مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون
Academy of Arts

مجلة علمية فصلية محكمة

العدد السادس ـ صيف 2007

فينوس على قمة الزهور ـ سالفادور دالى ـ 1981

كرم مطاوع
حول الثقافة بروافدها

مدكور ثابت
جاء عصر كاميرا المراسلين

هناء عبد الفتاح
دور التظاهرات شبه المسرحية

حالة عمى
(مسرحية لماريو فراتى)

مجلة الفن المعاصر

AL.FANN AL.MOASER

فصلية علمية محكمة تصدرها أكاديمية الفنون

العدد السادس .... صيف ٢٠٠٧

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د عصمت يحيى

مدير التحرير
د. صلاح الراوى

مستشارو التحرير
أ. رتيبة الحفنى
أ. سعد أردش
أ. د . شوقى محمد
أ. د . صلاح قنصوه
أ. د . علياء شكرى
أ. د . علية عبد الرازق
أ. د . نبيل راغب

المستشار الفنى
أ.صلاح مرعى

سكرتير التحرير :
سلوى عبد العظيم

سكرتير التحرير التنفيذى :
إيمان مدوح

التصميم والإخراج الفنى :
هانى صبرى

الفن المعاصر

مجلة

AL.FANN AL.MOASER

المحتوى

و.. مسيرة لا تتوقف

رئيس التحرير

مقالات ودراسات

د. مدكور ثابت

9 جاء عصر كاميرا المراسلين .. إذن حل زمن دراسة السينما التسجيلية

كرم مطاوع

41 حول الثقافة بروافدها بين المشرق والمغرب

د. هناء عبد الفتاح

65 دور التظاهرات شبه المسرحية في تشكيل بدايات المسرح العربي

د. حسام محسب

89 الألعاب الشعبية في المناطق الحضرية

بحوث محكمة

د. وليد شوشه

103 الفيديو كليب بوصفه فن ما بعد الحداثة (بحث في النقد المعاصر)

د. جمال صالح

133 الرقص التركي

د. حسن يوسف ، د. أحمد بدوي

153 فن صناعة العاهات وفنون الأداء في التسول

دراسات مترجمة

هيلا كيمبر — ترجمة: د. على فطوم

179 الغناء وأمراض الجهاز الصوتى

انريكى جارثيا سانتوس — ترجمة: د. طلعت شاهين

185 فنون النار والكرنفال فى احتفالات المساء لخوان دى ثاباليتا

ماريو فراتى — ترجمة: د. سامى صلاح

195 حالة عمى أو (جهل أحمق)

ويظل .. فنًا معاصرًا

215 وآخرٌ قُبالهُ

أطروحات أكاديمية

221 تأثير أسلوب محمود رضا على الرقصات الشعبية

مصطلحات

237 الرمز

الحقيقة غاية .. والموضوعية سبيل

مدير التحرير

نصوص للتأمل

إرنست فيشر — د. صلاح قنصوه — د. نبيل على، د. نادية حجازى

د. فوزى فهمى — جورج سانتيانا — د. جابر عصفور

د. محمد رجب النجار

و.. مسيرة لا تتوقف

د. عصمت يحيى
رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تمثل المجلة العلمية المحكمة واحداً من الأعمدة الأساسية التى تقوم عليها أية مؤسسة أكاديمية. وقد لعبت مجلة الفن المعاصر على مدار السنوات الماضية دوراً بالغ الأهمية فى حياتنا الأكاديمية سواء بما تنشره من دراسات وبحوث أعضاء هيئة التدريس، أو ما تنشره من ترجماتهم للأعمال العلمية التى يبدعها المتخصصون فى كل أنحاء العالم، وفى مختلف التخصصات الفنية والثقافية، انفتاحا على الإنتاج العلمى والثقافى والفنى العالمى . وهى نافذة عريضة يعود الفضل فى إتاحتها إلى واحد من كبار رجالات الأكاديمية وبنائيها العظام هو الأستاذ الدكتور فوزى فهمى الذى وضع أسس استراتيجية تطوير أكاديمية الفنون، هذا الصرح العلمى والثقافى والفنى الكبير الذى نشرف جميعا بالانتماء إليه، وهى استراتيجية لا يعنى إسهام كل منا فى تحقيقها إلا الإيمان بالروح المؤسسية التى تقود فى جوهرها إلى المضى قدما بخطوات منتظمة وواثقة.

ها هو العدد السادس من مجلتكم يصدر استئنافا لمسيرة إصدار أكاديمي نحرص جميعا على أن يكون رفيع المستوى علميا وفنيا، وملبيا لطموحات وأحلام أبناء الأكاديمية من العلماء والباحثين والمبدعين؛ طموحاتهم فى التعبير الحر الخلاق عن إبداعاتهم البحثية درسا وتحليلا علميا رصينا للظواهر الثقافية والفنية بمختلف تجلياتها، وأحلامهم فى أن تكون لهم جميعا مجلتهم المعبرة عن رؤاهم. نعم .. مجلتهم التى يدعمونها بإنتاجهم العلمى الرفيع، وقبل ذلك بالمشاركة الجادة والمسئولة فى صياغة فلسفتها وتوجهها العلمى والثقافى والفنى: فالحقيقة الراسخة هى أن هذه المجلة منكم ولكم ولكل باحث مبدع وقارئ مستنير.

بين يديكم هذا العدد من مجلتكم فى ثوب يبدو جديدا من حيث الشكل، ولننظر إليه جميعا بوصفه شكلا مقترحا. وبهذا المعنى الحقيقى فإن أى رأى / اقتراح يتناول ما تصورته هيئة التحرير إنما هو بالضرورة محل ترحيب، وله من الجدارة بالمناقشة ما يعكس الاحترام الواجب لمبدأ العمل الجماعى وروحه الخلاقة.

د. محمد يحيى

نصوص للتأمل

الحكى، أو فعل السرد، اكتشاف قولى / لغوى واكب الإنسان منذ أقدم العصور التى كان يحبو فيها خطواته الأولى على مدارج الحياة البشرية، إبان طفولتها الشعرية ، ليس لأن الحكى فن الطفولة الأول ، جماليا وتربويا، أو لأنه كان الأداة المعرفية الأولى التى عرفها الإنسان القديم سبيلا إلى صوغ تصوراته الدينية وأفكاره السياسية والتربوية والعملية، أو لأنه الأداة الأبلغ أثرا والأبعد تأثيرا فى تشكيل الوعى الإنسانى (فى بوتقة القص) وإدراك الحياة، أو لأنه الوعاء الأقدم لرصيده الثقافى والحضارى الذى احتفلت به الذاكرة الجمعية، يوم كان الفرد فى المجموع، والمجموع فى الفرد، حيث (لا) فرد خارج الجماعة، أو لأن القصّ ذاكرة الشعوب التاريخية، يوم كان القص تاريخا والتاريخ قصا، فحسب ، ذلك أن الإنسان كائن قصصىّ بالقوة بقدر ما هو كائن ثقافى / اجتماعى بالفعل، الحكى نفسه فطرة إنسانية باعتباره يلبى نزوعا إنسانيا يستحيل تجاهله، فى كل العصور التاريخية وفى كل المراحل العمرية للإنسان وفى كل الثقافات والحضارات، وعند كل الأجناس والشعوب، وفى كل الديانات السماوية وغير السماوية، فضلا عن رغبة دفينة – واعية أو لا واعية – عند الإنسان فى امتلاك العالم عن طريق الحكى وإعادة تشكيله كما يحلم به

ويصبو إليه.

لقد كان الحكى (أسطوريا أو لا أسطوريا) أول درس تعليمى فى تاريخ البشرية، استطاع – بفضل طابعه القصصى – أن "يقولب" الواقع، وأن يجعله مرغوبا فيه ومنطقيا ومقبولا، ولهذا ليس من المبالغة فى شئ حين نقول إن السرد – وهو مقلوب درس – كان المؤسسة الاجتماعية الأولى، الشعبية والمجانية، التى عرفتها كل الشعوب والثقافات والحضارات، ومن ثم لا غرو أن يقال "إن أول ما أنشأ الإنسانية هو السرد" حيث الإنتاج القصصى فى هذه المؤسسة (الاجتماعية أو القصصية) هو "الحلم" الذى يمكن أن يتحول إلى رمز، وهو "العلم" الذى يمكن أن يتحول إلى حقيقة. هذه المؤسسة التى ظلت – إلى جانب مؤسسات أخرى، رسمية وشعبية، لاحقة – مشرعة الأبواب، عبر العصور والثقافات، ولم يحدث أن توقفت عن العطاء، والتطور والنماء، يتماهى فيها الخيال بالواقع، والتاريخ بالأسطورة، والحلم بالعلم، والممتع بالمفيد، والجمالى بالتربوى، والترفيهى بالتثقيفى، والسردى بالتعليمى، فالقصة قديمة قدم الإنسان، ومن ثم لا غرو أن تكون هذه المؤسسة القصصية / السردية هى أقدم أشكال التعبير، وهى بحكم طبيعتها المرنة،

وبعدها عن الوصاية النقدية قد استطاعت أن تطور نفسها، وأن تستوعب فى إطارها – الأكثر تشويقا – كل فنون القول والمعارف والأيديولوجيات عبر العصور.

د. محمد رجب النجار

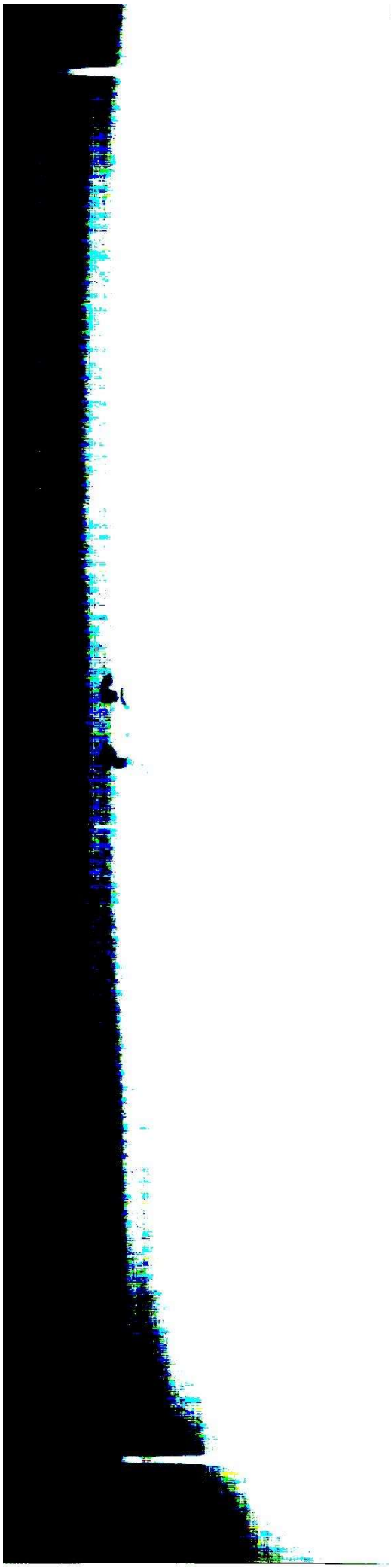
من مقدمة تحقيقه لكتاب (فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء لابن عرب شاه ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر ، العدد ٩٤ ، ٢٠٠٣ ص ص ٣ – ٤)

دراسات مترجمة

179 الغناء وأمراض الجهاز الصوتى

185 فنون النار والكرنفال فى احتفالات المساء لخوان دى ثاباليتا

195 حالة عمى أو (جهل أحمق)



185

فنون النار والكرنفال فى احتفالات المساء
لخوان دى ثاباليتا

انريكى جارثيا سانتوس
جامعة ميتشجان، آن أربور

ترجمة : د. طلعت شاهين
شاعر ومترجم

" الشخص فى اللاتينية يعنى المتنكر، أو خارج مظهره كرجل، متنكر على الخشبة، أو فى كثير من الأحيان يكون جزءا منها، حيث يخفى وجهه كقناع أو تنكر، ومن خلال الخشبة، يترجم أى شخصية تقوم بلعب دور فى الحدث. كما على منصات الخطابة أو فى المسرح. ولهذا فإن هذا الشخص مثله مثل الممثل على الخشبة، وفى حوار عام"

توماس هوبز- لفيزان- ١٦٥١

إشارة هوبز تبين بطريقة واضحة الاهتمام بطبيعة المظهر فى القرن السادس عشر واحتمالية خطئه فى التعامل العام، فى الوقت نفسه الذى تلعب فيه دورا حول التأمل فى احتمالية خطأ التأليف وخطورة استعادة ظاهريته مجددا فى خطابه الشفهى الثابت بالكتابة. فالقناع واستخدامه الصحيح يهدف فى النهاية إلى التزييف، تحت نظرات الإدانة، وتكريم الطبيعة المتعددة للعرض المسرحى، وتعقيده الديناميكى الملىء بالحضور المتوالى[1]. ومن وجهة نظر مماثلة، فإن النصائح المتواصلة والشكاوى المرة التى ألقاها خوان دى ثاباليتا فى دراسته (يوم الاحتفال فى المساء) قربت الناقد إلى رؤية المسرح الباروكى الذى يضع على المحك الكثير من الفرضيات عن الوحدة المثيرة، وتضيئه من ناحية فصوله الأكثر إشكالية، والأكثر إثارة فى الوقت نفسه، بداية من ممارساته المستمرة والمحددة[2]، وتنبه كتاباته إلى مماوسات تبتعد عن الهدف

(١)
نوافق على أن الشكل المسرحى يعد شكلا يتعايش بشكل شبه دائم مع أنواع أخرى دائمة الحضور، كما فى الفصول مما يمنحه القدرة التشخيصية حسب فاكولت، على سبيل المثال، وأيضا جرين بالت، فى دراساته عن المسرح الاليزابيثى. انظر، مايكل فاكولت: معمارية المعرفة، ترجمة أوريليو جارثون ديل كامينو، برشلونة، القرن الحادى والعشرين، ١٩٧٢

(٢)
مقاربة مثيرة أخرى عن هذا الجزء من العمل التى قام بها كل من بابيلوت وبيلار ديجانو، وإن لم تقم أى منها بتناول الموضوع من وجهة النظر تلك، انظر، فرانسوا بابيلوت: يوم الاحتفال فى المساء لخوان ثاباليتا، بوليتين هيسبانيك، ١٩٥١، ص ٣٠٦-٣٠٩

اللذيذ للكوميديا، ومن خلالها يشوه لا محالة طبيعة عرضها على الخشبة من الناحية الجمالية الكرنفالية التى تحطم أية علاقة هيراركية ثبتتها الممارسات المشتركة، وتثبتها سواء من خلال التفصيل الفظ أو من خلال الوصف المر[٣] لكن فى الوقت نفسه، فإن كتابته تشكل هذا العرض للكرنفال، وتخلع عنه خلاصته التعليمية والساخرة من وجهة نظر أخلاقية حزينة وتشاؤمية.

وهدف هذه الصفحات سيكون فتح الحدود أمام تلك التحليلات عما هو كامن فيها، بدايةً من نقطتين مهمتين. زيارة (الفضولى) المجهول للمسرح والعرض المجنون للسيدات فى أحضانه، بهدف وضع جنون هذه الصفحات كشهادة على نسق يشارك فى جمالية الفظاظة المعروفه عن الخطاب الكرنفالى.

عندما أدخل ميخائيل باختين فى منتصف هذا القرن من خلال دراسته (الثقافة الشعبية فى العصور الوسطى وعصر النهضة) ما أطلق عليه هو (تضاريس السمو)، فقد وضع الحدود بين ما هو مرتفع وما هو منخفض والتى تحدد عالمين متناقضين ولكنهما يغذيان الثقافة الأوروبية، هذا التحديد للعوالم المختلفة يوضحه لنا ثابانيتا من مناطق متناسقة ومحددة، يحركها المؤلف ككاتب مطلع على التراث "الهجائى الفظ"[٤] وتآكل تصرفاته وعاداته، عبر تمازج الفعل الدافع نحو الفظاظة، ويشارك فى الانقسام الذى يعرضه علينا باختين فى تحليله للأدوات المدمرة أو المشوهة للواقع. تلك الشاعرية تصل إلى هدفها، إضافة إلى أنها لا تبتعد أبدا عن النماذج الواقعية، ولكن دون أن تتخلى عن المثالية فى شخصياتها (عدا ما تقدمه ألاعيبها المشوهة المبالغ فيها)[٥]. فى نسقه التآكلى، يقف ثابانيتا فى منتصف الطريق بين جماليات الصعلكة وما رسمه كيبيدو[٦]. مشكلا من جديد العديد من العناصر (الآكلة) للثقافة الشعبية لزمنه، والتى تبدأ من النكتة وحتى المرثية[٧]. يجب أن نحدد إذن من أى شىء تتكون تلك (التضاريس السامية) لنبين بذلك كيف أن مؤلفنا يحول النوع الدرامى إلى كرنفال من خلال تحطيم الحدود كافة، عاكسا هدفه، ولكن منهيا إياه بنقد بعيد عن الضحك، ويعرض فيه القليل من الكرنفال، ويفرض عليه رؤيته المؤكدة من خلال كتابته الأخلاقية.

بالنسبة لمايكل بريستول فإنه يرى أن "المسرح احتفال وسياسة، تماما كما هو أدب فى جانبه الاحتفالى والنقدى لحاجات ومتطلبات الجمهور"[٨]، وهى نقطة الانطلاق التى ينطلق منها اهتمامنا بالإمكانيات التى يخلقها المسرح للتقدم والفعل كنقد بناء يجسد قدرة الثقافة الشعبية على مقاومة تدخل وسيطرة أية تركيبة سلطوية " كل

(٣)
من هذه "الناحية فإن كارو باروخا يقول: "تتيح بعض الأحداث الخاصة لبعض الاحتفالات معنى مزدوجا، إيجابى وسلبى، يصبح هذا مرتبطا بطقوس وثنية والتى يصبح فيها أيضا الكوميدى والتراجيدى، واللذيذ والكريه، متحدان بشكل عجيب" الكرنفال، تحليل تاريخى ثقافى، مدريد، ١٩٨٤، ص ١٥٥ .

(٤)
لدينا بعض الدراسات عن الاحتفال بالكرنفال فى إسبانيا فى زمن ثابانيتا، انظر، خوسيه ديليتو وبينويلا. أحابيل "الكرنفال، مدريد، سيلسا كالبى، ١٩٤٤، ص ٢٣-٢٩.

(٥)
انظر كنوع من ستكمل المعلومات: أطروحة ليخاندرو بريسيس. الاحتفالات الانقلابية و الانقلاب الاحتفالى: دون كيخوتى كتركيب كوميدى- ساخر للكرنفال ليخاتيس. ديسيرتيشن انترناشيونال، ٢٩١٩-.

"احتفال يجمع الفردى مع الجماعى" يواصل بريستول كلامه "يعيد المعرفة بالمشاعر التضامنية مع الأشخاص المستفيدين منه فى الوقت الحالى ... فالمشاركون يخرجون من الروتينية فى العمل الإنتاجى والقواعد الاجتماعية المنظمة ولمطالبهم المعبرة عن أصولهم الاجتماعية، يفصلون علاقاتهم عن العمل اليومى ... الأشكال المتعددة للرمزى وغير الرمزى المشكوك فيه"[٩] من ناحية أخرى فإن الأداء اليومى لمناطق القوى التى يحددها بيير بوردو فى (قواعد الفن) أو الممارسة اليومية التى يحددها مايكل دى سيرتو فى (فنون التار)[١٠]، هو بالضبط النسيج الذى يجب أن نخضعه للدراسة، لفهم مغزاه الكامن من خلال النسق الذى نحلله، فالنسيج العاداتى لثاباليتا يدعونا، بالفعل، لتأمل الحياة المدريدية فى القرن السادس عشر من خلال رؤية بعيدة عن المثالية، ومركزة أكثر على التفاصيل الإعلامية. بالنسبة للخطاب الدينى، وللإعداد التجميلى، والانجذاب الحضرى، للصيد أو اللعب، يمكن إضافة مسارح الكوميديا بمذاقاته ونوعياته المميزة فى التعايش (والتنافس) مع أدوات الترفية الاحتفالية الأخرى.

اللوحات التى يقدمها لنا الكتاب تعطينا فكرة تقريبية لما كان يمكن أن يعنيه الذهاب ومشاهدة الكوميديا فى يوم أحد بالنسبة لسكان مدريد، فرسم العادات يصبح أكثر أدبية من أى شىء آخر، لكنه يترك، كما هو معتاد، هامشا للسخرية والنقد فى عرض تلك الطقوس الاحتفالية[١١]. وكما أشرنا من قبل فى دراسة أخرى، نجد أنفسنا أمام مسرح بلا مسرح، لأنه لا شىء يروى لنا العرض فى حد ذاته، بل يقص علينا ما يعنيه كأداة ترفيه، وفرصة اجتماعية خلال ساعات محددة، مما قد يعنيه من دور للمرأة داخل مجتمع ضيق جدا[١٢]. إنه مسرح بلا مسرح لأنه ليس مهمًا فيه العرض فى هذا المكان، بل كل ما هو محيط بالاحتفال ومؤثر فيه بشكل سلبى، وكل ما يجرى فى خلفيات الخشبة بسحرها الغائب ومؤديه غير المقنعين. هذه أولى لوحاتنا، يجب علينا إعادة تركيب الدخول إلى مسرح هذه الشخصية المرشد، تماما كما فى زيارتها السرية لغرف الملابس لمشاهدة الممثلات خلال استعداداتهن للاحتفال، فكلا اللحظتين تقدمان الفعل المسرحى قبل اكتماله وبعيدا عن حدوده.

الدخول إلى مسرح الكوميديا الذى يسخر من الحراس يجعل (الفضولى) البطل يقف فى الإطار الذى يضعه ميتشيل دى ثيرتياو فى دراسته عن الممارسات اليومية. الرؤية التى تكشف قناع كتابة ثاباليتا تنطبق تماما على (ممارسات) يحاول أن يحصل منها على أكبر قدر من التركيبات المتراكمة،

= يرد على النظريات نفسها فيما يتعلق بدون كيخوته.

(٦)
انظر: سى كوبياس، خوان ثاباليتا والهدف الأخلاقى من العادات فى (فى ذكرى دون أوغوستين ميارس كارلو) مدريد، ١٩٧٥، الجزء الثانى، ص ٤٩٧-٥٢٣.

(٧)
للبحث بشكل كامل عن المصادر التى استخدمها ثاباليتا، انظر كوبياس، خوان ثاباليتا، ص ٦٠-٦١.

(٨)
مايكل بريستول: "كرنفال والمسرح، نيويورك، ميزن، ١٩٨٥، ص٤.

(٩)
المصدر السابق، ص ٢٩- ٣١.

(١٠)
استخدمنا النسخة الإنجليزية لهذا العمل والذى تمت ترجمته على أنه "ممارسة الحياة اليومية".

(١١)
انظر، اليزابيث ب أوبتون، خوان ثاباليتا: عاداتية العصر=

ومراقبة للسلطة: (تكتيك) يسخر من ضغوط كل (الاستراتيجيات) (دى ثيرتياو). حيلة دخوله خلسة حتى أحشاء المسرح نفسه، تكمل الملامح التى يضعها هذا الفرنسى عندما يصف العمل بأنه (تكتيك)، يعتمد العمل المنفصل والمؤقت (نقول حتى الخاطف) والانتهازى، ولكن العادى فى هذه المسيرة أن ترى فى ثابالیتا قيمة مضافة من الجفاء والرقابة: "قليلا ما لم يكن يواجه بعدم دفعه تذكرة الدخول التى لم يدفعها مقدما" (ص ٣٠٩)، ولكنه يستغل الفرصة ويخرج فائزا مما يبدو خسارة، ليسخر من (الاستراتيجية) التى تتحدد فى هذه الحالة انطلاقا من كل القواعد التى يجرى تطبيقها من أجل تقديم العرض المسرحى. رواية هذه المرحلة عن الكوميديا تقدم تفاصيل فى كيفية صناعة ذلك التكتيك المتواصلة والمترابطة ببعضها البعض، والنافذة ببراعة، وتضيف خبرة واعتيادا على العمل.

اللحظة التالية فى هذه الرؤية التحتية والتخلى عن التنظيم تقوم على البحث عن المكان الذى يمكن من خلاله رؤية العرض. وشخصية ثابالیتا، التى تتزايد عدم شرعيتها أكثر من ذلك من خلال اللغة الجافة والنقدية التى يفرضها على رواية الأحداث، فيحتل أول مكان خال، وعندما يصل صاحبه يتفاوض معه حول إماكنية الحصول عليه من خلال اتفاق سريع (ص ٣١١) [١٣] وعدم الخضوع لهذه العادة يعنى التمرد على صوت السلطة الذى يعد من الأشياء الخاصة بالكرنفال، والتى تأخذ مكانها خلال تلك الخطوات التى تبدأ معها العروض الكوميدية، عندما يأخذ القلق مأخذه بين الجمهور بسبب تأخر بداية العرض فى انتظار وصول ممثلى السلطات. فمن يقف تحت يتطاول على من هو فوق، ويسخر منه ويسخر من نفسه، بل قد يصل إلى حد أن الصالة تسمح لنفسها بإمكانية الاحتجاج عندما ينتظر الممثلون وصول شخصية مهمة: "لو توقف يعنى هذا... لأنهم ينتظرون شخصية مهمة، لو لم يعطوها أهميتها. فإن هذه يثير حفيظة من أرسلها، فعلى الشعب أن ينتظر" (ص ٣١٢). وحتى قبل بدء الكوميديا يمكن مشاهدة تصاعد معروف فى المراتب الاجتماعية فى العرض، وأن ثابالیتا نفسه يتولى إبرازها فى هذه الصورة للمسرح بدون مسرح.

الخطوة التالية من تلك الخطوات تعرى تماما الممثلات أمام عينى (العاطل) الثابالیتينو. خلال مروقه المحظور فى الأماكن المخصصة لاستعدادات الممثلين. وعين مرشدنا "يعثر فيه على النساء تتعرى من ملابسهن المنزلية وترتدى ملابس الكوميديانات، وبعضهن تكن فى أرق ملابسها الداخلية كما لو كن ذاهبات للنوم... هذا لا يمكن أن يحدث (ص٣٠٩). أن

= الذهبى، نيويورك، ١٩٨٩، وجيمس ستفنسن، العاداتية وفكرة خوان ثابالیتا، ١٩٦٦، ص ٥١٢-٥٢٠.

(١٢)
تحيل على دراساتنا: من يقدم كتابا يقدم أكثر، الكتابة والكرنفال الطقسى فى (يوم الاحتفال فى الصباح والمساء لخوان ثابالیتا) ١٦٦٠، مجلة فقه اللغة الإسبانية، ١٩٩٨، ص ٣٠٩-٣٢٥.

(١٣)
انظر، مارثيلين ديفورنيه: الحياة اليومية الإسبانية فى العصر الذهبى، ستانفورد، الجامعة، ١٩٧٠، ص ١٣٦-١٣٧، الذى يؤكد فيه على تلك الاستراتيجيات الهادفة إلى الخداع، وبالتالى تكون هناك إمكانية دفع تذكرة لدخول عدة مرات حتى يمكن الحصول على المقعد، وأن هذه العادة كانت منتشرة فى مسرح الكوميديا.

تضييع كثير من التحفظ". والتقليل من "شأن يأتيان من خلال الرؤية السفلية، من "وضع القلق، والجماليات التى تصل إلى ما "لا نهاية، والذى يجب أن تكون عليه المرأة رغم كل شيء. والفصل، بالتالى، يضعنا فى موازاة واضحة داخل العرض مع زمن "الترفيه، وفى مواجهة مع زمن الصلاة الذى يحتل صفحات مهمة فى (يوم الاحتفال فى "الصباح). والمسرح نشاط جاد جدا، وفيه "الكثير من التطرف الذى ينتج عنه الحضور "الإجبارى فى يوم أحد: "هذه ليست طريقة "حسنة لملاحظة الرب فى يومه المقدس" (ص "٣١١)، ويذكرنا المؤلف بمرارة: بأن التوازى، "على أى حال، يفرض نفسه على ثابالياتا: "والكنيسة خالية من الناس لا يحدث فيها "مثل هذه المواقف المثيرة، لو ترفع عينيك إلى "المذبح سترى الكثير من صور القديسين، "ينظرون إلى أنفسهم فى أمكانهم، وينظرون "إلى أنفسهم فى التصاوير التى بقوا فيها "مصورين، وتحولوا إلى أشكال حية من "الفضيلة. فيتحول المعبد إلى مسرح، والمسرح "إلى سماء، من لا يرى الكوميديا لا يفهم "كثيرا فى المسرح" (ص ٣١٧). هذه الإشارة "تفيد هذا الانزعاج الذى يبدو من إهمال "العقيدة من أجل ساعة ترفيه قليلة الفائدة. "وكان حينئذ يجرى تصوير المرأة من وجهة "نظر روتين يوم الأحد، ومن وجهة نظر "مشاركتها فى الإعداد للاحتفال، فتكون "نتيجة التأثير النهائى للكتابة، كما سنثبت فيما بعد، هى وصل العلاقة الساخرة فى تحويل طقس إلى طقس آخر. فما يبدو فى الظاهر، هو أن ذهاب المرأة إلى الكنيسة فى الجزء الأول من الكتاب هو مسرح خالص، يتحول الآن بدقة وجدية عملية إلى تأدية طقس دينى، إن الذهاب إلى المسرح أيام الأحد مسألة مقدسة.

هذا التحرر من الأعمال المنزلية يسميّه مايكل بريستول (العمل العبودى)، وهو توجه. كما أشار من قبل إميل دوركهايم (الأشكال البدائية للحياة الدينية)، يعمل فى تناغم اجتماعى، ومن وجهة نظر مشابهة (وتستلهم بريستول أيضا) نجد أن روجر كاليوس، فى دراسته عن العنف والكرنفال (الإنسان والمقدس) يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يدافع عن وجود قدر من الطقوس الكرنفالية المطهرة. والاحتفال يُستقبل على أنه زمن مقدس للحياة الاجتماعية يجرى فيه وقف العمل بالقواعد.

ويشير كاليوس أيضا إلى أن ما يسميه ilinx يصبح شيئا من الدوار أو الجنون[١٤] حسن، كل هذه الآراء عن الانقطاع والدوار والتى تقدم لنا صورة مسرح الكوميديا الذى أنجزه ثابالياتا منذ بداية تقديمه للفعل المسرحى، مرئية من داخل حجراته الداخلية نفسها، ومن انقطاع السحر الذى يكمن فى عمل الممثل وفقره. والمسرح الذى يرسمه لنا فى الصفحات الأولى فى (يوم الاحتفال فى

(١٤)
كتاب كاليوس (باريس، جاليمار، ١٩٥٨) نقد لموضوع اللعب لجون هويزنجا، الذى تعد تفسيراته (طبيعة ومعنى اللعب)، فى دراسة عن عناصر اللعب فى الثقافة، نيويورك، ١٩٧٠، ص ١-٢٧، ضرورية لاقترابنا من نقدنا.

المساء) يفجر كل الحدود ويضع القارئ فى النقطة المحددة للانقطاع عن كل حلم، فى حياة الممثلين الصعبة، فى الجمهور الذى لا يدفع ثمن جلوسه على مقعده، والممثلة العارية التى تتأمل (الفضولى) الداخل، وفى الأخطار الدائمة حول إمكانية (فشل) العمل المسرحى بفعل الحراس، وعناصر السحر الدرامى، كما يشير كاليوس، ما هى إلا مجرد مجموعة من العمال.

فالممثل بالنسبة للفرنسى نوع من الجاسوس أو الهارب الذى يمارس عمله بشكل جاد، دون لعب. خلال هذا الفساد الفنى، من المهم والأساسى أن تكون هناك أداة روائية لشخص مثل (الفضولى) أو tricheur (حسب لغة كاليوس) لأنه يصبح مرشدا للقارئ فى مسيرة تمحو الحدود وتقلل من حجم جماليات الفعل المسرحى.

وإذا ما تعلق الأمر بالقناع فإن السحر يختفى، ويدمر حلم الكرنفال، وعندما يعرى الفضولى الممثلات بنظرته، فإن الممثل الساخر يعود إلى الانضمام إلى مجموعات العمل العادية، بعيدا عن مساحة الامتياز التى تفرضها قوانين الحلم واللعب، وممثلة ثابالياتا توجد فى أسوأ حالاتها، لأنها لا توجد فى ملابسها المدنية العادية، بل فى منتصف الطريق بين شخصيتها وقناعها، دون أن تتمكن من السير باتجاه أى من الشخصيتين تحت سيطرة النظرة الفاحصة للفضولى الدخيل. هذا التحول المعروض بشكل مزدوج بفضل كتابة ثابالياتا. فإنها بمجرد مغادرتها منطقة امتيازها المنتقص من كل سحره عليها أن تعتاد على الطريق القصير فى المنتصف ما بين غرفة خلع الملابس والعودة إلى العالم الواقعى. إن دورها المحدد لها كشخص عادى. كمواطن عادى، فى هذه الحالة، فإن التحول كما معلنا منذ بداية التحليلات الطويلة التى أجراها ثابالياتا فإنسان المسرح فى النهاية تصبح حياته الصعبة غير ذات قيمة. من خلال خطاب يعيده دائما إلى الحياة العادية وفقره الذى يطارده فى الوقت نفسه الذى تخونه فيه عندما يجرى الإعلان عنه.

وبالتالى، لا نتلقى فقط خطابا متوازنا أو كاشفا، بل إن المؤلف يجمع تلك الخطوات الأولى عن الحياة المسرحية من خلال خطاب موسوم بإشارات العنف الدرامى. فالواقعية والاحتمالية مرادفان للعنف – داخل هذا المسرح – ويقدم الوجه الأكثر إظلاما لحياة المسرحية: "لو كان الأمر هو الإصرار فإنه يكشف تلك الجبال من التصنع بالطريقة نفسها التى يعبرون بها عن قنوطهم. فالأجساد بشرية. كالأخرى تتعب والضربات تؤلمها كما تؤلم الأجساد الأخرى. فإذا كان فى الكوميديا خطوة تنزع قناع العارض الذى يكون دوره هذا على استعداد للتمرغ على الخشبة المغرقة فى التصنع أو

غارقة فى الطين، أو المسامير سيئة الخشنة والعصى المغروسة، دون أن يبدى أى. كما لو كانت ملابسه مصنوعة من جلد مصقول" (ص ٣١٣).

هذا الجزء يتضمن عناصر لها معناها، مثل تلك (المسامير) و(العصى) التى تذكر بالألم المصاحب لبعض الاستعراضات التى يعانى فيها الجسد (هنا يتمرغون فى البصاق) ويجرى ضرب ممثليها، أو فى الطين، الذى يلعب أيضا دورا فى كرنفالات العصور الوسطى، ويعود ليلعب حضورا فى هذه الصورة كاشفا عرى خشبة الكوميديا. يمكننا أن نؤكد أن تلك الأوصاف للممثل توجد على بعد خطوة واحدة من فلسفة الحشر التى حللها باختين كمناقض للدراسة (توجد بالتالى، مسافة ما بين هذا البصاق وهذا الطين والعربات/ الخشبة المليئة بالمخلفات الحيوانية التى يصفها الاستخدام) على أى حال، إنها تلك الخطوات الأولية التى تنمحى معها الحدود الموضوعة فى الأرض، والضرورية لقلب الاحتفال المسرحى ومساحة تقديمه.

"يجب على المرأة أن تذهب إلى الكوميديا يوم العيد، وهى عادة ما تقوم بعملها اليومى" (ص ٣١٧)، ويبدأ المؤلف بالتحذير: فالنساء "يأكلن أى شىء، ويحتفظن بطعام الغداء لتناوله فى العشاء" (ص ٣١٧)، محطما بذلك تناسقا منزليا يحمل فى داخله إيقاعه الخاص وعاديته[١٥]. من البداية يتحمل خطأً شبه مؤكد يقول أن ذهاب المرأة للمسرح يعد خطأ مرتبطا بسرور غير لازم لها. ويعد تحطيما لما هو متناسق فى حياتها: فرواية الإبحار النسوى إلى مسرح الكوميديا تتضمن أيضا كل ما هو سيئ الصنع، أى ترك الأشياء غير مكتملة، ككل الأعمال التى تتوقف قبل إتمامها أو تنظيمها أيضا فإن دين المسرح يفقد اكتماله منذ أول دخول قدر إليه، والذى ترى فيه النساء "شيئا كالجدرى المجنون، ونساء أخريات مجنونات مثلهن" (ص ٣١٧) وصفة (المجنون/المجنونة) (مع ميل إلى الغباء) تحتوى على تغير أنثربولوجى من تفسير تبشيرى لـ "Stultite" طبقا لكارو باروخا، والذى يؤكد أنه "لا يجب أن ننسى أن فكرة نقصان المرأة للعقل يمكن أن تفترض أيضا نوعا من حالات السعادة القديمة جدا" (ص ٥١)، وأن الجسدية ترتبط بالضرورة بشىء من الجنون. على أى حال، نجد أن هذا الطقس الذى يحتوى على سلسلة من القواعد غير المكتوبة كما لو كان يتعلق بالقداس الكنسى، على سبيل المثال، والمكان الذى يجب الدخول إليه من المهم أن يكون مهيئا لكى تشاهِدْن وتشاهَدْن[١٦] وإن كان فى قلم ثابالیتا الانقلابى نجد نساءنا "تردن الترفيه بشىء يرينه ولا يجدن ما يرفهن به عنهن، لكن الاستراحة من السرعة التى عشن بها طوال الصباح تجعل المسرح مجرد ترفيه لهن" (ص

(١٥)
كان من العادة، كما يذكرنا ديفورتيو، فى الحياة (اليومية)... ص ١٥٢، عندما تجرى الكوميديا الرئيسية فى منتصف النهار والخفيفة فى الليل. وعن الحياة المدريدية فى تلك الفترة يقدم لنا معلومات موسعة وموثقة فى كتاب (ديليتى وبينويلا).

(١٦)
يقدم ثابالیتا نساء أربع يدخلن إلى المسرح (متدثرات) وهى عادة نسائية أغضبت كثيرا من الأخلاقين وحاولوا وضع قواعد لها دون أن يجدوا نجاحا (الحياة اليومية... ص ١٥٩).

٣١٨). السرعة، الغبطة، والاحتكاك بالأجساد... عناصر أساسية فى هذا الربط بين ما هو جسدى وما هو جنونى.

من ناحية أخرى، فإن دخول المسرح يتطلب عرضا من التضامن، فيصور لنا المؤلف النساء صائمات وبالتالى يحملن معهن المكسرات التى يوزعنها بشكل روتينى أو يتخذن وضع الرصانة العائلية المتكررة[١٧] وبالأسلوب السريع نفسه الذى ينفذ به ثاباليتا مناورات حلاقه فى الصباح، يفصل الآن كل طقوس الاستعدادات النسائية. والفضول نفسه و التطفل اللذان يجريان فى القداس الكنسى يتحولان الآن إلى فضول جاد يسهله الشكل المعمارى للمسرح (ص ٣١٩)، ويستغله ثاباليتا لينتقد بتلك الطريقة النساء الثرثارات[١٨]، وبمتابعة موضوعية متوازية نجد هناك طقسا متكاملا من الخيال الذى يُستخدم لممارسة كل هذا، وهكذا فإن "تلك النساء محكوم عليهن بالبقاء عرضة لهذا الرجل الفضولى ولتلك المرأة المتزوجة. وبالطبع ليس مستحبا الحكم على مشتبه فيه قبل سماع دفاعه" (ص ٣٢٠)، والتعرض نفسه للفضولى ووجهه الوسيم وطريقة هندامه، والذى يبدأ فى تجريب ألعابه مع النساء فى صحن المسرح، الجوع والصوم الذى يدفع إليه المسرح، يؤدى نتائجه، لكن لا أحد يترك مكانه الذى يتحول شيئا فشيئا إلى معاناة بسبب تراكم الناس بشكل كثيف.

لا تهم هنا التفرقة التى وضعها فيكتور تيرنر لأول مرة فى كتابه المعروف (أحلاف، حقول، واستعارة) بين (التركيب الاجتماعى) و(الجماعات). هذا المصطلح الأخير، نقطة انطلاق دراسته (مشاهد وهوامش وأفكار: الرموز الدينية للجماعات) (ص ٢٣١-٢٧١) من الكتاب نفسه، يشير إلى مشاركة عفوية ووقتية بملامح احتفالية تدفع مجتمعا صغيرا إلى إقامة الاحتفالات الطقسية، ويُدخل فيها أيضا عنصر التضامن المؤقت. فى مواجهة فكرة (التركيب الاجتماعى) (نظام من القواعد المتماسكة المقبولة والشرعية)، والتى هى عنصرية بطبيعتها. أما فكرة (الجماعات) فهى متساوية ومحافظة على مستوى معين[١٩] ولا يخفى أن ثاباليتا كان واعيا لهذا العنصر المغذى الذى ينتج عن المرأة خلال التلاقى الحميم مع مجموعة من نوعها، فى هذه العلاقة بين الجمهور (هن) فإن مثل هذا المسرح له وجه. ومع القناع المثير للغموض يسبها (ص ٣١٢). فى ملمحه العام فإن هذا القناع الوقتى الذى تمنحه المساحة الاحتفالية بكل ظواهره الواعية لأبطاله: "لا أحد ممن هناك يقول لهن بشكل غير عادل ما يمكن أن يُقال لهن فى الشارع دون خطورة كبيرة لانتقاد منهن أو أن يقدموا إلى العدالة" (ص ٣١٢). إن القناع انقلابى. وبالتالى، فهو التجريب الذى

(١٧)
انظر ديفورنيو: الحياة اليومية... ص ١٣٧، حيث يفصل العادات السيئة التى تمارسها النساء بإلقاء المكسرات من أعلى وهى عادة قد انتقدها فرانشيسكو سانتوس فى كتابه (نهار وليل مدريد).

(١٨)
موضوع الفضول والثرثرة مصدر مهم لمعرفة تفاصيل الحياة المدريدية الخاصة جدا.

(١٩)
هذه النظرة يمكن رؤيتها من وجهة نظر أخرى يقدمها لنا بريستول: نظرا للهدف الإحسانى للنوع المسرحى فى أماكن كثيرة من أوروبا، والتى توجه بعض دخولها للإنفاق على بعض المستشفيات، المعروف فى مدريد مثلا، فإن هذا يحدث فيما هو احتفالى وإدارى تقنى.

حافظ عليه طوال باقى الأسبوع.

فى حالتنا نحن نشاهد طقسا من التضامن الأنثوى يشكك فى التراتب الاجتماعى داخل المسرح الكوميدى، لأنه يحطم الحدود التى تجزِّء صحن المسرح، ليدخل العنف الرمزى فى إطار أوسع من المسرح (هذا الكسر للحدود الممكنة يعد من ممارسات الجماعات التقليدية) وبهذا التسامح الوقتى، وهذا (الخروج على الفريق) فإن ناتالى زيمن ديفيز أطلقت عليه بذكاء (معنى سيطرة القواعد) كمزيج من الفرض والتضامن بشكل بارز من وجهة نظر أنثربولوجية. وهكذا، على سبيل المثال، يمكن خلق انتماء ووفاء عاطفى من خلال الكوميديا التى يجرى المشاركه فيها فى صحن المسرح، أو من خلال النميمة التى لا تصل أبدا إلى أذنى العنصر الرجالى. لكن العنف ليس رمزيا فقط، وثاباليتا يعتمد فى وجهة نظره هذه على معركة فى هذا المجال يمكنها أن تؤكد الممارسات غير المقبولة التى تخضع لها النساء عندما تذهبن إلى المسرح. يقوم بعض الشباب باختلاق معركة مع موظف شباك التذاكر وفجأة تتحول النساء إلى ضحية تعانى من نتائج الضربات، داخل عنف شرعى له علاقة وطيدة بعادات الكرنفال، والتى لا ينقصها الدم الذى ينزف من أنف سيدة، بسبب "ضربة كوع ضربها إياها أحد المشاركين فى المشاجرة" (ص ٣٢١)[٢٠] وعندما تنتهى الكوميديا، يقص علينا ثاباليتا "إحدى النساء فقدت مفتاحها، والأخريات عدن إلى بيوتهن بإصبات ورضوض" (ص ٣٢٣) وبشكل عام فإنه بالنسبة للجميع يعنى هذا معاناة عندما تتقرر المشاركة فى الطقوس التى تفرضها زيارة المسرح، ورغم ذلك فإنه يخلف حبا ولذة تدعو إلى تكرارها. وبفضل هذا الإحساس بالانتماء يمكن الحصول على نوع من الاستجابة الجمعية والمجهولة ضد فرضيات منزلية (واجبات عائلية) وعامة (مراقبة الحرس أو المنظم) التى تقود فى نهاية المطاف إلى الإحساس الضرورى بالحاجة لإقامة الاحتفال بشكل عشوائى، واحتفالية كرنفالية.

إن هذا مسرح بلا مسرح، وثاباليتا من يعلمنا هذا من جديد من خلال لغته الساخرة وتقنياته التى تقلل كثيرا من شأن هذا العمل (الحيوانية، والمبالغة والمجاز والاستهزائية والتحليل المدهش) وينتهى الاحتفال وينتهى معه فصل مثالى، لكن لم يحدثنا عن الكوميديا فى أية لحظة، لأن العرض كان مكانه من الناحية الأخرى من المسرح، ولعب القناع دوره فى مكان آخر. فى الحقيقة أصبح العرض لا ضرورة له، لأننا نجد أنفسنا أمام أحداث تتكرر كل يوم أحد، ولهذا، لا يهم أن يكون سبب اللقاء هذا العرض، أو عرض آخر، لأن أيا منها ستكون

(٢٠) فى هذا الفصل الاستشارة واجبة للاطلاع على شروح وضعها باختين عن أحد الأعمال المعروفة (جارجانتيا وبانتيجريل) "وجرى ضربها أيضا وخرج الدم من فمها، ومن أنفها، ومن أذنيها، ومن عينيها..."، فى (الثقافة الشعبية فى العصور الوسطى وعصر النهضة).

نتائجه مشابهة لما يحدث فى كل مرة، إذن "كما لو أنه لا توجد احتفالية أخرى فى العالم" (ص ٢٣٣). وأخيرا، فإن ثاليتا ككاتب جيد للكوميديا ما كان يريد أن *يفترض على شىء هو غارق فيه، أو يمكن أن يضعه فى مواجهة مع الآخرين، فالعناوين* والتفاصيل تصبح أكثر خصوبة. وليس جيدا المسرح الذى يمكن الشك فى قيمته، بل المهم هو جمهوره المقنَّع والمكشوف.

إن جملة هوبز تعيدنا إلى بداية عملنا، الذى يلعب فيه القناع دورا مهما، والذى يعد بالنسبة لروجر كاليوس (اللعب والإنسان) حاملا لقيم مسممة ومحررة فى الوقت نفسه. أما من ناحيتها فإن خوليا كريستيفا، قد كتبت أن "القناع يجسد الزمن ويتحول إلى شخصية الزمن، الذى حالما يظهر، حتى يتوقف، فالزمن فى المشهد *الكرنفالى لا وجود له، أو- لو أردت - لا يوجد خيط زمنى متواصل بل هو مقياس* كامل موجود هناك، فى وجوده الجمعى والمركّز" (ص ٢٣٣). لكن ثاليتا يكسر هذا التواصل الزمنى مانحا إحساسا بوقتيته (مساء الاحتفال)، لواقعية احتفالية تحول دون إعادة الكتابة لهذا أو ذلك الأحد. يحطم القناع ويستعيد الزمن وأركانه. يكسر السحر ويبقى الكتابة الكرنفالية (والمضادة للكرنفالية) لثاليتا.

نتائجه مشابهة لما يحدث فى كل مرة، إذن "كما لو أنه لا توجد احتفالية أخرى فى العالم" (ص ٣٢٣)، وأخيرا، فإن ثاباليتا ككاتب جيد للكوميديا ما كان يريد أن يعترض على شىء هو غارق فيه، أو يمكن أن يضعه فى مواجهة مع الآخرين، فالعناوين والتفاصيل تصبح أكثر خصوبة. وليس جيدا المسرح الذى يمكن الشك فى قيمته بل المهم هو جمهوره المقنَّع والمكشوف.

إن جملة هوبز تعيدنا إلى بداية عملنا، الذى يلعب فيه القناع دورا مهما، والذى يعد بالنسبة لروجر كاليوس (اللعب والإنسان) حاملا لقيم مسممة ومحررة فى الوقت نفسه. أما من ناحيتها فإن خوليو كريستيفا، قد كتبت أن "القناع يجسد الزمن ويتحول إلى شخصية الزمن. الذى ما لن يظهر، حتى يتوقف، فالزمن فى المشهد الكرنفالى لا وجود له، أو- لو أردت - لا يوجد خيط زمنى متواصل بل هو مقياس كامل موجود هناك، فى وجوده المجمع والمركّز" (ص ٢٣٣). لكن ثاباليتا يكسر هذا التواصل الزمنى مانحا إحساسا بوقتيته (مساء الاحتفال)، لواقعية احتفالية تحول دون إعادة الكتابة لهذا أو ذلك الأحد. يحطم القناع ويستعيد الزمن وأركانه. يكسر السحر ويبقى الكتابة الكرنفالية (والمضادة للكرنفالية) لثاباليتا.