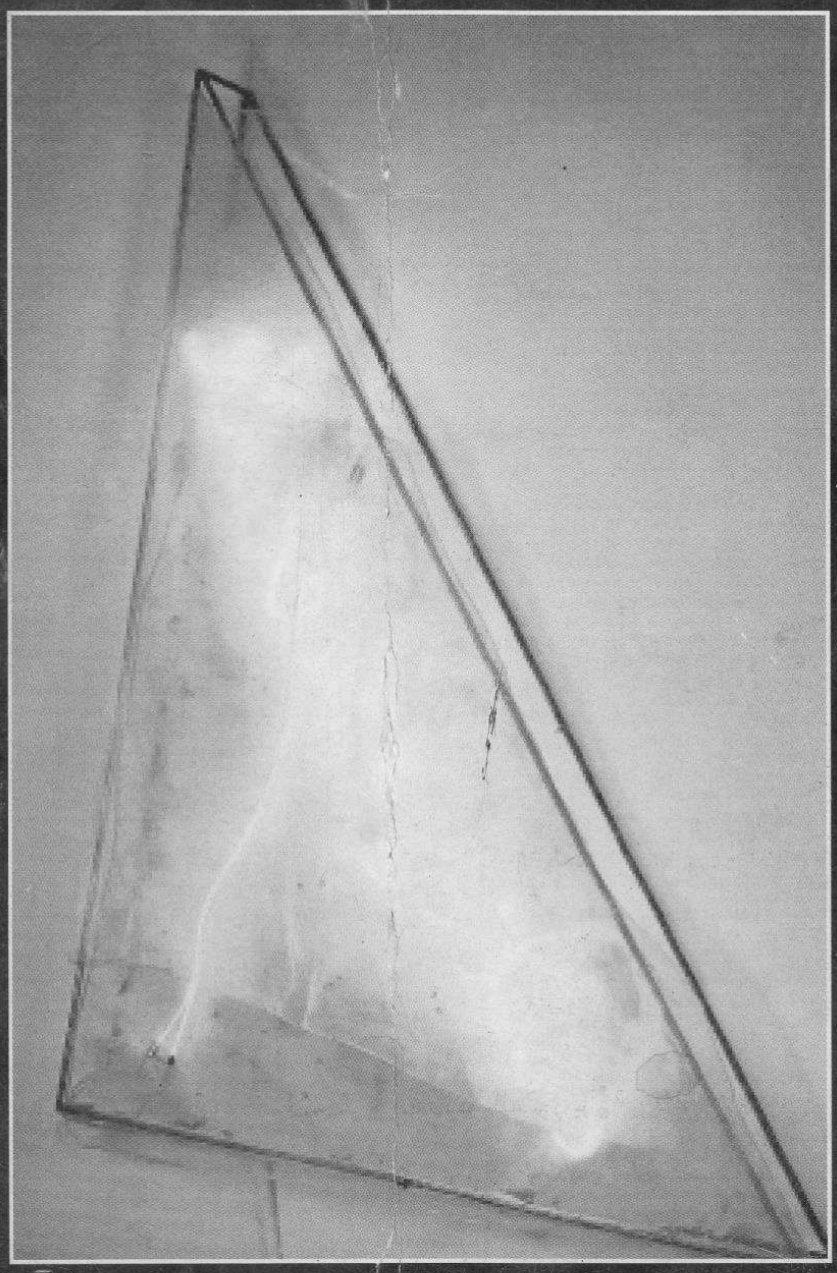
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN



النص الكامل
لوثيقة المثقفين الامريكيين
مارجريت دورا
نص مسرحية سفانا باى
چوزبى براديزو
الجنون فى السينما
بيتر سندى
الموسيقى والزمن الفعلى
ر.ك. وايلكرسون
بنية الحلم
إريك برانك
التداخل الإلكترونى
بيرت أو. ستيتس
العرض بوصفه مجازاً
سكوت دى لاهونتا
الوسائط الجديدة فى الرقص
سيجفريد زيلينسكى
حفريات الأتصال

العدد الرابع ـ ٢٠٠٢

لوحة « المدينة السوريالية » للفنان مرس ماريو

الفن المعاصر

الفن المعاصر
مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة فى الفنون

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير

أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير

أ.م.د. وائل غالى

سكرتير التحرير

أحمد رمضان

إخراج كمبيوتر

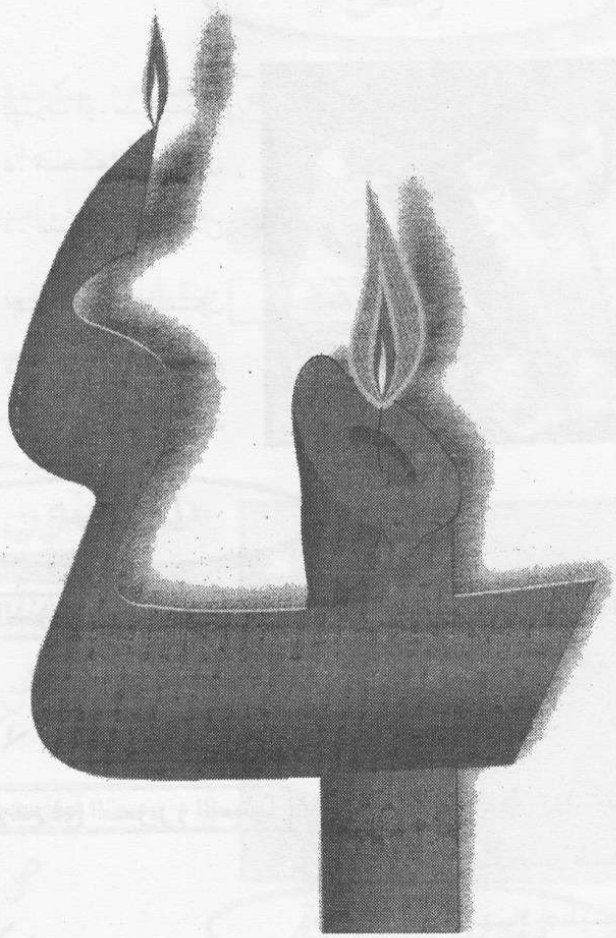
هانى صبرى محمد

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 بأقسام اللغات والترجمة بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية



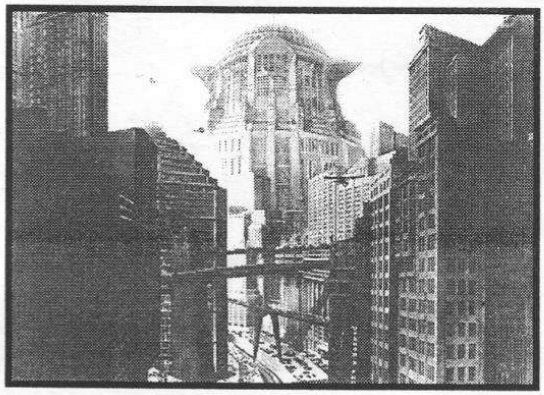
فـــى هـــذا

كلمة المحرر ١٠

مسرح

العرض بوصفه تعبيراً مجازيا
بقلم : بيرت او. ستيتس
ترجمة : د. محمود كامل
مراجعة : د. سامى صلاح
ص ١٥

موقع الطقس في علامات العرض
بقلم : جوران سونسون
ترجمة : د. خالد سالم
مراجعة : أ.م.د. حسن عطية
ص ٦٣



سينما

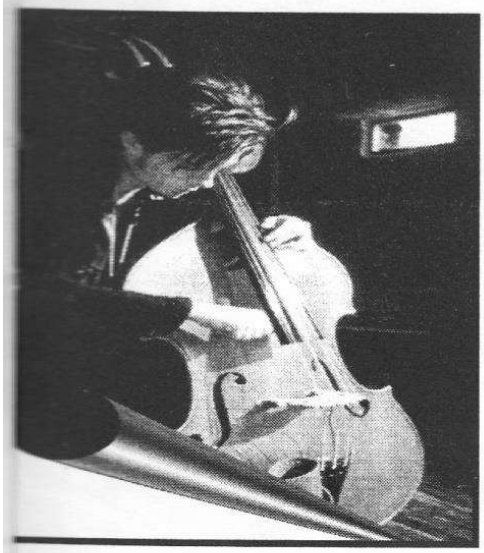
الجنون فى السينما
بقلم : جوزيبى براديزو
ترجمة : أمانى فوزى حبشي
مراجعة : أ. سعد أردش
ص ٧٧

وضع المرجع فى التصوير و السينما
بقلم : هيلين بتروفسكى
ترجمة : د. سحر فراج
مراجعة : أ.د نهاد صليحة
ص ١١٧

موسيقى

العاطفة المزدوجة : نيتشه بوصفه ناقداً لـ فاجنر
بقلم : د. ديتر بورشماير
ترجمة : أ.د. حامد غانم
مراجعة : أ.م.د. راجح داود
ص ١٣٩

الموسيقى والزمن الفعلى
بقلم : بيتر سيندي
ترجمة : د. چيهان عيسوى
مراجعة : أ.د منى صفوت
ص ١٥٣

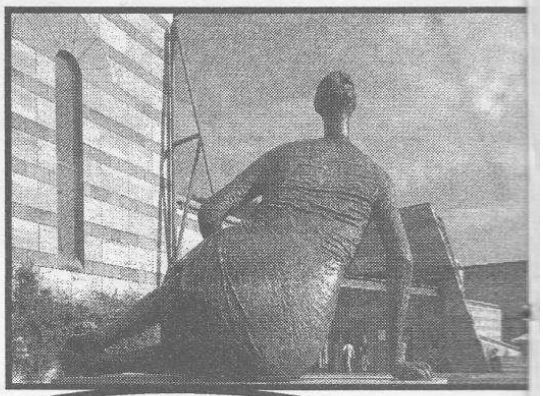


العدد

رقص

الوسائط الجديدة و تكنولوجيا المعلومات و تعليم الرقص
بقلم : سكوت دى لاهونتا
ترجمة : د. إيمان حجازى
مراجعة : أ.د. أمين الرباط
ص ١٦٧

أجسام حية، آلات حية
بقلم : يوهانس برنجر
ترجمة : محمد الجندى
مراجعة : أ. د. ماجدة عز
ص ١٨١



فنون شعبية

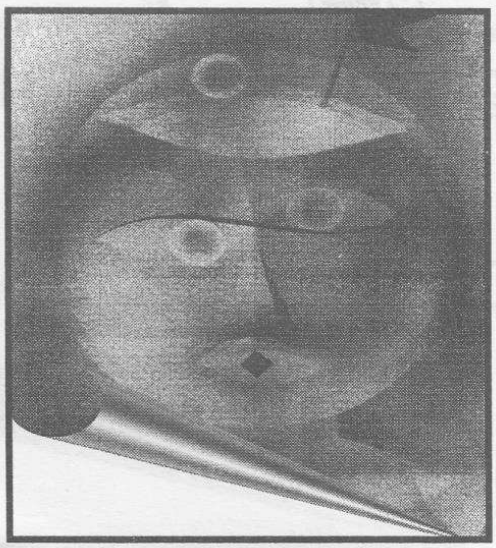
نقل الموروث و الاستمرارية اليوم
بقلم : كاترين شورون- بيكس
ترجمة : نورا أمين
مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم
ص ١٩٧

قبول هجيننا
بقلم : بيار لاسلو
ترجمة : د. فيفى فريد
مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم
ص ٢٠٧

فنون تشكيلية

الركائز البينية للأيقونية
بقلم : جوران سونسون
ترجمة : أ.د. أمين الرباط
مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسين
ص ٢١٩

الوظيفة العلامية وتكوين الدلالة التصويرية
بقلم : جوران سونسون
ترجمة : أ. د. شاكر عبد الحميد
مراجعة : أ.د. رمزى مصطفى
ص ٢٣١

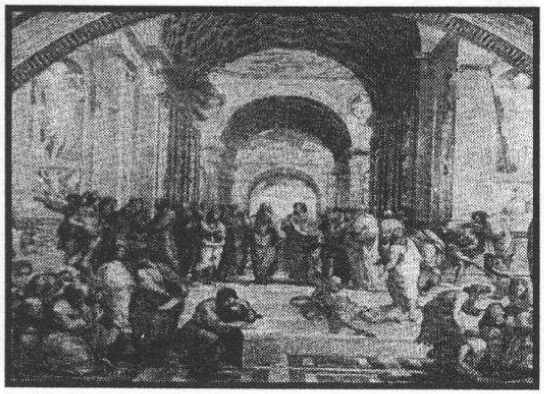


نظرية نقدية

الشبكة العالمية : جماليات العوالم الافتراضية
بقلم : ليف مانوفيتش
ترجمة : محمد الجندى
مراجعة : أ.د. مصطفى عثمان
ص ٢٥٧

النظرية والتفاعل الإلكترونى الإنسانى
بقلم : إريك برانك
ترجمة : د. محمود كامل
مراجعة : أ.د. نبيل راغب
ص ٢٧٣

نظرية ثقافية



المماثلة الاستعاضية، أو بنية الحلم عند جون بودريار
بقلم : ريتشارد كتلت
ترجمة : سامح فكرى
مراجعة : أ.د. نبيل راغب
ص ٣٠١

اتصال

الثورة ستكون عبر التليفزيون
بقلم : و.تيد روجرز
ترجمة : أ.م.د. محمد نوفل
مراجعة : أ.د. فاروق عيد أبو زيد
ص ٣١٩

حفريات الوسائط الإعلامية
بقلم : سيجفريد زيلينسكى
ترجمة : محمد الجندى
مراجعة : أ.م.د. محمد نوفل
ص ٣٢٩

إبداع

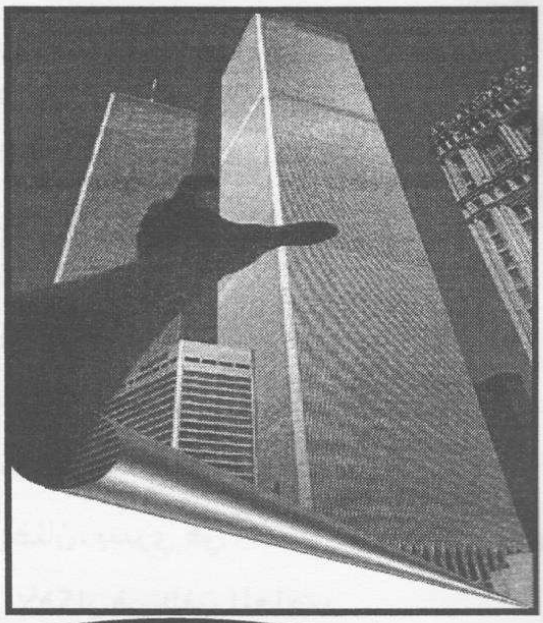
نص مسرحية "سفانا باى"

بقلم : مارجريت دورا

ترجمة : أمانى أيوب

مراجعة : أ.د. رفيق الصبان

ص ٣٤٥



وثائق ثقافية

ما نحارب من أجله الآن

توقيع : ستون مثقفا أمريكيا

ترجمة : سامح فكرى

مراجعة : د. محمود كامل

ص ٣٨٩

فنون عبر نوعية

المسرح والرقص والوسائط الجديدة و تكنولوجيا المعلومات

بقلم : سكوت دى لاهونتا

ترجمة : د. سومية مظلوم

مراجعة : أ.د. ماجدة عز

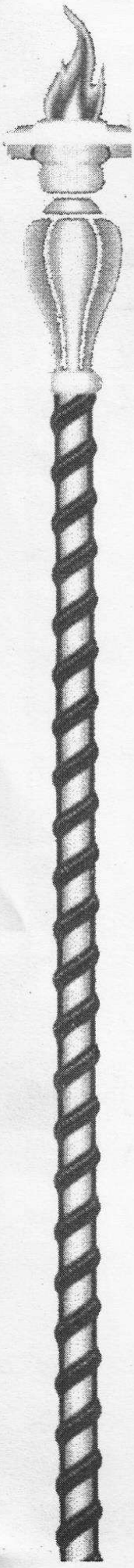
ص ٤١٩

كلمة

تتيح لنا هذه الدراسات و البحوث العلمية في ميادين الفنون كافة، والمقالات والنصوص الإبداعية المختارة، أن نرى إلى الشكل الفني العالمي الآن -إذا جاز هذا التعبير العام- بوصفه محتوىً، أو بوصفه بنية فكرية-فنية؛ ذلك أن الفن، نظرًا و إبداعًا، يتجاوز غنائية الانطباع الذاتي. و هو ليس مجرد غضب أو احتجاج على العالم في زمن احتجاب الاحتجاج، و ليس تذكرًا أو استدعاء للمثالي و أشيائه. و لا تنغلق العلامات الفنية على ذاتها كأنها عالم قائم بنفسه ولنفسه، أو كأنها ذهنية مجردة. و لا يذوب الحدث. و لا يذوب الحدث أو الشيء في العلامات، و لا تطمسه الذاتية المفرطة.

من هنا تمثل هذه المختارات، بالنسبة إلينا، نموذجًا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية و الرؤية الفكرية، و نموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية، بين الحاسة و البصيرة.

و بدهيٌ أن الفكر في هذا الفن المعاصر-العالمي ينبع من التجربة، نافرًا من التجريدات الذهنية، و من النظريات -التفكيكية، ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثة، ما بعد الماركسية، النسوية، العلامية، الدلالية، ما بعد الكولونيالية...- التي تزعم كل منها أنها تقبض على الحقيقة. إنه فكر فنان، يسري في الأشياء كمثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع. والأفكار في الفن المعاصر رؤى و مشاعر و حدوس و أحاسيس و استشرافات، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فني يبحث عن خلق آخر.



المحرر

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها، و نقدم لها هنا، و حتى في نصها الأصلي ربما بدت مشظاة و متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها، إلا أنها بحوث معقدة و متعددة و متنوعة و هجينة المعاني و البنى و المباني ضمن حس أكاديمي لا يتعالى أبدًا على القارئ. لذلك تجيء البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة و متداخلة و كأنه لا يربط أجزاءها أي رابط منطقي-نظري، إلا أنها في سياقها الفني-التقني تدعو قارئها إلى التأمل و الإمساك بالحواس و البصيرة، للوصول إلى إمكان التنوير.

المحرر

المسهمون فى هذا العدد

- **مارجريت دورا :**
إحدى أشهر الكاتبات الفرنسيات المعاصرات .

- **زيجفريد زيلينسكى :**
مخرج فى أكاديمية فنون الإعلام فى كولوني فى ألمانيا .

- **هيلين بتروفسكى :**
أستاذة الترجمة الروسية .

- **جوران سونسون :**
أستاذ فخرى فى قسم الفنون المسرحية بجامعة كاليفورنيا بسانتا باربا بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **بيتر سيندى :**
مؤرخ موسيقى فرنسى بارز .

- **ديتر بورشماير :**
استاذ اللغة الألمانية وآدابها بجامعة هيدلبرج بألمانيا .

- **كاترين شورون-بيكس :**
أستاذة البحث بالمركز القومى الفرنسى للبحث العلمى بباريس بفرنسا .

- **ليف مانوفيتش :**
مفكر وناقد فى العلوم الإعلامية وأستاذ الفنون البصرية المساعد بجامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **و. تيد روجرز :**

أحد المتخصصين فى علوم المكتبات بجامعة دومينيون فى نورفوك بولاية فيرچينيا ، وقد بدأ فى معالجة سياسات ما بعد الحداثة بعد دراسة كتابين هما " نشوة التواصل "لجون بودريار ، ثم " مشهد ما بعد الحداثة " لآرثر كروكر ودافيد كوك ، وبعد ذلك انتقل روجرز لمناقشة بعض مصادر الموضوع على النطاق الدولى .

- **دڤيد بلانكهورن :**

رئيس معهد القيم الامريكية بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **سكوت دي لاهونتا :**

مصمم الرقص بالمملكة المتحدة .

- **إريك برانك :**

مهندس متخصص فى علوم الحاسوب الآلى وعلاقتها بالآداب والفنون بشيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **جيوزيبي باراديزو :**

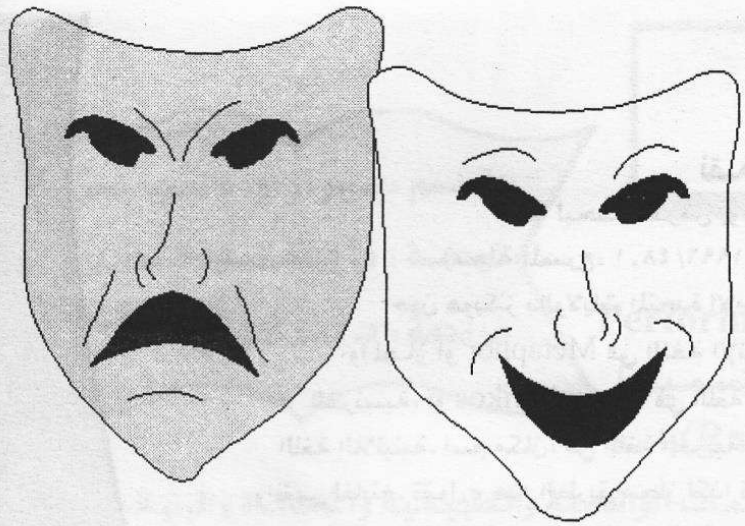
مخرج سينمائى إيطالى معاصر .

- **ريتشارد كتلت وايلكرسون :**

كاتب متخصص فى علوم الاتصال .

- **بيار لاسلو :**

عضو لجنة الكتاب العلمى والثقافى فى المركز القومى الفرنسى للكتاب، وأستاذ بكلية الهندسة "بوليتكنيك"، وصاحب كتابيّ "كلام الأشياء" و "التبسيط العلمي"، وغيرهما من الأعمال العالمية.



مسرح

نقـدم

هنا لبحث "العرض بوصفه تعبيرًا مجازيًا"
(**مجلة المسرح**، ١, ٤٨/١٩٩٦/١-٢٦ / إصدارات جامعة
جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية) لكاتبه بيرت أو. ستيتس.

والمجاز أو Metaphor في اللغة الإنجليزية، أو Métaphore في اللغة الفرنسية، أو Metaphorikos في اللغة اليونانية الحديثة، أو Metaphora في اللغة اللاتينية، اسم مكان، في اللغة العربية، من جاز الطريق إذا قطع جوزه أي : وسطه وانتهى لغايته. تقول : هذا الطريق مجاز لكذا تسميه مجازا باعتبار انك تنتهي منه و تخرج منه إلى غيره. و اللفظ المسمى **مجازا** مسلك تخرج الملاحظة من معناه الأصلي إلى المعنى المناسب له الذي تريد إفادته، و تفهم المخاطب إياه. و من هنا يمكنك أن تحد المجاز بأنه اللفظ الذي تعتمد في تفهيم مرادك به العلاقة. و القرينة المانعة لمخاطبك أن يفهم غير مرادك. و القرينة : هي الأمر الذي يصحب لفظ المجاز من حال أو لفظ آخر. و العلاقة هي المناسبة و الارتباط بين المعنى الأصلي والمعنى المراد. ثم إن المجاز لكونه خلاف الأصل لا يصار إليه لفائدة كلامية تختص به لا تعطيها الحقيقة. من هنا فالمجاز اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما، كتسمية الشجاع أسدًا، والخداع ثعلبًا، و الطائش فراشة. و قيل : المجاز ما جاوز و تعدى، عن محله الموضوع له، إلى غيره، لمناسبة بينهما، إما من حيث الصورة، وإما من حيث المعنى المشهور، وإما من حيث القرب و المجاورة. وانواع المجاز كثيرة، منها : المجاز المرسل، الاستعارة، المجاز العقلي، المجاز اللغوي، المجاز المركب، المبالغة، الإشارة، الإرداف، التمثيل، التشبيه، وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المراد. وهي من الأنواع التي تتصدر مباحث علم أو فن البيان. ولاخلاف في وقوع الوقائع و الحقائق في المسرح. وأما المجاز فالجمهور أيضًا على وقوعه، وانكرته بعض التيارات النقدية المعاصرة. و شبهتهم أن المجاز أخو الكذب ، و العرض منزه عنه، و أن المبدع لا يعدل إليه إلا إذا ضاقت به الحقيقة فيستعير. وهذه شبهة باطلة، و لو سقط المجاز من العرض المسرحي سقط منه الشطر الحسن، فقد اتفق النقاد على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، و لو وجب خلو العرض من المجاز لوجب خلوه من الحذف والتوكيد والدراما و غيرها. و قد أفرده بالتصنيف و بعقد المؤتمرات الدولية باحثون عدة من أنحاء العالم من مختلف الفنون و الآداب و العلوم في الربع الأخير من القرن السابق : مؤتمر جامعة جنيف عام ١٩٧٨، المؤتمر عبر العلمي حول المجاز في كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، كتاب **المجاز الحي** (١٩٧٥) لبول ريكور، **المجـــــاز الأبيـض** (١٩٧١) لجـــــاك ديـريـدا...

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث Performance as Metaphor لكاتبه Bert o. States ، والمنشور في مجلة المسرح theatre journal ، العدد 48.1 (1996) من ص ١ إلى ص ٢٦، وهي المجلة العلمية المتخصصة الصادرة عن وحدة إصدارات جامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية. وعنوان البحث على شبكة الإنترنت الدولية هو : http://www.press.jhu.edu/demo/theatre_journal/48.1states.html

الشرق و الغرب

في زيارة لبيروت في أثناء الحرب الأهلية الرهيبة ١٩٧٥-١٩٧٦ كتب صحفي فرنسي بلهجة آسفة لدمار الوسط الحيوي للمدينة: "لقد بدت ذات يوم كأنها تنتمي إلى...شرق شاتوبريان و نرفال". ولقد كان على حق، طبعًا، فيما قاله عن المكان، خصوصًا من وجهة نظر الأوروبي. فقد كان الشرق، تقريبًا، اختراعًا غربيًا، و كان منذ القدم الغابر مكانًا للرمسنة ‹رومانس›، و الكائنات الغريبة المدهشة، و الذكريات و المشاهد الشابحة، و التجارب الاستثنائية. و كان الآن في سبيله إلى التلاشي؛ و بمعنى ما، فإن الشرق كان قد حدث، و انقضى أجله. و ربما لم يبد علائقيًا أنه كان للشرقيين أنفسهم سهم من المصلحة خلال ‹هذه› العملية، و أنهم حتى في زمن شاتوبريان و نرفال عاشوا هناك، و كانوا الآن هم الذين يعانون؛ فقد كان الشيء الرئيسي بالنسبة للزائر الأوروبي تمثيلاً أوروبيًا للشرق و لقدره المعاصر، اللذين كانا ذوي دلالة جماعية مرموقة لدى الصحفي و لدى قرائه الفرنسيين.

إدوارد سعيد

عن كتاب: إدوارد سعيد، **الاستشراق**، نقله إلى العربية د. كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨١، ص٣٧.

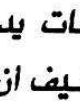
نقدم

هنا لدراسة جوران سونسون عن العلامات semiotica في العرض espectaculo. فقد أمكن الكلام على العلامات في المسرح منذ نحو عام ١٩٣١ حين صدرت في **تشيكوسلوفاكيا** دراستان حول إمكانات التحليل البنيوي للدراما و المسرح و ظاهرة الممثل، فضلاً عن صدور مجموعة الكتب و المقالات التي نشرها علماء مدرسة **براج** البنائيون فيما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٠ . ففي عام ١٩٢٦ كانت قد تأسست جمعية لسانية في براغ باسم **حلقة براغ اللسانية**. و أسسها جيل مفعم بالحماسة لأفكار فردينان دو سوسور، وبودوان دي مورتيناي، ومدرسة فورتوناتوف السلافية. وكانت الشخصيات الأساسية في هذه الجمعية هم الثلاثة المهاجرون الروس : ر.ياكوبسون، وس. كارسيفيسكي، ون. تروبتسكوي، و أعلام اللغة التشيكيين ف. ماثيسيوس، وب.ترنكا، وب. هافرانيك، وي. موكاروفسكي. و سرعان ما التحق بهم جيل من الشبان الباحثين مثل ي.فاشيك، وف.سكاليتشكا، وأ.ف. إيزاتشينكو. وقد أثرت منهجيات **زيخ** في علماء العلامات اللاحقين، كما مثل التحليل البنيوي **لموكارفسكي** الخطوة الأولى نحو علم علامات العرض نفسه. و قد بلغ علم علامات المسرح من الاتساع و الدقة في العقد الخامس ثم السادس من القرن العشرين، ما لم يبلغه من قبل. ويركز جوران سونسون، هنا، في هذه الدراسة، على الطقس rito بوصفه علامة محورية من علامات العرض المسرحي.

هذه ترجمة كاملة لدراسة باللغة الإسبانية نشرت على الشبكة الدولية تحت عنوان، El lugar del rito en la semiotica del espectculo لكاتبها Goran Sonesson، وموقعها على هذه الشبكة هو، http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/SemRito.html.

موقع الطقس فى علامات العرض المسرحى

بقلم : جوران سونسون
ترجمة : د. خالد سالم
مراجعة : أ.م.د. حسن عطية



إذا كان علم العلامات يدرس مدلول الشيء أو- بمعنى آخر- يدرس كيف ان شيئًا يصير دالاً (تعبيرًا) لشيء آخر، وعليه يصير مدلوله (محتوى)، عندئذ يقوم فضاء علم علامات الطقس، بعيدًا عن علم الإنسان ، لدراسة كيف ان فعلاً (لأن "شيئًا" فى هذه الحالة ينبغى ان يفهم على انه فعل) يتميز عن الأفعال الأخرى كلها فيصبح حاملاً لمدلول "الطقس".

فيما يلى سنبرهن على اقتراحين متكاملين: سنرى الطقس بين أفعال أخرى، وهى تتمايز بطريقة محددة كحاملة لمدلول، وسنضع الطقس فى إطار علم العلامات الثقافية.

المسرح والطقس على ضوء نظرية دائرة براغ

إن الأفعال التى نرى أنها - بطريقة جلية- حاملة لمدلول، هى هكذا لأنها فى مكان أفعال أخرى (أو الأفعال الأخرى التى يقوم بها شخص آخر فى زمان ومكان آخرين) ، وهى التى نراها فى المسرح. وفى علم علامات المسرح، منذ مدرسة براغ حتى وقتنا هذا، اصطدم الباحثون- فى مرات عديدة- بمشكلة الطابع المتعدد الوجوه للمسرح. وفى إطار الدائرة السالفة الذكر قام **مى. موكاروفسكى** فى أربعينيات القرن العشرين بتطوير نموذج يرى أن المسرح يؤدى عدة وظائف فى الوقت نفسه، ولكن هناك دائمًا وحدة أو أخرى لها السيطرة على الوظائف الأخرى وتؤثر فيها، أى لا تكتفى بأن يكون لها ثقل أكبر تجاه الوظائف الأخرى؛ بل أيضًا تستخدمها لأغراضها الشخصية. وهذه الوظائف يمكن أن تكون نص الدراما، عمل الممثل أو الممثلة، العلاقة بين الجمهور والمسرح، إلخ. وانطلاقًا من وجهة النظر هذه تذهب مدرسة براغ إلى ما هو أبعد من ذلك ، وهو الإحالات. ومعروف أنها تقدم علم علامات مسرح لاحقة على تعدد النغمات حسب **رولان بارت** ، و لاحقة على عناصر **كوزان** Kowzan .

قام السويديان المتخصصان فى الثقافة السلافية ، **"أولى هيلدبراند"** Olle Hildebrand ، و**"لارس كليبرغ"** Lars Kleberg بجهد كبير فى تطوير هذا النموذج، عازلين- فى جزء- أوجه الشبه والاختلاف فى هذه العناصر فى "المسرح، والحدث الرياضى ، والطقس"، و-فى جزء آخر - معتبرين النظريات الأولى لمسرح الطليعة الروسى من هذا المنظور. والمهم والجديد، فيما يتعلق **بموكار** و **إفسكيو**، هو أنها لا تخضع لعلاقات داخلية فى المسرح كظاهرة فى ذاتها فى حالة تطور تاريخية،

بل أيضًا يقارنانها بظواهر أخرى تشبه- بطريقة أو بأخرى- هذا الأخير. وكما سبق أن أثبت فى مناسبات أخرى (سونسون ١٩٩٢ب؛ ١٩٩٨)، فمع ذلك نجد أن هذا النموذج، المتناقض وغير الكافى، على وجه الخصوص ، يخضع إلى اعتباطية انتقاء عناصر أخرى يمكن أن يُقارَن المسرح بها.

كان لدى **"أولى هيلدبراند"** و**"لارس كليبرج"** اهتمام بالتوجهات الجديدة للطليعة الروسية. وفى واحد من نصوصه الأولى يميز Distingue **هيلدبراند** (١٩٧٠) بين الرياضة والطقس والمسرح عبر تصنيف متقاطع لثنائيتى "المشهد ضد الجمهور" ، و"دال ضد مدلول"، تظهر فيه الرياضة على أنها أول ثنائية. والطقس هو الثانية ، والمسرح كلاهما. والمقابلة الأولى مصدرها **موكار وإفسكيو**. ومصدر الثانية **سوسور** Saussure و**هجلمسليف** **Hjelmeslev** .و حسب دائرة براغ ، فإن ذلك يتصل بعنصرى الإحالة والعرض على التوالى. ويمكننا صياغة هذا النموذج بطريقة سهلة تمامًا (شكل ١).

	مسرح	طقس	رياضة
تعبير/ محتوى وظيفة علامية	+	+	-
خشبة/ جمهور وظيفة العرض	+	-	+

شكل (١) مقارنة بين مسرح، وطقس ، ورياضة (حسب هيلدبراند)

وحسب **هيلدبراند** (١٩٧٨)، فإن الطقس والمسرح يتحدان، بالمعنى المشار إليه، فى عمل المخرج الروسى **إيفرنوف** **Eivrenov** ، وعلى وجه الخصوص فى **"أرلكين المخلص"** **Arlequin el Salvador** أو **"المهرج المنقذ"**. فالمسرح يتميز عن الطقس فقط عبر تجلى طبقة أخرى، هى طبقة التعبير ضد المحتوى، لا يُفهم ماذا يضيف إلى أسلوب **إيفرنوف**. وربما يمكن تصحيح هذا عبر إعادة إدراج مفهوم المسيطر فى معنى **موكار** و **إفسكيو** الذى يسمح لنا بالقول إنه مع أن أسلوب **إيفرنوف**، وكذلك المسرح العادى فيهما الثنائيتان أنفسهما، فإن

فلتر بنيامين

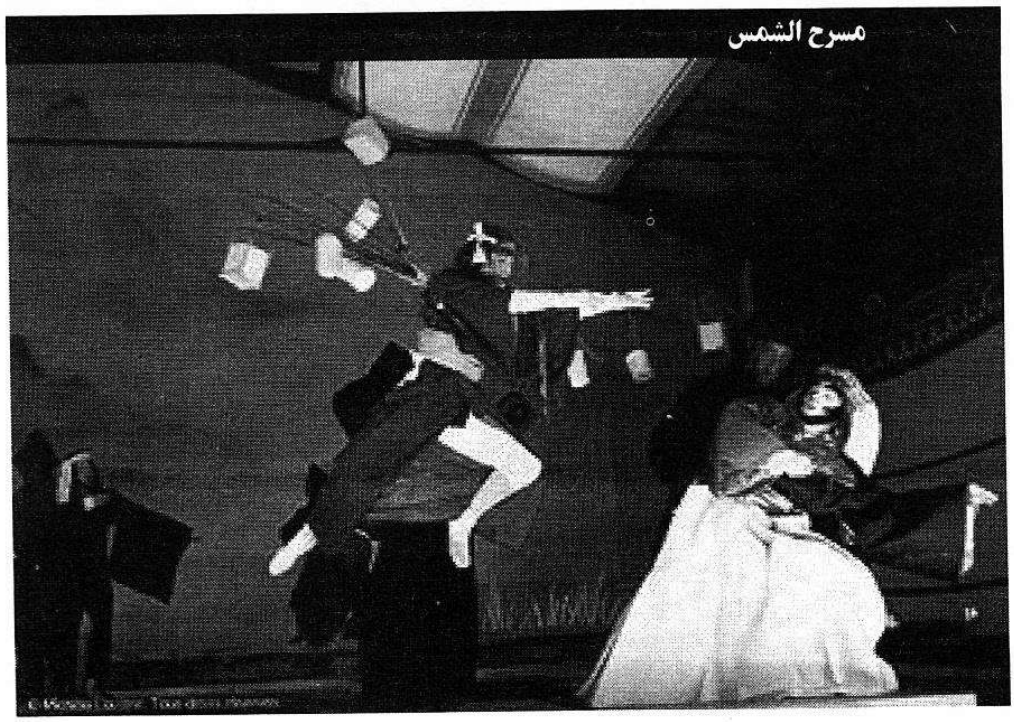
المسيطر مختلف؛ لأن ما هو شعائرى فى مسرح **إيفرنوف** يكون مسيطرًا عليه، مع ذلك، بواسطة ثنائية التعبير والمحتوى، أو إذا لم يكن هناك شىء أكثر من مفهوم الطقس مما يقوله **هيلدبراند وكليبرج** (s1984:60) يتحدث عن مسرح **إيفانوف** المتعبد حسب تعريف **هيلدبراند**: "فى المسرح، كشكل فنى، اهتم بتغيير التركيز من "العرض" نحو العبادة /--- / وإلغاء الثنائية بين الممثلين والجمهور، فأصبح استعارة من فرز سلاسل تناقضات أخرى، مثل شاعر ضد جمهور، فردية ضد جماعية، إلخ، (ص ٦٠ f)، وهنا يفسر تعبير **تغيير التركيز " shift of emphasis "** حسب المفهوم المسيطر لدى دائرة براغ، إلا أن المعنى بقى غامضًا.

ويحملنا التعريف إلى سلسلة من التناقضات ؛ فإذا كان الطقس يحمل مقابلة تعبير ضد محتوى ، ويضيف المسرح المقابلة بين خشبة وجمهور، فماذا يمكن أن يعنى حينئذ أن مسرح **إيفرنوف** يوحدهما؟

وإذا ترك مسرح **إيفانوف** مقابلة خشبة ضد جمهور، وهو له وظيفة تميزه عن الطقس، فما وجه اختلاف مسرحه عن الطقس؟ هذا عائد إلى وجود شىء متفوق فى تصور، وربما أيضًا فى تصور المسرح.

الطقس بوصفه عرضًا

وبعيدًا عن هذه التناقضات يظهر، مع ذلك، سؤال أكثر أساسية : ما السيطرة التى يقسمها كل من المسرح والطقس والحدث الرياضى إلى ثلاثة أجزاء؟ فى كلمات أخرى، هل هناك شىء مشترك بين هذه الأفعال الثلاثة الحاملة لمدلول لا يشارك أنواعًا أخرى من الأفعال؟ يمكن أن يسأل سائل: لماذا يقارن المسرح بالطقس وليس، على سبيل المثال، بالسيرك، أو الباليه (إذا لم يكونا حالتين خاصتين من المسرح)، أو الحفلات الموسيقية، أو المحاضرات العامة،


مسرح الشمس

أو حتى بلعب الأطفال (اللعب الرمزى لدى چون بياجيه)، أو الاجتماعات الاجتماعية، أو الأسواق، إلخ. ربما قد يُستبعد بعضها من مفهوم "عرض" فى معنى عريض ، فقناة المسيطر للإدراك الحسى ليست البصر ؛ بل الصوت، وعلى وجه التحديد اللغة. وإذا كنا سنصدق **هيلدبراند وكليبرج**، فإن الطقس عرض بدرجة أقل، وإن كان مفتوحًا على الإدراك.

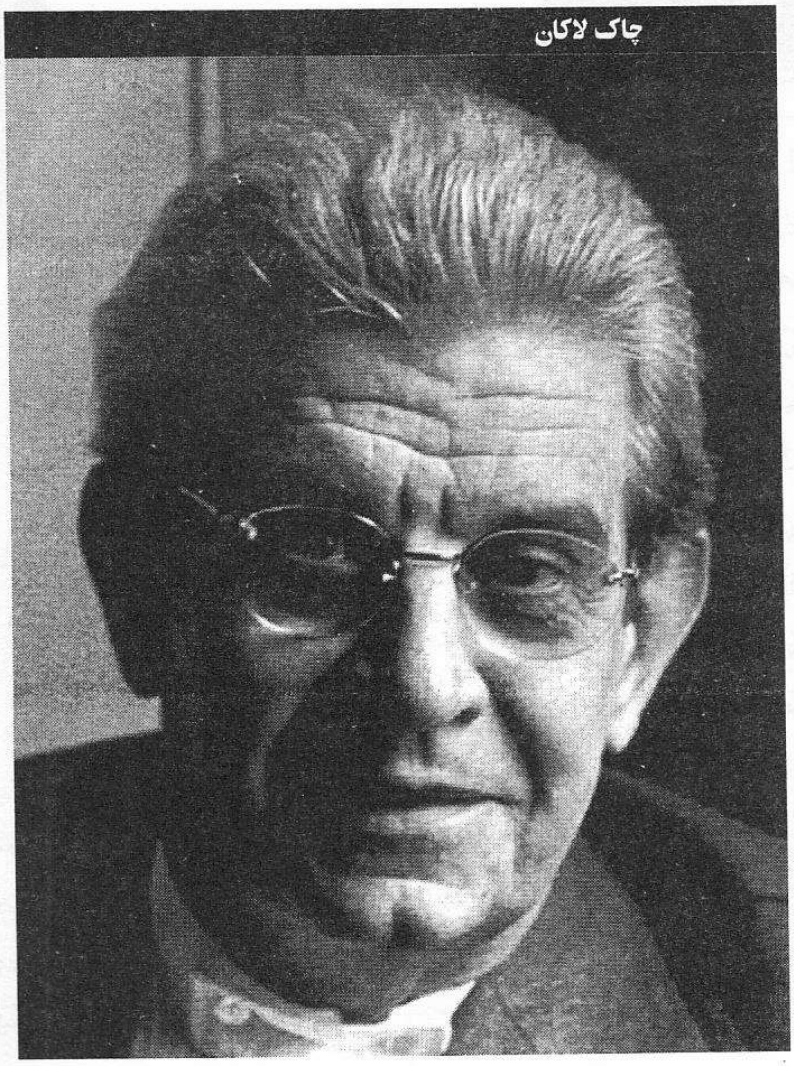
ويكمن جزء من المشكلة فى أن "الوظيفة المشهدية"، مفهومة على أنها دعوة إلى التأمل، وتعد شيئًا عامًا، فى اتجاهين على الأقل: فى المقام الأول، فإن كل ما هو موجود فى ما هو عام ("المجال العام" لدى **يورجن هابرماس** Habermas) يفتح- بطريقة ما- على الإدراك. وفى المقام الثانى، فإن الأعمال الفنية كافة أعدت على وجه التحديد كى تُدرك. وما هو عام، كشىء يدعو إلى الإدراك، يبرز، على سبيل المثال، وحسب رأى **جوفمان Goffman** ، عندما تُرى الحياة الاجتماعية كما لو كانت مقسمة إلى مسرح وفضائه خلف المسرح Backstage منفصلين بواسطة باب دوّار فى مطبخ مطعم، أو - حسب **سينيت Senett** - عندما يقابل ما هو مسرحى فى الحياة العامة حتى القرن الثامن عشر بعاطفية أيامنا (التى تقدم العرض نحو الداخل، بدلاً من تقديمه نحو الخارج)، أو عندما يماثل بعضهم النظام الاجتماعى الرأسمالى (وهو فى الوقت الراهن النظام العالمى المتبقى لنا) "بمجتمع العرض".

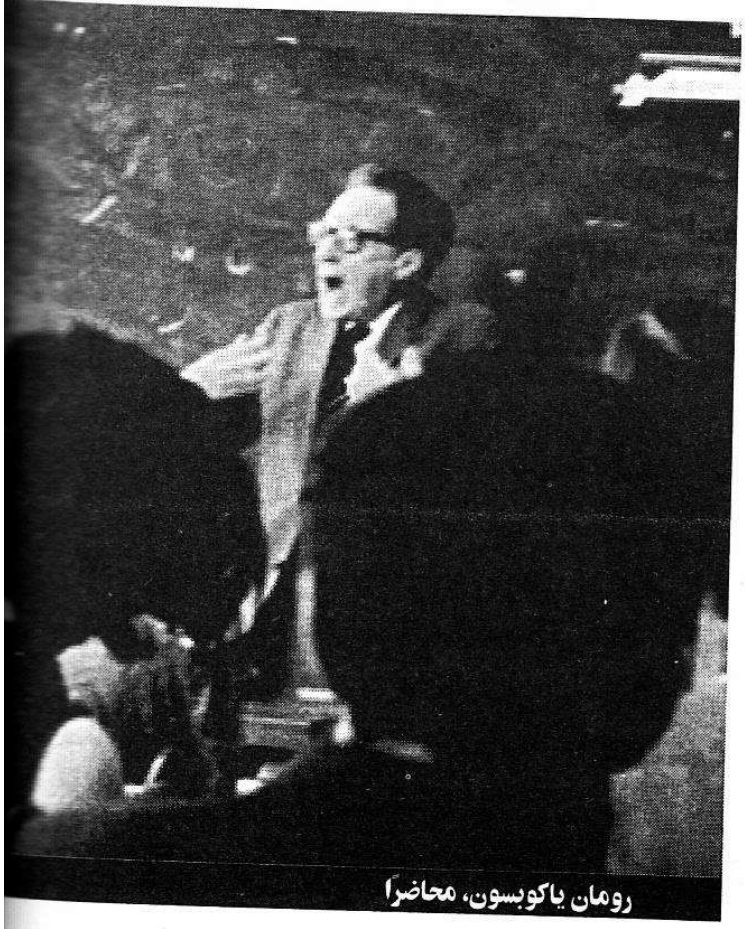
چى دوبور

ودون التحالف مع أىّ من صور العالم هذه، يجب أن نقبل، مع ذلك، أن أجزاء كبيرة من الحياة اليومية موجودة كى تُدرك من آخرين، وهذا صالح فى الملابس والزينات الجسدية، ليس فقط فى "الثقب" والوشم اللذين عادا ليكسبا شعبيةً من جديد، بل أيضًا فى الأفراح العامة ، وزينات

أخرى من ذلك النوع. وبدرجة أعلى ، تبرز سوق العصر الوسيط كعرض، حتى عندما كان **باختين** يهتم بما يقال أكثر مما يُشاهَد. وهناك شيء مشابه يمكن أن يقال عن الشارع، والمقاهى ، والمنظر العام فى عاصمة القرن التاسع عشر، مثلما وصفها كل من **شارل بودلير** و **فلتر بنيامين** فيما بعد ككل العواصم العالمية فى الحقبة الحديثة. وهذا ينطبق على الساحة الصغيرة فى الضيعة التقليدية، وكذلك على الاحتفاليات الشعبية، فى اتجاه تقليدىّ ، وعندما تظهر مجددًا فى العقود الأخيرة على شكل احتفالات سياحية تحت رعاية الإدارة البلدية (سونسون، ١٩٩٥).

ومع ذلك ، فإن هذه الظواهر ليست على وجه الدقة عروضًا، وذلك لأسباب عدة ، من بينها أن الوظيفة المشهدية عندما تظهر لا تسود، أو لا تبدو هكذا بالنسبة إلى كيفية الرؤية، أو لأن الوظيفة المشهدية متقطعة فقط، أو لأنها أيضًا متناسقة. وبالنسبة إلى الحاضر أو أى مشارك آخر فى الانتظار العام ، يمكننا القول إن كيفية الرؤية ليست مسيطرة (باستثناء عندما يكون الحاضر من الشخصيات المشهورة، على غرار ما كانه **چاك لاكان**، و **رولان بارت**). فى أحوال عدة نجد أن الوظيفة المشهدية ليست مسيطرة ، أو تظهر بشكل مؤقت فقط، وهو ما يمكن أن يقال- بشكل أقل أو أكبر- فى أجزاء عدة من الحياة اليومية. ومع ذلك، فإن التناسق يعد أكثر أهمية، كمونًا على الأقل، فى كثير من المواقف المشهدية. ويبدو أن كلاً من **موكار** و **إفسكيو** و **هيلدبراند** و **كليبرج** يتخيل الوظيفة المشهدية كنتيجة لتقسيم مطبق على مجموعة أشخاص- من بينهم


چاك لاكان


رومان ياكوبسون، محاضراً

فاعلون ومفعول بهم، على التوالى- فى عملية مراقبة. فى السوق، والساحة، والشارع ، إلخ، نجد أن المراقبة (المحتملة) متبادلة، لكن ليس فى حالة الرياضة والمسرح.

وفيما يتعلق بالطقس، يبدو أن من الخطأ أن نقول إنه لا توجد وظيفة مشهدية فى الواقع، فغالبًا ما يقوم الانقسام، على غرار ما يحدث فى المسرح، بين من ينفذون الطقس ومن يقتصرون على المشاركة، على سبيل المثال فى حالة الطقس فى القداس المسيحى وجماعة المصلين، أى أن هناك فارقًا بين الذين يراقبون فقط ومن هم موضع مراقبة. ربما لا يوجد أحد فى الطقس لا يقتصر على الفعل؛ بل ينفعل مع موضع المراقبة؛ لأن القائم بالقداس حاضر ، ويجرب الطقس بصفته هذه ، فهو يقوم به لذاته بالدرجة التى يقوم به للآخرين (على خلاف الممثل). فضلاً عن أنه فى الطقوس ذات النوع الذى يتخيله **هيلدبراند وكليبرج**، فإن الفرق بين القائم بالطقس والمشاركين يُمحى فى حالة تحول جماعية (فى طقس ديونيزيوسى لا فى طقس **ابوللونى**)، وتبقى- على أية حالة- وظيفة مشهدية للمشارك التى من غيرها لا يكون للطقس معنى.

ويضاف إلى هذا أن المشاهد والمراقب عادةً ما يمنحهما الطقس فضاءات مختلفة؛ مما يتيح الإمكانية لنقل الفضاءات بشكل مستقل عن الأدوار، سواء عند **إيفانوف** Ivanov أو عند **إيرنوف** Eirnov، أو كما فى مسرح الطليعة، على سبيل المثال فى المسرح الحى Living Theatre ، و مسرح الشمس Théâtre du soleil ، إلخ. وبالطبع هناك أيضًا طقوس ، حيث نجد أن فضاء منفذها مفصول تمامًا عن فضاء المشاركين العامين، وهذا أيضًا صالح للطقس المسيحى العائلى، وبشكل خاص فى فرعه الكاثوليكى. ولهذا فإن تجاوز الحدود لا يفسح المجال أمام فن جديد ، بل يتسبب فى تدنيس مقدسات.

چون بياچيه

"اللعب الرمزى" وصراع الشخصيات الرئيسة فى المسرحية

هناك اتجاه آخر تبدو فيه الوظيفة المشهدية عامة أكثر من اللازم، وهو موجود فى واقع أن الأعمال الفنية كافة، كى لا نقول العلامات كافة، تتطلب مشاهدًا /متلقيًا، ويمكن القول إنها مقدمة، أى الأعمال، مقدمة للإدراك. وهذا يبدو جليًا فى موقف التوصيل، على غرار وصف نموذج براغ، حيث يكون على المتلقى أن يحول جهازًا إلى شىء للإدراك بواسطة عملية تجسيد. إذا اعتمدنا الطريقة البصرية المسيطرة، يمكننا القول إن الفن البصرى يرتكز على ثنائية الشىء المراقب، والمراقب. فى الواقع، كل تقسيم من هذا النوع يميز الأمكنة فى تدوير العمل الفنى، كالمتاحف، وقاعات العرض، وأمكنة أخرى للعرض. والأشياء المعَدَّة تعنى : إنها أشياء ليست عامة أو شبه عامة (المكواة فى البيت)، أو ربما عامة، إلا أنها مقدمة بصريًا (المبولة)، وتقع فى مكان يدعو إلى النظر.

والمسرح والرياضة والطقس كلها متوالية من عمليات التواصل مقدمة للنظر. وهى تختلف فى هذا عن العمل الفنى العام، وهو ليس تواصلا، بل شيئًا جامدًا، على الأقل فى تعبيرها. والفعل المسرحى مكون من عملية توصيل، سواء على مستوى التعبير أو المحتوى؛ والرياضة والطقس مثل الفعل المسرحى على الأقل فيما يتعلق بالتعبير. وفى هذا الإطار فإن وصف الوضع المسرحى

شروحات

١- rito هو الطقس، و هو دومًا عبارة عن "شكلنة" لحركة ما أو فعل ما.

٢- antropologia هو علم الإنسان

وبالإمكان ان نتتبع داخل عمل **كلود ليفي شتروس**، تمثيلا لا حصرا، التوسع المتصاعد لنموذج علم اللغة في البحث الأنثروبولوجي. لقد انطلق من أنظمة القرابة التي تسود علاقات النساء في المجتمعات البدائية في كتابه "البنى الأولية للقرابة" (١٩٤٩)، ثم اقترح في "الأنثروبولوجية البنيوية" (١٩٥٨) مقاربة موضوع المؤسسات بوجه عام على أساس من تحليل العبارات. و قد وجد التحليل البنيوي في علم الأساطير تطبيقًا متميزًا. إن النظرية اللغوية حول الخرافات تهدم الأطروحة القديمة حول العقلية البدائية، و عاد العلم لا يقبل بالفروق الجوهرية بين الفكر الهمجي و الفكر المنطقي. لم يعد هنالك سوى فروق في الاستعمال و في أهداف البحث.

٣- La escuela de Praga هي حلقة براغ اللغوية التي تأسست عام ١٩٢٦ في براغ. و أسسها جيل مفعم بالحماسة لما كان يعد آنذاك أحدث المذاهب اللغوية، و هي أفكار فرديناند دو سوسور، وبودوان دي كورتيناي، و مدرسة فورتوناتوف السلافية. و كانت الشخصيات الأساسية في هذه الجمعية هم الثلاثة المهاجرون الروس ، ر. ياكوبسون،

الأساسى الذى قام به **امبرتو إكو** (١٩٧٥) ليس واضحًا بهذا الشكل: فمدمن خمور نائم على مصطبة حيث يعلق جيش التحرير فوقها لافتة حول خطورة شرب الكحول، هذا المشهد ذو طابع جامد يقترب من تأمل الشيء: إنه "لوحة حية"، وهو من وجهة نظر الحياة شيء ميت تمامًا.

إن جانب الوظيفة السميوطيقية الذى يطلق عليه **چون بياجيه** "اللعب الرمزى" يمكن أن يُرى على أنه سابق على المسرح، وعلى الطقس (سونسون، ١٩٩٢أ). وهنا يبدو أنه لا شك فى أن التعبير والمحتوى مسلكان (ما تفعله الطفلة مع دميتها هو ما تفعله أمها مع أخيها الصغير). وفى الوقت نفسه، يبدو أنه لا يوجد جمهور فى اللعب دون أن يمثل أيضًا. فى البرهان السابق وصلنا إلى تجسيد مراجع للطقس كشيء يمنح فيه دور المشاهد للمشاركين كافة ، فى حين أن دور الممثل لا يوزع على الجميع بالضرورة. وعلى عكس ذلك ، ففى اللعب يبدو أن الحضور كافة ليسوا مشاركين بقدر ما هم مشاهدون.

و"اللعب الرمزى" عند **چون بياجيه** يقابل واحدًا من الأنماط الأربعة للعب التى يميزها **كايوا** (1968) **Callois** ، وهى : التنكر mimicry، أو الصورة simulacro، والأنماط الأخرى: صراع agon ، أو منافسة competencia، ككرة القدم مثلاً؛ والعابر aléa، أو بالمناسبة casualidad، مثل اليانصيب؛ وكذلك الدوار ilinx أو vértigo، مثل حالة عضوية. وهذه الأنماط الأخرى للعب تبدو بلا وظيفة علامية. ويمكننا ربط "الحدث الرياضى" عند **هيلدبراند** بالصراع agon، ولكن ليس هناك شيء فى تصنيف **كايوا** يقابل الطقس، مادمنا لا نفهمه على أنه شيء **ديونيزيوسى** صرف، طبقًا لتوجه **كليبرج**، ونربطه بالدوار ilinx. من المحتمل أن يتطابق هذا مع مفهوم **مالينوفسكى** Malinowskiبخصوص "الصلة الحميمة" phatic communio

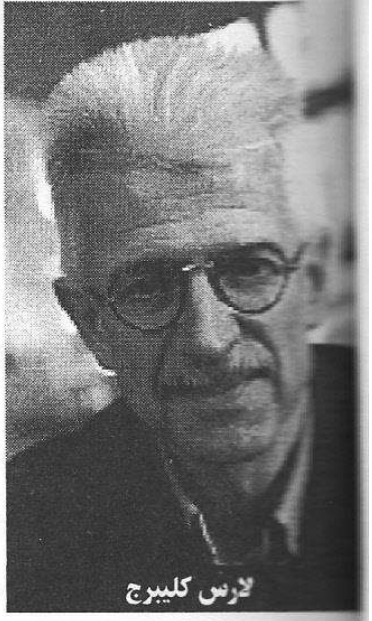
شروحات

وس. كارسيفيسك س، وث. تروبتسكوي و اعلام اللغويين التشيكيين امثال ف. ماثيسيوس، وب. تر... وب. هافرانيك، وي. موكاروفس...

وسرعان ما التحق بهم جيل من شبان الباحثين: ي. فاشيك، وف. سكاليتشكا، وا. ف. إيزانشيـ... ومنذ نشر اعمال المؤتمر الأول سنة ١٩٢٨ بدا الم... الدولي لعلم اللغة على النحو التالي ، اللغة ن... وظيفي، منح الأولية للتحليل التزامني على التح... الزماني، تطبيق فرضية التطور المتزامن ... الدراسات اللغوية التاريخية. و لكن مدرسة ... عرفت بشكل خاص في المقاربة البنيوية ل... الأصوات.

٤- espectaculo هو العرض. و قد سكه الم... الفرنسي المعاصر جي دوبور في كتابه -a so... ciété du spectacle للدلالة على مجتمع الف... أو مجتمع الاستعراض في الزمن الحديث، الذي ... الأولية للصورة على الشيء.

٥- يشتق مصطلح التصوير Simulation simulacre، اي من الصورة. و يندرج المصطلح... مشروع البحث العلامي المعاصر، الا و هو إعادة ... عمل الأنظمة العلامية غير اللغوية، و ذلك ... للمشروع نفسه الذي يضعه كل نشاط بنيوي ذ...


لارس كليبرج

n أو الصلة الكلامية (وهى وظيفة توصيل لدى **جاكبسون** Jakobson) إلا أن تقليص الطقس إلى النشوة ليس طريقة للعدل.

ويبدو أن بعض أنواع العروض التى أشرنا إليها سابقًا، مثل السيرك والباليه، يجب أن تُفهم على أنها صراع agon، على غرار ما يحدث فى الرياضة، وعليه فإنهما لا يستندان إلى أى تقسيم من التعبير والمحتوى. ويبدو أن هذا يطبق- بشكل خاص - على عدد كبير من أشكال السيرك، حيث يحتوى على عنصر تصاعد. وكما وضح **بول بويساك Paul Bouissac** (1981)فإن هذا التصاعد، مع ذلك، يمكن أن يكون منفردًا: توضع الأرقام واحدًا تلو الآخر بنظام يبدو زيادة متدرجة من الصعوبة، فى حين أن الجهد الحقيقى يمكن أن يتحقق بالعكس. فالواقع أن الرقم، بوصفه صيغة صعبة، يجب أن يحتوى على عنصر دلالى، وعلى التفريق بين التعبير والمحتوى. وفى الاتجاه نفسه أعتقد أن الباليه الكلاسيكى أيضًا يحمل مدلولات (مستقلة تمامًا عن عنصر التقليد الخالص)، لأن من الضرورى أن تُرى الأفعال سهلة (أى سهلة لأولئك الذين يحققونها).

ومن هذا يستنتج أن بين السيرك والباليه شيئًا مشتركًا مع المسرح واللعب الرمزى: قيمته فى الفعل بهذه الصيغة، بتفاصيله كلها، كما أن هذا الأخير يُدرك و /أو يُجرَّب. والحدث الرياضى ، وكل صراع - على العكس - لهما قيمتهما فيما يحصلان عليه، وهذا- فى رأيى- هو حالة الطقس؛ فهى أفعال آلية، ووسائل إلى الهدف (حتى عندما لا يكون لهذه الوسائل، كاللعب، هدف خارج دائرتها الذاتية). وفعل المسرح تعبير عن علاقة بمحتواه؛ صراع وطقس على علاقة بالاستخدام. ومجموعتا الأفعال تتمايزان فيما بينهما على غرار ما يطلق عليه **جريماس**

شروحات

عينيه.

و وفقا لتكوين صورة simulacre للأشياء الملحوظة، كما عبر **رولان بارت**. ففي نص من نصوص "المقالات النقدية"، تحت عنوان "الستار البنيوي"، كتب **رولان بارت** يحدد فيه عمل الوصف البنيوي بوصفه تصويرا. تصويرا لموضوع نفككه ثم نعيد ترتيبه. " البنية، إذن، هي، في واقعها، صورة الموضوع، لكنها صورة موجهة، مهمومة؛ لأن الموضوع المنسوخ imité يبين شيئا كان لا يزال غير مرئي، أو، إن شئنا، كان لا يزال لا يقبل الفهم في الموضوع الطبيعي."

الصورة simulacre هي ذلك النظام الذي يتصل فيه المختلف بالمختلف من خلال الاختلاف نفسه، كما عبر **جيل دولوز**. ولابد من وصف ذلك النظام من خلال تصورات تختلف اختلافا جذريا عن تصورات التمثيل representation. و هذه التصورات المختلفة هي : ١- العمق، ٢- مجالات التفرد، ٣- الرائد الغامض" الذي يصل بين هذه المجالات، ٤- الازدواج، ٥- تكوين ذوات منفعلة، ٦- التفريق المزدوج للنظام، ٧- مراكز الاحتواء. يؤكد نظام الصورة الاختلاف و الهامش. والوحدة الوحيدة هي الفوضي غير الشكلية التي تحتوى السلاسل كلها.

مع ذلك بدا ضروريا للقيام بذلك البحث العلامي

(1968)إيماءات gestos أو تطبيقًا عمليًا praxis ؛ والأولى تؤدى إلى تفسير العالم، والثانية إلى تغييره. وكتطبيق عملى: الطقس، كافتراض تناقضى، لا يغير العالم ماديًا (مهما يكن الأمر غير أساسى)، بل يقوم به بشكل "روحانى". يمكن القول إن ما يغير العالم هو تفسيره. بطريقة شبيهة، قام أحد أعضاء مدرسة براغ، **جيندريش هونزل Jindrich Honzel** (1982) بوصف الفرق بين المسرح و الطقس. وقد قال إن كليهما فعل علامى، ولهذا فكثيرًا ما يلتبسان، على سبيل المثال عند **فاجنر Wagner** وسلفه. ومع ذلك ، ففى حين أن الفعل المسرحى يمثل فعلاً حقيقيًا، فإن الفعل الشعائرى صيغة لتغيير العالم مع فرض تفسير دينى له. ولكن **هونزل Honzel** يعتقد أيضًا أن الطقس، لمن يؤمن به، ليس كالمسرح، يمثل فعلاً آخر ؛ بل إنه الفعل. فى المناولة المسيحية، على سبيل المثال، نجد أن تلقى القربان والنبيذ ليس تمثيلاً لفداء المسيح ، بل إنه الفداء المتكرر. إذا كان هذا حقيقيًا فإن الطقس لن يكون تعبيرًا يشير إلى فعل آخر مثل المحتوى؛ بل إن كل فرصة من الطقس ستكون على صلة بالفعل الأصلى كنموذج لنمط، أو النموذج الذى خلقه النمط؛ لأنه من الواضح أنه ستكون هناك مسألة نمط النوع الذى يجرب كمخلوق على أساس نموذج خاص محدد فى الزمان والمكان، كما هى الحال فى عمل فنى تحيل إليه النسخ (سونسون ١٩٩٧ب؛ ١٩٩٨ب). غير أن الطقس فى هذا الإطار ليس شيئًا خاصًا: فالأفعال كلها من هذا النوع، بمستوى أكبر أو أقل من التنظيم (فلنعد إلى هذه النقطة فى دراسة أخرى). وغير ذلك، يرى علماء انثروبولوجيا معاصرون أن التفسيرات التى من هذا النوع تجعل "البدائيين" أكثر سذاجة: ينتظرون للقيام بطقس المطر إلى أن يلحظوا أن موسم الأمطار يقترب ، حسب **دوجلاس** (١٩٩٦).

شروحات

القبول بوضوح، منذ البداية، بمبدأ حصري، ينبع من علم اللغة، هو مبدأ التوافيق، كما عبر أندريه **مارتيني**. فلا توصف الوقائع المتشظية إلا من زاوية نظر واحدة. و لا يحتفظ، بالتالي، مجموع الوقائع المتناثرة إلا بالخواص التي تنتمي زاوية النظر تلك، فى حين يتم استبعاد البقية من الوقائع غير المهمة. و تسمى هذه الخ بالخواص المتوافقة. إن عالم الصوتيات، تمثيل حصرًا ، لا يناقش الأصوات إلا من وجهة نظر الذي تنتجه من دون أن يعبأ بالطبيعة والنطقية لهذه الأصوات. وتتعلق التوافيق يختارها البحث العلامي، أساسيًا، بعلامات الـ الموضوعة للوصف. فالأشياء توضع للبحث في المعنى التي تحتويها من دون اعتبار للعوامل الـ أو الاجتماعية أو الفيزيائية أو المادية لهذه الـ وذلك على أقل تقدير في المرحلة المبكرة من الـ أي قبل ان يكون النظام /البنية قد اعيد بناؤه على الوجه الأكمل. من المؤكد أن هذه العوامل في توافيق أخرى. لكن لا بد من مقاربتها علامية، أي ضبط "موقعها" و وظيفتها في المعنى".