أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة لترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN

جون بول سارتر
نص مكتشف : سيناريو "المقاومة"
سريل سميث
كيف دفن الماركيز دى ماركس!
إريكاكورتيس بزايس
توظيف العلامات المرجعية
ساه وتنارو
تأثير السينما الأخيرة فى الفيلم اليابانى
رايس نسو
الرقص والتكنولوجيا
لورى سوتوسون
النظرية الموسيقية والأداء
ايسانوس وديوو
المواقع البوتوبى للهوية السراء
جيوزاى سوتسون
مقاربات فى البلاغة التشكيلية
ماركوس سيكلر
قراءات للتفكيكية
فيليب أوسلاندر
الحياة ووسائل الاتصال

العدد الثالث - شتاء ٢٠٠١

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها اكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتيرا التحرير د . محمد مهران

احمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد اردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

توظيف العلامات المسرحية ترجمة : د. خالد سالم مراجعة : أ.م.د. حسن عطية ١٥

تعليم المسرح التجريبي ترجمة : محمد الجندي مراجعة : أ.د. نبيل راغب ٣١

سينما

علامات الصور السينمائية ترجمة : د.جيهان عيسوى مراجعة : توفيق صالح ٤٥

تأثير الفيلم الأجنبي في السينما اليابانية ترجمة : نجلاء الحفنى مراجعة : د. عادل امين ٥٥

موسيقى

الموسيقى والأداء ترجمة : سامح فكرى مراجعة : د.نيفين علوبة ٧٥

تعليم التأليف الموسيقى ترجمة : د. فيفى فريد مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٩٣

رقص

الرقص والكمبيوتر ترجمة : هبة نبيل مراجعة : د. مصطفى عثمان ١١٣

الرقص والتكنولوجيا ترجمة : داليا صبرى مراجعة : أ.د. ماجدة عز ١٢١

فنون شعبية

الحياة في الغنية ترجمة : د. سومية مظلوم مراجعة : صفوت كمال ١٢٩

الهوية السمراء ترجمة : د. سهير الجمل مراجعة : محمد الجوهرى ١٦٧

فن تشكيلي

الحقيقة أمن في اللوحة أم في العين؟ ترجمة : د. محمد توفل مراجعة : أ.د. محمد حامد ١٩٢

البلاغة التشكيلية ترجمة : د. إيمان حجازي مراجعة : أ.د. رمزي مصطفى ٢١٥

نظرية نقدية

قراءات للتفكيكية ترجمة : أ.د منى صفوت مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٢٢٩

الخدانة ومابعدها ترجمة : احمد حسن مراجعة : أ.م.د. حامد غانم ٢٥١

نظرية ثقافية

السياسات الثقافية والموروث الثقافي ترجمة : أ.د. امين الرباط مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسن ٢٦٩

كيف دفن الماركسيون ماركس؟ ترجمة : د. لنا يونس مراجعة : أ.د. منى ابو سنة ٢٠٧

إتصال

تحديد الفروق بين الحياة ترجمة : سالي الأشقر مراجعة : أ.د. مختار التهامي ٢٥٣

إبداع

نص "المقاومة" ترجمة : نورا امين مراجعة : أ.د. رفيق الصبان ٢٧١

مصطلحات

التسامح ترجمة : سهى يحيى مراجعة : أ.د. صلاح قنصوة ٤٠٢

تعريف بكتاب العدد الدوليين

جون بول سارتر *Jean-Paul SARTRE*

اشهر كتاب فرنسا الوجوديين بعد الحرب العالمية الثانية.

لارى سولومون *Larry SOLOMON*

أستاذ الموسيقى فى بيما كوليج، وجامعة أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوران سونسون *Göran SONSON*

استاذ علم العلامات بقسم علم العلامات الثقافية فى جامعة لوند بالسويد .

فيليب اوسلاندر *Philip AUSLANDER*

مفكر إنجليزي، وناقد متخصص في فنون الأداء بالمملكة المتحدة.

رونالد والترز *Ronald WALTERS*

باحث، و مدير معهد القادة الأمريكي الإفريقي بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوكي كولف Joukje KOLFF

مهندسة هولندية الأصل امريكية الجنسية متخصصة في دراسة الرقص فى مراكز الأجهزة الإلكترونية للابحاث العلمية فى جامعة ولاية اهيو.

David THROSBY

دافيد ثروسبى

استاذ الاقتصاد فى جامعة مكارى فى سيدني باستراليا.

Arjo KLAMER

ارجو كلامر

استاذ اقتصاديات الفن و الثقافة فى جامعة اراسموس فى روتردام بهولندا .

Emiko KAKIUCHI

إميكو ككيوشى

مدير مكتب العلاقات الدولية فى معهد الدراسات المتقدمة فى جامعة الأمم المتحدة فى طوكيو باليابان .

Paola AGOSTINI

باولا آجوستينى

أستاذة الموارد البيئية و الطبيعية فى البنك الدولي فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

Richard A. ENGELHARDT

ريتشارد أ. إنجلهارد

المستشار الثقافي الإقليمي لمنظمة اليونسكو الدولية بفرع آسيا و المحيط الهادي في تايلاند.

Peter SZENDY

بيتر سيندى

مترجم اعمال عالم الجمال الألماني الأشهر تيودور ف. اد ورنو في فرنسا، و مؤرخ موسيقى بارز .

Tanella BONI (1954-)

تانلا بوني

كاتبة بارزة، ومؤلفة، ومبدعة، وأستاذة الفلسفة فى جامعة ابيدجان .

سيريل سميث Cyril SMITH

أحد أشهر المهندسين في سيدني بأستراليا .

إرينا د. كوستاش Irina D. COSTACHE

أستاذة مساعدة متخصصة في الفنون البصرية.

جو هيني Joe HEANEY

أستاذ في جامعة ارشيف علم الموسيقى الإثنولوجية في المملكة المتحدة .

جيم هيملتون Jim HAMILTON

أحد كبار النحاتين في غرب الولايات المتحدة الأمريكية. رحل عنا في العشرين من أبريل من العام السابق ٢٠٠٠ . عن عمر يناهز الثمانين عاما.

ساتو تاداؤ Sato TADAO

ولد عام ١٩٢٠ في محافظة تيجاتا. عمل رئيسا لتحرير مجلتي "النقد السينمائي"، و"علوم الفكر". كما عمل ناقدا سينمائيا، بجانب إصداره لمجلة "دراسات في تاريخ السينما" eiga-shi Kenkyú على نفقته الخاصة عام ١٩٧٣، والتي نشر بها كثيرا من الوثائق والدراسات الخاصة بتاريخ السينما. يعد البحث المنشور له في هذا العدد، جزءا من دراسة اشمل له عن تاريخ السينما اليابانية.

إريكا كورتيس بازايس Erika CORTÈS BAZAES

رئيس مسرح التشيلي .

أيساتوسى ونيو Aïssatou sy- wonyu

أستاذ فى جامعة روان بفرنسا .

ماركوس سيسكر Marcos SISCAR

أحد المختصين العالميين فى التفكيكية .

فرانك كايم Frank KEIM

أستاذ بجامعة اولم بالمانيا .

كلمة التحرير

الأقرب ، الأبعد ، الأعمق ، الزائل ، الأبديّ، أبعاد تتداخلُ في الفنون المعاصرة العالمية ، في تموجات تتأخى حينًا وتتنافر حينًا ، في تجاذُب يُشعرك بأنّ الفاجعةَ والغبطةَ توحم رحِمًا ، بسبب من هذه التوءمية ، يبدو قلقُ الفنان العالمي هادئًا وديعًا كأنه بوح عاشق .

ونتساءلُ، فيما نقرأ هذه الأبحاث والدراسات والمقالات ، من يتكلّم هنا؟ المتنوعُ ، المتعدد ، التراب، أم الفردُ الإنسان؟ أهو المرئي أم اللامرئي؟ ذلك أننا نكاد لا نميّز، تحت قبة هذا الفن المعاصر العالمي الذي يسبح في ماء القلق، بين الشخص وظلّه ، الشيء وشبحه . وربما استطعنا أن نُصغيَ تحتها إلى أموات يخاطبون أحياء ، وإلى أشياء تتحاورُ مع أشياء أخرى. وربما شبه لنا أن هناك بين أحضان بعض الأبحاث والدراسات والمقالات أصدقاء يلوّحون لنا من الأمكنة التي لا عودة منها.

ولئن كان حسّ الفاجعة والزوال يتغلغل في الأبحاث والدراسات والمقالات، إلى أبعد مما يتغلغل حس البقاء والغبطة ، فإننا نشعر بأنها مغمورة بندى التحولات، حتى ليكادُ الزوالُ يبدو كمثل البقاء ، وتكادُ الفاجعة تكون عرسًا .

فهذا الفن المعاصر العالمي الذي يهمسُ به صوتٌ خفر كأنه الصمت ، يبدو رثاءً للوجود لكن في صيغة من المدح، ورفضًا للأشياء لكن في شكل من

الصداقة، وموتًا - لكنه الموت الذى لا يجدُ نفسه إلا فى ما يمجدُ الحياة . هكذا يبدو هذا الفنان العالمى - إذا جاز هذا التعبير العام - كأنه يحيا فى المفصل الذى يَصلُ بين الحضور والغياب، في شرْق يتبطّنُ الغرب، فى غرب يتبطّن الشرق. أو لنقل، يبدو كأنه يحيا آتيًا ذاهبًا على الجسر الذي يَجمعُ بين النقائض، ويَصلُ بين الأطْراف.

التحرير

ارنست بوش الممثل الالمانى العظيم فى مسرحية الأم شجاعة لبرتولد بريشت

مسرح

من
المعروف أن الدلالية العامة او علم
المدلولات semantics ، هو النظرية التي
تقتصر على دراسة الدلالات او المدلولات او المتصورات
انطلاقا من الكلمات. ومن ثم فهو العلم الذي يتناول المدلول
اللغوي وحسب، دون غيره من الدلالات. لم يتسع التركيب لاحتواء
تصورات اساسية، كالحقيقة، و التعيين، والتحديد والمعنى. فاتجهت
الدراسات نحو علم المدلول، الذي صار يدرس علاقة العبارات بالأشياء
الخارجية كموضوع مركزي، جاعلاً من المشكلة اللغوية المشكلة المبدئية في البحث.
وقد خطا خطوة إلى العالم الخارجي، اي إلى الأشياء المستقلة تمام الاستقلال عن
اللغة، و الغى - في الوقت نفسه - دور الدراسة النفسية و المجتمعية للعبارات.
ويحسن ان لا نخلط علم المدلول بعلم المعاجم، الذي لا يعنى إلا بوصف دلالة الألفاظ،
كما تسجل في المعاجم و القواميس والموسوعات و التعاريف والحدود. اما المعجمية،
فهي العلم الذي يهدف إلى ضبط المبادئ والمناهج التي يعتمدها علم المعاجم. وعلم
المدلول يغاير تماما ما سمي بأسماء عدة ، الدلالية، او علم العلامات، او علم
الدوال، او علم الدلائل، او علم الأدلة (semiotics في اللغة الإنجليزية)، او
(semiotique في لغة الاصطلاح الفرنسية المنحوتة من الأصل الإنجليزي).
فهو يتناول التسميات او الدوال، انطلاقا من المتصورات، واغلب وسائل
الإبلاغ او انظمته. والدراسة التي نقدم لها هنا، "توظيف العلامات
المسرحية وتطبيقها" * لمؤلفها إريكا كورتيس بازاريس، تشير
إلى إعادة قراءة التحليل العلامي للمسرح .

* هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث "Funcionalidad y aplicacion semiotica teatral" لمؤلفه erika cortes basas عن مجلة Revista chilena de . semiotica, N.1, octubre 1996 وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية ، http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/ publicaciones/semoiotica/teatl

انتقال اللغات *

لن يصان العلم بمثل بذله ، ولن تستبقى النعمة فيه بمثل نشره . على أن قراءة الكتب أبلغ فى إرشادهم من تلاقيهم، إذا كان مع التلاقى يشتد التصنيع، ويكثر التخالم، وتفرط العصبية، وتقوى الحمية. وعند المواجهة والمقابلة، يشتد حب الغلبة، وشهوة المباهاة والرياسة، مع الاستحياء من الرجوع، والأنفة من الخضوع، وعن جميع ذلك تحدث الضغائن ويظهر التباين. وإذا كانت القلوب على هذه الصفة وعلى هذه الهيئة ، امتنعت من التعرف وعميت عن مواضع الدلالة . وليس فى الكتب علة تمنع من درك البغية وإصابة الحجة، لأن المتوحد يدرسها، والفرد يفهم معانيها، لا يباهى نفسه ولا يغالب عقله وقد عدم من له يباهى ومن اجله يغالب . والكتاب قد يفضل صاحبه ويتقدم مؤلفه، ويرجح قلمه على لسانه بامور. منها ان الكتاب يقرأ بكل مكان، ويظهر ما فيه على كل لسان، ويوجد مع كل زمان، على تفاوت ما بين الأعصار وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر يستحيل فى واضع الكتاب والمتنازع فى المسالة والجواب ، ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه ومبلغ صوته . وقد يذهب الحكيم وتبقى كتبه، ويذهب العقل ويبقى اثره. ولولا ما اودعت لنا الأوائل فى كتبها، وخلدت من عجيب حكمتها ، ودونت من انزاع سيرها، حتى شاهدنا بها ما غاب عنا، وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم ، وادركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم ، لما حسن حظنا من الحكمة ، ولضعف سببنا إلى المعرفة ، ولو لجانا إلى قدر قوتنا، ومبلغ خواطرنا، ومنتهى نجاريا لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا ، لقلت المعرفة ، وسقطت الهمة ، وارتفعت العزيمة ، وعاد الراى عقيما، والخاطر فاسدا، ولتبلد العقل".

الجاحظ

* من كتاب ، الجاحظ ، الحيوان ،ج١ ، ص ٤٢ - ٤٣ .

يدور
البحث الذي نقدم له هنا تحت عنوان
"المسرح التجريبي"* لجيم هلتون، حول إثارة بعض
الأسئلة حول الأسلوب المسرحي. لم يستقر المسرح
التجريبي بالمعنى الذي استقر به ما سُمي في العصر الحديث منهج
إسحق نيوتن التجريبي في علم الفيزياء الحديث. فقد تسيد المنهج
التجريبي لنيوتن، نحو ثلاثة قرون تقريبا، العلم و العلماء. وكانت منهجية
إسحق نيوتن التجريبية تقوم على مجموعة من المبادئ العامة، التي كانت
تقيد طريقة النظر إلى العالم الخارجي. كان العالم -طبقا لمنهجية إسحق
نيوتن- يستخلص القضايا من الظواهر، ثم يعممها من طريق الاستقراء.
كان يستخلص القضية من الظاهرة حين يصوغ حكما. تضمن الحواس
صدقه و حقيقته. يصبح الحكم حكما مفردا وحسب. يستخلص العالم إذن
القضية من الظواهر. و من ثم تقول القضية عن جسم ما إنه ينطوي على
هذه الخاصية التجريبية او تلك. فلا يمكن أن نعرف صفات الأجسام إلا
من خلال الخبرة وحدها. إذن، الصفة التي لا تكون موضع حكم تجريبي
لا يمكن معرفتها. و لا نستطيع ان نقول إن المسرح التجريبي قد
نحا النحو نفسه. إلا اننا نستطيع ان نقول إنه قد تجاوز
حدود الفروع إلى تعيين الأصول العلمية المتفق
عليها. مما دعا إلى تدريسها كمادة قائمة
براسها.

---

* هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث "Teaching "experi mental theater لمؤلفه Jim Hamicton، وعنوانه على الشبكة الدولية : http:// llaesthetico- on line.orglideas/hamilton.htm.

تعليم المسرح التجريبى
تساؤلات حول الأسلوب المسرحى

تأليف : جيم هاملتون
ترجمة : محمد الجندى
مراجعة : أ.د. نبيل راغب

نصف فى هذا البحث مشروعا يوظف نوعا ناجحا من التعليم المسرحى مازال- على حد علمى - جديدا ، ونقدم هذا الوصف لأنه طريقة ناجحة وشائقة ومتكررة . ولأن النتائج التى نبلغها تثير تساؤلات فلسفية جريئة حول فكرة "الأسلوب" المسرحى . نبدأ بشرح أهداف وأعمال المشروع ، ثم نقدم وصفا لبعض الآراء عن الأساليب المسرحية التى يثيرها النظر فى المشروع ، والتى تتصارع مع الآراء الفلسفية المألوفة حول الأسلوب.

المشروع هو ورشة عمل فى "المسرح التجريبى" ، والمشاركون جميعهم من طلاب المدارس العليا، الذين تم انتقاؤهم من برامج المناظرة والموسيقى والرقص، وكذلك من برامج المسرح (١) .

والنتيجة عدد لا بأس به من المشاركين، الذين مروا بمحاولاتهم الأولى فى الأداء المسرحي بالورشة.

ويمكن توضيح أهداف الورشة بملاحظة نقيضتين ، الأولى لشكل المسرح المألوف لطلاب المدارس العليا بشمال امريكا . وهو ثنائية المذهبين الطبيعى، والواقعى . فالمسرح السائد هناك يقدم ما نطلق عليه "التصوير الطبيعى" او "الواقعى" لشخصيات اسيرة فى قصص لها بداية ووسط ونهاية . ويمكن القول إن المذهبين الطبيعى والواقعى ، بوصفهما اسلوبين مسرحيين للتصوير ، تطورا فى اواخر القرن التاسع عشر ، للتركيز على الحياة الداخلية لشخصيات المسرحية، بوصفها مجال الحياة الإنسانية، الذى يمكن تعلم اهم الدروس منه فى

المسرح (٢).

وبوصف المذهبين الطبيعى والواقعى على هذا المنوال ، نوجه الانتباه إلى ما يطلق عليه رايموند ويليامز ، " المذهب الطبيعى التقنى " ، و " المذهب الطبيعى كشكل درامى " ، ويشتمل المذهب الطبيعى التقنى على تصوير بيئة مادية تبدو "طبيعية"، تخلقها أدوات مثل إطار الصورة لخشبة المسرح ، وإزالة الستار الحاجب، وخشبة المسرح كحجرة ، وغيرها. أما المذهب الطبيعى كشكل درامى، فيستخدم تلك البيئة المصورة " كعرض أو سبب .. جزء من الحدث نفسه " (٣) . ويؤكد ويليامز أن فى الواقعية العليا " تتشرب البيئة فى حياة (الشخصيات) حتى إن الحدث فى الواقعية العليا يكون - غالبا - كفاحا ضد البيئة، ومحاولة للتحرر منها ، وفى اغلب الأحيان ينتهى الأمر بالإخفاق ، ذلك لأن عالم الواقعية هو عالم " احتجز نفسه فى أعمق طبقات الشخصية "(٤). ونود أيضا اتباع ويليامز فى تحديد مواقع المراكز التاريخية للواقعية العليا فى أوروبا ، فى أواخر القرن التاسع عشر (وباقل درجة فى إنجلترا) ، والمسرح الأوروبى الأمريكى فيما بين أربعينيات وستينيات القرن العشرين ، وهو على حق فى ان "معظم المسرحيات المنتجة اليوم فى وسائل الإعلام جميعها ، تنتمى إلى المذهب الطبيعى تقنيا ، وان كثيرا من المسرحيات التى لا تنتمى إلى هذا المذهب " تقنيا " يقوم على فلسفة المذهب الطبيعى " عن " الشخصية والبيئة " (٥) . ونضيف إلى وصف ويليامز مزيدا من التاكيد على أساليب المعايير التقليدية للسرد المسرحى ،

بغرض تحقيق أهداف المذهب الطبيعي.

وفي السياق الحالي ، فإنه من المهم ملاحظة أن ذلك هو شكل المسرح الذي يقدم - في الغالب - إلى طلاب المدارس العليا ، وكذلك يقومون هم انفسهم بتقديمه، وهو اكثر الأشكال التي يدرسونها في مدارسهم ، وهو كذلك الشكل الذي يرشد معظم القراءات الأدبية لفترات ما قبل تطور المذهب الطبيعي .

تسمح الورشة للمشاركين باستكشاف بدائل الشكل للمذهبين الطبيعي ، والواقعي . وإذا كان التنوع الكبير في ممارسات المسرح الطليعي يشترك في شيء، فهو الشك في تاثير ووسائل المذهب الطبيعي أو الواقعي(٦). لذا ، ففي الورشة تتعلم عددا متنوعا من اساليب التقديم والتصوير المسرحي التي لا تنتمي إلى المذهب الطبيعي ، فتفحص تقنيات تحليل وتفكيك وإعادة تجميع خطوط القصة، وتفحص الأساليب المسرحية غير السردية ، لتتعلم تطوير تقنيات تركز على أشياء غير الحياة الداخلية للشخصيات ، فعلى سبيل المثال ، المواقف الاجتماعية للشخصيات أو افكارها ، او قدرتها على انواع مختلفة من التعبير. وجزء من هدفنا الوصول إلى فهم اعمق للدوافع الداخلية . وتاثيرات اللاوعي الكامنة في اية حبكة مسرحية لسلسلة من الأحداث الواقعية . وهناك هدف عملي آخر، وهو زيادة قدرة التعبير لدى المشاركين من الطلاب ، وذلك بإمدادهم بتقنيات تعبير اكثر تنوعا .

والنقيضة الثانية لشكل الممارسة المسرحية المألوف لدى طلاب المدرسة العليا، وهو إنتاج مسرحيات كتبها آخرون . إنها ، بصفة عامة، ممارسة مفيدة، لأنها تتيح الاطلاع على مجموعة متنوعة من المهام والمهارات المطلوبة لإجادة اي شكل من اشكال الفن . لكنّ هناك مهارتين مهمتين لا تُتعلمان في ذلك النوع من الإنتاج المسرحي ، وهما اختيار أسلوب رئيس، وكيفية كتابة مسرحية تنتمي إلى ذلك الاختيار . ولأن هاتين المهارتين تتحكمان في كنه المسرحية ، حتى في افضل مناخ من الإنتاج المتعاون للمسرحيات ، فإن ذلك قد يقود الطلبة إلى افتراض أن اهم العناصر المسرحية مازال خارج نطاق تحكمهم . في الورشة ، نبين للطلبة القرارات

جيم هاملتون

الرئيسة عن الموضوع ومفهوم الأسلوب، وكذلك اختيارات الكتابة والأداء . وكما سنشرح في القسم التالي، يختار المشاركون جميعهم في الورشة ، كل عام ، إحدى قصص " الأساطير الشعبية "، التي يريدون إخضاعها للفحص المسرحي ، ويعمل كل مشارك مع ثلاثة أو اربعة آخرين ، لديهم الرغبة نفسها في العمل بأسلوب معين ، وتضع تلك المجموعة الصغيرة مخططا للنص ، وتتخير طرق الأداء التي ستحول النص إلى عرض مسرحي . تولد العملية ثقة في الأداء تثير الدهش ، وسببها أن الطلبة يفهمون بالضبط ما يفعلون ولماذا ، كما أنهم " يمتلكون " نصهم ، ليس بمجرد العمل بجد فيه ، لكن أيضا باستثمار أنفسهم إبداعيا في النص .

يصلون من خلال العملية *Process* إلى تلك النتائج في حوالي خمسة اسابيع، فيمر الطلبة جميعهم، في خلال الأسبوعين الأولين ، بـ " دورة سريعة " في حركات المسرح التجريبي في القرن العشرين ، وتجتمع الورشة ثلاث جلسات كل أسبوع ، بواقع ثلاث ساعات لكل جلسة ، يقرءون في

خلالها اكثر من مائتى صفحة من النصوص المسرحية ، تبدأ من الحركة المستقبلية والدادية فى أول عقدين من القرن العشرين ، مرورا بحركات مثل مشروع المرأة فى الثمانينيات ، ويمزجون بين القراءة من الأدب التجريبى ، والممارسة والبروفات التى تمكنهم من فهم كيفية تمثيل النص بأنفسهم . وتمثل التدريبات الصوتية والجسدية قاعدة وإلهاما لأنماط التعبير التى لا تنتمى إلى المذهب الطبيعى ، كما ان البروفات تمد

أ.ج. بروكت

الطلبة بحصيلة من التقاليد والأفكار المسرحية البديلة، لتطوير قواعدهم الخاصة . يسمح ذلك للطلبة بفهم انه مع أى نص ، يكون جوهر كل عرض مختار هو سؤال " من يقول أى (جملة أو مقطع أو كلمة) ، واين ، وفى اثناء فعل ماذا ؟ " ، كما يسمح لهم بإدراك انه لا توجد إجابة متعددة لأى من تلك الأسئلة .

وفى نهاية الأسبوعين، يختار الطلبة اختبارين مهمين ، أولهما يختص بأى اسلوب طليعى للمسرح ، يودون الاستمرار فى استكشافه . وكنتيجة لاختياراتهم، يقسمون إلى مجموعات صغيرة مكونة من ثلاثة أو اربعة مشاركين ، تعمل كل مجموعة بأسلوب مختلف ، طبقا لقواعدها الخاصة . وثانيهما ، اختيار الفرقة كلها لقصة معينة ، ومناقشتها لتيماتها وموضوعاتها، استعدادا للاسبوع المقبل . تسمح استراتيجية اختيار قصة عامة، للمشاركين والمشاهدين برؤية تاثير التقاليد والأساليب المختلفة بوضوح فى العروض . ولأن المشاركين، لابد ان يفكروا فيما قد يفعلونه ، ويفعله الآخرون فى القصة المختارة ، فإن ذلك يمثل اول اختبار إبداعى

كامل لهم . ولأن ذلك يشغل القدرات الإبداعية لكل مشارك ، فإنه يولد الطاقة المطلوبة لمواصلة العمل فى الأسابيع الثلاثة المتبقية . وقد اشتملت القصص المختارة فى السنوات الماضية على « **روميو وجولييت** ، **والجميلة والوحش، وميديا ، وبامبى ، وأساطير آرثر ، وأغنية للكريسماس** لديكينز ، **وأول أربعة فصول من سفر التكوين** . ومنذ تلك اللحظة ، يتقابل المشاركون مع مجموعاتهم الصغيرة ، ومع فرقة الورشة كلها .

وعملية الكتابة هى تعديل للتقنية التقليدية فى تدريس أساليب الكتابة، فلسنوات عديدة، استخدم ذلك الأسلوب فى تدريس طلبة اللاتينية كيفية تقويم اختلافات الأسلوب بين قيصر وشيشرون وحورس وغيرهم ، فتدرس كل مجموعة، فى عناية، الأسلوب الذى يريد أفرادها العمل به، بتحليل نموذج ذلك الأسلوب الذى قرؤوه فى أول أسبوعين ، ويشار إليه بـ" النص المصدر" . ثم يتخيلون ما ستبدو عليه القصة إذا كتبت بذلك الأسلوب وبتيمات النص المصدر نفسها. يتولد من ذلك ملخص جديد للقصة المختارة ، غالبا ما يكون مختلفا

نلسون جودمان

عن الأصل . بعد ذلك يغطى كل مشارك فى المجموعة جزء من الملخص، لكتابة مسودة له فى غضون يوم أو يومين ، ثم تعاود المجموعة الاجتماع لتراجع كل مسودة ، وتعيد كتابتها، للوصول إلى نص فى أقصر وقت ممكن. تقوم كل مجموعة بعمل المسودة فى جلستين ، بواقع ثلاث ساعات لكل جلسة ، وتحتاج إلى جلسة ثالثة لإنهاء النص .

وتتميز العروض بخاصيتين مهمتين، **أولاهما** ، إن اللحظات المرتجلة لا تقل إثارة عن الصفحات المحفوظة ، إذا تبنت المجموعات عرفا يعترف بالقراءة كأحد خيارات الأداء. **وثانيتهما** ، إنه

ريمون وليم

قبل استخدام الأثاث والأزياء والمؤثرات الضوئية والمؤثرات الصوتية الإلكترونية وغيرها ، يشجع المشاركون على توظيف المصادر الرئيسية للممثل المسرحي وصوته وجسده ، وكذلك أصوات وأجساد الممثلين الآخرين . وعلى هذا ، يركز المشاركون تساؤلاتهم عن اختيار العرض على الفكرة، أو التأثير الذي يريدون تحقيقه عند كل لحظة في النص الذي كتبوه من دون افتراض إجابات معدة.

تجمع المقتطفات معا في فترة قصيرة جدا ، وهي تجريبية في طبيعتها ، فهي دائما " عمل لم يكتمل". ويشجع المشاركون على التدريب على انتقائها ، لذا يكون لديهم ثبات في الأداء ، ويمكنهم الاعتماد على بعضهم بعضا . ذلك كله يمثل بالطبع تجارب مسرحية ، والمسرح يتطلب العرض ، وقد أظهر رد فعل المشاهدين أن المقطوعات التي أنتجتها الورشة نصوص مكتملة في ذاتها .

يمكن توجيه ثلاثة انتقادات إلى الأسلوب المسرحي في وصف مشروع الورشة المذكور :

أولها : إن البنية النقدية للمشروع تقترح أن الأساليب المسرحية يمكن تمييزها، بازدواج مجموعة من الأهداف مع مجموعة من القواعد، التي توظف كوسيلة مناسبة لتحقيق تلك الأهداف . بناء على ذلك ، تأتي الأهداف والقواعد منفصلتين في كثير من الحالات . فعلى سبيل المثال ، يمكن أن توجد قاعدة تمثيلية في أساليب مختلفة ، إذا حققت التأثيرات الناتجة أهدافا مختلفة . كما تنطوي ملاحظة ويليامز السابقة على أن كثيرا من المسرحيات التي لا تنتمي إلى المذهب الطبيعي ، يقوم على فلسفة المذهب الطبيعي ، ويمثل مثالا مهما آخر .

ثانيها : قد يؤدي وصف كل من تفاصيل عملية الكتابة ، وطريقة انتقاء

خيارات العرض فى الورشة . إلى أن يبنى أسلوبا ما عن وعى لا يعرقل التوصل إلى عمل مقنع . ومهما تكن الحال فى الفنون الأخرى ، يمكن أن يكون العمل المسرحى مقنعا ، لأن الأهداف والقواعد المتبناة يمتلكها المؤدون ، وهى حالة تحدث عندما يتخذ المؤدون القرارات الإبداعية الأساسية جميعها ، مع أنهم يعملون فى ظل تأثير أهداف وقواعد مؤلف آخر .

وأخيرا ، تقترح طريقة الانتقاء أن مفتاح فهم الأسلوب المسرحى يكمن فى فهم طبيعة القواعد المسرحية الخاصة ، وصلتها بأهداف الكتاب والمؤدين . تتطلب تلك الآراء تبريرا أكثر مما هو متاح هنا (٧) ، ولا يمكننا هنا إلا إعطاء بعض المعانى الفلسفية.

أول الآراء يبدو غير جدلي ، وهو لا ينافى رأى جودمان أن الأسلوب والموضوع ليسا منفصلين ، لكنه قد لا يقود إلى استنتاج جودمان أن الأسلوب " لا يعتمد على الاختيار الواعى للفنان من بين البدائل"(٨) ، ولا يقود إلى تأكيد مختلف فى شرح خصائص الأسلوب . يسلم جودمان بأن أهمية خصائص الأسلوب تصنيفية، ويعرف أسلوب عمل ما بأنه " تلك الخصائص للوظيفة الرمزية لعمل ما ، التى تميز مؤلف أو فترة زمنية أو مكان أو مدرسة"(٩) . إذا كان الرأى الأول سليما ، فإن الوظائف التصنيفية لخصائص الأسلوب المسرحى ستأتى أهميتها فى المرتبة الثانية ، وستكون نتيجة للحقائق التاريخية المولدة لأهداف معينة على الساحة الثقافية . ولأن أهداف أسلوب ما هى ما يولد الحاجة إلى القواعد ، التى تصبح بعد ذلك خصائص للمؤلف والحركة وغيرهما ، فإنه من الواضح أن الرأى الأول يلزمنا بتحليل دور الفنان فى تطوير صورة فلسفية ملائمة للأسلوب.

الرأى الثانى مثير للجدل بالطبع، كتب هاريسون ، " إنها مهارة عظيمة أن تتعلم حرفة الكتابة بأسلوب الكتاب (الآخرين) " (١٠) ، يبدو هذا الحكم مشتقا من فلسفة الأسلوب نفسها التى نناقشها هنا . وسبق أن طورها جودمان ووالتون، ويشار إليها غالبا من منطلق أن " الأسلوب -توقيع" (١١). يتبع هاريسون فولهايم فى انتقاد هذا الرأى ، ويقترح بدلا منه مفهومنا للأسلوب ك " اتجاه للبروز" - حيث يكون الحكم الذى يلهم عملا ما وظيفة لتحكم

الفنان هى الوسائل التى تقع فى خدمة رؤيته (١١) . ولأن راى هاريسون البديل فى الأسلوب، لا يتوافق مع الادعاء الثانى ، فإن دافع الحكم على " المهارة العقيمة "، يكمن فى التزام فكرة الأسلوب كتوقيع ، وخاصة فى رد فعله لاحتياجات واهتمامات مؤرخى الفن والنقاد .

الراى الثالث ليس مثيرا للاهتمام، فإذا كان الراى الأول صحيحا ، فمن طريق اختيار القواعد التى تدرك أهداف المسرح . لكن من المهم عدم تقليص تعبير " اختيار القواعد " إلى " اختيار التقنيات " ، فهناك فى المسرح، أو المسرح الطليعى ، معنى حقيقى تتفاوض فيه تقنيات العرض أو التقديم مع الجمهور ، ومن ثم . فهى مسألة توافق القواعد . وعلى ذلك ، تبدو نظرية جرايس - لويس فى تحليل موقف المسرح التواصلى مناسبة(١٢). مع أن لدى شكوكا فى أن اتباع جرايس ولويس بالتفصيل ، يقود إلى قاعدة مسرحية مناسبة ، فإن التأكيد على ضرورة شرح الصلة بين قصد الناطق وتعرف ما يلفظه ، وبين رضا المشاهدين عن المتفوه ، يجعل تلك الخصائص أكثر اهمية فى تحديد الأساليب المسرحية .

نختتم الحديث عن مصدرين للقلق،

أولهما ، إن مجموعة الآراء ضد الادعاءات الثلاثة، تجد مأواها الطبيعى فى نطاق الفنون المرئية ، وإن تلك الصراعات تتولد نتيجة لتوتر عام بين كيفية فهمنا للفنون المرئية ، وكيفية فهمنا لفنون الأداء ، باختصار، المسرح .

وآخرهما ، قد لا تكون الصراعات عامة تماما وغير ملموسة فى الأهداف الجادة العامة . تلك الادعاءات الثلاثة تأملات فى طريقة معينة لتعليم ممارسات المسرح الطليعى . ويتبقى ان نتبين، هل لدينا المنطق فى الاعتقاد ان طريقة التعليم تكشف شيئا مهما عن الأساليب المسرحية ، بصفة أعم من الأساليب الفنية ؟

الهوامش

١- باشرت تلك الورشة كل صيف لمدة تسع سنوات ، وشارك فيها اكثر من ١٤٠ طالبا ، بنسبة تكرار ٣٠-٥٠٪ ، وقد كتب كثير من الخريجين مسرحيات تطورت موضوعاتها نتيجة للورشة.

٢- ليس هذا تبسيطا ، انظر ،

O.G.Brocket , History of the Theatre, 4th ed. (Allyn & Bacon, 1982) , 541-60.

ا.ج. بروجينا ، تاريخ المسرح

3- Raymond Williams, *" Social Environment and Theatricalt Environment, " English Drama : Forms and Development (Cambridge UP, 1997), 203-23 .*

د. وليم ، " البيئة الاجتماعية والبيئة المسرحية و الدراما الإنجليزية ، الأشكال والقيمة " .

٤- المصدر نفسه ، ص٢٧ .

٥- المصدر نفسه ، ص٢٢٢ .

٦- لاحظ ان الادعـــاء هنا سلبي ، ومن الصعب تحديد ما إذا كان هناك اي هدف إيجابي في المسرح الطليعي .

٧- مع ان هناك مشروعا مسرحيا معينا مقترحا ، إلا انها ليست ادعاءات تجريبية، لذا لا تحتاج إلى تبرير اكثر فقط ، بل مختلف ايضا اكثر مما يتيحه المشروع .

8- Nelson Goodoman , Ways of Worldmaking (Hacket, 1978), 23 .

٩- المصدر نفسه ، ص٣٥ .

10- Andrew Harrison, " Style ", in Companion to Aesthetics, ed . David Cooper (Blackwell, 1992), 406 .

11- Kendall Walton, " Style and the Products and Processes of Art " , in The Concept of Style, ed . Berel Lang (Cornell UP, 1987), 19-36 .

١٢- المصدر نفسه ، ص٤٠٥ .

13- H.P. Grice, Studies in the Way of Words (Harvard UP, 1989) and David Lewis, " Languages and Language " in Reading in Language and Mind, ed .H. Geirsson and M. Losonsky (Blackwell, 1996), 134-55 .