعت حول هذا الرجل وهو فى حالة اهتياج شديد.

ربما يكون النقد الذى ألهمه الحب أكثر المصادر إلهاماً، لكن الحب يمكن أن يرتكب أخطاءاً، فى المقام الأول بسبب نزعة الحب الرائعة للإبتعاد عن الموضوعية. ويعد مقالها بالتالى جذاباً، ولكنه بدون قصد يميل إلى أن يجعل من جنونه صورة رائعة. وينتهى منطق هذا النوع من المقالات إلى قبول تهميش العديد من الفنانين الذين لم يستطيعوا أن يعملوا إما بسبب تطور مفرط الحساسية لشخصياتهم أو بسبب إعطاء مؤسسات الثقافة المعاصرة صبغة تجارية. وعلى الرغم من أن مقالها نُشر العام الماضى، فالخطأ، أو بالأحرى، أو وضع شىء

فى غير محله، الذى أشعر أنها وقعت فيه، يعد مطابقاً للستينيات. فهو يتكون من إعلاء شأن الضحية، من خلال آلية التعاطف مع حالته، إلى مكانة البطل، وبذلك يتم تجنب مواجهة إشكالية مجتمع يجعل من أكثرالأرواح المميزة لديه ضحايا. لم أكن هناك ولكنى لا أعتقد أن أفعال جنون آرتو كانت أفعالاً مسرحية. كان من الأحرى أن نأخذ عبقريته وشجاعته هذا الخطأ التراچيدى فى نفسه وتستخدمه كمصدر للإبداع. ويجب أن نؤكد أنه بينما كان جنونه وراء أعماله، فلم يكن العمل نفسه.

وعلى أية حال، توجد نقطة أساسية فى وصف بولى تڤينى: وهى أن حياة آرتو تشكل نوعاً من الأسطورة التراچيدية والنموذجية، ولا يجب أن نقلل من شأن هذه المكانة الأسطورية التى إكتسبها، والتى، وهذا له دلالة، طالب بها لنفسه. كما لا يجب أن نقلل من شأن التضمينات الخاصة بعمله بالنسبة لنا، حيث نصارع فى ظل ثقافة/حضارة تزداد تغريباً عن مصادر الحياة. إن القلاقل والمنازعات التى أثارها قد إستمرت لوقت طويل بعد وفاته. ولا تزال أعماله تتطلب العمل عليها أو تجريبها. أو، لو صيغت بطريقة أخرى: إذا كانت وظيفة الفنان هى أن يمسك بمرآة للمجتمع، ربما يجب أن نقبل حقيقة أنه فى عصرنا قد كُسرت المرايات.

لا تتوقع الكمال. الحقيقة هى...!

(أمستردام فى ٢٠ أغسطس ١٩٨٧)

هوامش:

١- أنتونين آرتو (Antonin Artaud) (١٨٩٦-١٩٤٨) مخرج وكاتب ومنظر فرنسى. بدأ كشاعر وكممثل سينما؛ فى ١٩٢٥ إرتبط بالحركة السيريالية، وفى ١٩٢٧ أسس مع روجر فيتراك(Roger Vitrac) (١٨٩٩-١٩٥٢) "مسرح ألفريد جارى". حيث قدما مسرحيات فيتراك السيريالية ومسرحية حلم اغسطس لسترندبرج (August Srindberg) (١٨٤٩-١٩١٢). لكن تأثيره الأكبر على المسرح الحديث يستند بقدر كبير على محاولاته القصيرة للإخراج، وعلى مجموعة مقالاته التى صدرت فى كتاب بإسم *المسرح وقرينه Theatre and Its Double*. فى هذا الكتاب دعا آرتو إلى "مسرح القسوة" حيث تتوافر عناصر العنف والجنس والمحرمات الإجتماعية وتفجر الفعل المسرحى خارج حدود خشبة المسرح. فى ١٩٢١ بهرته رقصات من جزيرة بالى وألهمته بكتابة مقالاته المتضمنة فى الكتاب. وهو يوضح أن قرين المسرح هو الحياة، للواقع الحيوى الميتافيزيقى الذى يضع ظلاله على الأفعال اليومية. فى ١٩٣٥ أنشأ مسرحه الثانى، "مسرح القسوة Theatre of Cruelty" وفشل فى أول عروضه، آل شينشى The Cenci، التى أعدها عن قصة لشيللى وستندال. وربما لا تشكل كتابات آرتو نظرية درامية متسقة، لكنه تعبير يتسم بالرؤيا عن فقدان البعد الروحانى فى حياة الحضارة الغربية. ورغم فشله كمخرج، إلا أن تأثيره كان هائلاً، خصوصاً فى فترة

الستينيات، حيث تأثر به بيتر بروك (Peter Brook) (١٩٢٥-)، وييجى جروتوفسكى(٣٣-١٩٩٩)، وروجر بلانشون (Roger Planchon) (١٩٣١-) ضمن آخرين. (المراجع)

٢- روجر بلين(Roger Blin) (٧-١٩٨٤) ممثل ومخرج ومصمم مناظر فرنسى. إنجذب للمسرح ليتغلب على لعثمته، ومثل مع آرتو وشارلز دولان (Charles Dullin) (١٨٨٥-١٩٤٩) وبارو ومع "مجموعة أكتوبر October Group" فى الثلاثينيات، كما درس المايم. وبدأ الإخراج بعد الحرب للمسارح الطليعية، لمسرحيات آداموف وبيكيت الذى أصبح صديقه وموضع ثقته كمخرج، وأيضاً مسرحيات چينيه. وكان من رأيه أن الإخراج وتصميم المناظر لا ينفصلان. (المراجع)

٣- حيوان خرافى نصفه نسر ونصفه أسد (المترجم)

٤- "المسرح الحى The Living Theatre" تأسس فى ١٩٤٨ على يد چوليان بيك(Julian Beck) (٢٥-١٩٨٥) وزوجته چوديث مالينا (Judith Malina) (١٩٢٦-)، لتقديم عروض تجريبية ضمن حركة خارج / برودواى Off-Broadawy فى نيويورك. ولأنها أكثر الفرق الطليعية تأثيراً وأطولها عمراً فى التاريخ الأمريكى، فقد أصبح الإثنان أنبياء التجريب المسرحى الذى إنفجر فى الستينيات. كان "المسرح الحى" يسعى إلى تزاوج الثورية السياسية والجمالية فى مجتمع متغير، وأيضاً تزاوج التجريب فى المسرح مع التجريب فى الحياة.. بدأ

المسرح بتقديم مسرحيات لپول جودمان(Paul Goodman) وجرترود شتاين(Gertrude Stein) ولوركا (Lorca) وبيراندييللو (Piranello) وكوكتو وبريخت سعياً وراء ما هو ضد/ الواقعية anti-realism، ولم تجد المجموعة مقراً دائماً للعرض حتى ١٩٥٩، وفقدته بعد أربع سنوات بسبب عدم دفع الضرائب. كانت عروضهم متأثرة بكتاب آرتو، المسرح وقرينه، منها *الصلة The Connection* لچاك جيلبر (Jack Gilber) (١٩٥٩)، *الإنسان هو الإنسان* لبريخت *وسجن السفينة الحربية The Brig* لكنيث براون (Kenneth Brown)(١٩٦٣)، التى قدموا عرضها الأخير فى مسرح مقفل، وإضطر المتفرجون لتسلق النوافذ لمشاهدته! ومن ١٩٦٤ إلى ١٩٦٨ عرضوا فى أوروبا أعمالاً تعتمد على الإرتجال والتدريبات الجماعية: *الجنة الآن Paradise Now* (١٩٦٨). وفى جولة بأمريكا بدأوا يعرضون فى الشوارع، ورحلوا إلى البرازيل فى ١٩٧٠، ثم أوروبا ثانية، ثم أمريكا، وإستمروا فى إستكشاف الشكل والتمثيل المسرحى. وفى ١٩٨٤ إستقروا فى نيويورك، تحت إشراف چوديث مالينا وهانون رزنيكوف(Hanon Reznikov) بعد وفاة بيك، ووجدوا أخيراً مسرحاً شبيها بالجراج فى مانهاتن، لكنهم إضطروا لإخلاءه فى ١٩٩٣ليعودوا إلى التجول. ووصف أعمال آل بيك موجود فى كتاب أصدره بيك فى ١٩٧٢ بعنوان حياة المسرحThe Life of the Theatre، وكتاب يوميات ٤٧-١٩٥٧ *Diaries*

1947-57 لمالينا (١٩٨٤).

(المراجع)

٥- ييجى حروتوفسكى (Jerzy Grotowski) (١٩٣٣-١٩٩٩) مخرج ومدرس وصاحب نظرية بولندى، بعد دراسة فى مدرسة الدراما فى كراسو (Cracow) وفى موسكو، أسس "مسرح الـ ١٣ صف" Theatre of 13 Rows فى أوپ (Opole)، حيث أخرج من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤ مسرحيات شعرية بهدف معارضتها وتغيير العلاقة التقليدية بين الممثل والمتفرج: كان منها *قابيل Cain* لچورج بايرون (George Byron) (١٧٨٨-١٨٢٤)، *وفاوست Faust* لجوته (Geothe) (١٧٤٩ - ١٨٣٢). *وأكروبولس Acropolis* لستانسيلاف وايزپيانسكى (Stanislav Wyspianski) (١٨٦٩ -١٩٠٧).

وفى ١٩٦٥ نقل المجموعة إلى روسلو (Wroclow) متخذا إسم "مسرح المعمل Laboratory Theatre"، وهناك أعاد إخراج أكروبولس، وثلاثة معالجات لمسرحية *الأمير الصامد(الذى لا يلين) The Constant Prince* لكالديرون دى لا باركا (Cladero de La Barca)، (١٦٠٠-١٦٨١) وأپوكاليبسس كوم فيجوريس Apocalypsis cum figuris، وهى آخر أعماله التى أنهت المرحلة الأولى لأعماله، "مسرح العرض Theatre of Perfor mance" (١٩٥٩- ١٩٦٩). فى هذه المرحلة ألغى جروتوفسكى من المسرح كل شىء ما عدا العلاقة الجوهرية بين الممثل والمتفرج وطور تكنيكاً للتدريب مركزاً على الچمنازيات والأكروبات واليوجا

والبانتومايم. وفى المرحلة الثانية، "مسرح المشاركة Theatr of Participation" (١٩٦٩-١٩٧٥) نظم جروتوفسكى أحداثاً مسرحية موازية تقوم بكسر الحواجز بين الممثلين والمتفرجين، فالجميع يشتركون فى أنشطة تلقائية. وفى المرحلة الثالثة، "مسرح المصادر Theatre of Sources" (١٩٧٦-١٩٨٢)، إستكشف جروتوفسكى ومجموعته جذور التجربة المسرحية. وسافروا إلى حضارات مختلفة ودرسوا تقنيات العروض الطقسية. وفى ١٩٨٢ ترك بولندا ليبدأ المرحلة الرابعة والأخيرة، أولاً "الدراما الموضوعية Objective Drama" فى جامعة كاليفورنيا/إرفنج، ثم "الفنون الطقسية Ritual Arts" فى إيطاليا. هذه المرحلة تشير إلى عودة إلى "الغوامض mysteries" القديمة، حيث لم يكن هناك متفرج أو ممثل أو عرض مسرحى، بل مؤدى فقط. وقد أحدثت عروض ونظريات جروتوفسكى، ومفهومه عن تدريب الممثل أثراً كبيراً على المسرح فى العالم. وهناك كتاب نحو مسرح فقيرTowards a Poor Theatre (١٩٦٨)، وهو مجموعة كتاباته النظرية التى كانت بذوراً لأفكاره. (المراجع)

٦ - بيتر - ستيفن بول بروك(Peter -Stephen Paul - Brook) (١٩٢٥-) مخرج بريطانى، ولد فى لندن من أصل روسى. درس فى أوكسفورد وأخرج أعمالاً طموحة فى مسارح لندن الصغيرة. دعاه بارى چاكسون(Barry Jackson) (١٨٧٩-١٩٦١) لإخراج الإنسان والسوبرمان لشو *والملك* چون*King*

John (١٩٤٥) لمسرح "بيرمنجهام ريبرتوار Birminghal Repertory Theatre"، ثم إنضم إلى "مسرح شكسبير التذكارى Shakespeare Memorial Theatre" فى ستراتفورد -أبون - آڤون (Stratford-upon-Avon). وبدأ تعاونه مع ما أصبح فى ١٩٦١ "فرقة رويال شكسبير Royal Shakespeare Company" بمسرحية جهد الحب الضائع *Love's Labour's Lost* (١٩٤٦). ولفت أسلوبه البصرى الأخاذ المنتجين، فأخرج فى برودواى مسرحيات لأنوى وكريستوفر فراى (Cristopher Fry)، وشكسبير. تيتوس أندرونيكوس *Titus Andronicus* (١٩٥٥) التى مثلها أوليڤييه وصمم لها بروك المناظر والموسيقى، الملك لير King Lear (١٩٦٢) تمثيل پول سكوفيلد (Paul Scofield) (١٩٢٢-)، ومارا/صاد، ونحن/الولايات المتحدة *US* (١٩٦٤)، وحلم ليلة صيف *A Midsummer Night's Dream* (١٩٧٠). كان بروك متأثراً بالنظريتين المتناقضتين لآرتو وبريخت، وأصبح التصالح بينهما علامة لفرقة شكسبير. وقد ألهمت مقالاته الأربعة فى *المساحة الفارغة* *The Empty Space* (١٩٦٨) كثيراً من المخرجين. ومن عام ١٩٧٠ إتجه إلى أسلوب آخر للعروض، وبمساعدة چان-لوى بارو أسس "المركز العالمى للأبحاث المسرحية International Centre of Theatre Research". وقدم من خلاله مسرحية *أورجاست* *Orghast* لتيد هيوز (Ted Hughes)، المكتوبة باللغة الفارسية الطقسية القديمة (آڤيستا Avesta)

وعرض فى موقع طبيعى خلال إحتفال شيراز(Shiraz Festival) (١٩٧١). كما جمع فى قاعة موسيقى مهجورة فى باريس ممثلين وراقصين وأكروبات وفنانى مايم من عدة بلاد. وقدم الأساطير العربية القديمة، فى مجمع الطيور *The Conference of the Birds* (١٩٧٦). وتراچيديا كارمن The Tragedy of Carmen (١٩٨٣)، وأعظم إنجازاته قص الحكاية الكاملة للملحمة الهندية الدينية *الماهابهاراتا The Mahabharata* (١٩٨٥) فى تسع ساعات. وبعدها كانت عروضه متواضعة، لكنها حازت بالتقدير لبساطتها. (المراجع)

٧- چان كوكتو(Jean Cocteau) (١٨٨٩-١٩٦٣) شاعر وروائى وكاتب مقالات ومؤلف مسرحى فرنسى. كان يصبح فى أحسن حالاته عندما ينهمك فى المزاح، والذى يتمثل فى الإستعارات البصرية والساتير فى المسرحيات التالية (والتى كانت لوحات باليه أو مايم): *إستعراض Parade* (١٩١٧)، الثور على السطح Le Boeuf sur le toit (١٩٢٠)، و *حفل زفاف برج إيفل Les Maries de la Tour Eiffel* (١٩٢١). وقد كتبها بالتعاون مع بيكاسو (Picasso)(١٨٨١-١٩٧٣) وغيره. كما كتب مسرحيات مبنية على نماذج يونانية قديمة مثل *أنتيجون*، *أورفيوس Orphee*، *والآلة الجهنمية La Machine infernale*، ساعياً إلى خلق شكل حديث من التراچيديا لكنه إقترب فى الواقع من المحاكاة التهكمية ('بارودى' parody). وقد كتب بعد ذلك مسرحيات ضعيفة؛ لكن عبقريته كانت للسينما، حيث

تطورت قدرته على ترتيب صور بصرية رائعة. وكان أول فيلم طويل له هو *الجميلة والوحش La Belle et la bete* (١٩٤٥)، والذى تبعه بفيلمين آخرين. (المراجع)

٨- الحركة الإنسانية (Humanism): إحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والنقدية والتأكيد على الهموم الدنيوية (كما تجلى ذلك فى عصر النهضة الأوروبية)، (المترجم)

٩- شارلز بودلير (Charles Baudelairc) (١٨٦٧-٢١) وآرثر ريمبو(Arthur Rimbaud) (١٨٩١-٥٤): من الشعراء الفرنسيين الذين ؤرتبطت أعمالهم بالحركة الرمزية (Symbolsim) التى قامت لمناهضة الإتجاه الطبيعى (Naturalism). (المراجع)

١٠- أندريه بريتون(Andre Breton) (١٨٩٦-١٩٦٦) من رواد الحركة السيريالية (surrealsim) فى العشرينيات، والتى كان آرتو منضماً لها فى بداية حياته. وقد إعتنق بريتون الشيوعية؛ وكان هو من أصدر أول 'مانفيستو' للسيريالية فى ١٩٢٤ بعد وفاة راعيها جيللوم أبوللونير (Apollinaire) (١٨٨٠-١٩١٨) بست سنوات. وكان لبريتون إتجاهاً عدائياً للمسرح،، وقام بطرد آرتو من الحركة! (المراجع)

١١ - dogmatism هى الجزم برأى بشكل قد يكون فيه غطرسة، ودون الإعتماد على مقدمات مدروسة. (المراجع)

١٢- هذه العبارة وردت على لسان شخصية بولونيوس فى مسرحية شكسبير هاملت، وكان يعلق بها على جنون هاملت. (المراجع)