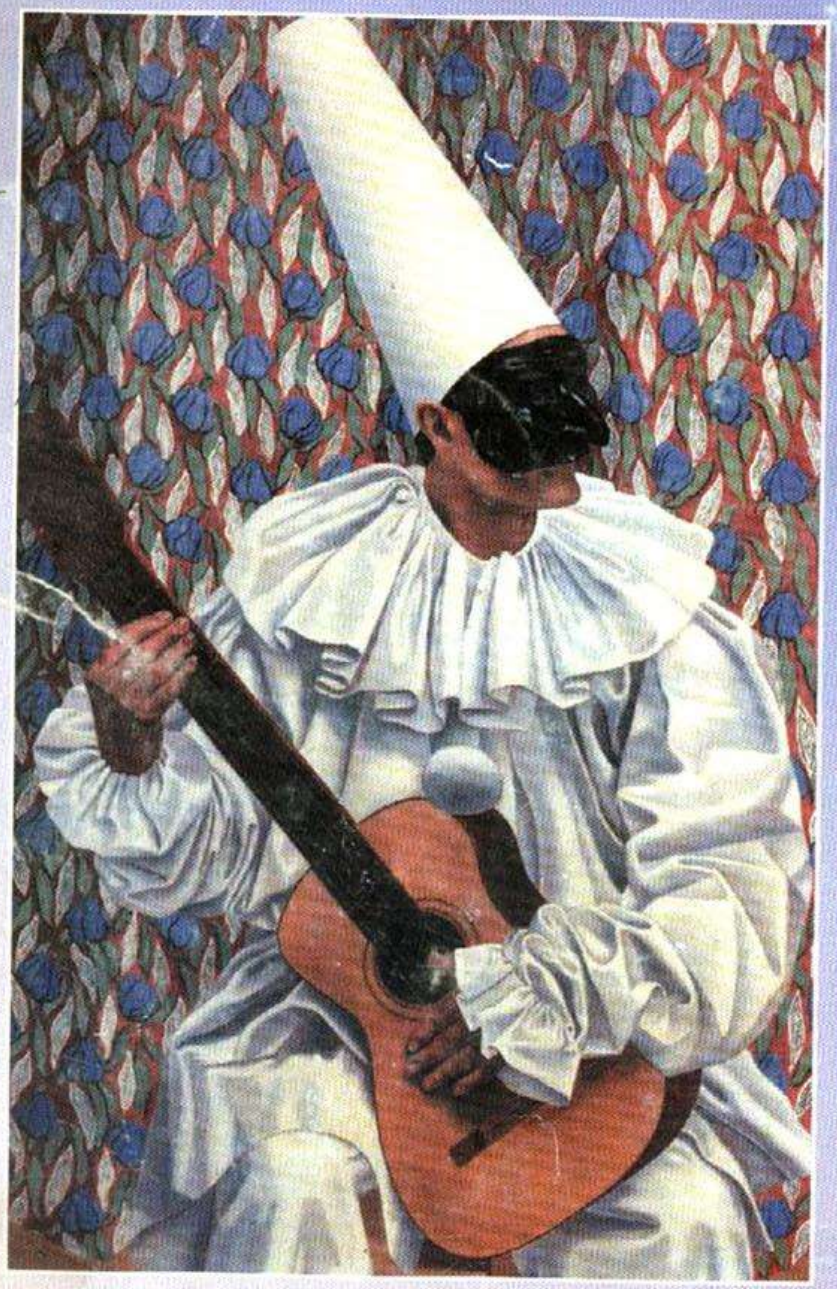
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

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.

تعريب الدخيل *

لاحظنا - ونحن ندرس مقاييس الفصحى - أن بعد قريش عن بلاد العجم من جميع جهاتها لم تحل دون تسرب بعض الألفاظ الفارسية والرومية إليها . وأكدنا أن مقدرة لغة ما على تمثل الكلام الأجنبى تعد ميزة وخصيصة لها إذا هى صاغته على أوزانها ، وأنزلته على أحكامها ، وجعلته جزءًا لا يتجزأ من عناصر التعبير فيها ... إن العربية ليست بدعًا من اللغات الإنسانية ، فهى جميعًا تتبادل التأثر والتأثير ، وهى جميعًا تقرض وتقترض منه ، متى تجاوزت أو اتصل بعضها ببعض على أى وجه ، وبأى سبب، ولأى غاية . ومن يرم العربية مقصورة على الإعراب ، محبوسة عن التعريب ، ويزعم أنها بصيغها وأنواع اشتقاقها وحدها أعربت عن خصائصها الذاتية ، وأنها إن أدخلت على نفسها بالتعريب مصطلحات الحضارة شوهت محاسنها وفقدت خصائصها وأنكرت نفسها بنفسها ، فليس يريد لهذه العربية إلا الموت ، وليس يعيش بعربيته إلا فى بروج من العاج بناها له خيال سقيم ! إن تبادل التأثير والتأثر بين اللغات قانون اجتماعى إنسانى ، وإن اقتراض بعض اللغات من بعض ظاهرة إنسانية أقام عليها فقهاء اللغة المحدثون أدلة لا تحصى" .

د . صبحى الصالح

---

* من كتاب : د. صبحى الصالح ، دراسات فى فقه اللغة ، بيروت ، منشورات المكتبة الأهلية ، ط٢ مزيدة ومنقحة ، ١٩٦٢ ، ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .

إن هذا العنوان الكلاسيكي الذي اخترناه للدراسة التالية "مارتن هيدجر و مسرح الحقيقة" لمؤلفها دييورا ليفيث في اللغة الإنجليزية، مستمد من شاعر ألمانيا الأكبر جوته. و لا شك أن الصلة التي تربط بين المسرح و الحقيقة في حالة العنوان الذي اتخذناه لهذه الدراسة التي نقدم لها ليست على وجه الإطلاق علاقة تضاد و إنما علاقة تداخل و تبادل بين المسرح و الحقيقة. فكما وهب جوته عنوان "الشعر و الحقيقة" لسيرته الذاتية للإشارة إلى الدور الإيجابي الذي تلعبه الذاكرة الشعرية في مجال الحقيقة نفسها فان دييورا ليفيث يدعو كذلك إلى أحقية المسرح في الحقيقة. فهي دعوة لم تلق في مواجهتها تحديا في أثناء تلك الفترات الثقافية القديمة بعامة و في أثناء فترات الشعر الملحمي بخاصة. وتشتق كلمة الحقيقة في الثقافة العربية من قولنا : حق الشيء إذا وجب. و اشتقاقه من الشيء المحقق، و هو المحكم. يقال : ثوب محقق النسج، أي محكمه. فالحقيقة : الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة، و لا تمثيل، و لا تقديم فيه، ولاتأخير، كقول القائل : أحمد الله على نعمه و إحسانه. فهل هذا أكثر الكلام المسرحي؟ ذلك هو السؤال الذي يدور حوله الدراسة التي نقدم لها هنا.

عن مساهمة المسرح فى البحث عن الحقيقة *

تاليف : ديبورا ليشيت ترجمة : د. امين الرباط مراجعة : أ د. عبد الحميد حسين

الفصل الأول مشهد ١ : قطار "فرايبورج - باريس" السريع

مارتن هيدجر : ... بدايةً ، فإن الموضوعية التى تعرض فيها الطبيعة، الإنسان ، التاريخ واللغة نفسها فى أى وقت معين ، تظل دائمًا نوعًا واحدًا من الوجود ، يمكن ما يوجد فيه أن يظهر، ولكن لا يجب أن يظهر مطلقًا . والذى لا يمكن التمكن منه ... يتحكم فى جوهر كل علم . فهل هذه ، إذن ، هى الحالة غير الواضحة للأشياء التى ينبغى أن نفحصها ؟ نعم ولا . (١)

أنطونان أرتو : نحن نريد أن نبنى المسرح على المشهد قبل أى شىء آخر، وسوف ندخل إلى المشهد فكرة جديدة عن الفضاء المستخدم فى كل المستويات الممكنة وفى كل درجات المنظور فى العمق وفى نطاق هذا المفهوم فكرة محددة عن الوقت ستضاف لفكرة الحركة . وهكذا، فإن المسرح سيستخدم ليس فقط فى أبعاده وحجمه وإنما فى جوانبه السفلى أيضًا . (٢)

جاك دريدا : نحن نلمس هنا واحدة من أصعب النقاط لهذه المشكلة بأكملها، عندما لابد أن نستعيد اللغة بدون لغة، وهذا التفاعل للقوى والذى هو صامت ولكن من قبل ملازمًا للكتابة ، حيث تتوافر ظروف التمثيل، كما هى قواعد اللعبة وحدود الهدم. (٣)

* هذه الترجمة العربية للبحث : HEIDEGGER AND THE THEATER OF TRUTH لمؤلفه : Deborah Levitt والمنقول عن شبكة الإنترنت العالمية : http:// www.usc.edv/dept/comp-lit/tympanvm/l/levittl.htm.

مارتن هيدجر : إن إقامة الحقيقة فى العمل هو إحداث كائن لم يكن أبدًا من قبل ولن يكون أبدًا مرة ثانية ... والحقيقة تبرهن على نفسها فى العمل، فالحقيقة موجودة فقط مثل الصراع بين الأضواء والإخفاء فى التعارض بين العالم والأرض. فالحقيقة تريد أن تثبت نفسها فى العمل فى الصراع بين الأرض والعالم والصراع لن يُحل فى كائن وُجد لهذا الغرض ، ولا ينبغى أن يوضع هناك فحسب ، فالصراع ، على العكس، يجفل منها . وهذا الكائن لابد ، لذلك، أن يضم داخله الصفات الأساسية للصراع . وفى هذا الصراع يفوز الاتحاد بين العالم والأرض. وبينما يفتح العالم نفسه يخضع للإنسانية التاريخية مشكلة الانتصار والهزيمة، المباركة واللعنة ، السيادة والعبودية. ويظهر فجر العالم ما هو ليس محددًا بعد ولا يقاس ، وهكذا يكشف الضرورة المحجوبة للحدود والفصل.(٤)

چاك دريدا : فى اللحظة الفاصلة عندما يمثل القانون ، فإن الأدب يصدر أدبًا . وهى على كلا الجانبين للخط الذى يفرق القانون من الخارج عن القانون ، وهو يشطر الذات - أمام القانون ، فتصبح فجأة مثل رجل من الريف ، أمام القانون ، أو قبل القانون. قبل - الذات - أمام - القانون ، وهى البوابة داخل موقع غير متوقع . فهل حدثت ؟ فهل سيكون مناسبًا أن نسميه أدبًا .(٥)

الكوراس : نريد أن نبدأ بوضع هذا النقاش فى سياق الكلام ، فى نطاق مشكلة كبيرة جدًا ، التى لا نقترح أن نواجهها كاملة ، وإنما نريد أن نقوم بعدة غزوات منها من خلال شخصيات معينة من شخصيات مارتن هيدجر: وسؤالنا يتعلق بالطريقة التى يصمم فيها الفضاء فى وقت ومكان معينين، فى أو كنظام معرفى EPISTEME خاص ، وكيف أن فضاء الأدب - أو فضاءات الآداب - يظهر ويعيد إظهار تلك التركيبات ، كيف إذن يستطيعون أن "يلعبوا دور القانون" ...

طبقًا لهيدجر ، لا يمكن للفضاء أن يكون ، إلا إذا كان ، أولا موقعًا، والموقع لا يستطيع أن يكون بدون أن يكون هناك حد، والحد ، ليس هو ما يتوقف عنده شيء ، مثلما أدرك الإغريق، فالحد هو ما يبدأ عنده شئ وجوده".[٦] بمعنى آخر ، الحد أو وضع الحدود ، دائمًا تسبق وتجعل من الممكن ، وجود الفضاء . ويقول هيدجر لنا إن الخاصية الأساسية لوجود "الإنسان" أن يكون فى هذا الفضاء الذى يؤسس حده أو حدوده وجوده وأن الاستمرار فى هذا المكان الخاص الذى يميز الكينونة فى أى عصر ، وهكذا فإن وجود الأشخاص بالنسبة له "ترسمه" الحدود المعينة والمواقع والفضاءات .

وقضايا الفضاء والموقع مهمة فى العديد من مقالات هيدجر ، من بينها "أصل العمل الفنى" ، "عصر صورة العالم" و"علم وتأملات" . فى هذه المقالات يركز هيدجر على الفضاءات التى تحدثها أشكال التمثيل الدائمة

چاك ديريدا

التغير . وينقل هيدجر التعريف التقليدى للتمثيل كشيء يرمز لشيء آخر ، ويرى التمثيل ، بالأحرى من خلال ترتيب مكانى معين ، أو بتحديد أكثر ، خلال عدد منها حيث إن كل فترة فى التاريخ يرسمها لنا الرسم البيانى الخاص بها . وتلك الأشكال من التمثيل بعد ذلك تحدد "حقيقة العصر" . والرسم البيانى الأول هو الرسم الأفلاطونى . وهناك من يشاهد شيئًا "يرى" الشكل ، الذى يوجد "خلفه" ويربط الرؤية بخط

مستقيم خلال الفضاء الفارغ ، إلى فكرة ساكنة . وفى الرسم البيانى الثانى يصف هيدجر الفلسفة الديكارتية - الحديثة"، التى تسودها الحركة جيئة وذهابًا لعلاقة الفاعل بالمفعول التى تمثل العالم "كصورة" وكنظام موضوعى يمكن حسابه. والرسم البيانى الثالث الذى سأناقشه يمكن أن أسميه الهايدجارية ما قبل السقراطية . وهنا فإن "ميتافيزيقية الرؤية" يحل محلها فيزياء الموقع. والتعيين وتحدد المكان ، والمباعدة تحدد إبراز الحقيقة الآن ، التى تُرى، بالتحديد ، كعمل فنى . ويتحرك الرسم البيانى الثالث من التمثيل الذى يميز الرسمين الأولين إلى نموذج للتقديم . وهو يتفاعل بوضوح مع الرسمين الأولين ، يؤدى قوانينهما. **أولاً** ، يقطع هيدجر الخيط الذى يربط بين المشاهد و"الشىء" مع الفكرة الساكنة **والثانى** يعيد ترتيب حركة الفاعل - المفعول فى الشكل الحديث (والتى يقترح هيدجر ، تؤدى إلى موقف "السيادة" التى تقدم على المسرح هجومًا على العالم الموضوعى). وتبرز الحقيقة ، فى الرسم البيانى الثالث ، ليس من خلال كونها صحيحة، أو كنموذج للمرجع الذى فيه الشىء المدرك كحقيقة هو كذلك لأنه يشير إلى شىء آخر ، ولكن بالأحرى تبرز الحقيقة كحدث "شىء يحدث". والسؤال "ماذا يكون هذا؟" يمثل إيماءة افتتاحية للفلسفة بينما يسأل هيدجر "أين وكيف يحدث هذا".

وبالرغم من مخاطرة الاستطراد، دعنى أحاول أن أصف خصائص مفهوم الحقيقة كفرع من المنطق فرع من المنطق ، وشكلaletheia التمثيل أو التقديم ، الذى يميز رسم هيدجر البيانى الثالث . وقد أدخله فى نقده للحقيقة كشىء صحيح . وهو يقترح التحديد التقليدى للحقيقة ينشأ خلال ملائمة شىء مع شىء آخر. و"الشىء" يكون حقيقيًا لأنه يتوافق مع فكرة (مثلما فى أسلوب البحث العلمى) وهذا النموذج من الحقيقة

كملائمة أو تصحيح ، كما يقترح يجذبنا حوله فى نوع من الحلقة . كيف يمكن أن نبرهن "الحقيقة" للشىء الأول ، فكيف تصبح حقيقتها مرئية؟ والطريقة الوحيدة ، التى يقترح فيها، أن شيئًا يمكن أن يكون مرئيًا فى فضاء العراء ، والفضاء الذى فيه شيئان ، كيانان يواجهان أحدهما الآخر . فى العراء ، تلك الكينونات ينظر أحدهما على الآخر ، وهى ترى فقط تلك الزوايا التى يمكن رؤيتها عن طريق وقفة معينة - أو وضع معين - لكل منها . ويبدو كل كائن عندئذ ليس ككينونة معروفة مطلقًا أو يُمكن معرفتها ، وإنما بالأحرى فى النواحى المعينة لها ، والتى غير محجوبة فى سياق العلاقة المعينة . ولكى نبسط جدًا ونترك الأسئلة التى يمكن أن نتصورها كطليعة وخلفية ، والعلاقة بين كائن وكائن فذلك أيضًا يحدد هذه العلاقة، عندما DETERMINE تنظر على شىء ترى فقط كلاً من "مقدمتها" و"ظهرها" لتستخدم مصطلحًا أرتوديًا ، وتبقى الجوانب السفلية محجوبة . يتحدث هيدجر فى هذا المعنى عن الحقيقة التى يحددها كلٌ من الإظهار والإخفاء ، أو الحجاب ونزع الحجاب ولاشىء "يبدو" مطلقًا وإنما يوجد فى طريقة يحددها كلٌ من مكانها ومكان الناظر الآخر (أقول آخر) لأن "الشىء" دائمًا يرد النظرة، ولا يكون أبدًا مجرد "مفعول" وفى هذا المعنى يرى هيدجر الحقيقة كتاريخية بصورة راديكالية ، معتمدة على الموقف الذى تصبح فيه مرئية ، الموقف الذى يتحكم فيه التباعد والظرف الوقتى المتضمن دائمًا فى علاقة كائن بكائن كشيء وقتى.

والعراء عندئذ ، كما سأناقشه فيما بعد ، العراء الذى يولده العمل الفنى، ينظر إليه مثلما أريد أن أقرأ كطريقة فضاء مسرحى ، ولكن كفضاء مسرحى معاد ترتيبه لا يكون فيه الناظرون أو المشاهدون خارج بل داخل أو على المشهد وواحدًا مثلما سأناقش، فيما بعد بديلا للموقع عن المشهد

يفتح مكانيًا · الذى يربطهما الرسمان البيانيان، بطرق مختلفة للماضى أو بأرض مقامة من قبل للمستقبل . وهنا السياق المفتوح للعلاقات" "(مع بالطبع ظلالها والأشياء التى تخفيها) يضع افتتاح الفضاء كبداية جديدة وبداية جديدة كافتتاح للفضاء .

ولكى أحقق قفزة هنا ، فى قطار فرايبورج - باريس السريع ، فإن مسرح هيدجر للحقيقة (الحقيقة التى يُحدثها خلال - من بين الأساليب الأخرى - العمل الفنى أو التساؤل الخّلاق) وهو نوع من مسرح القسوة. ولكل من هيدجر وأرتو (المسرح - وقرينه)، "أصل العمل الفنى" و"عصر صورة العالم" وجميعها مكتوب فى الثلاثينيات، ظهر نوع معين من التمثيل المسرحى بطبوغرافيتها البديلة ، كرد لما تصوروه ، بالرغم من أنه فى طرق مختلفة ، كنظائر كبحية لشكل حديث من التمثيل (يستخدم تشكيلاً مجملاً) وأرتو لا يلعب دورًا كبيرًا فى هذه المقاله مثلما تصورت فى البداية . ومع ذلك ، فبينما يمد الطوبغرافيا التى من خلالها أفكر فى الفضاء الهايدجارى، فسوف أفسر نواح معينة من نقد أرتو "للمسرح المتحجر" وافتراضات مسرح القسوة .

ومثل هيدجر ، فإن أرتو منشغل بتفكيك شكل حديث خاصة شكل حديث من التمثيل الذى يصفه أرتو فى نقده للمسرح الحديث . ويفند أرتو المسرح المبنى على النص الذى فيه يُمثل الحدث على المسرح بصورة تقليدية ، بمعنى أنها ترمز للنص، حيث النص بدوره يمثل "شخصيات حقيقية" . وهذه السلسلة من التمثيل الذى يربط المسرحية بالعالم الحقيقى إلى - كما يقترح أرتو - "علم نفس" والأحداث الحالية ، له حلقة اتصال أخرى : بالعرض على جانب والجمهور على الجانب الآخر ، والجماهير لا ترى شيئًا سوى صورة المرآه لما يكونوا" . وتختلف هذه السلسلة من التمثيلات من واحد إلى آخر فى الدرجة فقط أو الوضع، وكل منهم مثبت من قبل

الآخرين أو بوظيفة المرآة ، إلى فكرة "أصلية" للرجل النفسانى.

وإجابة أرتو هى إعادة ترتيب فضاء المسرح بإلغاء خشبة المسرح ، بوضع المشاهدين فى وسط الأحداث ، ببناء فضاء بطريقة معينة حيث إن المشاهدين يكونوا شخصيات فى الدراما مثل الممثلين ويضيئها بالظلال. ومفهوم أرتو للممثل ، والشخصية والمشاهد يفجر المعانى التقليدية لهذه المصطلحات : وتلك "الموضوعات" المسرحية والتى فصلها عن أحدها الآخر يلغيها مسرح القسوة تصور على كونها ، كينونات معاصرة راغبة التى هى قادرة على تحويل أنفسهم بطريقة راديكالية والعالم من حولهم والعناصر السلبية والمحايدة [٨] "المشاهد ... ويصطادونه فى المسرح كأنه فى زوبعة من القوى العليا" [٩] "وفكرتنا المتحجرة عن المسرح" ، كما يقول أرتو متحلقة بفكرتنا عن حضارة بلا ظلال ، حيث لا يهم أى طريق سيتخذه ، فإن عقلنا يقابل الفراغ فقط ، بالرغم من أن الفضاء كامل . ولكن المسرح الحقيقى ، لأنه يتحرك ويستخدم الآلات الحية، يستمر فى أن يثير الظلال حيث تكف الحياة عن أن تتحسس طريقها". [١٠]

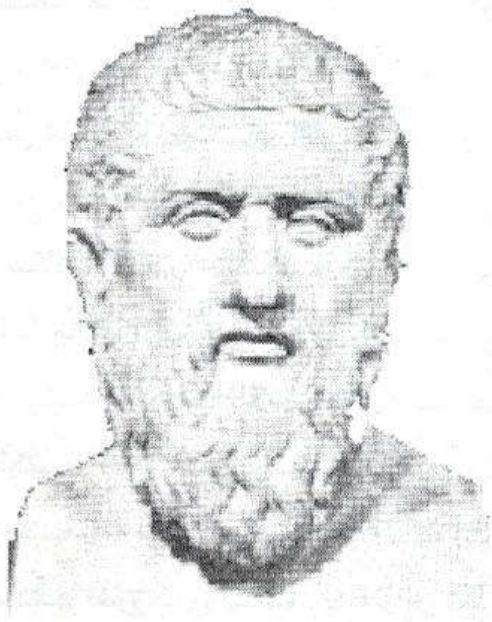
والمسرح الحقيقى ، أو مسرح القسوة، الذى يقترحه أرتو يقترح أان "يحل محل" المسرح المتحجر ، ويستخدم كل هذا "الفضاء الكامل". المشكلة ، كما يكتب أرتو، هى أن يجعل الفضاء يتحدث ؛. و"الـ" انتشار للحدث فوق فضاء هائل سيعنى أن تأثيرات الضوء للآراء ستمسك بالجمهور وأيضًا الشخصيات ..." [١١] ومن الناحية المسرحية فإن التقلبات فى الشكل ، أوINVERSIONS إزاحات المعنى يمكن أن تصبح العنصر الضرورى فى ذلك الشعر لـ ... الفضاء الذى هو المجال المقصور على الإخراج". [١٢]

وإذا تبعنا تعريف هيدجر للفضاء، فليس هناك شىء كالفضاء بدون حدود وهكذا فإن الفضاء "نفسه" لا يستطيع أن يتحدث ، فقط الفضاءات

والمساحات يمكن أن تتحدث . وهكذا ، ومثلما أشار ديريدا فإن مسرح القسوة لم ولن يمكن أبدًا أن يوجد كإنتاج مسرحى حقيقى[١٢] . ورفض أرتو المطلق للتمثيل (representation) يتطابق مع محاولة محو التكرار أيضًا، ويتصور فضاءًا بدون حدود : بمعنى آخر، يشكل إنتاجًا مسرحيًا كأصل مطلق ولذلك مستحيل . (مثلما نعرف من هيدجر) ، فإن التكرار يسبق الفضاء والحدود توجد فى علاقة متبادلة . ومع ذلك ، فإن مفهوم أرتو للإخراج وربما فإن نفس مكانه عند "نهاية" "مشكلة" التمثيل يعطى نوعًا من الحالة المتطرفة بالنسبة لرسم هيدجر البيانى الثالث أو الفضاء المسرحى. بينما يتطلب مسرح القسوة التحول المطلق للرجل ، الذى سيُجرد من أعضائه ، أو نظامه ، على أساس الأصل المطلق ، ويحاول مسرح هيدجر تشكيل علاقة جديدة بين الماضى والمستقبل الذى ليس معروفًا بعد برسم بيانى لرؤية جديدة للفضاء التمثيلى ويعدها للقرار . والرسم البيانى الثالث هكذا يحتل أكثر الأماكن تعقيدًا فى تلك المقالات لأن له كلاً من وظيفة وصفية وإرشادية أو ربما سيكون من الأفضل أن نقول وظيفة وصفية ومكتوبة . وتحدث إعادات الترتيب تلك للفضاء بالطبع ، فى أو مثل الأدب .. وبيانات أرتو الرسمية عن مسرح القسوة أكثر من أى شىء آخر ، بيانات على أحاسيسه هو. وإعادة ترتيب هيدجر للفضاء أيضًا تتخذ هذا الشكل المزدوج النظرى يؤدى فى الكتابة (بمعنى "المصاحبة" فى "الأصل" لنقده للبناء الافتراضى مع الانعكاسات الثابتة والتحول من الفعلى إلى الانفعال من الفاعل إلى المفعول به حيث تبدأ الحقيقة فى العمل ويجعلونها تبدأ العمل ، حيث يكون الفنان أصل العمل والعمل أصل الفنان، إلخ) والمشكلة مع ذلك ليست أدبية كما ينبغى أو فلسفية أو تقنية

ميداتيكية techno - mediatic وإنما منها جميعًا . إنها أدبية فى المعنى غير الصحيح أو الممتد . وبالرغم من أننى بالكاد أريد أن أضع مسرح القسوة كنوع من الإمكانية التعويضية ، بيد أن إعادة الترتيب النصية للفضاء التمثيلى قد يقترح نوعًا من الآداب مبنية على رؤية للتاريخ، إذا استخدمنا كلمات بيجى كاموف Peggy Kamuf كـ : "تاريخية المستقبل" وعلى ديناميكية المسرح الهايدجرى الذى ، باستخدام تشكيله هو "دعوا الآخر يكون ما يكون" أو دع الآخر يكون آخر" .

وهيدجر وأرتو كلاهما يقترح أنه بالتحديد "غير الواضح" "الجوانب السفلية، "الظلال" لما يبدو فى التمثيل أنه يصبح إعادة ترتيب الفضاء . كيف ولماذا أن ما ينفجر فى هذا الظل هو مشهد ؟ هل الشكل الحديث للتمثيل يدعو إلى إعادة representation الترتيب للفضاء التمثيلى ، لانفجار التمثيل المسرحى ؟ هل الدعوة دعوة للترياق أو للشكل البديل الذى سيقدم قرارًا " صورة تشير إلى مستقبل غير معروف دائمًا ؟ هل يمكن أن نقرأ فى شكل هيدجر كلا من الدعوة لملاحظة الشكل ودعوات تدعو ، أكثر من أى شىء آخر ، إلى استجابة أو مسئولية واحدة مبنية على مفهوم أن الحقيقة تعتمد على آخرية الآخر ؟



أفلاطون

مشهد ٢ : من النظرية إلى المسرح :

فى كتابه "العلم والتأمل" يحلل هيدجر التعريف الحديث للعلم والمعرفة العلمية من خلال النظر على ما يضعه كتعريف للعلوم : العلوم هى نظرية الحقيقة. "الحقيقى" كما يكتب "بمعنى ما هو مبنى على الحقائق، يشكل الآن عكس ذلك الذى لا يقف راسخًا مضمونًا، والذى يقدم كمجرد مظهر أو كشىء يُعتقد فقط أنه كذلك"[١٤] لأن البحث العلمى ينشغل فقط بما هو مكفول ، مضمون من قبل (بمعنى ما يمكن معرفته من الأشياء فى مقدرتها على القياس) وهو يتجاهل ما يكون ، طبقًا لهيدجر، أساسيًا فى معرفة شىء ، يعنى، الطريقة التى يوجد فيها أو يصبح مرئيًا ومع هذا الاعتراف لنواحى الشىء التى - بسبب بنية العراء ووضعها النسبى مع الكينونات التى تحدد ظروف رؤيتها - لابد أن تظل محجوبة .. ويقترح أن المعنى "الحقيقى" للنظرية، مستحضرًا مصدر الكلمة فى الفكر الإغريقى ، يتحدد ليس فقط بما يمكن معرفته أو قياسه فى "شئ" وإنما بالتباطؤ معه فى مظهره الخارجى ، والذى يمكن تتبعه، على الأقل جزئيًا ، إلى مفهوم المسرح الذى فيه "يوجد" الشىء لهؤلاء المتباطئين . وكل نظرية تأتى من الكلمة اليونانية "ثيورين" والاسم الذى يؤخذ منه هو "ثيوديا" . والفعل ثيورين يتكون من اندماج الجذرين ثيا وهوراو. ثيا (فى تياتر مثلاً) هى المظهر الخارجى ، الناحية التى يبين فيها الشىء نفسه ، المظهر الخارجى الذى يُعرض فيها نفسه ، ويسمى أفلاطون هذه الناحية التى فيها ما يوجد ، يبين ماهو ، "ايدوس" . ورؤية الناحية، "إيدينای" هو أن تعرف . والكلمة الجذر الأخرى فى ثيورين وهوراو، يعنى : أن تنظر على شىء باهتمام، وتتفحصه جيدًا . وهكذا فإن فعل البصر "THEOREIN" هو فعل

النظر إلى المظهر الخارجى "THEAN HORAN" الذى فيه ما يوجد يصبح مرئيًا ومن خلال هذا المنظر الرؤية - للتباطؤ معها" [١٥]

ويقترح هيدجر أن التأمل لابد أن يتبع هذه الطريق للمسرح .

مشهد ٣ :

ما هو شكل التمثيل؟ فى كتابه "أصل Representat العمل الفنى" يخلع هيدجر الإيماءة الافتتاحية للفلسفة وهى "السؤال" ما الذى يبحث فى الجوهر الساكن، وبدلاً من ذلك يتساءل أين وكيف ؟ ويبدأ المقال بجذبنا فى حلقة يتأمل فيها السؤال فى أصل العمل :

"الأصل هنا يعنى ما هو من خلاله وبه يكون شيئًا ما هو وكما هو . وما يكون الشىء عليه ، كما هو ، نسميه الجوهر أو الطبيعة . وأصل الشىء هو مصدر طبيعته والسؤال بالنسبة لأصل العمل الفنى هو ما هو مصدر طبيعته. وفى النظرة العادية ، ينشأ العمل من وبواسطة نشاط الفنان . ولكن من خلال ماذا ومن أين أصبح الفنان ما يكون ؛ وبالعمل ، فعندما تقول إن العمل مفخرة للسيد يعنى أنه العمل الذى أولاً يجعل الفنان يظهر كسيد لفنه . الفنان هو أصل العمل. العمل هو أصل الفنان . لا أحد منهما بدون الآخر . ومع ذلك ، لا أحد منهما هو المؤيد الوحيد للآخر . وفى أنفسهم وفى علاقاتهم المتبادلة ، الفنان والعمل كل منهما بفضل شىء ثالث الذى هو سابق لكليهما ، وهو الذى يعطى الفنان والعمل اسميهما ... الفن .

وبمثل ضرورة الفنان ، يكون أصل العمل وبطريقة مختلفة من أن العمل أصل الفنان، لذلك فمن المؤكد بصورة متساوية أن الفن هو أصل كل من الفنان والعمل . ولكن هل يمكن للفن أن يكون أصلاً على الإطلاق ؟ أين وكيف يحدث الفن؟" [١٦]

ويعرف هيدجر الجوهر، فى البداية فيما لايبدو طريقة مدهشة

أكثر مما ينبغى ، أنها ذلك ؛ الذى منها وبها يكون شىء ما هو وكما هو؛. "ولكن بدلاً من اكتشاف إيدوس" eidos قابعًا وساكنًا فى عالم لازمنى ذى حيز إضافى ، والجوهر يستمد من الشىء - فى هذه الحالة - التفتح الحيزى الزمنى للعمل الفنى . ولا ينبغى أن يكون سريعًا أكثر مما ينبغى ليقول "العمل الفنى" مع ذلك ، لأن هيدجر يبين أن هذا التشكيل ينطبق على نحو محدد على الفنان . فى أنفسهم وفى علاقاتهم المتبادلة فإن الفنان والعمل كل منهما بواسطة شىء ثالث سابق لكليهما ، أعنى ذلك الذى أيضًا يعطى الفنان والعمل الفنى اسميهما - الفن". و"الحدث" من العمل الفنى ، "حدوثه" يحدد جوهر أو طبيعة الفنان والعمل . والفن "يحدث" وهو من خلال "حدوثه" فإن الفنان والعمل يجدان "طبيعتهما". ومثلما اقترحت أعلى ، فإن تعريف الجوهر مُعين فى فضاء وزمن ، كحيز زمنى ، متضاد لتعريف الجوهر الذى كان افتتحه أفلاطون والذى أسس، طبقًا لهيدجر ، الشكل الحديث من التمثيل representation ، الذى "يمهد الطريق" لتطوره.

النقلة التى أقوم بها هنا (والتى فيها أرجو أن أكون متتبعًا لهيدجر) هو أن أربط السؤال "ماذا يكون" للشكل الحديث من التمثيل representation ، الذى كما يؤكد هيدجر ، مبنى على علاقة بين الفاعل والمفعول والذى يشكل العالم كصورة . ومن أجل أن أوضح المشكلة الخاصة بالتمثيل representation وعلاقتها بالفن مثلما يقدمها هيدجر ، أريد أن أنعطف إلى "الجمهورية" Republic وأفحص شروط مشكلة الفن والتمثيل مثلما يصفها أفلاطون . ونحن نذكر أن أفلاطون يريد أن يحرم الشعراء من جمهوريته المثالية (لأنك إذا أردت أن تسمح لمصادر الوحى المثير للشعر الغنائى والملحمى ، فسيكون المتعة والألم سيدىَّ مدينتكم بدلاً من القانون

والذى سوف من وقت لآخر يستحسن نفسه للعقل العام على أنه الأفضل")[١٧] وبعض أشكال الشعر مع ذلك أسوأ من الأشياء الأخرى. وأفلاطون يريد أن يوازن بين مثال من الرواية الخالصة التى فيها الشاعر يقص ، بينما يحتفظ بشخصه ، صوت ومشهد للتقليد بالصوت والحركة "الذى فيه" يغير الشاعر شخصيته، متخذًا شكلاً، وفى أسوء الظروف، السيناريوهات والنساء والمجانين .[١٨] والذى يظهر أن أفلاطون يعترض عليه هو تشكيل مشهدًا ثانٍ . والشاعر "الجيد" يعيد تقديم ما حدث من قبل. والشاعر السيء يدخل مشهدًا ثانيًا، حدثًا آخر؛ الذى لم يعد يشير إلى الحدث الأول. والشاعر الذى يقلد هكذا يغضب أفلاطون لعدد من الأسباب المتداخلة. وبالنسبة لأفلاطون، فإن المعرفة الحقيقية هى المعرفة بذلك الذى يكون دائمًا وليس بشيء يأتى إلى الوجود فى وقت ما ثم يزول" .[١٩] معرفة الفكرة الأصلية محكومة "بالفكرة الحقيقية للخير"[٢٠] والشاعر بتقليده لكليهما يخلق شيئًا بعيدًا عن الفكرة وفى نفس الوقت يفسد جوهره هو بشكل متغير . والذى أريد أن أبينه بالنسبة لأفلاطون هو، أولاً الطريقة التى يصف بها فى التشكيل المكانى الحيز الزمنى المتفتح، يبقى مقيدًا لفكرة ساكنة. وثانيًا المحافظة فى هذه الخطة ، يعنى حرفيًا ، الطريقة التى تحاول فيها ربط الفن بماضٍ أو قانون لا يتغير، "لذلك الذى استحسن نفسه للعقل العام كالأفضل" وربما لتأكيد النقطة، يتحرك الوقت ولكن "العقل العام" و"الأفضل" يظل هو نفسه كما هو.

ويمثل الشكل الحديث للتمثيل – مثلما يناقشه هيدجر فى "العلوم والتأمل" وفى "عصر صورة العالم" ينشأ من الخطة الأفلاطونية مع ما يقترحه هيدجر – منعطفًا تأسيسيًا منذ ديكارت ، إذا كان يمكن أن نتصور

تمثيلاً فى الخطة الأفلاطونية بطريقة فاعلاً (بالرغم من أن هذا المصطلح ليس مقبولاً هنا فعلاً) ينظر على أنه مفعول ويرى الفكرة خلفه (مثلما فى مناقشة أفلاطون الشهيرة عن المضجع) ، وبناء التمثيل يتغير مع الذات المفكرة الديكارتية Cartesian Cogito عندما يكون أساس اليقين ليس الفكرة الأساسية أو الجوهر وإنما الموضوع نفسه . يمكننا أن نقرأ البناء الديكارتى للتمثيل من البناء الافتراضى للذات المفكرة cogito التفكير نفسه (بالرغم من أن التحليل النحوى لن يعمل بهذه الشروط) وإذا قلنا : أنا أفكر إذن أنا موجود (وهنا أنا أتبع هيدجر ولم أعد إلى ديكارت) ويشكل الفاعل نفسه كلا من الفاعل والمفعول : "أنا أفكر" كونه الفاعل فى الجملة ، و"أنا أكون" هو المفعول. تُوضع الشروط للتأكيد بعد ذلك فى فاعل التفكير خلال نوع جديد من التطابق، تطابق المفعول مع التمثيل الفكرى للفاعل ، فالبنية نفسها ، التأكيد على العالم الموضوعى الآن أصبح معتمدًا على مقدرة الفاعل على التمثيل. وهيدجر يلفت انتباهنا بثبات إلى الأبعاد المكانية لهذا الشكل من التمثيل والتشعبات فى هذا التمثيل .

وأن تمثل يعنى هنا : أن تضع النفس شيئًا قبل نفسها ، ولتؤمن ما وُضع فى مكان، كشىء موضوع فى مكانه ... والتمثيل لم يعد إدراك ذلك الذى يوجد ، وداخل إظهاره ينتمى الإدراك نفسه ، ينتمى فى الحقيقة كنوع فريد للوجود تجاه ذلك الذى يوجد وغير محجوب . والتمثيل لم يعد غير حاجب (خافٍ) للنفس وإنما الإمساك بما يوجد لا يتحكم فى وإنما يهاجم القواعد ... والذى يكون لم يعد ما يوجد ، إنه بالأحرى ذلك الذى فى التمثيل يوضع أولاً فى المقابل ... ذلك الذى يقف ثانيًا فى المقابل ، والذى له صفة المفعول ... والتمثيل هو عمل الوقوف فى المقابل - يتقدم التموضع

OBJECTIFYING ويسود فى هذه الطريقة التمثيل يدفع كل الأشياء معًا إلى الوحدة لذلك الذى له صفة المفعول . والتمثيل هو الأفكار كواچيتاتيو Coagitatio[٢١] .

والمنظر الحديث يختلف عن المشهد الأفلاطونى فى ذلك أن هناك وضعين أو مصطلحين يحددان (بدلاً من ثلاثة، التى، لكى أكون أكثر تحديدًا ، يمكن أن - فى أفلاطون - تتطور إلى سلسلة تختلف فقط فى درجة الاختلاف/ والبعد من الإيدوس) وهناك فكر/ تمثيل فاعل واقف هذا "الوضع فى المكان" هو ما يثبت الشروط لسلسلة من المفاهيم التى بالنسبة له تصف "العالم" الحديث : السيادة ، إمكانية إحصائه ، نظاميًا ، صورة العالم (بالإضافة إلى سلسلة مستمدة من وعدها رسم أفلاطون البيانى: فى الدرجة "حلت محل" الاختلافات فى النوع (مثلما فى العلاقة بين الشىء وتمثيلها التصورى) وهو يغير نوع الجوهر أن السؤال ماذا يكون يبحث عن ، ولكن لا يغير السؤال . وجوهر الشىء يكمن الآن ، طبقًا لهيدجر، فيما يمكن قياسه وحسابه بالعلم. "وفى الأفكار Coagitatio" التمثيل يجمع كل ما هو موضوع فى هذا التجمع فى الشىء الذى يمثل" [٢٢] وهذا التجمع هو الذى يسمع / ويشكل إمكانية عد أو إحصاء الأشياء - والتى لا ترى كلاً منها فى "وجودها" هى، وإنما كجزء من النظام الذى تشكل من هذا "التجمع" وفى العلاقة / المقارنة أحدها للآخر ولعدة أنظمة للقياس. وبمعنى آخر ، يؤلف شكل التمثيل الشىء مثلما يبدو وعندما يطرح العلم السؤال "ماذا يكون" فإن الإجابة يحددها مسبقًا شكل التمثيل . وطبقًا لهيدجر ما يبدو للبحث العلمى لا يشمل ولا يستطيع ما يكون الشىء فى "إظهاره" وإنما يستطيع فقط أن يصفه فى الشروط المحددة من قبل التمثيل.

مشهد ٤ : من الظل إلى المشهد :

لعلك لاحظت فى الاستشهاد الذى ذكـر على أن هيـدجـر يدخل الرسم البيانى الثالث. وإذا كان الرسم البيانى الأول الذى ذكـرته هو الأفـلاطونى والثانى الوسيلة الديكارتية ، والثالث هو الهايدجرية ما قبل السقراطية . وهذا المشهد يحتل مكانًا جوهريًا ومعقدًا فى كل مقالات هيدجر وهو بالتحديد الموقع الذى عنده يعيد هيدجر وضع السؤال "ماذا يكون" إلى سؤاله الجوهرى - الذى من خلاله يناقش إخراج وإبراز الحقيقة ، ومهمة التأمل ونشاط العمل الفنى - أين وكيف تحدث . وقبل أن أواجه هذا المشهد، وسؤاله، مع ذلك ، أريد أن أضعه، لأضىء الفضاء الذى توضع فيه. وتحول هيدجر من "ماذا يكون" لـ"أين وكيف يحدث" لم ينشأ من فراغ، إذا جاز التعبير ، ولكن بالأحرى فى ظلال صورة العالم . ويدخل هيدجر الظل فى سياق مناقشة "الهائل" the gigantic الذى يصفه ، مع "الزائد فى الصغر" كالصفة الخصوصية للعصر التاريخى :

"بمجرد أن يتحول الهائل" فى التخطيط والحساب والتعديل ، وعمل تحولات آمنة من الكمى ويصبح نوعية خاصة وبعد ذلك ما يكون هائلا وما يمكن فى ما يبدو أن يحسب دائمًا كاملة ، يصبح بالتحديد هذا ، لا يمكن إحصاؤه (عده) . ويظل هذا الذى أصبح لا يُعد ، الظل غير المرئى الذى يُلقى كل الأشياء فى كل مكان عندما يتحول الإنسان الذى تحول إلى فاعل والعالم إلى صورة .

وبواسطة هذا الظل يمد العالم الحديث نفسه إلى فضاء منعزل عن التمثيل ، وهكذا يصبح التحديد الخاص لا نهائيًا فضلاً عن تفرده التاريخى . (٢٣)

والذى أريد أن أستخرجه من الصيغة هو البنية ، أو المشهد ، أو "الظل" حيث الاختلافات فى الدرجة

يحدث اختلافات فى النوع . ويمكن أن نقرأ هنا تلميحًا عما يرى هيدجر كحدود (كقيود) للشكل العلمى الحديث للتمثيل . وإذا كان يمكن رؤية الحسبان وما يمكن حسابه كصفة جوهرية لنظرة العالم العلمى الحديث أو عالمنا فى أيامنا الحالية يسوده رغبة لمعرفة العلم الحديث". [٢٤] وبعد ذلك ما "ينسحب" عن FROM التمثيل لا يمكن حسابه ، بمعنى ، الناحية التى يتعذر قياسها من "الشىء" ولا المتعذر قياسه ولا الذى لا يحصى ، صفة مطلقة أو جوهرية (مُعرفًا فى المعنى التقليدى). وهو ينشأ تأثيرًا كنتيجة لما يمكن إحصاؤه . إنه ما يحدث ، يقع، مع التأكيد على الناحية الزمنية لهذه الصيغ - وعندما تصبح الأرقام كبيرة أكثر مما ينبغى... وحتى لا نكون متسرعين أكثر مما ينبغى فى قراءة الظل "بالطريقة الدياليكتيكية" (الجدلية الهيجلية) فإن هيدجر (فيما يبدو أنه رد فعل ضد معاصريه فى مدرسة فرانكفورت) يرفض هذا الاتجاه ويشير إلى آخر : "عن طريق هذا الظل، فإن العالم الحديث يبسط نفسه إلى فضاء منعزل عن التمثيل، وهكذا يعيد لما يمكن إحصاؤه الحسم المميز له ، بالإضافة إلى الانفراد التاريخى . وهذا الظل ، مع ذلك، يشير إلى شىء آخر ، الذى نحن ممنوعون اليوم من معرفته . ولكن الإنسان لن يكون قادرًا أبدًا على أن يجرب ذلك الذى هو ممنوع ما دام يضيع الوقت سدى فى مجرد نفى العصر . والهروب إلى التقاليد من اتحاد التواضع والجرأة ، لا يمكن أن يحدث شىء فى نفسه غير خداع النفس والعمى بالنسبة للحظة التاريخية . والإنسان سيعرف و يعنى ويحرسه إلى حقيقته ، ذلك هو ما لا يحصى ، فقط فى التساؤل الخلاق والتشكل من قوة التأمل الحقيقى. والتأمل ينقل إنسان المستقبل إلى ذلك الـ "ما بين" الذى فيه ينتمى إلى

الكينونة Being ولكنه يظل غـريبًـا وسط ذلك الذى يكون"[٢٥].

وصـورة الظل ، وبالطبع ، الظلال "نفسها" دائمًا تكون "محددة" ويتكون شكلها من كل من الصور التى يتقولب منها والإضاءة الخاصة التى يبعثها (وإنه لشىء جـوهرى أن تتـذكـر أن "الشكل البـشرى" "المشـهـد" ٠ الموقع، خـشـبـة المسـرح) و"الإضـاءة" هى - الثلاثة - تاريخيًا فى صورة أساسية (ويعـيـدنا مـشـهـد الظل إلى الصـيغ المدخلة فى المقابلة فى المشهد الأول، بأعلى) .

ويقـتـرح هـيـدجـر أن الظل "يبسط نفسه للخارج فى فضاء منعزل عن التمثيل" وتدخل إمكانية شكل آخر من الفـضـاء إلى الشكل الحـديث من التـمـثـيل الذى يعـمل بدون ظلال، من خلال الترتيب المكانى الذى يضع نظرة السادة من الفاعل ممتدة من الفضاء الفـارغ إلى "المفـعـول" وبالعـودة إلى أشكال أرتو : ففكرتنا المتـحـجـرة عن المسرح مرتبطة بفكرتنا المتحجرة عن حـضـارة بلا ظلال ، حيث لا يهم أى ناحيـة سيـتـوجـه ، فإن العقل يقابل الفـراغ فـقـط بالرغم من أن الفـضـاء ممتلىء . ولكن المسرح الحقيقى ، لأنه يتـحـرك ويستـفـيـد بالأدوات الحـيـة، يستـمـر فى إثارة الظلال حيث الحياة لم تتـوقف أبدًا عن تحسس طريقـهـا "وأرتو يقتـرح أن نستخدم الظلال فى المشـهـد الحـديث للتـمـثيل لتـحـويل المسرح، وهكذا لتحويل "حضارة". ذلك من أجل وضع المشاهدين عبـر فضـاء فـارغ من العرض ، ويربط كليـهـمـا فى عـلاقـة سـاكنة ، أو مـجـرد عـلاقـة متأرجحة. "وإثارة الظلال" كما يقترح أرتو ، سـيـزيل ربط التـأرجح السـاكن الذى يُبـقـى كـلا من المشـاهـدين والمشاهد فى أماكنهم المحددة من قبل. ومـثلمـا قلت من قـبل ، إعـادة التـرتيب هذه للفضـاء مـرتبطة جـدًا بمحـاولة "أرتو" لتحويل "الفاعل" ، الذى، بتحرره من موقعه الخاص ، يصبح شيئًا آخر

كلية . وهيدحر أيضًا يرى نوعًا من المسرح كرد للرابط المكانى للبحث العلمى الحديث والذى يسأل أسئلة فقط والتى شروط إجاباتها موضوعة مقدمًا . والسؤال الحقيقى ، ذلك الذى سيرى الطريق "لرجال المستقبل" يُسأل فى فضاء الظلال.

ومن الشيق ملاحظة ، فى هذا الأمر ، أن فى الإنجليزية ، كلمة ظل وكلمة مشهد لهما نفس الجذر . وفى إتيمولوچية إيريك بارتريدج لها نبرة هيدجرية غريبة : وكلمة مشهد مستمدة من اللاتينية Scena المأخوذة عن الإغريقية Skene ، مكان مغلق (خيمة مثلاً) ومن هنا خشبة المسرح، ومن هنا مشهد بعد ذلك ، ومن هنا مشهد عام. والكلمة الإغريقية مستمدة من السانسكريتية Chaya ، تألق، لمعان، ولكن أيضًا بارتريدج يقول لنا؛ بذلك الانحراف الذى يميز اللغة، الظل، الظلال ..." [٢٧] يبدو أن فى كلمة مشهد لدينا الدلالة لكل من الإضاءة والظلال ، الساطع والظل.

مشهد ٥ : الحدث

ربما أن "معضلة" الرؤية الموجودة فى الظل – المشهد يوجه الطريق نحو ضرورة وجود بعض الحذر عند قراءة صيغة هيدجر للرسم البيانى الثالث كالفضاء المسرحى للفن مع ذلك. وهيدجر يقول لنا إن" ما يمكن أن يكون الفن ، هو أحد الأسئلة التى لم يُجب عنها فى المقال . والذى يعطى الانطباع بالإجابة هو الاتجاهات للتساؤل" [٢٨] وفوق ذلك "التأملات السابقة متعلقة بلغز الفن ، اللغز الذى هو الفن نفسه . إنهم بعيدون عن زعم حل اللغز . والمهمة هى أن ترى اللغز". [٢٩] ما هى "المهمة" التى يفرضها اللغز "علىّ" كقارىء لهيدجر إذا كان الفن ليس ما يقوله هيدجر أنه هو ، إذن فما هى منزلة نص هيدجر نفسه؟ يبدو أن علينا أن نقرأ الفلسفة أو على الأقل فلسفة هيدجر ، كما "يقرأ" هيدجر العمل الفنى ، كإنتاج، حدث لا

يُحدث حقيقة موجودة من قبل ، وإنما يفتح إمكانية لـ / إمكانية المستقبل:

"الفن إذن هو الحقيقة التى ستصبح وستحدث . هل الحقيقة إذن، تتبع من لاشىء؟ إنها فعلاً كذلك ، إذا كان "لاشىء" يعنى مجرد لا لما هو يكون، وإذا فكرنا هنا فى ذلك الذى يكون كمفعول موجود بالطريقة العادية، الذى بعد ذلك يأتى للنور ويتحداه وجود العمل فقط ككائن حقيقى افتراضيًا . والحقيقة لا تُجمع أبدًا من أشياء تكون موجودة وعادية. بالأحرى أن كشف المفتوح وتوضيح ماهيته ، يتم فقط عند اسقاط الفتح والتخطيط له وجعله يجيىء من جهة انقذافه". (٣٠)

والفن ، كحدوث الحقيقة ، "يصبح" من الإسقاط وخلال الإلقاء ، من مجموعة خاصة من الإمكانيات للكينونة حددها الكينونة Being التاريخية لعصر ما ، ثم تسلم لكائن بشرى ، إلى مسئوليته . فأى من هذه الاحتمالات سيتحقق ؟ أنه سيظهر فى العمل الفنى أو فى التساؤل الخلاق ؟" ومن الإمكانات التي تكاد تكون (ولكنها ليست) لامتناه لإمكانيات العصر الفعلية والتى ستتحقق فى "شكل" العمل ؟ وماذا سيحدث ، عندما تُقدم تلك الأشكال من أجل قرار"؟ فى أى طريقة ستحرك هذه القرارات التاريخ و"رجال المستقبل" إلى المستقبل؟

آمل أن هذه المجموعة من الأسئلة تبدأ فى توضيح (إذا لم أكن فعلت ذلك من قبل) أسباب الأقسام فى هذه المقالة ، والتى تفصل (أجزاء) من نقد هيدجر للأشكال التاريخية للتمثيل representation . والرسم البيانى الثالث ، مثلما ذكرت ، يقوم بدور الاثنين الأولين . الحقيقة لا تنشأ من لاشىء . ويقول هيدجر بأعلى ، إذا كنا نعنى بـ لاشىء "مجرد نفى لما هو كائن، وإذا كنا هنا نفكر فى ذلك الذى هو كمفعول موجود بالطريقة العادية، والذى بعد ذلك يأتى للنور ويتحداه

وجود العمل ككائن حقيقى افتراضيًا فقط ". والذى يكون ، يتحدد بنظام معين من التمثيل "مجرد لا" مثلما ينصحنا هيدجر فى "صورة العالم"، ليس النفى لما يكون ، بل بالأحرى ظله أو لنتوسع إلى أبعد من ذلك ، الشروط المخفية فى مظهر الشىء والذى يسمح له أن يبدو كما هو. وهذا الظل يضم (جزءًا من) الإمكانيات الفعلية التى ستتحقق فى الشكل ، العمل ، التقديم الفلسفى ، أو الأعمال الخيالية fictioning . "ولكن نشر الشكل" ليس رسمًا لخطوط الظل وإنما تحدث فى الدراما المفتوحة drama of the open. والظل ، بمعنى آخر ، هو المؤثر actant الوحيد فى الدراما . [٣١] والمسرح مبنى ومشكل بتداخل وتقاطع الظلال جميعها . (ولكن هنا ، عندما نترك الخيال (fiction) فى فلسفة هيدجر فإن المكان حيث يتقابل تصوير العمل الفنى والتأمل فى الشكل الذى ينسبها هيدجر لها).

والازدواجية فى المعنى نفسه للانفتاح the open تثبت مشكل هيدجر، ونقطة التقائها مع أرتو وهى تربط الزمنية بالمكانية . والانفتاح هو فى الوقت نفسه انفتاح على وجود المستقبل ، لبداية جديدة دائمًا، ولتفتح فضاءًا يمكن أن يحدث فيه المستقبل: إنه فضاء لما سيحدث . وهو يواجه "سؤالاً للوقت وتغيرًا فى علاقته بالفضاء"[٣٢] ، أو سؤالاً عن الفضاء وتبادله فى علاقته بالوقت . وإذا كانت القوى المتحفظة (بالمعنى الحرفى) للحضارة دائمًا ينظر إليها بلغة البناءات المعمارية (يعنى موقف Bataille باتاى الضد معمارى" ونقده للتذكارية monumentality ، وملتجآت فوكو وبانتيكون Panticon) كل من انفتاح هيدجر ومسرح العمل الفنى ومسرح القسوة لأرتو يضعون نوعًا من الفضاء التحولى احتمالاً ، والغير مربوط بالماضى وإنما متوجه نحو المستقبل . والفرق بين أرتو وهيدجر

هو أن أرتو ، عندما أراد "أن يجعل الفضاء يتحدث" يريد أن يمثل الحدث المستحيل . ليس هناك "فضاء" فى ذاته ، وإنما أماكن معينة فقط. ويجعل هيدجر الفضاءات تتحدث : فضاء رسم بيانى أفلاطون يتحدث للقوة المحافظة للإيدوس eidos كضامن للحقيقة ، وهجوم الفلسفة الديكارتية الحديثة للدقة العلمية على العالم الموضوعى . ويرد "هيدجر" بمسرحه...

"فى مقالته الأصل" يبدأ هيدجر ليبحث عن أصل العمل فى "الشىء" ولكن يتساءل فى النهاية إذا كان العمل، فى الحقيقة شيئًا على الإطلاق. وتدور المقالة حول هذا البحث الأولّى ، تقدم للجمهور بلغة الإجراء العلمى الذى يبحث طبيعة شىء أولاً بتحديد "بناء الشىء" وهيدجر مع ذلك ، ينتقد ويعيد ترتيب السؤال الذى يسأله البحث العلمى ويُطرح بلغة الفضاء فى الرسم البيانى الحديث . ونحو نهاية المقالة يكتب:

"نستطيع الآن العودة إلى سؤالنا الافتتاحى : كيف تقوم الأشياءومعها ملمح شيئية العمل ، لضمان واقعها المباشر ؟ وهى تقف بحيث أننا لم نعد نثير هذا السؤال عن عنصر العمل، فطالما أننا نسأله ، نحن نأخذ العمل مباشرة وكقرار متخذ سلفًا ، كشىء هناك ببساطة . وبهذه الطريقة لا نسأل أبدًا بلغة العمل ، وإنما بلغتنا نحن . وفى لغتنا نحن الذين لا ندع العمل يكون عملاً وإنما ننظر إليه كشىء مفروض أن يحدث هذا أو تلك الحالة العقلية لدينا"[٣٣] .

وتحليل هيدجر لما يكون عليه العمل فى الحقيقة ، يعتمد على "أن ندع العمل يكون عملاً" بدلاً من أن نطرح سؤالا تكون شروط إجابته موضوعة مقدمًا ، فإن هيدجر ينتظر العمل نفسه أن يتحكم. ويصبح العمل مؤثرًا actant فى الدراما المتفتحة . وعن لوحة فان جوخ الشهيرة أو سيئة

السمعة ، يكتب هيدجر: هذه اللوحة تكلمت . وفى حوار العمل نحن أصبحنا فجأة فى مكان آخر عما نميل أن نكون عادة " والعمل - إذا استجبنا لندائه - ينقلنا إلى مسرح الحقيقة".

أريد أن أتتبع نقل "نحن" عند هيدجر فى الاستشهادين من نصه أعلى . أولاً ، هناك يظهر الضمير "نحن" فى عبارة فى لغتنا نحن ، الذين عندئذ لا يدعون العمل يكون عملاً، ولكن ينظرون عليه كمفعول مفروض أن يحدث هذا أو ذلك الإطار العقلى بداخلنا"، عندئذ تظهر "نحن" ، المنقولة فى حوار العمل أصبحنا فجأة فى مكان آخر عما نكون فيه عادة". وهذه الحركة لـ "نحن" تجذبنى ، أو تجذبنا، إلى قلب مفهوم هيدجر للفضاء، والتى يطورها كاملة فى بناء ، دار ، فكر" وقد نربط "نحن" الأولى لهذا التأكيد:

"نحن لا نمثل أشياء بعيدة فحسب فى عقلنا - مثلما تحمل أمهات الكبت - بحيث إن تصويرات عقلية فقط للأشياء البعيدة تمر فى عقولنا ورؤسنا كبدائل للأشياء"[٣٤] .

فى هذا الاستشهاد ، يشير هيدجر إلى نفس المشكلة ، مثلما يفعل مع "نحن" الأولى: الشىء عندما ينظر إليه "بطريقتنا" - وهنا يشير هيدجر إلى الأساس الموجود من قبل للبحث العلمى الحديث الذى يسأل لعنصر العمل الفردى - الحالة العقلية هذه أو تلك أو "التصوير العقلى". هذا الشكل للتحقيق يبقينا فى علاقة متذبذبة بين الفاعل والمفعول التى تميز الرسم البيانى للفلسفة الديكارتية الحديثة، حيث التمثيل العقلى هو ضامن الموضوعية للشىء . مثلما ناقشت أعلى، بالإشارة إلى كل من هيدجر وأرتو ، إنه بالتحديد ذلك الوضع النسبى وذبذبتها التى تضمن - أو تحفظ - ذاتية الفاعل بالإضافة إلى موضوعية المفعول . دعنى الآن أقدم رؤية مكتملة أكثر لصيغة هيدجر. "حتى عندما ننسب أنفسنا لتلك

الأشياء التى ليست فى متناولنا مباشرة ، فنحن نبقى مع الأشياء نفسها . ونحن نتصور الأشياء البعيدة فقط فى عقلنا - مثلما فى الكتب المدرسية - بحيث إن التصويرات العقلية فقط للأشياء البعيدة تتخلل عقولنا ورؤسنا كبدائل للأشياء . وإذا فكرنا جميعًا الآن ، من حيث نحن هنا، فى الجسر القديم في هايدلبرج، فإن هذا التفكير تجاه ذلك المكان ليس مجرد تجربة داخل الأشخاص الموجودين هنا ، بل إنها تنتمى لطبيعة تفكيرنا فى الجسر الذى هو فى ذاته IN ITSELF التفكير الذى نعبر عليه ونواصل من خلاله السير إلى ذلك المكان . ومن هذا المكان هنا ، نحن هناك عند الجسر ، ونحن لسنا على الإطلاق عند محتوى تصويرى فى وعينا . ومن هنا مباشرة ربما نكون حتى أقرب لذلك الجسر ومجاله عن الشخص الذى يستخدمه يوميًا كعابر نهر لامبال". (٣٥)

فى هذه الفقرة يقابل هيدجر بين نوعين من الـ : "نحن" اللذين قد قرأناهما من قبل في كتابة "أصل العمل الفنى" "نحن" للتفكير التصويرى و"نحن" المنقولة إلى جوار العمل. وإذا لم نفكر فى الحدود المكانية للنظام الحديث للتصور ونحن نتحرك خارج التصور العقلى ، بطريقة حرفية تمامًا، ونحن نفكر خارج "عقولنا ورؤوسنا" وفى مكان الشىء الذى نفكر فيه ولكن هذه الصيغة "لاتحل" وإنما بالأحرى تبدأ مشكلة "نحن" . لأن "من يكون" لا تُحدد مقدمًا . ونحن ككينونات مشكلة من قبل أو كما يضيف هيدجر "أجسام مغلفة" لا يقفز فقط هنا وهناك ، بلا تمييز ، فى التفكير من شىء لآخر. التفكير في الشىء بالأحرى يشكل "نحن" الذين نفكر .

ولكن هذه الجملة الأخيرة قد تطلب مزيدًا من التوضيح . ويكتب هيدجر ، "أن تقول إن البشر يكونون كأن تقول إن فى بقائهم يستمرون

خلال الفضاءات بفضل بقائهم بين الأشياء والأماكن". [٣٦] والسكن ... هو الصفة الأساسية للوجود Being والذى فى التطابق معه يوجد البشر" [٣٧]. والكينونات هى ، كما يقول هيدجر، خلال سكنهم أو استمرارهم فى أماكن معينة . إذا كان يمكن تعريف الكينونة على أنها الشخصية المعينة لعصر يسمح للكينونات أن تبدو كما تفعل، وبعد ذلك السكن أيضًا ، كما يوضح هيدجر فى هذه المقالة ، له هذه السمة التاريخية ." وإشارتنا لمزرعة الغابة السوداء Black Forest لا يعنى بأى طريقة أننا يجب أن نعود لبناء مثل هذه البيوت، بالأحرى إنها توضح بالمسكن الذى وُجد كيف أمكن بناؤه"[٣٨] ومأزق السكن الحقيقى تكمن فى هذا ، أن البشر يبحثون دائمًا من جديد لطبيعة السكن ، إنهم لابد أن يتعلموا دائمًا ليسكنوا" . [٣٩] . وهكذا، فإن الشخصية التاريخية لكل من الوجود Being والكائن دائمًا يميل ناحية المستقبل ، هو دائمًا سيصبح. والطريقة الخاصة للكينونة التى ستكون تعتمد على بناء مبانٍ خاصة، خلق فضاءات خاصة . وإذا فكرنا فى مكان الجسر ، إذا كان التفكير يعنى البقاء فى موقع خاص، وخصوصية تفكيرنا، من نحن ، يتحدد بالأفكار التى تتولد في هذا السكن. ولكن التحول الذى يحدثه النقل ، دائمًا ما يحدث مع خلفية الكينونة Being. والطريقة التى نفكر فيها في الجسر تتحدد أولاً بالوجود Being الذى يسمح بالجسر أن يبدو كما يفعل، وهذا الوجود Being دائمًا يتحول بالتفكير بمكان محدد ، الذى كما سأناقش أسفل ، قد تُحضر شكلاً خاصًا لقرار "الإنسانية التاريخية".

ولكي أعود قفزًا الآن إلى جوار العمل، أعتقد أننا يمكننا أن نرى كيف أن مفهوم هيدجر للعمل الفنى سيهاجم هذه القضية ، قضية "نحن". ويصبح العمل نوعًا من الكينونة دون

أن يكون بلا فعالية كما فى حال الشىء أو الموضوع ، بل بالأحرى تخلق بفاعلية موقعًا تتفتح منه الدراما :

"المعبد بوقوفه هناك أولاً يعطى الأشياء منظرها ونظرتها فى أنفسها. وهذه الفكرة المنظر يبقى ما دام العمل عملاقًا ، ومادام أن الإله لم يهرب منه. وهو نفس الشىء مع نحت تمثال الإله ، القربان النذرى للفائز فى الألعاب الرياضية . وهى صورة ليس الغرض منها تسهيل إدراك كيف يبدو الإله . بالأحرى أنه عملٌ يدع الإله موجودًا وهكذا يكون الإله نفسه. ونفس الشىء يحدث مع العمل اللغوى. وفى التراچيديا لاشىء يقدم على المسرح أو يعرضه مسرحيًا ، ولكن معركة الآلهة الجدد ضد القدماء ما تزال تدور . والعمل اللغوى ، ينشأ فى حديث الناس ، ولايشير إلى هذه المعركة ، وهو يحول حديث الناس بحيث تحارب الآن كل كلمة حياة فى المعركة ويعد من أجل القرار ما هو مقدس وما ليس مقدسًا، ما هو كبير وما هو صغير ، ما يكون شجاعًا وما يكون جبانًا ، ما يكون شامخًا وما يكون طائشًا ، ما هو السيد وما هو العبد"[٤٠]

ويستخدم هيدجر صورة المعبد بالتحديد لأن فن المعمار لا يمكن ، كما يذكر ، أن ينظر إليه كتصوير ، كشىء يرمز لشىء آخر . والمعبد ، بالأحرى يخلق المنظر الطبيعى المحيط ، يوحده إلى ما يمكن أن يسمى منظرًا طبيعيًا بخلق مكان ، موقع ، بخلق فضاء الذى فيه "لاشىء يقدم على المسرح أو يعرض مسرحيًا ، غير معركة الآلهة الجدد مع الآلهة القدامى" . ومثلما فى مسرح أرتو للقسوة ، فالمسرح لم يعد مكان "عرض" حيث التعبير "مسرح حدث الأسد" يشير إلى معركة تدور، فى مكان آخر ، وإنما العمل الفنى يقيم - أو يفتح - الفضاء حيث تدور المعركة نفسها .

وسوف أستخرج جزءًا طويلاً نوعًا

من المقالة التى يصف فيها هيدجر هذا الفضاء ، الموقع "المسرحى" :

"أين ينتمى العمل" العمل ينتمى كعمل ، بصورة فريدة داخل العالم الذى ينفتح من خلاله هو ...

والبناء ، معبد إغريقي ، لا يصور شيئًا . إنه فقط يقف هناك وسط الوادى ذى الصخور المشقوقة . ويطوق المبنى تمثال الإله ، وفى هذا الإخفاء يدعه يبرز إلى المنطقة المقدسة خلال الرواق المعمد المفتوح . وبواسطة المعبد، فإن الإله يكون موجودًا فى المعبد. وهذا الوجود للإله هو في نفسه امتداد وتحديد المنطقة المقدسة. والمعبد وحدوده، مع ذلك ، ليسا بلا تحديد INDEFINITE . إنه عمل المعبد الذى ينسجم فيه المعبد والحدود وفى نفس الوقت يجمع حول نفسه وحده تلك الطرق والعلاقات التى فيها الميلاد والموت ، الكارثة والمباركة، النصر والعار ، الصلابة والانحطاط يكتسب شكل المصير للكائن البشرى. وذلك الامتداد expanse المهيمن كلية على هذا السياق الاتصالى المفتوح هى العالم من هذا الشعب التاريخ . وفقط من هذا وفى هذا الامتداد الأمة تعود أولاً لنفسها لآداء وظيفتها". (٤١)

وانتصابه هناك ، ذلك البناء يستقر على أرض صخريه وهذا الاستقرار للعمل مستمد من الصخر ، وسر المساندة الخرقاء ومع تلك المساندة التلقائية . وبوقوفه هناك ، يصمد المبنى ضد العاصفة التى فوقه، وهكذا يجعل العاصفة نفسها واضحة فى عنفها . واللمعان والوميض لذلك الحجر ، بالرغم من أنه يبدو متوهجًا فقط بفضل الشمس ، فهو أول ما يظهر من نور النهار ، عرض السماء، وظلمة الليل . وارتفاع المعبد الشاهق الراسخ يجعل فضاء الهواء غير المرئى مرئيًا. ويتناقض رسوخ العمل مع تدفق الموج المتكسر ، وهدوءه هو يظهر ثورة البحر . الشجر والعشب ، النسر والثور الثعبان والجدى ، يدخل أولاً

إلى أشكالها المميزة وهكذا تأتى لتبدو كما هى ...

عمل المعبد ، منتصبًا هناك ، يفتح عالمًا ..." [٤٢]

لاشىء يمكن أن يأتى ليظهر خارج مكانه . والمظهر يحكمه الموقع وتحديد الوضع . ولاشىء يمكن أن يُرى - أو يظهر - خارج هذا "السياق" . وفى مسرح هيدجر للقسوة ، مثلما عند أرتو ، فإن ميتافيزيقية الرؤية تفسح مجالاً لفيزياء الموقع . الرؤية - والمظهر - تحدث فقط فى مكانها . وهناك دائمًا ، ولكن هذا لا يخلط بينه وبين "كل شىء فى مكانه" . والمكان - فضاء - دائمًا يتغير. وفى مسرح المعبد حيث تدور المعركة ، تهزم الآلهة الجديدة ، الآلهة القديمة ويقام المعبد الجديد فى مكانه ، معيدًا أشكال المنظر الطبيعى . وإذا تبعنا هيدجر، عند موقع "المعبد الجديد" الذى لا نستطيع ان نلقبه مقدمًا بأنه معبد، لذلك ، فى الموقع غير المعروف فى المستقبل ، علينا أن نسأل إذن وكيف سيظهر ما نعرفه الآن "كجدى" وثعبان؟ وفوق ذلك ، أن نسأل كيف سنستطيع أن نظهرّ ؟

وفكرة المسرح ، لعلك تريد أن تعترض، تفهم عادة ليس فقط بلغة النص، مسرحية ، وعلاقة المشاهدين بعرض مقدم على المسرح ، وإنما بلغة الوضع الساكن للمسرح ، المسرح على أنه حرج . وحتى أرتو ، الذى يحاول مسرح القسوة عنده أن يُحدث أكثر التحولات الراديكالية للإنسان - الذى تجرد من أعضائه ، فتفسد وتعيد أعضاءه ، إذا جاز التعبير - لايزال ٠أو على الأقل ، (فى أوقات عديدة فى عمله يتحدث عن المسرح كمكان، دائمًا نفس المكان ، الذى فيه يدخل الممثلون والمتفرجون ويقفون . ولا يحدث مسرح هيدجر للقسوة دائمًا فى نفس المكان، فى هذا المعنى ، وعلى العكس ، إنه دائمًا يحدث فى موقع مختلف ، وفى موقع غير معروف مقدمًا. ولفهم

اعتبار إعادة ترتيب هيدجر للفضاء التصورى كمسرح ، يتطلب عندئذ أن ندفع هذا المفهوم خطوة واحدة أبعد مما فعل أرتو .[٤٣] ولكى نؤكد على هذه النقطة هنا ، فإن مسرح القسوة عند هيدجر دائمًا يوجد فى موقع، ولكنه ليس فى نفس الموقع أبدًا . وهذا ما يؤكده هيدجر نفسه :

"المكان الفضاء فى وسط الأشخاص ، الأرض الفضاء المقطوعة الشجر وسط الغابة، ليست أبدًا مسرحًا صلبًا الذى تدور عليه "مسرحية الأشخاص" عدم إخفاء الأشخاص unconcealedness... ليس مجرد حالة وجود وإنما حدوث" .[٤٤]

والطريقة التى بها إنتاج العمل الفنى للحقيقة يسبب هذه الطوبولوچيا (المجازى) للمسرح ، يكون فى مفهوم الإنتاج المسرحى ، كحدث، حدث ينتج من عدة تأثيرات ، حدث، ربما الأكثر أهمية ، إنه "يبرز" الحقيقة من خلال إبدال المكان للرؤية ، محدثًا "سياقًا مفتوحًا من العلاقات" التى تفتح كلاً من المكانية (كما تتشكل عبر النظم المتنوعة للتصوير representation) والزمنية : وانفتاح الفضاء كبداية جديدة ، بداية جديدة كانفتاح للفضاء ...

ويحرر هيدجر العمل من موضوعيته كما تشكلها نظرة العالم - والعلمى الحديث ، ومن رباط المثال EIDOS اللازمنى . فى مناقشة عن أفلاطون بأعلى ، أشرت إلى بغض أفلاطون للفنان، أو المشهد الثانى للمقلد كانحراف لقرب القاص من الحقيقة . وعند هيدجر ، فالحقيقة تبرز أو كمشهد ثان - وكمشهد ثانٍ غير مسبوق بمشهد أول: "إنها ليست صورة الغرض منها أن نسهل إحداث كيف يبدو الإله ، بالأحرى إنه عمل يدع الإله يكون موجودًا وهكذا يكون الإله نفسه"[٤٥] وجوهر العمل كما ناقشناه فى مشهد ٣ ، يحدده أين وكيفية ظهوره أكثر مما يحدده تطابقه

مع الأصل . ولكن مثلما ذكرت أعلى، أن العمل يبدو فقط عندئذ وكالموقع الخاص الذى يوحد عددًا من التأثيرات. والعمل دائمًا يكون حدثًا. ومن علاقته إلى حراسها ووضعها فى موضع اتخاذ القرار ، فهو ليس عملاً. وهو أدائيًا ليس فقط بمعنى أن بعضًا من نواحيها تفوق التصوير representation ولكن فى ذلك فإن منزلته كعمل معتمدًا على تكوينه وأدائه فى الموقع المسرحى . (أريد أن أذكر هنا أن البناء الذى يعزوه هيدجر للعمل "ككينونة" و"كموقع" - ولكل المؤثرات فى إبراز الحقيقة و"أين ينتمى العمل؟ العمل ينتمى كعمل بصورة فريدة داخل العالم الذى ينفتح بنفسه) .

وأخيرًا ، أتى إلى المؤثرات فى الإنتاج المنبسط للعمل والحقيقة، الذى يجمعه معًا خلق العمل للموقع :

"إبراز الحقيقة فى العمل هو إحداث لكائن كأنه لم يكن من قبل ولن يكون ثانية أبدًا ...

الحقيقة تثبت نفسها فى العمل. والحقيقة توجد فقط كنزاع بين الإضاءة والإخفاء، فى التعارض بين العالم والأرض . والحقيقة تريد أن نَبرز فى العمل مثل هذا الصراع بين العالم والأرض . والصراع لن ينفصل فى كائن أَحقر من أجل هذا الغرض، ولا يسكن هناك وحسب . والصراع، بالعكس ، يبدأ به . وهذا الكائن لابد لذلك أن يحتوى داخله الصفات الجوهرية للنزاع . وفى النزاع يفوز الاتحاد بين العالم والأرض . وكعالم يفتح نفسه ، يقدم لإنسانية تاريخية مسألة النصر والهزيمة ، المباركة واللعنة ، السيادة والعبودية . ويقدم العالم البازغ ما هو ليس محددًا بعد ولا يقاس ، وهكذا يكشف الضرورة الخفية للقياس والحسم" [٤٦].

الإضاءة والإخفاء . نحن مدعوون أن نفكر فى هذه الأشياء ليس كخلفية أو آثار مساعدة وإنما كمؤثرات

actants فى إبراز الحقيقة . والذى يأتى ليظهر يعتمد على الظروف التى يخلقونها . يلقى الضوء الظلال بسقوطه فوق المسرح . والإخفاء مخادع، فهو لا يخفى بمعنى "لا يكشف" وإنما أيضًا الإخفاء خلال الخداع أو الإخفاء المزدوج .

والحقيقة هى "لاحقائق" بقدر ما ينتمى إليها احتياطى ما لم يُعرى بعد أو غير المُعرى (مكشوف) بمعنى الإخفاء" [٤٧] . والحقيقة التى يبرزها العمل هى ما يبدو للشخصيات والحافظين - ولكن ما يبدو يعتمد على كمية معينة من الإخفاء بالتظاهر، غير - المعرى . حقيقة الإخراج تبرز بالإخفاء بقدر ما تبرز بالإضاءة ، أو بعدم الإخفاء" . وطبيعة الحقيقة، يعنى، عدم الإخفاء يسودها طوال الوقت الرفض. إلا أن هذا الإنكار ليس عيبًا أو خطأ ، وكأن الحقيقة هى إخفاء غير مشوب الذى تخلص من كل شىء مخفيًا . ولو أن الحقيقة يمكن أن تتجز هذا ، فلن تكون نفسها بعد ذلك. والإنكار ، فى هيئة الإخفاء المزدوج، ينتمى لطبيعة الحقيقة كعدم إخفاء" . [٤٨] والإضاءة والإخفاء بعد ذلك يحددان ، على الأقل ، جزئيًا جوهر الشىء بقدر ما يعملان ليحددا كيف سيبدو . والحقيقة لا تحكمها الهوية - أو الجوهر بالمعنى التقليدى - وإنما بعملية مستمرة من التظاهر أو الإخفاء ، بالتأثير "المصطنع" دائمًا للإنتاج المسرحى .

الأرض Greek Phusis .. ما تقوله هذه الكلمة لا يجب أن نربطه بفكرة كتلة من المادة مودعة فى مكان ما ، أو بمجرد الفكرة الفلكية لكوكب" [٤٩] الأرض ، أيضًا شخصية فعالة فى الدراما . فوسيس Phusis هى "الكائن الذى ينمو طوعًا" [٥٠] وهى قوة فعالة تعمل بدون تدخل الإنسان والتيكنى أو تيكنيتس Technites ليس عكس الـ فوسيس Phusis وإنما "تقلده" - ليس بمعنى نسخها كمفعول بأية حال

- وإنما فى عمليتها الفعالة فى البزوغ والنمو والحدوث والإنتاج . والأرض تختفى بمعنى أنها ذاتية الإغلاق . ولا تستطيع "الإضاءة" تعريتها كلية ، وهى تقاوم عمليات الأرض ... مثل المؤثرات actants الأخرى ، والأرض لا تمتلك حقيقتها المطلقة ، وإنما تشارك فى إنتاج الحقيقة بوصفها كشفًا وظهورًا . وهى تظهر فقط فى معارضتها للعالم.

العالم

"العالم ليس مجرد جمع ما يمكن عده ومالا يُعد ، الأشياء المألوفة وغير المألوفة التى هى هناك فقط . ولكنها ليست أيضًا مجرد إطار متخيل يضاف من تصورنا إلى مجموع تلك الأشياء المعطاة. وعوالم العالم ، وهى أكثر امتلاءً فى الكينونة Being أكثر من العالم الملموس المدرك حسيًا الذى نشعر فيه بأنفسنا أننا على حريتنا".[٥١] والعالم ، والذى هو دائمًا الوجود being ، ليس ذلك الذى يوجد ولا ذلك الذى ندرك أنه موجود ، إنه بالأحرى العملية المستمرة التى خلالها المجال "غير المفعول دائمًا" الذى يعيش داخله يتغير خلال صراعه المستمر مع الأرض ومن خلال إبراز الحقيقة (يعنى الأعمال الفنية والتساؤل الخلاق") والذى يقدم العالم الذى سيصبح كذلك من أجل اتخاذ القرار. والعالم كالعالم "القديم" هكذا يكون مؤثرًا فى الدراما المنبسطة للحقيقة، والعمل أيضًا يكون عالمًا ، عالمًا حاضرًا أو حضورًا ، ويتفتح لإمكانية العالم الجديد . والعمل بفتح المفتوح ، يجذب حافظيه إلى علاقة لا تحددها صلتها مع الأرض المقدر من قبل ، وإنما من

خلال تركيبها الخاص : "والعمل، لكونه عملاً ، يفسح مجالاً لتلك الرحابة. يفسح مجالاً يعنى هنا خاصية لتحرير المفتوح The Open وإقامته فى بنائه. وهذا التركيب يحدث خلال تنصيبه الذى ذُكر من قبل والعمل كعمل يشيد عالمًا. والعمل يفتح المفتوح The Open فى العالم.

الشق Rift

الضربة أو التمزيق الذى يصبح به العالم عوالم ، يفتح كلاً من العالم القديم والأرض التى تخفى نفسها لإمكانية عالم جديد . وبالإضافة لكونها هذه الضربة ، فإن الشق هو المكان - الأخدود أو الشق - الذى أحدثته الضربة . ومثل تصميم الصدع فإنه السمات أو الصفات الخاصة (المميزة) لهذا الأخدود .

الشكل

النزاع الذى أحدث الصدع وهكذا يعود فى الأرض كشكل ، كصورة، صورة متكاملة . وخلق العمل يعنى : أن الحقيقة مثبتة فى مكانها فى الشكل... وما يسمى هنا شكلاً، الصورة المتكاملة gestalt ، دائمًا ما يُجهز بلغة الوضع الخاص ، وعمل الإطار الذى يحدث فيه العمل عندما يرفع نفسه ويبدأ الرحلة"[٥٣] .

الخالق

خلق العمل ، مثلما يذكر هيدجر أعلى، مرتبطًا بالشكل . ودور الخالق ليس عمل شىء من لا شىء ، وإنما بالأحرى أنه يبدأ رحلة شكل الصدع. وهذا الشكل ، مع ذلك، ليس تصويرًا لتصميم موجود من قبل (أو تصميم صدع) وإنما يُخلق فى انطلاقه. إنها

كل من "تصف" - أو تنتج منه - النزاع بين العالم والأرض المصور فى الصدع، وخلال عمل إطاره ، تحدث كينونة جديدة. والخالق يجعل موقع الصدع إلى موقع المسرح . والعالم المشكل من العمل الفنى - كمسرح بعد ذلك ينتكس إلى الأرض والصدع معيدًا ترتيبها ، ويفتح عالمًا جديدًا ونزاعًا جديدًا .

الحفظة

تمامًا مثلما أن العمل لا يمكن أن يكون بدون أن يُخلق بل له بالضرورة حاجة إلى مبدعين ، وهكذا فإن ما يُخلق لا يمكن أن يأتى ليكون بدون حافظين.[٥٤] وليخضع للإزاحة التى يحدثها العمل، بمعنى : أن تحوى روابطنا المعتادة للعالم وللأرض ومن ذلك الوقت فصاعدًا لحفظ كل الأعمال المعتادة والتقدير والمعرفة والنظر من أجل أن تبقى داخل الحقيقة التى تحدث فى العمل. والتقييد الوحيد فى هذا الإبقاء يدع ما يُخلق أن يكون العمل الذى هو. وترك العمل يكون عملاً، نحن نسميه الحفاظ على العمل . ويكون فقط من أجل هذا الحفاظ أن يخضع العمل نفسه فى إبداعه كحقيقى ، يعنى الآن، حاضرًا بطريقة العمل." [٥٥] والعمل، عندئذ لا يستطيع أن يكون كعمل بدون حافظين . وبدون حافظين يظل غير حقيقى: واقعًا أو إمكانية غير محققة. وعملية الحفاظ تستلزم ردًا - استماعًا إليها ، أو تباطؤًا مع ظهور العمل - وقرارًا . والحافظون لا ينظرون للعمل بطريقة مختلسة Voyeuristically ، وإنما ضروريًا كمؤثرين فى العمل

كإنتاج للحقيقة. وهم يشاركون من داخل دراما العمل، فيما يسميه هيدجر الحفاظ "بالوقوف بالداخل" بدلاً من الحفاظ من خارج العمل.

القرار :

العمل ... يتم إعداده من أجل القرار بشأن ما هو مقدس وما غير مقدس الكبير والصغير، الشجاع والجبان ، الشامخ والطائش ، ما السيد وما العبد"[٥٦] والعالم البازغ يظهر ما هو غير مفصول فيه وهكذا يكشف الضرورة الخفية للقياس والحسم"[٥٧] والعمل كما يقترحه هيدجر ، يدعو إلى قرار عما يجب أن يُفعل وعما نكون ، فى جوار العمل. "نحن" دائمًا نتخذ القرار بدون معرفة نتيجته مقدمًا وهذا القرار يُحدث ما سيصبح the becoming للكائن الوجود Being والتاريخ . وفى ضوء إعادة ، مفهوم هيدجر لمن نكون "نحن"، قد نتساءل من ذلك الذى يتخذ القرار. ونستطيع أن نقول بأمان إنه ليس الفاعلون هم الذين يحددون وإنما بالأحرى، أيا كان من نكون ، وسنصبح، فى مسرح العمل .

بالنسبة لهيدجر ، فإن مشكلة التمثيل representation ، فى معناها الموسع ، هى وحدة زمنية أو علاقة من الماضى وإحدى إمكانيات المستقبل غير القابل للمعرفة ، وهو يقدم مسائل التصوير بلغة ترتيبهم المكانى ، وشكلهم لسبب ، كما أود أن أقترح، إنها فضاء يُرى عامة أنه يربط الحاضر والمستقبل بالماضى خلال الأنظمة

"المحافظة" للتصوير أو بطريقة واقعية أكثر ، خلال حدود المعمارات التذكارية والمؤسساتية . ويبدو عندئذ أن المشكلة التى واجهت هيدجر (وأرتو) هى كيف يتصور فضاءً تحويليًا وكيف يتخيله ، كيف تفتح Open فى الحقيقة لا يمكن تصوره بمعنى أنه لا سبيل لمعرفته مقدمًا . ويطور هيدجر هذا الاسكتش (المسودة) والذى كنت أطلق عليه الرسم البيانى الثالث ، بتحرير العمل الفنى من الأساسات المقامة من قبل، والذى تشكل أولاً من الفكرة Idea، وثانيًا بافتراض العلم إمكانية الإحصاء العالمية . والمكان الذى تكون أنت فيه، يحدد ما تراه وهكذا ، بالنسبة لهيدجر، يأتى الموقع ليحل محل الرؤية فيما هو الآن إنتاج ، بدلاً عن كونه ينسخ ثانية الحقيقة . ولكن مثلما ذكرت بأعلى، فإن هيدجر حريص جدًا على وضع هذا الاسكتش كإسقاط بدلاً من رسم بيانى لما يكون .

ويقدم فضاء هيدجر المسرحى نوعًا خاصًا من البديل ، أو تغييرًا للطرق التقليدية للتصوير . وهو "يعيد" النظرة "المكبوتة" للآخر - بحيث إن الآخر يرد النظرة أو ، الأفضل من ذلك ، أنه يرد النظرة المكبوتة فى الآخرية سواء كانت هذه "الآخرية" تشير إلى ما هو الآن (ذلك، فى العصرية ، ومن أجل العلم) مفعول الفاعل التصويرى أو آخرية العمل الفنى الذى يختلف فى النوع (بديلاً من الدرجة) مما يمثله ، أو آخرية المستقبل الذى انفتاحه وعدم السبيل إلى معرفته يعترف به فى

الدور النشـــيط للقـــرار فى إنتـــاج الحقيقة فى العمل . وانفتاح الفضاء على المستقبل ، وعلى التحول الكامن، يدور - طبقًا للرسم البيانى المسرحى - حول الرؤية الخاصة للمستقبل التى يضعـها هيـدجـر فى مـوضع اتخـاذ القرار. يستقى هيدجر من ظل صورة العالم المادة لرسم المشهد الخاص به، حيث يصبح الآخر ، غـيـر ممكن إحصاؤه ، المفعول بلغة القياس، والصورة بلغة "البعد" من "الأصل" والمستقبل بلغة الماضى . وفى هذا المشهد ، الحقيقة هى حقيقة المسرح، للمظاهر المبهمة دائمًا ، للكينونات لا تكون مـتـمـاثلة أبدًا مع "النفس" السابقة، للرؤية وقرار المشاهدين ، أو فى المشهد . والحقيقة دائمًا فى علاقتها بآخر (لآخر بآخر) .

لست أعـرف كـيف نبنى بناءً أو أخلاقًا من الرسم البيانى الثالث عدا أن هذا أو ذاك لن يبدو ولن يعمل مثل بانوبتيكون التى تضع ذاتًا SUBJECT تقبل المعرفة فى موضع موضوع OBJECT يقبل الحساب بالطبع هيدجر لا يفرض فضاءً خاصًا، صرحًا خاصًا ولكن بالأحرى يقدم الفضاء لنصه الخاص ، معدًا إياها لقرار. وهنا "نحن" توجد - أو يثابر - حيث العالم ، فى لازميتها، عوالم ، حيث نكون نحن دائمًا ما بين الفاعل والمفعول فيما ربما لا نريد أن نسمه مقترحًا ، وفى فضاء الأسئلة المطروحة والتى ستطرح دائمًا ثانية.

هوامش

١- مارتن هيدجر : "العلم والتأمل"، فى "القضية المتعلقة بالتكنولوچيا ومقالات أخرى" ترجمة ويليام لوڤيت New York Harper & Row (١٩٧٧) صفحه ١٦٧.

٢- أنطوان أرتو، مسرح القسوة (المانيفيستو الثانى) فى المسرح وقرينه ترجمة مارى كارولين ريتشاردز (New York : Grove Press, 1979) صفحة ١٢٤.

٣- چاك دريدا ، "قبل القانون" ترجمة رڤيتال رونيل وكريستين رولستون، فصول من الأدب ، يحرره، (New York & Derek Attridge London : Routledge 1992)

٤- مارتن هيدجر "الأصل والعمل الفنى" فى الشعر اللغة والفكر ترجمة ألبرت هوفشتادر(New York : Harper & Row1975) , pp. 62-3

٥- چاك ديريدا "قبل القانون" صفحة ٢١٦.

٦- مارتن هيدجر ، "البناء ، السكن، الفكر" فى الشعر اللغة والفكر . صفحة ١٥٤.

٧- أرتو : نهاية الروائع فى أنطوان أرتو : مختارات من كتاباته . ترجمة هيلين ويڤر ، edited by Susan Sontag (Berkeley & less songeles : Univ. of California Press , 1988) صفحة ٢٥٤ .

٨- أرتو : مسرح العنف (البيان الأول) فى كتابات مختارة صفحة ٢٥٠.

٩- أرتو : "نهاية الروائع" صفحة ٢٥٩.

١٠- أرتو "تمهيد : المسرح والحضارة" فى المسرح وقرينه صفحة ١٢.

١١- أرتو "مسرح العنف (المانيفستو الأول" صفحة ٢٤٩.

١٢- أرتو : "الإخراج والميتافيزيقيا" فى

"مختارات من كتاباته" صفحة ٢٣٦.

١٣- چاك ديريدا، مسرح العنف ونهاية التصوير فى "الكتابة والاختلاف". ترجمة (Chicago : Alan Bass Univ. of Chicago Press , 1978) صفحات ٢٣٢ - ٢٥٠.

١٤- هيدجر العلم والتأمل فى القضية المتعلقة بالتكنولوچيا - صفحة ١٦٢.

١٥- نفس المصدر صفحة ١٦٤.

١٦- هيدجر ، الأصل صفحة ١٧.

١٧- أفلاطون "الجمهورية" ترجمة بول شورى ، فى أفلاطون : الحوارات المجمعة .. edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton Univ. Press , 1982) P. 832 .

١٨- المصدر السابق صفحة ٦٤٢.

١٩- المصدر السابق ٧٥٩.

٢٠- المصدر السابق ٧٦٦.

٢١- هيدجر "عصر صورة العالم فى القضية المتعلقة بالتكنولوچيا" صفحات ١٤٩ - ٥٠.

٢٢- المصدر السابق ١٥٢.

٢٣- المصدر السابق ١٣٦.

٢٤- هيدجر العلم والتأمل صفحة ١٥٧.

٢٥- هيدجر صورة العالم صفحة ١٣٦.

٢٦- أرتو "تمهيد" صفحة ١٢.

٢٧- إريك بارتريدج "الأصول" قاموس علم اشتقاق المفردات الموجز للإنجليزية الحديثة : (New York The macmillan Company, 1966) صفحات ٥٩٢ ، ٥٩٣.

٢٨- هيدجر الأصل صفحة ٨٦.

٢٩- نفس المصدر ٧٩.

٣٠- نفس المصدر ٧١.

٣١- سوف أستخدم المصطلح "actant"ليصف الشخصيات المتضمنة فى إنتاج العمل الفنى. وبالرغم من أن هذا المصطلح ربما يكون أقل مسرحيًا من الشخصية أو الممثل ، فإنه يسمح

لى أن أتجنب التشخيص المفهوم ضمنيًا فى كلمة "شخصية" والمعنى الضد هيدجرى نفسه للتوكيل الفردى الذى يتضمنه المصطلح "ممثل" .

٣٢- صموئيل ويبر "ميديوراس" صفحة ٥.

٣٣- هيدجر "الأصل" صفحة ٦٩.

٣٤- هيدجر "البناء" صفحة ١٥٦.

٣٥- المصدر السابق صفحة ١٥٦ - ٧.

٣٦- المصدر السابق صفحة ١٥٧.

٣٧- المصدر السابق صفحة ١٦٠.

٣٨- المصدر السابق .

٣٩- المصدر السابق صفحة ١٦١.

٤٠- هيدجر "الأصل" صفحة ٤٣.

٤١- هذا السطر من مقال هيدجر المثير back لفكرة "المهمة الوطنية" بالطبع مزعج جدًا ، ولكنه ليس وحدة حتى ، بسبب ارتباطه بالنازية . وبينما مناقشة تورط هيدجر بالاشتراكية القومية يقع خارج نطاق هذه المقالة، فإنى أريد أن أوضح شيئًا أشعر أنه لابد أن تُستجوب فيه .

٤٢- المصدر السابق صفحات ٤١ - ٢.

٤٣- مناقشات أرتو للموقع المسرحى متضاربة تمامًا بطريقة مثيرة للدهشة. وقد لا يكون هذا عادلاً، وهو بالتأكيد ليس وصفًا كاملاً. لكتاباته فى الموضوع.

٤٤- هيدجر "الأصل" صفحة ٥٤.

٤٥- نفس المصدر ٤٣.

٤٦- نفس المصدر صفحات ٦٢ -٣.

٤٧ - المصدر السابق صفحة ٦٠.

٤٨- المصدر السابق صفحة ٥٤.

٤٩- المصدر السابق صفحة ٥٤.

٥٠- المصدر السابق صفحة ٥٩.

٥١- المصدر السابق صفحة ٤٤.

٥٢- المصدر السابق صفحة ٤٥.

٥٣- المصدر السابق صفحة ٦٤.

٥٤- المصدر السابق صفحة ٦٦.

٥٥- نفس المصدر back .

٥٦- المصدر السابق صفحة ٤٣.

٥٧- المصدر السابق صفحة ٦٢ - ٦٣.