# لغة الدراما

## النظرية النقدية والتطبيق


تأليف:

ديفيد برتش

ترجمة:

ربيع مفتاح

مراجعة وتصدير:

جمال عبد الناصر

**الكتاب: لغة الدراما .. النظرية النقدية والتطبيق**

**الكاتب: ديفيد برتش**

**ترجمة: ربيع مفتاح**

**مراجعة وتصدير: جمال عبد الناصر**

**الطبعة: 2018**

**الناشر: وكالة الصحافة العربية ( ناشرون)**

**5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة**

**جمهورية مصر العربية**

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

**http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com**

**All rights reserved**. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

**جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.**

**دار الكتب المصرية**

**فهرسة إثناء النشر**

**برتش ، ديفيد**

**لغة الدراما .. النظرية النقدية والتطبيق / ديفيد برتش / ترجمة: ربيع مفتاح – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.**

**300 ص، 18 سم.**

**الترقيم الدولي: 2 – 194 – 446 –977 978**

**أ – العنوان رقم الإيداع : 8963 / 2018**

# لغة الدراما

## النظرية النقدية والتطبيق

هذه ترجمة كتاب:

**The Lang of Drama:**
**Critical Theory and Practice**
**By David Birch**
**David Ian Birch 1991**
**Originally Published by**
**Macmillan Education Ltd.**

# تصدير المراجع

لقد شهدت السنوات القليلة الماضية اهتمامًا غير مسبوق بدراسة اللغة المستخدمة في مجال الإبداع، على اختلاف مناحيه واتجاهاته، لاسيما على صعيد الأدب بصفة عامة وأدب المسرح بصفة خاصة، ومن ثم كانت السلسلة التعليمية والتثقيفية/ التنويرية،

"اللغة في الأدب" التي اضطلعت بها دار ماكميلان للطباعة والنشر، قبل عدة عقود، سواء من داخل بريطانيا (هامبشاير ولندن) أو من خارجها عبر ممثليها في مختلف أرجاء العالم.

ويحسب للدار أنها أصدرت حتى الآن أكثر من سبعة عناوين مهمة، أشرف على تحريرها العلامة ن. ف. بليك، أستاذ اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة شيفيلد الإنجليزية، بل وأصدر تلك العناوين بنفسه وكان مؤلفًا بعنوان "لغة شكسبير"، وسادسها وكان "مقدمة في لغة الأدب". وبين هذين الإصدارين جاءت خمسة عناوين رئيسية، كانت – حسب ترتيب ظهورها "لغة تشوسر" (ديفيد بيرنلي) و"لغة وردزورث وكوليردج" (فرانسيس أوستين) و"لغة الأدب الأيرلندي" (لوريتو تود) و"لغة د. هـ. لورانس" (الان إنجرام) ولغة توماس هاردي" (رايمون تشابمان). ثم توجت تلك العناوين بالكتاب الذي بين أيدينا، وهو "لغة الدراما" الذي قام بترجمته الناقد المبدع الفاهم ربيع مفتاح الذي لم يدع

عالم النقد، على أهميته وصعوبته، يستأثر بكل اهتمامه، فـــراح يمـــارس الكتابة المسرحية، بل ويمارس الترجمة أيضًا، وفي هذا كشف عـــن وعـــي شديد بأصول فن الدراما، وعن قدرة على التعامل مع مزالـــق الترجمـــة، فجاءت ترجمة للكتاب الحالي موازية للجهد الذي بذله مؤلفه، وأعني بـــه (ديفيد برتش) الناقد الدرامي والأستاذ بجامعة ميردوخ الأسترالية، خلال المنحة الدراسية التي قضاها في جامعة نوتنجهام بإنجلترا، وكان برتش قد أصدر قبل هذا الكتاب ثلاثة مؤلفات – علـــى الأقـــل – تعـــد بمثابـــة العلامات البارزة على درب الدراسات اللغوية والأسلوبية، ألا وهـــي – على الترتيب – "الأسلوب والبناء والنقد" و"وظائف الأسلوب" و"اللغة والأدب والممارسة النقدية".

ولعل إسهام برتش في سلسلة "لغة الأدب" عبر كتاب "لغة الدراما" إنمـــا جاء استجابة مباشرة للطلب الدائم على مثل هذه الدراسات، خصوصًـــا وأن من يقومون بها أساتذة جامعيون ذوو خبرات استثنائية في مجال اللغة وتطبيقاتها في ساحة الأدب، إذ يؤكدون دومًا أن فهم اللغة إنما يعمق لدينا الاستجابة للنصوص الأدبية، ويثري استمتاعنا بها، واللافت للنظر هنا أن هؤلاء الأساتذة والنقاد يبعدون كل البعد عن استخدام الألفاظ المقعرة أو الأساليب شديدة التأنق، التي من شأنها أن تربك القارئ، كما يتجنبـــون الاستعلاء على الملتقى رغم علمهم الغزير ومعرفتهم اللا محدودة بشئون اللغة والأدب على حد سواء؛ لذا جاء كل إصدار في السلسلة موجهًـــا لقارئ بعينه، ومكرسًا لخدمة فكرة بعينها، ورؤية ذات خصوصية فيمـــا يتعلق بالأجناس الأدبية أو مؤلفي الأدب أو حتى فترات الإبداع الأدبي،

نثرًا كان أم شعرًا أم كتابة درامية فلا عجب أن تتسامى آفاق المعرفة لدى القارئ، ويتعاظم فهمه وتتعمق رؤاه.

وإذا ما ركزنا بؤرة اهتمامنا على كتابنا هذا، أي "لغة الدراما" لوجدنا أنه يتمحور من حول الاستراتيجيات النقدية التي يمكن توظيفها لفهم العمليات الديناميكية التي تنطوي عليها كتابة وقراءة وتحليل وتجريد وإخراج واستقبال الدراما في كل من قاعة الدرس وصالة العرض المسرحي. ويستقي برتش معظم مادته العلمية من غالبية القراءات الحديثة التي تمخضت عن تحليل الخطاب والنظرية الأدبية والسيميوطيقا الاجتماعية والثقافية الشعبية وتحليل العروض، وذلك بغرض تقديم نظرية نقدية تفصيلية تصاحبها قراءة عملية ذات صبغة مهنية لعمليات الإبداع المسرحي. ومن ثم أهمية الكتاب، الذي يعد بحق إضافة للمكتبة الدرامية العربية، بعد نقله من لغته الأصلية على يد مترجم ذي ثقافة مسرحية واسعة.

هذا وبالله التوفيق،

جمال عبد الناصر

الجيزة في 2004/11/13

## مقدمة :

يجيء كتاب "لغة الدراما" في إطار سلسلة عنوانها "لغة الأدب" وإن أثار ذلك شيئًا من الجدل، لاسيما إذا ما توقع القراء من "الأدب" أسلوبًا نقديًا يستند نظريًا إلى آثار وقناعات مدرسة النقد الجديدة الأنجلو أمريكية فإنه إذا ما تم النظر إلى الأدب من خلال سياق أعم وأشمل يقوم نظريًا على السيميوطيقا الاجتماعية المعاصرة وعلى الممارسة النقدية فسوف يجئ هذا الكتاب على نحو مريح في إطار السلسة سابقة الذكر.

ولعل مفردة "مريح" مصطلح نسبي، حيث يزخر هذا الكتاب بأفكار وآراء من شأنها أن تتحدى نقد الدراما الشائع المتعارف عليه والنقد الجذري لها بين هؤلاء الذين يستخدمون الدراما في أغراض تعليمية وهؤلاء الذين يستخدمونها لأغراض الإبداع والإنتاج فقط، وكان دوري هنا هو الربط بين هذين الجانبين وبين جوانب أخرى في إطار يضم اللغة المعاصرة والأدب والخطاب والثقافة والسيميوطيقا للوصول إلى ممارسة اجتماعية نقدية تُعنى بتحليل لغة النصوص الدرامية.

ومن ثم فإن كتاب "لغة الدراما" مختلف عن تلك الكتب التي تتبنى اتجاهات أدبية أكثر تقليدية لتحليل لغة "النصوص الدرامية" مثل "لغة المسرح" لبراون، و"ستة مسرحيين يبحثون عن لغة درامية" لكيندي،

و"لغة الدراما الحديثة" لإيفانس، وعن تلك الاتجاهات السيميوطيقية الشكلية مثل "سيميوطيقا المسرح والدراما" لإيلام و"نظرية وتحليل الدراما" لبفيسستر، وغيرها من الدراسات المهمة الأخرى.

وبادئ ذي بدء، فإن مدخلي إلى اللغة يتحدد باتجاه متداخل الأنظمة، والذي يدمج كثيرًا من الرؤى المتعددة مع اللغة ليخرج بنظريات نقدية ولغوية وثقافية وفلسفية وسوسيولوجية وسياسية معاصرة، ولعل هذا يفرز ممارسة نقدية تهتم بالمعنى الاجتماعي والبعد الثقافي للخطاب الأدبي كما يعنى بالتحليل اللغوي المفصل للكلمات والجمل.

ومن ثم فإن ما يعنينا هنا هو استخدام التحليل اللغوي الذي يعنى بالوصف المفصل لتركيبات اللغة، وبتوسيع ما تحمله تلك التركيبات من مدلولات اجتماعية وسياسية ومنطقية، وهو ما يعتبر جزءًا من السيميوطيقا الاجتماعية.

ثانيًا: ينطوي مدخلي إلى اللغة على إعادة تعريف "النص الدرامي" بعيدًا عن المفهوم الضيق كـ "مسرحية أدبية: تعد تجسيدًا للحياة اليومية على خشبة المسرح، أو التي من الممكن مناقشتها بنفس الاصطلاحات النقدية كالقصيدة الشعرية أو الرواية، والتي تحمل دلالات من النواحي الاجتماعية والسياسية والمنطقية، طبقًا للاستعمالات المختلفة لها في سياقات مختلفة على نطاق واسع.

وتختلف المفردات النقدية التي تستخدم في نقد النص الدرامي عن تلك التي تستخدم في الاتجاهات اللغوية والأدبية الأكثر تقليدية، ويحدوني الأمل أن يقوم كتاب "لغة الدراما" بطرح مجموعة من الأفكار والمبادئ المهمة للنظرية النقدية المعاصرة وتحليل اللغة أمام طلاب الدراما، لاسيما أن الدراما لم تحظ بالاهتمام الكافي من واضعي النظريات اللغوية والمحللين اللغويين مقارنة بأنواع الخطاب الأخرى.

ولعل مدخلي أيضًا ملتزم سياسيًا حيث إن كل اهتمامي يتركز حول تقديم نظرية للتطبيقات الدرامية العملية وهي نظرية اجتماعية للغة تعتمد على الصراع أكثر من اعتمادها على التعاون التقليدي المعتاد، وتستند إلى الاستخدامات السياسية والمؤسسية للنص الدرامي الذي تنطوي عليه.

وبدمج النظريتين معًا يمكن تقديم نظرية التطبيقات العملية للدراما تحرص على فعل التغيير من خلال الممارسات الدراسية والإبداعية، وكذلك من خلال سياقات مؤسسية وأيديولوجية أكبر بكثير. وأنا لست مجرد ملاحظ أكاديمي حيادي للنصوص، ولكن لأنني كما ذكرت بشيء من التفصيل في كتاب "اللغة والأدب والممارسة النقدية" (**1989**) أهتم بنظرية أو ممارسة نقدية من شأنها أن تهدم بناء النصوص الأدبية كي تظهر المدلولات الاجتماعية والمؤسسية الجائزة والتي تحدد معاني تلك النصوص، ولذلك ينطوي هذا على تطبيق عملي للدراما يهتم في المقام الأول بالعلاقة التي تربط بين اللغة والإطار الأيديولوجي

وبين اللغة والسلطة، وبين اللغة والنفوذ، كما يهتم أيضًا بالأمور التي تتعلق بالتأليف والسيطرة على المعنى، وبقضايا النوع، وبالاضطهاد المؤسسي، وبتعددية الدلالات وبالتأويل المفتوح لا المغلق وبالخيارات والآراء المتعددة وبتحليل القوالب الجامدة وكذا قواعد العمل الأدبي وأطره وتقاليده، وبتحديد المجتمع للجوانب الواقعية والخيالية من خلال الحوار والتفاعل، كما يهتم أخيرًا بالسلطة الثقافية. ومثل هذه الأمور وغيرها تكون القضايا النقدية لكتاب "لغة الدراما"، كما أن لها أهميتها وضرورتها بالنسبة لمن يستخدمونها في قاعة الدرس أو في الإنتاج المسرحي.

ولقد انتقيت النظريات النقدية والأساليب والأفكار والمفردات اللغوية والنصوص كي تعينني على توضيح الاتجاه متداخل المجالات، والذي يعنى بكيفية تعبير النص الدرامي عن مضمونه، ولقد تضمن هذا الكتاب مجموعة هائلة من النصوص الموجهة للمسرح والتلفاز والمذياع والسينما والشرح في قائمة الدرس.

ولقد ركزت اهتمامي في المقام الأول على النصوص المعاصرة التي يسهل العثور عليها للتعمق والإسهاب في دراستها، وتشتمل تلك النصوص على النصوص المكتوبة للمسرح والتلفاز والمذياع والسينما والكوميديا التليفزيونية والفكاهة والشعر التمثيلي والمراجعات المسرحية والخطاب الأكاديمي وما كتبه الممثلون عن عملهم وكتاب المسرح والمخرجون وكذلك ما يكتبه الناشر من وصف لمحتويات الكتاب وما

يكتب على غلافه. ولا يخرج أي عمل درامي عن الأنماط السابقة إذ تعد هذه أنماط العمل الدرامي وأشكاله، وهذا هو مضمون كتاب "لغة الدراما" واتجاهي الجديد نحو النظرية الدقيقة للتطبيق العملي للدراما.

ويقع الكتاب في ستة فصول، الفصل الأول عنوانه "التطبيق العملي للدراما" وهو يناقش القضايا التي تخص التأليف وبعض الجوانب الأكثر تقليدية في معاملة النصوص الدرامية كأعمال أدبية، ويرسخ الحاجة إلى اتجاه مختلف أكثر تعمقًا لفهم كل من اللغة والدراما كجزء من السيميوطيقا الاجتماعية.

ولقد أوضحت ما أعنيه بالتطبيق العملي وقدمت نظرية لغوية متواصلة تقوم على التفاعل الاجتماعي والأصوات المتعددة والتأويلات المختلفة، وقدمت أيضًا مفهومًا في غاية الأهمية من الناحية النظرية، وهو أن الطريقة التي يعبر بها النص عن مضمونه ومغزاه أهم بكثير من مجرد معرفة المضمون وفحوى النص، ويقودنا هذا بالتالي إلى إدراك الوسائل المختلفة التي نمتلكها لصنع المعنى وتفسيراته وتحليله وإبداعه وما نعتبره من أدوات الأداء الدرامي، وذلك يبدد من ذهن القارئ خرافة اسمها "التأويل النموذجي" ويغرس في نفسه حقيقة تعدد الاحتمالات حسب فهم القارئ للنص الأصلي.

أما الفصل الثاني وعنوانه بناء المعنى والثالث وعنوانه "الصراع"، فهما يقدمان بعضًا من تلك الأفكار ويبحثان في أنماط وقواعد عمليتي الأداء والإبداع في الطرائق التي يتبعها القارئ لجعل النص مفهومًا وذا

معنى، وأيضًا المعايير والأطر الأيديولوجية التي تنطوي عليها تلك الطرائق، إلى جانب دراسة الجوانب المرتبطة بالحقائق والخيال والأوهام لتكوين معنى للأشياء وما ينتج عن ذلك من سيطرة تفاعلية وتناقض، ولعل هذا التفاعل يتم من خلال كتابة الحوار واستراتيجيات معالجة النص متعددة الأهداف والتي نستعين بها من أجل إحداث تأثير على شخص آخر.

ويقدم الفصل الرابع وعنوانه "التحكم" وجهة النظر هذه بشيء من التفصيل بالنظر إلى التصنيفات والنقلات التي ترسخ علاقة الأدوار الخاصة وأيضًا مجالات اللغة المتعددة والتي من الممكن استخدامها لتدعيم ذلك الدور المهيمن، ويعد الجانب المؤسسي للسيطرة هو الجانب الرئيسي إذ إنه يقدم عدة أسس للتمييز بين اللغة القياسية وغير القياسية وما سبق اللغة القياسية ونصوصها ومستعمليها، ويخلق هذا نوعًا من السيادة من خلال التطبيقات العملية للدراما التي تسعى للتغيير من خلال استراتيجيات خاصة.

أما الفصل الخامس وعنوانه "الأدوار" فيدور في نفس الفلك من خلال فحص الطرق المكررة والمحددة المختلفة والتي نستخدمها في النص الدرامي، بالتركيز على السياق والملائمة والاتساق وعلى الطريقة التي بني عليها الأداء بالتأمل في الآخرين، كما ينطوي الفصل على كيفية تسمية أنفسنا والآخرين معًا وعلى عملية إيجاد علاقة بين الشخص

والزمان والمكان، وكذلك على القوالب الجامدة والتي يمكـــن أن يخـــرج عنها وبالتالي تهيمن وتسيطر عليه.

أما الفصل السادس وعنوانه "السلطة الثقافية" فيطـــرح فكـــرة الاضطهاد والاستبداد ببحثه في عدة قضايا، منها قضايا النوع والجـــنس ولغة المرأة، وكذلك الاضطهاد أثناء الاستعمار وما بعده. وهنا نجـــد أن التطبيق العملي للدراما يكشف علاقة الخطاب الأولي القمعي بالكتابة من أجل الإطاحة بالتصورات والهوايات العاجزة.

وتهتم تلك الفصول الستة، وكذلك الخاتمة التي توجز مناقشـــة اللغة وتطبيقاتها العملية، بالطريقة التي تؤثر بها القضايا السابقة وغيرها من القضايا على شكل العمل الدرامي، وكذا على الـــدور المنـــوط بنـــا في الممارسات المختلفة لتأويل العمل الدرامي وكتابتـــه وتحليلـــه وإبداعـــه واستقباله. وعلى الأخص يشكل الفصل الأول والثاني مقدمـــة لـــبعض أفكار هذا الكتاب العامة منها والنظرية، أما الفصول الأربعـــة المتبقيـــة فتعرض لتلك الأفكار على نحو أكثر شمولًا من خلال التحليـــل المفصـــل الدقيق للغة التي تمت بها كتابة مجموعة كبيرة من النصوص الدرامية.

ولقد استعنت بتلك الأمثلة لأوضح بعضًا من القضايا المحددة التي تؤثر على الفهم النقدي للعمل الدرامي، ولأحدد المناقشات التي قد تثار بعد تفسير هذا الكتاب في قاعات الدرس وغرف التـــدريب علـــى أداء الأدوار وبلاتوهات تصوير الأفلام السينمائية وأروقة المسارح وقاعـــات الصحافة وداخل غرف المعيشة وحجرات المطالعة، وينطـــوي التطبيـــق

**العملي للدراما على الفعل الاجتماعي والمؤسسي والتعبير. إن كتاب "لغة الدراما" على وشك أن يؤثر فيها محدثًا بعض التغيير.**

# الفصل الأول
# التطبيق العملي للدراما

## التأليف

عندما قررت فرقة شكسبير الملكية إخـــراج مســـرحية جديدة للكاتبين: جون آردن، ومارجريتا دارسي في عام 1973 وهي مسرحية "جزيرة الأقوياء"

والتي نشرت فيما بعد على أنها من أعمال أردن ودارسي دون الإشـــارة إلى ذلك العرض الذي كان لزامًا عليهما (آردن ودارسي) طبقًا لنصوص العقد المبرم مع الفرقة أن يحضروا بروفاته وإذا اســـتدعت الضـــرورة أن يعيدا كتابة بعض أجزائه، ولكنهما وصلا إلى نقطة أصبحا عنـــدها غـــير قادرين على فهم منطق الممثلين في أداء أدوارهم بغرابة شديدة، وبمواجهة المخرج اعترف بأن البروفات كانت تجري بدون حضور الكاتبين لأنـــه كانت لديه أفكار عن معنى المسرحية تتعارض مع رأيهما إذ يعتقد كل من آردن ودارسي بأن: المؤلف المسرحي هو الوحيد الذي يستطيع أن يفهم معنى مسرحية جديدة غير ممثلة، ومن ثم فلا أحد غيره يمكنـــه أن يؤكـــد المعنى، والمغزى المقصود من البناء المسرحي الذي كتبه، أما مهمة التفسير كيف يمثل المعنى على خشبة المسرح فتلك مهمة وجزء من عمل المخرج (آردن، 1977: 160).

لقد اعتقد كل من آردن ودارسي أن المعنى يجب أن يكون بارزًا تمامًا من خلال التفسير المسرحي، فالمعنى هو الحقيقة القاطعة التي تصاغ في رموز داخل المسرحية من خلال الكاتب، ومن ثم فكلاهما يرى أن وظيفة المخرج لا تكمن في تغيير أو تبديل هذه الحقيقة، وإنما في عرضها على خشبة المسرح دون أدنى مواربة. ومن ثم فإن المخرج ليس مسئولًا عن المعنى وإنما هو مسئول عن أسلوب وأداء التمثيل المسرحي غير أنه لا يجب تحريف معنى الكاتب، المتضمن في النص خلال عملية التفسير، مع الأخذ في الاعتبار اختلاف وتنوع طريقة الإخراج من مخرج لآخر. ولذا سوف يظل المعنى الدقيق للمسرحية كما هو لأنه ليس ملكًا للمخرج وإنما للكاتب وسوف يظل دائمًا ثابتًا لا يتغير.

لقد كان واضحًا أن مخرج هذا العمل المسرحي توافرت لديه رؤى مختلفة حول المعنى والتفسير المسرحي واستمر في تنفيذها معارضًا رغبات الكاتبين اللذين استمرا في الإضراب للاعتراض على هذا الفعل وتوجها للمسرح ضاربين حصنًا حول مدخله حتى نزعا اسميهما من أفيشات العرض: آملين أن يدرك النقاد والجمهور أن ما عرض على خشبة المسرح هو عمل خاص بفرقة شكسبير الملكية، والذي من المفترض أنه اعتمد على رؤية وحوار كل من "آردن ودارسي" ولكنه في النهاية كان عملًا مختصرًا فسر وقدم دون الرجوع إلى الكاتبين والمعنى الذي رغبا في أن يحتويه العمل (آردن **171**: **1977**).

إن هذا لا يمثل ببساطة صراع التأليف، وإنما هو صراع من أجل السيطرة على المعنى. كتب "ستيفن كونور" عن هذا الصراع في كتابه عن "صموئيل بيكيت" حيث قال:

لو أن كل مؤلفي المسرح خافوا من حدوث تحطيم أو تمزيق أو تشويه أو انقطاع لاستمرارية النص من خلال عملية القراءة أو التفسير أو الإخراج وإنتاج النص ومن ثم قام كل واحد منهم بتوجيه وتفسير أعماله المسرحية بنفسه، فسوف يكون ذلك مجالًا لبسط سيطرة المؤلف والتحكم في عملية القراءة أو تداول العمل واستحضار أداء فكرة العمل وتوضيحها داخل النص المكتوب، وكذلك الأداء المسرحي (كونور 1988: 186).

قد يكون ذلك بالتأكيد بسطًا لسيطرة التأليف، ولكن حدوث ذلك غير مضمون تحت أي ظروف، حيث أن المعاني التي يقصدها الكاتب تكون محفوظة وفي مأمن أكثر مما لو انتقلت إلى يد المخرج، وذلك لأن المعاني تتبدل وتتغير بتغيير الرؤى، ولا يمكن حبسها والحفاظ عليها في أمان من التغيير. في هذا الصدد أوضح المخرج البولندي "يرجي جروتوفسكي" في كتابه "نحو مسرح فقير" قائلًا: "أنا لا أضع ما بداخل المسرحية من أجل أن أعلم الناس ما أعرفه بالفعل، لكن حكمتي لا تظهر إلا بعد تمام العرض المسرحي وليس قبل".

أما الكاتب المسرحي الإنجليزي "إدوارد بوند" فقد كتب في مقدمة مسرحية "الحزمة" (بوند/ 18: 1987)، إن الكاتب الدرامي

يستطيع أن يساعد في خلق مسرح جديد، وذلك من خلال الطريقة التي يكتب بها، إذ يجب ألا يمسرح القصة لكن الأهم هو التحليل، فنوايا الكاتب تتغير لأن قراءة التحليل والإنتاج وطريقة استقبال النصوص، كل ذلك أيضًا يتغير، وإدراك ذلك يسمح لنا بتطوير المفهوم المهم وهو المعنى المتغير والذي يتغير من الكاتب إلى القارئ ومن المخرج إلى الممثل ومن الممثل إلى جمهور العرض.

حينما قام كل من آردن ودارسي بهذا الحدث كان ذلك بمثابة حركة سياسية مهمة سرعان ما تبناها بعض الكتاب الآخرين من حيث رؤيتهم للمعنى وتفسيراتهم التي تعكس فهمًا تقليديًا لدور الكاتب المسرحي، هذا الدور الذي يحاول أن يقيد المقاصد والرغبات والمعاني لصالح رؤية فردية واحدة، يجب على الآخرين أن يسهموا في تفسيرها، وإن لم يفعلوا ذلك فإن معنى المسرحية المتضمن في النص من قبل الكاتب يصبح غير مفهوم، والتفسير القائم على ذلك يعتبر معيبًا (آردن، 1977: 160).

وهذه رؤية برزت من خلال النقد الأنجلو أمريكي الجديد (على سبيل المثال: هيلمان وبروكسي 1945) وترتبت عليها نتائج كثيرة يمكن الإمساك بها. على سبيل المثال: في المسرح حيث لم يزل النقاد يتحدثون عن مزايا هذا الأسلوب القديم فيما يختص بالحرص والالتصاق بالنص (ديفيد كيرنس- جريدة "الفيجارو"، الصنداي تايمز- 9يوليو 1989) حيث إن فكرة النص تكون مستقرة وغير متغيرة، وهذا

المستودع من المعاني هو الذي يحدد التفسير الوحيد للنص، أو أن الأكاديميين يتفقون على أن النص الدرامي يرى كنتيجة للحوار والذي يعتبر سقالة من خلالها يتم تشييد وبناء المعاني المسرحية (إستيان، 1960: 48).

وحينما أخرج "جورج ديفاين" على سبيل المثال بيكيت 1972 على مسرح الأولدفيك في لندن في إبريل عام 1964، فقد كتب في برنامج العرض:

عندما يعمل المرء مخرجًا لمسرحية من أعمال بيكيت، فإن عليه أن يعتقد أن النص يمثل شيئًا أشبه بالإيقاع الموسيقي حيث إن ما بداخله من نغمات وأصوات ولحظات ووقفات تكون فيما بينهما إيقاعات داخلية خاصة ومن تآلفها يبرز الأثر الدرامي (ريد، 1969: 45).

تؤكد مثل هذه الآراء على الدور المتميز للنص الأدبي ومؤلفه.

ويقدم "أليك ريد" في كتابه عن بيكيت وضعًا نموذجيًا عن ذلك حيث يقول:

إن الأصوات التي لا تحدث جرسًا موسيقيًا، وإيقاع سريعًا تجعل إعطاء الممثل والمخرج لأي تفسير شخصي يزايد على ما حدده بيكيت أمرًا مستحيلًا (ريد، 1969: 45).

فهو يتمسك بأنه بالنسبة للمسرحية لا يوجد حيز أو غرفة سرية للتفسير علاوة على ما قدم في المسرحية، لأن كل ذلك موجود بالفعل داخلها (ريد، 1969: 45).

يواجه هذا الرأي – في إطار تميزه العام، وهو لملكية التأليف وتفسير المعنى– اعتراضًا ورفضًا متزايدين في إطار النظرية النقدية المعاصرة. علي سبيل المثال كتب "رولان بارت" في كلمته المبتكرة تحت عنوان "موت المؤلف" قائلًا: كي تربط النص بالمؤلف فإن هذا يعني فرض قيد على ذلك النص، تزويده بدلالات نهائية لا تقبل التفسير (بارت، 1986: 212). وتغلق باب الكتابة ولذلك تغلق التفسير تمامًا، وبالمثل اقترح "ميشيل فوكو" تحت عنوان (من المؤلف؟) يقول إنه بدلًا من طرح أسئلة مثل: من هو الكاتب الحقيقي؟ وهل تحققنا من أصالته ومصداقيته؟ وما الذي أظهره من معظم خبايا نفسه وأسراره من خلال لغته؟ وأي فائدة تحقق لو طرحنا أسئلة مثل: ما أشكال البناء لهذا الخطاب؟ ومن أين تأتي؟ وأين تكمن؟ وكيف يتم الترويج لها؟ ومن يتحكم فيها؟ (فوكو، 1969: 290).

وهنا وبينما طور جون آردن أفكارًا وتجارب مهمة لتسييس المسرح فإنه يعارض أن يكون المسرح اليوم ذا فائدة قليلة أو منعدمة للفكرة القديمة الخاصة بالنص الممثل على المسرح، والذي يتألف من سلاسل من الأحاديث التي تحتوي على عدد من الإرشادات المسرحية (آردن، 1977: 175). ولا تزال رؤيته لحقيقة المعنى مرتبطة

بالاعتبارات القديمة الليبرالية/ العملية والإنسانية للاستبداد والفردية. حينما تقدم أية مسرحية رؤية خاصة للعالم، يفترض أن تكون هذه الرؤية رؤية الكاتب الدرامي، لذا يتوجب النظر إلى كتاب الدراما على أنهم المصدر الأول لكل الأفكار سواء كانت واضحة من خلال الحديث المنطوق أو واردة ضمنيًا في نسيج البناء المسرحي (آردن، 1977: 209). ويعد البديل الوحيد لذلك كما يقول آدرن هو تنفيذ فكرة "جماعية المسرح" حيث يقوم كل فريق العمل، بالمشاركة في تنفيذ كل جزئيات العمل المسرحي. ولكن ذلك كما يؤكد نادرًا ما يتم بنجاح في الأداء العملي، وقد وضع المخرج المسرحي البريطاني "بيتر بروك" رأيًا متشابهًا لذلك حينما كتب يقول: "برزت مؤخرًا ضرورة ملحة تستدعي أن يصل التأليف إلى أقصى حد من الاتفاق. وأن يركز على العمل الجماعي الذي غالبًا ما يرغم على تركه (بروك 1968: 35). والقضية المهمة هنا هي كيف يتميز الاعتبار الخاص بالتأليف؟ وهل أصبح أكثر تحديدًا في أفكاره بملكية المعنى؟

عندما يسأل الممثل في مسرحية "حوارات مسنكوف" (بريخت 1965: 64): "ألست مقيد اليد والقدم من خلال نص الكاتب؟" يجيب الفيلسوف قائلًا: تستطيع أن تعامل النص على أنه الأصل"، ولكن ثمة معان عديدة، فرؤية النص تقدم على المعاني المتضمنة بالفعل في النص الدرامي من خلال الكاتب ومن أجل مجموعة من الممثلين، والمخرج، والمغني وغيرهم، تقدم بأمانة على أنها معاني الكاتب، تلك الرؤية التي تقف في تعارض مع العديد من التوجيهات النقدية المعاصرة، وأنها رؤية

تقليدية حاسمة، كتبت كل من "باربارا إيزارد، وكلارا هيرونيمـــوس" في دراستها عن فوكنر في مسرحيته (صلاة جنائزية لراهبة):

تظهر المسرحية إلى الوجود عندما تمثل فقط، فالمسرحية ما هـــي إلا كلمات مطبوعة، قطعة من الأدب المسرحي، حتى تتفتح فيها الـــروح عبر الجهود المشتركة لفريق العمل والجمهور، وإحضـــارها إلى الحقيقـــة الصارخة والتي يتطلب وجودها الفعلي تجاوزهـــا لآلام المخـــاض ليلـــة افتتاحها بالمسرح (إيزارد وهيرونيموس، **1970**: **1**).

تواجه هذه الرؤية مناهضة لأنها ترى المعنى على أنه ملك للكاتب فقط، والأكثر من ذلك أنها ترى المعنى لنظام سيميوطيقي خاص بالكتابة، أود أن أقول إن هذا الطرح الأكثر فعالية للممارسة النقدية هـــو الـــذي يوحي بأنه لا يوجد معنى محدد يقدم للحياة في عملية الإخراج المسرحي، وتختلف المعاني تبعًا للأنظمة السيميوطيقية المختلفة، بالرغم من أنها تبـــدو أحيانًا مرتبطة بها، والتسليم بأن الشكل الرئيسي يتبع نظامًا واحدًا فقـــط هو تسليم يستحيل الدفاع عنه أمام الرؤية النقدية. الأهداف التي توضع في نظام واحد لا يجوز استخدامها كوسائل للمعاني المختلفة في نظام آخر.

ألا يمكننا من ثم أن نتعرف على الحقيقة؟

أود ألا أقول ذلك لأن المناقشات التي تدور حول أهميـــة تلـــك الأهداف تفترض أن هذه الأهداف هي أهداف محددة تمامًا وبشكل دائم، حيث تظل موجودة مثل كل المواد المقروءة تخضع لعملية التغيير، وكمـــا

أن القارئ لا يمكنه التحدث نيابة عن قصائد الكُتَّاب، لذا فإن الكُتَّاب لا يمكنهم أن يتحدثوا نيابة عن أهدافهم ومقاصدهم بافتراض أنها محددة ونهائية وغير قابلة للتغيير، ووصفت موريل براد بروك على سبيل المثال خبرات الكاتبة آن جيليكو عندما شاهدت نماذج مختلفة من إخراج مسرحية "اليراعة" **1962** فتقول:

عندما حضرت عرض مسرحيتها في كمبريرج اعتقدت أنه كان حتميًا وعندما حضرته في باص اعتقدت أنه كان بذيئًا وأصابها بالصدمة. وعندما حضرته في لندن اعتقدت أنه عمل حقير وساذج (براد بروك **1972**: **45**).

ومن ثم فإن ما أتحدث عنه هو تنوع وتكاثر المعاني والحاجة إلى بعث التنوع والتكاثر في قلب الممارسة النقدية، أكثر من فكرة المعنى الفردي والموجه من قبل الكاتب، أتحدث عن رفض فكرة أن المعنى هو الحقيقة القاطعة التي ترمز داخل النص عبر الكاتب، ونتيجة لذلك ينظر إليها على أنها سلعة يحتكر ملكيتها الكاتب، وبناء على ذلك فأنا أتحدث عن نبذ ورفض التفضيل لكل من مكانة الكاتب، وفكرة النص ضمن إطار الأدب، وهذه هي بؤرة الاهتمام بالنسبة للنقد الدرامي.

**الأدب:**

يضع رومان إنجاردن حدًا فاصلًا للتمييز بين نوعين مختلفين من النصوص، يقول إنهما يكونان المسرحية وهما النص الرئيسي والنص

الفرعي. النص الرئيسي يتضمن الكلمات والجمل، والنص الفرعي يتضمن جزئيات أخرى مثل الإرشادات المسرحية. ولا يشكل هذا التمييز أهمية خاصة للممارسة النقدية للدراما؛ لأنه يفترض أن اللغة الفعلية ليست لها الأولوية على الحدث وإنما هي منفصلة عنه. ويعد هذا الرأي استمرارًا للمكانة المتميزة للغة الشفهية، والمكانة المتميزة والمسيطرة للنص الدرامي على أنه نص أدبي، ولقد ناقشت موريل براد بروك هذه القضية التي تدور حول أفضلية اللغة الشفهية عندما كتبت تقول (براد بروك، 1972: 37): "أظن أن كل شخص يوافق على أن اللغة الشفهية هي أكثر نموذج سفسطائي من نماذج اللغة ومضلل" وصورت ذلك بقولها إن: "اللغة الشفهية علامة المدنية والتحضر كما أنها أكثر العناصر صعوبة وسلاسة والعنصر الأكثر ثباتًا وتكاملًا في المزيج الفني للدراما" (براد بروك، 1972: 49).

ولكن تعد الإرشادات المسرحية بين أشياء أخرى مثل أسماء الشخصيات، والتواريخ الخاصة بكتابة النص المسرحي، وإخراجه على خشبة المسرح، واستقبال النقاد للعمل والميزانية، والعرض المسرحي له...الخ، جزءًا مهمًا من النص الرئيسي يضاهي في أهميته الكلام المحدد للشخصيات قوله أو عدم قوله داخل الأداء التمثيلي، ومن ثم تحدد على أنها نصوص فرعية.

يبدو لي أن الإجراء المفعول هو عدم تهميش أي جزء من النص الدرامي لأن عملية التمثيل أو الإخراج بصفة خاصة لا تعني تحويل العمل

الأدبي إلى واقع ملموس أي تحقق فوري للعمل الأدبي، وإنما هي عملية تشكيل جديدة تمامًا، تتم بشكل متقطع ويحتاج التحليل الدرامي إلى التعرف على ذلك التشكيل الجديد، ذلك النص الجديد الذي لا يعد ببساطة على أنه مسرحة النص المشكل كليًا الذي هو بالفعل موجود في الكتابة الأصلية قبل أن يمثل على المسرح، ولكنه نظام سيميوطيقي مختلف تمامًا يتطلب تحليلًا سيميوطيقيا مختلفًا تمامًا. لقد أدرك ريتشارد شوشنر ذلك لسنوات عديدة في عمله مخرجًا كمنظر درامي ومسرحي. فعندما أخرج على سبيل المثال مسرحية "أسنان الجريمة" (شبرد، **1974**) جرت مناقشات عسيرة حول الإخراج، لأن شبرد كان غير واثق تمامًا من ملائمة المدخل التحليلي الذي اتخذه في المسرحية ومن ثم كتب لشوشنر قائلًا:

لقد نازعتني أفكار ومشاعر متصارعة حول كل شيء بالفعل.. إنني لا أحاول مطلقًا أن أحقق لنفسي كذبة الأولوية الفنية، فبالنسبة لي استطاعت المسرحية أن تستمد قوتها من ذاتها بعيدًا عني، لقد كانت بالنسبة لي أخًا رضيعًا هذا ما أريد حمايته (شوشنر، **1981**: **1966**).

لقد أعطت مشاعر شبرد الحمائية نحو مسرحيته انطباعًا بأن مسرحيته منتج نهائي يستطيع أن يثبت نجاحه ووجوده بنفسه ولكن شوشنر أوضح إليه قائلًا:

يجب أن نعمل طويلًا وبجدية على أن نجد أماكننا الخاصة داخل العالم الذي صنعته في عملك أو أن نصنعه بطريقة أخرى، نحن نقبل نص

مسرحيتك كجزء من العمل الفني إلى أن يستكمل في النهاية (شوشنر، 1981: 166).

تعد إشارة شوشنر إلى النص المكتوب بأنه لا يعد نصًا متكاملًا على الإطلاق مهما كان يعتقد كاتبه أنه كذلك إشارة مهمة جدًا، كما كان يعتقد كاتبه أنه كذلك إشارة مهمة جدًا، كما أنها حددت النص المكتوب على أنه جزء فقط من سلسلة أجزاء عديدة لعوالم الخطاب المحتملة.

ليس ثمة نص مكتمل تمامًا، وإنما هناك عدد من المعاني داخل عملية الكتابة. وبالمثل فمهما كان الغرض من خلال عمليات التمثيل كاملًا ومفصلًا فإن الإخراج لا يكمل تلك العمليات، ولا تكمل هذه العمليات من خلال الإخراج وإنما تخلق عملية الإخراج نصًا جديدًا مناسبا لزمان ومكان واستقبال خاص. وهكذا تستمر عملية تغيير المعاني من طريقة كتابة إلى أخرى ومن قراءة إلى أخرى، ومن تحليل إلى تحليل آخر، ومن نمط بروفة إلى أخرى، ومن أسلوب إنتاج إلى آخر، ومن طريقة استقبال إلى أخرى يتضمن مفهوم من الصفحة في المسرح الذي يقع في قلب كثير من أساليب النقد التقليدية، التحليل السيميوطيقي الشكلي، تعريفًا للنص المكتوب على أنه فقط (طريقة الأداء المسرحي) بكل معانيه المكتوبة التي تظل كما هي لا يمسها تغيير، وأود أن أعترض بقوة على هذا الوضع وذلك لأنه في كل وقت يجري تمثيل نص جديد تمامًا، حتى لو كانت للمرء تفسيرات خاصة مميزة لمغزى الإخراج

المسرحي الخاص (في كل مرة)– إلا أنه يظل مع ذلك نصًا جديدًا كل مرة. ومن ثم فهذا يعني أن ذلك الوضع أدى إلى استمرار حدوث عملية.. كما يقول عنها إنجاردن:

يجب علينا بالفعل أن نتعلم كل شيء يعد ضروريًا للدراما المقدمة لنا من الكلمات التي تنطق بها الشخصيات المسرحية (إنجاردن، 1973: 209).

إن هذا الوضع يستحيل الدفاع عنه أمام النقد، وذلك لأنه يمنح مكانة لكاتب تلك الكلمات يفترض أنهم وضعوا داخل تلك الكلمات كل المعاني المطلوبة واللازمة تمامًا لمسرحة النص.

قدم جرايام، وهو الناقد الأدبي ذو النزعة التقليدية، رؤيته التي تقول إن النقد الأدبي يفقد قبضته وسيطرته على الدراما لتنتقل إلى محتوى النص الذي يعتبره الطبيعة الأدبية للحوار في الدراما، (وبالنسبة له فإن قيمة الدراما من حيث هي أدب) مهد الطريق نحو مزيد من الجماهيرية حيث أصبحت اللغة الأدبية الرفيعة ينظر إليها على أنها أقل شأنًا واعتبارًا، وكتب يقول:

لقد تراجعت الدراما الجادة أمام الدراما التافهة، من قالبها الأدبي إلى قالب كل ما يضمه هو إشارة أو كلام غير واضح وغير مفصل، غير مفهوم في حوار مستمر من تلقاء نفسه.

يقترح هذا الرأي أن اللغة أو على الأقل اللغة المعقدة هي ثـــروة الأدب والنقد الأدبي. حيث يشير الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاســـتون باشيلار إلى أن هذه الرؤية تبسط للسيطرة "من حيث جعل اللغة المعقدة ملكًا للأدب والنقد الأدبي" (باشيلار، 1964: 21)، كما أنها لا تـــزال تمثل التيار السائد في دوائر ومدارس النقد الأدبي. ولقد ناقش ريتشـــارد نيكسون الدراما التليفزيونية في إطار تلك السيطرة في مقالة صحفية جاء فيها: لا يزال التليفزيون يختار بعض الحوارات التي صنعناها وما بداخلها من سذاجة وتبسط مخل. فكل ما يعرضه التليفزيون ما هو إلا عرض مخل من الأوبرا لن يجدي نفعًا في خلق أدب على درجة جيدة من الكمـــال. ذلك لأن الحوار الذي يعرضه ليس حوارًا فعالًا بما فيه الكفاية، وفي هذه الحالة يندرج ذلك تحت مسمى المعايير التقليدية للأدب، وتلك هي المكانة الرفيعة للثقافة المعارضة لسيادة ثقافة العامة والجمهور التي تعترض علـــى تفضيل نماذج خاصة من اللغة والحوار لتكون هي النماذج الأفضل مـــن حيث القيمة الأدبية الرفيعة وفقًا للقواعد الأدبية بصـــرف النظـــر عـــن النماذج الأخرى. يرى نيكسون أن الدراما التي تمثل أدبًا رفيعًا هي تلك التي كتبها أناس من أمثال جورج برنارد شو الكاتب الـــدرامي المبـــدع والمحبوب، الذي أمد المسرح منذ زمن بعيد من خلال مسرحياته بالدعامة الأساسية للأداء التمثيلي، حيث ألمت مسرحياته بكل الكلمـــات لكـــل جوانب الحياة (نيكسون، 1984: 410). ويبدو أن نيكسون يعـــاوده الحنين إلى الماضي، إلى فترة الازدهار التي لم نر مثلًا لها منذ تباهينا باستعادة أمجاد المسرح الكوميدي، والتي من المحتمل ألا نراها مـــرة ثانيـــة إلا إذا

أنبتت تربة الثقافة الجماهيرية كتابًا حقيقيين للدراما. ولقد امتدت مرحلة الازدهار لمدة ثلاث سنوات من 1904إلى 1907 حيث كان يشرف هارلي جرانفيل باركر على ساحة المسرح الملكي بلندن، وكان ذلك بمثابة خطوة مهمة للدراما كأدب رفيع لأن المسرحيين قاموا بتقديم أعمال ومسرحيات رفيعة المستوى ذات نصوص جيدة مثل مسرحية "الرائد باربارا" لبرنارد شو، و"ميراث فويسي" لجرانفيل باركر (نيكسون 1984: 411).

لقد تطورت بالطبع طبيعة النصوص عبر معايير أدبية محددة وخاصة جدًا. فعلى سبيل المثال توجد في مسرحية "الإنسان والسوبرمان" لبرنارد شو إشارات مسرحية تكون صفحات عديدة على امتداد المسرحية. يكشف الأداء العملي المسرحي عن حالة تطور بصورة فائقة من انعدام الثقة في المسرح، وفي المخرجين والممثلين ومن خلال ذلك نجده يعلي من صورة النص المكتوب ليصبح من داخله كائنًا مستقلًا بذاته ويستنكر شو المسرحيات التي قدمها هنري جيمس وبصفة خاصة مسرحية "الصراخ" قائلًا: إنه من المستحيل تمثيل اللغة لأن الحوار لا يمت بأي شبه للحوار الحقيقي بالمرة. لقد ذهب برنارد شو لمشاهدة عرض مسرحية "الصراخ" (1917) ثم كتب عنها فيما بعد قائلًا:

توجد لغة أدبية واضحة تمامًا لا تخطئها العين، حتى تصبح تمامًا غير واضحة ومفهومة للأذن حتى عندما يكون من السهل نطقها بالفم (إديل، 1949: 765).

فقد استنكر كتابة جيمس لحوار لا يمكن لأحد استيعابه، ولقد صاغ شو هذا الرأي مركزًا على الفواصل البينية في النص من خلال قراءته لفقرات من النص على ضيوفه الذين أعلنوا عن عدم فهمهم واستيعابهم لأية كلمة فيه. على سبيل المثال:

جريس: (بينما ترفع بصرها، يستغرق بكامل كيانه في التفكير في شيء لا يمثل حاجة ضرورية الآن لأن يعيد التفكير فيه) إنني حقًا آسفة يا أبت أن أسبب لك أي أذى، ولكن هل يمكن أن أسألك من يكون؟ في هذا الموضوع أشرت بقولك إنهم.

تايجن: إنهم؟ (يستوقفه السؤال لحظة ولكنه يرد بعدها بنبرة من الشجاعة والتأكيد) أن تبدأ أختك به على من تعود الفائدة فيما يمكن أن أفعله لأحقق لك السعادة أظنك تعترفين بامتنان وأسرته من أولهم لآخرهم وبصفة خاصة الدوقة العجوز الفاتنة، من يكون مرغوبًا منك ويأسرك ببهائه ومن يكون صالحًا من الناس، رائعًا وذكيًا مثل الآخرين الذين من المرجح أن يطلبوا ودك وبعدما يقول ذلك تعلو نبرة الصوت أن تظلي وحيدة، جون نفسه أكثر الرجال دماثة وخلقًا، ومن يستحقك ويطلبك لنفسه يبدو ليتظاهر أن يتفق معي مثلما قد تفعلين، إذا كان يفترض أنه شاب فقير، حرضهم بدهاء تعاملوا معه إثر ذلك بعنف شديد ذلك الكريه الأبله الذي يضرب على فمه (إديل، **1949**: **789**).

هذه فقرة من نص مكتوب سوف تبدو لمعظم الناس على أنها معقدة وصعبة، فأسلوب الكتابة مهلهل ومن الصعب تتبعه، فعبر أسلوب

ركيك بحشد الكلمة بصورة متتابعة، يضم بداخلها صفات عديدة. وقد تم بناء النص بطريقة ترجئ المعلومات الرئيسية إلى نهاية الفصل، وقد فسر ذلك برنارد شو بطريقة مثيرة حينما قال:

إنه أسمى أدبيًا حتى يتم إخراجه على خشبة المسرح ولكن بطرق عديدة أود أن أقترح أن ذلك الأسلوب في الكتابة أكثر التصاقًا بأنماط محددة من أحاديث شو وكثيرًا من النقاد التاليين له جاهزون للاعتراف به. لقد خلط "شو" بين النظام العلاماتي في الكتابة – بنظام آخر – الكتابة كحديث – ووضع أحكامًا قيمة – أود أن أقول إنه ليس من السهل نقلها على صورتها.

ما يمكن أن يرى على أنه شيء ناجح وقيم داخل نظام علاماتي واحد في الأدب يجري استخدامه معيارًا لتقييم النجاح والقيمة لنظام علاماتي مختلف تمامًا في عملية إنتاج الدراما، إن عملية توسيع أطر المعايير خلال عملية نقلها من نظام لآخر هو ما يعني اليوم ويمثل واحدًا من أكبر المعوقات لممارسة النقد الفعال للدراما، وبالنظر إلى نقاد مثل نيكسون والممثلين والمخرجين الجدد نجد أنهم لا يعتدون بالنص على أنه حقيقة فنية أدبية كما لا يعتدون بالاعتقاد الراسخ للنظرة التقليدية للنقد الأدبي، وفحواها أن المعنى يرمز داخل الكاتب، فراح يقول "فلنتجاوز بيتهوفن": لأن الاتجاه المسرحي الذي يقول إن أفكار الفنان تشتمل على الكلمات، والملاحظات والصور التي يستخدمها، وتجهيز المسرح للمشاركة في الأدوار المسرحية. قد لا يهتم أو لا يعتد بذلك مخرج حديث مقيم بعالم

المسرح يود تقديم مسرحيتي "الملك لير" و"هاملت" لأنه سوف يشعر بتراخ نحو إعادة تقديمها، فيا لها من خسارة إذا تجرأ مثل أولئك المخرجين، وجاء واحد بينهم لا يعتد كثيرًا بأدب الدراما ليحاول خلق أدوار مسرحية لا تتفق ولا تتزامن مع تفسير الناقد الأدبي التقليدي لمعنى النص! مثل أولئك الكتاب إذا ظهر الواحد منهم فإنه يتساءل في دهشة كيف اعتبر هؤلاء الكتاب أنفسهم كتاب دراما في الوقت الذي كتبوا مواد التسلية والترفيه لوسائل الإعلام الجماهيرية؟!

تبدو تلك النظرة متعسفة لأنها تحدد في إطار ضيق جدًا ما يجب وما لا يجب أن يكون أدبًا، وبالتالي تحدد الدراما باقترانها بالأدب، لقد برز هذا التعسف في صور عديدة، وعلى سبيل المثال تكمن إحدى المشاكلات التي واجهت ستيفن بيركوف خلال إخراجه لمسرحية "هاملت" وتواجه أي ممثل يعمل بنص معروف جيدًا للجمهور مشاعر وأحاسيس الجمهور التي هي بالفعل مشكلة تجاه مفهوم النص حول مقولة: "أن تكون أو لا تكون" حتى عندما يقول:

إلى متى يتحمل ضربات السوط واحتقارات القدر؟ لقد توجهت بالسؤال إلى الجمهور وبأسلوب بلاغي.. أبحث في وجوههم الساذجة والبريئة عن إجابة، وصدمت لأني لم أجد إجابة واحدة، لقد فتشت في وجوههم في لاهاي ودوسيلدروف وفي باريس حيث كانت الجماهير كلها متشابهة في نظرتها المهذبة نحو المسرح الذي كان كما لو أنه مشغول بسرية في أداء بعض الشعائر من خلال مشاركة الجمهور لحديث العالم

الأكثر انتشارًا والذي يؤدى باللغة الإنجليزية من أجل فكرة بعينها يحاول الجمهور الإمساك بها، ومن ثم ينظر بهدوء وإمعان، ويتلهف معظمهم إلى سماع كل كلمة وتتبع أي تغير في الفكرة، وهناك لغة ترتبط بالأحاديث المعروفة، هذه اللغة تجعل وتحول ما كان يعد بسيطًا ومباشرًا بشكل فجائي إلى شيء معقد وغامض، كي يصبح لغزًا ذا أعماق دفينة حتى يسهل تقويضه وهدمه والحصول على الرموز السرية للوصول إلى أعماقه، وقد يؤدي ذلك إلى البوح وكشف الأسرار، ومن ثم يجب على المرء الممثل أن يكون في كل حديثه أكثر بساطة ووضوحًا مباشرًا في كلامه وأمينًا في تمثيل النص على المسرح، وهذا ما سوف يخلق الأثر الرائع والمحتمل، ولكن ليس هذا ما أفعله بشكل دائم (بيركوف، 89: 94).

تلك اللعنة التي كتب عنها بيركوف هي لعنة متعددة الأوجه. وبالمثل أوضح عالم الاجتماع الأمريكي إرفنج جوفمان قائلًا: وليس المنتظر منا أن نمثل فقط وإنما المتوقع أن نمثل جيدًا، وهذه الطريقة الجيدة التي نمثل بها وما تعنيه وما هو متوقع أن تعنيه في سياقات مختلفة تلك هي القضية والفائدة الحاسمة.

تحدد جودة العديد من النصوص من خلال النقد الدرامي عبر معايير أدبية التي في أغلبها من وجهة نظري أقل توافقًا وتناسبًا للاستخدام، وهذا ما اعترف به محترفو المسرح من وقت طويل وخاصة الكثير من الأكاديميين، حاول تشارلز ماروفتز في مسرحية "عطيل"

(عرضت على المسرح المكشوف في لندن في يونيه من عام 1972). أن ينقذ شخصيات المسرحية من استبداد أدب قاعة الدرس طرائق تناولها وتفسيرها، لقد وظف ماروفيتز القضايا الخاصة بثورة السود في أمريكا وخاصة فكر أناس مثل مالكوم إكس وكتاب مثل أميري بركه (لي روي جونز) من أجل خلق إطار لإخراجه المسرحي لـ "عطيل" وفي تقريره للفرقة المسرحية كتب يقول:

1- يحاصر التهديد الممثلين في مسرحية "عطيل" لشكسبير عندما يظهر المنشق بينهم الكل خائف ومهدد غير أن التهديد الأكبر يكمن في تهديد الممثل الذي يؤدي دور عطيل حيث أن انتزاع الممثل الأسود لدور "ياجو" تدريجيًا يجعله يشعر أن أداءه ليس إلا عنصرًا سياسيًا، مكملًا في صورة أقرب إلى الكلاسيكية وهي تمثل بنفس الطريقة على مدار أربعمائة سنة تقريبًا.

2- تتحول شخصيات مسرحية "شكسبير" تدريجيًا إلى شخصيات معزولة عن سياق النص المحدد لها فشخصيات مثل "ياجو، ديدمونة، عطيل" إضافة إلى كونها جزءًا من الشخصيات الروائية في عمل شكسبير هي أيضًا شخصيات في العالم المتلقي لهذا الأدب وهم يعانون الاغتراب من خلال التقاليد ويتم تحديدهم بقوة من خلال الماضي ومن ثم فهم غالبًا يظهرون كشخصيات دراسية بمحض إرادتهم (ماروفيتز، 1978: 178).

لكي نعزل هذه الشخصيات بعيدًا عن العالم المتلقي للأدب يقول ماروفيتز: يجب أن نعمل بالفعل منذ بداية العمل على إحداث تباين واضح بدرجة كبيرة من كل أنواع الجمل التي تظهر في كلام السود الأمريكيين المتضمنة لكلمات الجحيم وكلام البيض، وذلك من أجل الوصول بالصراع إلى ذروته بين آلية اللغة المعاصرة وأشعار شكسبير التقليدية لأن شيئًا واحدًا سوف يبدأ في الظهور خلال عملية الكتابة. حيث يجب ألا يكون الأسلوب جامدًا أو يكون خلطًا بسيطًا لمواقف حديثة ومواقف تقليدية قديمة، ولعل أحد هذه الأساليب كان يوحي بشيء ما عن الصراع السياسي للسود في أمريكا، وبطريقة أخرى كانت ثمة محاولة لقول شيء ما عن المعتقدات التي كونها الناس عن شخصية عطيل في مسرحية شكسبير وكيف يكون ذلك مرتبطًا بالمشاكلات والهموم السياسية المعاصرة، وآخر سوف يقول أيضًا أنها محاولة للإيحاء بأن الشخصيات هي نفسها شخصيات شكسبير، إلا أنه ونتيجة لكونها تدور في نفس الإطار لمدة مائة عام تقريبًا، عزلت نفسها الآن عن سياقاتها وأطرها الأصلية، ولذلك فإنهم في اتجاه يموج بحرية في أنواع مختلفة من التربية الثقافية، ومن ثم يمكن السيطرة على تلك الشخصيات وإدخالها في سياق جديد (ماروفيتز، 1978: 186).

ويتضح ذلك من شخصية الدوق الذي يؤدي دوره كولزنيل أبيض من أقصى جنوب أمريكا وهو كاسيو، شاب إنجليزي في دور مساعد، وياجو ساخر مازح في إشارة تشبه في رؤيتها رواية "العم توم" في عالم البيض. لقد ولج ماروفيتز في عالم الدراما ليس فقط من خلال رفض

فكرة أن المعاني مملوكة للكاتب ويجب أن يروج ماروفيتز لهـا وتشـرح بأمانة من خلال الممثلين والمهرجين، وإنما أيضًا من خلال الفكرة المسيطرة بدرجة شديدة، والتي تقول إن أفضل الناس قدرة على الوصول لتلـك المعاني هم من تمرسوا في العمل داخل التحليل الأدبي التقليدي.

إن ما اهتم به ماروفيتز وآخرون مثله هو التطبيق العملي الـذي يعترف بأن حديث النقد والإنتاج الدرامي ليس حديثًا بريئًا سليم النيـة. فالنقاد ليسوا ملاحظين موضوعيين ومحايدين لمعاني شـخص آخـر هـو الكاتب، كما أن الممثلين والمخرجين والجمـاهير لا تشـارك في العمـل المسرحي سواء بالتمثيل أو المشاهدة، ونلاحـظ تلـك المعـاني بأمانـة وموضوعية ودون نقدها. إن الأسس المسرحية والفلسـفية لممارسـتهم النقدية لا يمكن تجاهلها بالرغم من الأسطورة المسيطرة التي تذهب إلى أنه يمكن تجاهلها، ومن ثم فإن ذلك يقصد به منذ سـنوات عديـدة نمطـا الاستبداد وهما تمييز النص الأدبي وتمييز المؤلف. وأحد الخطوات الأوليـة للإفلات من هذا الاستبداد هو أن نعترف بأنه ليس هناك صوت واحـد يشترك في بناء المعاني وإنما توجد أصوات متعددة.

## الأصوات المتعددة:

افتتح كيث ألان كتابه "المعنى اللغوي" في عام **1986** بقصة عن المتحدث الذي دخل قاعة مكتظة بالناس، واقترب من الميكروفون وأعد نفسه ليتحدث، وما إن فتح فمه حتى سقط بفعل أزمـة قلبيـة دون أن ينطق بكلمة واحدة. وضع ألان رأيًا حاسمًا بقوله إنه ليست هناك محصلة

أو نتيجة على الإطلاق لما عزم المتحدث قوله إذا لم يكن تفوه بكلمة ومن ثم لم تسمع. إن أهمية اللغة تبرز فقط حينما تكون جزءًا من التفاعل والتواصل الاجتماعي ومن ثم يبرز معناها أيضًا في هذا التفاعل.

اعترف الفيلسوف لودفيك فتجنشتاين بذلك حينما قال بأن تلك الممارسات العلمية هي التي تعطي للكلمات معانيها، وهنا كان يشير من خلال الممارسات العلمية إلى فكرة مفادها أن الاستخدام أو التطبيق هو الذي يحدد المعنى وليست المعاني ذاتها في إطار حرية السياق للنص. فالمعنى يرمز إليه من خلال الكلمات ومن ثم فمصطلح الممارسات العلمية يشكل أهمية كبيرة هنا. لقد كانت الكلمة الألمانية التي استخدمها فتجنشتاين أي التطبيق العملي وأود أن أقول إن الدمج بين آراء فتجنشتاين حول اللغة على أنها استخدام عملي. والفهم الماركسي للتطبيق العملي على أنه نشاط بشري. سوف يكون في مواجهة الاغتراب والاضطهاد المؤسسي يقتضي أن يصبح نشاطا ثوريًا راديكاليًا من أجل بعث التغيير في ظروف الإنسان. وسوف يعمل وقتها كقاعدة فعالة يتأسس عليها بناء التطبيق النقدي ويتضمن التطبيق العملي وما يرتبط به واللغة تفاعلاً وتغيرًا سياسيا واجتماعيا. ومن ثم فإن الفهم النقدي للتطبيق الدرامي يدور هو الآخر حول التفاعل والتغيير الاجتماعي. إن التطبيق العملي عملية تضم التحليل والحدث المصممين لبعث التغيير، يتضمن التطبيق العملي كلًا من الحدث والعملية التي تبنى وتحدد ما نفعله كبشر وكمؤسسات اجتماعية. كما أن ما نفعله يتحدد بطريقة عشوائية وذلك عبر طرق متنوعة يصنع من خلالها المعنى من بينها استخدام اللغة.

النصوص المسرحية هم ممارسات تحتوي على التفاعل الاجتماعي كما أن إن التفاعل الاجتماعي يتصل بقضايا السلطة والتغيير. وفي أحيان كثيرة لا يعتمد الاتصال على ما تعنيه الكلمات وإنما أكثر على ما يدركه كثير من الناس، مع أن المعاني توجه عبر اللغة، فإن هذه المعاني لا تمثل شيئا جوهريا لنظام وثبات اللغة، لقد صاغها الناس وبدرجة عظيمة الأهمية صاغتها المؤسسات في المواقف الاجتماعية التي تتغير بشكل دائم.

إن ما تعنيه الكلمات نفسها غالبًا ما يعد نتيجة أقل شائنًا من إستراتيجيات وأسس البناء بداخل الحديث، مثلما يظهر في هذا الحوار بين جيري وإما في مسرحية الخيانة (بنتر1978–52):

جيري: عندي أسرة.

إما: أنا أيضا عندي أسرة.

جيري: إنني مدرك لذلك تمامًا، كما يجب أن أذكرك بأن زوجك أقدم صديق لي.

إما: ماذا تعني بذلك؟

جيري: لم أقصد أي شيء من هذا.

إما: لكن ما الذي تحاول أن تصرح به بقولك ذلك؟

جيري: يا للمسيح! لم أحاول أن أصرح بشيء. لقد قلت بالضبط ما أردته.

إما: أهكذا؟

أيمكن أن نستنتج ما يجري في هذا الحديث عبر الأداء التمثيلي ليضع إما في موقف الهجوم وجيري في موقف الدفاع؟ يبدو أن الصراع بين الشخصيتين لا ينشأ مما يقال وإنما مما لم يتم قوله، فلا يظهر ما يشير إلى حدوث خلاف في الرأي بينهما وما ظهر هو اختلاف يبدو أنه يستند إلى حالة من الشك والغموض، غير أن ما يشكل على الأرجح أهمية متزايدة لفهم الصراع الذي يعتمد على الشك، وبالتالي، الأداء التمثيلي له، هو تلك الملامح المميزة للنص والتي يأتي في أولها حالة انعدام اليقين بينهما، ويبدو أن هذا في أغلبه يستند بداية على انعدام اليقين حول ما يبدو ظاهرًا من معنى تشير إليه كلمة ذلك خلال مجرى الحديث، يبدو أن كلا من جيري وإما يستوعب معاني مختلفة تمامًا لهذه الكلمة ومن ثم ما يبدو في مواضع أخرى على أنه أسلوب ربط فعال لإحداث الترابط بين أجزاء النص والشخصيات معًا، ويمكن أن يجري تمثيلية بطريقة فعالة على أنه محرك يثير الغموض ومن ثم يثير الصراع بين إما وجيري. لقد قام جيري باستبدال كلمة (هذا) في السطر رقم (6) المعنى الواضح في حديثه لتضفي الغموض على ما يقوله ومن ثم استخدمت للإشارة إلى تقهره في الصراع. غير أن تكرار استخدم إما بشكل واضح لكلمة (ذلك) في ردها على جيري يكشف ويضاعف الضغط عليه إلى الحد الذي يرد عليها بطريقة غاضبة يمكن أن يفهم الصراع بين الشخصين وتطوره بشكل واضح، وفي تلك الحالة تتبع الضمائر البارزة في الحديث أكثر من بناء صورة عبر تتبع مسار لفهم هذا الصراع وتطوره من خلال

معاني الكلمات فقط، ويعتمد الصراع على قراءة النص وليس ما يوجد بداخله من إشارات ضمنية لكن ما تشير إليه القراءة من آراء مختلفة تبرز من النص عن طريق الشخصيات.

وبالمثل فإن الصراع يمكن أن يرتقي بصورة كبيرة في الأداء التمثيلي من خلا التركيز على الضمير (أنا) ليتصور كل جمل الحوار في مسار الحديث بين جيري وإما، ومن ثم يجري بناء سلطة النزاع بينهما عبر تأكيد كل منهما لذاته على حساب الآخر، ومن بين الأشياء الأخرى إبراز كلمة (أيضًا) لتعطي تركيزًا في رد إما الأول على جيري، لتؤكد تلك النهاية على تطلع إما للحصول على مكانة متساوية من السلطة مع جيري.

يعرف التطبيق العملي الموجود لهذا الحديث على أنه فهم الكيفية التي تبنى بها المعاني أكثر مما يجري التصريح به. من أجل فهم الوسائل التي تتمكن الشخصيات من خلالها من إحداث تأثير على بعض أنماط التغيير، كل شخصية على حساب الأخرى وهذا الفهم يعني فهم ماهية علاقات السلطة الموجودة داخل الحديث والتي يستلزم فهم صورة اللغة على أنها تفاعل يتبع الفهم الخاص بالتطبيق العملي كعملية راديكالية تفترض أنه بداخل أي حديث يجري بين الناس يوجد نزاع بين أصوات متعددة، كفاح لنيل السيطرة وكفاح لبعث التغيير.

**اللغة والحدث:**

في مقالة بعنوان "في الأسلوب الدرامي" يتحدث سارتر عن التلازم بين المسرح واللغة والحدث قائلاً:

يجب أن يعبر الكلام داخل المسرح عن تعهد أو التزام أو رفض أو رأي أو حكم أخلاقي أو دفاع عن حقوق إنسان أو اعتداء على حقوق آخرين كما يجب أن يكون في أسلوب بلاغي مرتب أو يكون وسيلة لتنفيذ مغامرة. على سبيل المثال من خلال التهديد أو الكذب أو شيء من هذا القبيل بشرط ألا تفرغ فيه أدوار السحر والسخرية والتقديس. بينما تتركز سلطة اللغة على قدرتها الأدائية مثل لغة الشماس والكهان من أجل تحقيق شيء ما وعبر هذا الفعل تغيير شيء ما. ويستطرد سارتر قائلاً:

هذه اللغة هي جزئية أو لحظة في حدث كما هي الحياة، وهي موجودة ببساطة من أجل إعطاء أوامر أو الدفاع عن أشياء معينة أو تفسير للمشاعر في صورة نزاع من أجل الدفاع عن شيء، وهذا ما يظهر في الأغراض المعلومة لاستخدامها، للإقناع أو توجيه الاتهام من أجل إبراز القرارات أو من أجل استخدامها في مبارزات نمطية كحالات الرفض أو الاعتراض وما يماثلها؛ فبمجرد أن تتوقف اللغة لتتحول إلى حدث تثير في تلك اللحظة شخصًا. وكما يوجه هذا المفهوم اللغة وبشكل واضح إلى تصور هذه اللغة على أنه شيء غير قابل للرد تماما مثل الحدث، والحدث الحقيقي هو الشيء الذي لا يرد وإنما يصبح مع استمراره أكثر ثورية.

وحتى لو أردت أن ترتد وتعود من جديد لنقطة البداية، لـــن تســـتطيع، ويتعين عليك أن تمضي حتى النهاية. إنها الحركة الراديكالية للحدث التي أصبحت مخططة ومنسقة داخل المسرح (**1976–105**).

ومن ثم فإن اللغة عند النظر إليها في ضوء هذا المفهوم، لن تعـــني ببساطة أنها وسيلة لتمثيل الحقائق والمعاني الموجودة بالفعل، وإنما هي اللغة التي يتميز أداؤها بأنه يجري تباعًا، وهنا ينشأ الحـــدث لتخليـــق معـــان وحقائق جديدة، كتب إدوارد بوند تحت عنوان "ملاحظة علـــى المنـــهج الدرامي" (بوند،**1978–14**) يقول:

لم يعد التأثير يتبع السبب والمؤثر، كما يعد الحكم بقيم الحجـــة، كما كان في الماضي، وعلاوة على ذلك ظلت لغة القيم والأخلاق أسيرة لنفس الفخ، ومن ثم فليس سهلاً على الكتاب المعاصرين أن يضـــمنوا في أساطيرهم وقصصهم أشياء لتعليم الخبرة الحياتية والأخلاق بطريقة كانت تجب وتلاءم المجمع المستقر الآمن؛ إذ لم يعد أســـلوب حكـــي القصـــة والاستخدام المعياري للغة يحتوي على التفسير الكامن بداخلـــها. ونحـــن مازلنا جزءًا من مجتمعاتنا المؤسسية المعاصرة، فإن حياتنا أصبحت خاليـــة من المعنى، ولذلك أصبحت القصص التي تدور حولها هي الأخرى خالية من المعنى ولا تستطيع القصص أن تقدم تفسيرات بذاتها، فلم تعد تستطيع أن تعلمنا كيف يمكن تفهم ما بداخلها، كما لم يعد الكاتـــب الـــدرامي يستطيع أن يواجه الجمهور بالحقيقة من خلال حكايته للقصة. لقد صـــار

التفسير مزيفًا من خلال المجتمع، حتى اللغة المعيارية نستخدمها لكي نتعايش بها داخل المجتمع الرأسمالي ولا يمكن أن نستخدمها لتفسيره.

لقد أوذيت لغتنا حين دخلت إلى هذا المجتمع مثلما أوذيت الفضيلة، وهذا يعني أن سلامة ونقاء أخلاقنا عرضة للخطر ولن تستطيع لغة التقنية الخاصة بعلوم السياسة والاجتماع أن تحل المشكلة، لأنه بالرغم من قدرتها على تحليل الحقيقة المجردة فإنها لن تستطيع إعادة إنتاج صورة الحقيقة على خشبة المسرح، فنحن لا تعيش بالتأكيد داخل مجتمع مؤسساته قوية إلى الدرجة التي تنقد نفسها أو حتى غنية بما يكفي، نحن لسنا مثل الرأسمالية الأمريكية التي تمول تجني أرباحًا من أفلامها التي تدور حول المكر والخيانة، والمحاكمة العرقية للسود إن القضية ببساطة هي أننا يجب أن نعيد كتابة الحس الإنساني وذلك أشبه بطفل يحاول أن ينطق بلغة جديدة.

هذه اللغة الجديدة بالنسبة لسارتر وبوند وغيرهما ليست ببساطة لغة الكلمات التي تمثل وتقدم الحقيقة، وإنما اللغة التي تحدد وتسيطر على المتحدثين بها وتبرز دور السلطة والمكانة ودور العلاقات. إنها لغة الحدث والتعبير لأنها تدور حول التفاعل والتطبيق العملي.. إنها اللغة المحددة من أجل التأثير على التعبير لأن المجتمع هو الآخر يعمل في إطار الصراع، ولعل دور التطبيق العملي المتضمن لذلك هو أن يقوم بتزييف تلك اللغة حتى يمكن تمثيلها لتحويلها بعد إحداث التفكيك والتغيير لطبيعة الصراع من لغة اضطهاد وتظلم إلى لغة تحرر.

وبالطبع فإن ذلك بوضوح أسهل شيء يمكن أن يكتب في كتاب مثل هذا. ولكن مع الأخذ في الاعتبار المشاكلات العديدة التي يمكـــن أن تنشأ حوله. غير أنه يعد اعتقادًا أساسيًا للغرض السابق حيث إن ما يثيره التطبيق العملي من تغيير سوف يكون هو نفسه ما يجب أن يأتي في مقدمة الخطاب الدرامي (أي داخل قاعة الدرس والمسرح والبلاتوه وغيرهـــا). ومن ثم فإنه يمكن أن يتصدر المؤسسات الحاكمة للمجتمع. ففي مسرحية "الألوان" لـــبوند تشرح أنا تلك الحاجة للغة جديدة متحـــررة وذلـــك خلال حديثها مع ترينش.

ترينش: (يحاول أن يشرح) يجب أن تساعدي في دفـــع مســـيرة العالم، ليس لتجذبيه نحوك، يجب أن تكون لـــديك أســـباب لمـــا تفعلين ومن ثم تشرحينها لنا وتجعلينا نستمع إليك.

أنا: نحن فقط نشرح أما أنتم فتقرؤونها.

ترينش: ولكن.. إنها الكلمات.

أنا: ألا تعني شيئًا بالنسبة لك. ذلك المجتمع لا يستطيع أن يشرح نفسه لنفسه أنت لا تفهم شيئًا حتى الوسائل الجماهيرية للشرح من صحافة وتليفزيون، ومسارح، ومحاكم، ومدارس وجماعات، تجمع فيه المعلومات، يكون مملوكًا بطريقة أو بـــأخرى لأنـــاس أمثالك، حتى لغتنا مملوكة لكم.. يجب أن نتعلم لغة جديدة.

ويدور التطبيق العملي حول فهم وتغيير تلك الحياة عن طريق تقديم لغات جديدة، فتمثيل اللغة الجديدة بهذا العدد يعني الاعتراف والتسليم بأن العوالم التي تعيش فيها عوالم محددة بأطر معينة من النصوص وبطريقة متقطعة عشوائية، وتشير اللغة التي يتعرف عليها ترينش ويفهمها إلى عالم مختلف تمامًا عن عالم أنا التي تحاول أن تدفعه لفهمها لأنهما يستخدمان لغات مختلفة تمامًا عن الإنجليزية، وبتعبير آخر فعن طريق الأداء في لغات مختلفة يمثلان عوالم مختلفة تمامًا. ويدور التطبيق العملي حول معرفة تلك العوالم المختلفة ومحالة إحداث تغيير بداخلها، وما يوجد بها من ظلم واضطهاد، كما تدور حول تنفيذ ذلك في تلك العوالم التي تستخدم وتعرف النصوص الدرامية على أنها جزء من المسار الذي تحدد وتفهم منه الحقائق.. لقد عارض برتولد بريشت قائلاً: إن الكتابة للمسرح تعني في الأساس تجديد شبكة العمل الفعلية للمجتمع، وإظهار الآراء المسيطرة مثل آراء الأقوياء المسيطرين والكتابة من وجهة نظر الطبقة التي تعد سلسلة من الحلول الشاملة للمشاكلات الضاغطة التي تصيب المجتمع البشري وتؤكد على ديناميات التنمية (ويلليت،**1964**: **109**). وهذا يوحي بالرغبة في نيل السلطة والسيطرة، بهدف التأثير على التغيير، في محال أكثر تحديدًا وتركيزًا للنصوص الدرامية وأكثر التصاقًا بالتطبيق الدرامي.

ولا يجوز أن يفيد المعنى ببساطة في إطار ما تعنيه الكلمات فحسب، ولكن في إطار المستويات العديدة من المعنى الموجودة في اللغة. كما هو الحال وبالمثل في الحدث في التعاملات الاجتماعية والمؤسسية

وتفاعلات الناس المشتركة في الاتصال حيث إن معظم المعـــاني لا تجـــد لنفسها مسارًا داخل المعجم. إنها معان تتضمن حركة جسدية وتعـــبيرات بالوجه ونوعية من الصوت وسرعة في توصيلها في أثناء الحـــديث. إنهـــا أيضًا معان ضمن ما يسمى بالأناقة الاجتماعية والحديث القصير، والمعاني التي تتداخل فيها السخرية والهجاء والمجاز والغريب من الكلمات المألوفة والمعاني التي تتضمن صيغ التردد والبدايات الخاطئة وكلمات الصمت في اللغة والمعاني التي تتضمن المزيد من الافتراضات الأيديولوجية والسياسية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية البارزة منها والمســـتترة في عمليـــة التفاعل.

إن معاني الاضطهاد الطبقي والعنصري والسلطوي والجنســـي: وهي المعاني التي تدخل في عمليات البناء والمقاومة وسلطة العلاقات بـــين الناس وتدخل في عمليتي الصراع والتعاون، إنما تكون كمًا ضخمًا مـــن إستراتيجيات بناء الناس للنصوص بالطريقة التي تبنى بها الحقائق داخـــل التفاعل الاجتماعي.

ويدور معنى الاتصال دوما حول إنجاز شيء ما لشـــخص آخـــر كما يدور حول مجموعة من الفاعلين الذين ينفذون شيئًا ما للمفعـــولين بهم. غير أن هذا الفعل يجري دائمًا بصورة متغيرة، فهو شـــيء متحـــرك ومتغير. إنها تلك الحركة التي تعد عملية حاسمة لأنها تدل علـــى أنـــه لا توجد معان ولا فاعل ولا مفعول به ولا واحد من الناس أو مؤسسة مـــن المؤسسات البشرية ولا ممارسات اجتماعية ولا عمليات تتضمن حدثًا، في

شكل محدد وثابت لا يتغير. فالمعنى دائمًا مؤجل وغير مكتمل على الإطلاق، لأنه لم ينته أبدًا.

## تمثيل المعاني:

لقد أوضح ستيفن بيركوف (1989: 94) هذا الإرجاء للمعنى في إطار تفسيره لمنولوج هاملت الشهير "أكون أو لا أكون": أكون أو لا أكون خطوة جادة نحو أسفل، المسرح يقف، يحمل الكلمات كما قلتها أقف ثم أحمل الكلمات ثم أخفض صوتي. وذلك هو السؤال:

أخلق هذه البداية حتى أتغلب على الوعي الذاتي في بداية فقرة التمهيد، وبهذا أدخل فيها قبل أن يلاحظ الجمهور، ثم أستريح لحظة حتى أجعلهم يستوعبونها بأنفسهم وأحيانا أخرى أبدأها في الواقع ببطء كنوع من الاعتراف بمشكلتي ولكن دائمًا أتجه إليهم فلو بدأتها بشدة وبحدة ثم ظهرت أنها تعمل على تأليه كثير من ساعات الفكر، كما لو أنني غيرت جلد أفكاري فإنها سوف تكشف عن نفسها. وبعد كل هذا الخوف من الحيرة فإن الحياة تتلخص في عبارة أكون أو لا أكون أحيانا تشبه الحوار مع الجمهور مثلما توقعت الإجابة.

لا توجد طريقة واحدة من وجهة نظر بيركوف لتمثيل هذا المونولوج ولا حتى في قراءته أو تحليله ولا في البروفة المسرحية أو الإخراج، وإنما هناك دائمًا طرق متغيرة.

(أن تموت).. دعونا نتأمل هذه الكلمة كاختيار آخر يمكن حدوثه. انظر إلى الجمهور.. مثل هذا السلام هذا الفراغ – توقف النفس حتى في قولها أن تموت الموت بينما ننطقها! أتنام.. أتنام... فكرة أخرى مزعجة سوف تهدد دائمًا الأخرى المسالمة في حالة الخوف، أي طريق يسلكه المرء هناك سوف يكون بديلاً، فهاملت لديه بدائل عديدة ما دام لكل مشهد نظير من أجل تعرف المشهد نفسه، ومن ثم كلها ضرورية للمشهد. أن تعيش أمرٌ سيئ ولكن أن تموت أمر أسوأ... سوف نحلم وما دمنا نحلم أثناء النوم. الكوابيس محتملة بداخله، ومن ثم نتخيل استمرار خلود الكوابيس التي يمكن أن تنشأ داخل ذلك النوم الأبدي. نحن نتذوق النوم الحقيقي الذي هو أشبه بالموتة الصغرى كما أننا نتعذب بالرؤى المرعبة لذا تخيل عدم قدرتك على التخلص من هذا الشيء الدموي بعيدًا. هاملت يتجاوز بعيدًا عن هذا الألم من الخوف الأبدي.

بالرغم من أصوات الأداء المتعددة هنا بالنسبة لبيركوف بصفته مخرجًا وكاتبًا وممثلاً، سواء كان لهاملت أو غيره، فإن تلك الأصوات تقود إلى تمييز نوع واحد من التفسير لشخصية هاملت، وهو أنه يعارض ويبتعد عن ذلك الألم من الخوف الأبدي. وتوجد تحليلات عديدة مباشرة نحو إيجاد وتنفيذ الأداء بالاعتماد على عدد من المحركات النصية لا من أجل أداء كلمات المناجاة وإنما لذعر شخصية هاملت. إن ما فعله بيركوف هو تمييز تفسير خاص للشخصية ليستخدم ذلك التمييز ليس كوسيلة لبنائه على أنه تفسير صحيح، وإنما كجزء من العملية الديناميكية لصناعة معان جديدة ومختلفة في كل إخراج مسرحي.

وتعد هذه النقطة مسألة حاسمة لأنها تعني أنه لا يوجد شيء لحسم قضية أن هناك نصًا واحدًا لا يتميز، وعلى سبيل المثال الإخراج المسرحي "أنظر وراءك في غضب" (جون أوسبورن، 8 مايو 1956) ينظر إليه الآن وبصفة عامة على أنه كان نقطة تحول في المسرح الإنجليزي المعاصر، نتج عن محصلة عدد مختلف من المقالات النقدية، كتبت حولها بعض الآراء التي تشير إلى أن أهميتها كمسرحية (غير عادية) (فايننشيال تايمز10مايو 1956) إن كان ذلك الرأي مضللاً وقد احتوت جريدة "التايمز" في عدد 6مايو 1965على مقالات شنت حملة غاضبة للتنديد بالمسرحية، علاوة على جريدة "مانشيستر جارديان" في عدد 10مايو1965، التي وصفت بأنها "تمثل بلبلة شديدة كدراما أولية"، كما تشير جريدة "الأوبزرفر" في عدد 13 مايو 1965 إلى أنها من أفضل مسرحيات عصرها.

يوجد عدد كبير من الرؤى هنا لأن هناك حقائق عديدة لذلك الإخراج الخاص في تلك الليلة. وبالرغم مما يبدو واضحًا أنها فقط مسرحية واحدة، بعد مضي ثلاثة وثلاثين عامًا على إخراجها ثم عرضها مرة أخرى في عام 1989على مسرح (ليرك) بلندن، ليكتب عنها جون بيتر في جريدة "الصنداي تايمز في عدد 13أغسطس1989: بينما أوشك أوسبورن أن يحتفل بعيد ميلاده الستين وكان ذلك في نفس الوقت الذي كتبنا فيه عنه: ما نشرناه في مقالة هامشية ومكننا أن جون بيتر يكشف النقاب عن المغزى الحقيقي للمسرحية، فالتحول الذي حدث كان حكمًا على أن المسرحية لا تدور حول شاب غاضب ينتمي إلى يمين أو يسار من

تيارات السياسة البريطانية وإنما كان ذلك حكمًا لكاتب شاب في عصر الحضارة العتيقة.

لكن ما الذي تشير إليه كلمة (هي)؟. إن جون بيتر مثل غيره من النقاد السابقين لا ينقد أداء المسرحية في ليلة العرض الخاصة، وإنما ينقد شيئًا آخر أطلق عليه هو وآخرون المسرحية. ومن خلال ذلك ينقدون الكاتب نفسه، ومن ثم فإن ذلك لا يعني نقد الأداء المسرحي وإنما يعني شيئًا آخر أطلق عليه المسرحية أو الكاتب، وتوجد تصنيفات شائعة جدا ولكن بالرغم من أهميتها الواضحة والمتزايدة على ساحة النقد الدرامي وبدرجة كبيرة، أقول إنها تصنيفات تتحدى أي شخص يقدم على نقدهم، وفي هذا الصدد تتحدى التعريف لمعانيها في الممارسة النقدية ومن ثم فإنهم يدورون حول اللا قيمة.

إن ذلك لا يعني مطلقًا أنه ليس هناك مكان للكتابة والكتاب في التطبيق الدرامي، وبعيدًا عن ذلك فما أعنيه هو: طالما توجد تصنيفات نقدية ونظرية فإن المسرحية والكاتب يكونان في مرتبة أعلى من التحليل وما نستطيع أن نعالجه في إطار تباين درجات الثقة هو مفهوم النصوص الدرامية في إطار مسميات: أداء الكتابة، وأداء القراءة، وأداء التحليل، وأداء الإخراج، وأداء الاستقبال من الجمهور.

ولعل ذلك يقدم رؤية للأداء ليتسع بصورة مبالغة أكثر مما سمحت به كثير من النظريات النقدية. إنه يركز الانتباه في الحال على فكرة أن النص المكتوب هو مجرد حيز أو سطح لبناء المعاني داخل أداء

الكتابة والقراءة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال. وهذا بالتالي يثير قضايا مهمة جدا حول كيفية التعامل نظريًا وعمليًا مع مكانة النص الدرامي قبل إخراجه. فلو أن بأيدي الممثلين نصا مكتوبا، والتلاميذ لديهم واحد على أدراجهم، والمصممون لديهم آخر على لوحات الرسم، فمن يملك النص إذن؟ الكاتب أم الممثل أم التلميذ أم المصمم؟، لو احتفظ الكاتب بالنسخة الأصلية المنشورة فلمن تؤول ملكية النص للمنتج؟ أم للكاتب؟ أم الناشر؟ أم لمن اشترى نسخة منه من الكاتب؟ أم لمخرج النص؟ أم للشركة المسرحية أو التليفزيونية أو السينمائية؟ بعض الإجابات التي سوف نراها داخل الأجزاء المختلفة من هذا الكتاب هي ما تخلق الصراع دومًا. وطبيعة هذا الصراع هي ما تثير اهتمامي، لأن الصراع عملية أساسية داخل التطبيق العملي، والتطبيق العملي من وجهة نظري عملية أساسية للممارسة النقدية المسئولة سياسيًا واجتماعيًا للغة والحديث.

تحدث برتولد بريشت عن الاختلاف بين المسرحية كنص مكتوب على الورق، وبين الأداء التمثيلي في عملية إخراجها على أنه مثل تصادم قاتل حيث إن على الأداء في عملية الإخراج أن يتغلب على استبداد النص المكتوب، وبالطبع فإن نتيجة هذا التصادم بين الأداء سوف تكون – بالضرورة – مختلفة باختلاف الناس، تمامًا وبدرجة كبيرة مثل اختلافهم حول مفاهيم النص المكتوب، أي النص الدرامي والأداء التمثيلي أو أداء النص، أو الإخراج... الخ، وبخصوص تطوير نظرية اللغة والتطبيق الدرامي فإنني مهتم بصفة خاصة بالنصوص الدرامية وعلاقاتها

بالأداء التمثيلي في اللغة الإنجليزية. هذه السلسلة من الأداء تتضمن القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال ومجالات النشاط النقدي الذي اتسع ليشمل نوعية النصوص التي ينظر إليها عادة على أنها نصوص درامية.

السؤال الذي تتحتم الإجابة عنه هنا هو: ما الذي يميزه عن غيره من النصوص؟. فلو استخدم النص في أداء عمليات القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال كأي نص درامي سوف يصبح بالضرورة نصًا دراميًا.

ما الذي يشكل الدراما إذن؟.. والإجابة هي الرغبة في استخدام النص عند الإخراج، أو التأكيد على هذه الرغبة، لأنه توجد استخدامات عديدة للنص لا تؤدي إلى الإخراج. وهناك على سبيل المثال تطبيقات عديدة مثل استخدام النص داخل الفصل الدراسي في عملية الكتابة والقراءة والتحليل والاستقبال، ولكنه لا يتضمن مطلقًا البروفة والإخراج. ويعد التمييز بين الأداء والإخراج نقطة حاسمة، فحيث يستخدم لفظ الإخراج فإن ذلك يدل على كل العمليات السابقة التي تشمل القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والاستقبال. وعندما استخدم لفظ الإخراج فإنني أعني بذلك الأداء التمثيلي بصفة عامة في المسرح أما جمهور يقوم بعملية الاستقبال.

إن جنس الدراما لا يعرف بطريقة ذاتية أو من خلال عملية الكتابة، وإنما من خلال الاستخدامات والتطبيقات الاجتماعية التي تصنع

النصوص. والنصوص تؤدى من خلال مؤسسات متنوعة مثل مسرح الهواة ومسرح المحترفين والتعليم والتليفزيون والسينما والراديو وأفلام الفيديو والصحافة ومعالجة وتعليم الحديث والتدريب الصوتي لأحاديث العامة المحددة والمنشورة، وغيرها في أي من صور الأداء التمثيلي.

**التفسير:**

تعد النصوص الدرامية نصوصًا مختلفة حتى لو كان الأداء مسجلًا في صورة نص مكتوب أو على شريط سينمائي أو فيديو، ولن يكون النص الدرامي أبدًا واحدًا، بسبب الرؤى التحريرية له والتي تصنع في أثناء التسجيل وبسبب اللقاءات المختلفة الموجودة في صور ونماذج مختلفة من الأداء وبسبب اختلاف طرق الاستقبال لكل من الجمهور والممثلين. فلا توجد مناسبتان يصبح استقبال النص الدرامي فيهما واحدًا. كتب الكاتب الدرامي هارولد بنتر على سبيل المثال يقول: أتمنى أن تعني مسرحياتي شيئًا مختلفًا لكل من يشاهدها إذ يجب أن تكون كذلك، لأنه لا توجد أبدًا استجابة واحدة (وريه، **1970**: **421**). لم يرض هذا الرأي الناقد الأدبي الأمريكي كلينث بروكس في قراءته لمسرحية "ماكبث" لأنه شعر أن هذا المعنى الموجود الثابت يمكن أن يوجد من أجل المسرحية متى وجدت، فلا حاجة لعمل شيء أخر. ويعد ذلك ثبوتًا وسكونًا أكثر من كونه إجراءً ديناميكيًا للتفسير حيثما يتحول المعنى إلى منتج نهائي، عارض بروكس برأيه أن "ماكبث" يمكن أن تفهم كمسرحية من خلال صورة واحدة تتضمن بما يوجد في السطور التالية:

طفل جديد مجرد من الملابس

خطى واسعة تعبر هذه اللغة أو فردوس الطفل الجميل

حصان عند الرسل العمياء للهواء.

اعترض ريتشارد هورن باي على هذا المدخل وكتب ذلك، بينما كلينث بروكس يؤمن بذلك ومن ثم كتب يقول:

إنه يطرح آراءً مهمة وغالبًا ما تكون عبقرية، فمن الصعب ضمان مهمة العمل لينقله إلى فقرة وحيدة بمثل هذا الغموض. ما يتطلب العكوف عدة دقائق على قراءتها في مشهد يعتمد في معظم تأثيره على حلقة نقاشية تقام في الوقت نفسه بالحجرة المجاورة (هوربني، **1977**: **18**).

يمثل هذا الرأي الذي وضعه هورنبي أهمية كبيرة لأن الناقد الأدبي يتعامل مع النص الدرامي بصفة أساسية على أنه يحمل دليلًا وحيدًا لمعنى وحيد للمسرحية، ولهذا فإن هذا الدليل يخفى في كل كلمات فقرة وحيدة، كما أن تكرار ما فعله بروكس يعني اختزال النص الدرامي حتى يصبح ببساطة مجرد كلمات على ورقة مكتوبة..

كما تتجاهل دراميًا كتب دنيس ديدروت في منتصف القرن الثامن عشر حول "التناقض الظاهري للتمثيل" يقول:

كيف يمكن أن يؤدي ممثلان مختلفان جزءًا من مسرحية بالطريقة نفسها، حتى عندما يكون النص واضحًا بدرجة كبيرة وأكثر إحكامًا، ولو كانت قوة الكلمات ليست كافية لأكثر الكتاب ولن يكون أكثر من الإشارات التي تشير إلى رأي أو شعور أو فكرة؛ إذ تحتاج الرموز إلى حدث وإشارة وتجديد في الحديث والتعبير في سياق كل الظروف المحيطة من أجل إعطائها دلالاتها الكاملة (ديدروت، 1883: 5).

إنه يعتبر النص الدرامي مثل المسرحية ويفترض أنه شخصية منفردة مستقلة بدلًا من تعدد الأدوار المحتملة له، فإن ذلك يعني تجاهل سياق الظروف المحيطة وتقليص أي ممارسة نقدية إلى حد تجاوز حدود اللياقة والأدب. إن الجمهور لا يملك الوقت أو المهارات الأدبية للبحث عن الدليل الوحيد بهذه الطريقة وربطه بمعنى المسرحية ولو أنه فعل ذلك فلن يعد ذلك المعنى الوحيد، ففي هذا النوع من التحليل الأدبي للدراما لا يفيد الجمهور أو الإخراج الخاص الهم الأكبر حتى لو كان ذلك في صميم الموضوع؛ فالنتيجة الخاصة بالمعنى الوحيد بهذه الطريقة كانت ولم تزل ترتبط غالبًا بما يعتقد أنه مقصد وهدف الكاتب. ومن ثم فإن الإقرار بهذا الكشف لتنفيذ ذلك يعني إساءة فهم لديناميكية خلق المعاني وتجاهل تغيير سياقات نصوص الأداء بدرجة كبيرة؛ فالمعنى دائمًا مؤجل ولا يكتمل أبدًا.

وكل النصوص هي جديدة بغض النظر عن كم الوقت أو بأية طرق جرى عرضها على خشبة المسرح.

إن إدوارد بوند الذي راح يحارب بضراوة حتى يتخلص من استبداد الدراما واللغة الكلاسيكية والأدبية في عمله قد اعترف بذلك حينما كتب يقول:

قد تبدو لغتي العامية حيث هي موجودة بالصفحات المكتوبة، قد تبدو لبعض الناس لغة مسطحة ولكنها صممت لتبعث لغة أكثر غنى، من خلال الأداء الذي أعتقد أنه الأساس لأية حقيقة وفي كل ثقافة تعتقد أنني قانع وراض بهذا الأمر الغالب فإن المسألة تقتضي منا بصورة كلية تمامًا أن نسيطر على تلك اللغة العامية، وأن نتعلم كيف نستخدمها في أسلوب واضح ومتميز، غير أنها لو حلت محل اللغة الأخرى لا أظن أنه يجب علينا بالتالي أن نقلل من هذا النوع وبصورة كبيرة، حيث يتساوى أو يتماثل. (هاي و وروبرتس، 1980: 189).

ويضع بيتر بروك رأيًا مشابهًا لذلك في كتابه الفضاء الخالي (بروك، 1968: 13)، حيث الكلمة هي الجزء الصغير المرن لعالم ضخم من المعلومات غير المرئية ولعل هذا يشبه في محتواه أيضًا وعلى الأقل ما طرحه بريشت حينما قال بأن المسرحيات الجديدة يمكن أن تفهم فقط حينما تمثل، وأيضًا ما طرحه هارولد بنتز حين كتب يقول إن اللغة في ظل ما يقال إن شيئًا آخر يجري التصريح به حينما يكون الكلام الذي نسمعه دليلًا على ما لم نسمعه (بنتر، 1976: 14). إن أداء عمليات الكتابة والقراءة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال يخلق معاني جديدة

ونصوصًا جديدة ولغات جديدة، وهذه ليست ببساطة سلسلة من التقمصات أو التعبيرات لشخص آخر أو لغة الكاتب.

ويعزز الكاتب الدرامي البريطاني هوارد برنتون هذا الطرح حينما كتب في نصه المنشور ملاحظة تحت عنوان "الرومان في بريطانيا" (يرينتون، 1982) وذلك قبل عنوان النص تقول بأن هذا نص مسرحية في اليوم الأول في البروفة الخاصة بها، وما حدث بعد ذلك كان عمليات التحليل والبروفة والإخراج والاستقبال التي لا يمكن تدوينها في لغة مكتوبة بنص المسرحية.. إنها أيضًا تدلل بصورة مهمة على أن اللغة ومعاني المسرحية ليست ملكًا حكرًا علي وإنما تخضع للتغيير. إنها جزء من العملية الديناميكية لصناعة المعاني وفي هذا العمل نحن بحاجة إلى اكتشاف كامل في بداية النص المنشور "موت بائع متجول" (ميللر، 195: 11) حيث توجد مقدمة طويلة نسبيًا تحدد وضع المشهد كما لو أنها تقرأ برؤية واحدة كالآتي:

يسمع نغم، لعب على الفلوت، حكاية قصيرة ومشوقة حول الخضرة والأشجار والأفق، يرفع الستار ليظهر أمامنا بيت البائع نرى بناءات شاهقة محددة الأركان والزوايا بجانب البيت، تحيطه من كل الاتجاهات، يوجد فقط ضوء أزرق يسقط من السماء على المنزل والعشب من حوله. تتلون المنطقة المحيطة باللون البرتقالي الذي يتوهج كأنما يشير إلى الغضب، وبينما تظهر أضواء وأنوار عديدة، وبينما نشاهد القبة الصلبة من المنازل البسيطة بالمنزل الصغير الذي تبدو عليه هشاشة

البناء بشكل واضح يلتصق هواء الحلم بالمكان. الحلم ينطلق خارجًا من الحقيقة.

لعل ثمة أسئلة يمكن أن تثار حول النص، فبأي طريقة مثلًا يمكن للفلوت أن يحكي عن العشب والأشجار والأفق؟ هل ضوء السماء الأزرق يكون كذلك بالفعل عندما يسقط على المتزل والأحراش من حوله. كيف يمكن أن يكون كذلك بالفعل عندما يسقط على المتزل والأحراش من حوله. كيف يمكن أن يكون توهج اللون البرتقالي رمزًا للغضب؟

كيف يمكن لهواء الحلم أن يلتصق بالمكان؟ وبفرض أن المخرج سار على نهج هذه الإشارات المسرحية. ماذا تكون النتيجة؟. من الواضح أنه سوف تكون هناك رؤى متنوعة لذلك، كلما زاد عدد المخرجين، سوف تكون هناك قراءات متعددة كما يظهر، ولكنها ليست النص نفسه. وجاء أيضًا وصف ليندا زوجة البائع ويلي لومان كالآتي:

غالبًا زوجة مرحة، طورت قمعها الشديد لتوقعاتها نحو سلوك ويلي. تحبه أكثر مما يحبها، مبهورة به بالرغم من طبيعته المتقلبة، حالته المزاجية وأحلامه الجامحة وسلوكه العنيف قليلًا يحترمها فقط من واقع ذكريات جميلة لأشواقها الفياضة معه، الأشواق التي تشاركه فيها ولكنها تفتقد الحالة المزاجية لتتكلم وتتبع مسار حياتها للنهاية "داخل المسرحية" (ميللر، 1950: 12).

لا بد أن يتيح ذلك تفاسير مختلفة في كل وقت تمثل فيه شخصية ليندا. فلا يوجد تفسير قاطع محدد لأنه لا يوجد تفسير درامي ومؤكد لمثل هذا الوصف المحدد للشخصية مثلما لا يوجد إخراج محدد بهذا التفسير، وتتيح التفسيرات المتعددة حقائق متعددة. ومن ثم فالحقيقة ليست حالة ثابتة أو مستقرة للعلاقات، إذ توجد حقائق عديدة: تحدد من خلالها آراء عديدة ومختلفة. على سبيل المثال في التفعيلة الموسيقية لمسرحية "آل جمبر" (ستوبارد، 1972: 25)، لأنها تقترح أنك بعيد خارج هذا الكتاب، ومن ثم فإن ذلك يبدو أكثر على أنه سريالي. نحن لدينا موقف ممتع لشخصية خياليه تؤمن بأنه حقيقي بينما الشخصيات الأخرى خيالية، يوجز جورج في "آل جمبر" التناقض الظاهري بطريقة جيدة حينما يقول: وكيف يتسنى لشخص ما أن يعرف هذا الشخص الآخر؟

إن ذلك أكثر شبهًا وبصورة كبيرة بالخيال السينمائي الذي يقدم صورًا متحركة في وقت واحد وفي الوقت نفسه صورًا متحركة وغير متحركة، أو يشبه على المثال أيضًا ما حدث عندما لعب لورنس أوليفييه ومن دونه وكل من الزوج واللا زوج، الأعزب وغير الأعزب وكل من الممثل وغير الممثل وكل من المخرج. إن الحقيقة كما تؤكد عليها شخصية أرش في "آل جمبر" هي دائمًا حكم انتقالي غير نهائي.

ومن ثم توجد طرق عديدة لصناعة المعنى: هناك العديد من الحقائق ومن العوالم حيث يدور التطبيق الدرامي حول فهم تلك الطرق

العديدة، ومن ثم التعرف على الأيديولوجيات الموجودة فيها والدعوة إلى تغيير هذه الأيديولوجيات إذا كانت متعسفة أو ظالمة، ولهذا يتطلب ذلك فهمًا لطريقة بناء المعاني وينتج عن ذلك الوعي التام بكيفية خلق الحقائق والعوالم المختلفة. وتعد النقطة الأساسية في عملية الوعي، هي كيفية وضع المعاني في اللغة وكيفية وضع معنى وحس للألفاظ.

# الفصل الثاني
# صياغة المعنى

## الحقيقة والخيال

يتصور معظم الناس أن الأشياء تصنع المعنى وإذا لم تبد هذه الأشياء قادرة على صنع المعنى، فإننا نبذل أقصى ما في وسعنا من أجل جعل هذه الأشياء معبرة وذات معنى، غير أن جعل الأشياء معبرة يمكن أن يحدث من خلال ربط النصوص. هذا الربط بدوره يحدث سلسلة من اللقاءات المختلفة التي تصنع معاني مختلفة، وهذه بدورها تخلق حقائق وخيالات مختلفة.

تروي إليزابيث رايت (1989: 55) قصة عن مخرج مسرحية يعمل لصالح (برلينر إنسامبل) وهي فرقة مسرحية تشتهر بإنتاج أعمال برتولد بريشت فتقول:

بينما كان المخرج يعمل بمدرسة الدراما في السويد أجرى تجربة عندما طلب من أحد الطلاب، وكان أقلهم موهبة، أن يصعد على خشبة المسرح ولا يفعل شيئا على الإطلاق لا في إطار التمثيل أو حتى التفكير، وطلاب آخرون عليهم أن يخمنوا ما هو المعنى الذي يعرضه زميلهم، ترفع ستارة المسرح ببطء وتختفي الأضواء تدريجيًا وكانت هناك فترة

صمت طويلة بينما وقف الطالب المفتقر للموهبة هناك لا يفعل شيئًا على الإطلاق، وبعد مضي خمس دقائق لتتبعها ظلمة حالكة وفي النهاية أسدل الستار، وطلب من الجمهور أن يعلق على ما رآه، قالوا إنهم لمسوا الحياة التراجيدية التي يعيشها الطالب في عصر التكنولوجيا حيث يمتلئ بالوحدة والاغتراب، ولكنهم معجبون بشجاعته في المقاومة، ورفضه للمساومة وتحكمه الكامل في الموقف، وبكل أدائه المؤثر. غير أنهم لم يلبثوا أن ضحكوا عندما بات واضحًا أن هذا الشخص غير مرن بالمرة، حيث إنه غير واع وغير مدرك تمامًا لما يجري حوله في المدينة، لقد كان عرضًا مبهرًا للرفض جرى تمثيله بشكل فائق، وأخيرًا شعر الجمهور بحزن عميق بسبب المأساة التي يعيشها الفرد في السويد. عندئذ أخبرهم المخرج أنه لم يجر تمثيل شيء على الإطلاق.

ولكن هناك دورًا كبيرًا جرى تمثيله حيث استطاعت الجماهير تكوين معان حوله، بالرغم من نوايا الناس الآخرين، تمامًا مثل دور عظيم جرى تمثيله من نص مسرحي وهو في انتظار جودو، على الرغم من التعليق الشهير لأحد النقاد الذي جاء في مقالة صحفية تحت عنوان "الحدث غير المعاصر" وهذا يعني المسرحية التي لم يحدث فيها شيء مرتين (ايريش تايمز، 18 فبراير 1956: 6).

إن جعل الأشياء معبرة هو أحد الوسائل الرئيسية التي يتواصل من خلالها الناس. وقد وظف توم ستوبارد هذه الفكرة في نصوص عديدة ولكنه استعملها بصفة أساسية وبشكل مبهر في مسرحية "هاملت دوج"

(1979) حيث يستكشف مشاكلات اللغة وألعاب الكلمات التي تناقش في إطار كتاب "تحريات فلسفية" فلو أن شخصًا ما بنى مثلًا منصة وأطلق عليها أسماء من قبيل، "لوح خشبي" أو "مكعب" أو "قالب"، فهل يمكن أن نفترض أن هذه الكلمات التي حددها هذا الشخص تمثل دلالة عند البناء الذي يستقبلها؟ قد يبدو الافتراض معقولًا إذا سلمنا بأن الشخص القائل لها لم يكن على دراية تامة بالألفاظ الدالة على هذه الأشياء، ومن ثم فإن كلمة لوح خشبي يمكن أن تعني في المقام الأول قالبًا أو مسطحًا أو مكعبًا، بما أنه حدث توافق أو اتفاق فيما تدل عليه الكلمات، فليست ثمة مشاكلات تعوق حدوث الاتصال، القضية هنا هي أن تكون اللغة تمثيلًا لأشياء معينة تدل عليها، فإنها تكون دائمًا خيالية حيث إنه ليست هناك أسباب وجودية لمعنى الكلمات وما يجب أن تدل عليه. ويكشف ستوبارد عن هذه الفكرة محاولًا أن يعلم الجمهور قائمة مختلفة من المعاني لكلمات مألوفة لديه، فعلى سبيل المثال يقول في أحد أعماله على ألسنة الشخصيات:

باركر: يا لها من أمسيات.. أف.. سوف تكون بالكاد النهاية.

شارلي: (يوافق باركر على رأيه) نهاية منهكة على الأرجح! (ستوبارد، 1979: 17).

يعرض ستوبارد ترجمة لما سبق في نص منشور، غير أن هذا لن يكون متاحًا بالطبع أثناء عرض المسرحية. قد يكون العرض من طرح هذا التمرين هو حث الجمهور أو إتاحة الفرصة له كي يبني معان خاصة

به، وليس بالضرورة أن تكون نفس المعاني التي يطرحها ستوبارد. وتوجد لقاءات وعروض للأداء المسرحي والأحداث يمكن أن تتيح ترجمة لنصوصها، غير أن الهدف الرئيسي والإجمالي من طرح هذا التمرين هو تبيين إلى أي مدى يمكن أن تكون هذه اللقاءات بالفعل متغيرة ومتخيلة.

إن النظر إلى عملية إتاحة حدوث اللقاءات نقطة جوهرية ومهمة لأن ما تؤديه من أفعال عن طريق الحديث لا يتم في عزلة عنها. فهذه اللقاءات تتيح حدوث أدوار خاصة روتينية، كي تعد على أنها أدوار حقيقة وليست خيالية. وهكذا فمن أجل أن نعد بشيء ما أو نهدد شخصًا ما أو نسمي شخصًا ما أو نطلق اسمًا على سفينة مثلًا فإن ذلك يتم بصورة ضعيفة لو أن هذه اللقاءات المؤدية لحدوث ذلك موجودة. وتعد هذه اللقاءات محددة اجتماعيًا ومؤسسيًا. باعتماد هذا الإطار في العمل استنادًا إلى هذا الإطار لو أن مدرس الفصل المدرسي أمر التلاميذ أن يغادروا الفصل، فهناك فرصة مؤكدة أن يحدث ذلك أفضل مما لو أمر تلميذ منهم المدرس أن يغادر الفصل الذي يعد حدوثه أمرًا غير مؤكد.

إن الاختلاف بين اللقاءات التي تمكن من أداء الحقائق تعد قضية مثيرة لأنها تبني أدوار المشاركين في الأداء للإشارة إلى كيفية بناء المعاني لكل من المستمعين والمتحدثين والممثلين والجمهور. غير أن القضية الأكثر أهمية من كل ذلك هي أن تلك اللقاءات تثير أسئلة مهمة حول نظرية اللغة والتطبيق الدرامي. وإذا ما استمر التمييز بين الحقيقة والخيال، ترى هل يشكل هذا أهمية مطلقة أو لا؟ قد يكون الحديث الأكثر توافقًا

وبصورة متزايدة هو الذي لا يجري حول الحقائق على الإطـــلاق، وإنمـــا يجري حول الخيالات المختلفة، التي ينظر إليها على أنها الأكثـــر توافقًـــا وتناسبًا وقبولًا في النصوص والنماذج واللقاءات المختلفة.

والحقيقة ليست شيئًا صلبًا لا يتغير، وإنما هي دومًا نسبية بسبب وجهات النظر المختلفة والأيديولوجيات المختلفة، والتي تحـــدد الطريقـــة التي تشكل وتكون بها العالم، والكيفية التي ينظر بها إليه. فعلـــى ســـبيل المثال، يمكن اعتبار كثير من أعمال الكاتب والمخرج الســـينمائي جـــون ليك جودارد تمثيلًا قويًا لغياب وانعدام القدرة على التحقق والتأكد مـــن كون تلك الحقيقة شيئًا صلبًا لا يتغير. فالجمهور والقراء لـــنص الفـــيلم عليهم أن يتواصلوا وأن يشتركوا في حوار مع الفيلم حتى يشكل الفيلم كفيلم حقيقي وحتى تبنى وتكون المعاني لهذا الأداء الخاص بالفيلم. قـــال جودارد أن الحياة تنظم نفسها ولكنها تفعل ذلك فقـــط كجـــزء مـــن التواصل والتفاعل الاجتماعي، وتعد عملية التنظيم جزءًا حاسمًـــا مـــن الكيفية التي توضع وتصنع بها المعاني من خـــلال النـــاس ومؤسســـاتهم الاجتماعية. وهذه المعاني لا تؤسس حقيقة ثابتة أو غير متغيرة، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال هذا المقطع من نص فـــيلم "صـــنع في الولايـــات المتحدة" لجودارد (**1967**: **37**) بين العامل والساقي:

العامل: لو كنت ترغب، سوف أحاول التفاخر من خلال الكلام غير أنني لا أحب ذلك.

الساقي: لماذا لا تحب المفاخرة عن طريق الكلام؟

العامل: لأن جمل الكلام مجموعة من الكلمات التي لا تحمـــل أي معنى أو دلالة، ويشار إلى ذلك في القاموس.

بولا: غير أنه في القاموس يقال أيضًا إن الجمل تتكون من مجموعة من الكلمات وتكون معنى تامًا.

العامل: إنني أختلف كليًا مع تعريفك السابق.

بولا: لماذا إذن؟

الساقي: نعم لماذا تختلف تمامًا مع تعريفها؟

العامل: لأن الجملة لا يمكن أن تكون شيئًا لا يحمل أي معـــنى أو دلالة وفي الوقت نفسه تدل على معنى كامل.

الساقي: حسنًا، أنت إذن تصعب الأشياء على نفسك، حيـــث إنك إذا لم ترغب في التحدث بجمل تامة فلن أكون قادرًا علـــى فهمك، وإذا لم أفهم ما تقول فلن أكون قادرًا علـــى خـــدمتك. (يقدم الساقي كأسًا آخر إلى العامل).

العامل: حسنًا أيها الساقي.. أظن أن اسمك بول. سوف أحاول.

الكأس ليست بداخل خمري.

الساقي في جيب كم الجاكيت.

المنضدة تركل الآنسة.

السطح يطفئ السيجارة.

المناضد على الكئوس.

سطح الحجرة يتدلى من اللمبة.

النافذة تنظر إلى عين الآنسة.

لقد فتحتهم، وجلس الباب على الكرسي الدائري.

توجد ثلاثة بارات على التليفون.

القهوة مملوءة تمامًا بالفودكا.

توجد أربعة حوائط حول الكازينو.

القاموس لديه ثلاث نوافذ فقط.

نافذة أمريكية واحدة واثنان فرنسيتان.

الأبواب تلقي بنفسها إلى الخارج عبر النافذة.

الساقي يملأ سيجارة بالويسكي.

لقد أشعل زجاجة الجعة.

أنا وأنت.

هو ليس أنت.

هم أنت.

لقد حصل على ما لديهم.

لقد حصلوا على ما لم تحصل عليه.

ثمة عالم يُقدم هنا، يقوم في معظمه على رؤية واقعية مؤسسة جيدًا، هذا الواقع الذي يركز على اللغة التي تكون العالم من خلال أمثلة ونماذج لإبراز المعنى، إن البناء الأساسي للغة في هذا النص لم يتغير على الإطلاق، وإنما توجد فقط اختيارات نموذجية مختلفة، يبدو أنها تشكل تشويشًا حقيقيًا للاعتبارات الملاحظة جيدًا وفعليًا لكيفية ما يعنيه العالم. يمكن أن يتوقع بناء الجملة المكون من الفاعل، والأفعال المتبوعة بحروف جر والمفعول به في جملة (الباب يجلس على الكرسي الدائري) ولكننا بصفة عامة نتوقع بدرجة أقل أن يملأ هذا البناء بهذه الكلمات الخاصة، حتى لو تغير هذا البناء ليصيح مكونًا من فاعل وفعل وحال بالاعتماد على ترتيب عمليات الجلوس.

إن توقعاتنا حول الطريقة التي يعمل بها العالم يتم التشويش عليها بدرجة أقل من خلال البناء النحوي في النص أكثر مما تفعله الاختيارات المرتبطة في بناءه، ويُعد الصراع الذي ينشأ من عملية فهم النص صراعًا أو حوارًا بين البناء النحوي المألوف والاختيارات غير المألوفة لسياق النص، غير أن البناء النحوي المألوف لا يعد تمثيلًا للحقيقة الموجودة فعليًا بالنص، وإنما يعد فقط واحدًا من الطرق العديدة لبناء الحقيقة.

على سبيل المثال: يُعد الفرق بين الأفعال اللازمة والمتعدية إشارة إلى الاختلاف بين الأفعال التي تتطلب مفعولًا به والتي تكتفي بالفاعل. وفي هذا الصدد حول شخص ما أو بشيء ما يؤدي شيئًا ما إلى شخص ما أو شيء ما مثل جملة الساقي يملأ السيجارة وأنه يشعل... الخ، هذه هي رؤية للعالم، الحقيقة التي يجري بناؤها على أنها قائمة من العلاقات بين الفاعل والمفعول به، غير أنها ليست الطريقة الوحيدة لبناء الحقيقة. وفي هذا النص الدرامي الخاص لا يوجد ما يهدد رؤية العالم على أنها علاقات قائمة بين الفاعل والمفعول به، بالرغم من أننا قد نشاهدها فيما بعد. إن ما يطوله التهديد هو ما يكون الفواعل والمفاعيل: الأشخاص والأشياء الممثلة لهم. يعد هذا التهديد ضئيلًا في تأثيره على الأفكار الموجودة أكثر من التهديد الذي يؤدي إلى إعادة كتابة القاعدة النحوية.

ما يشكل أهمية – إذن – حول رؤية الواقع معبرًا عنه من خلال توقعات مشوشة، هو أنه يقترح أن كل شيء هو خيالي طبقًا للإطار الخاص الذي يتكون فيه، ولعل المقعد الموجود على خشبة المسرح ليس مقعدًا حقيقيًا وإنما تمثيل مسرحي للكرسي، حتى لو جئ به مباشرة من معرض محلي للأثاث.. إن كل شيء موجود في البناء المسرحي على خشبة المسرح يجب أن يُنظر إليه بالطريقة نفسها ما عدا الأطفال والحيوانات. يمكن أن تحقق تقدمًا نسبيًا في تدريب كلب على خشبة المسرح، ولكن هناك احتمالًا أن يتبول في أي لحظة غير متوقعة. إنه بصفته كلبًا غير واع أو مدرك للقاءات التي تمكنه من أن يعرف أن ما يجري هو خيال. فالكلب مثل الطفل الصغير لن يعرف أبدًا أنه ضمن

فريق العمل الذي يمثل المسرحية، وهذا بالطبع قد يشكل عنصر جـــذب أحيانًا، وذلك بأن تجعل الكلاب تدور حول خشبة المسرح حيث يتوقـــع الناس أن هذه الكلاب لن تتصرف طبقًا لتقليد الإخراج.

يشير برت ستيتس في مقالة بعنوان "الكلب علـــى المســـرح": المسرح كظاهرة في مسرحية "سيدا فيرونا" التي يوجد بها شخصية لاونس الذي يمتلك كلبًا يدعي كرات. إن هذا الكلب كما يقترح ستيتس عادة ما يسرق المشهد بكونه كلبًا فقط. ومن ثم فأي شيء يفعله الكلب مثـــل تجاهل صاحبه لاونس أو التثاؤب أو تحريك ذيله كل ذلك يصبح شـــيئًا مبهجًا أو جذابًا، لأن هذا ما يرغبه الكلب (ســـتيتس، 1983: 379). ولكن الأمر بهذه البساطة التي أوضحها ستيتس قد يكون الكلـــب غـــير واع أو مدرك للإطار والقالب المسرحي غير أن المشاهدين مدركون لهذا الإطار. ومن ثم فعندما يتثاءب الكلب فإن ذلك يُعد على الأرجح إشارة إلى حالة من الملل والضجر، أو تعليـــق مـــن الكلـــب علـــى لاونـــس والشخصيات الأخرى والمسرحية بأكملها، أو الجمهور، أو شيء آخـــر. وبالمثل عندما يهز الكلب ذيله فإن هذا يفهم على الأرجح على أنه إشارة إلى موافقة الكلب على شيء مما يجري الحديث عنه لاسيما في الحوار مـــع الشخصيات الأخرى أو صاحبه على سبيل المثال:

في الفصل الثاني: المشهد الثالث يدخل لاونس ممسكًا بكلب:

لاونس: لا لن تأتي الساعة التي أشرع فيها بالبكاء. كل شخص يدعى لاونس لديه هذا الخطأ الشنيع (يومئ الكلب برأسه) لقد تسلمت

نصيبي كابن كبير وسوف أذهب مع السيد بروتيوس إلى المحكمة (يجلس الكلب) أعتقد أن كلبي كراب من أكثر الكلاب حدة في طبعه (كراب يهز رأسه). كانت أمي تبكي، وأبي يتأوه من الألم، وأختي تصرخ من البكاء، والخادمة تولول بشدة، حتى قطتنا تعصر يديها حزنًا. وكل شيء داخل المترل في حالة من الأسى والارتباك، وحتى الآن لم يذرف هذا الكلب الهجين قاسي القلب دمعة واحدة (يدور الكلب بمؤخرته، فاتحًا فمه عن آخره موجهًا نظره مباشرة نحو الجمهور ومحركًا لذيله) إنه أشبه بحجر بل هو حجر شديد الصلابة ليس بداخله أي نوع من العاطفة أكثر من كونه مجرد كلب: (يرفع الكلب أذنيه، يقف منتصبًا، يرفع رجله أعلى ليثبتها على الهيكل ليتبول ثم يدور ماشيًا حول خشبة المسرح ليلقي بنظرة أخيرة على الجمهور قبل أن يغادر خشبة المسرح) لقد بكى أحد اليهود لرؤيتنا على هذه الحالة الفارقة (يعم الصمت: يعوي الكلب).

يمكن أن يحدث هذا النوع من الأداء المبتكر في المثال السابق، لتصبح حركة الكلب جزءًا مهمًا من لغة المسرحية تماثل حديث الممثلين. حيث إن الجمهور يمكنه أن يستوعب بعمق كليهما، الكلب والممثل داخل الإطار المسرحي الذي يقدم حركات الكلب للجمهور على أنها خيال محض، بينما وفي الوقت نفسه يعترف بأنه يمكن أن يحدث أي شيء من الكلب حيث إنه ليس ممثلاً حقيقيًا، وبالتالي ليس شخصية حقيقية. يعد هذا العمل شبيهًا بما فعله هيتشكوك عندما وضع مظهر الجوهرة في أحد أفلامه أو بجون مورتيمر الذي برز في العمل التليفزيوني روميول بيلي. إن حقيقة الخيال تكمن في معرفة الكيفية التي يكسر بها حيث إنه

حتى الآن بقى نقيًا مصونًا، لأن إقحام الشيء الحقيقي في العمل لا يعد في الواقع شيئًا حقيقيا وإنما تمثيل خيالي للحقيقة، لأن العبرة بالطريقة التي يظهر بها هذا الشيء سواء كان ذلك في المسرح، أو في الأفلام، أو الفيديو.

قام كل من جوليان بيك وجودث مالينا في بعض أجزاء من العمل الذي قدماه في الستينيات للمسرح الحي بادعاء تقديم أنفسهم كما هي على خشبة المسرح، ولكنها لم تكن أبدًا شخصياتهم الحقيقية كما هي في الواقع لقد كانوا دائمًا يقيمون تصويرًا مسرحيا لشخصياتهم، وفي الواقع فهذه هي الصورة التي نكون عليها جميعًا في أي موقف. وفي أي إطار تختلف الأطر. وكذلك الأوجه والمظاهر، ومن ثم هوية الشخصيات. وهنا يصدق أيضًا على المسرح البيئي للمخرجين مثل بيتر بروك وريتشارد شيشتر، حيث يجري التمثيل وأداء الأدوار في محاجر حقيقية أو في إطار منظر خلفي لجبال حقيقية، فالمحاجر والجبال لا توجد دائمًا كي تصبح حقيقية لأنه يتم الاستيلاء عليها في الحال من خلال الإطار المسرحي للقاءات المسرحية، وداخل عملية الأداء محاكاة حقيقية وخيال حقيقي، إنهم هنا الآن داخل الإطار المسرحي، المحاجر والجبال ومثل ملاعب كرة القدم، والكنائس المكرسة للعبادة والتجمعات والمصانع المخصصة لعمليات إخراج داريوفو ليشغل إطارًا تمثيليًا مختلفًا. ومن ثم يدخلون في خيال مختلف عن الحالة الموجودين فيها بشكل عادي. والتي قد تكون مثل إطار سياحي أو مكان مقدس أو علامة أرض محددة أو عمل أو إطار للألعاب الرياضية... الخ. إنهم يمثلون دائمًا خيالاً مختلفًا،

وتوجد دائمًا أطر مختلفة في المسلسل التليفزيوني لا استسلام (الآن بليسديل1989)، حتى بالرغم من أن أسماء الشخصيات هي أسماء الممثلين نفسها المؤدين لها فإنه لا يزال هناك دور للخيالات المختلفة. فأسماؤهم الحقيقية تم الاستيلاء عليها داخل إطار الدراما التليفزيونية وكانت خيالية داخل هذا الإطار مثلما هي كذلك داخل أي إطار آخر.

حدد برت ستيتس مسألة مهمة حول زيارة لحديقة الحيوان حيث توجد لافتة مكتوب عليها دينجو كلب أسترالي متوحش، وضعت خلف هذا الدينجو، في آخر القفص الموجود به. الحيوان الموجود بداخل القفص لا يرى بصورة كافية على أنه فعلاً دينجو حقيقي وإنما يمكن رؤيته على أنه تمثيل للدينجو الذي قد تراه لو ذهبت إلى أستراليا، ويعطي إطار حديقة الحيوان إيحاءً بهوية خيالية للدينجو بكونه تمثيلاً لشخصية أحد كلاب الدينجية الحقيقية، تدل الكلاب والممثلون واللغة على شيء واحد داخل إطار هذا الخطاب الخاص وفي أحيان كثيرة لا يتوقع أن يدلوا على أشياء أخرى في أطر مختلفة حينما كنت أكتب ذلك في أستراليا في وقت كان يحاول فيه لاعب كريكت شهير أن يعمل على وقف برنامج يذاع على شاشة التليفزيون حول علاقته المزعومة بفتاة تبلغ عشرين عامًا.. إن البرنامج والذي أخرجه لصالح محطة التليفزيون يعارض مقولة إن المشاهير ليس لديهم حياة خاصة. الموقف الذي يقترح أنه يوجد إطار واحد للمشاهير، وهو الإطار الخيالي الذي يخلق ويتكون من خلال برامج وسائل الإعلام الجماهيرية فمشاهير المجتمع أمثال الشخصيات الإعلامية ونجوم السينما والتليفزيون والممثلين ونجوم الرياضة...الخ، كل هؤلاء

وهم كثيرون يرغمون على أن يظلوا داخل الإطار الجماهيري من خلال الشخصيات التي يقدمونها مثل "لورانس أوليفيه" في شخصيات هاملت وريتشارد الثالث وهنري الخامس، و"إيدث إيفان" في شخصية الليدي براكنيل، و"لارى هاكمان" في شخصية جي أر إذا ما ذكرنا عددًا قليلا.

**الأيديولوجيا:**

يروي وول سوينكا قصة عن المسرح في كوبا بعد الثورة؛ حيث يتطور المسرح كقوة ذات نفوذ كبير، يقول لقد ذهبت إلى معسكر لمشاهدة مسرحية تعرض في صالة ألعاب الجمباز، وفي الوقت الذي بدا فيه نصف الجمهور نائمًا حدثت حركة فجائية مدرية، وفي خلال ثانيتين من وقوعها زحف عدد كبير من الجمهور نحو الأبواب مسرعين، أما العدد الباقي منهم فقبع تحت المقاعد، حيث اعتقد كثير منهم أن باتستا قد عاد في سرب من مدفعيته المدمرة (سوينكا، **1988**: **45**). وما حدث لم يكن إلا سيلاً من الطلقات المفاجئة من مدرس داخل إطار العرض المسرحي، إلا أن ما حدث جعل كثيرًا من الجمهور يرجعونه إلى القمع الذي أحدثه باتستا: لقد تحول الخيال داخل الإطار المسرحي إلى حقيقة لإطار الخطاب عن الثورة.

وكلمة خطاب هنا على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأن بناء النصوص لا بد أن يحتوي على اللغة والاتصال وكل ما يضمن التطبيق العملي، وتبنى المعاني من خلال التطبيق العملي، وهذا البناء يتضمن أيديولوجيات مختلفة، ومن ثم حقائق مختلفة، فاللغة ليست ببساطة تمثيلاً

للحقيقة البعيدة عنها بعيدًا هناك في مكان ما، فكما أوضح وليام جيمس منذ ما يزيد عن مائة وثلاثين عامًا بقوله: إن الشيء الأهم لاكتشاف ماهية الحقيقة، هو أن نحاول وبشكل فعال أن نثير السؤال الآتي: تحت أي ظرف نعتقد أن هذه الأشياء حقيقية؟ (ويلدن 1972: 124 ).

وتلك الظروف كما أوضحها بيتر برجر وتوماس لاكمان بدقة وبشكل واضح تمامًا، هي الظروف التي تؤدي إلى التأسيس الاجتماعي للحقيقة. لقد رافق ذلك الفكر الماركسي في وقت باكر والذي يناقش مقولة إن "الوعي جرى بناؤه من خلال كائن اجتماعي". الشيء الجوهري في هذه الفكرة هو أن الفكر الإنساني وجد داخل النشاط الإنساني، وداخل العلاقات الاجتماعية التي حدثت من خلال هذا النشاط (برجر ولاكمان، 1967: 18 ).

وينشأ ذلك من خلال الاختيارات، التي تتشكل من خلال المعلومات، والتواصل والنصوص الاتصالية التي تخلقها تلك الحقائق. وتناقش هذه النظرية المادية للاتصال فكرة أن المعنى الحقيقي ليس له أسس وجودية وإنما يتحدد من خلال الممارسات الاجتماعية. تلك الاختيارات، والاستراتيجيات التي تضم الاتصالية منها والعشوائية، والعادات التي تصنع وتنتج الممارسات الاجتماعية التي تحدد المعاني، وتتحدد تلك الاستراتيجيات والعادات بالتبعية من خلال الأيديولوجية.

ومن ثم فلا توجد حقيقة واحدة لتقدم من خلال لغة سليمة محايدة؛ فالأحاديث المختلفة تخلق حقائق مختلفة بسبب الأيديولوجيات

المختلفة المحدد لها. وهذا يستدعي لفت الانتباه ليس فقط إلى البنيات اللغوية وإنما أيضًا إلى الاستراتيجيات العشوائية للسياق وتركيب القيود الاجتماعية والعرقية المؤسسية للسلطة ومكانة العلاقات، الأيديولوجية للتغيير.

ولعل واحدة من أعظم الوسائل التي يتخذها مثل هذا التغيير هي التركيز على تصنيفات اللغة التي تشوش على النماذج الموجودة والقوالب القائمة، وهي التي تزعج السلطة الثقافية المهنية. هذه النظرة للخطاب على أنه محدد يعكس ببساطة الحقيقة، التي تعد هي الأخرى مهمة، وهي أن العالم ليس كائنًا واحدًا ثابتا وغير متغير، جرى بناؤه مسبقًا. إن خطاب الناس في تفاعلاتهم الاجتماعية يخلق كثيرًا من العوالم، عوالم الخطاب، حيث دائمًا ما تكون الحقائق خيالًا لأن عالم الخطاب الذي صنعوه دائمًا خيالي. على سبيل المثال نرى في مسرحية بيت"(ستوري،**1970** :**9**) أن جاك وهاري يقضيان أوقاتًا طويلة في الحديث عما يمكن أن ينظر إليه بسهولة على أنه حديث بسيط وأحاديث مجانية. ولكن إذا أغفلنا ذلك على أنه نسبي لا يحمل أي معنى كما يفعل كثيرون للتعليق على الحديث البسيط، سوف يكون ذلك إغفالاً للأهمية الحاسمة لمثل هذه الأحاديث في خلق عالم الخطاب للمشتركين فيه، ومن ثم في خلق الحقائق لهؤلاء المشاركين:

جاك: هاري!

هاري: جاك

جاك: أمكثت هنا طويلاً؟

هاري: لا لا

جاك: فكر جيدًا؟

هاري: لا – مطلقا – لم أمكث طويلاً.

(يجلس جاك)

جاك: شيء لطيف أن ترى الشمس ثانية.

هاري: لطيف جدًا.

جاك: ألزم فراشي لأيام قليلة.

هاري: آه يا عزيزي

جاك: البرد. أمكث في الفراش.

هاري: آه يا عزيزي مازلت.. أتذوق معنى الراحة.

جاك: ماذا؟ أنت محق مازال.. شيء لطيف أن تكون بالخارج.

هاري: إنه..

جاك: هل فكرت جيدًا؟

هاري: كيفما تريد.

(يلتقط جاك الجريدة ويحملق فيها دون أن يفتحها.)

جاك: يا لها من أنباء سيئة!

هاري: أجل.

جاك: أمر غير فجائي.

هاري: يزداد سوءا قبل أن يتحسن.

جاك: أنت محق ومع ذلك ليس ثمة ما يدعو للتذمر.

إن عالم جاك وهاري يمكن أن يمثل على أنه عالم متكامل ومتبادل، عالم يمكنه مواجهة التهديدات والصراع الذي يحيط به، ولكن هذا العالم المبني حرفيًا ونصيًا، يعتمد على أحاديث بسيط بدرجة بسيطة من التحول والتكيف والخضوع، ولكنه يمكن أن يمثل أيضا كعالم متعاون، حيث يفهم التعاون بداخله على أنه درجة من درجات الصراع أكثر من كونه مقابلاً للصراع. على سبيل المثال يوجد عدد من الأحاديث يميز كل واحد منها بحدث أو حركة ما، من السطر (1: 4) جاك يدخل، (5: 6) يشير جاك إلى المقعد، من (7: 14) يجلس جاك (15: 16) ويشير إلى الجريدة. تصطدم الشخصيات ببعضها داخل تلك الأحاديث الخمسة عبر لغة غير مهددة، ومن ثم يظهر عالمهما بمظهر غير متسم بالصراع؛ فكل منهما عدد متساو من الصدمات في كل حديث يجري بينهما ومن ثم فلا يبدو أن هناك وجودًا للصراع فيما بينهما غير أن الخطاب لا يزال معتمدًا في بنائه على الصراع من تحركات وأفعال جاك، التي تضعه دائمًا في مركز

يكفل له فتح أو بداية الحوار. إنه يضع الأحداث الأولية وبهذا الشكل يضع أجندة لكل الأحاديث التي تجري بينهما. وعلاقات القوة غير متساوية هنا، وهي كذلك دائمًا ومن ثم فبالرغم من ظهور اللغة بمظهر التآلف، فهي في الحقيقة تتركز على قاعدة أساسية من انعدام المساواة.

الأكثر من ذلك إن عالم الخطاب بالنسبة للشخصيتين محدد على أنه عالم غير مهدد عن طريق أحاديث مجازية تجري فقط على ضوء الأحاديث الأخرى، كثير من العوالم المهددة المحيطة بها تبنى من خلال حديث حول الجريدة وتميز الجريدة التي يحملها هاري، والتي يلتقطها منه جاك، يعلق عليها بنظرة حادة منه أكثر. تبنى تلك الجريدة الحقيقة التي تهدد ليس فقط عالم الخطاب الحالي لهما، وإنما أيضًا العوالم التي أنشئت من أجلهما خلال السنوات السابقة، والتي ساعدت في تحديد ذواتهما الخاصة. هذه الأحاديث تعتمد على عدد متوازن من الأحداث المساعدة والمتشابهة التي حتى مع حدوث تحول وتغيير للإطار في الحديث الأخير، يمكن استخدامها في بناء نظام من المساواة لجاك وهاري، للنظام الذي لم يدركا وجوده في الأحاديث الأخرى المحيطة بهما، والذي يمكن أن يؤدى جيدًا على أنه علاقة غير متساوية مع استئثار جاك بوضع بداية الأحداث، من يسيطر: جاك أم هاري هذا ما يجب أن يحدد ويقرر في عمليتي التحليل والبروفة.

وبالمثل فإن بدء إطلاق الحركات الأولية لا يعني ببساطة أن جاك هو المسيطر، ومن ثم لا يمكن أن يظهر في هذا النص من إشارة للحقيقة

الوحيدة البسيطة، إنما يعتمد على فهم الخطاب البسيط على أنه خطـــاب مجازي، بمعنى أنه خطاب غير مهدد، ومن ثم يمكن أن يكون فهمًا محـــددًا جدًا لكيفية ما يعنيه الخطاب.

**الوهم**

نحن إذن نتحدث عن الوهم في صياغة المعنى. على سبيل المثال في مسرحية "بوسمان ولينا" تبدو لينا غير قادرة على فهم الرجـــل العجـــوز جوسان

لينا: (تصرخ في أثره) استمر! لماذا لا تضربني؟

لا يوجد من يضحك هنا. هل يزعجك هذا الشيء العجوز؟

(تستدير إلى الخلف نحو الرجل العجوز)

: انظر إليه أود منك أن تنظر.

(وتظهر له الكدمات التي توجد على ذراعيها ووجهها)

: لا ليست هذه

(لحظة من الصمت)

:لماذا لم تضحك؟ لقد ضحكوا هذا الصباح. إنهم يضحكون في كل وقت

(بنبرة حادة عنيفة)

: ما رأيك؟ ضحك الآخرون عليه أيضًا إنه شيء ممتع مضحك. أنا!

تأثرت أيضًا!

(لحظة صمت تتحرك في اتجاه بعض القمامة الصغيرة الموضوعة في النار..

تنظر بعد ذلك إلى الرجل الكبير ومن ثم تمشي نحوه ببطء)؟

: ألم يكن مضحكًا؟

(تقترب منه أكثر)

: أنت أنظر إلي.

(ينظر الرجل إليها)

: اسمي لينا.

(تربت بيدها على صدرها. لم يحدث شيء تحاول مرة ثانية، ولكن هـــذه المرة تربت على الرجل نفسه)

:أوتا...أنت...(تربت على نفسها) لينا...أنا.

الرجل العجوز: لينا.

لينا: (بصوت مثير) أوه! لينا!

الرجل العجوز: لينا.

لينا (بصوت رقيق): يا إلهي! (تنظر حولها في يأس وتلقي نظرة خاطفة في الاتجاه الذي اختفى فيه بوسمان تذهب وتلتقط واحدة من زجاجات المياه، ثم تنزع غطاءها وتسرع نحو الرجل العجوز).

لينا (تعرض عليه زجاجة الماء) الماء. الماء.!

تساعده في تقريب الزجاجة نحو شفتيه. يشرب الرجل، وبعد تجرعه للماء يتمتم ببعض الكلمات الغريبة تلتقط لينا بسمعها الجمل القريبة وتردد صداها كما لو أنها تفهمها، والرجل العجوز يتمتم بكلمات وجمل غير مكتملة ولينا تحيط نفسها وصعوبة من خداع المحادثة.

إن الوهم في المحادثة يظهر في صورة خداع الألفة، والتوهم بأن لينا والرجل العجوز ليسا في صراع التعرف على هذه النظم المختلفة. والصراع الناتج عن ذلك يعني التعرف على اللغة التي ترتكز بصفة أساسية على الصراعات من أجل تمييز نظم خاصة على ما عداها من نظم أخرى، ومشاركين محددين على غيرهم، وأفكار محددة على ما سواها وكذا نماذج محددة من اللغة على نماذج أخرى. لنأخذ على سبيل المثال. الحوار الذي جرى بين جاننجز وجورج في مسرحية رحلة عبر البحيرة الراكدة (هاندكه، **1973**: **14**):

جاننجز: هل سبق أن أصابك التهاب كلوي؟

جورج: لا على حد علمي.

جاننجز: إن لم تكن تعرف فلن يكون مثل هذا الشيء قد أصابك.

جورج: لا.

جاننجز: أنت تعارضني.

جورج: نعم، أقصد: لا. أجل نعم: أنا أتفق معك.

جاننجز: وبعبارة أخرى عندما تذكر الالتهاب الكلوي فأنت تتحدث عن شيء لا تعرف أي شيء عنه.

جورج: هذا ما أردت أن أقوله.

جاننجز: وبالنسبة للشيء الذي لا يعرف عنه المرء أي شيء فإنه لا يتعين عليه أن يتحدث عنه. أليس الأمر كذلك؟

جورج: حقا.

يقوم جاننجز بتحريك يده في إشارة إلى الموافقة، في تلك الأثناء يحملق فيها جورج، كما لو كان قد اكتشف شيئا ما في يد جاننجز، يحول جورج نظره عنها. تبدو اليد الآن في وضع كأنها تنتظر شيئًا ما تنظر إلى صندوق السيجار، وبعد ما قيل توًا الآن يظهر على اليد تأثير الدعوة. ومن ثم ينحني جورج ليضع صندوق السيجار في يد جاننجز. وبعد وقفة قصيرة يبدو جاننجز كما لو أنه يتوقع شيئًا آخر ومن ثم يمد يده الأخرى ليأخذ صندوق السيجار ويضعه على ركبته. وينظر إلى يده التي مازالت ممدودة جانتز: ليس هذا ما قصدته بقولي، إنما فقط تراءى لي أنك قد لاحظت شيئًا ما في يدي. (يفتح الغطاء العلوي لصندوق السيجار

مستعينًا بيده الأخرى ويعرض الصندوق على جورج الـــذي ينظـــر في داخله).

## خذ واحدة

يأخذ جورج واحدة بسرعة ويأخذ جاننجز هو الآخر واحـــدة. يأخذ جورج صندوق السيجار من جاننجز ويضعه فوق المنضدة. يشـــعل كلاهما سيجارًا ويتكئ إلى الخلف على الكرسي ويشرع في تدخينه

جورج : ألم تلاحظ أي شيء؟

جاننجز: تكلم (وقفة صمت) من فضلك استمر في حديثك، تكلم.

جورج: ألم تلاحظ أن كل شيء أصبح ساخرًا فجأة عندما بدأنا الحديث عن الالتهاب الكلوي؟ ليس فجأة مثلما كان، بل تدريجيًا في أحيان كثيرة لدي حديثنا عن الالتهاب الكلوي وألم يدهشك أن الالتهاب الكلوي قد حول كل شيء تدريجيًا إلى شيء سخيف ومثير للرعب.

(صمت)

جورج: تحدث.

جاننجز: لأننا نتحدث عن شيء ليس مرئيًا لنا وفي الوقت نفســـه لأننـــا نتحدث عن شيء لم يكن موجودا في تلك الأشياء!

قد لا ينطوي هذا الحوار هنا عن أية أهمية فيما يختص بمرض الالتهاب الكلوي، ومن ثم فقد تكون لعملية صناعة المعنى عمل متزايد من خلال الحوار بين اللغة الشفهية والأشياء المرئية مثل صندوق السيجار والأشياء غير المرئية مثل الكليتين والإيحاءات وما يوجد داخل النصوص الأخرى والإشارات على سبيل المثال، حركة اليد والجملة والمفعول به والتي تحمل جميعها دلالات معينة. وبتعبير آخر الحوار الموجود بين الشخصيتين هو حوار بين عدد من النظم التنافسية للدلالة على كل من مكان، وزمن حديث جورج وجاننجز، وذلك للدلالة على التواريخ النصية والأحاديث السابقة بينهما في هذا الصدد. ومن ثم فنحن نتحدث عن العلاقة الحوارية التي تدور حول التنافس بين تعمد وقصد المعنى وبين صناعته أي حول الصراع الناشئ بين القاعدة الوجودية المفترضة للحقيقة والحقائق المبنية بطريقة اجتماعية نصية حوارية، حول الـ "هنا" و"الآن" والنصوص السابقة للحديث داخل العملية الاتصالية وحول الخداع في صناعة المعنى.

## الترتيب

تُعد اللغة صراعًا من أجل التعلم، ومن أجل السيطرة على الآخرين، وكذلك من أجل الوقوع تحت سيطرة الآخرين. أي صراع لبناء الحقائق وفقد السيطرة والتحكم. غير إنها أيضًا تعد كفاحًا لفصل

وتحويل ما يمكن أن يحدث أو يأتي. على سبيل المثال يواجه يوري هذا الكفاح في مسرحية "سمكة في البحر" (ملك جراس، 1977: 32).

أيها الرفاق: تقترب الساعة من نهايتها. وبينما بلغت الأزمة التاريخية للاستعمار البريطاني نقطة الصراع الذي لا يقاوم تحول كل ما كان يطلق عليه نقاش داخل البرلمان في الحقيقة إلى حوار بين أحد أعضاء حزب المحافظين وآخر، في حزب العمال، حول العمال، حول كيفية مواجهة ومقاومة الطبقة العاملة من الشعب، فليس هناك شك على الإطلاق في أن الزعماء الدونكيشوتيين لحزب المحافظين قد أحاطوا أنفسهم بسياج لحمايتهم من طواحين الهواء التي تعمل لتحقيق مصالح الطبقة العاملة لو أنه لم تعمل على تحقيق سياسة سانشو بانزاس الإصلاحية، تتحول اللغة بدرجة قليلة نحو مزيد من الخيال في كل وقت أفتح فيه فمي الشيء المضحك هنا أنه من خلال الكثير والذي منحنى سلطة أكبر كمناصر للعمال، وكلما اكتسبت المزيد من السلطة صرت بعيدًا عنهم شخصيًا.

كاسبار في مسرحية "كاسبار" (هاندكه 1969) يعرض ست عشرة حالة لكيفية بناء وأن المعنى عن طريق اللغة يمكن داخل العوالم المؤسسة اجتماعيًا، وهي العملية التي يطلق عليه هاندكه عذاب الكلام (هاندكه، 1969 :11) فمن المرحلة الأولى حيث يتعلم بناء الجملة المفردة يوجه سؤالاً حول ما إذا كان يستطيع أن يبدأ بفعل شيء لهذه الجملة (هاندكه،1969: 8 ).ويظل هذا السؤال يتكرر حتى المرحلة

الأخيرة حيث يعلم طريقة بناء الحقيقة من خلال اللغة التي تكون الأسئلة مثل: من كاسبار الآن؟ من يكون كاسبار الآن؟ ماذا يكون كاسبار الآن؟ (هاندكه، 1969: 9). ولعل كاسبار مثل يوري يأتي في النهاية ليدرك: "لقد خدعت بالفعل بجملتي الأولى (هاندكه،1969: 96)، إن تعريف استبداد اللغة هو كلما انفعلت بما اقتربت من حقيقة الجملة" (هاندكه، 1969: 97). لقد وصلت في النهاية إلى نقطة حيث لم أعد أصدق أو أؤمن بالكلمات والجمل حول الثلج نفسه عندما يستقر هناك أمامي أو حتى عندما يتساقط، لم أعد أصدق وأحتفظ بهذا الرأي لا من أجل الحقيقة ولا كونه ممكنًا وإنما فقط لكوني لم أعد أؤمن بكلمة الثلج نفسها (هاندكه، 1969: 63)، ولكن لا توجد شخصية واحدة من كاسبار وإنما هناك الكثير.

لقد تعلموا الجمل النموذجية التي بها يكافح الشخص المنظم في الحياة، وانهارت تحت الثقل الجماعي لهم. حيث يعتمد العالم النموذجي للتعاون اللغوي (هاندكه، 1969: 44) المريح بين الناس على أفكار من قبيل: أنا أقول في نفسي: إن كل شيء أقول لنفسي في نظام جيد (هاندكه:1969: 44). ويمكن أن يظهر في الواقع مثلما اكتشفها بوري لكي تكون مثاليًا، أو منفردًا في أسلوبك أو حتى لتنطق بالهواء من الكلام والخوف يجب ألا نملك اللغة، ولذلك لا يوجد تشابه غريب ويمكن أن يترجم ذلك إلى إدراك أن اللغة ليست عن نظام قراري، كما أن المتناغم يولد خارج التآلف ولكن من خلال الحقيقة المؤسسة اجتماعيًا والتي تنمو خارج البلبلة والصراع:

حينما تضع الآخر في نظام

أنت لست هادئًا ومرتبًا

مثل الأخير

حالما توضع في نظام

تجلد نفسك

أعطيت الآخرين

وأنت في حاجة إلى الاستمتاع

عالم منظم جيدًا

تستطيع أن تستمع

بمثل هذا العالم

بضمير خال من المشكلات) (هاندكه، **1969** :**75**).

ما يعنينا هنا هو إعادة تحديد النظام. إن صناعة المعنى ليست عملية لتنظيم العالم لوظيفة بدون صراع. ولكن إدراك الطبيعة المحددة لذلك الصراع، ولعل هوس في مسرحية "سن الجريمة" (سام شيارد، **1974**: **66**) يوضح ذلك جيدًا:

هوس: الآن أنا خارج السيطرة لقد انجذبت ودفعت من صورة لأخرى، لا شيء يأخذ شكلاً ثابتًا لا شيئًا مؤكدًا – أين أقف! أين بحق الجحـــيم أقف!

إن ويلي شخصية في مسرحية "طلاء الحائط" (لان 1979: 20). يتطور كثيرًا بعد ذلك في حديثه مع سامون. كلاهما يقوم بطلاء حائط في مكان ما في جنوب أفريقيا:

ويلي: أتعرف أنني كنت أفكر في الطريقة التي تتكلم بها.

سامسون: أيها الرجل فكل شخص لديه لهجة خاصة به.

ويلي: لا. ليس هذا ما قصدته. نحن نستخدم كلمات قليلة وبعضـــها لا يعني شيئًا على الإطلاق.

سامسون: الكلمات بالطبع تعني شيئًا ما. وإذا لم تكن تعني شـــيئًا فلـــن تكون كلمات.

ويلي: لا أيها الرجل، لا تكن بهذه الصورة. لقد كان ما أثار تفكيري هو اسمك.

سامسون: ما العيب في اسمي؟

ويلي: ماذا يعني؟

سامسون: اسمي مقتبس من الكتاب المقدس، لذلك الشمشون ذي الشعر الطويل أنت تعرف القصة.

ويلي: نعم ولكن لماذا لست مثل سامسون؟ ولماذا اتخذت اسمه؟ أنت لست قويًا مثله.

سامسون: لقد كان واجبًا أن أنادي باسم يعرفه الناس. ها أنا ذا. سامسون ليس اسمي الحقيقي. إنه الاسم الذي أطلق علي في المدرسة.

ويلي: ولكنه الاسم الذي تنادى به الآن، الأمر ليس فقط اسمك بل كل الأسماء اسمي ويلي. ماذا تعني (ويلي)؟ إنها مجرد كلمة.

سامسون: إنها تعني أنت.

ويلي: ولكنها لا تخبرك بشيء عن ذاتي على الإطلاق. أنظر نحن عندما نتحدث نقول "أيها الرجل" أنت تعرف هذا نحن نقول "أيها الرجل" نحن نقول مثلاً "إنني جائع أيها الرجل" ماذا تعني كلمة أيها الرجل.

سامسون: إنها لا تعني شيئًا

ويلي: لماذا إذن تقولها؟ أحمق. مثل "أوف هنري"يقول:

كلمة أتعرف طوال الوقت، أتعرف لقد سقطت. أتعرف لقد شربت الطلاء، أتعرف؟ أنت لا تعرف ما أعرفه إنها كلمة لا تحمل أي معنى أيها الرجل، أريد أن أتعلم أشياء جديدة، أود أن أكتسب كلمات جديدة، فمثلاً الكلمات الوحيدة التي أعرفها هي البوية، الفرشاة، الطوب،

والجحيم واللعنة تبًا للبوية، تبًا للفرشاة، تبًا للطوب، الطلاء الملعون، الفرشاة الملعونة، الطوب الملعون. تلك هي نهاية مطاف معلوماتي وكلماتي، إنه لشيء مفزع. إنني أستطيع أن أحقق شيئًا لو أنني أعرف أن الكلمات تغير هذا البلد. بناء عالم جديد... إنني بالفعل أستطيع ذلك لو أنني أستطيع أن أنطق بالكلمات الصحيحة بطريقتها الصحيحة التي يستطيع الناس بها فهمي وفهم أسلوب حياتي وأنت أيضًا، أنت وهيري وابنته، كلنا فلو أنني استخدمت الكلمات الصحيحة وفي موضعها سوف يفهمونني أيها الرجل. ولكنهم عندما سألوني لم أستطع أن أجيب عليهم. لقد سألوني لماذا تأخرت اليوم؟ وكان يجب علي أن أخلق شيئًا طريفًا والسبب هو كيف أستطيع أن أحكي لهم ما يحدث في المكان الذي أقيم فيه، في الأتوبيس يسألونني لماذا أنا متأخر. ماذا أفعل. لا أستطيع أن أرد عليهم. ومن ثم أهرب من أسئلتهم من خلال خلق النكتة. لذلك يعتقدون أنني وقح وجاف ولكن ليس ذلك ما أردته لنفسي. لقد أردت منهم أن يفهموني. تبًا لك أيها الرجل إن الأمر ليس صعبًا. كثير من الناس يمكنهم أن يتحدثوا لماذا لم أكن مثلهم؟ لماذا! أين يمكنني أن أتعلم؟ كيف أتعلم إذا كان يتعين علي أن أقوم بطلاء هذا الحائط اللعين طوال اليوم؟ تبًا لك أيها الرجل لقد مللت ذلك الأمر. لقد قضيت فيه حدًا كافيًا لن أفعل المزيد هذا الوقت. اللعنة. لن أفعل. وسوف أترك هذا المكان. الوقت ليس متأخر جدًا اللعنة سوف أذهب، لن أقوم بطلاء المزيد من هذا الحائط اللعنة على هذا الحائط الدموي الذي يعطي كثيرًا من الأوساخ.

لا يوجد شيء ثابت مستقر ومن ثم فاستغلال مبدأ انعدام الاستقرار يعد طريقة للتأثير على التغيير. وذلك ما يمثل القاعدة والأساس للتطبيق الدرامي. فالرؤية التي قدمتها هنا للغة، والحديث، والدراما تتطلب إلى حد بعيد الإيمان بأنه لا يوجد بالقطع حجب أو مغاليق على الخيارات التفسيرية. كما أنه لا يوجد تفسير صحيح قاطع للنص يؤدي إلى تحديد حقيقته، وإنما هناك قائمة من الخيارات التفسيرية التي لن تكون أبدًا محددة وثابتة، ولكن تتغير تبعًا للطرق المختلفة التي يمتلكها الناس لصنع المعنى، ومن ثم لصناعة الحقائق، ومحصلة ذلك هو أنه لا يوجد نص على الإطلاق يظل كما هو: إنه دائمًا جزء من عملية التفاعل الاتصالي. ويدور مصطلح "صياغة" المعنى حول بناء المعاني والحقائق بطريقة تفاعلية عبر الاتصال، وهذا التفاعل لابد أن يتضمن خداع التآلف، وتحليل هذا الخداع ينطوي على التعرف على القاعدة الأساسية لكيفية صياغة المعنى وهذا في حد ذاته جزء من الصراع.

# الفصل الثالث
# الصراع

## الحوار

جرى العرف على فهم اللغة من خلال الأصوات والطريقة التي يتم بها الدمج بين هذه الأصوات لتشكل وحدات لغوية مفهومة من مقاطع الكلمات والكلمات والجمل والعبارات والفقرات والأحاديث.

ومع ذلك فإن دراسة اللغة تتحول باطراد من مثل هذا المدخل البنيوي الضيق إلى التعريف الذي يحدد اللغة في إطار العلاقات الاتصالية والأشكال المنطقية للخطاب، وليس فقط العلاقات القائمة بين البناءات اللغوية. والحديث الدرامي هو علاقة تحاورية لأنه يدور حول الخيال: حول الإدراك والوعي بالبناء الاجتماعي المتعارف عليه للذاتية. ونحن من هنا نتحدث عن وجهة نظر العالم التي تعتمد على الفهم المثير للجدل وعن دور علاقة الفرد والمجتمع فكلما استخدم شخص ما اللغة – أيا كانت الصيغة أو الأسلوب – فإنه من المفيد أن تتخيل أن هناك مجموعة من المعالم الشاهدة حول الكلام تشير إلى أنه ليس الكلام الأصلي للشخص ولكنه جزء من العملية التاريخية التي حدثت لتحديد المعاني التي تتضمن لغة ونصوصًا أخرى.

إن هذا يعد قضية حاسمة تعارض معظم ما يطرحه الفكر اللغوي المعاصر من حيث الأصالة وعملية الخلق في اللغة للمعاني. وفي إطار هذه القضية يتحدث الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا عن اللغة بأنها مثل "الإشارات" كل نص يقول أنه عبارة عن "وسيلة" لفهم الوجوه المتعددة لنصوص أخرى حيث يفهم نص ما من خلال نص آخر، ولذلك فإنه يعد تشبيها مهما يجب أن يؤخذ في الحسبان لأنه يتصدر المفهوم الحاسم للنصوص المتبادلة في الاتصال. كل النصوص كثيرًا ما تكون متعددة الأصوات

ويشير كل من باختين وفولوشنوف إلى هذه الحوارية المفروضة، وذلك حينما يتمكن معنى واحد أو صوت واحد من التأثير في معنى خر أو صوت آخر، ولا يعد هذا تأثيرًا مريحًا غير عنيف يعتمد على التآلف الحواري ولكنه يعد تصادمًا عنيفًا مع السلطة.

## الأهداف

تعد اللغة كفاحًا من أجل السلطة بين المعاني المتعددة الدائرة حول السيطرة والصراع في الحديث. ويمكن أن يبدو ذلك في حديث كل من بورتن وجاننجز في مسرحية رحلة عبر البحيرة الراكدة لهاندكه (هاندكه،1973: 52):

جاننجز: لماذا تبدو مبتهجًا (ضاحكًا).

بورتن: لست مبتهجًا وإنما مبتسم.

جانيجز: كف عن هذا الهراء الممل!

بورتن: لست أتصنع الملل. أنا أرفه عن نفسي.

جانيجز: أغلق فمك!

بورتن: ليس لدي في.

ولا يبدو الأمر ببساطة على أنه اختلاف في الرأي حول ما يفعله ولكنه يبدو على أنه كفاح من أجل السيطرة. من أجل أن تسيطر شخصية على الأخرى، بأن تؤثر في الشخصية الأخرى، من أجل إحراز هدف فردي خاص عن طريق التغيير والتحويل في المعاني اللغوية (يتجهم ويتململ ومصيدة) وهي دلالات مختلفة تمامًا عن كل من جانيجز وبورتن وعن استراتيجيات الخطاب لبورتن التي تركز على الجمل الخيرية والاستفهامية.

وكما يبين جانيجز وبورتن لا يتقاسم الشركاء الأهداف بشكل تعاوني، ففي الغالب يحارب كل منهم من أجل تحقيق هدفه الخاص. ولو أن هذا يبدو رأيًا غير مقبول عن اللغة والخطاب، فلذلك الذي يقترح أننا نميل إلى استعمال عدد من أنماط وقواعد التعاون التي نحاول ألا نحيد عنها نحن نحاول أن نكون على معرفة وثيقة ووعي تام بما نقول كي نكون مؤثرين بما نقول: وأن نكون على يقين وثقة تامة في خطابنا غير أن هذه المثالية في طبيعة الخطاب من الصعب جدًا أن تستمر هكذا، لأنه عندما يحدث تناقض بين الخطاب الفعلي في عملية الاتصال وهذه المثالية، فإن

الخطاب الفعلي ينظر إليه على أنه شاذ، ولذلك فليس من الصواب أن تضع نظرية للغة باعتبارها شاذة دوما في تعبيرات شاذة وسلبية، ولكن على أنها تحدث في شكل طبيعي وعادي. الاختلاف هو ذلك الشكل الطبيعي الذي يشير إلى الصراع الكامن في الخطاب بشكل أو بآخر. تعطي ديبورا تانين المثال الآتي في سياق مغاير (1981: 133):

ف: كيف تؤدي فرقتك المسرحية العمل؟

م: هل تقصد في أثناء البروفة أم في أثناء الأداء الفعلي على المسرح؟

ف: كلهما.

(يضحك م في ارتباك)

ف: لماذا تضحك؟

م: بسبب طريقتك في طرح السؤال. إنها تشبه الرصاصة. أهذا يرجع الفشل في زواجك؟

ف: ماذا.

م: بسبب شراستك

إن ما يبدو على أنه بداية تعاونية للحديث تتطور في شكل تقريري، وتصبح غير تعاونية لماذا؟. لأنه لا توجد لدينا طريقة تعرف من خلال لغة النص إلا إذا كان هناك وصف يتضمن مزيدًا من المعلومات

عن معنى الكلمات في خطاب (ف)، وهو وصف لطريقة الحديث لـ"ف" أو معلومات عن التنويع في اللغة الإنجليزية التي سيستخدمها كلا المتحدثين. التعليق الذي ذكره (م) عن العدوانية ذكره بسبب سرعة الحديث في لغة (ف) ولذلك بالرغم من أنه –بالنسبة للمتحدث اليهودي المقيم في نيويورك – فهذه الطريقة لا تشير إلى العدوانية على الإطلاق. إن ما يهمنا هنا هو التغير في الحديث ليتحول من حديث تأييدي مساند إلى حديث اعتراضي مناهض، لأنه سمة الحديث الخاص تدل على معنى معين بالنسبة لأحد المتحدثين ومعنى مختلف تمامًا بالنسبة للآخر، وينمو الصراع بسبب التوقعات المشوشة لكلا المتحدثين وحول أهداف الحديث، هنا التشويش ليس سلوكًا شاذا ولكنه عملية طبيعية تتم داخل الاتصال.

إن فكرة الاتصال والتواصل مع شخص ما من أجل التأثير على بعض أنماط التغيير للمشاركين يشكل أهمية جوهرية بالنسبة للتطبيق الدرامي. لقد قام كل من لاكوف وتانين (**1984**) من خلال نص آخر بفحص الأنماط اللغوية والاستراتيجيات لشخصين في سيناريو فيلم "مشاهد من زواج" (برجمان، **1974**: **206**) يوهان وماريان زوجان:

يوهان: آه "نعم" إن هذا هو الاختلاف الهائل بيني وبينك لأنني أرفض أن أعيش بهذا الضوء البارد طوال محاولاتي. لو تعرفين فقط كم أكافح بكلماتي المبهمة مرارًا وشكرًا أحاول أن أبهج نفسي بأن أقول الحياة لديها

هذه القيمة التي يمكن أن تنسب نفسك إليها. ولكن هذا النمط من الكلام ليس نافعًا لي أريد شيئًا يصدق.

ماريان: أنا لا أشعر بما تفعله.

يوهان: لا أدرك ذلك.

ماريان: أنا غيرك سوف أظل أستمتع بذلك. فأنا أعتمد على إدراكي الشامل وإحساسي، إنهما متآلفان، وأنا قانعة بكل منهما، والآن بما أنني صرت أكبر سنة ولدي خصيصة ثالثة تعمل هي خبرتي.

يوهان: (بصوت أجش) كان يجب أن تصبحي سياسية.

ماريان: (بجدية)... ربما تكون على حق.

وكما أوضح كل من لاكوف وتانين (1974: 337) فإن إستراتيجية الحديث لكل شخصية مختلفة تمامًا عن الأخرى. يوهان يستخدم جملاً طويلة معقدة بينما تستخدم ماريان جملاً قصيرة بسيطة. كلمات يوهان طويلة وتميل أكثر إلى اللغة اللاتينية بينما كلمات ماريان قصيرة وتنبع من الإنجليزية الأصلية. حياة يوهان محددة في أطر مثالية مجردة بينما إستراتيجية ماريان تتمثل في جعل المفاهيم المثالية أكثر واقعية وصلابة. يوهان يضع بمهارة مسافة وماريان تطورت علاقته إلى صداقة حميمة بريئة. إذن إستراتيجية كل منهما مختلفة عن الآخر، وكلاهما يثير الآخر بسببها، وليس ما يقولانه هو ما يثيرهما بشكل أكبر، ولكن الطريقة

التي يقولان بها ذلك. والإستراتيجيات الـــتي يســـتخدمانها والأســـاليب اللغوية في حديثهما.

نحن في حاجة لأن نكون دراميًا على وعي باستراتيجيات الحـــوار من أجل فهم الأدوار والعلاقات والمعاني المنطقية المترتبة على ذلك ومـــا وراء الكلمات التي يجري استخدامها من أجل فهم التضمين اللفظي الذي يعني مستوى المعنى في الحديث وراء ما يقال فعليًا في شكل كلمات. ومن ثم يعد الحديث المتبادل بين كل من نيك وجورج في من "يخشى فيرجينيـــا وولف" مثالاً على ذلك (أولبي، **1964**: **30**ف):

جورج: لهذا أنت في قسم الرياضيات؟

نيك: لا لا

جورج: قالت مارثا إنك كذلك، وأعتقد أن هذا ما قالتـــه بالفعـــل (بطريقة تبدو ودية) ما الذي دفعك أن تصبح مدرسًا؟

نيك: آه حسنًا. الأشياء نفسها – آه – هي التي دفعتك، أتخيل ذلك.

جورج: ما هي؟

نيك: (بطريقة رسمية) معذرة؟

جورج: قلت: ما هي؟ ما هي الأشياء التي دفعتك؟

نيك: (يضحك بصعوبة) حسناً أنا متأكد أنني لا أعرف.

جورج: أنت حالًا قلت إن تلك الأشياء التي دفعتك هي الأشياء نفسها التي دفعتني.

نيك: (في استفزاز بسيط). قلت لقد تخيلت ذلك.

جورج: آه (في ارتحال). هل أنت؟

(صمت) حسنًا

إن أي توتر ينجم عن أن هذا الحديث من المرجح أن يكون نتيجة منطقية، ليس لما يقولانه لبعضهما، ولكن من الصراع الناشئ حول التكيف بين اتجاه أهدافهما الفردية الذي يؤدى على أنه حديث تحديات محددة من قبل كل شخصية لديها هدف مختلف. ولعل حديث نيك عن الأشياء وتظاهر جورج بعدم معرفته، ذلك يمكن أن يفهم جيدًا على أنه رد فعل لكن الذي يجري تحويله هنا هو كيف يشكل نقطة حاسمة من المعلومات في هذا الحديث، فتأكيد نيك بأنه يتخيل أن دوافعه للتوجه نحو مهنة التدريس هي دوافع جورج نفسها والذي في الحقيقة تم إرجاؤه حتى نهاية إجابة نيك في السطر رقم 7، ولعل إرجاء معلومة مثل هذه، في متن النص الرئيسي، يمكن أن يحدث تأثيرًا في غيرها على أنها معلومة جرى التركيز عليها لكونها جاءت في آخر النص. ولكنها يمكن أن تميز أيضًا على أنها تعبير مؤكد، يبدو أكثر وضوحًا من طرح التعليق جانبًا.. الأمر الذي يعد بشكل أكبر إضافة للجملة، وأكثر من كونه يحمل معنى الإضافة يعطي أهمية بارزة للموضوع في بداية النص. بأن كليهما يشترط

في المعلومات نفسها حول ذواتهما للتوجيه نحو مهنة التدريس يفضي إلى أهداف مختلفة في الأحاديث المتبادلة بينهما، نيك يتمسك بشيء من الصلاحية والتماسك في حديثه مع جورج، وجورج يسأل عن مغزى الهدف من هذه الصلابة. يعترض نيك على كلمة أتخيل يجب أن يجري تفسيرها على أنها نهاية مهمة جرى التركيز عليها، بينما يفسرها جورج على أنها مجرد إضافة. أهدافهما المختلفة يمكن أن تميز من خلال الإستراتيجيات المنطقية المختلفة المتضمنة لملاحظات مختلفة تمامًا عن وضع المعرفة المشتركة. ولقد أوضحت مارلين كوبر (1987) نتائج مشابهة في تحليلها لمسرحية "الخيانة" والتي تقترح أن ما تقتضيه هذه القضية الحاسمة ليس فقط وضع المعرفة المشتركة ونقصها بين جيري وروبرت، لكن الحقيقة أن تلك المحادثة تعتمد على قواعد من الفردية بدلاً من الأهداف المشتركة:

روبرت: إنهم يقولون إن الأولاد أسوأ من البنات.

جيري: أسوأ؟

روبرت: حتى الأطفال الرضع يقولون إن الذكور منهم يصرخون أكثر من الإناث.

جيري: هل يفعلون ذلك حقًا؟

روبرت: ألم تلاحظ ذلك؟

جيري: آه بلى. لقد لاحظت. ألم تلاحظ أنت؟

روبرت: بلى. تفهم من ذلك؟ ولماذا تعتقد أنه كذلك؟

جيري: حسنًا أعتقد.. الأطفال الذكور أكثر إزعاجًا.

روبرت: الأطفال الذكور؟

جيري: أجل.

روبرت: ترى يكونون مترعجين بحق الجحيم. في سنهم ذلك؟

جيري: ربما مواجهة العالم. أتعتقد أنهم بمجرد مغادرة الـــرحم يكونـــون كذلك؟

روبرت: وماذا عن الأطفال الإناث إنهم يغادرون الرحم! أيضًا؟

جيري: هذا صحيح.. ومن الصحيح أيضًا أنه لا أحد يتحدث كثيرًا عن الأطفال الإناث، أليس كذلك؟

روبرت: أجل.. وأنا مستعد للحديث عن ذلك الأمر.

جيري: أنا أفهم. حسنًا ماذا عساك أن تقوله؟

روبرت: اطرح السؤال.

جيري: أي سؤال؟

روبرت: لماذا نجزم بأن الأطفال الذكور يجلبون مزيدًا مـــن المشـــكلات بمغادرة الرحم أكثر من الإناث؟

جيري: هل رأيتني أجزم بذلك؟

روبرت: لقد ذهبت إلى أبعد من ذلك بتأكيد أن الذكور أكثر إزعاجًا من مواجهة العالم الخارجي.

جيري: وهل تظن أن هذه هي المشكلة؟

روبرت: نعم.. أظن ذلك.

جيري: لماذا تعتقد أنه كذلك؟ (صمت).

روبرت: ليس عندي إجابة. (صمت).

جيري: هل تظن أن ثمة علاقة بين ذلك وبين الاختلاف بين الجنسين؟ (صمت).

روبرت: يا إلهي! أنت محق، لا بد أن هناك شيئًا ما، (بنتر، 1978: 62).

لقد حددت كوبر النقطة الحاسمة هنا، وهي الطريقة التي تمكن من خلالها روبرت من التأثير على جيري من خلال الحديث، لأنه يضعه في مواقف لم يخطط لها جيري مسبقًا، استراتيجيات روبرت المنطقية تبدو مباشرة بشكل أكبر من أسلوب جيري، وانعدام اليقين يظهر من النقص في المعرفة المشتركة من جانب جيري وهذا ما يستغله روبرت، ويعد الاختلاف بين السؤال والتأكيد محورًا مهمًا. والنقطة الجوهرية لا تكمن في محتوى

الحديث الذي يعد مهمًا أيضًا ولكن في اتجاه الهدف في الحديث من حيث المعرفة المشتركة لديها واستراتيجيات الصراع والتعاون بينهما.

## التعاون

طورت بينيلوبي براون، وستيفن ليفنسون إستراتيجيات التعاون في طريقتين رئيسيتين: المنطقة العقلانية والوجه. تعني العقلانية: أن المتحدثين لديهم القدرة على استخدام وسائل بطريقة منطقية للوصول إلى نهايات خاصة بمعنى أنهم يشتركون في حديث هادف أما الوجه فيشير إلى ضرورتين. أن تكون غير مقاوم بمعنى أن تكون حرًا في أن تؤدي دونما عرقلة من المشاركين الآخرين في الحديث (الوجه السلبي)، وأن تنال استحسان الآخرين من المشاركين في الحديث (الوجه الإيجابي). لكن ما يشكل أهمية جوهرية للتطبيق الدرامي هو الإستراتيجيات التي يمكن استخدامها من أجل استمرار أو تهديد الوجه للمشاركين الآخرين لأن هذه الاستراتيجيات التي تشير إلى مستوى التعاون والصراع الذي يحتمل أن يوجد بين الشخصيات، لعل سوزان زيمين (**1981**: **46**) على سبيل المثال تعرض هذا السيناريو كجزء من سلاسل التجارب على الدور المؤدى بناء على العلاقة بين نوع الجنس والخلق:

ذهبت لتشاهد عرضًا مسرحيًا في الجامعة. يوجد فقط عدد قليل باق من المقاعد الخالية في المسرح. وجدت واحدًا ومن ثم جلست عليه بعدها رأيت زميلة لك في سنك نفسها تقريبًا. ومن ثم لوحت لها بيدك. ثم اكتشفت أنك قد أسقطت شيئًا في ممر المسرح. لذا تترك مقعدك لمدة

دقيقة تأتي لتجد زميلتك قد جلست عليه وقد ألقي معطفك على الأرض ولا توجد مقاعد أخرى خالية. تريد أن تسترد مقعدك وتشعر بالغضب، ماذا ستقول لها؟

ينتج عن ذلك عدد من النصوص التي تختلف بشكل مميز في الإستراتيجيات التي يجري استخدامها للتهديد أو الحفاظ على ماء الوجه فمن السيناريو الآتي حيث استمر سارق الكرسي من خلال استراتيجيات أخلاقية معظمها إيجابية تميز بطرق مباشرة مستوى التعاون بين المشاركين في الحديث:

معذرة.. إنك قد أخطأت بالجلوس على مقعدي.

ألم تلاحظي أنني تركت معطفي عليه: أنت الآن تجلسين في مقعدي.

هل يمكن أن تعطيني معطفي؟.. سوف أغادر القاعة..

أو!

آه.. معذرة أعتقد أنك تجلسين في مقعدي

ألم تلاحظي مقعدي عليه عندما رميته على الأرض؟

حسنًا. في الواقع إنني أريد حقًا استرجاع مقعدي

لا أنوي المغادرة الآن. هل يمكن أن تتركي مقعدي؟

يتحول الثبات من استراتيجيات إيجابية إلى سلبية يمكن التعاون في الغالب بطريقة غير مباشرة إلى نقص كامل في الاختلاف حيث يكون الصراع، وليس التعاون هو النتيجة الرئيسية.

لقد راح بروس فريزر ووليم نولين (1981) في دراسة لهما عن الاختلاف بين الإستراتيجيات ينظمان السيناريو الآتي طبقًا للملاحظات المقدمة لهما عن حلقة الحديث الأكثر ملائمة وتوافق والأكثر، تأدبًا هو ما يجب أن يكون. الأحاديث الملائمة كانت تقدم على أنها أكثر مراعاة لرغبات الآخرين من كونها أحاديث تقريرية: أدوات الاستفهام أكثر مراعاة لرغبات الآخرين من كونها صيغ أمر، القوالب الإيجابية أكثر مراعاة لرغبات الآخرين من القوالب السلبية وهكذا.

هذه الإستراتيجيات تميز دور العلاقات ويمكن أن تعمل إشارات توجيهية للمشاركين إلى نوعية المعاني التي تكون لها الأولوية: في تحليله لمسرحية "الدرس" يشير بول سيمبسون إلى التغيرات في العلاقة الاتصالية القائمة بين الأستاذ والتلميذة، والتي تنتج من إستراتيجيات أخلاقية مختلفة متاحة لكل منهما (سيمبسون، 1989). المستوى الذي يستخدم به الأستاذ الاستراتيجيات الأخلاقية السلبية في بداية الحديث يمكن أن يوجه الجماهير نحو رؤيته لأنه أقل سلطة من التلميذة، أقل في التحكم لأنه يلفت انتباهًا خاصًا إلى الاحتياجات الموجهة للتلميذة. وبينما يتطور النص فإن الإستراتيجيات يمكن أن تتغير من خلاله عن طريق جذب انتباه أقل إلى الاحتياجات الموجهة للتلميذة، وهنا فإن الجماهير يمكن أن تتحول

فتراه أكثر سلطة وتحكمًا، ومن ثم أقل تعاونًا في سيطرته على الطالبة من خلال سيطرته على الخطاب على سبيل المثال:

الأستاذ: صباح الخير أعتقد أنك التلميذة الجديدة؟

(تلتفت في خفة وسهولة، شابة صغيرة. تتقدم نحو المدرس مباشرة رافعة يدها)

التلميذة: نعم يا سيدي. صباح الخير سيدي. أترى لقد جئت في الوقت المناسب لا أريد أن أكون متأخرة.

الأستاذ: حسنًا نعم ذلك مهم جدًا شكرًا لك لكن يجب ألا تكوني في عجلة شديدة أنت تعرفين أنني لا أعرف بالضبط كيف أعتذر لك لأنك مكثت طويلًا في انتظاري.

لقد انتهيت توًا أنت تتفهمين.. لقد كنت...

ألتمس لك المعذرة أرجو أن تسامحيني

التلميذة: آه.. يجب عليك ألا تعتذر يا سيدي.. كل شيء على ما يرام.

الأستاذ: أقدم إليك اعتذاري... هل حدثت صعوبة في الوصول للمترل؟

التلميذة: قليلًا ولكن بعد ذلك سألت عن الطريق، كل شخص هنا يعرفك (يونسكو، 1958: 5)

لا أحد من المشاركين يهدد وجه الآخر هنا. فكلاهما يجذب الانتباه لوجه الآخر ولكن الأستاذ يستخدم إستراتيجيات اعتذار متنوعة، لكن الكثير من تعليقاته يجذب انتباهًا أكبر لاستمرار وجه التلميذة، ومن ثم ترى الأستاذ وقد أصبح فاقد السيطرة على الموقف، ولكن الحالة تتغير في الحديث الأخير، إذ تحدث الأستاذ إلى التلميذة على هذا النحو:

الأستاذ: سوف يكون من الأفضل أن تجنبي عينيك الأشياء الطائرة بينما أتحمل أنا هذه المتاعب بدلًا منك. سوف يكون عاملًا مساعدًا لو جعلت نفسك أقل جذبًا. لست الواحد الذي حصل على درجة الدكتوراه بسهولة، لقد مررت بطريق طويل... طوال دراستي للدكتوراه والدبلوما العليا ألا تفهمين أنني أحاول فقط أن أساعدك؟ (يونسكو، 1958: 30).

بينما أوضح براون وليفنسون بأننا نهدد الوجه بعدد متنوع من الطرق عن طريق استخدام الضغط عن طريق الأوامر والطلبات والاقتراحات، إسداء النصيحة والتركيزات والتهديدات والتحذيرات والتحديات إظهار الاحتقار والازدراء والشكوى والتأنيب وتوجيه الإهانات والتناقضات والمناهضات، السخرية وتقديم أخبار سيئة وإظهار معلومات محرفة والترويع نحو الهجوم والتعبير عن عواطف عنيفة. والاعتذار والشكر والقبول والمعذرة وانعدام القدرة والاعترافات والاعتراف بالذنب وفقد التحكم.

لقد ذكر أربعين من إستراتيجيات التأدب:

1- الرؤية أو الإصغاء إلى اهتمامات وحاجات ورغبات الطرف الآخر.

2- المبالغة في الاهتمام أو الاستجابة للطرف الآخر.

3- تكثيف الاهتمام بالطرف الآخر.

4- الدمج في استخدام اللغة بين اللغة العامية والرطانة اللغوية وبعض أنماط الكلام الخاص.

5- القبول عن طريق زيادة الحديث عن الموضوعات الآمنة التي لا تثير الجدل مثل الطقس والكلام الموجز والتكرار.

6- تجنب الرفض.

7- تأكيد الخلفية (الثقافية) الشائقة والافتراض السالف للخلفية الشائعة والقيم المشتركة.

8- المزاح.

9- تأكيد أو الافتراض السابق للمعرفة والاهتمام باحتياجات ورغبات الطرف الآخر.

10- العروض والوعود.

11- التفاؤل.

12- تضمين الضمير الجماعي في أثناء الحديث.

13- إعطاء أو طلب الاستفسار عن الأسباب باعتبارها طريقة تطمـــئن المساعد.

14- الافتراض أو توكيد التبادلية في أثناء الحديث.

15- تلبية احتياجات الطرف الآخر.

16- توجيه الحديث إلى طرف بشكل غير مباشر.

17- الأسئلة والحديث المطاطي.

18- التشاؤم.

19- تقليل الخدع

20- الاختلاف.

21- الاعتذار.

22- جعل التوتر مجهولًا.

23- التعميم.

24- الاسمية.

25- المديونية.

26- إعطاء إشارات.

27- ترابط المعاني والأفكار.

28- الافتراضات المسبقة.

29- التقليل من شأن الكلام والأفكار.

30- المبالغات.

31- التكرارات غير الضرورية.

32- التناقضات.

33- التهكم (السخرية).

34- الاستعارات.

35- التكلف في طرح السؤال.

36- الغموض.

37- الكلام المبهم.

38- المبالغة في التعميمات.

39- إزاحة وإبدال الكلمات.

40- الحذف.

هذه الاستراتيجيات التعاونية تبقي الصراع بعيدًا عن طريق واحد أو أكثر من المشاركين في الحديث المسيطر باستمرار على السلطة، وتقليل التشويش في التعاون الاتصالي فيما أطلق عليه براون وليفنسون بالتوازن الاتصالي. المشكلة الوحيدة هي أن هذا التوازن يجري وضعه في نظرية، في عالم مثالي من اللغة حيث يحث كل المشاركين على أن يلتزموا بالخلق بقدر الإمكان من أجل استمرار قواعد التعاون (براون وليفنسون، 1987: 231). بينما وفي الممارسة العملية يعمل كل في عالم موضوعي ومزعج من الحديث يكون بعيدًا عن الصراع قريبًا من التعاون لأنه بعيد عن الصراع من أجل السلطة.

ما يدخل ضمن هذا الإطار هو ما أطلق عليه باختين، فولشينوف باللسان المختلف وهو مضاعفة الأصوات، الجمع بين الخبرات والمعاني، فاللغة لا تدور حول معاني أو خبرات فردية مرتبطة بالأفراد وتعمل بطريقة تاريخية. بمعنى أن: اللغة تدور حول الجمع بين الخبرات التي تم تحديدها بطريقة تحاورية؛ فالكلمة توجه نحو موضعها لتدخل في بيئة مشتعلة حواريًا ومحملة بالتوتر بكلمات غريبة تقيم الأحكام واللهجات والنسج بداخل وخارج العلاقات البينية المعقدة والاندماج مع البعض والتراجع عن الأخرى والتداخل حتى مع مجموعة ثالثة. وكل هذا يمكن أن يشكل الحديث بطريقة حاسمة ويمكن أن يترك إشارة بارزة في طبقاتها الدلالية. ويمكن أن تعقد تعبيراتها وتؤثر في صورتها الأسلوبية كلها. وبتعبير آخر فإن هناك علاقات تحاورية تدخل في كل حديث مكانيًا وزمانيًا مع الأحاديث التي تسبقها. إن فهم كيفية وضع المعاني هي عملية فهم للنصوص البيئية

المعروفة، لأن كل كلمة في داخل النص أو النصوص يجري تذوقها في إطار وجودها في حياتها الاجتماعية. إن إنتاج وفهم المعنى هو حوار مهم يوجد هناك مع نصوص أخرى مع التاريخ. إن هذا هو صراع القوى حيثما يوجد هناك دائمًا مسيطر ومسيطر عليه.

**الصراع:**

إن شخصيتي بيرد ومون بوت في مسرحية "هاوند المفتش الحقيقي" (ستوبارد، **1968**) يتنقلان دومًا وبانتظام من إطار تحريات حادثة قتل تمت في بيت كبير، إلى إطار استعراضات مسرحية في معظمها الطريقة بنفسها، مثلما تغير الإطار لمجموعة الشخصيات في مسرحية "كل واحد بطريقته الخاصة" (بيرند يلو، **1959**) حينما قسمت الشخصيات بين هؤلاء الذين على خشبة المسرح، وأولئك الناس الحقيقيين في الصالة الذين يعلقون بطرق متنوعة على المسرحية، أو تغير الإطار في الصحيفة الحية من حيث التقنية وتحول شخصية داريو فو الذي يدخل ويعلق على أحداث اليوم. في أثناء إخراج هذه النتائج يمكن أن تكون مجرد مزح، ولكن هذه المزح تحدث ليس فقط بسبب ملاءمتها للأنواع والأطر المختلفة ولكن بسبب التعرف على الافتراضات الأيديولوجية، خاصة التي تغير نظم القيم المرتكزة على الأسمى/ الأدنى والثقافة العليا والثقافة الدنيا والمتناقضات مع تلك الأطر والأنواع، هذه الافتراضات التي تعطي مباشرة مع بناءات النص ولكن التي تنطلق عن طريق كيفية البناء.

وفي الإطار نستطيع أن نتحدث عن سيطرة واحد من الخطابات على الآخر واستغلال الوعي بالنص البيني المتعارف عليه ومناطق متنوعة من الكلام والملائمة للنص على أنها واحدة من الطرق الرئيسية التي يستغل بها عدد كبير من الناس أنفسهم، وهذا يمكن أن يكون نسبيا غير ضار. على سبيل المثال الطريقة التي تستغل بها شخصيتا بيرد بوت وسنثيا:

بيرد بوت: حسناً دعينا نتخلص من المظاهر الخادعة للقوانين عديمة الجدوى التي نعيش بها سيدتي العزيزة منذ اللحظة الأولى التي رأيتك فيها شعرت أن حياتي كلها قد تغيرت.

سنثيا: (تقاطعه بشكل مطلق) لا يمكن أن نصل إلى نقطة الثقة بمثل هذا. (1968: 38)

إن الذي يتطور في أغلبه فعليا للحديث المبكر لكل من سنثيا وسايمون. والذي برغم تأكيد بيرد بوت من أنه سوف يتخلص من القوانين الخادعة فإنه يشير إلى أنهم في الحقيقة يضطهدون خلالها لأنهم لا يستطيعون الفكاك منها وبالمثل شخصية تيتش في مسرحية "الجاموسة الأمريكية" (مامت،1977: 54) يمكن أن تمثل على أنها شخص ما في إطار عمل عالم مدني معاصر يضطهد من خلال أحاديث الوداع المكررة التي تشير إلى فقد التواصل.

تيتش: أي شخص يريد أن يكون على صلة بي أنا أعلى فوق الفندق.

دون: حسنا، نعم.

تيتش: لست في الفندق لقد مكثت في الخارج من أجل احتساء القهـــوة وسوف أعود خلال دقيقة.

دون: أجل.

تيتش: وسوف أراك في حوال الحادية عشرة.

دون: بالضبط

تيتش: هنا.

جون: حسن.

تيتش: ولا تقلق على أي شيء.

تيتش: لا أريد أن أسمع أنك قلق على شيء لعين.

دون: سوف لا تسمع تيتش.

تيتش: إذن سوف أراك الليلة.

دون: بالضبط حيث أنت.

تيتش : سوف أراك لاحقا.

دون: أعرف ذلك.

تيتش: إلى اللقاء.

دون: إلى اللقاء.

تيتش: أريد أن أوضح شيئًا قبل أن أذهب.

دون: لست غاضبًا منك.

دون: أعرف ذلك.

تيتش: حسنًا إذن.

دون: سوف تنال قسطا من النوم.

تيتش: سوف أفعل.

(يخرج تيتش)

دون: اللعنة على العمل.

إن هذه اللغة ليست ببساطة تصويرًا للارتباك غير اللغوي الذي يوجد في الحياة المدنية. وهذا الارتباك نفسه مهدد لغويًا عن طريق الأعراف والقواعد الاجتماعية التي تعرف الحياة الاجتماعية في ضوء الصراع والكفاح، استبداد الخطاب والتحول في شكل وطبيعة لغة تيتش يمكن أن يستغل إشارة إلى انعدام اليقين. في بداية الحديث لا يستخدم تيتش أية كلمات جوهرية وإنما يستخدم كلمات مقتضبة تعتمد على الحذف مجموعة من البنود وخاصة حروف الجر والظروف كقوله في المقدمة: سوف أعود خلال دقيقة. هذه اللغة التي على يقين من نفسها لا تحتاج

إلى إثبات فتقدم صورة لشخص في عجلة ويقين لمن يكون وماهية العالم الذي يعمل فيه. بينما يتطور الحديث بتطور التعديل في اللغة، فتلعب ظروف الزمان والمكان دورًا متزايدًا. والجمل ذات الأفعال المعقدة تحل محل الأفعال التي تم إسقاطها في بداية الأحاديث، والأفعال الناقصة والتأكيدات العادية تتزايد في إشارة إلى إمكانية تقديم تيتش على أنه رجل واثق من نفسه في عالم ضيق من خطاب الأعمال ولكن وباطراد: فإن عدم ثقته بنفسه يجعله بعيدًا عن ذلك العالم والاتصالات والناس الموجودين في هذا العالم. وحديث تيتش ودون يمكن أن يؤدي إلى أنه صراع بين انعدام اليقين واليقين المتواصل والخوف من فقدان هذا التواصل ليقدم من خلال خطاب مختلف الإستراتيجيات واللغة.

ومثال جيد لهذا النوع من الهشاشة التي تخلقها هذه اللغة وكل اللغات بسبب الصراعات الجوهرية التي تتخلل الحديث يمكن أن يرى بوضوح في مشهد من مسرحية يوناي (**1983**: **35**): مقهى، جوقة المطبخ والمقهى يعلنون عن قائمة المشروبات والطعام من خلال أصوات وجمل:

أيدي: فنجان قهوة من فضلك وقطعة كعك وزبدة.

المضيفة: حسنًا بالكريمة؟

إيدي: من فضلك أين الزبدة التي سوف أفردها وأشعر بطعمها الزيتي يغطي الجوانب الخشنة للكعكة؟

المضيفة: لم أحضرها. لا بد أن هناك خطأ ما.

إيدي: إذن لماذا تقدمين لي كعكة وأنت تعلمين أنها بدون زبدة؟

المضيفة: سوف أحضر لك شيئًا آخر.

إيدي: سوف أحصل على كيك بالجبنة كيف تصنع؟

المضيفة: عندنا يصنع الكيك بالجبنة من شراب الآلهة، مختلطا بإصبع ماهرة لمائة عذراء، ثم يضاف إلى ذلك حشائش التيران التي تنمو على ضفاف الأنهار في مجموعات كثيفة.

إيدي: لا أريد ويجب ألا أريد ولكن يجب أن تحضري لقد استغرقت وقتًا طويلاً كي تحضري لي واحدة أخرى.

المضيفة: حسنًا.

إيدي: أحضريها قبل أن أنتهي من أكل الكيك بالجبنة، وإلا فلن أطلب أيا من المأكولات في أثناء الفنجان الثاني من القهوة الذي أريده في الحقيقة من أجل أن يعمل هاضما للكيك فقط.

المضيفة (2): نعم (تتحدث إلى زميلتها) لقد جاء إلى هنا مرارًا من أجل فستانك

المضيفة: رجل قذر ملعون.

المضيفة (2): إنها سميكة ومتليفة وتستغرق عصورا حتى تتجزأ، لقد كان يمضي مثل المجنون حتى دخلت أمي.

المضيفة: لا! ماذا قالت؟

المضيفة (2): لا تنسي أن تفعلي من وراء أنينها هي دائمًا تنسى ذلك.

المضيفة: كنت أتمنى أن تدرك أمي مثل هذه الأمور، أنا لم أرشف شربة الديك منذ وقت طويل – ولا أنت؟

المضيفة (2): لا.. ليس حقيقيًا – ليس هذا النوع الكبير القوي الشديد السميك الوردي الساخن.

المضيفة: ما هو أكبر واحد رأته عيناك؟

المضيفة (2): كان طوله عشرة بوصات.

المضيفة: لا!

المضيفة (2): نعم! كان كثير العقد مثل خشب السنديان وله مقبض عظيم كبير في نهايته.

المضيفة: يا؟

المضيفة (2): وعندما أتى ضرب بقوة حتى كدت ألتصق بحجرة الطعام.

أيدي: أين قهوتي؟ لقد انتهيت من فطيرة الجبن، والآن فإن السبب الرئيسي في الحياة يتركز في هذه اللحظة الخاصة التي يمكن أن تضيع، سوف أحتسي القهوة الساخنة ولا حاجة إلى أن أغتسل.

المضيفة: هذه هي– آسفة – لقد نسيتك.

أيدي: جئت في وقتك!

المضيفة: صه.. أنت تشكو دائمًا من أشياء لا أهمية لها.

أيدي: سوف أدخل في مقلة عينك، أيتها اللئيمة!

المضيفة: إنك لن تستطيع أن تتحملني لو أنني واجهتك كامرأة، أيها العاجز المغفل

(يدخل زوجها المدير)

المدير : ماذا يحدث هنا: لماذا ترفع صوتك أيها الوغد؟ عليك اللعنة.

أيدي: لا أسمح لأحد أن يكلمني هكذا.

المدير: ولكني فعلت ذلك.

أيدي: سوف أمحوك من على ظهر الأرض.

المدير: سوف أحشوك في فطيرة وأقدمها كطبق حلو!

أيدي: سوف أمزقك إلى أشلاء وأقطع يديك ورجليك وأجعلك غذاء الخنازير.

المدير: سوف أركلك ركلة الموت وأسحقك وأعلقك وأقطع من لحمك بالسكين وأنت حي.

(يتصارعان)

أيدي: ضربة مؤذية تسبب ألمًا كالحقنة.

المدير: أهشمك، أمزقك، أقطعك.

أيدي: هذه قطعة زجاج كالأزميل وهي مثل المنشار البليد.

المدير: سأحطم رأسك بهذا الكرسي وأشقه إلى نصفين.

أيدي: سأجعلك تنفجر بالصراخ وسوف أهزمك.

المدير: أيها الماكر الحقير القذر.

أيدي: ستترف دما– سأمزقك وأنفخك.. سأمزقك وأكسر رقبتك.

المدير : سوف أفتت ضلوعك وتتعذب.

أيدي: سأمزق خصيتيك وأحفر عينيك بأزميل، وأطرحهما جانبًا وأشدهما بالخيوط.

المدير: جرعة قليلة أرشفها.

أيدي: أنا أقوى منك.

المدير: بل قل أضعف.

أيدي: أقوى وأقوى.

المدير: ضعف.

أيدي: قوة.

المدير: موت.

أيدي: انتصار.

المدير: هو كذلك.

أيدي: تادا.

المضيفة: لقد قتلته، لم أكن أدرك مطلقًا أن الكلمات يمكن أن تقتل.

أيدي: كذلك تستطيع الكلمات.

المضيفة: لقد قتلته وكان زوجي.

أيدي: لم أكن أقصد ذلك– أقسم بالله لم أكن أقصد، لقد مات من الصدمة.

يعد هذا موقفًا متحضرًا وإن بدا ظاهريًا أنه خدمة بسيطة لطرف آخر يمكن أن تحدد بطريقة طبيعية على أنها ناجحة إن لم يحدث فيها صراع. هذه اللغة تدور حول نقد الآراء التي جرى بناؤها حول التعاون الحميمي بين الناس لأن اللغة نفسها مثل التعبيرات اللغوية المختلفة التي استخدمتها المضيفة وهي مثيرة للصراع. التطبيق العملي المسرحي الذي يتخلل ذلك، ينظر إلى على الحياة المدنية على أنها غير مريحة وغير سارة ومنعدمة

الوجود. ولكن ذلك يثير الصراع بشكل أساسي ومن ثم يصبح متعسفًا. الطريقة الوحيدة لتغيير هذا التعسف هو استخدام الصراع من أجل التأثير فيه. الحياة المدنية يفترض أنها تعمل لو تعاون الناس، وسوف تصبح مثيرة للمشكلات عندما يوجد الصراع بينهم. وبالطبع فإن ما يثار الحديث عنه بشكل نادر هو الناس والأعراف الاجتماعية التي تحدد معايير النجاح. والتواصل الأقل تهديدًا يكون بشكل أكبر من خلال المشاركة الفردية الأقل تهديدًا يتم إدراكه من خلال المجموع والتجديد والمواقف. والحديث الذي دار بين كليرك وديكسي في قسم العمالة في حلقة تليفزيونية بعنوان أضواء القمر من مسلسل "أولاد العاملين السود" يمكن أن توضح خوف الناس من الصراع:

كليرك: حسنًا... الاسم.

ديكسي: توماس رالف دين.

كليرك: السن؟

ديكسي: 44سنة.

كليرك: تاريخ الميلاد؟

ديكسي: 1938/3/23.

كليرك: أين تقيم؟

ديكسي: 47 ماري قيل– عمارة هلتريه.

كليرك: منذ متى وأنت تسكن هناك؟

ديكسي: منذ أربعين سنة.

كليرك: هل تقيم في سكن آخر؟

ديكسي: في بنت هاوس– فندق هوليداي

كليرك: هل تقيم في مكان آخر؟

ديكسي: لا.

كليرك: هل اشتغلت بعمل آخر منذ تعاقدك على عملك الأخير؟

ديكسي: لا.

كليرك: هل تعمل زوجتك بأية مهنة؟

ديكسي: لا.

كليرك: هل يعمل أحد من أسرتك في أي مجال؟

ديكسي: لا.

كليرك: هل تنوي البدء في العمل قبل توقيعك الآتي؟

ديكسي: لا.

كليرك: هل أنت متأكد أنك غير موظف في أي عمل؟

ديكسي: لا.

كليرك: شكرًا لك.

ديكسي: إن ذلك يعد ميزة وشرفًا.

(ويذهب ديكسي)

هذه هي لغة البيروقراطية التي تحمي نفسها عن طريق سلسلة من الأسئلة التي جرت صياغتها مسبقًا وعندما تهدد بأنها ترد على ذلك بتكرار أحد الأسئلة السابقة، إنها ليست لغة التعاون بل الخضوع لنظام تلك الحياة المدنية التي تحدد من خلال الصراع الأكثر تعاونًا، ومن ثم فإن التطبيق الدرامي لمثل هذه النصوص يتعامل مع الأعراف الاجتماعية والمصالح الشخصية؛ بغية استمرار السلام عن طريقه الاضطهاد، ويظهر ذلك بشكل أساسي من خلال تحقيق الذات ومحاولة قمعها. يكتب بيركوف (1989: 11) في مسرحية "اليوناني" على سبيل المثال تتسم شخصيات المسرحية بـ: الغرابة والسيريالية وتعتنق آراءً عن الحياة وتوصف بجنون العظمة مثل تلك التي ترى في الأحلام. ما نبحث فيه هو التحليل النقدي حيث نمثل في كل يوم من الحياة ما هو غير حقيقي وغير منظور والدراما تعبر من خلال التشخيص أكثر من المكاشفة والمؤمل أن تكون هناك درجة أعظم من المصداقية تجري رؤيتها من خلال تلك الظروف.

إن هذه المصداقية تمثل الثقافة الشعبية في قوالب غير قياسية من أجل إظهار أن ذلك المعيار الذي يفضي إلى خطاب مثير للصراع لأن المواقف

المرتبطة بثقافة القاعدة الشعبية مثيرة الصراع، إنها تثير الصراع لأنها عن أناس يقاومون بطريقة أو بأخرى التحكم الاجتماعي.

طورت كارل تشرسل. ذلك في مسرحيتها، مستخدمة صورة اختراع جيرمي بنثام للجهاز (1983: 38):

بنثام: لقد أمضيت سنوات في مشروع خاص بي. أتحدث إلى المهندسين، أُنظر إلى الأرض لقد أنفقت آلاف الجنيهات من مالي الخاص، فكر أخي فيه أولًا في روسيا من أجل مراقبة العمال في موانيء بناء السفن إنه قفص حديدي. أملس فانوس زجاجي.

بيير: قفص حديدي؟

بنثام: البرج الرئيسي، العمال ليسوا مطيعين بشكل طبيعي أو جادين، ولكنهم أصبحوا كذلك.

بيير: العمال يحملقون في القفص الحديدي.

بنثام: لا..لا.. فكرتك لابد أن تتبدل دعني أوضح لك، وأنا الحارس أشاهد كل ما تفعله نهارًا وليلًا.

بيير: لا بد أن أجلس هنا؟

بنثام: بالطبع، ففي روسيا يقومون بهذا العمل.

(يذهب بنثام خلف السيارة حيث البرج الرئيس)

بيير: (يذهب ليجلس. بمرور الوقت يصيبه الملل).

بيير: سيد بنثام؟ هل تريد مني أن أحدد بعض النتائج؟ وليس أمرًا مريحًا يمكن مشاهدته عندما لا تستطيع أن تشاهد من يراقبك.. تستطيع أن تعرف كل مسجون وتستطيع أن تقارنه بالآخرين.. أنت تعرف كل شيء مستمر وأنا لا أعرف مطلقًا. أعتقد أنها فكرة مبتكرة جدًا سيد بنثام. وسائل فعالة في التحكم، دون سلاسل أو قيود. دون ألم. هل يوجد هناك شيء آخر؟

بنثام: لذا لا توجد ضرورة أن تكون مراقبًا طوال الوقت. الأهم هو أنك تعتقد أنك مراقب. الحراس يمكن أن يأتوا ويذهبوا. إنه أشبه. بعرضك، مجرد صور خادعة.

ذلك النوع من التحكم هو بالطبع نوع مخترق في الحياة المدنية ويخلق حطاب الصراع لأنه يكون مغتربًا في تأثيراته، السيدة فورسايث في مسرحية "انفجار عبر النهر" (بوليا كوف، **1979**: **15**) يمكن أن تمثل على أنها دليل على هذا الاغتراب:

السيدة فورسايث: (ابتسامة قلقة). لن أتمكن من الذهاب إلى وسط لندن حتى لو دفعت آلاف الجنيهات كل دقيقة. لن أستطيع أن أركب الحافلة الآن إطلاقًا. لابد أن أمشي في كل مكان. منذ ستة أشهر ما يقرب من ستة أشهر ماضية. حدث شيء واحد فقط، المحصل في الأتوبيس سألني عن الأجرة. هذه قصة سخيفة جدًا لكنها حدثت لي حقيقة. وقلت إنها

ثمانية بنسات بالرغم من أنها يمكن أن تكون أكثر. أين أنـــت؟ فقـــال إني ذاهب؟ كان مظهره قبيحًا ذا شعر أحمر مخيف كذبت عليـــه. لا أعـــرف لماذا؟ وطوال الوقت الذي مكثته في الأتوبيس أعتقد أنه سوف يأتي نحوي يصرخ في أمام كل هؤلاء الناس، الأتوبيس يسير ببطء على الطريق. غالبًا خطوة بخطوة. وأكاد أسمع أنفاسه خلفي وعندما نزلت مـــن الأتـــوبيس كنت أهتز هكذا مثل: (يحرك ذراعه وجسده حركة اهتزازيـــة) جريـــت طوال الطريق للمترل. كأن شيطانا يجري ورائـــي. وعنـــدما أويـــت إلى الفراش في تلك الليلة شعرت بأن هناك شخصًا مـــا في الشـــارع ينظـــر ويراقبني من الشباك. ونظرت إلى الخارج كنت على يقين من أنـــه هـــو الذي يحدث صوتًا بعملاته المعدنية في جيبه.

وصف ميشيل كوفني ذلك في جريدة الفايننشيال تايمز بأنه مثـــل دليـــل مثبط للوقوع في مجتمع مستهلك. كما وصـــفه ميشـــيل بلنجتـــون في "الجارديان" على أنه بث الرعب في الحياة المدنية. ولكني أود أن أقترح أن هذا يمكن أن يطور لأبعد من ذلك إن خطاب الناس المغتربين ليس فقـــط يفعل إحباطات الحياة اليومية وإنما اغتراب لأنهم لم يعودوا أحرارًا ومن ثم فإنه يتوجب عليهم أن يكذبوا لأنهم مضطرون أن يعيشوا في كذب.

ولعل التطبيق المسرحي المتضمن في فهم وتغيير تلك الحياة هـــو الـــذي يتطلب ما يخشاه المجتمع من الصراع، مثل شخصـــية لينـــا في "حـــديث الطيور" (تشرشل ولان، **1980**) يقولان:

كل يوم هو كفاح لأني لا أنسى أي شيء أتذكر أنني استمتعت بعمله شيء لطيف أن تجعل شخصًا ما حيًا وآخر ميتًا. أيا كانت الطريقة، هذه القوة هي ما أحبه بشدة في هذا العالم. الكفاح هو كل يوم لا يستخدم فيه.

إنني أعارض نظرية اللغة التي تقترح أنها ليست صيغة سياسية محايدة عن طريقها يجري حمل المعاني للكاتب والممثل والمخرج – اللغة من خلال الحديث، الحكي، التوضيح، الإشارة، التحكيم، الفعل... الخ. ليست هي الفعل والاتصال. التواصل فقط دائمًا هو السلطة والتحكم. واللغة ليست ببساطة أداة للاتصال وهو الأمر الشائع ولكنها وسائل عن طريقها يظهر الناس قدراتهم بطريقة أو بأخرى يظهرون الأيديولوجيات والأفكار: وسائل عن طريقها يتواصل الناس ليس ببساطة بمعاني الكلمات ولكن بمعاني التواصل الاجتماعي وشبكة العلاقات الاجتماعية التي يشكلون جزءًا منها، وسائل عن طريقها يدعون إلى التغيير ويؤثرون فيه.

ومن ثم هو فهم لعملية الاتصال ليس على أنها تعاون مريح لأفراد يبذلون ما في وسعهم من أجل التواصل مع بعضهم البعض. وإنما كفاح من أجل السيطرة والتحكم.

# الفصل الرابع
# التحكم ..

## التقسيمات (الحوارية)

إن النصوص الدرامية – أيا كان نوعها – ليست صورًا أو تغييرات ساذجة لشيء آخر أو لنظام سيميوطيقي أو نص آخر. إنها أنشطة صريحة ومميزة تهدف إلى التأثير في أفكار وأفعال الآخرين مثل شخصيتي هيستر وجوني في مسرحية "مرحبًا ووداعًا" (فوجارد، 1966: 17)

هيستر: هل تظل ساهرًا طوال الليل؟

جوني: عندما تكون حالته سيئة.

هيستر: لقد قلت أنه قد تحسن.

جوني: إنه يتحسن.

هيستر: إذن لقد كانت حالته سيئة.

جوني: حسنًا في طريقه للشفاء.

هيستر: لكن لقد كان.

جوني: يجب ألا تتحدث بصوت عال.

هيستر: أنا لا أتحدث بصوت عال.

جوني: إنني أقول ذلك فقط.

هيستر: حسنًا قله عندما أتحدث بصوت عال.

جوني: أنت تبدأ أين الآن.

هيستر: آه اللعنة!

إنها ليست فقط اختيارات لغوية تمت صياغتها هنا بحيث تعبر عن صراع صريح، ولكنها أيضًا اختيارات منطقية. إن توقع تطور هذا الصراع نتيجة للمعرفة النصية المشتركة للأحاديث المتبادلة السابقة بين جوني وهيستر (باعتبارهما أخوين) يمكن أن يؤديه الممثلون في مسرحيات قصيرة أو بروفات عادية على خشبة المسرح. هذا الحديث يمكن أن يقرأ ببساطة على أنه حديث تداخلي نوعًا ما مع حادث آخر، ولكنه يمكن أن يقرأ أيضًا في الموضوع الاجتماعي للشخصيات المشاركة وعلاقات السلطة بينهم، من الصراع الناشئ بينهم وهكذا وتعبير آخر فإن الاتجاه السيميوطيقي يحدد لغويًا ومنطقيًا عن طريق ومن خلال الأيديولوجيات والمواقف الاجتماعية، تحت تحديد اختيارات في النحو والمواقف العابرة التي يمر بها، المزاج والتغيرات في أثناء الحديث والأحاديث المتبادلة والمواقف وغيرها، ولكنها ليست مجرد اختيارات بسيطة أو ساذجة.

إن النصوص الدرامية ليست ببساطة قوالب محايدة غير مرتبطة أيديولوجيًا، إنها تعبيرات مختلفة ولكنها محددة بشكل متعارف عليه

بتعبيرات خاصة أكثر سيطرة من التعبيرات الأخرى؛ هذه السيطرة يمكن أن تقود إلى رأي ما، إلا أن التعبير المميز ليس هو فقط الأكثر توافقًا في نصوص محددة يكتبها، ولكنه أكثر صحة واكتمالًا في المواقف كلها. ما يفعله هو أن يقمع التعبيرات الأخرى إنه يعني الصراع على السلطة الذي يفضي إلى الصراع أيديولوجيًا بين التعبيرات، إنها أنظمة مختلفة أيديولوجيًا من حيث التقييم والسيطرة على العالم.

أنظمة التقسيم والسيطرة هذه ليست بريئة أيديولوجيًا، فعند تقسيم عملية الصياغة اللفظية باعتبارها حركة أساسية فإنها تؤسس دلالة اجتماعية مختلفة عن كونها مجرد عملية فكرية ذهنية. وعلى عكس ما يمكن أن يعتقد فيه كثير من الناس فإنه لا يوجد سبب على الإطلاق لافتراض أن هذه التقسيمات محددة. مثلما يحدث في الحوار الآتي:

سيل: أجهز بعض الشاي يا جاك؟

جاك: وهو كذلك.

سيل: شكرًا.

إن الأمر يصبح مختلفًا بالنسبة لقضايا السلطة والوضع الاجتماعي والسيطرة؛ إذ تم تقسيم الحركة في النموذج الآتي على هذا النحو:

سيل: رجاء.

جاك: قبول.

سيل: موافقة.

سيل: أمر.

جاك: قبول.

سيل: اعتراض.

فنحن في الطرح الأول نكون أكثر قدرة على اعتبار جاك مسيطرًا، لأنه يتحكم في محصلة الطلب و"سيل" تدعم ذلك بقبولها وشكرها لذلك، بينما في الطرح الثاني نكون مضطرين إلى اعتبار سيل في موقف مسيطر عبر الأمر الصادر إلى جاك الذي يقبله تمامًا يتبعه تعبير اعتراض على الشكر. الكلمات في الورقة السابقة غير كافية لتحديد القراءة الصحيحة للموقف فعلى سبيل المثال النص الآتي المأخوذ من مسرحية شراك" لتشرشل لا يكون بنفسه ذلك النوع من المعلومات المبوبة كي نكون قادرين على معرفة التفسير الذي يدور حول العلاقة الاجتماعية والسياسية بين سيل وجاك، والممثلون والمخرجون يتجهون لاتخاذ قرارات تتعدى هذه الكلمات الموجودة أو خدمتها هذه القرارات تعد ضرورة من الناحية النقدية. إنها تؤسس المعاني الاجتماعية للسلطة والوضع الاجتماعي والسيطرة لجميع المشاركين في الأداء المسرحي.

(سيل تخلط أوراق الكوتشينة)

سيل: خذ ورقة.

جاك: يسحب ورقة منها.

جاك: لا يمكن أن تفعلي مثل هذه الخدعة.

جاك: يعيدها مرة ثانية.

سيل: تخلط هذه المجموعة.

سيل: إلى أين تحب أن تذهب ورقتك في هذه الرزمة

جاك: لن تتمكني من وضعها بشكل صحيح.

سيل: أخبرني إلى أين تتحرك؟

جاك: الورقة العاشرة من أعلى.

سيل: سوف تأكد من أنها ليست العاشرة من أعلى توًا.

(سيل توزع عشر ورقات، وتعرض الورقة العاشرة لجاك)

سيل: تعال هنا. أُنظر إليها.

جاك: بالطبع ليست هي بالتأكيد.

سيل: حسنًا أخبرني أين توجد؟

(سيل تضع الأوراق الموزعة من جديد في أعلى الرزمة)

جاك: خذي كارت.

سيل: حسنًا أشعر أنه معي.

ها نحن/ واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة، سبعة، ثمانية، تسعة، عشرة أربعة كروت منها على شكل القلب.

جاك: أخبريني الآن.

سيل: أربعة قلوب.

جاك: سبعة كروت من الواحد.

سيل: بأمانة؟ اللعنة. انظر هنا، هو الكارت التالي.

جاك: أنت لست ساحرة.

سيل: مازلت لا تعرف كيف فعلتها؟

جاك: أنت لم تفعليها.

سيل: لا أستطيع أن أحسب، هذا كل ما في الأمر. لقد صنعت حيلة.

(سيل تستأنف اللعب بمفردها).

لو أن غالبية تعبيرات سيل المتغيرة قد تم تفسيرها على أنها أوامر وتعبيرات جاك على أنها مجموعة موافقات. ومن ثم فالعلاقة بينهما يمكن أن تبنى بشكل مختلف تمامًا بالنسبة للتغيرات التي تبنى على الطلبات. وهكذا بشكل عام كثير من أنماط التعبيرات المتغيرة المختلفة يمكن أن تبنى بالنسبة للعمليات النمطية في هذا النص. إن التغيرات التي تبدو مزحة ودية يمكن

أن تبنى على عرض شاق جدًا وتهديدي وتأخذ العلاقة شـــكل أزمـــة أو يمكن أن تبنى على إنها طريقة لإظهـــار علاقـــات ناجحـــة مدعمـــة، إن تفسيرات المعنى لهذا النص لا تكمن في النص لكنها تحدث باعتبارها جزءًا من عملية الأداء المسرحي لمعاني النص في التحليل، والبروفات والإخراج، والاستقبال المسرحي الذي يجري على خشبة المسرح: إن العملية تتضمن معنى أكثر مما تعني الكلمات التي يمكن أن تظهر بها.

في دراسة لـــ رونالد ماكويني عام **1959** عن الإخراج الإذاعي لمسرحية جمرات (بيكيت، **222**: **1970**) راح كلاس زيليا كوس يناقش طـــول وقفات الصمت (وهي تقدر بالثواني) كما يظهر في الحديث الأتي:

هنري: من بجانبي الآن؟ وقفة (**3** ثوان)، رجل عجوز، كفيف وأحمق وقفة (وقفة **4**ثوان) عاد من الموت كي يكون بجواري (**4** ثوان) كما لو أنـــه لم يمت (ثانيتان) لا ببساطة عاد من الموت كي يكون في هذا المكان الغريب (**5** ثوان) هل يستطيع سماعي، (**3** ثوان). نعم لا بد أنـــه يســـمعني (**3** ثوان) تحبينني (**3** ثوان) أنا أقول إن الصوت الذي تسمعه هـــو صـــوت البحر نحن نجلس على الشاطئ (**3** ثوان) لقد ذكرت ذلك لأن صـــوت البحر غريب جدًا لا يشبه صوت البحر، فإذا لم تكن قد رأيته وماذا كان فلن تعرف ما كان (**5** ثوان). إنها آثار حوافر. صمت. صوت أعلى (**3** ثوان) – حوافر!!

يكون الحديث في النص **48** ثانية تتوازى مع **50** ثانية من الوقفـــات – بعضها طويل جدًا في زمن الأداء الإذاعي. ولكن لا توجد إشارة مباشرة

في النص الدرامي المكتوب تشير إلى مدة الوقفات بالرغم من وجود إرشادات الموافقة. وبتعبير آخر فإن زمن الإنتاج له دقيقة و22 ثانية وهو مرة أخرى وقت طويل جدًا من الراديو بالنسبة للأحاديث القصيرة:

هنري: كتاب صغير (وقفة) هذا المساء. (وقفة) لاشيء هذا المساء. (وقفة) غدًا...غدًا...

السباك في التاسعة ثم لا شيء بعد ذلك (وقفة) ارتباك،

السباك في التاسعة؟ (وقفة) آه: نعم.

النهاية (وقفة) يوم السبت.. لا شيء.

الأحد.. الأحد.. طوال النهار والليل لا شيء (وقفة) لا صوت. (بيكيت، 1959: 39)

لو أن الشخصية توقفت عن الحديث في الراديو لأية مدة من الوقت فإن هناك خطرًا أن يمثل هذا الصمت إشارة إلى أنهم لم يعودوا هناك. الحقيقة – في أمور كثيرة تعتمد على الإشارة بأنهم هناك والوقفات الطويلة يمكن أن تحول دون ذلك. فقرارات رونالد ماكوينس بالنسبة لهذه الأحاديث كانت قرارات نابعة من الأداء المسرحي، مستخدمًا النص الدرامي واضعًا تركيزه إخراج ليس فقط ماذا يعني النص الدرامي ولكن تركيزه الأكبر على كيفية أداء هذه النصوص، وخاصة من حيث التحليل والإخراج المسرحي لها هذه الكيفية لم يكن مشارًا إليها في النص الدرامي.

في دراسة مشابهة قام بها مارجوري لايت فوت (1969: 392) بفحص تسجيل ديكا من إنتاج راديو نيويورك وإخراج إي مارتن بروان مسرحية حفلة كوكتيل (ليوت، 1949) مركزًا اهتمامه على الطريقة التي تم بها إحداث توتر في الشعر المرسل، في مقال أكاديمي للناقد الأدبي دينيس دينيجو (1959: 132) يشير إلى التوتر كما يأتي:

أليكس: آه، في تلك الحالة، أعرف ما سوف أفعله.

سوف أعطيك مفاجأة صغيرة.

أنت تعرف أنا أشهر طباخ.

سوف أذهب مباشرة إلى مطبخك الآن.

وسوف أعد لك عشاء خفيفًا ممتازًا.

تستطيع أن تتناوله بمفردك وبعدها سوف نتركك.

برهة يمكنك أن تتمشى مع بيتر.

ولن أزعجك.

إدوارد: عزيزي أليكس.

توجد ثلاث نبرات بوقفة، وصف لايت فوت التسجيل بأنه يحتوي على أربع نبرات بدوم وقفات. واضعًا في اعتباره الموقف الدرامي وشخصية أليكس والأهمية النسبية كما يقال (لايت فوت، 1969: 392).

يبنى دونو أوزانه الشعرية على النهج الشعري الذي وضعه إليوت حيث يعتمد هذا النهج على تنويع طول البيت الشعري وتنويع عـــدد مقـــاطع الكلمات، ويبدو أنه لا يحمل أي شبه بالنسبة للتطبيق المسرحي الفعلـــي لهذا التنويع في الإنجليزية الذي يعرضه لايت فوت بأنه عبارة عـــن نـــبرة محددة الوقت وليست مقاطع محدودة الوقت بالنسبة للغة، ومن ثم وضع أربع نبرات معدلاً أكثر توافقًا ليعطي تفسيرًا للشخصية والموقف الدرامي كما أن الخصال المرتبطة بحديث الشخصية تؤثر على طريقـــة الفهـــم أو القراءة (لايت فوت، 1969: 393)، القرار الذي يحسم بـــين ثـــلاث نبرات أو أربع، لا يتم صياغته في النص الدرامي إنـــه قـــرار درامـــي، مسرحي يحدد من خلال أسباب خاصـــة بـــالأداء المســـرحي "الأب" في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" (بيراندیلو، 1954: 17) يؤكد ذلك جيدًا.

ولكن لا نستطيع أن نراه هنا فنحن السبب في كل مشكلة! في اســـتخدم الكلمات! كل واحد منا بداخله عالم من الأشياء وكل واحد منـــا لديـــه عالمه الخاص به – كيف نفهم بعضنا البعض لو أنـــني وضـــعت بـــداخل الكلمات التي تحدث بها الإحساس والقيمة للأشياء كما أفهمها من وجهة نظري بينما وفي الوقت نفسه لا بد لمن يستمع إليها يقترح لهذه الأشـــياء الإحساس والقيمة التي يفهمها، التي توجد بالعالم الذي نعيش فيه.

في إطار هذا المعنى الذي يجد كثيرا من الناس أنفسهم عـــاجزين عـــن أن يصفوا هذه العوالم، لأنه بالرغم من أننا قد نكـــون مـــدركين للمعـــاني

المتضمنة التي كثيرًا ما نكون عاجزين إزاءها عن طرح أسئلة مثل: كيف؟ لماذا، أين، تتطور هذه المعاني؟ معظم قراء هذا الكتاب كما قد أتخيل في موضع ما فيه أو آخر، سوف يقولون شيئًا مثل لم يزعجني شيء ما من قبل بمثل ما أزعجتني كثيرًا الطريقة التي قيل بها ولكن من المحتمل أن توجد صعوبة في الوصف الدقيق مثل "لماذا كان بهذه الطريقة التي أصبحت أكثر أهمية من الكلمات نفسها" مثلما حدث في مسرحية "الأيام السعيدة" (بيكيت،**1961**: **20**) حيث يقول لـ ويلي الكلمات تفشل، حينما توجد أوقات تساعد على ذلك، ومن ثم يتوجب إعادة تكرارها لأن ويلي لم ترد عليها وفي هذا الصدد يقول السيد وولتر وهو واحد من الشخصيات في مسرحية "الهذليون" (جريفز،**1976**: **20**) يقول:

إنها ليست نكت – إنها تستقر خلفهم إنه الاتجاه: الكوميديان الحقيقي– الرجل المقدام يتجاسر ليرى ما يخجل منه مستمعوه ويخافون التعبير عنه وما يراه هو نوعًا من الحقيقة عن الناس وعن مواقفهم وعما يجرحهم ويرغبهم ويعوقهم. وفوق كل ذلك عما يشغلهم، الفكاهة تفك التوتر وتقول ما يمكن قوله، أي مزحة، جميلة جدًا، ولكنها مزحة حقيقية. النكتة التي يقولها الممثل الكوميدي يجب أن نفعل ما هو أكثر تحريرًا للتوتر ويجب أن تحرر الإرادة والرغبة، يجب أن تغير الموقف.

يقول إدوارد بوند إنه يعتقد في الصور أكثر من الكلمات وربما تكون مثل هذه الصور أكثر تأثيرًا على إدراكه بشكل أكبر من الكلمات التي يكتبها أخيرًا (أندرسون،**1980**: **148**). وبالمثل فإن هارولد بنتر

وكذلك صموئيل بيكيت قد كتبا عن أن ما يثير اهتمامهـــا أكثـــر هـــو الأشكال والأبنية الفنية. ويتساءل بيتر بروك هل توجد لغة تكون أكثـــر إثارة للكاتب مثل لغة الكلمات، أهناك لغة الأحداث؟ لغة للأصـــوات، لغة للكلمات باعتبارها جزءاً من الحركة كلها مثـــل الكـــذب، كلمـــة المحاكاة الساخرة، كلمة (الهراء).كلمة التناقض، كلمة الصدمة، كلمـــة البكاء؟ إذا تكلمنا فنحن نقصد ما هو أكثر من حروف الهجاء نقصد أين تقع هذه الكلمات (بروك، **1968**: **49**).

## الصدمة الكلامية:

بحث أنطونين أرتو عن بديل مسرحي، عن لغة حيث: الكلمات لا تقـــول لك شيئا، وبطبيعتها ولأنها ثابتة أحيانًا وهي للجميع كذلك فإنها توقـــف وتعوق الفكرة بدلاً من أن تسمح له بحريـــة الحركـــة وتشـــجعه علـــى التطوير.. للتحدث باللغة أنا أضيف لغة أخرى محاولا الاحتفاظ بفاعليتها السحرية القديمة حيث تتكامل الكلمات بمعانيها وطاقتها الكامنـــة الـــتي كادت أن تنسى (هايمار، **1977**: **81**).

إن اللغة التي أضافها تخلق مشكلات بعينها لطاقم الممثلين. علـــى ســـبيل المثال: كيف يؤدي الممثلون دور بيـــاترس لوكريتيـــا في مســـرحية "آل سينشي" يبدأ الحديث حيث يقول أحدهما!! ليجيب الآخر!! عـــن هـــذا يكتب لايبل قائلاً في مثل هذه اللحظة يجب على الممـــثلين أن يوظفـــوا إدراكهم واطلاعهم على الحياة والعوالم من حولهم كي يعبروا عما تعجز الكلمات عن التعبير عنه، إنه ليس درسًا سهلا يعطي للممثل.

كان أرتو يبحث عن اللغة المسرحية التي تكون أكثر حركية ومرونة من الكلمات التي تتضمن كل شيء يمكن أن يكون واضحًا ومعبرًا بشكل أساسي على خشبة المسرح والذي ينصب أولاً وقبل كل شيء على الأحاسيس بدلاً من كونها منصبة في المقام الأول على العقل كما هي لغة الكلمات (أرتو، 1958: 38).

يتيح خوف أرتو مما يسمى ديكتاتورية الكلمات التي يمكن أن تقوده هو والآخرين إلى موضوع يعطي السيطرة، في وضع المعاني الدرامية للمخرجين والممثلين السيطرة المكفولة بشكل طبيعي للكتاب فقط والتي لا تزال موجودة في العديد من دوائر الكتابة، على سبيل المثال يكتب راسل تويسك في جريدة "الأوبزرفر" الصادرة في (9 يوليو1989) تعليقًا على قراء جون لوكاري لكتابة "المنزل الروسي" في إذاعة الـ (بي- بي- سي) يكشف لوكاري عن رغبته العارمة كي يصبح ممثلاً، هناك شيء جديد في سماعة ينتقل إلى اللهجة العامية التلغرافية، يؤدي أصوات النساء يحيرنا، يضللنا ويخدعنا من خلال طريقة جديدة تمامًا، ولكنها طريقة جديدة لتحايل الممثل المحترف، لا يوجد في رأيه الكثير ولكن بجانب النص يضيف المزيد إلى ما يرويه. إن مناهضة هذا النمط من الأسلوب قد مكن أرتو من الهجوم على العلاقة بين عملية الكتابة وعملية الإخراج المسرحي الذي يرى الخلاف بينهما ليس مهمًا. الهروب من ديكتاتورية الكلمات يستوجب التركيز بشكل مكثف على الأداء العملي المسرحي الذي يتضمن الأحاسيس بشكل كلي وليس فقط الألفاظ اللغوية. وهذا يقضي إلى مسرح تكتيكات الصدمة الذي يفضي إلى اللغة المسرحية التي لم تعد

تعتمد على الحديث المتبادل ولكن على ما يتضح من خلال كلمات أرتو الآتية:

اللغة الوحيدة التي أستطيع استخدامها مع الجمهور هي أن أخرج القنابل من حقيبتي وألقي بها في وجهه مع إشارة متميزة للهجوم وهذه الضربات هي اللغة الوحيدة التي أشعر بإمكانية التحدث من خلالها (هايمان، 1977: 135).

مثل هذه الصدمات التكتيكية اللغوية تستخدم بشكل واسع في المسرح المعاصر وقد حققت نجاحًا من خلال مسرحية "سيدة داريوفو"، وتعد تلك لغة مسرحية مبتكرة تشكل ما يشبه الكرنفال يضم بشكل موسع مصادر لعدد من اللغات من أجل خلق التطبيق المسرحي الذي يتطلب تغيير الثقافة العالمية المميزة لها (المشتركة في مستواها مع عدد من اللغات) ولعل المرادف الإنجليزي المباشر لكلمة (أنت) تأتي في ترجمة جيليان هانا لاسم "إليزابيث"، أوشكت بالصدفة أن تكون امرأة (فو، 1987)، حيث خلطت بين عناصر من تنويعات بريطانية للإنجليزية الحديثة، البدائية والألفاظ الإنجليزية منطوقة باللهجة الإيطالية وما إلى ذلك.

وتقدم هانا ملحقا يعطي مجموعة أحاديث مهدية في مسرحية "العجوز غير المهذبة" في معيار إنجليزي وليس ترجمة، ولكن قاعدة يعمل من خلالها الآخرون وفق تنويعات لغوية متوافقة مع التطبيق المسرحي الخاص بها، هذا الحديث الخاص يفسر سلوك هاملت وانعدام قدرته على تحكيم عقله.

يعتمد العمل في أغلبه على المواقف أكثر من خلق الشخصيات الدرامية وبسبب إسراف في ذلك فإن ترجمة "سيدة" تصبح في الغالب مستحيلة عمليًا وذلك لأن معيار قواعد النحو تم تقويضها من أجل التركيز على المعنى كما في عمله الأصلي باللغة الإيطالية – التنويعات اللغوية اللا قياسية للثقافة العامة للجماهير، كل ذلك يجب ألا يستبعد لأنه ثقافة بديلة ولكن لأنه لغة مسرحية صممت من أجل التأثير سياسيًا على قضية الثقافات المختلفة وتقديمها ليس على أنها الأخيرة ولكن باعتبارها جزءاً من الثقافة السائدة المتعددة: معارضة للأحادية والنخبوية التي تميز ثقافة أقلية واحدة على سبيل المثال معيار الإنجليزية البريطانية، المنطوقة الحديث المتبادل بين جويس وويلسون المنشور في نص إذاعي بعنوان "المتوحش على الدرج" يمكن أن يمثل لأسباب مشابهة:

ويلسون: (ضاحكًا). لقد جئت إلى الحجرة.

جويس: أنا آسفة لابد أن هناك خطأ ما فأنا ليس لي علاقة لي بتوزيع الغرف. أسأل عن ذلك في مكان آخر.

ويلسون: أن لست ملونا لقد نشأت في المقاطعات المحيطة بلندن.

جويس: إن هذا لن يجدي نفعًا معي. أنا آسفة.

ويلسون: هل هذه هي الحجرة؟

جويس: إنها حجرتي.

ويلسون: لا أستطيع مشاركتك فيها؟ ما الذي تطلبينه لإيجارها؟

جويس: أنا لم أطلب أي شيء.

ويلسون: أنا لا أسألك صدقة. سوف أدفع لك من أجل الحصول على حجرة لي.

جويس: لابد أنك طرقت الباب الخطأ إني آسفة وسوف تورط نفسك في مشكلات (تحاول أن تغلق باب الحجرة، ولكن ويلسون يعرقل ذلك بوضع قدمه أمام الباب).

ويلسون: هل لي أن أدخل؟ لقد مشيت كل هذا الطريق إلى هنا (وقفة يبتسم).

جويس: فقط لمدة دقيقة.

(تأذن له بالدخول وتغلق الباب. وهو يجلس في الحجرة).

إنني مشغولة مشغولة جدًا كما أن قدمي تؤلمني اليوم

ويلسون: ماذا لو تعدين لي كوبًا من الشاي؟ أنت عادة تعدينه في هذا الوقت.

جويس: (تومئ برأسها موافقة، تذهب إلى بالوعة الحوض وتجذبها بحدة).

جويس: كيف عرفت؟

ويلسون: آه لقد جمعت كل أنواع المعلومات المفيدة من أجل وظيفتي.

جويس: ما هذا

(تصب الماء من الغلاية في إبريق الشاي)

ويلسون: أنا حلاق رجال

كان أخي يعمل بهذه المهنة حتى أصيب في حادثة.

(تضع السكر في كوب الشاي الخاص به ثم اللبن)

جويس: ماذا حدث؟

ويلسون: لقد صدمته شاحنة.

(جويس تصب الشاي الخاص بها)

جويس: هل كان عنده وشم؟

ويلسون: أسمعت عنه؟

جويس: لقد سمعت عن وشمه.

يبدأ كل حديث بطرق مألوفة متوقعة ولكنه ينتهي بطرق غير متوقعة إنه التضمين اللغوي غير المتوقع الذي يمكن أن يستخدم من أجل تسليط الضوء على المألوفية (فيما يتعلق بإشارة ويلسون بكونه أسود وإشارة جويس إلى الأوشام وغير ذلك) ومن هذا التركيز يمكن أن يتم نقدها تستهل "المتوحش على الدرج" في بدايتها على سبيل المثال هكذا:

جويس: هل تسلمت وظيفتك اليوم؟

مايك: نعم يجب على أن أكون في محطة كينجز كروس في الساعة الحادية عشرة حيث سأقابل رجلًا في دورة المياه هناك (أورتون، 1967: 13).

يمكن بعزل هذه الكلمات ألا تشير إلى طريقة راديكالية للتنويع في اللغة ولكن تغيير القالب بالتأكيد يمكن أن يشير إلى ذلك. إن ذلك يعد دفعة منطقية ضد تمييز الأحادية، النخبوية للثقافات وإنها تجعل كثيرًا من الدراما الإنجليزية المعاصرة بارزة ومختلفة لغويًا ومهمة سياسيا.

يستخدم ستيفن بيركوف مثل داريوفو اللغة المسرحية في بعض النصوص التي تصدرت مقدمة هذا التطبيق المسرحي على سبيل المثال سيلف في مسرحية "في الشرق" (بيركوف، 1977: 24).

سيلف: غادر هذا الجمع. أنت في عجلة ليس هناك طريق من أجلي كي أصبح ضائعًا، كبيرًا جدًا.. صغيرًا جدًا بطيئًا جدًا. أنا أنيقة جدًا بالنسبة لك تحرك مثل ما تمنيت في أحلامك (في الليالي السعيدة) أنا محض سعيدة نقية من القذارة في كل جانب من الميدان المعطف الخيالي الواقي من المطر. كلها تتضخم عن آخرها إن الرأي في رأسك، النار التي تستخدمها لتشعل النار في زوجتك القديمة، المواقد المألوفة..

يمكن أن تعد اللغة اللا قياسية هنا على أنها الرد المتضارب مثل أعمال كل من "جو أورتون، وإدوارد يوند وهوارد بريتون وكارل تشرشل" للسيطرة من خلال الآخرين عن طريق إحراز الصدارة في تنويع اللا

قياسي للغة والبارز جدًا من أجل النقد وفي بعض الحالات الأخرى من أجل قلب هذه السيطرة.

ويمكن أن يظهر ذلك بوضوح في استخدام لغة التسيتسوتال في الكتابات المعاصرة للسود من جنوب إفريقيا ومن نواح كثيرة فإن سياسة التمييز العنصري قد أفضت إلى رفض راسخ للغات التقليدية المحلية في جنوب إفريقيا ومناطق التسيتسوتال لتبدع لغة معبرة عن مدنية السود تتألف من لغات إفريقية، لهجة ثقافية بديلة لخليط من إنجليزية السوتو ولهجات محلية متنوعة للسوتو، والعديد من اللغات السائدة في جنوب إفريقيا لتتطور معًا حتى تصبح لغة للمقاومة (روبرت كافان، 1985: 213) يعطي مثالًا من مسرحية "مفترق الطرق" (الورشة، 1971: 71).

بيتر: يذهب إلى بيتر ويفاتحه بالكلام بوقاحة.

سيلانينج: أهلًا. أيها الولد العاشق.

بيتر: يحرك الجريدة إلى أسفل باستهانة أهلًا.. دودا.. جوبيانج.

سيلانينج: كي تنج.. أوكاونا؟

بيتر: من أين أتيت؟

سيلانينج: أنا من ديبكلوف.

بيتر: جي جول ويرديبكلوف.

سيلانينج: يا كي جولالي مادوبولا.

بيتر: موني جول في ديبكلوف أونس فان داهوموجيس.

وكما يوضح كافان إن استخدام لغات مثل هذه في النصوص الدرامية المكتوبة بالإنجليزية ليست من أجل إحداث الأثر الكوميدي، بل إنها حركة سياسية من أجل بناء الأهمية التي تتزايد في كل يوم للغات في الميادين العامة كصورة لمقاومة التمييز الذي تحظى به لغات الأقلية وهي الإنجليزية واللغات الإفريقية والاستبداد الذي يجلبه هذا التمييز. وتوجد بطبيعة الحال صور كثيرة لهذا الاستبداد: دج وسن شخصيتان في مسرحية "ليلة لجعل الملائكة تبكي" (تيرسون، **1964**) يصطادان الأرانب البرية مستعينين بالنمس الذي كان موجودًا في الحفرة:

سن: هي.. في الداخل.

دج: يا إلهي – إنها معهم – الواحد الذي في الخلف يرى النمس وهو ينظر إلى الأرنب الآخر والذي في الأمام عند نهاية الحفرة، النمس لا يستطيع الحصول عليهما، ولكن لا يزال يتحين الفرصة للانقضاض على رقابهم. يمكن أن يشعر بذلك دون أن تشعر باهتزاز الأرض. الأرنب ترتعش في دمائها وأيضًا رؤوسها ترتعش.

لقد وصف أحد النقاد لغة هذه الشخصيات الدرامية بأنها اللغة الممتلئة بالحسية البدائية لأنهم لغويًا يلوثون أيديهم في أعماق الأرض ويظهرون أكثر دموية وميلًا لسفك الدماء، سلطة آلهة البدائية (الفجرين، **1975**:

179). أنا أشك فلو أن هذه الشخصيات الدرامية تملك اللغة التي يشار إليها بشكل واضح على أنها لغة قياسية أو سماد البورصة المطوق الإنجليزي الجنوبي. لقد كتبت الفجرين بهذه الطريقة، لماذا؟ لأن هناك تطورًا ناميًا يحدث على مدار سنوات عديدة للدمج بين الثقافة العليا وتعقيد الإنجليزية القياسية، المكتوبة والإنجليزية الأدبية ومن ثم التعقيد الأدبي والانحرافات عن ذلك وغالبًا لا ينظر إليها على أنها إشارة للغة اللا قياسية، ومن ثم الشخصيات والمواقف الدرامية اللا قياسية ولكن لمستوى اللغة البديلة والمستوى البديل غير المشوه للغة، ونقص في الثقافة، والشخصيات الدرامية. إن النص الأدبي الذي يحمل أفكارًا عن المستوى الأعلى للثقافة وأفكار العلاقات الفوقية والتحتية.

ولقد حارب سام شيبارد وهيث كوت وليامز وغيرهما من الكتاب الأمريكيين بضراوة من أجل التغلب على سيطرة نمط التعبير المستبد وذلك بمحاولة اكتشاف تنويعات معاصرة للإنجليزية الأمريكية في اليد الخفية (شيبارد، 1975). ويلي شخص غير سوي وبلو عامل كبير السن.

بلو: ماذا فعلت أيها الصبي؟

ويلي: لقد قطعنا خط العرض الآن! الآن!. أشعل به النار! أحرقه! الدوران حول محور ارتكاز: "أربعون"صفر" اثنان! من نقطة تقاطع المدارين! نقطة التقاطع! لقد احترق التقاطع الخاطئ! الخاطئ! صحيح ذلك! قف! قف! غير ذلك 80 ياردة غربًا! اجعله نحو الغرب! لا تبطئ

إشعاع الراية! اجعلها دائمًا على أهبة الاستعداد (شيبارد، 1975: 54).

سيسكو، صديق قديم لـ بلو يتحدث بطريقة صحيحة تمامًا. الآن أنت تمسك بالنار هناك بينما أخرج أنا عباءتي "تنويع في اللغة" (شيبارد، 1975: 55). وهو يحلق بـ بلو، وبعد فترة قصيرة: يدخل طالب ثانوي يترنح من التعب في صياح شديد في مقدمة فريق المدرسة العليا. هو ذو شعر قصير جدًا، يرتدي سترة قائد الفريق مطبوع عليها حرف "أ" ويمسك ببوق على مقربة من شفتيه، أنفاسه السريعة واهنة جدًا تقارب رسوخ قدميه.

الطفل: أيتها الأمهات الخرفات فلتمتن. أنتن في حالة جيدة كالموتى، فقط انتظرن حتى ليلة الجمعة سوف تمسح ممتلكاتكن من على الخريطة! لن تكن هناك حتى أرى أركاديا عالية باقية!، أتعتقدن أنكن سوف تكونن ملعونات مخذوعات بسبب أن آباءكن أثرياء! لأن أرجلكن العجوز وجهت إليكن اللعنة سفينة وكارت ائتمان من أجل عيد الميلاد (شيبارد، 1975: 60).

هذه هي تنوعات اللغة التي تقف في مواجهة الثقافة المسيطرة – ليس لأنها لغات ضرورية للأقلية أو لأنها تنتمي إلى ثقافات بديلة مميزة، ولكنها تهدد المعايير اللغوية المحددة في التيار المستمر والمتردد، على سبيل المثال:

وبالمثل في "أسنان الجريمة" (شيبارد، 1974) فإن هـــوس وهـــو مغني ثري على أسلوب إلفيس بريسلي، وكرو وهو يعمل بشكل جـــاد وليس له وظيفة ثابتة وكذلك كيث ريتشارد ينشأ بينهم صـــراع حـــول أساليب اللغة والمجال والطريقة والمغزى لكل ما يـــربط اللغـــة بالثقافـــة الشعبية المعاصرة، وفي كل ما يقولون وبكل الطرق التي يقولون بها ومن الناحية الجنسية والنموذج المسيطر للغة والثقافة.

هوس: لدي شعور أنك قد أتيت من هذا الطريق – إحساس. لقد قلدت أسلوب "الحلب" صباح أول أمس حتى استحضرت نفسي وأنا أســـير في هذا الطريق.

كرو: بارد. مكسو بالجلد – جليدي تمامًا مقاعد خلفية لظلمـــة الليـــل. وتمهد لوقت الراحة. لديك فرو على جسدك في هذا الجذع.

هوس: نعم. نعم. لقد دخلت في حالة من الملل. سوف أخرج الآن.

كرو: لقد حاكيت نموذج التراع حتى هذا الحد. الحيوان يقول لا. الـــدم الذي يتدفق في هذا الممر أكدر.. هل أنا مصيب أم مخطئ؟

هوس: أنا مصيب على ما أظن ألا تستطيع أن تساعدني في اللغـــة أيهـــا الرجل. أنا عجوز جدًا كي أتتبع هذا الأسلوب.

كرو: اختر لغة الملاحين وتجار الجلود (شيبارد، 1974: 46).

وكما توصي الدعاية المصاحبة للنص المطبوع؟ فإنه بينما وضع دعاية مغاليًا فيها في الطبعة المنشورة من مسرحية "التيار المستمر/ التيار المتردد" فإن ثمة مسرحية جديدة تجري صياغتها من أجل اكتشاف التناقضات غير المسماة وغير المفصلة بين البشر في الحديث.. إنه السؤال عن اكتشاف الأدوار التي بها تقوم الحركة على الأساليب من أجل بناء هويات لا قياسية لجعلها تجري بشكل طبيعي:

كرو: تعال في حلم مبتل، تبول على الوسادة، في السرير، في الحمام، اضرب هذا الجسد حتى الوجه في المرأة – اضربه لينسلخ عنه الجلد. اضربه حتى يسيل الدم وتبول على هذا الدم الموجود على الأرض – خبئ هذه الصور القذرة من المدرس.

هوس: لم يحدث ذلك مطلقًا! لقد أصبحت شخصًا لا يؤتمن. تخلص من هذه الثقة واجه نفسك ليس أنا. كف عن مضايقة كرو. التاريخ لن يقطعها تاريخي في الحقيقة. (شيبرد، **1974**: **55**)

من أجل تسليط الضوء على الصراع بين القياس واللا قياس والمميز والشاذ من الحديث في المشهد الثالث من افتتاحية مسرحية "الإمبراطور جونز" (يوجين أونيل، **1922**: **172**) يوجد تناقض واضح بين لغة الإرشادات المسرحية المكتوبة ولغة الشخصية الرئيسة جونز:

الساعة التاسعة مساء في الغابة ظهر القمر ناشرًا أشعة نوره على أوراق الأشجار العالية ليظهرها بشكل واضح. تلمع لمعانًا غريبًا يظهر في

مقدمه المشهد سور منخفض من الشجيرات النامية والنباتات المتسلقة. تكون سياجًا في شكل ثلاثي حول أرض خالية من الأشجار. خلف ذلك ظلمة كالحة للغاية تشبه مدينة أو قلعة محصنة. يوجد ممر يؤدي إلى مساحة خالية من جهة اليسار في الخلف. المنطقة الخالية من الأشجار من جهة اليسار يتسع في مؤخرته ليصل إلى اليمين في بداية المشهد لا يمكن رؤية شيء بوضوح كثافة وضبابية المشهد. وقع أقدام شخص ما يمشي ببطء عبر الممر الوعر من اليسار. يسمع صوت جونز يعلو تدريجيًا ويظهر بوضوح في تأثير مبهج ليتغلب على رعشة جسده.

جونز: لقد بزغ القمر، أتسمع هذا أيها الزنجي؟.. إن القمر يعطيك نورًا كافيًا، فلن تصطدم رأسك أيها الأبله بجذوع الأشجار ولن تخدش الشجيرات جلد رجليك. الآن الطريق واضح أمامك – تشجع إذن من الآن فصاعدا ستكون قويًا ويقظًا.

إن اللغة الإنجليزية الأمريكية العادية التي كتبت بها إرشادات المسرحية تتناقض بشكل واضح مع لغة جونز بالنسبة للكتابة المسرحية في وقتها ولغة الإرشادات المسرحية لا بد أن تكون لغة معظم الشخصيات (عدا الكتابات التي تتميز بالأثر الكوميدي) لغتهم ليست مميزة (واضحة) وتبدو استثنائية أو تشكل تهديدًا. أما لغة جونز في الجانب الآخر فإنها تتناقص مع هذه اللغة القياسية غير المميزة. وتبدو بشكل واضح تمامًا على أنها لغة مختلفة، إنها بهذا التميز يمكن أن تشوش على المعيار اللغوي المحدد بشكل متعارف عليه. ومن هذا التشويش تنبع الدعوة إلى التغيير.

إنها تشير إلى الاهتمام السياسي الضئيل، حيث تطوير لغة أونيل في هذا التوقيت يمكن ألا يمثل إلي تمامًا التنويع الخاص الذي كان يقصده. وما يعد أكثر أهمية باعتباره أثر لذلك هو أن التنويع اللغوي قد تم تحريفه لأنه قد وصل إلى جمهور العامة من الأمريكيين الذين لم يعتادوا سماعه باعتباره جزءًا من ثقافتهم السائدة. والخلط بين قوالب المفرد والجمع والنفي المزدوج قوالب الضمير الأول والثاني مع الشخص الثالث والاختلافات في نطق الكلمات بشكل واضح وغيرها ارتقت أهمية اللغة على أنها خليط من التنوعات كي تقدم عن طريق بناء لغة واحدة على أنها مميزة في مواجهة الأخرى.

ولذلك فعلى سبيل المثال في مسرحية "كل الملائكة لها أجنحة" (أونيل، 925)، توجد اختلافات بارزة تم بناؤها بين التنويعات اللغوية للشخصيات الدرامية من السود والبيض عن طريق اختلاف بسيط جدًا أغلبه يرتكز على الحدود الفاصلة بين "أنت" و"أنتم" في اللغة الفرنسية أو "أنت" و"أنتم" في اللغة الإنجليزية البدائية الحديثة في بعض اللهجات الانجليزية المعاصرة السائدة عن طريق التعرف على الشخصيات التي تقول أنتم أو أنت، إنها ليست فروق بارزة ساذجة وضعت ببساطة من أجل تمييز التنوعات اللغوية للشخصيات المختلفة. إنها إشارات سياسية للوضع الاجتماعي والسلطة.

في مسرحية "مقدم الثلاج" تستخدم أونيل ثلاث عشرة لهجة مختلفة ومستويات من الحديث بين الشخصيات الدرامية بقدر علاقات

القوة والأوضاع الاجتماعية المختلفة، لارى وباريت، يمكن التعرف عليهما من خلال الاختلاف بين التعبيرات البسيطة (التي تتمشى مع النظام المألوف)، والتعبيرات المعقدة (التي تنأى عن النظام).

لاري: حسنًا هذا يوضح لماذا أوافق على الحركة لو أنها جعلتك أكثر اطلاعا ومهارة عند أي مستوى أنت ترى أنه لم يحدث شيئا مع أمك.

باريت: (يبتسم في سخرية) آه، بالتأكيد أنا أرى ذلك.

ولكن على ثقة تمامًا من أن أمك كان تفكر دائمًا أنه كان يقع على عاتقها

أنت تعرفها، أنت تعرفها يا لاري – كي تسمعها استمر أحيانًا

أنت تعتقد أنها كانت بمثل هذا النشاط.

لاري: (يحملق فيه، مرتبكا، رافضًا كلامه.. بحدة).

ذلك ما يحلو لك أن نتحدث به بعدما حدث لها!

باريت: (في الوقت نفسه مرتبكا وشاعرًا بالذنب) لا تفهمني بشكل خاطئ. لم أكن أسخر إنها مجرد مزحة لقد ذكرت لها الشيء نفسه مرات عديدة كي أمزح معها ولكن أنا أعرف لم يكن علي التحدث (في مثل هذا الأمر) الآن. لقد واصلت نسيان أنها بالسجن. تحظى بحرية واسعة.. إنني.. ولكن لا أريد أن أفكر في ذلك (يتحول لاري إلى حالة من الشفقة المحيرة بالرغم من حالته الأولى.. باريت يغير موضوع الحديث).

ماذا كنت تفعل طوال كل هذه السنوات منذ أن تركت الساحل؟

لاري: (بنبرة ساخرة) لأني أستطيع أن أساعده في عمله لو أنني غير مؤمن بهذا النشاط، فإنني أؤمن بأي شيء آخر خاصة في هذه الحالة الراهنة. لقد رفضت أن أكون عضوًا نافعًا للجميع. لقد أصبحت فيلسوفًا سكيرًا متسكعًا وأنا فخور بذلك.

(على نحو مفاجئ تصبح نبرته أكثر حدة في لهجة تحذيرية غاضبة).

اسمع أتمنى أن تدرك ذلك بنفسك فلدي أشيائي الخاصة ولدي أسبابي في الإجابة عن الأسئلة الوقحة من أي شخص غريب. ولذا فكل ما قلته لي هو كذلك. إنني لدي شعور قوي بأنك قد جئت إلى هنا تتوقع شيئًا مني أنا أحذرك منذ البداية، ولذا فلن يكون هناك سوء فهم لذلك ليس لدي شيء باق أعطيه. وأود أن أتركك وحيدًا وسوف أكون ممتنا لك لجعلك حياتك لنفسك أرى أنك تريد إجابة عن شيء ما ليس لدي إجابة كي أعطيها لأي شخص ولا حتى لنفسي، إلا إذا استدعيت في نفسك ما كتبه هيبني كي نحصل على الإجابة في مقاطع كلامية.

(يتذكر ليشرح) بيتًا شعريًا بطريقة ساخرة. أُنظر النوم مفيد. الأحسن منه الموت في سكينة، الأحسن من ذلك كله هو ألا تولد مطلقا.

باريت، (ينكمش في شيء من الخوف)

هذه هي خلاصة الإجابة (ثم يبتسم في تكلف متظاهرا بالشجاعة).

مازالت لم تعرف أبدا عندما يعود في وقت قريب (ينظر إلى الخارج). (أونيل1967: 3032).

يبدو أن باريت مضطهد من لاري طوال الوقت، ويظهر ذلك أكثر تعقيدًا من خلال تغيير نبرات صوته عن طريق الاقتباسات الأدبية. كيف يؤدي ممثل مسرحي دور باريت؟ في آخر سطر بالطبع سوف يحدث اختلاف كبير حتى تتم معرفة ما إذا ما كان الاضطهاد تم بشكل ناجح أم لا. القرار الدرامي سوف تتم صياغته بحث يحدد ما إذا كان لاري يستعيد السيطرة على الأرض التي انتزعها منه باريت وحديثه هذا القرار سوف يتضمن التخلي عن الغالب المميز، وغير المميز في حديث كل من لاري وباريت

وتوجد محاولات عديدة من أجل تغيير الأوضاع عن طريق تعويض اللغة القياسية المتعارف عليها ففي مسرحية لـ لورانس فيرلينجيتي، يتم تقويض اللغة إلى عبارات غير شاقة تتزامن مع أحاديث مع شخصيات من أجل خلق ارتباك العملية التي تسمى بتجريد اللغة، ليبدو الاتصال على أنه صراع غير منطقي. وبالمثل ففي مسرحية "الإنسانية" (وولتر ها سنكلفر)

تقرأ:

مقبرة

غروب الشمس. صليب يسقط.

ألكسندر ينهض من المقبرة.

القتيل: يظهر في ثوب فضفاض.

ألكسندر: يبدو فيه ضئيلا.

القتيل: لقد قتلت!!

يحاول أن يمسكه من الثوب.

ألكسندر: يمد يده

القتيل: الرأس في الثوب.

يذهب نحو المقبرة يحاول تسلقها من الداخل.

ألكسندر: يلقي عليه التراب.

شبح الريح، المصلى أصبح براقًا.

الشاب: الفتاة.

الشاب: من هناك؟

الفتاة: الجثة.

تضعف الإضاءة

الشاب: القتيل!

ألكسندر: معطفك.

الشاب: يخلع معطف عن ذراعه

ألكسندر يغطي نفسه به.

الشاب: من أنت.

ألكسندر: أنا حي

يأخذ الثوب فوق ذراعه ويمشي.

تستيقظ الفتاة.

الشاب يعانقها.

الفتاة تصرخ: لقد خدعتك. (ستانتون، **1971**: **406**)

وهكذا يكتمل بعد قليل:

المقبرة شروق الشمس.

ألكسندر يدخل في ثوبه.

القتيل يظهر من المقبرة

ألكسندر يمسكه من ثوبه

القاتل: الثوب خال.

ألكسندر يمشي إلى القبر ويتسلقه

تشرق الشمس.

القاتل: "يفتح ذراعيه" أنا أحب!!

نهاية الفصل الخامس (ستانتون، 1971: 406).

النزول بمستوى اللغة إلى هذا الحد الأدنى وبهذا العمل يوحى باحتمالات الحقيقة بطريقة سريالية وبالأسلوب نفسه في روزنكرانتز وجلدنسترن (ستوبارد، 36). خاصة عندما يؤدي جلدنسترن دور هاملت الصغير ويقلص الدور الدرامي لهاملت إلى سطور قليلة فقط من الحديث تنتهي بـ: روزنكرانتز.

روزنكرانتز: لعلمك أبوك الذي تحبه قد مات، وأنت وريثه.. عُد من جديد لتجد مجرد جثة باردة، قبل أن يقفز أخوه على العرش ويستولي على أوراقه، ومن ثم يسبب إزعاجًا للإجراء الطبيعي والقانوني. لذلك الآن.. لماذا يتصرف بالضبط بطريقة تتعدى الشكل المعتاد؟

جلدنسترن: لا أستطيع أن أتخيل.

ولقد أخذ ستوبارد بهذه المرحلة الواحدة إلى حد بعيد في حوار "هاملت دوج"، حيث قلص حوار وحركة هاملت على المسرح، ولذلك فإن المسرحية كاملة يمكن أن تمثل في خمسين دقيقة أو تقل دقيقتين في النسخة المعدلة، وحتى هنريك توماس ويكي ذهب أبعد من ذلك في عام 1979،

حيث قلص لغة هاملت لتصل إلى درجة الانعدام، ومن ثم يجري تمثيله بلا كلمات على الإطلاق. وبالنسبة لكاتب مثل ستوبارد فإن التطبيق المسرحي يتضمن هنا بما يمكن أن يجري تمثيله على أنه ليس أبعد من دعابة خفيفة. وبالنسبة للآخرين العملية التي أطلقت عليه عملية مهمة سياسيًا لهدم المألوفية.

## هدم المألوفية

إن فكرة هدم المألوفية في المسرح هي فكرة مهمة من أجل فهم كيفية صوغ المعاني. وعندما تؤسس في شكل حركة أيديولوجية صممت من أجل التأثير على التغيير الاجتماعي والسياسي مثل ما حدث في التطبيق العملي للاغتراب لـ "برتولد برشت"، وهناك وسائل فعالة جدًا من أجل فهم كيف تكتسب اللغة. ما هو أكثر حسمًا هذا التطبيق النقدي الذي يستخدم لعزل وتجديد عمليات مثل التشويش وهدم المألوفية الذي يتطور على أنه تطبيق نقدي أيديولوجي. سوف يسمح هذا لحركة تجري صياغتها مع النقد لا تعد ملاحظة بسيطة على هدم المألوفية على أنها تأثير بلاغي وجمالي. ولكن كي تظهر هذه العملية وتنقدها بوضوح من أجل وصف وإثبات مستويات المعنى الذي وبطريقة أخرى يمكن ألا يشكل أهمية. تنبع أهمية هذا النقد الأيديولوجي من التفسير الأول على أنها تكوينات ديناميكية فعالة للقراءة والفهم، التي تأخذ في اعتبارها دائمًا النصوص المشتركة التاريخية التي شكلت عملية بناء المعنى والتطبيق المسرحي الثوري.

على سبيل المثال مهم في مسرحية "نهاية اللعبة" (بيكيت، 1958: 54) يحكي قصة قائلًا:

سوف أنتهي في الحال من هذه القصة.

(صمت)

إلا إذا قدمت شخصيات أخرى.

(صمت)

ولكن أين أجدهم؟

(صمت)

أين أبحث عنهم؟

(صمت). يطلق صوت الصفارة من فمه يدخل كلوف.

دعنا نصلي للرب.

إن هذا التخيل القصصي يفهم جيدًا، كما أنه صورة توضيحية للطريقة التي بها يمكن تحقيق السيطرة على الموقف عن طريق التشويش على التوقعات المألوفة. إنه شكل لهدم المألوفية أو للتغريب – ما أطلق عليه الإصلاحيون الروس بالاسترونيا التي تملك القدرة على تحويل المعنى من المألوف إلى غير المألوف وبذلك يتصدر كل ما هو غير مألوف حتى يحدث نوعًا من التغيير التراكمي. إنها العملية التي شكلت جزءًا من مكان

معتاد في العديد من النصوص المسرحية. إنها تميل أكثر نحو هدم المألوف. على سبيل المثال لو أن قارئ النشرة في نشرة الأخبار التليفزيونية الأولى ترك النص المعد سابقًا للنشرة، وأخذ يسرد تفاصيل عن آلامه الشخصية المعاصرة، أو لو أنها كما حدث في المثال الآتي، وهو جزء من عمل لساندرا هاريس من خلال خطاب "دور المحاكم" حيث يسيطر المتهم على طرح الأسئلة:

القاضي: سوف أمنحك فرصة مرة ثانية. هل تقدم عرضًا آخر تسدد هذا الدين.

المتهم: ماذا تفعل لو كنت مكاني؟

القاضي: أنا لست هنا من أجل أن أجيب على أسئلتك. أجب أنت على سؤالي.

المتهم: دوار واحد للواحد وواحد للآخر. أنا أسلم بذلك.

القاضي: هل لي من إجابة على سؤالي من فضلك؟ السؤال هو: هل أنت مستعد لتقديم عرض للمحكمة كي تسدد الدين؟

المتهم: ما العرض الأدنى الذي يصلح؟

القاضي: إنها ليست مساومة إنه سؤال محدد يا سيد. هل لي من إجابة؟

المتهم: حسنًا سوف أدفع للمحكمة جنيهًا واحدًا سنويًا.

القاضي: إن هذا غير مقبول بالنسبة لنا. (هاريس، 1984: 5).

يعد الموقف هنا متماثلًا للغاية لأن علاقات السلطة قد تم قلبها. المتهم يمارس دور المفاوض المتعارف عليه عادة وهو ليس قالبًا تفاوضيًا. وكنتيجة لكون المتهم أكثر سيطرة على مجرى الخطاب مما هو معتاد فإنه من الطبيعي أن يكون صعبًا للمتهمين أن يثيروا قضايا جديدة وأن يجيبوا عن السؤال بسؤال آخر. لأنهم بشكل طبيعي يقعون تحت سيطرة القاضي. وتقترح هاريس أن دور القضاة ليس فقط السيطرة على تغيير مجرى الخطاب، ولكن بشكل أكثر أهمية على المحتوى المقترح للخطاب فالمتهمون نادرًا ما يسمح لهم بتقديم اقتراحات خاصة بهم، أو رفض الاقتراحات التي يعرضها القاضي أو الأسئلة التي تبدو أنا للسيطرة، لأنه من خلال عملية طرح السؤال لأحد المتحدثين يصبح قادرًا على تحديد الطريقة التي يستمر بها الخطاب، ومن ثم أيضًا تحديد العلاقات المشاركة من خلال بعد القوة والسلطة، على سبيل المثال:

القاضي: حسنًا من أنت – وماذا عن أبنائك الثلاثة وزوجتك الذين يعيشون معك؟

المتهم: حسنًا أنا أعرف أنهم يتسلمون معونات تكميلية سيدي، أدرك ذلك تمامًا وبالنسبة لي لا بد أن أدفع كي أحدث شيئًا من التوازن أنت تعرف أنني أعرف.

القاضي: هل ستدفع أي شيء على الإطلاق؟

المتهم: لا.. لا أستطيع تحمل ذلك على الإطلاق سيدي أنا حصلت.

القاضي: هل تتحمل نفقة أي شخص آخر؟

المتهم: لا مطلقًا. لا. أنا أعيش من عملي سيدي.

القاضي: كم تسلمت إذن؟

المتهم: أربعين جنيهًا وخمسة وثلاثين.

القاضي: حسنًا ألا تستطيع توفير أي شيء من هذا لأطفالك؟ أو

المتهم: نعم أقدر على ذلك.

القاضي: متى كانت آخر مرة دفعت فيها شيئًا؟ (هاريس، **1984**: **16**).

إن المتهم لم يصل مطلقًا إلى موضع يستطيع أن يطور إجابته، لأن القاضي دائمًا ما يقاطعه بسؤال آخر جديد. إنه القاضي الذي يحدد طريقة سير الجلسة لأن القضاة هم الذين يضعون الاقتراحات عندما يحاول المتهم أن يضع اقتراحًا دائمًا فإنه ينتهي قبل أن يكتمل. والأسئلة التي يثيرها القاضي تمكنه من بناء سيطرة على الموقف وعلى المتهم وعلى دفاعه، لذلك فإن الأسئلة يمكن أن تفهم جيدًا مثل الاتهامات ومن ثم يمكن أن نفهم عبارة "هل تتحمل نفقة شخص آخر"؟ على أنها: إنك لا تتحمل نفقة زوجتك السابقة، ولكنك اخترت أن تتحمل نفقة شخص آخر، بينما الأولوية في ذلك لزوجتك. السيطرة تمارس بعدد من الوسائل اللغوية وبشكل رئيس عن طريق الأسئلة التي توجه مثل الاتهامات.

وبالسيطرة على المستوى المقترح من اللغة. يتم ذلك أساسًا عن طريق شخص واحد ذي المنزلة الأعلى، ولا يسمح بتفسيرات للشخص الذي يعد في منزله أدنى في حال طرح قضاياه. وهذا هو الموقف الذي يتم تحليله في مسرحية "مجنون تشايلوت" (جيرودو، 1985: 55).

التاجر: أقسم أنني سوف أقول الحقيقة، الحقيقة كاملة ولا شيء غير الحقيقة لذلك ساعدني أيها الرب.

جوسفين: هراء أنت لست شاهدًا، أنت محام. لذلك واجبك الآن أن تكذب وتلغي وتشوه كل شيء وتفتري على كل شخص.

التاجر: أقسم أنني سوف أكذب وألغي وأشوه كل شيء وأفتري على كل شخص.

إن ديلي في مسرحية "عصور قديمة" (بنتر، 1971) يدخل في حديث مع كيت يجري بصفة أساسية من خلال الأسئلة ليعطي احتمالات الدور المعتاد الذي يكون المسيطر على كيت من خلال السيطرة على اللغة. وإستراتيجية كيت في الحديث يمكن أن تنقلب عليه من وقت لآخر:

ديلي: لماذا لم تتزوج؟ أعني لماذا لم تحضر زوجها معها؟

كيت: اسألها.

ديلي: هل يجب أن أسألها عن كل شيء؟

كيت: هل تريد أن أسألها بالنيابة عنك؟

ديلي: لا. إطلاقًا.

(صمت)

كيت: بالطبع هي متزوجة.

ديلي: كيف عرفت؟

كيت: كل شخص متزوج.

ديلي: إذن لماذا لم تحضر زوجها؟

كيت: هل فعلت ذلك؟

(صمت)

ديلي: ألم تذكر شيئًا عن زوجها في الخطاب؟

كيت: لا (بنتر، 1971: 12).

القاعدة في خطاب ديلي وكيت هو تجاور السؤال والإجابة، الذي يعطي بصفة عامة السيطرة لـ ديلي غير أن هذه القاعدة يمكن أن تضطرب لأن كيت تستطيع أن ترد باستخدام إستراتيجية ديلي في توجيه الأسئلة، الأمر الذي حدث مرتين، هذه اللحظات يمكن أن تتحول السيطرة على مجرى الحديث من ديلي إلى كيت، ليس بدون هذه الخطورة التي أشار إليها بنتر، وأقترح أن يحافظ الممثلون على وقفات

الصمت قبل الاستمرار في الحديث. ولكن بعد كل فترة صمت، يسترجع ديلي التحكم والسيطرة على كيت.

## السيطرة

تعد الأسئلة المثارة حول السيطرة أسئلة جوهرية من أجل فهم دور اللغة في الحديث، لأنها غالبًا ما تسلط الضوء على علاقات السلطة والوضع الاجتماعي والثقة والحصافة الكلامية. ويتم تجاهل ذلك في أغلب القوالب اللغوية للاتصال، ولكن ما هو جوهري هو طريقة فهمنا لمعنى النصوص. على سبيل المثال: جيري وروبرت في مسرحية "الخيانة" (بنتلر، 1978: 33).

جيري جالسًا، وروبرت واقفًا ممسكًا الكوب بيده.

جيري: إنه كرم منك أن تأتي.

روبرت: إطلاقًا.

جيري: نعم أعرف أنه كان صعبًا. أعرف... الأولاد.

روبرت: كل شيء على ما يرام. إنه نداء عاجل.

جيري: حسنًا هل وجدت شخصًا ما؟ هل وجدت؟

روبرت: ماذا؟

جيري: من أجل الأطفال.

روبرت: نعم كل شيء على ما يرام وبأمانة. على أي حـــال، شـــارلوت ليست طفلة.

جيري: لا.

(صمت)

هل ستجلس؟

روبرت: حسنًا قد أفعل، خلال دقيقة.

(صمت)

جيري: جودث بمستشفى الأطفال.. هنا أعلى.

روبرت: آه!

جيري: لا بد أن أتحدث إليك.

روبرت: تكلم.

جيري: نعم.

(صمت)

روبرت: يبدو أنك غاضب؟

(صمت) ما المشكلة؟

(صمت)

أنا أعرف ذلك.

جيري: نعم كذلك أنا... أخبرت.

روبرت: آه!

(صمت) ما المشكلة؟

الأمر خطير أليس كذلك؟

استمر لمدة سنوات أليس كذلك؟

(صمت)

جيري: شيء مهم.

روبرت: حقًا لماذا؟

جيري يقف ويمشي بطريقة جادة.

جيري: لقد اعتقدت أنني سوف أتحول إلى شخص مجنون.

روبرت: متى؟

جيري: في هذا المساء. الآن بالتحديد تمنيت لو أنني اتصلت بك. كان علي أن أتصل بك، لقد استغرق ذلك ساعتين وعندئذ كنت مع

الأطفال.. كنت أعتقد أنني لن أتمكن من رؤيتك، أعتقد أنني قد جننت أنا شاكر لقدومك.

روبرت: آه يا رب أنظر، ما الذي تريد أن تقوله بالتحديد؟

ثمة خيارات متنوعة في الأداء تعتمد على مستوى التحكم والسيطرة للمحللين والممثلين والمخرجين المسرحيين، ومن ثم الرغبة في بنائها من أجل الشخصيات المسرحية. ردود روبرت يمكن أن تعامل على أنها اعتراضات لـ جيري. فالتحدي والحصافة يمكن تمييزهما من خلال تكييف قوالب الأداء، طبقة الصوت، واستخدام التشديد في بعض الكلمات ومستويات الصوت وأنواع الصوت. التناغم بين الكلمات يمكن أن ينعكس أو يتغير في تنوع ردود جيري. الاعتراضات يمكن أن تكون إشارة إلى العدوانية أو فقط إلى الفضول. الاعتراض الأول لـ روبرت استفز الإجابة من جيري الذي يمكن أن يقترح إطلاقًا أو لا داعي لذلك بعيدًا تمامًا عن عملية الحث أو التشجيع على الكلام. وهذا يمكن أن يؤدي دورًا عدوانيًا جدًا كما هي الإجابة على روبرت يقول جيري نعم. نعم أعرف أنه كان صعبًا للغاية، الكثير يعتمد على كم التفاوض المسوح لشخصية جيري لتقليل فرص جيري في المناورة في أثناء المحادثة.

وبصفة عامة فإن على جيري أن يحافظ على إعادة الحديث في أثناء المحادثة بهذا الشكل فإن روبرت يكون تحت السيطرة، وحتى عروض روبرت الاستهلالية سوف تعامل على أنها اعتراضات. والتحكم في هذا الحديث يمكن أن يعامل في معظمه بشكل جديد في إطار مستوى ودرجة

هذا الاعتراض، والمساندة التي تتيحها الشخصيات الدرامية لبعضها البعض في تحولات كلاهما في أثناء المحادثة. والمساندة الأقل لـ روبرت تتيح لـ جيري الكثير مما يبدو اعتراضًا، ومن ثم يكون الاحتمال الأكبر هو أن تبدو المسيطر الأقوى. هذه الأدوار بالطبع يمكن أن تنقلب تمامًا، فليس هناك شيء حقيقي في كلمات النص الدرامي تقضي بأن يكون روبرت هو المسيطر وجيري واقع تحت السيطرة.

لقد طورت ديردري بيرتون (1980) ذلك في بعض التفاصيل مستخدمة نموذجًا أكثر اتساعًا من الاتصال والحديث البيتي الذي صاغه بشكل مبدع كل من جون سنكلير ومالكولم كولتار من أجل تحليل خطاب الفصل المدرسي، فأوضحت كيف تجري الأحاديث والتغيرات والأدوار التي تؤديها الشخصيات، وكيف يمكن أن تسيطر شخصية واحدة على الحديث والتغيرات، أوضحت في تحليلها لمسرحية "النادل الأخرس" (بنتر، 1960) أن بت يسيطر على جيس عن طريقة توجيه عبارات نقدية متغيرة والعديد من الكلمات المباشرة (سبع وستون مرة للين مقابل أربع مرات لجيس) وعندما يحاول جيس أن يفعل الشيء نفسه فإن نشوب صراع كبير هو الاحتمال الأقوى، بن هو الشخصية الإدارية الأسمى جيس مجبر على أداء دور الخاضع الثانوي الأدنى منزلة.

لقد خلصت أوستن كيجلي من تحليلها لمسرحية "الأقزام" إلى نتيجة مهمة ألا وهي التحكم فيما يستطيع شخص ما أن يقوله يعني

التحكم في المحتوى المهم، فيما يستطيع أن يقوم به، على سبيل المثال (كيجلي، 1974: 417):

بيت: (بسرعة) لقد كنت أفكر فيك.

لين: آه!

بيت: أتعرف ما هي مشكلتك؟ إنك لست مرنًا. لا توجد مرونة بداخلك، أنت في حاجة أن تكون أكثر مرونة.

لين: مرن؟ مرن نعم أنت محق تمامًا، مرن ما الذي تقوله؟

بيت: التخلي عن (الروح الشريرة) لا يعني مطلقًا الكثير من الفشل كخطأ تكتيكي أن تكون مستعدًا لتحمل انحرافاتك الخاصة أنت لا تدري إلى أين ستذهب فيما بعد في أثناء هذه اللحظة – أنت تشبه القميص البالي. كن حاضر الذهن وعلى أهبة الاستعداد سوف يسجنونك قبل أن تصبح أكبر سنًا.

لين: لا.. توجد سماء مختلفة في كل مرة أنظر إليها، السحب تجري أمام عيني. لا أستطيع أن أفعل شيئًا.

بيت: إن إدراك الخبرة يجب أن يكون معتمدًا بوضوح على حسن التمييز وإذا ما أعتبر ذلك ذا قيمة فهذا ما ينقصك (بنتر، 1977: 110–101).

يتمكن بيت من أداء دور المسيطر على لين عن طريق التركيز على الاختلافات التعبيرية في لغتهما. يمكن أن يعد هذا بشكل أساسي أكثر تحكمًا في لغته أكثر من لين لأن بيت يراهن على لياقته اللغوية والتي تبدو بعيدة تمامًا عن لين. وهذا بالطبع يعتمد على التميز الثقافي لعملية النطق الواضح للدلالة الدقيقة للكلمة والوضع المناسب لها أكثر من انعدام اللياقة وكل من يستطيع التحكم في النظام الدلالي الدقيق للكلمة يكون من هنا قادرًا على التحكم في الناس ممن يعجزون عن التوافق مع معاييرها. إن استغلال هذه الاختلافات بين هذين المستويين من المهارة اللغوية يعني استغلالًا لعلاقات التحكم والسيطرة لـ لين، على سبيل المثال يصل في مرحلة من حديثه عندما يتحدث مع شخصية أخرى هي مارك قائلًا:

لين: أنت تحاول أن تبيعني وتشتريني. أتظن أنني دمية تتكلم من بطنها. وجدتني معلقًا على الحائط قبل أن أفتح فمي؟ لقد حصلت على سعر لي أنت تحاول أن تستولي وتتحكم في بيتي. أنت شخص أناني ملعون (صمت).

أجبني قل شيئًا. (صمت) هل تفهمني؟ (صمت)

أأنت لا توافق؟ (صمت) أأنت معترض؟ (صمت)

أتظن أنني مخطئ؟ (صمت) هل أنا كذلك؟ (صمت) أنتم ملاعين.

لقد أحدثت خرقًا داخليًا، لا أستطيع أن أسده! (صمت) (بنتر، 1977: 107).

حينما يصبح لين قادرًا على إدراك أنه قد اضطهد لغويًا من خلال مهارات لغوية فائقة لكل من مارك وبيت الذي لا يستطيع أن يجابه ذلك الاضطهاد، في هذا الحديث يرفض مارك السيطرة على الأحداث ويمنح لين الفرصة اللغوية كي يسيطر عليها. وعندما يشترك مارك بشكل فعلي في الحديث لفظيًا:

لين: هل تؤمن بالرب؟

مارك: ماذا؟

لين: هل تؤمن بالرب؟

مارك: من؟

لين: الرب؟

مارك: الرب

لين: هل تؤمن بالرب؟

مارك: هل أؤمن بالرب؟

لين: نعم.

مارك: هل تقول ذلك مرة ثانية؟ (بنتر، 1977: 111).

إنه يضطهد لين عن طريق عرقلة التغيرات الأولية الحديثة من أن تتطور واستئناف طرحها من جديد. لين قد يكون لديه أشياء ممتعة يقولها، اقتراحات شيقة يمكن أن توضع في أجندة الحديث لكن مارك حجبها. يحاول لين أن يفهم العالم من حوله لغويًا عن طريق الحديث لكنه يفشل في تحقيق ذلك بسبب مارك وبيت.

لو أن لين عاجز عن السيطرة على اللغة، فإنه سوف يكون عاجزًا عن السيطرة على الناس من حوله، ومن ثم فإنه يصبح تحت السيطرة من الآخرين. ولعل شخصيتي مارك وبيت تحددان ما يؤلف الترابط المنطقي بين اللغة. ولذلك لا يمكن أن يحدد لين فقط في إطار عجزه عن إنجاز الأشياء عن طريق اللغة ولكن يمكن أيضًا أن يحدد بسبب مخاوفه مما يمكن أن تفعل به اللغة الموجودة في حوزة الآخرين.

التراع الأساسي هو من أجل السيطرة اللغوية، من أجل التحكم في الوسائل التي بها يمكن جعل الهوية العقلانية، في مجتمع محدد، القضية اللغوية المحورية في عالم بنتر ليست كما يفترض بصفة عامة على أنه الواحد المتواصل ولكن الواحد المسيطر. وتلعب اللغة دورًا مهمًا في بناء هذه المفاهيم القياسية التي تحدد الحقيقة الاجتماعية والتي في تحولها تتحكم في السيطرة على الهوية الفردية وتطورها. (كيجلي، **1974**: **421**).

يصيغ كريبا جوتام نقاطًا متمثلة في تحليل مسرحية "المتعهد" (بنتر، **1960**) حيث الشخصيات الرئيسية: مك وأستون وديفيز يقضون معظم أوقاتهم يناقشون دور العلاقات. مك يستطيع أن يؤكد

السلطة على ديفيز بأدائه دور المتفوق لغويًا في أي حديث متبادل بينهما، وذلك ينتج عنه شك ديفيز في أي تفاعل حواري بينه وبين مـــك، علـــى سبيل المثال:

ديفيز: (في حماس) أعتزل الناس والأصدقاء، ولكن إذا حاول أي شخص أن يبدأ معي بالرغم من ذلك فهم يعرفون ما سوف يحصلون عليه.

مك: يمكن أن أصدق ذلك.

ديفيز: أنت تفعل، ترى أنني كذلك؟ وهل فهمت مقصدي؟ أنا لا أهـــتم بالمزاح في كل وقت، لكن أي شخص سوف يخبرك.. بأنه لا يمكن لأحد أن يبدأ معي أي شيء.

مك: أدركت ما تقصده، أجل!

ديفيز: يمكن أن أدفع إلى أكثر من ذلك.. لكن..

مك: ليس أبعد من ذلك.

ديفيز: هو كذلك.

(مك يجلس عند رأس ديفيز على السرير)

ماذا تفعل؟

مك: لا. فقط أود أن أقول بأنه.. لقد تأثرت جدًا بذلك.

ديفيز: ماذا؟

مك: لقد تأثرت كثيرًا بما قلته حالًا.

(صمت)

نعم. هذا شيء مؤثر هو كذلك.

(صمت)

لقد تأثرت على أية حال.

ديفيز: أنت تعرف ما الذي أتحدث عنه. أليس كذلك؟

مك: نعم. أعرف، أعتقد أنه قد فهم كل منا الآخر.

ديفيز: إيه؟ حسنًا، سوف أخيرك، أود. أود أن تعتقد ذلك، إنك تلاعبني أنت تعرف – أنا لا أعرف لماذا؟ أنا لم أسبب لك ضررًا.

مك: لا.. أنت تعرف ماذا كان؟ نحن ابتعدنا عن الخطأ، فحسب هذا كان ما كان.

ديفيز: آه، لقد فعلنا. (بنتر، **1960**: **48**).

حين يحاول ديفيز أن يتسم بالسيطرة، بعد تاريخ من الأحاديث حيث يعترض مك عليه، فإن مك يبدو أنه يعطيه الفرصة ولكن ليحل محله بجعل مك وديفيز على قدم المساواة في منطقة اللغة، والتي عن طريقها في نهاية الحديث يضع مك – حقًا – في خلفية سيطرته وكلاهما يعودان إلى أدوارهما الأصلية.

# الفصل الخامس
# الأدوار المسرحية

## جان بول سارتر بين الوجود والعدم

دعونا نتأمل شخصية النادل في مقهى ما. حركته سريعة ودائمًا متأهب، يتميز بالخفة والسرعة فهو يقبل على الزبائن في خطوة سريعة نوعًا ما ينحني أمامهم بشيء من اللهفة في صوته وفي نظرة عينيه التي تعبر عن الاهتمام والإصغاء لما يطلبه الزبون.

في النهاية يعود إلى هناك حيث يحاول أن يظهر في مشيته شيئًا من الصلابة والتماسك من أجل بعض الديناميكية في أثناء إحضاره لصينية الطلبات التي يحملها بشيء من التهور، يقارب إلى حد بعيد البائع المتجول البارع، فيجعلها دائمًا في حالة من عدم الاتزان، دومًا غير متزنة يفعل ذلك بحركة خفيفة بذراعه ورأسه. في كل ما يفعله يبدو لنا الأمر وكأنه تمثيلية أو مزحة فهو يستعمل أعضاءه ليوثق ويربط حركاته المتسلسلة وكأنها تعمل بطريقة آلية، الواحد ينظم الثاني. إشاراته وإيماءاته، حتى صوته يبدو أنها جميعًا تعمل بشكل ميكانيكي تلقائي فيجعل النادل نفسه وكأنه شيء يعمل بطريقة صارمة وسريعة. إنه يمثل ويمتع. نحن لا نحتاج أن نشاهده طويلًا قبل أن نستطيع أن نفسر ونشرح أنه دائمًا يمثل شخصية النادل في مقهى. ليس هناك ما يثير دهشتنا. الدور هو نوع من الاستكشاف والتحري، الطفل يمثل ما سبق ليحاول أن يكتشف بنفسه ويحاول أن

يكتشف صفاتها وخصائصها، والنادل في المقهى يمثل بشروطه ليحاول أن يدرك أبعاد الشخصية التي عليه أن يؤديها (جوفمان، 1969: 66).

يشير ارفنج جوفمان الذي استشهد بمثال سارتر إلى أننا في كل لحظة من حياتنا نؤدي دورًا محددًا، وفقًا للعرف الاجتماعي لبعض الشخصيات عندما تتداخل هذه اللحظات في اتصالنا مع الآخرين، فإن هذه الأدوار تكون أكثر شيوعًا ونمطية عن مثيلاتها مثل الأدوار والمواقف التي من الممكن أن نؤديها داخل دار العبادة أو الفصل المدرسي أو عيادة الطبيب أو في أثناء مقابلة عمل أو في مطعم فاخر أو حتى في المسرح (الموقف) هو المسمى الذي طوره جوفمان كي يصف هذا الجزء من الأداء الذي غالبًا ما يؤدي في قالب محدد وشائع من أجل أن يعرف أو يحدد الموقف بالنسبة للآخرين ممن يشاهدون الأداء (جوفمان، 1976: 91) نحن جميعًا نشترك في عدد متغير من المواقف المحددة اجتماعيًا نتعلمها من أجل أن نتعرف ونؤثر بها على الآخرين ونتفاوض على طريقتها ويوجد لكل واحد منا قاموس محدد ومتعارف عليه من التصرفات والمراكز التي تفهم اجتماعيا بشكل جيد واكتساب هذه المراكز والصفات النمطية، العمل على تطوير المهم منها والتعرف على المعاني الضمنية والمتداخلة تعد جميعها جزءا مهما وجوهريًا في العملية الاتصالية مع الآخرين. وتزداد أهميتها على أنها جزء متكامل للغة وأنها ليست نشاطًا بسيطًا وخياليًا يرتبط بعملية التمثيل على المسرح أو في إحدى الساحات وأنها الوسائل الحاسمة والجوهرية التي تحدد بها الهويات الذاتية للآخرين وعن طريقها نتواصل معهم.

طور كل من أثول فوجار وجون كابي ونستون نتشونا ذلك جيدًا في مسرحية سيزوي بانسي ميت (1974: 38) حيث يتعين على شخصية تدعى بونتو أن تعلم سيزوي بانسي (الإنسان) الدور الجديد لـ روبرت زويليتريما ليس من أجل أن يمثله على المسرح ولكن من أجل أن يحيا به في جنوب إفريقيا، وذلك حيث إن جميع السود يحملون بطاقات هوية ذاتية تم تحديدها من قبل سلطات البيض لتحدد وتتحكم في هؤلاء الناس السود.

الرجل سيزوي: أنا خائف. ماذا أفعل لقد تعودت على شخصية روبرت كيف يتسنى لي أن أعيش في شبح ورجل آخر؟

بونتو: ألم يكن سيزوي بانسي روحًا شريرة؟

الرجل: لا لم يكن كذلك!

بونتو: لا ليس كذلك! عندما يراك رجل أبيض في مكتب العمل كيف ينظر إليك؟ أرجل ذو شرف وكرامة أم مجرد هوية فصيلة دمها محددة؟ أليست هذه روحًا شريرة؟ عندما يراك الرجل الأبيض تمشي في الشارع وينادي عليك قائلاً: هاي جون تعال هنا يقصدك أنت سيزوي بانسي. أليست هذه روحًا شريرة؟ أو عندما ينادي عليك طفله الصغير قائلاً لك يا ولد وأنت رجل، ذو نفس طاهرة ولديك زوجة وأربعة أولاد أليست هذه روحًا شريرة؟ كف نفسك عن هذا الحمق. كل ما أقوله الآن

سيكون روحًا شريرة. لو أن ذلك ما يريدون ما الذي سيحولونا إليه؟ دعهم يروعون في الجحيم!

وبعد أن تستمر المسرحية من خلال سلسلة من الأدوار يؤديها سيزوي بانسي من أجل أن يتعود على ماهيته الجديدة من خلال روبرت زفيلتريما يقول:

بونتو: (غاضبًا) حسنًا! يا روبرت ويا جون ويا أثول ونستون! اللعنة على كل هذه الأسماء. أيها الرجل!

إلى الجحيم معهم إذا كان البديل هو أن تستطيع أن تحصل على قطعة خبز تسد بها جوعك، وأن تشتري بطانية تقيك برد الشتاء! هل تفهمني؟ يا أخي.. أنا لا أقول إن الكبرياء والاعتداد بالنفس ليست هي طريقتنا، ولكن ما أقصده هو اللعنة على كبريائنا لو أننا ظللنا فقط نخدع أنفسنا بأننا رجال. لتسترجع اسمك القديم سيزوي بانسي لو أن ذلك مهم جدًا لك ولكن في وقت ما عندما تسمع الرجل الأبيض ينادي عليك بجون لا تقل له لا بأس.

وعندما ينادي عليك رجل أبيض صغير (ذو دم أبيض) قائلاً يا ولد وأنت رجل، تعال إلى هنا لا تسرع إليه فقط قدم إليه فروض الطاعة والولاء خلفه كما نفعل جميعًا. واجهه. قل له:

أيها الرجل الأبيض. أنا رجل مثلك!

نحن نخدع أنفسنا

إن هذا مثل قبعة جدي، قبعة متميزة، أيها الرجل!

محاطة بإطار من البلاستيك في أعلى خزانة ملابسه الكائنة بحجرته.

أيها الرب ساعد هذا الطفل الذي يتوق إلى لمسها!

يوم الأحد تنتقل إلى رأسه رجل تملؤه العزة والشرف ورجل أحترمه.

يمشي في الشارع أوقفه رجل أبيض قائلاً له تعال إلى هنا ماذا سيفعل؟

(ينتزع بونتو القبعة التي تخيلها من على رأسه. ويضغط عليها بيده يشدها حتى تصبح مجهدة بينما يعود متملقا الرجل الأبيض كالمستسلم القانع بعبوديته).

ما هذا: أيها السيد؟ ماذا هنالك يا باسي.

إذا كان ذلك هو تسمية الكرامة عندئذ اللعنة على هذه الكرامة!

امتلكني واضمن لي طعامًا لأطفالي.

(صمت)

أُنظر أخي إن ربورت زفيلتريما هذا الفقير المعدم الذي يعيش بصعوبة في هذا الزقاق الضيق لو أن به أشباح. لظل يبتسم الليلة. إنه هنا معنا وسوف يقول: حظ سعيد يا سيد سيزوي أرجو أن تنجح إنه أخونا أيها الرجل.

(فوجار وآخرون، **1974**: **43**).

إن أدوار السود هي أدوار محددة من قبل قوى البيض المسيطرة؛ فالهويات والذوات الشخصية لا يجري اختبارها بحرية. فالناس يحددهم آخرون على أنهم إما فاعلون وإما مفعول بهم، من قبل قوى أكثر انتشارًا وأكبر سطوة وسيطرة اجتماعية، تضفي على نفسها الصفة القانونية كما لو أنها هي التي تقرر هذا التحديد الذي يأتي في أغلب الأدوار التي نؤديها. والتطبيق العملي يدور حول تغيير هذا التحديد الظالم لمثل هذه الأدوار.

وتتجه القابلية الاجتماعية إلى تركيز بحثها أو ملاحظاتها على أداء الأدوار يعطي جوفمان مثالاً نموذجيا على ذلك بالبحار الذي يعود إلى وطنه بعد شهور طويلة أمضاها بصحبة الرجال فقط، ويطلب من أمه أن تتجنب أن تمرر له الزبد (جوفمان، **1969**: **12**)، حيث إن الدور الواحد والخطاب المرافق له في فقرة واحدة، وغير متوافق في فقرة أخرى وبتعبير آخر، فهناك إلى حد ما ملاحظات محددة حول دور الدعارة والأمهات، الذي يقودنا إلى كل من الأحكام الأخلاقية والدلالية التي يجري وضعها في إطار ملائمة الخطاب. في هذه النصوص المجددة تتساءل ديبورا تشفين على سبيل المثال عن هاتين الفقرتين:

الزبون: لديك قهوة؟

الخادم: بالكريمة والسكر؟

الزبون: نعم من فضلك

الخادم: خمسون سنتًا (يدفع الزبون خمسين سنتًا).

الزبون: هل لديك سفينة صغيرة موديل 1986؟

البائع: القابلة للثني؟

الزبون: نعم من فضلك.

البائع: إنها بـــ 30ألف دولار (يدع الزبون 30 ألف دولار).

لماذا تبدو الفقرة الأولى أكثر ملائمة وانسجامًا أو إنها خطـــاب متوافق في خدمه الطرف الآخر. بينما الثانية لا تعد كذلك؟ في الحـــديث الأول للحصول على القهوة هناك طلب يفهم ضمنيًا للحصـــول علـــى القهوة. بينما لا يوجد في الفقرة الثانية طلب للحصول علـــى الســـفينة ولكن كيف يتسنى لنا أن نعرف أن هناك طلبًا ضمنيًا؟ إنه لا يوجـــد في النص إنه من المحتمل أن نعرف لأننا نشترك في المعرفة نفســـها لســـياق الحديث وكذلك في الكلمات والنصوص المتبادلة لقد طلبا هذه الخدمـــة من أطراف أخرى من قبل.

ويضرب هنري ويدوسون العالم اللغوي والتربوي البريطاني مثلاً مـــن كتاب طبع في نيودلهي صمم لكي يعطي إجابات نموذجيـــة للمقـــابلات لتعليم طريقة إخراج المقابلات والذي يظهر تمامًـــا كيـــف أن التقســـيم السابق للأدوار في شكله الاسمي والأدنى يتفكك ويتلاشى بالنقد الـــدقيق للمعرفة بسياق الكلام والنصوص المتبادلة المتوقعة.

* مقابلة مؤثرة رقم 26

الرئيس: صباح الخير مدام موهوني. تفضلي بالجلوس.

الإجابة: صباح الخير سيدي. شكرًا لك.

الرئيس: لماذا تقدمت للوظيفة الإدارية؟

الإجابة: من أجل العثور على الكادر الإداري الذي ارتضيته لنفسي. لقد أصبحت النساء بشكل واضح عضوًا فاعلاً ومؤثرًا في الكثير من المجالات المتنوعة لحياة ونشاط المجتمع البشري لو أنهن تمكن من إثبات أنهن أستاذات ودارسات بارعات وسياسيات محنكات ومجددات ووزيرات نشطات، وتمكن من اعتلاء قمة كل ذلك وأيضًا خطيبات بارعات وذوات شهرة مدوية فلا يكون هناك سبب جوهري. لماذا الاعتقاد بأن جنسًا واحدًا يجب عليه أن يشكل ويتحكم في طريقة بناء مستقبلي المهني. أتمنى ألا أواجه أية صعوبة في أن أتكيف مع المحبطين ومع جو العمل السائد. وساعتها سوف أكون سعيدة أو مغتبطة (ويدرسون، 1979: 206-7)

إن الدور المتوقع لهذه المقابلة قد تشتت ولكن الأكثر أهمية هو أن الدور المتوقع للمرأة قد تلاشى. ولعل ما يبدو على أنه مثال هزلي لخطاب مضطرب هو أيضًا وعلى قدر كبير من الأهمية للتعرف على التوقعات الثقافية المختلفة للنصوص الدرامية، والمعاملة الظالمة التي تعاني منها النساء والحاجة إلى إبرازها، ولقد كان ذلك ضروريًا كأحسن طريقة إستراتيجية من أجل تحقيق الذات ولكن عندما يحين الوقت سوف تصبح ضرورة

سياسية من أجل تغيير ما يبدو أنه خطاب متوافق من نص واحد إلى ما يمكن أن يعد نصًا غير متوافق أو منسجم، وذل من أجل التأثير من خلال التغيير، إنها عملية تهدف إلى زعزعة الاستقرار.

## الذاتية

يضع (التطبيق) النقدي المعاصر حدًا فاصلاً بين التحدث بالفردية وبين مركز الفاعل، لقد وضع ذلك من أجل تجنب ذلك النوع من المناقشة الذي يدور من خلال نماذج أكثر تقليدية للتفكر الذي يرى أن الفردية وخاصة في المحاولات الإبداعية على أنها متميزة وفذة وأكثر دقة وحساسية من غيرها لأنها إبداع لمواهبهم الفذة أكثر من كونها إنتاجًا لنماذج اجتماعية متوافرة ومتعارف عليها وتعارض النظرية المعاصرة رؤيتنا على أننا مجرد تابعين أكثر من كوننا نولد بهوية ثقافية واجتماعية محددة ومميزة، لقد نشأنا على أننا لسنا فقط الفاعل الأوحد. ولكن في العديد من النصوص والمواقف المختلفة كما في العديد من الموضوعات الذاتية، يجب أن نبحث حول أنفسنا، ونحن بدلاً من ذلك نتباحث حولها معتمدين على الآخرين. إن فكرة التباحث تحتاج إلى أن تؤكد ونركز عليها هنا لأن ما نحاوله بصعوبة هو فهم الذاتية/ الفردية. هذا الفهم الذي لم يكن موجودًا أبدًا معنا ومن ثم فالذاتية هي عملية بينية نشطة واتصالية إنها تتطلب مشاركين آخرين.

إن إحدى الطرق الأكثر فعالية لفهم هذا التباحث حول الذاتية هي أن تفكر بعمق في المسمى والمعنى، والطريقة التقليدية لفهم النظرة هو

أن تتخيل أنك تمشي في الشارع، وصاح أحد الناس، ومن ثم تلفت حولك. وبينما أنت تتلفت حولك ستصبح في الوقت نفسه هدفًا لنظرة شخص آخر. ومن ثم تحدد على أنك التابع لأنك هدف تلك النظرة. إن الاتصال الشخصي بذاتك ومدى استجابتك هو ما يطلق عليه أنك تشاور ذاتك حول ما يحدث لك. هناك رأي مخالف يطلق عليه تضمين لذوات مختلفة وتكثيف فعل الالتفاف حولك حتى تكون تابعًا لنظرة شخص آخر مرات عديدة ومن مواضع وزوايا رؤية مختلفة، مفهوم الذاتية يماثل مفهوم أداء الأدوار المكتوبة التي ناقشتها من قبل. إنه الشيء الذي يحدد بشكل صحيح تمامًا في إطار ما مسمى الجميع وذلك فيما يتعلق بمضاعفة الأجزاء الصغيرة للمعنى أكثر من الطرق الوحيدة المترابطة به إنها تجميع للذاتية التي تعد التفكير الأمثل لما يتعلق بخيط الاتصال. والطريقة التي بها يوضع المركز التابع (الذاتية) لنسج معاني الحقيقة، إن هويتنا الذاتية ومن ثم ذواتنا، تستدعي بعدًا ثقافيًا واجتماعيًا في أحاديثنا التقليدية الراسخة نحن أفراد لا ننفصل أبدًا عن الأحاديث المحددة التي أصبحت راسخة في حياتنا، نحن لا نملك الذاتية الحقة لحظة ميلادنا ولكننا نكون ثقافيًا تابعين لها، فالذاتية لا تأتي من الطبيعة، بل إنها محددة بشكل مستمر ومن ثم تصبح سؤالاً مهمًا للغة؛ فعلى سبيل المثال يرسم كل من دف ولوكو صورة للمرأة على أنها عاهرة مثل الأخريات في عديد من النماذج اللغوية المختلفة. في الموت التجريبي الوحدة الأولى (بركه، 1971: 13).

دف: كم الثمن.. أيتها الطاهرة؟

المرأة: أنا أطلب ما أنت مدين يه.

دف: مدين به؟

لوكو: أيها الغبي، نحن مدينون بكل شيء.

(يجثو نحو المرأة على ركبتيه. صوت أنين عالي وبكاء في نهايته)

المرأة (تصرخ.. تحاول أن تمسك دف من..)

(مدين لي. مدين لي.. ماذا يوجد هنا يمكن أخذه؟

(تطلق ضحكات متوالية) فماذا بقي في مخبئك الضئيل.

دف: أيتها العاهرة. من تكونين؟ (رمز زنجي من الحضيض)؟

لوكو: (يلتفت ليكبح ثورة دف) اخرس.. اخرس.

هذا وقت تفكر فيه بعقلك الضعيف الواهن. والأم...

والزوجة والأخ – يجب عليهم أن يصرخوا.

دف: عاهرة امرأة سوداء خبيثة الرائحة مهلهلة الثياب.

المرأة: هل تستغلني أيها الديمقراطي الحقير!

لوكو: (يحاول أن يمسك بساقي المرأة. وهو يميل على الأرض)

النجدة! (يحاول أن يلعق قدميها وأجزاء من جسمها)

النجدة. النجدة ساعديني – أيتها الزنجية– ساعديني مفاتنك لا تقاوم

دعيني أستغل عقلك

أخطف هذا الغموض الأبله الذي يبدو عليك.

ألعقك... النجدة... امرأة ذات شعر غزير!

ذات رائحة كريهة كريهة أكثر سوادًا من كل النساء!

النجدة! النجدة... أغيثونا كلنا.

دف: اهض أيها المهاجر العفن، ضعيف الشخصية!

(يتسحب لوكو من تحت إبطه بعيدًا عن المرأة)

ابتعدي عن ذلك الرجل الممتلئ بالشحم.

لوكو: أنت على حق يا دف.. دعني أذهب الآن!

أنا أعرف ما أحتاج إليه.. أشعر به!

(يصرخ)

من فضلك. أنت على حق سوف تموت بدون هذه الحرارة

المرأة: (تنظر إليهما باستعلاء وغطرسة. تخرج قطعة من نبات الماريجوانا المخدر. تبدأ في تحريكها نحو فمها. تعض عليها) آه... اللعنة! ملاعين هؤلاء الشواذ!

آه... (تمص الماريجوانا... تلاطف شريكها)

آه... اللعنة أيها الأغبياء.

دف: اخرس وإلا سوف أهشم رأسك!

ولدى إطلاق مثل هذه الألفاظ عليهما: طاهرة/ غبية/ عاهرة، رمز زنجي لامرأة سوداء نتنة مهلهلة الثياب، امرأة كريهة الرائحة، زنجية سوداء أكثر سوادًا من كل النساء.. فإن دف ولوكو يخوضان في مسألة هويتهما الذاتية (رؤية الآخر لهما) والتي يحددها بقائمة من الصفات في هذا الموقف الخاص عن طريق هذه الشخصيات الخاصة. وبالمثل فإن المرأة قد حددت دف ولوكو على أنهما هدفان لنظرتها وتتباحث حول هويتهما باعتبارهما يمثلان الآخر في اصطلاحاتها الثقافية فهما منحرفان وشاذان، ولوكو بشكل خاص وبنظرة قريبة: أنا أعتبر نفسي ديمقراطيًا متعفنًا. إن أفعال لوكو توضح السمات اللغوية للمرأة عندهما، كذلك معاملة المرأة لهما وخاصة دف تثبت تحديدها لهما على أنهما منحرفان ومن الشواذ:

دف: ما أنا إلا متلهف.

المرأة: متلهف لماذا؟ أن تنال مني؟

(تنظر إلى أعلى مبتسمة)

إنها تمطر رذاذًا... آه..

استمر... أفعل ذلك الصواب الآن! (توجه إليهما الكـــلام) الطقـــس. وجوهكما، قصصي، ماذا هي بالنسبة للروح؟

البعد عن الشخصيات الكئيبة التي سوف تسكن على طول الشارع

نحن البغايا، نحن شعراء. نحن نبلل أردافنا في...

نحن كلنا ينظر. طويلاً ويغني. (بركه، 1971: 13)

ولكنها ليست فقط لغة الشارع، إنها عن تكثيـــف ومضـــاعفة المعـــاني والذوات الشخصية فالعاهرة عاهرة وشاعرة. وكل مـــن دف ولوكـــو عادي وغريب.

ويوضح عالم اللغة الفرنسي إميل بنفينست من اللغة ومن خلال اللغة يبني (هذا الرجل سالف الذكر) نفسه على أنه تابع لأن اللغة وحدها تؤسس مفهوم الأنا الذات في الحقيقة (بنفينست،1971: 218). تشير الحقيقة إلى كلمات مثل أنا وأنت (في رأي إميل) إلى حقيقة الخطاب. اللغة هـــي الإمكانية الوحيدة كما يؤكد بنفينست وذلك لأن المتحدثين يؤسســـون على أنهم تابعون بكلمات مثل أنا وأنت، وبالعديد من الإشارات المتنوعة للدلالة على الشخص في الخطاب. ومن ثم فنحن لا نتكلم عـــن ظـــاهرة طبيعية، حيث إن تحديد الذاتية يتم بشكل منطقي تمامًا. يشكل ألن بولـــد الجمهور على سبيل المثال في "الدولة القومية" في إطار المواقف الشخصية:

إليك: أيها الضبع البشع، الأبله في ثوب من الحكمة الزائفـــة استســـلم لموانعك الحقيرة الخربة

إليك: أيها المثير للشفقة، بطيء الفهم والإدراك، كما لو أنـــك مســـتثنى النظرات من النظرات، تغتصب في العذاب راضيًا

إليكم: أيها المشرعون، المتغطرسون في جهلكم لنقص في الفهم.

تقرون الجرائم دون ما استشارة.

إليكم: أيها الممثلون لشخصيات النساء.. البؤساء، تتخذون الحب شعارًا لكراهيتكم العميقة للإنسانية.

إليكم: أيها الأغبياء العجزة، تعتدون بأنفسكم في مواقفكم بعيـــدا عـــن الدين تكرهون ما أنتم عليه تصبحون أكثر كرهًا.

إليكم: أيها الضالون تثيرون الخيال حول حـــوادثكم المبتذلـــة بالنســـبة لبصيرة العالم.

إليكم: أيها الزائلون، سوف تنتهون.. أيها المفكرون المهملـــون، أيهـــا النبلاء الفاسدون.

لستم أكثر من مجرد عينات.

ويستمر هكذا حتى النهاية.

إليك: من تكون غير هؤلاء...

لقد جئت مع الرسالة عن الدولة القومية...

لقد تم تحديد أنت في هذه الفقرة، ومن ثم فإنه يضع المؤدين لهذا النص في مركز أكثر قوة وسيطرة من الجمهور أو القراء. استخدم بيتر هاندكه، وذلك بدرجة واضحة عند تقديمه لمسرحية "إزعاج الجمهور" (1971) وفي كاسبار (1969) حيث تعلم عددًا من الجمل النموذجية، كي يتحدث بها كاسبار طويلًا مع الملقنين الذين علموه هذه الجمل في مشهد مسرحي مكرر بها 27 تكرارًا لكلمة أنت تبلغ ذروتها في تكرارات الملقنين لبناء شخصية كاسبار كأنك معهم:

أنت تعرف ماذا تقول.

أنت تقول ما تفكر به.

أنت تفكر كما تشعر أنت.

تشعر بما يعتمد علي.

أنت تعرف قيما يعتمد علي.

أنت تعرف ماذا تريد أنت.

تستطيع لو أنك تريد. تستطيع لو.

أنت فقط تريد أن. تستطيع لو.

يجب عليك.

(هاندكه، 1969: 56).

وهكذا تستمر حيث تقديم الضمير "أنت" يعطي مركزًا مسيطرًا على سياق الكلام في بداية كل فقرة ويكررها كاسبار في الحديث الآتي:

عندما أكون، كنت عندما.

كنت، أكون عندما أكون، سوف.

أكون عندما سوف أكون، كنت.

بالرغم من أنني سأكون، أكون بينما

أحيانًا. بينما أكون. لقد كنت مثلما

أحيانًا مثلما لقد كنت، كنت

بينما كنت. لقد كنت

بينما لقد كنت، سوف أكون...

(هاندكه، **1969**: **57**).

وهكذا. الفرق بالطبع هو أن الضمير "أنا" هنا ليس في مقدمة الجملة، الذي يعطي سيطرة سياق الكلام، الفكرة الرئيسية هي الظروف الزمنية والمسلمات المعروفة، يبين التأكيد أن هوية "كاسبار" تكون آمنة كما يتطور الحديث يتطور أيضًا التأكيد حتى السطور القليلة الأخيرة

أنا الوحيد. أنا أكون

أنا الوحيد. أنا أكون.

(هاندكه، 1969: 58).

إن التمسك بذاتية الفرد ليست له أية حدود، لأن الهوية لن تحدد مطلقًا في شخص واحد، فالذاتية تتطلب أناسًا آخرين، مشاركين آخرين وذلك يمكن في العملية الاتصالية والتفاعل بين الناس.

يوضح بيتر في مسلسل تليفزيوني بعنوان "الذي أمسكوه في القطـــار" في آخر مشهدين عندما يقول للآنسة ميسينر إلى اللقاء. بعد أن قضى معها وقتًا طويلًا في أجواء وظروف صعبة ومضنية في القطار:

بيتر: لا بد أن أقول وداعًا الآن.

الآنسة: نعم، استمر. ثم ماذا؟

بيتر: ربما– ابتسامة قلقة بينما هي تنتظر إليه) سوف...

يمكننا أن نلحق معًا بالقطار نفسه مرة أخرى.

يتحرك بيتر حركة خفيفة (بهدوء) نحو الباب (ابتعدت عنه)

ولكن ينظر إليها، بينما يقترب من الباب.

الآنسة: (بنبرة صوت واضحة تمامًا) أنت شاب لطيف في أشياء كثيرة

(يتوقف بيتر) أنت شاب وسيم ذكي تمامًا، تفعل أشياء لطيفة محببة كمـــا أنك لست عنيفًا على الإطلاق

(تنظر إليه فجأة وتثبت نظرها عليه مباشرة ثم بصوت أعلى) ولكنـــك لا تبالي.

(القطار يتوقف) أنت تتظاهر. بالطبع أنت تتظاهر (تركز نظرهـــا فيـــه مباشرة) ولكنك لا تبالي حقًا بأي شيء أليس كذلك؟ (تتفرس في وجهه الصغير الشاحب بينما يقف ممسكًا بحقيبته).

فيما عدا النجاح في عملك. أن تصبح أكثر نجاحًا. ذلك كل ما تريـــده. أنت لا تهتم بأي شيء آخر لا شيء. أنت فقط لا تستطيع أن تشعر بأي شيء آخر.

(تنظر إليه)

هل تستطيع؟

(صمت) إنني أتساءل ماذا حدث لك؟

بيتر: يحملق في باب القطار، تبدو عليه الحيرة (لا تبدو عليه أية مشـــاعر) تستطيع أن تذهب الآن. لقد توقف القطار.

(تنصرف، هادئة تمامًا لا تنظر إليه).

(صمت) ضجيج صاخب من فتح أبواب القطار.

بيتر: آنسة ميسنر؟

(لا ترد).

(يذهب نحوها وحين يصل إليها تغلق هي عينيها).

آنسة ميسنر؟

(صمت)

(لم تنظر.. عيناها مغلقتان) (بيتر يحملق فيها من أسفل)

(يتحرك كأنه يريد أن يلمس وجهها)

(تفتح عينيها. يتراجع في الحال).

(تغلق عينيها مرة ثانية).

(يظل واقفًا للحظة). في حيرة من أمره ماذا يفعل)

(تستند ظهرها إلى الكرسي، عيناها مغلقتان، وجهها خال من أية مشاعر. لا ينم عن شيء)

– وداعًا. إذن (يتحرك نحو الباب) هذه محطتي.

(حين وصل إلى الباب. أغلقت عينيها مرة ثانية لا تنظر نحوه).

(بصوت حاد) ألن تقول وداعًا

(لم تنظر إليه).

(بحدة أكثر) ألن تقولي وداعًا. إذن؟

(صمت)

خطواته متقطعة. ألا تودين أن تعرفي اسمي؟

(صمت) (تنظر إلى خارج عبر النافذة).

(بصوت عال، متلهف وعاجل وغاضب) ألا تريدين معرفة اسمي؟

**31**- مشهد خارجي- محطة القطار. صباحًا.

المشهد يتحرك بسرعة مع حركة بيتر الذي يمشي على طول الرصيف، أسوار بيضاء ظللنا ننظر من قريب إلى وجهه. يبدو مشوشًا كالذي أصابه الدوار، ظللنا ننظر إليه بينما يعبر مزيدًا من الأسوار البيضاء ويضع حقيبته على الرصيف المتحرك للحقائب والمسافرين، حقيبته تبتعد عنه إلى أسفل الرصيف، ينظر إليها لمدة ثانية، يصعد الرصيف المتحرك. وبلقطة لظهره يبتعد عن الكاميرا ينسحب بموازاتها ليخرج من المشهد.

تشير الآنسة طوال الوقت الذي أمضيناه معًا. إلى بيتر بكلمة أنت فقط إحساسه لهويته الذاتية على أنه نفسه هو الفاعل التي يشير إليها علماء الفينومينولوجيا لتعزرها وتقويها هي رفضها لاستخدام اسمه من خلال التعبير عنه فقط بالضمير يجعل بيتر لأن يكون مجهول الاسم بلا هوية ليصبح شخصًا غير مهم. من لا يحتاج أن يتم تذكرة بأية أسماء أكثر من فرصة الرفيق في القطار. بيتر قد يكون ممثلا رائعًا ومن ثم مثل أي شخص كان متأكدًا تمامًا قبل الرحلة مما هو أكثر مما حدث بعد ما غادر القطار.

تتحدث كير إيلام عن الدراما على أنها عن الضمير (أنا) موجهًا كلامي إليك، هنا، الآن، باعتبارها وسيلة طريفة للتعرف عليها على أنها أسلوب مختلف للحديث من شخص ثالث في أسلوب سردي وقصصي. الدراما يمكن أن ترى بهذه الصورة. أنها عن الحاضر أكثر من المستقبل، وعن تحديد هوية الشخص والزمان والمكان. لأنها تتم في أداء تمثيلي في الـ هنا والآن. ولكن الـ هنا والآن أود أن أقول – إنها ليست حدثًا طبيعيًا. إنها محددة بشكل منطقي عن طريق عدد من الإشارات والدلالات اللغوية، فقط مثل مفهوم ماهية الشخص الذاتية مثل الزمان والمكان ولا تمثل عن طريق اللغة وإنما تحدد عن طريقها. وهذا التحديد هو فكرة تقليدية تتعلق بالإشارات فتتضمن الفاعل من، والمكان أين، والزمان متى يمكن أن تعتمد العملية الاتصالية بنسبة كبيرة للنص والمحددات الشخصية ضمائر الشخصية والملكية والإشارة والزمن وظروف المكان والزمان التي تشير إلى الخطاب نفسه أي مسميات العنوان والاستراتيجيات المعروفة، هي عبارات التمجيد (هي، ملكها– هم، ملكهم، هذا، ذلك، هنا، هناك، الآن، الدلالات الاجتماعية). وغيرها من مسميات مثل (أنا ملكي، أنت، ملكك، هو، ملكه) تعد مهمة جدًا في بناء دور للعلاقات والذوات الشخصية، وجهات النظر والآراء ليست ببساطة تدور حول ربط اللغة والموقف معًا عن طريق تثبيت الكلام في موضعه بالنسبة للنص كما يرى ليفنسون، والرأي التقليدي الخاص باللغويات في العملية الاتصالية أنها خطاب ثقافي وسياسي وليست ببساطة وسائل ساذجة وغير هادفة من أجل بناء علاقات زمانية/ مكانية، أو لتأكيد الأفعال المتوافقة مع أوضاعها

النحوية، والعملية الاتصالية تتحول إلى وجهات نظـــر معروفـــة مختلفـــة بأيديولوجيات مختلفة، والعملية الاتصالية هي صراع ونضال بين أنا وأنت وهنا وهناك والآن وحالاً وهذا وذلك وأحيانًا تعني الظلم مـــن خـــلال القوالب النمطية.

## القوالب النمطية

في مسرحية الأفيون نيكولاس 1982يتم التحري عن حرب الأفيون التي نشبت بين بريطانيا والصين خلال القرن التاسع عشر من خلال التمثيـــل المسرحي بلغة الإشارات هذا يعني في معظمه، إن لم يكن في مجموعـــه، أو إخراج قدر كبير من الدعاية سوف يتولد من خلال الاختلاف الثقافي مع الآخرين على سبيل المثال:

تنج: وكم الساعة الآن؟

الفتاة: ساعة الكلب ينكمش فيها خوفًا يخفي ذيله بين رجليه في عـــواء يدعو للشفقة.

تنج: لا تدعيهم.

الفتاة: بل ساعة القرد يتأرجح فيها بين الأشجار في ثرثرة غير مفهومـــة كاشفًا عن نفسه.

لين: الساعة الملائمة للتعامل مع الشياطين. (نيكولز،1982: 60).

الشياطين هنا هم الإنجليز وبينهم التاجر الإنجليزي إبوارد دودو، أرملة أحد الأشراف في إنجلترا. ليدي داوجر وينتجتون ونوعية اللغة الإنجليزية الرطنة، التي يتكلمها الإنجليز، الصينية تشبه اللغة الإيمائية التي يستعملها الصينيون لتسجيل أسمائهم في ساعة العمل فهي مجرد قوالب نمطية مكشوفة، ما يضمنه هذا المحتوى هو إنتاج القوالب النمطية عن كيف يبدو الآخر، والتي لا تمت بأية صلة للإنجليزية التي يتحدثها الناس. ولكنها ليست ببساطة نوعًا من الفكاهة أو المرح جاء في حديث أجنبي ولكنها تعد نماذج واضحة لثقافة واحدة تضطهد الأخرى بطريقة ساخرة.

المسلسل التليفزيوني الناجح والأكثر شعبية "أبراج فولتي" يعتمد في أجزاء كثيرة منه على السخرية من الشخصيات الروائية للكاتب الإسباني مانويل. مثلا شخصية عاجزة عن التعبير عن نفسها ومن ثم فهي غير مؤهلة لذلك جاء في الحلقة الأولى من المسلسل وهي بعنوان "سمة من الأبهة" تم بثه في 19سبتمبر 1975على قناة الـ بي بي سي حيث يبدأ بارتباك لغوي حول قطع الزبد بين كل من بازل (المالك السابق للفندق وزوجته) سيبل ومانويل:

سيبل: (عد إلى هنا) ماذا بك يا بازل؟

بازل: لا شيء يا عزيزتي. إنني أتفاهم معه.

مانويل: (إلى سيبل) إنه يتحدث جيدًا.. كيف تقولين..؟

سيبل: بالإنجليزية!

بازل: مانت كيلا.. سولامنتى.. دوس

مانويل: دوس؟

سيبل: (تتحدث إلى بازل) لا تنظر إلي أنت الشخص الذي من المفترض أن يكون قادرًا على التحدث بها. بازل غاضبًا يحاول أن يمسك بقطع من الزبدة من على الصواني.

بازل: قطعتان! قطعتان لكل واحد (يلوح بيده إلى غرف النوم، مانويل يلوذ بالفرار)

سيبل: أنا لا أعرف لماذا تريد أن تستأجره.

بازل: (جاك على الآلة الكاتبة) لأن أجره رخيص ويتعلم بسرعة عزيزتي وفي يوم كهذا وعمر...

سيبل: لماذا قلت أنك تستطيع التحدث باللغة؟

بازل: لقد تعلمت الإسبانية الأصلية وليس هذا الجدل الشاذ الذي يبدو أنه قد التقطه من العامة.

سيبل: ستكون أسرع لو دربت قردًا. (كليس وبوث 1988 :3).

إن مانويل كما يصوره المؤلف عاجز عن الإفصاح عما يريد وغير قادر على التحدث بلغته الأم ومن المحتمل فضلا عن إنجليزيته الضعيفة لأنه أجنبي ومن سلالة عنصرية لا تشترك مع سلالة (القردة).

إنه يعرف كل شيء عن أنه الآخر، ليسبب إحباطًا متواصلاً لمالكي الفندق الإنجليز (ليس الآخر). وبشكل أكثر وضوحًا وبالطريقة نفسها فشلت الشخصيات الأجنبية الأسطورية الخرافية وذلك عبر المسلسلات التلفزيونية المطولة "اعتن بلغتك" كان بها معلمهم البريطاني الأبيض، مستر بروان.. الحديث الشاذ موجود في كل اللغات ولكن كيف يعامل، تلك هي الأهمية الحاسمة فيرد بذكر هذا الحديث على سبيل المثال:

المتحدث الأجنبي: أنا أحب الثلج وعمال إصلاح المحركات

المتحدث الوطني: الثلج الأبيض وعمال الإصلاح؟

المتحدث الأجنبي: نعم.. سبعة من عمال الإصلاح؟

المتحدث الوطني: عمال الإصلاح؟ عمال الإصلاح؟

المتحدث الأجنبي: ثلج أبيض وسبعة من عمال الإصلاح

المتحدث الوطني: آه.. ثلج أبيض أقصد أبيض ثلج وسبعة رجال قصار وسبعة أقزام.

كانت هذه نسخة واضحة جدًا للمحادثة التي دارت بين متحدثين في مسلسل كارتون تليفزيوني، يظهر الارتباك واضحًا وبصفة أساسية في تفسير المتحدث الأصلي للغة ومن ارتباك مفهوم حول ندرة الصفات الما بعدية (بعد الحالة) في اللغة الإنجليزية، ومن ثم جاءت سنوهوايت خارج النطاق الصحيح، ومن المتحدث الأجنبي في إيجاد

الكلمات الإنجليزية المناسبة للفظة قزم: هذه الحكمة من المحتمل ألا تكون من مركز أو جوهر الكلمات الأساسية للمتعلمين الإنجليزية المترجمة تنمي هذا الارتباك، وذلك بأن كتابته كلمات تماثل كلمات إنجليزية معروفة وعملية الكتابة هذه قد أحدثت معها عملية استغلال لصعوبة تعترض شخصًا آخر والتي يمكن أن تمد نطاق مشكلات اللغة إلى الآخرين في شكل لغة أسطورية (لا أساس لها) أساطير يضفون عليها صفة القانونية. من المحتمل ألا نسخر على سبيل المثال من إيروبلين باركر وهو رجل فرنسي ثمل إلى حد ما يرتدي بيريه على رأسه وقميصًا مخططًا بينما يحمل فطيرة من الخبز تحت إبطه يتفوه في مسرحية" مبدأ السعادة" (ويلسون، 1974: 69) بعدة عبارات خارجة تحتوي على قدر كبير من الإباحية. لو ضحكنا هنا فما هي الأسس الأيديولوجية الناتجة عن ذلك؟ ترى من هنا؟.

يطلب بيتر مولاوزر من عدد من الرواة أن يحولوا جملة "لقد رأيت الرجل الذي تتحدثون عنه" إلى حديث لرجل أجنبي. ما الذي تعودوا عليه، في الغالب – المعرفة الخاطئة التي تستند إلى حقائق لماهية الأجانب مثل فرد واحد، كيف يتحدثون بالتركيز على إسقاط علامة الجمع وإسقاط مقاطع من كلمات الشخص الثالث، حذف كلمات وأدوات الربط بين الجمل وهكذا.. والنتائج هي كالآتي:

احتمالية حدوث المزاح لا مفر منها، ولكن في الجانب الخاطئ للآخرين فعلى سبيل المثال ما دار بين كلايف وفيليس في "تحيات الفصول"

فيليس: هل أنت على سبيل المثال منحرف جنسيًا؟

كلايف: لا لست كذلك.

فيليس: هذا هو البديل. كثير منهم كذلك، أليسوا كذلك؟

الكتاب. الشواذ جنسيًا.

كلايف: حسنًا. أنا لا أعرف، توجد نسبة منهم كذلك، ولكن من ثم هناك نسبة أخرى في حالتها الطبيعية من المحتمل ألا يكون هناك المزيد سوى – أقول – سائقي القطارات:

فيليس: ماذا؟

كلايف: سائقو القطارات.

فيليس: ماذا يكونون؟

كلايف: شواذ جنسيًا.

فيليس: أهم كذلك؟

كلايف: لا

فيليس: يا إلهي لم أكن أعرف ذلك مطلقًا!

كلايف: لا ليس ذلك ما قصدته.

إن الشاذ النمطي تتم قولبته في شكل كاتب (أو راقص باليـــه)، ومن ثم فإنه يمثل تهديدًا قليلا للمجتمع الذكوري الصحيح جنسيًا، ولكن بالنظر إلى سائقي القطارات هل هو شيء مألوف أو عـــادي؟ الرجـــال الأصحاء جنسيًا والمنحرفون أيضًا ينظر إليهم باعتبارهم أكثـــر تهديـــدًا: لأنهم يفسدون الأساطير والمعلومات الخاطئة لكل من الأصحاء جنســـيًا والمنحرفين. ومن ثم فحدوث ذلك يؤدي إلى إفساد المجتمع الآمن والمنظم بشكل تام ولكن أكثر من هذا وفي هذا الحديث الخاص الذي يولِّد نوعًا من الدعاية والمزحة ليست في جانب الأصحاء جنســـيًا وذوي الثقافـــة المسيطرة في العالم المعاصر وإنما في جبين المنحرفين جنسيًا.

وفيما عدا المرأة أكثر من أي رجل من الرجال في هذه الطرفـــة هي التي انحاز إليها هذا الدلال الأحمق (أناقشه مع موضوع الاضـــطهاد فيما بعد). نطرح هذه المزحة بصفة عامة لشيئين: أن المزحـــة يمكـــن أن تقصد إظهار حمق الدلال، وهذا الحمق يمكن أن يتم شرحه تأثيرًا في إطار النظام العرفي أو السلالي. ثم ما يبدو واضحًا في أداء هذا الـــدلال وهـــو سيطرة مجموعة واحدة من أناس غير أيرلنـــديين ولا ينتمـــون لأصـــول أيرلندية يعتبرون أنفسهم الأرقى والأسمى ثقافيًا ولغويًا على الأيرلنـــديين أنفسهم. ولكن المزحة ليست من تحليلها النصي والثقافي، نقصد الإنجليز والأيرلنديين، ولكن المزحة نفسها يمكن أن تخبر عن بدائل أخرى لعلاقات سيطرة الاضطهاد والظلم: الفرنسيون/ البلجيك والألمـــان/ البلجيـــك والكنديون الإنجليز/ قاطنو البلد من المستكشـــفين الأوائـــل والـــدانمرك والأوكران/ الجرمان والأمريكان الإنجليز/ البولنـــديون والأوكـــران...

وغيرهم، هذا بصفة عامة تمحور من حول فكرة السيادة والارتقاء في استخدام اللغة ومهاراتها. ولعل مثل هذا المزح يكون مسلطًا على مجموعات من الناس ينظر إليهم على أنهم أقل مهارة في استخدام اللغة بشكل أكبر من الراوين لها. يقول "المؤلف" في كتاب "الضحك" (بارنز، 1978: 2): الضحك هو رفيق الطغاة لأنه يهدئ كراهيتنا ويعد ذريعة لعدم حدوث تغيير، لا شيء يحتاج إلى التغيير عندما يكون عمله مجرد مزحة، ولكن ذلك يعتمد بالطبع على طبيعة الضحك. في كتابه "عزف الجاز" ينتحل سايمون فانشو لغة دعابة الأصحاء جنسيًا (التي تحدث بين الأصحاء جنسيًا) وذلك من أجل نقد ورفض الصورة الراهنة للانحراف الجنسي الذي عادة ما يكون نتيجة لهذه اللغة:

لقد وصلت توًا إلى نيويورك، وعندما ذهبت إلى مكتب الهجرة سألوني إذا ما كنت رجلًا، قلت لهم لا، ولكنني نمت مع رجال كثيرين منهم...

سايمون: هل أنت رجل؟ لا، ليس بشكل شخصي، لقد فعلت ذلك فقط لتدبير حياتي. شيء واحد يهابه كل فرد يوجد في نيويورك في هذه اللحظة، إنه الإيدز، المرض القاتل المدمر، إنه فقط يقتل الشواذ جنسيًا من أهل هاييتي ومدمني الهيروين والمصابين بالهميوفيلينا. أنا لا أعرف لماذا لم تعرف الحكومتان البريطانية والأمريكية الإيدز على أنه مرض. لقد أصبح ذلك غريبًا الآن، لأن كلتيهما تعرف الشذوذ الجنسي على أنه مرض لو كانوا يعتقدون أنه مرض، ثم إذا كنت أنت رجلًا لا تذهب إلى

العمل غدًا. فقط أخبرهم تليفونيًا بوضعك – أمازلت شاذًا جنسيًا "أتمنى أن تتحسن"، "أعني ألا أمنعك" (ويلموت وروزنجارد، 1989: 131).

كانت هذه هي الأسئلة التي تثيرها بشكل تلقائي الغالبية السائدة في المجتمع (في هذه الحالة الأصحاء جنسيًا) عن الشذوذ الجنسي المسيطر. لغتهم هي لغة أهل السلطة. التمثيل والانتحال لهذه اللغة يعد بصورة متزايدة خطوة سياسية مهمة تهدف إلى نقد وتغيير علامات القوة غير العادلة.

يستخدم الرجل الأسود، المرأة السوداء في "القلب المجنون" (بركه، 1971: 63) لغة تهدف إلى قلب أسطورة الأبيض المسيطر على الهوية السوداء بانتحال لغة الاضطهاد الأبيض:

المرأة السوداء: (صوتها يرتقي حتى يصل لنبرة عالية طويلة لتأكيد كلامها): أنا سوداء. سوداء وأجمل شيء في هذا الكوكب. المسني إن تجرؤ. أنا روحك....

الرجل الأسود: لقد اعتدت على رؤيتها في حذاء الرقص الأبيض الطويل (يشير إلى هذه المرأة الضعيفة) هذا هو الكابوس المفزع لقلوبنا جميعًا. لأمهاتنا وأخواتنا يردن أن يكن نساء بيضًا يسعين نحوها في أنفاس مرهقة ومجهدة على الأرض أنظر إلى نسائنا يحرقن أنفسهن (يجري ويترع شعر أخته المستعار)

أخلعوا هذه القذارة (يلقيه على جسد امرأة ميتة) خذ فروك الحيواني، أيها الوثني. (يضحك ساخرًا) وثني وثني.. لقد وضعت معنى جديدًا، دع الجماهير تفكر بأنفسها عن نفسها وعن حياتها عندما يغادرون هذا الحدث.

العالم الأسود: قد يكون أنقى (يضحك) كل شخص، من نريده أن يكون حيًا. نحن نصرخ من أجل الحياة.

المرأة السوداء: كن حيًا أيها الرجل الأسود. كن حيًا من أجلي- من أجلي.

أيها الرجل الأسود (تقبله) وأنا أحبك أحبني

الرجل الأسود: أيتها النساء، اجتمعن حولي سوف أغني لكم الآن بأسلوبي البارد. عن حياتي.

عن طريقي. وإلى أين يأخذني الآن اجتمعن أيتها الجميلات السمراوات. جاهلات أو مدركات ودعوني أوقف لعبة الحياة.

المرأة السوداء: انهضي.. أنت امرأة أخرى واستمعي إلى رجلك. ليس هناك تأكيد عظيم للزنجي الذي سوف (يوقد النار حول المعابد). يجعل ما حول المعابد رماديًا، هذا هو دفاع النفس من يومنا هذا إلى يوم يحدث على مستوى أنه رجل.

إن محاربة الأساطير والخرافات بانتحالها هي الإستراتيجية التي تعد مؤثرة جدًا في عدد من الأحاديث، ففي مسرحية "يتكاثر النحل في ذلك الطريق" يقلب كل الطاولات على الجمهور الأبيض تمامًا. والنص المنشور يدعو الممثلين السود، الجمهور الفقير فقط من البيض.

المجرم: (يتحدث إلى شخص أبيض)

أيها الرجل ماذا حدث؟ ماذا يجري تحت؟

(كلما دخل واحد من الممثلين في مداخلة مع واحد من الجمهور فإنهم يأخذون الحديث بقدر ما، على أنه من المحتمل أن يستمر في فعل حركي أو صوتي، إنهم يتبعون الموقف حتى يصل لأقصى ذروته الساخرة...)

أي طريق الجمهور سوف يستمر، الممثلون يمشون بموازاته أو معه أينما كان.

ويمثل تهديدًا حتى بحدوث تعسف جسدي.

عراك عنيف واغتصاب ومناورة شديدة بالأسلحة وهزيمة للجمهور

كوري: (يتحدث إلى البيض)

جاكي: (تتحدث إلى الرجل الأبيض) أتمنى أن أضع حذائي تحت سريرك يا سيدي.

(تقذف بالكلمات بقوة)

أعذرني لدي قليل من الكلام الفارغ.

كوربي: لقد قتلتها! لقد قتلتها! ماذا أنت فاعلة حيالها.

جاكي: لا تبالي بما اعتبره لا شيء إنه مجرد غبي.

بوبي: (يتحدث إلى البيض) لا تجعلوا أنفسكم غير مبالين.

جاكي: لا تعره أي اهتمام! أتسمعينني؟

المجرم: (إلى الفتاة البيضاء، يحاول أن يشعر بفهمها له)

ما اسمك يا صغيرتي؟

تريجر: (إلى صديق الفتاة، بكونك رجلًا أم امرأة)

سوف نحاول مساعدتك (ساخرًا منه)

كوربي: اكتب اسمك في هذه القطعة من الورق، وإذا كنت سعيد الحظ فسوف أحاول إنقاذك وقتها (ذات يوم)؟

جاكي: لا تجعل من نفسك غير مبال بما يقوله هؤلاء الزنوج!

(بوليتز، 1972: 10).

يبعد ذلك قلب وهدم آراء البيض الخرافية عن السود عن طريق إستراتيجية معكوسة تجعل جمهور البيض عرضة لنوع النظرة نفسها التي

ينظر بها إلى السود منذ سنوات عديدة، في الشـــارع وأفـــلام الســـينما والمسرح والروايات الأدبية.

ويعد كل من إد بوليتز وأميري بركه ودوجلاس ترنر من الكتاب الأوائل لمسرح السود الثوري في أمريكا في الستينات، حيثمـــا كانـــت خرافات البيض عن ثقافات السود تحارب من خلالها. ينتحل جـــوني في مسرحية "نهاية سعيدة" الحديث الخرافي لمزرعة العبيد ويحوله إلى الموقـــع أمريكي مدني معاصر:

جوني: مثل. مثل الأبله! تصرخ من قلبك! بسبب قيام ربـــات البيـــوت بإنهاء أوراقهن لشئون المنزل!!

ربما سوف أضرب بشدة من يميلون إلى الزنا الذين يزحفون كالفئران في وبين الملاءات.

حركة مستمرة أسفل وأعلى المسرح في سخط شديد بينما هم يجلسون في ذهول.

ها نحن هنا – إفريقيا ترتفع في مكانهـــا إلى الشـــمس ورؤســـاء الوزراء ذوي الحصافة وآخرون من أصحاب المعالي اتخـــذوا مقاعـــدهم حول طاولة المؤتمر الدولي، نحن هنا نحارب من أجل حقوقنا مثلما لم يحدث من قبل. نغير الصورة بأكملها نلقي بكل الأفكار الخرافيـــة والأســـاطير وراء ظهورنا. ونجعل محلها صورًا جديدة للشرف وبعدًا جديدًا. وسوف أعود إلى الوطن وأجد عماتي وأخواتي لأمي، وبنات جدي الذي لم يخرج

أبدًا أي كذاب مع أنه يعيش في المزرعة، يغمرون أنفسهم في بحر من الدموع فقط لأن رئيس العمال سوف يطرد. رئيسة العمال خارجًا (رغم أنفها)!! ربما ذهب مع الريح كان شيئًا صحيحًا!!

ربما لا تستطيع فقط أن تساعد السيدة الفاسقة، وآه في كل وقت تضع ربة البيت البيضاء شريحة من المعدن في إصبعها الخنصر هذا ما أتحدث عنه (خاتم من المعدن)

يلعب الممثلون السود في مسرحية "يوم الغياب" (وارد، **1966**) بوجوه بيضاء في مشهد كوميدي منعكس. جاءت فقرة في النص المنشور يقرأها البيض بشكل منطقي وربما يمثلونها على مسئوليتهم لوك، كليم يمثلان آراء البيض الجنوبيين الخرافية حول رؤيتهم كيف يشيدون العالم:

كليم: هل. تشعر بأي شيء مضحك؟

لوك: مثل ماذا؟

كليم: مثل.. – شيء ما – غريب.

يتبع ذلك مشهد مشوش (بأجراس) التليفون لعمال التليفون الذين يحدثون تشويشًا وصخبًا يزيد مع خط تليفون مشغول بصوت متكرر ثم:

كليم: (شيء ما يدور في ذهنه يشغل عقله وفكره) لوك؟

لوك: نعم كليم.

كليم: (عيناه تطوفان وتشكلان لغزًا محيرًا) لوك؟

لوك: (بتذمر) قلت لك ماذا تريد يا كليم؟

كليم: لوك: أين؟... أين هو.. الـــ...؟

لوك: أين، ماذا؟

كليم: (يطلق كلمة غير مفهومة) السود...

لوك: ماذا؟؟؟؟ (لم يفهمها لوك)

لوك: السود أين السود؟ أين هم يا لوك؟

كل السود! أنا لا أرى أحدًا منهم؟!

لوك: ماذا تعني؟

كليم: (يتكلم بإثارة) لوك لا يوجد أي سواد في المنظر..

وأنت لا تتذكر، لم نكن جواسيس لنعرف الشعر

الأزغب في كل صباح.. السود يا لوك!

لم نر بأعيننا الزنوج طوال هذا الصباح!!!

لوك: لا بد أنك فقدت صوابك، أو أصابك شيء ما يا كليم!

كليم: فكر بذلك، يا لوك، لقد جلسنا هنا لساعة أو أكثر.

حاول، استجمع ذاكرتك هل رأيت فقط واحدًا منهم يمشي من هنا.

لوك: (يبدو مرتبكًا)... أنا لا أتذكر... ولكن...

ولكن لا بد أن هناك بعضًا...

لا بد أن حرارة الشمس قد أصابتك، يا كليم!

كيف بحق الجحيم يمكن أن يحدث ذلك؟!!!

كليم: (بثقة)

فقط فكر يا لوك! انظر حولك... الآن وفي كل صباح معظم الناس كانوا يمشون عبر هذا الشارع.

(كان يبدو طوال الوقت ملونًا)

لقد كانوا يمشون في ذهابهم للعمل، كانوا ينتظرون الأتوبيسات.

يكنسون جوانب الشوارع، ينظفون المتاجر، يبدأون بتنظيف الأحذية، ويبللون الأحذية بالورنيش لتلميعها.

"حسنًا" أليس كذلك؟

حسنًا، أُنظر حولك يا لوك. أين هم؟

(لوك ينظر أعلى وأسفل ويتفحص ما حوله) لقد أخبرتك يا لوك إنهم ليسوا هنا الآن كي تراهم (دوارد، 1966: 46).

هؤلاء هم ممثلون سود في وجوه بيضاء. نتذكر ونتساءل إلى أين ذهب كل هؤلاء السود من مدينتهم الصغيرة. لقد أحدث غيابهم حالة من الفوضى ليوم واحد من فقدهم.. يتحرك مويار بسرعة بينما انتهت صدمته الأولية:

العمدة: ادع في الحال لجنة الأخطار والطوارئ المدنية للاجتماع

مر أسطول من الشاحنات يحمل مكبرات صوت يدور في

الشوارع ليحث المواطنين على التزام الهدوء

الموقف ليس بهذا السوء كما يبدو

كل شيء تحت السيطرة.

ولكن بالطبع النقطة المهمة في هذا المثال هي إظهار أنه لم يكن هناك شيء على الإطلاق تحت السيطرة. وذلك عندما يعودون في النهاية.

لوك: (ينظر بعمق حوله في كل الاتجاهات)

حسنًا... ها هم الآخرون يا كليم.

عادوا فقط مثلما كانوا من قبل.

كل شيء عاد لأصله كما كان.

كليم: أهو كذلك... يا لوك؟ (تتضاءل الصورة تدريجيًا).

هذا بالطبع مسرح الفعل المباشر الذي يعارض سياسيًا صور القوالب النمطية المسيطرة لأناس آخرين من حيث الثقافات والأفكار بانتحال اللغة المسيطرة، إنه حديث للتهديد لأنه حديث يطالب بتغييرات في السلطة الثقافية.

## الفصل السادس
# السلطة الثقافية ..

### النوع

في إحدى حلقات السلسلة التليفزيونية الثانية للـــدراما الشهيرة "صغار السن" (محطة الـــ بي بي ســـي 1984) راح ريك يتفاخر بلقاء جنسي ناجح يقول:

نيل: ماذا، تعني، يبدو أنك أقمت علاقة جديدة مع فتاة صغيرة؟

ريك: حسن. بالطبع أنا لا أميل إلى مثل هذا النوع من العلاقات الجنسية ولكن.. ربما أفعلها ببساطة.

مايك: انتظروا لحظة الآن، ريك، أنا الشخص الذي يجذب البنات إلى هنا من المحتمل أن هناك خطأ مطبعيًا.

فيفيان: ولكن، أنا لا أفهم. كيف يحدث ذلك؟ هل كانت فاقدة للوعي.

ريك: ماذا يا فيفيان – أرى أن بعض الغيرة تبدو عليك!

فيفيان: لست غيورة. لقد وجدت أن فكرة قضاء الليلة معك هي بالقطع شيء مقزز.

ريك: أنت تعرفين تمامًا ما أقصده، لأني فقط كنت الشخص الأكثر إثارة وجاذبية في الحفلة مساء أمس.

نيل: ما الذي تقصده. يا ريك. لقد انصرفت من الحفلة بعد احتساء نصف كأس من الخمر.

ريك: أنا فعلت ذلك؟ يا للغرابة؟! لا بد أن ذلك سبب قليلًا من الارتباك!، حسنًا ولعل ذلك دليل يؤكد لك يا نيل، حتى عندما أكون ثملًا أستطيع أن أجذب الطيور. كم أتمنى ذلك! أن أقيم علاقات دائمة مع هذه الطيور أو الفتيات بنات الليل، النساء، النساء (ويلموت وروزنجارد، **1989**).

تصور هذه اللغة النساء على أنهن لسن سوى أجساد تلبي غرائز الرجال الجنسية. ومما يرثى له أنه خطاب واسع الانتشار، وما يجعله أكثر تعسفًا وظلمًا عن كونه حديثًا عاديًا هو أنه دار بين رجال ميزهم كتاب السلسلة الذكور، كما تبدو على أنها أساطير السيادة الذكورية للرجال الذين لم يتمكنوا. فيما عدا مايك من إقامة علاقات جنسية ناجحة مع النساء. كل من الرجال والنساء محاصرون بالخطاب الذكوري الذي يقدم النساء بطرق سلبية وعاجزة.

تتضمن الدراسة التي قام بها فيكتور راسكين حول "النكات" الفقرة الآتية:

هل الطبيب بالمنزل؟ المريض يسأل بصوت هامس.

"لا" ترد عليه زوجة الطبيب العذبة الجميلة. بصوت هامس:

هيا: تعال، ادخل.

يناقش راسكين التحول الذي طرأ من قالب حديث عن الطبيب إلى قالب حديث عن العاشق. ما هي دلائل هذا التحول؟ بالنسبة للجزء المهم منه، ليس فقط الإجابة غير متوقعة من جانب زوجة الطبيب، وإنما تغير وتبدل الأدوار من زوجة إلى عاشقة ومن مريض إلى عاشق. لكن هناك اختلاف مميز في تحولات هذه الفقرة، أما الرجل فلم يذكر له وصف لأن المرأة هي الهدف الذي تلاحقه نظرات الرجال ومن ثم فإن اللغة جاءت مناسبة لما تبحث عنه المناظرات. إنها لغة متعسفة لأنها دائمًا تؤكد النظام الأبوي الذي يضع المرأة دائمًا في حالة من العجز والوهن. إن مناهضة هذه السيطرة قد انطلقت منذ سنوات عديدة ومستمرة حتى الآن. إلا إنه كالعديد من الخطابات المتعسفة ما زال يمتلك القوة الرئيسية التي يعتد بها. تطرح جيرمين جرير في مقابلة تليفزيونية مع ديك جاريت ما اعتبرته على أنه قضية جادة، فتقول في أحد أسئلتها لضيفها:

ألا تدرك أنه. بالضبط في هذه اللحظة، وبينما نحن نتحدث، أنك تنتج حيوانات منوية بمعدل **400** مليون حيوانًا منويًا في الساعة.

وعلى ذلك فقد أجاب ديك:

أهذا واضح إلى هذا الحد؟! (راسكين، **1987**: **21**).

يتحول مجرى الحديث من مناقشة علمية جادة إلى رغبة جنسية من جانب جاريت من خلال ما يشير إليه بمزاح إلى أن جرير بما أنها الباعث لرغبته الجنسية فإنها حتمًا هي التي تدفعه لكي ينتج كل هذه الحيوانات المنوية.

إنه ليس فقط تحولًا على نحو غير مرغوب فيه وإنما دليل واضح على السلطة الأبوية التي تقلل من التهديد التي تمثله المرأة الذكية بإلزامها بما سوف تقوله إزاء الإشارات والإيحاءات الجنسية ولكنه يفترض ضمنيًا أن المرأة هي المسئولة عن إثارة العواطف وأنشطة الجنسية للرجل، فهو خطاب السيطرة الذكورية الذي ينكر مسئوليته اضطهاد النساء ويضع مسئولية اضطهاد واغتصاب النساء على النساء أنفسهن، فهناك إستراتيجيات عديدة تضع المرأة في خندق من العجز التام.

يفحص كل من روبين لاكوف وديبورا تانين (1984) مضامين واستراتيجيات الخطاب لكل من: جون وماريان في مشاهد من "زواج" (برجمان، 1974) في المثال الآتي تستضيف السيدة بالم كلاً من جون وماريان من أجل عمل ربيورتاج صحفي لمجلة نسائية وتطلب من كليهما أن يصفا نفسيهما:

جون: نعم قد يبدو علي الغرور إذا قلت إنني ذكي جدًا وناجح وأتمتع بالحيوية والشباب ومتوازن وأتحكم في مشاعري وممتع جنسيًا، ورجل يدرك كل ما يجري من حول في العالم، ومهذب، ودائم القراءة والاطلاع، ومحبوب وحسن العشرة، ولنرى ما يمكن أن أفكر فيه من صفات أخرى: ودود للآخرين بشكل كبير حتى مع المنفرين منهم وأحب الرياضة، ورجل أسرة ممتاز وولد طيب بار بوالديه، وليس علي أية ديون، وأسدد الضرائب كاملة وأحترم حكومتي، وأقدر كل ما تفعله، وأحب الأسرة المالكة، وتركت سلطة الكنيسة.

هل هذا كاف أم تريد المزيد من التفاصيل؟

أنا عاشق متيم، أليس كذلك يا ماريان؟

السيدة بالم: تبتسم قائلة: من الممكن أن تنقل إليك الآن ماريان؟

ونعيد عليك السؤال: ماذا عنك؟ ماذا يتوجب عليك قوله؟

ماريان: آه.. ما الذي أقوله... أنا متزوجة من جون ولدي ابنتان.

السيدة بالم: نعم...

ماريان: هذا كل أفكر فيه في هذه اللحظة.

(برجمان،1974: 4).

جون قادر على التكلم، نموذج الرجال الذي ليس فقط لديه كل الصفات الجديدة التي تميزه بأنه رجل فعلاً، وإنما أيضا الذي يستطيع أن يتحدث عنها بطلاقة ودون تردد، أما ماريان على الجانب الآخر، فلا تحتاج إلى أية لغة لأنها فاقدة الهوية، إلا فيما خصت بها زوجها: أعني أنها زوجته وأم لأطفاله. في المناقشة الحادة بينهما تبدو هي ببساطة فاقدة اللغة وذلك بالنظر إلى جون. هذه مناقشات.

ماريان: أنا أحب الناس، وأحب التفاهم معهم.

أحب التأني والحذر وأحب عقد الاتفاقات والمصالحة بين الناس.

جون: أنت تمارسين خطابك الاختياري.أستطيع أن أميز ذلك

ماريان: أتظن أنني صعبة؟

جون: فقط عندما تمارسين الوعظ!

ماريان: لن أتفوه بأية كلمة أخرى.

جون: هل تعدينني بعدم إفشاء المزيد من أسرارنا المترليـــة في هـــذا المساء.

ماريان: أعدك بذلك.

جون: عديني بألا ترددي الحديث الممل عن القوة الجنسية.

ماريان: لن أنطق بكلمة أخرى حولها.

جون: هل تفكرين قليلا إذا كان فقط بإمكانك ضـــبط أرائـــك الرهيبة بعض الشيء؟

ماريان: سوف يكون ذلك صعبًا.. إلا أنني سأحاول.

جون: هل بإمكانك. أقول بإمكانك أن تلفظي قوتك الأنثوية التي لا حدود لها.

ماريان: أرى أن ذلك هو ما يجب أن أفعله.

جون: هيا إذن نأوي إلى الفراش.

(برجمان،**207**:**1974**–**8**).

وهنا يتقمص جون دور المسيطر وماريان منقادة له طوال الوقت. فهو يقوض قدرتها باستخدام اللغة، ومن ثم يرفض أفكارها ويعرضها لسلسلة من الأوامر الجبرية التعسفية وذلك على الأرجح من أجل أن يكسر حدتها وتهديدها قبل أن يذهب بها إلى الفراش. فلغة جون هي اللغة القائدة التي تفرض نفسها، بينما لغة ماريان هي لغة الخنوع والاستسلام فبينما يؤكد لاكوف وتانين السخرية والتهكم الشديدين الذين يبدوان واضحين في حديث جون فإنه من الضروري الاعتراف بأن ذلك يظهر بوضوح الخطاب الذكوري المسيطر:

جون: ليست لدي معلومات غزيرة عرفتها بنفسي كما أنني قليل الفهم بالرغم من قراءتي لكتب كثيرة غير أن شيئًا أوحى إلي بأن هذه المأساة هي فرصة مؤكدة بمعدل مليون لكلينا أنا وأنت.

ماريان: هل بولا هي التي أدخلت في رأسك هذا العبث؟ .. كم أنت ساذج كي تقبل بالكثير؟

جون: نستطيع أن نتحدث دون هذا التهريج والإشارات والعبارات التهكمية.

ماريان: أنت محق أنا آسفة. (برجمان،**1974**: **95**).

في هذه المحادثة نرى أنه بمجرد أن هددت ماريان مركز جون المسيطر وذلك باستخدام عباراتها التهكمية انفجر جون مدافعًا عن نفسه، ومن ثم خضعت له ماريان. فهو يدفعها كي تكون خاضعة منقادة له عن طريق ما

يشير إليه لاكوف وتانين بتوجيه الاتهام إليها بأنها تهدد مجـــرى واتـــزان المحادثة

(لاكوف وتانين، 1984: 338) على سبيل المثال:

جون: ينبغي علي أن أدفع مبلغًا كبيرًا من النفقة ملازما لما يجب أن أدفعه من ضرائب، الأمر الذي سيكون برمته سببًا في إفلاسي لذلك فأنا لا أرى ضرورة ما يلزمني بدفع هذه النفقات الحمقاء. فوق كل هذا لا شيء من كل هذا سوف يؤثر على اتفاق الطلاق. أو ماذا ترين؟

ماريان: إنها ليست خطيئة الأطفال إذا كنا نحن المخطئون (حيث أنـــك خرجت مع امرأة أخرى).

جون: لم أتوقع منك مثل هذه الملاحظة.

ماريان: لا: أنا آسفة لقد كانت سخافة مني.

(برجمان،1974: 149).

ليس هذا بالضبط هو مفهوم الإشارة التي تعتبر هنا تهديدًا لسلطة جـــون ولكنه أيضًا برجماتية التحدي، غير أن ماريان تخضع مرة ثانية وهي متهمة بتهديد استقرار الخطاب واستقرار سلطة السيطرة الذكورية.

برجنر شخصية الأنثى في مسرحية "الإبحار عـــبر بحـــيرة كونســـتانس" (هاندكه، 1973).

نتعرف على هذه العلاقة بين اللغة والسلطة:

برجنر: إلى جاننجز: لماذا لا تجيب؟

(إلى جاننجز) هو لم يجب.

جاننجز: يتعثر في الكلام فكر قبل أن تتكلم

(صمت)

جاننجز: (ببلاغة) ربما يكن قد لاحظ أنك لم تتوقع إجابة عن سؤالك

برجنر: ألم يستطع أن يجيب عن نفسه؟

جاننجز: لقد تكلمت معه.

برجنر: وهل أنت أكثر سلطة منه؟

جاننجز: لماذا؟ أقصد لماذا تسأل؟

برجنر: لأنك تكلمت معه.

(هاندكه، 1973: 25).

هذه العلاقة التي تربط اللغة بالسلطة علاقة مهمة كي نكون مدركين للأدوار والتطبيق العملي الدرامي لها ليس ببساطة لكي نعزلها، ومن ثم تبدو على أنها مناهضة لنماذج الخطابات المتعسفة، ولكن كي نكون قادرين على تحديد قراءة مميزة لهذه الأدوار الخاصة.

جون في مسرحية "زفاف البابا" (بوند، 1977) تعلمت كيف تكون على قدر من الصلابة والتماسك في تعاملها مع الشخصيات الذكورية وذلك بأن تعلمت التحدث بلغتهم. ومن ثم وفيما بعد في "كوخ إليك" لعبت جوني دورًا مميزًا باعتبارها أحد الأدوار وباعتبارها امرأة مؤهلة بلغتها لأن تمثل دور الذكر في "لعبة الاغتصاب"

لين: (من الخارج).. افتح.. أيها الحقير.

رون: (من الخارج) دعنا نلقي نظرة عليك.

(حجر يضرب الحائط)

جون: (من الخارج) من لديه الكبريت؟

بيو: (صمت) لديك هذا يا رجل.

جون: (من الخارج) إننا نترل من السطح.

جون: (من الخارج) من كان يتداخل مع هؤلاء الصغيرات؟

رون: (من الخارج) ماذا عن تلك التي في فنشن؟

بيو: والأولاد؟

رون (من الخارج) ما الذي حصلت عليه وتخفيه؟

جون اخرس.

بيو: (من الخارج) ماذا؟

جون: اسمع!

رون: (صمت) ماذا؟

جون: (من الخارج)، لقد سمعته.

صرخات وضحكات وصوت علب تحدث فرقعة.

بيو: (من الخارج) ربما كان يقضي حاجته؟

رون: (من الخارج) هل يجلس في مكتب بريد؟ هل هو جالس؟

جون: (من الخارج) هل توجد أية جرائد؟ وهل لديه ورق حمام؟

ضحكات وصيحات وأحجار تضرب الحائط.

رون: (من الخارج) حقير!

بيو: (من الخارج) حقير ونذل!

جو: (من الخارج) حقير وفاسق!

لين: ابن حرام ذو رائحة كريهة! حقير ونتن!

رون: ابن حرام، ابن حرام! حقير حقير!

جون: تعالوا هنا وتداخلوا معي!

صرخات وقهقهات

جو: (من الخارج) هو مثلهم صغير.

جون: صغير ماكر!

صرخات وضحكات

جون: (من الخارج) كف عن ذلك (تصرخ)

بيو: (من الخارج) دع ولدك وتعال.

رون: (من الخارج). لقد تم اغتصابها.

بيو: (من الخارج).لا تدفع بشدة حتى تأخذ مكانك في الصف.

جون: (من الخارج)، التالي من فضلك.

جو: أنا الشيء الطيب هنا، أعتقد أن بمقدوري إدخالها إلى ساحة العمل.

(بوند، 1977: 300).

تهاجم بينيلوبي في مسرحيته "عيد ميلاد سعيد يا واندا جون" (فونيجت، 1971: 178) الأدوار الجنوسية المستسلمة التي من المتوقع أن يلعبها الناس كالزوجة والأم وأيضًا كالزوج والأب والبطل والابن. فعندما عاد زوجها هارولد من مغامراته بالخارج وكان يتوقع أن يحافظ كل فرد على الدور الذي حدده له، قالت له:

إليك هذا.. نحن ببساطة كقطع في لعبة، فهذه تشـــير إلى امـــرأة وتلك تشير إلى ابن وليست هناك قطعة للعدو. وأنت مرتبك ومشوش.

هناك أدوار سياسية مشابهة تتضمن على سبيل المثال ما جـــاء في العمل التنظيري لهيلين سيكس ولوكش إجاري وفي الكتابات الدراميـــة لكل من كاريل تشرشل باكم جيمز ودينا بروك وميشيل داندر وكاترين ويبستر وجون وير وآخرين.

إن التصنيف عن طريق التقسيم اللغوي بهذه الطريقة هو شـــكل رئيسي للاضطهاد في عدد من الخطابات المختلفة فمعظمها يفتـــرض أن الوصف الواحد للشخص يكون معناه هو الوحيد الصـــحيح وكـــذلك المعنى والعنوان.

كاريل تشرشل تنتقد هـــذا البنـــاء وترجعـــه إلى الاســـتعمار والاضطهاد الجنوسي، في مسرحيتها "سحابة التاسعة" (**1979**)، حيـــث تعاملت مع شخصيات متعددة الجنوسية ومتعددة الأعراق:

كلايف

ببتي: زوجته/ غلبها رجل.

جوشوا: خادمه الزنجي/ تمثيل رجل أبيض

ادوارد: ابنه/ تمثيل امرأة

فيكتوريا: ابنته/ (خرساء دمية).

في الفصل الأول الذي يتحرك بسلاسة إلى الفصل الثاني (فيما عدا اللقطة التي تظهر فيها كاثي– ابنة لين وعمرها خمس سنوات ويمثلها رجل) تبدأ بيتي التي استطاعت أن تؤكد هويتها الذاتية. بكونها المسئولة فقط عن جسدها وأفكارها خارج نطاق علاقتها بكلايف تقول:

اعتدت أن أفكر في كلايف بأنه الشخص المحب للجنس ولكن فيما بعد وجدت أنني فقدت ذلك. لقد تعودت منذ طفولتي على تحسس نفسي واعتقدت وقتها أنني قد اكتشفت شيئًا رائعًا. واعتدت أن أفعل ذلك كي أنام أو لكي أرفه وأسعد نفسي. وفي يوم ما وبينما السماء تمطر. وكنت تحت منضدة المطبخ، لمحتني أمي ويدي تحت فستاني، فجذبتني بشدة وبسرعة. جرحت رأسي ونزفت وأصابني المرض. لم تتكلم حول ما حدث لم أفعلها مرة ثانية حتى هذه السنة فكرت أنه إذا لم يكن كلايف هناك ينظر إلي. أليس هناك شخص آخر؟ وفي إحدى الليالي، وفي شقتي وعلى سريري، كنت في شدة الخوف بدأت أتحسس نفسي فكرت أن يدي سوف تمتد باحثة نحو هذا المكان لمست وجهي ولمست ذراعي ثم صدري.. ثم نزلت يدي إلى أسفل وحدث ما اعتقدت أنه ما كان ليحدث تخيلت أن هناك شخصًا ما وكان شعورًا جميلاً وشعورًا منبعثًا داخلي منذ أمد بعيد. كان رقيقًا جدًا تحسست نفسي لفترة قصيرة، فشعرت أن جسدي ينتفض وتتجمع أجزاؤه معًا بقوة أكثر وأكثر. شعرت بالغضب من كلايف والغضب من أمي واصلت ما أفعله متحدية إياهما غير مبالية. كان هناك شعور يتعاظم بشدة داخلي، وفي كل شيء حولي. ولم يستطيعا أن يمنعاني. لا أحد يستطيع أن يمنعني. وما أن انتهيت

حتى شعرت تعدها بأنني قد خنت كلايف وأن أمي ستقتلني إلا أنني شعرت بفرحة غامرة فرحة النصر، لأنني شخص مستقل بذاته منفصل عنهما أخذت أبكي فما كنت أريد لذلك أن يحدث ولكنني سوف لا أبكي على هذا الآن أحيانًا أفعل ذلك ثلاث مرات في الليلة الواحدة إنها فعلاُ متعة كبيرة (تشرشل1979: 49).

لقد أصبحت ملكية الجسد أداة مهمة في مقاومة النساء للاضطهاد الأبوي، وبالمثل أيضًا للقضايا المتعلقة باللغة "الجنسية" فالنساء على سبيل المثال (يصفهم) الرجال (أو من جانب النساء اللاتي تعلمن من الرجال هكذا بوعي منهم أو بدون وعي). كما يشير ديبورا كاميرون بالتلعثم في الحديث وعدم القدرة على تكوين جملة تامة، في حديث غير منطقي بالمرة، غير مؤكد بشيء، والميل نحو استخدام الأسئلة أكثر من الجمل الخبرية وذلك في البحث عن نيل الاستحسان من الآخرين. النساء أقل قدرة من الرجال على الاختلاط والتواصل مع الجماعات المتنوعة وهن متعاونات أكثر من كونهن مجادلات في استخدام اللغة في أثناء الحديث.

جمعت كاميرون كل الموضوعات الخاصة بهذه التقسيمات والصفات، وبالمثل بعض ما يفترض أنه إشارات ودلائل للطريقة التي تفكر بها النساء في استخدام اللغة بطريقة مختلفة عنها عند الرجال، وذلك مما جاء على لسان نساء أخريات. فعلى سبيل المثال (لاكوف، 1975) بينما تبدو كاميرون مرتابة حول وجود لغة مختلفة للنساء مثل جينيفر

كوتز في كتابها "النساء والرجال واللغة" فإنها طورت النقاش والجدل حول اللغة الجنوسية التي رسمت كثيرًا من السمات الخاصة بالطريقة التي كانت ولا تزال تضطهد بها النساء من جانب الخطاب الذكوري المسيطر. فعلى سبيل المثال: تشير كوتز إلى أن التحول الطبيعي في نظام الاستحواذ على مجريات الحديث يكون دائمًا بمثابة معركة يكون الصراع فيها دائمًا حول من تحدث فيما بعد. ومن ثم كانت المرأة بصفة عامة أقل ملائمة وقدرة على القتال الجسدي من الرجل، لكي تفوز بالسيطرة على زمام الأمور وذلك بأن تعترض وتقاطع الحديث وتركب وتزاوج بين الكلمات في حديثها، وتوضح كوتز هذه النقطة المهمة فتقول إن الرجال نادرًا ما يقاطعون بعضهم في أثناء الحديث بينما في الأحاديث الجنوسية المختلطة فإن الرجال يغتصبون حقوق النساء في الحديث.

الأكثر من ذلك أن المتحدثين الذين يتوقفون في صمت عن الحديث نتيجة للمقاطعات دائمًا ما يكونون من النساء اللائي كنا في أوقات كثيرة أقل المتحدثين سيطرة على مجرى الحديث. وبالمثل فإن الصمت دائمًا يعد إشارة إلى القصور في المحادثة.. وعن مدى معدل هذا الصمت توضح كوتز: يكون بمعدل أطول في المحادثة المختلطة عن المحادثات التي تتم بين أفراد الجنس الواحد. كل هذا الصمت ينتج من المقاطعات والتراكيب اللغوية الجديدة في أثناء الحديث غير أن هناك سببًا آخر هو الإجابات المتأخرة المصغرة مثل "آه" أو "نعم" التي غالبًا ما تفسر على أنها إجابات إيجابية. وفي المحادثات الجنوسية المختلفة غالبًا ما يؤخر المتحدثون الذكور هذه الإجابات المصغرة ومن ثم تتأخر التغذية المرتجعة

الإيجابية لتزيد بذلك من إمكانية حدوث تغذية مرتجعة سلبية في إشارة واضحة إلى قلة الاهتمام أو الفهم لما يجب أن تقوله المرأة. والأكثر من ذلك أن الرجال الذين يتحدثون إلى النساء كثيرًا ما ينكرون الحق عليهن في السيطرة على موضوع المحادثة وذلك بتكرار الاعتراضات في أثناء الحديث واستخدام الإجابات المصغرة، لأن هؤلاء المتحدثين يكونون من الرجال، كما أنهم مثقفون، ولذا يميلون إلى السيطرة. ويعتقد الرجال أيضًا – كما يشير بعض الباحثين – أنهم بالإقلال من الحماية اللغوية والأسئلة التعجبية في أثناء الحديث يقنعون أنفسهم بأنهم أكثر يقينًا وثباتًا من النساء.

إن المناقشات التي دارت حول هذه الاختلافات مثل هؤلاء والآخرون قد بعثت الحاجة إلى لغة المسرح التي تقف في مواجهة الاضطهاد الذكوري. في هذا الطريق اكتشفت كاريل تشرشل ذلك إلى حد ما في مسرحية "المال الخطير" حيث طورت اللغة الي تهتم بالصراع من أجل السيادة في الاعتراضات والفهم الجيد وإحداث فجوة في الحديث والتحكم والسيطرة والحماية اللغوية وإصلاح الأخطاء بسرعة واتصال الكلمات في ثنائيات وطرح النتائج والاستشهاد بها وترتيب نقاط الحديث حسب أهميتها والبدايات الزائفة والتقهقر أو الانسحاب من الحديث في حالة ضعف الرأي أو الحجة وذلك بتحديد النص للإشارة إلى هذه الاستراتيجيات التحاورية، وعمل مقدمة منفصلة في بداية كل نسخة، كدليل ومرشد لاستخداماتها. إنها خطوة مهمة، غير أنها ما زالت في مراحلها الأولى في الكتابة الدرامية.

## الكرنفال والأقنعة

تعد قضايا التهميش واللامركزية من المسائل المهمة والحاسمة في التطبيق الدرامي، وذلك في عدد من الأساليب الدرامية ليس فقط من أجل التعرف على مجتمعات المستعمرات السابقة مثل جنوب إفريقيا، حيث الاضطهاد لثقافة من قبل أخرى وحيث أصبح ذلك قانونًا وشرعية غير قابلة للتغيير.

شخصية ستايلز في مسرحية "سيزوي بانسي، ميتا" (فوجار وآخرون، 1974 :7) فهو يؤدي على سبيل المثال عددًا من الأدوار حين يحكي قصته:

ستايلز السيد: باس برادلي المدير العام، استدعاني قائلاً.

"ستايلز!"

"نعم يا سيدي"

"تعال هنا وترجم"

"حاضر يا سيدي"

يجذب ستايلز الكرسي والسيد باس ترادلي يتكلم على الجانب الآخر بينما ستايليز يترجم من الناحية الأخرى.

"أخبر العمال بلغتك أن هذا اليوم عظيم في حياتهم"

أيها السادة "هذا الشيخ الأحمق يقول هذا اليوم عظيم الأهمية في حياتنا"

العمال يضحكون.

سيدي إنهم سعداء لسماع ذلك.

أخبر العمال أن السيد هنري فورد (الرجل الثاني) المالك لهـــذا المكان يأتي لزيارتنا. أخبرهم أن السيد فورد هو رجل عظيم، فهو يملـــك المصنع وكل ما فيه.

أيها السادة: يقول يرادلي الشيخ إن السيد فورد هو رجل غير مـــزارع، كما أنه يملك كل شيء في هذا المبنى بما فيه أنتم.

صوت يأتي من حشود العمال.

(هل هو أكثر حمقًا من برادلي؟).

انتهت سياسة التمييز العنصري في جنوب إفريقيا. وأصبحت من الدول الديمقراطية.

سيدي: إنهم يسألون عما إذا كان هو أعظم منك.

مؤكد.. (بصوت متعاظم)... مؤكد.

هو سيد عظيم الأهمية.

فهو... (يبحث عن كلمات يقولها) فهو عظيم فعلًا!

أنا أحب هذا النوع

السيد برادلي يؤكد بشدة أن السيد فورد هو أهم وأعظم منه.

في الحقيقة فإن السيد فورد هو جد لأمهم كلهم. هذا كل ما قاله لي.

ستايلز أعلم العمال أنه حينما يدخل السيد فورد إلى المصنع فإنني أريد منهم أن تبدو عليهم السعادة والفرح وسوف نقلل من سرعة الماكينات، حتى تتمكنوا من الغناء في أثناء العمل.

أيها السادة: إنه يقول أنه عندما يفتح الباب، ويدخل جد لأمه، لا بد أن يرى عليكم أقنعة ضاحكة باسمة. إخواني حاولوا إخفاء مشاعركم الحقيقية. لا بد أن تغنوا الأغاني المرحة التي كنا نتغنى بها من قبل، فلدينا أحمق كهذا الذي أمامي يجب أن نقلق منه

"نعم يا سيدي".

أخبر العمال أن عليهم أن يثبتوا للسيد هنري فورد أنهم أحسن حالًا من هؤلاء القرود في وطنه، هؤلاء الزنوج في حي هارلم الذين لا يعرفون شيئًا سوى الإضراب عن العمل والتظاهر.

ياه: أنا أحب هذا الشخص أيضًا.

أيها السادة: إنه يقول إن عليكم أن تتذكروا عندما يمشي السيد فورد بينكم، أنكم قرود جنوب إفريقيا ولستم قرودًا أمريكية. فقرود جنوب

إفريقيا مروضة أكثر من سابقتها قبل أن أنهي حديثي انبعث صوت صاخب من الحشد إنه يتحدث بسخرية واستهزاء ويجب أن أكون حذرًا

(يتعالى الضحك والصياح بينما يلتفت إلى الخلف نحو السيد برادلي)

لا يا سيدي يقول الرجال إنهم أكثر سعادة لأن يكونوا كالقرود الأمريكية.

حسنًا. تدار الماكينات الآن ولتخفض صوتها بشكل جيد ولنبدأ العمل.

إن السلطة الثقافية المسيطرة هنا التي يمثلها السيد برادلي باعتباره جنوب إفريقي أبيض، يسخر منها من خلال الترجمة. فليست هذه ثمة سخرية ساذجة. إنها تستند إلى أكثر الوسائل اللغوية القوية لـ ستايلز والجنوب إفريقيين السود، الذين يمثلهم، والذين يقدمون الدليل على حقهم في تقلد هذه السلطة الثقافية. إنها ليست مجاراة للحديث أو ملاطفة ساذجة، أو تقال هباء دون قصد، وإنما هي تستند إلى عرف وتقليد قديم جدًا أطلق عليه ميخائيل باختين ما يسمى "كرنفال الحديث". تشير جوليا كريستيفا إلى أن هذه الأحاديث الكرنفالية تكسر القواعد اللغوية الخاضعة لعلم النحو وعلم الدلالة، كما أنها تمثل في الوقت نفسه نوعًا من الاعتراض الاجتماعي والسياسي. كما يشير أمبرتو إيكو إلى أن ذلك يمثل رخصة لكسر وانتهاك القاعدة، ومن ثم فإنه بذلك يمثل محاولة لتعويض أو لتخطي القيود الصارمة والآراء الجامدة (إيكو 1987:

275) كما هو في الحال مثلًا في الذي "نال حقه": مشـــهد مســـرحي للكاتب و. هـــ. أودن (مندلسون، 1977: 9– 10):

إكس: قف في الخلف هناك. سيأتي الطبيب من هنا.

(يدخل الطبيب وصبيه)

الطبيب: سيدي أرجو أن تسمح مؤخرتك بهذه الريشة.

الطبيب: ماذا هناك؟

الصبي: سيدي من الممكن أن يكون ذلك بسبب الطقس السيئ.

الطبيب: نعم إنه كذلك أخبرني هل شعري على ما يرام.

فلا بد أن يكون الواحد دائمًا حذرًا في التعامل مع العميل الجديد.

الصبي: إنه ممتلئ بالقمل يا سيدي.

الطبيب: ماذا؟

الصبي: سيدي إن مظهره أنيق.

(لبقية المشهد يتصرف الصبي بطريقة غبية).

هذا المشهد البسيط للكرنفال ليس فقط مجرد نكتة ساذجة تمثل على مسرح المنوعات وإنما هو حديث عن السلطة ووضعها وإضـــعاف

وتعويض مكانة الطبيب. إنه حديث مهم ومثير للانتباه، مهم في تأثيره على بعض أنماط التغيير.

إن عدم استخدام يوجين أونيل لعدد كبير من التغييرات المتنوعة للإنجليزية الأمريكية في مسرحياته الأولى كان منبعثًا من حب ساذج وفاقد لأهمية اللغة. فقد كان جزءًا من الحركة السياسية غير الرسمية التي كانت تروج بكثافة لتغيير مفهوم الناس لكثير من التعبيرات المتنوعة للإنجليزية الأمريكية التي كانت تستخدم بشكل متداول من أجل بناء هوية ذاتية أمريكية منظمة تصل لأن تكون بموازاة الرأس السائد والمسيطر للغة الإنجليزية التي تنتمي إلى بريطانيا. لقد قام جين تشوتيا بتخيل التعبيرات المختلفة التي استخدمها أونيل بشكل مفصل ومهم جدًا، وقام بترتيب كل ذلك في فئات ضمن اللغة الأمريكية العامية الدارجة، الاصطلاحات الأمريكية، معيار ومستوى الإنجليزية الأمريكية مطورًا ما يمكن أن نشير إليه الآن بصورة جديدة بالبعد الاجتماعي للتنويعات اللغوية. وكان أونيل جزءًا من الحركة النشطة لبعث اللغة الأمريكية وذلك مع آخرين أمثال: والت وينمان ومارك توين وروبيرت لويل وأرنست همنجواي ودوس باسوس وكارل ساندبرج وغيرهم العديد. قاموا بحركة نشطة وفعالة من أجل انتقاء ألفاظ لغوية متنوعة لبناء تعبيرات خاصة بالهوية والشخصية الأمريكية مختلفة عن هويتها الاستعمارية السابقة فعلى سبيل المثال: شخصية يانك في مسرحية "القرد كثيف الشعر" (أونيل، **1923**: **76**) يتحدث يانك إلى الغوريلا المحبوسة في قفص فيقول:

يانك: هو ذا، هو ذا الذي أرمي إليه.. أنت تستطيع أن تجلس وتسبح في أحلام الماضي، تحلم بحياتك في الغابة وفي المروج وغير ذلك وهنا أنت تنتمي وهم لا ينتمون، وهنا يمكنك أن تجعل منهم أضحوكة هل تفهم ما أقصده؟ أنت بكل العالم.. أما أنا فلا ماض لي أفكر فيه ولا مستقبل إلا ما هو كائن الآن . وهذا لا انتماء فيه.. مؤكد أنت الأحسن حالاُ! أنت لا تستطيع أن تفكر ولا أن تعبر أما أنا فأستطيع أن أهم بالتفكير والتعبير وأكاد أن يصدقوني – أكاد – ومن هنا تأتي النكتة (يضحك)

لقد كان اختيارًا سياسيًا لأن اللغة بهذه الطريقة الخاصة (لهذه الشخصية)، التي تقوم على هيئتها الحالية على أساس يتناقض بشكل واضح مع معيار اللغة الإنجليزية الأمريكية تحدُّثا وكتابة وبصفة خاصة عندما لا يشير هذا الاختيار إلى شخصية خاصة مثل الزوجة المراهقة (العاجزة) ولكن معيار متميز ومنفرد تمامًا.

وبالمثل فإن ج. م. سينج لم يستخدم التنويع اللغوي الأنجلو/أيرلندي بشكل برئ وإنما كانت حركة سياسية قامت جزءًا من الحركة الواسعة من أجل بناء هوية وطنية مستقلة، ليست بالهوية الأسكتلندية وليست بالهوية الإنجليزية الأيرلندية. وذلك من خلال إقامة مسرح وطني أيرلندي يتحدث بالإنجليزية. لقد كانت حركة سياسية ضد قالب التحادثية اللغوية الذي جعل التعبيرات اللغوية المتنوعة للإنجليزية التي يتحدث بها نسبة كبيرة من الأيرلنديين، بعيدة عن الغالبية العامة للمواطنين، اللغة التي كتبها تماثل لغة أونيل لا تهدف إلى أن تكون نسخة

شبيهة من النماذج الواقعية للحديث، ولكن للتمثيل الدرامي الذي يستخدم صورًا غالبًا ما تكون خيالية وقوالب لغوية مختارة، وبخصوص ما حدث لمسرح خلال تلك الفترة فيمكن القول: إنها كانت حركة لغوية راديكالية وثورية من أجل بناء هوية وطنية (راديكالية)، تقف في مواجهة الاستقطابات التي تمثلها الانجليزية الاسكتلندية، الايرلندية، الإنجليزية البريطانية. فعلى سبيل المثال شخصية كرستي في "فتى الغرب اللعوب" (سينج، 1932: 64):

كرستي: سوف يكون قليلاً ما تفكرين به إذا كان حبي لك، في غير مكانه حينما تشعرين بيدي تحيطانك وتضمانك بشدة، وتنهمر القبلات على شفتيك الممتلئتين حتى أشعر بنوع من الشفقة على السيد المسيح الذي جلس كل هذه الأجيال وحيدا في كرسيه الذهبي.

إن الكتابة عن السلطة التي تمثلها اللغتان في مواجهة اللغة الأخرى، والمفعول به الذي يتصدر الجملة، والاستخدام المتميز لأدوات الربط، والاهتمام الشديد بعلامات الإعراب أكثر من استخدام التشديد (التفخيم) للكلمة، كل ذلك كان من أجل تطوير بنية المعلومات التي تبدو على أنها إشارة مميزة للتنوع الأنجلو/ أيرلندي. للإنجليزية. نحن من ثم نتحدث عن تحقيق تنوع لغوي من أجل بناء هوية وطنية مستقلة – صفة عامة – في ظل سيطرة ثقافية واحدة على أخرى. فعلى سبيل المثال الحديث المتبادل الذي دار بين سالوبي وسامسون في مسرحية "الطريق" حول آلة عزف موسيقي لكنيسة (سوسنكا،1973: 16)

تتغير القواعد وتتشابك بعضها ببعض هنا في دليل واضح على التنوعات الإنجليزية التي يمكن أن نعتبرها لا قياسية، من قبل المستعمرين المتعسفين، ولكن بما هو متعارف عليه بشكل متزايد على أنه تنويعات مقبولة وقياسية بالإنجليزيات الخاصة بالمستعمرات السابقة في العالم: ليس بأقل من قدرتهم على استعادة حقوقهم من السيطرة الاستعمارية عن طريق اللغة من خلال شرح القواعد بطريقة خاصة.

وهذا ما يطلق عليه سوينكا لغة الأقنعة اللغوية التي تمزج القواعد تُعد وسيلة مهمة من أجل تطوير اللغة الجديدة للمستعمرات السابقة من خلال أساطير خرافية، طقوس شعائرية متعارف عليها حتى يحصل على الحرية من السلطات الثقافية المسيطرة، ليس فقط من خلال استخدام التنويعات اللغوية التي لا تهمها القوة الاستعمارية ولكن أيضًا من أجل استخدام اللغة الخاصة بهم في قوالب وطرق تبدو مفهومة أكثر لهم.

على سبيل المثال: الحديث المتبادل بين لاكونل وسيدي في مسرحية "الأسد والجوهرة"

لاكونل: عادة بدائية، همجية، مملة، مرفوضة تستوجب الشجب، كريهة، يجب تجريمها، قديمة، مخزية، مذلة، رديئة جدًا (غامضة)، منحطة، استثنائية، بغيضة.

سيدي: هل الحقيقة فارغة؟ لماذا توقفت؟

لاكونل: عندي الجزء الموجز من القاموس غير أنني أعددت الجزء الثاني الأكبر سوف تنتظر! (فيرجسون، 1968: 18).

تبدو الكلمات المنفردة (مهيمنة) هنا غير أن الأكثر تأثيرًا هو الطريقة التي تردد بها هذه الكلمات. إنهم يستطيعون تمثيل لغة الوجود الاستعماري الذي اضطهد الناس الآخرين لأجيال عديدة. في هذه الحالة بريطانيا المسيطرة على نيجيريا أحد الوسائل السياسية الحاسمة والمهمة للتغلب على الاضطهاد الاستعماري وخاصة بعدما تعلن الدولة استقلالها عن الاستعمار هو أن تستولي على لغة التعسف والاضطهاد، في هذه الحالة ستظهر الكلمات في القاموس الإنجليزي التي تشير إلى الوسائل التي بها يهمس الناس مثل الدخلاء (غير المرغوب فيهم)، الآخرين والتي (حددهما) قانون يعتبر نفسه الأسمى. ومن ثم فإن عملية الاستيلاء على اللغة كهدف إلى نقد اللغة والقواعد والقوانين الخاصة بالاضطهاد الاستعماري في المستعمرات السابقة كما يكتب سلمان رشدي في "الإمبراطورية تكتب من جديد"

## الكتابة المرتجعة

لقد كتبت مسرحية "رقصة الغابات" (سوينكا، 1963) وتم إخراجها بصفة خاصة من أجل الاحتفال باستقلال نيجيريا، وقد ضمت تنويعات لغوية من الإنجليزية التي تمتد جذورها بشدة نحو اللغة الحديثة لكتاب أمثال ت.س. إليوت، ولكنه أيضًا قريب جدًا من لغة أسطورة وطقوس يوروبا. اللغة ليست لغة الطقوس الشعائرية لـ يوروبا ولا هي لغة

الطقوس الإنجليزية (الدنينة). إنها "حركة توفيقيـــة" تحـــاول أن تـــربط الثقافتين معًا من أجل بناء هوية ذاتيـــة جديـــدة للمســـتعمرة الســـابقة "نيجيريا" فكان سوينكا يبحث عن اللغة التي تخدم ليس فقط بعث الروح في التمثيل المسرحي الأوروبي الذي أصابه الجدب والجفاف، ولكن أيضًا ما يخدم تحقيق التكامل والاندماج بين الأجزاء المتناثرة وحـــتى الصـــورة والفهم المشوه للسود من قبل المستعمر وسط هذه الثقافة المسيطرة فعلى سبيل المثال شخصية أشيورو في مسرحية "رقصة الغابـــات" (ســـوينكا، 1963: 48):

أشيورو: ديموك الابن، ابن الحفارين الذين علموك كيف تؤذيني، تسبني!

خلصني من عاري إلى قاطني الجحيم، حيث يرتعد الثعبان ويرتعد العالم تضرم به النار ديموك هل تعرف؟ ماين هي أطول شجرة تنمو علـــى ظهر الأرض، ماين هي الرأس التي ترعب رسل الجنة ألا تعرفون؟

ديموك، ألا تعرف أن الشجرة من الممكن أن تأكل نفسها إنه يجعل الغابة مجربة، بالليل فيما عدا أنه بإمكانه أكل أوراق شجرة القطـــن الحريـــري ودع الرجال يجثمون من الخوف والنساء يجرين إلى الحفرة. (ســـوينكا، 1963: 48).

إن البحث عن لغة جديدة قد أنتج نوعًا من التنـــاغم والاتـــزان الشعري والأفكار والأساطير وطقوس يوريا ولكـــن التنويـــع اللغـــوي الإنجليزي في الأدب النخبوي مثل الأدب الإنجليزي مغاير تمامًـــا لثقافـــة

يوريا ولعامة الناس المضطهدين بقانون المستعمر هذا البحث عن الهوية القومية برغم مبثولوجيات الثقافة للمستعمر.

يحاول سوينكا أن يجاري لغة أسطورة يوريا ومن ثم فإن اللغة ترتد منه في طقوسها الدينية إلى أصلها البدائي فتجنبه الحدود العقيمة للخصوصية (سوينكا 1988: 26). هذه نظرية إيليوت للغة التي تفترض أن الشعر يجب ألا يكون هدفه المعنى ولكن يجب أن يكون، ومن ثم فهي وجهة نظر كلاسيكية أسطورية حديثة للغة. ولقد طور إي إي كامنجز هذه الفكرة في التقديم الذي كتبه على صفحة على الغلاف الأخيرة لكتابه في عام 1927 جاء فيه على سبيل المثال:

المؤلف: حسنًا؟

الجمهور: ما الذي يدور حوله؟

المؤلف: لماذا تسألني؟ هل فعلت أو لم أبدع المسرحية.

الجمهور: لكنك حتما تعرف ما تفعله.

المؤلف: أعتذر بشدة أيها الجمهور أنا على يقين تام من أنني أفعل ما أعرفه.

الجمهور: حتى الآن بينما نحن مهتمون سيدي العزيز جدًا الكلام مبهم المعنى ليس هو كل شيء في الحياة.

المؤلف: وإلى هذا الحد بما أنكم مهتمون، فالحياة هي فعل أحد الخيارين – معلوم ويحدث مجهول نحلم به.

البعض يعتقدون في العمل هو أنه نوع من الحلم، الآخرون مازالوا يكتشفون.

(في مرآة محاطة بمرايا) شيء أصعب من الصمت لكنه ألين من أن ينهار (يسقط) الصوت الثالث للحياة الذي يؤمن بنفسه والذي لا يمكن أن يعني لأنه كذلك (معلوم) وسوينكا يجاري هذا من أجل أن يطور مسرح الحرية من أجل أن يحدث تأثيرًا ليس للاندماج في ثقافة المستعمر ولكنه من أجل التغيير. الذي جاء على نحو منقطع، ظاهري بشكل عابر على نحو يفتقد الحس والتحديد الملموس: الدلائل الجوهرية بالرغم من التغيير (سوينكا **1988**: **45**) ويعارض سوينكا نزعة السمو والمثالية عند الكاتب ويعدها جريمة، إلا أن الجرم الأكبر على نحو تدريجي بدرجة كبيرة من تهمة المثالية هو مناصرة هذه الجريمة ورفض إيجاد قوالب، إبداعية والتي لا تأتي مطلقًا من الانحدار إلى المثالية الخيالية والإبداعية بدرجة كبيرة من أجل إيجاد لغة تعبر عن المصادر الصحيحة للفكر والقيم ودمجها مع رموز الواقع المعاصر، تذبذبهم في المصطلحات العالمية مثل "الطقوس" هي لغة الجماهير (سوينكا، **1988**: **59**).

في مقالته "اللغة حدًا" يطور سوينكا هذه الفكرة علاقة الطقوس الشعائرية ولغة الجماهير بمناقشة قيام المستعمر السابق بعمل ما أسماه "استعمار اللغة" فعلى سبيل المثال يقول:

الدور غير المألوف الذي أجبرت مثل هذه اللغة على أن تلعبه حولها في الحقيقة إلى وسيط جديد للاتصال، وتزامن ذلك مع تشكيل سلاسل عضوية جديدة للحركات، والأهداف الاجتماعية، والعلاقات، والوعي العالمي، وكل ما يدخل في تكوين الثقافة الجديدة. لقد حرف السود القاعدة اللغوية العريضة التي سيطر عليها المحرف الثقافي التقليدي وانتزعوا مفاهيم جديدة من جسد سيادة البيض، والاستخدام اللغوي المألوف تم نبذه برمته ليعطي علما لغويا جديدا لم ينتج بعدًا سريعًا وثوريًا لهذا الوسيط الذي أصبح (المستودع) الكبير والوحيد للمفاهيم العرقية (سوينكا، 1988: 139).

ما يتحدث عنه هنا هو بناء خيارات إستراتيجية عبر اللغة من أجل نيل حق تقرير المصير الإفريقي، يعارض سوينكا مستخدمًا كلمات جان بول سارتر، استخدام لغة المستعمر التي كانت في الوقت نفسه تخدم أهدافهم الاستعمارية (لتحطيمهم والقضاء عليهم، تدمير ثقافتهم وتاريخهم التقليدي وجعلهم أكثر ميلا للعنف) (سوينكا 1988: 139). إن السلطة الثقافية تكتسب بالأخذ من وتطوير لغة الاضطهاد واستخدامها في مناهضة هذا الاضطهاد، إن التطبيق العملي الذي يكتنف هذه العملية هو أحد الأدوات التي يحدث بها التغيير من خلال المعاني المنطقية.

مثل هذه المعاني المنطقية لا تكون أبدًا بسيطة وساذجة، إنها دائمًا عن السلطة كما أن الاختيارات السياسية والنقدية تأتي لتلعب دورًا مهمًا

عندما نريد بناء هوية مستقلة لأنفسنا وللآخرين، عن طريق الدور الذي اخترناه لنعرف مثلاً من هو المسيطر من أجل موقف خاص. الحديث عن شخص مثل الشخص ذي الشعر الأشقر والعينين الزرقاوين ينسب إليه دور مختلف تمامًا عن ذلك الشخص الآخر العازف المجدد لموسيقى البيان عالميًا. المتحدث الذي يتكلم الفرنسية بطلاقة، الطاهي السيئ، وحتى مع ذلك إنها قد تكون جميعًا منسوبة للشخص نفسه، إذن كيف نختار أن نفكر في شخصية نقدمها، نتحدث عنها أمام الآخرين، إنها عملية سياسية لأننا دائمًا ما نصنع الشخصيات ونقسمها بطريقة أو بأخرى هذه الأدوار المحددة غالبًا، أو إنها قاصرة فقط على الحديث أو النظام التعسفي الذي يرى هذه الأدوار في شكلها الأعلى/ الأدنى في نظرية للآخرين، ومن ثم فإنها لهذا السبب – لأنه بين أسباب أخرى تظهر في طريقة الاتصال وتحديد الموقف الاتصالي – لا تعد نشاطًا بسيطًا أو عملية ساذجة غير معتمدة، ومثال بسيط على ذلك حدث باعتباره جزءًا من الجدل الذي دار في يونية **1989** حول مستويات اللغة الإنجليزية أثارته بعض تعليقات أمير ويلز حول ما لاحظه من تدني مستويات القراءة والكتابة في المملكة المتحدة، وذلك في مقالة نشرت بصحيفة "الأوبزرفر" في **2** يوليو **1989** تحت عنوان "الإنجليزية ما معاييرها": جوديث جد في مقابلة مع باري باركر السكرتير والمدير التنفيذي لمعهد السكرتارية القانونية والإدارة الذي يعلق قائلاً:

يجب عليك أن تتذكر أن نوعية الناس الذين أصبحوا كتبة (للآلة الكاتبة) الآن، كانوا منذ ثلاثين عامًا يعملون خدمًا في البيوت. الناس الأذكياء يعملون في مهن أخرى.

يجب على المرء أن يتوقع أن هناك احتمالاً أن هؤلاء الناس غير الأذكياء الذين يعملون الآن في السكرتارية لن يتمكنوا من تحقيق مستوى عال من القراءة والكتابة لأنهم يفتقدون الذكاء الكافي لذلك. والخطأ الذي يمكن تتبعه خلال هذا النوع من التفكير ليس في نظام التعليم وإنما في النظام الاجتماعي الذي جلب للسوق الخاص بالوظائف جماعة من الناس كانوا في حال أفضل، إبان عملهم خدمًا في البيوت باري باركر له رؤية حول الأدوار المحددة مثل الذي يحدد أناسًا معروفين كي يكونوا الأسمى على الآخرين إنها ليست فكرة بريئة. ساذجة حول مستويات القراءة والكتابة ولكنها رؤية سياسية حول شبكة العلاقات الاجتماعية. يطرح جيمس ماكولي التساؤل الآتي:

"نفترض لو أن أحد الأشخاص في برنامج تليفزيوني تشاهده"

قال "أنا لدي كثير من المال أكثر مما أعرف ماذا أفعل به"

وأنت سألت ما الذي فعله هذا الشخص، كيف نجيبه

قد تكون واحدة مما يأتي:

هو يقول إن لديه كثير من الأموال أكثر مما يعرف ماذا يفعل بها

لقد ذكر أنه يستطيع فك رهن أوليفر

لقد عرض دفع الرهن عن أوليفر

لقد أظهر احتقاره لأوليفر.

لقد أيقظ الطفل.

قد يتمكن هذا الشخص من تحقيق كل هذا، ولكن أي عمل سوف يكون أكثر صلة بالموضوع من الأعمال الأخرى؟ المخرجون والممثلون يحتاجون إلى اتخاذ قرارات حول قوة الإشارات التي يرغبون في توصيلها للجماهير فهناك مواقف قد يكون من المرغوب فيه أن تكون واضحة في تحديد معنى واحد قدر الإمكان، وفي أوقات أخرى قد يكون من المفيد إضفاء الغموض عليها أيا كان فالعرض هو التحكم والسيطرة على المعنى، كما أن عملية التمثيل المسرحي تتطلب درجة من التوافق والانسجام في التفسير الخاص بها والفهم الكامل للدور، والجزء المهم من تحقيق هذا التوافق هو الفهم الكامل، والوعي النقدي باللغة وتطبيقاتها العملية.

## الخاتمة:

تقوم بنية هذا الكتاب على وجهة نظر تتمسك بأن دراسة اللغة إنما هي دراسة للمعاني التي يحملها النص، وأن تلك المعاني لا تنفصل عن العمل الأدبي الذي أوجدها ولا تنفصل عن عملية التأويل.

وإن أي نص ينطوي على معنى ما، وهذا المعنى ليس حقيقة مطلقة وليس ملكية منفردة لمؤلف هذا النص. فالمؤلف لا يملك المعنى الذي يقصده النص الذي كتبه. كما أن النص لا يعتبر انعكاسًا للحقيقة الموجودة بالفعل وانطلاقا من هذا المفهوم، فقلما يتسم المعنى الذي يحمله النص بالثبات واليقين وكثيرًا ما ندرك التضارب والتناقض للوصول إلى معنى موحد يحظى بمركز أعلى من المعاني الأخرى، ومن ثم نجد أن الأساس التفاعلي لكيفية تعبير اللغة يستند إلى التناقض والتضارب لا إلى الاتفاق.

وبالإضافة إلى ذلك، فقد اقترحت بأنه لا يوجد ما يبرر أسبقية اللغة اللفظية باعتبارها عنصرًا لإخراج نص درامي متميز، وكذلك فإنه لا يوجد ما يبرر اعتبار إخراج النص الدرامي بمثابة مرحلة من مراحل إخراج النص الأدبي الموجود بالفعل. ولعملية بناء المعنى عدة أساليب وطرائق، يتعين على أصحاب المذهب النقدي الفعال أن يكونوا على مدركين لها وعلى وعي بها، وليس حتمًا أن ينطوي عليها تحليل اللغة والعمل الدرامي. ويحتاج هذا المذهب النقدي إلى تجنب الجنوح إلى

أسلوب واحد فقط دون الآخر، فيما يتعلق بأنماط العمل الدرامي، والتي تتسم بعدم الجنوح إلى التمسك بمعنى واحد ومنفرد وثابت: ولذا فإنني لا أتفق مع النظرية التي تدعو إلى فكرة احتكار المؤلف للمعنى كما تبعد عن معالجة النص الدرامي في ظل مذهب نقدي يقوم على الممارسة النقدية؟

ومن ثم فإننا نقف على القرارات التي تحركها عوامل سياسية واجتماعية وثقافية والتي قد اتخذناها في ضوء تفسير ما لنص بعينه، في فترة زمنية بعينها، ويوشك المذهب النقدي أن يدرك تعددية المعنى وخيارات التأويل وإدراك وأنه لا وجود لتأويل واحد صحيح، وإنما يكون الانتقاء من بين عدة تأويلات وتفسيرات، والوصول إلى تفسير واحد فقط معتمدًا على عدة اعتبارات سياسية وثقافية. ولا يعني هذا حتمية إلغاء التأويلات والتفسيرات الأخرى. كما أوضح أمبرتو ايكو أنه لا يمكن تفسير نص ما وتأويله إلا بالاستعانة بخبرات القراء مع النصوص الأخرى (إيكو 1979: 21). وما يهمنا هنا ليس فقط القدرة على إدراك التفسيرات المختلفة ولكن تهمنا أيضًا القدرة على نقد تلك التفسيرات وتخير أفضلها، وأقربها صلة بالموقف الذي يحتوي عليه النص من أجل إحداث تأثير على تطبيق عملي بعينه.

أما النص الدرامي فيتغير تبعًا لأنماط وأشكال مختلفة وتبعًا لاستخدامات متباينة، وفي ظل هذا التغير يتم خلق وقائع وحقائق مختلفة نوعًا ما كما في "أصدقاء بيراندليللو" عندما أوضح للخصوم في "كل بطريقته"؟ (بيراندليللو، 1959: 48):

قد تكون أحمق إذا اعتقدت بأن الحقيقة هي شيء ثابت ومطلق وإذا شعرت بأن أحدهم قد خدعك عندما يأتي أحدهم ويؤكد لك أنه مجرد خيال نسجته بنفسك، وتخبرك تلك الكوميديا أنه يتعين على أي فرد أن يبني أساسًا بنفس، ولنفسه، وشيئًا فشيئًا إذا أراد أن يمضي قدمًا، ويتعين عليك أن تنحي كل الحقائق التي لا تنتمي إليك جانبًا، إذ إنها ليست من صنع يديك ولكن تعامل معها كأنها كائنات طفيلية، نعم لا تتعجبوا أيها السادة كالكائنات الطفيلية، ليس هذا فقط بل أقم الحداد على النزعة العاطفية القديمة بداخلك والتي لم تعد تتناسب مع عصرنا والتي اكتسبناها من المسرح أخيرًا، ولنشكر الله على ذلك!

ويتطلب هذا توافر خيارات وتفسيرات وتأويلات أخرى. لقد كتب صموئيل بيكيت أن مسرحية "في انتظار جودو" تجاهد طويلًا من أجل تجنب التعريف (ريد، **1969**: **56**). وبالمثل ففي مسرحية "نهاية اللعبة" للكاتب بيكيت (**1985**) فإن محاولات الوصول إلى المعنى المطلق قد باءت جميعها بالفشل، وقد كتب هينج (**1988**: **118**) عن مسرحية "نهاية اللعبة" قائلًا:

حتى المفردات العادية مثل التليسكوب والعجلة والسلم والكلب غير معبرة عن أي شيء، وبصرف النظر عن القيود التي فرضها التعبير المجازي الصريح، أو التلميحات التي فرضتها ثقافة المجتمع بأن استعمال "بيكيت" لهذه المفردات جاء أكثر التزامًا من المعنى المحتمل:

ومن ثم فإنه يحمل نطاقًا واسعًا من الإيحاءات والدلالات.

ما نحن بصدده الآن هو فهم اللغة من الناحية الإيحائيـــة وتـــرك الامتيازات ومن ثم التأكد من المعاني الموحية. ولقد استطرد هيننج قائلًـــا بأن اللغة التي تخلو من الإشارات المتوقعة في سياق الكلام، إنما هي لغة بلا معنى، لا تعني لغة على الإطلاق (هيننج، 588: 86). وأشار المخـــرج السينمائي مايكل أنجلو أنطونيوني (1986: 10) في سياق آخر إلى خلق آفاق للحدث، وكانت النتيجة تشكيل الخطابات التي تصنع المعنى بطرق مختلفة لأشخاص مختلفين، وذلك لأنها لم تخلق أشكالًا منطقية من الحقيقـــة الوجودية، أو من الطرق الطبيعية لإبراز المعـــنى مـــن حيـــث النـــواحي الاجتماعية والمؤسسية والأيديولوجية وهذه حقائق – مثلها مثل الجانـــب الآخر من الأفق – دائمًا ما تكون خيالية.

ولا يوجد حقيقي وواقعي للنفس والآخرين وإنما تتعـــدد الأدوار التي نقوم بها ويقوم بها الآخرون من أجلنا في المواقف المختلفة، ويخلق هذا نوعًا من التعددية في المعنى وتعددية في التفسيرات والتأويلات كما أنه لا يوجد دور واحد محدد للفرد بمعزل عن التفاعل الاجتماعي، وبمعزل عن علاقة هذا الدور باللغة، وبالإطار الفكري، ذي الأهمية الكبرى في ضوء اللغة التي أقدمها هنا وبخاصة في محاولات تجنب مبدأ التقليل من المعـــنى والذي عادة ما يصاحب محاولات فهم المعنى الحقيقي. قم بأداء الموقف لا الكلمات (سارتر، 1976: 190).

# المراجع


- **A Drama Texts**
- **Albee, Edward (1964) Who's Afraid of Virginia Woolf? A play (London: Jonathan Cape).**
- **Arden, john and Margaretta D'arcy (1974) The Island of Mighty (London: Eyre Methuen).**
- **ARTAUD, ANTONIN (1964) 'Les Cenci' in Oeuvres Completes, vol. iv, pp. 183-271 (Paris: Gallimard).**
- **Auden, W. H. (1977) 'paid on Both Sides' in The English Auden; poems, Essays and Dramatic Writings, 1927- 1939, ed. Edward Mendelson (London: Faber and Faber).**
- **AYCKBOURN, ALAN (1982) Season's Greetings (London: Samuel French).**
- **BARAKA, AMIRI (LEROI JONES) (1971) Four Black Revolutionary Plays (London: Calder and Boyars).**
- **BARNES, PETER (1978) Laughter! (London: Heinemann).**

- **BECKETT, SAMUEL (1958) Endgame, A Play in One Act Followed by Act Without Words, A player (London: Faber and Faber).**
- **BECKETT, SAMUEL (1959) Krapp's Last Tape and Embers (London: Faber and Faber).**
- **BECKETT, SAMUEL (1961) Happy Days, A play in Two Acts (London: Faber).**
- **BECKETT, SAMUEL (1972) Words and Music. Play, Eh Joe (Paris: Aubicr-Flammarion).**
- **BECKETT, SAMUEL (1977) Ends and Odds, Plays and Sketches (London: Faber and Faber).**
- **BERGMAN, INGMAR (1974) Scenes From a Marriage, trs. Alan Blair (New York: Bantam).**
- **BERKOFF, STVEN (1977) East, Agamemnon, Fall of the House of Usher (London: J. Calder)..**
- **BERKOFF, STEVEN (1983) Decadence and Greek (London: John Calder).**
- **BERKOFF, STEVEN (1989) I Am Hamlet (London: Faber and Faber).**

- **BERKOFF, STEVEN (1989) Decadence and Other Plays: East-/West/Greek (London: Faber).**
- **BLEASDALE, ALAN (1983) Boys From the Blackstuff. Five plays For Television (London: Granada).**
- **BOLD, ALAN (1969) The State of the Nation (London: Chatto and Windus).**
- **BOND, EDWARD (1966) Saved (London: Methuen).**
- **BOND, EDWARD (1977) Plays: One (London: Eyre Methuen).**
- **BOND, EDWARD (1978) The Bundle or New Narrow Road to the North (London: Methuen).**
- **BOND, EDWARD (1980) The Worlds, with the Activist Papers (London: Eyre Methuen).**
- **BRECHT, BERTOLT (1965) The Messingkauf Dialogues, trs. John Willett (London: Methuen).**
- **BRENTON, HOWARD (1980) The Romans in Britain (London: Eyre Methuen).**

- **BULLINS, ED (1972) Four Dynamit Plays (New York: William Morrow).**
- **CHURCHILL, CARYL (1978) Traps (London: Pluto Press).**
- **CHURCHILL, CARYL (1979) Cloud Nine (London: Pluto Press).**
- **CHURCHILL, CARYL (1983) Softcops and Fen (London: Methuen).**
- **CHURCHILL, CARYL (1987) Serious Money (London: Methuen).**
- **CHURCHILL, CARYL and DAVID LAN (1986) A Mouthful of Brids (London: Methuen in association with Joint Stock Theatre Group).**
- **CLEESE, JOHN and CONNIE BOTTH (1988) The Complete FAWLTY TOWERS (London: Methuen).**
- **EDEL, LEON (ed.) (1949) The complete Plays of Henry James (London: Rupert Hart-Davis).**
- **ELIOT, T. S. (1974) The Cocktail Party, ed. Neville Coghill (London: Faber and Faber).**

- **FERLINGHETTI, LAWRENCE (1964) Routines (New York: New Directions Press).**
- **FO, DARIO (1978) We Can't Pay? We Won't Pay!, trs. Lino Pertile,**
- **Adapted by Bill Colvill and Robert Walker (London: Pluto Plays).**
- **FO, DARIO (1987) Elizabeth: Amost by Chance a Woman, trs. Gillian, Hanna, ed. Stuart Hood (London: Methune).**
- **FUGARD, ATHOL (1966) Hello and Goodbye (Cape Town: A. Balkema).**
- **FUGARD, ATHOL (1974) Statements (Cape Town: OUP).**
- **FUGARD, ATHOL (1980) Boesman and Lena and Other Plays (Cape Town: OUP).**
- **FUGARD, ATHOL, JOHN KANI and Winston NTSHONA (1974) 'Sizwe Bansi is Dead' in Athol Fugard, Statements (Cape Town; OUP).**
- **GEMS, PAM (1979) Piaf (London: Amber Lane Press).**
- **GENET, JEAN (1966, 2nd ed) The Balcony, trs. Bernard Frechtman (London: Faber and Faber).**

- **GIRAUDOUX, JEAN (1958) Four Play, trs. and adapted Maurice Valency (New York: Hill and Wang).**
- **GODARD, JEAN-LUC (1967) Made in USA (London: Lorimer Publishing).**
- **GRIFFITHS, YREVOR (1976) Comedians (London: Faber).**
- **HANDKE, PETER (1973) The Ride Across Lake Constance, trs.**
- **Michael Roloff (London: Eyre Methuen).**
- **HANDKE, PETER (1969) Kaspar trs. Michael Roloff (London: Eyre Methuen).**
- **HANDKE, PETER (1971) Offending the Audience; and Self-Accusation, trs. Michael Roloff (London: Methuen).**
- **IONESCO, EUGENE (1958) Plays; Volume One, trs. Donald Watson, (London: John Calder).**
- **IONESCO, EUGENE (1962) Rhinoceros, The Chairs The Lesson, (Harmondsworth: Penguin).**
- **JELLICOE, ANN (1962) The Knack (London: Faber and Faber).**

- **LAN, DAVID (1979) Painting a Wall (London: Pluto Press).**
- **MAMET, DAVID (1977) American Buffalo (New York: Grove Press).**
- **MCGRATH, GOHN (1977) Fish in the Sea (London: Pluto Press).**
- **MILLER, ARTHUR (1950) Dcath of a Salesman. Certain Private Conversations in Tow Acts and a Requiem (New York: the Viking Press).**
- **NICHOLS, PETER (1982) Poppy (London: Methuen).**
- **O'NEILL, EUGENE (1922) The Emperor Jones (London: Jonathan Cape).**
- **O'NEILL, EUGENE (1923) The Hairy Ape (London: Jonathan Cape).**
- **O'NEILL, EUGENE (1925) All God's Chillun Got Wings, 1973 ed. (London: Jonathan Cape).**
- **O'NEILL, EUGENE (1947) The Iceman Cometh (London: Jonathan Cape).**
- **ORTON, JOE (1967) Crimes of passion; The Ruffian on the Stair. The Erpingham Camp (London: Methuen).**

- **PINTER, HAROLD (1960) The Dumb Waiter (London: Methuen).**
- **PINTER, HAROLD (1961) A Slight Ache and Other Plays (London: Methuen).**
- **PINTER, HAROLD (1969) Landscape and Silence (London: Methuen).**
- **PINTER, HAROLD (1971) Old Times (London: Methuen).**
- **PINTER, HAROLD (1975) No Man's Land (London: Eyre Methuen).**
- **PINTER, HAROLD (1976a) Plays: One (London: Eyre Methuen).**
- **PINTER, HAROLD (1977) Plays: Two (London: Eyre Methuen).**
- **PINTER, HAROLD (1978) Betrayal (London: Eyre Methuen).**
- **PIRANDELLO, LUIGI (1954) Six Characters in Search of an Author, trs. Frederick May (London: Heinemann).**
- **PIRANDELLO, LUIGI (1959) Each in His Own Way and Two Other Plays, trs. Arthur Livingstone (New York: Dutton).**
- **POLIAKOFF, STERPHEN (1979) Shout Across the River (London: Methuen).**

- **POLIAKOFF, STERPHEN (1982) Favourite Nights and Caught on a Train (London: Methuen).**
- **SHEPARD, SAM (1974) The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer. Two Plays (London: Faber and Faber).**
- **SHEPARD, SAM (1975) Action and the Unseen Hand (London: Faber and Faber).**
- **SOYINKA, WOLE (1963) A Dance of the Forests (London: OUP).**
- **SOYINKA, WOLE (1973) Collected Plays (London: OUP).**
- **SYOPPARD, TOM (1968) The Real Inspector Hound (London: Faber and Faber).**
- **SYOPPARD, TOM (1969) Rosencrantz and Guild Guildenstern are Dead (London: Faber and Faber).**
- **SYOPPARD, TOM (1972) Jumpers (London: Faber and Faber).**
- **ATOPPARD, TOM (1979) Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth (London: Faber and Faber).**

- **STOREY, DAVID (1970) Home (London: Jonathan Cape).**
- **SYNGE, J.M. (1932) plays (London: George Allen and Unwin).**
- **TERSON, PETER (1967) A Night to Make the Angels Weep in New English Dramatists II(London: Penguin).**
- **VONNEGUT, JR, KURT (1971) Happy Birthday Wanda June (New YORL: Delacorte Press)**
- **WARD, DOUGLAS TURNER (1966) Happy Ending. Day of Absence (New York: The Third press).**
- **WILLIMS, HEATHCOTE (1972) ACIDC (London: Calder and Boyars).**
- **WILMUT, ROGET and PEIER ROSENGARD (1989) Didn't You Kill MY Mother in Law? The Story of Alternative Comedy in Britain from the Comedy Store to Saturday Live (London: Methuen).**
- **WILSON, SNOO (1974) The Pleasure Principle (London: Methuen).**
- **B Theatre and Drama Criticism**
- **AERS, DAVID and GUNTHER KRESS (1982) The Politics of Style: Discourses of**

**Law and Authority in Measure for Measure' Style, 16/1.22-37.**

- **ANDERSON, MICHAEL (1980) 'Word and Image: Aspects of Mimesis in Contemporary British Theatre' Themes in Drama, 2, 139-53**
- **ANTONIONI, MCHELANGELO (1986) That Bowling Alley on the Tiber. Tales of a Director, trs. William Arrowsmith (New York: OUP).**
- **ARDEN, JOHN (1977) To Present the Pretence. Essays on the Theatre and its Public (London: Eyre Methuen).**
- **ARMES, ROY (1976) The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema (London: Secker, and Warburg).**
- **ARTAUD, ANTONIN (1958) The Theater and its Double, trs. M.C. Richards (New york: Grove Press)**
- **BARBERA, J. W. (1981) 'Ethical Perversity in America: Some Observations on David Mamet's American Buffalo', Modern Drama, 24,270-5.**

- **BARTHES, ROLAND (1979) 'Barthes on Theatre', trs. P.W. Mathers, Theatre Quarterly, 9/33,25-30.**
- **BASNTT-MCGUIRE, SUSAN (1980) 'An Introduction to Theatre Semiotics' Theatre Quarterly, 10/38,47-54.**
- **BIGSBY, C.W.E. (ed,) (1981a) Contemporary English Drama, (London: Edward Arnold).**
- **BIGSBY,C.W.E.(1981b) 'The Language of Crisis in British Theatre: the Drama of Cultural Pathology' in Bigsby (ed.) (1981a), 11-52.**
- **BADBROOK, MURIEL (1972) Literature in Action. Studies in Continental and Commonwealth Society (London: Chatto and Windus).**
- **BEOOK, PETER (1986) the Empty Space (London: Macgibbon and kee).**
- **BROOKER, PETER(1988) Bertolt Brecht. Dialectics, Poetry Politics (London: Croom Helm).**
- **BROWN, JOHN RUSSELL (1972) Theatre Language. A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker (London: Allen Land).**

- **BROWN, ROGER and ALBERT GILMAN (1989) 'Politeness Theory and Shakespeare's Four Major Tragedies'. Language in Society,18,159-212.**
- **BURTON, DEIRDRE (1980) Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation (London: Routledge and Kegan Paul).**
- **CAPLAN, JAY (1985) Framed Narratives (Manchester: Manchester University Press).**
- **CARROLL, DENNIS (1987) David Mamet (London: Macmillan).**
- **CARTELLI, THOMAS (1986) 'Ideology and subversion in Shakespearian Set Speech' English Literary History, 53/1,1-25.**
- **CASE, SUE-ELLEN (1988) Feminism and Theatre (London: Macmillan).**
- **CAVE, RICHARD ALLEN(1987) New British Drama in Performance on the London Stage: 1970 to 1985 (Gerrard's Cross: Colin Smythe).**

- **CHOTHLA, JEAN (1979) Forging a Language. A Study of the Plays of Eugene O'Neill (Cambridge: CUP).**
- **COHN, RUBY (1971) Dialogue in American Drama (Bloomington US: Indiana University Press).**
- **CONNOR, STEVEN (1988) Samuel Beckett, Repetition, Theory and Text (Oxford: Blackwell).**
- **COOPER, MARLLYN M. (1987) 'Shared Knowledge and Betrayal' Semiotica, 64/1-2,99-118.**
- **CYRTIS, JERRY L. (1974) The World is a Stage: Sartre Versus Genet', Modern Drama, 17, 33-41.**
- **DAWICK, JOHN (1971) "Punctuation" and Patterning in The Homecoming', Modern Drama, 14, 137-46.**
- **DE TORO, FERNANDO (1988) 'Towards a Socio- Semiotics of the Theater', Semiotica, 72/1-2, 37-70.**
- **DIDEROT, DENIS (1983) The Paradox of Acting trs. W.H. Pollock, (London: Chatto and Windus).**
- **DONOGHUE, DEINS (1959) The Third Voice. Modern British and American**

**Verse Drama (Princeton: Princeton University Press).**

- **EILENBERG, LAWRENCE I. (1975) Rehearsal as Critical Method: Pinter's Old Times', Modern Drama, 18, 385-92.**
- **ELAM, KEIR (1980) The Semiotics of Theatre and Drama (London: Methuen).**
- **ELVGREN JR, GILLETTE (1975) 'Peter Terson's Vale of Evesham', Modern Drama, 18, 173-87.**
- **EVANS, GARETH LLOYD (1977) The Language of Modern Drama, (London: Dent).**
- **EVANS, GARETH LLOYD and BARBARA (eds) (1985) Plays in Review, 1956-1980, British Drama and the Critics (London: Batsford).**
- **FERGUSON. JOHN (1968) 'Nigerian Drama in English', Modern Drama, 11, 10-26.**
- **FINTER, HEJGA (1983) Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalisation of Voice', trs. E. A. Walker and Kathryn Grardal, Modern, Drama, 26, 501-17.**

- **FISCHER-LICHTE, ERIKA (1984) The Dramatic Dialogue - Oral or Literary Communication', in Schmicl and van Kesteren (eds), 1984, 137-73.**
- **FISCHER-LICHTE, ERIKA (1987) Performance as an Interpretant of the Drama', Semiotica 64/3-4, 197-212.**
- **GAGGI, SILVIO (1981) Pinter's Betrayal: Problems of Language or Grand Metatheatre?', Theatre Journal, 33/4, 504-16.**
- **GANZ, ARTHUR (1967) J. M. Synge and the Drama of Art', Modern Drama, 10, 57-68.**
- **GAUTAM, KRIPA (1987) Pinter's The Caretaker. A Study in Conversational Analysis, Journal of Pragmatics, 11, 49-59.**
- **GAUTAM, KRIPA AND MANJULA SHARMA (1986) Dialogue in Waiting For Godot and Grice's Concept of Implicature', Modern Drama, 29, 580-6.**
- **GIDALL, PETER (1968) Understanding Beckett. A Study of Monologue and Gestures in the Words of Samuel Beckett (London: Macmillan).**

- **GREGORY, MICHAEL (1982) 'Hamlet's Voice: Aspects of Text Formation and Cohesion in a Soliloquy', Forum Linguisticum, 7/2, 107-22.**
- **GROTOWSKI, JERZY (1969) Towards a poor Theatre, ed. Eugenio Barba (London: Methuen).**
- **HAY, MALCOLM and PHILIP ROBERTS (1980) Bond. A Study of His Plays (London: Eyre Methuen).**
- **HAYMAN, RONALD (1977) Artaud and After (London: OUP).**
- **HEILMAN, ROBERT and CLEANTH BROOKS (1945) Understanding Drama (New York: Henry Holt).**
- **HENNING, SYLVIR DEBEVEC (1988) Beckett's Criticial Complicity, Carnival, Contestation and Tradition (Lexington: University Press of Kentucky).**
- **HESS-LUTTICH, ERNST, W. B. (1985) 'Dramatic Discourse', in van Dijk (ed.) (1985), 199-214.**
- **HOBSON, DOROTHY (1982) 'Crossroads', The Drama of a soap Opera (London: Methuen).**

- **HODGE, ROPERT AND GUNTHER KRESS (1982) 'The Semiotics of Love and Power. KING Lear and a New Stylistics', Southern Review, 15/2, 143-56.**
- **HOMAN, SIDNEY (1984) Beckett's Theatres. Interpretations for Performance (Lewisburg: Bucknell University Press).**
- **HORNBY, RICHARD (1977) Script into Performance, A Structuralist View of Play Production (Austin: University of Texas Press).**
- **INGARDEN, ROMAN (1973)The Literary Work or Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and the Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in the Theater, trs, G. G. Grabowicz (Evanston: Northwestern University Press).**
- **ISER WOLFGANG (1966) 'Samuel Beckett's Dramatic Languag', trs. Ruby Cohn, Modern Drama, 9, 251- 59.**
- **IZARD, BARBARA and CLARA HIERONYMUS (1970) 'Requiem for a Nun', Onstage and Off (Nashville: Aurora).**

- **KAVANAGH, ROBERT (1985) Theatre and Cultural struggle in South Africa (London: Zed Books).**
- **KENNEDY, ANDREW (1973) The Absurd and the Hyper-Articulate in Shaw's Dramatic Language', Modern Drama, 16, 185-92.**
- **KENNEDY, ANDREW (1975) Six Dramatists in Search of a Language. Studies in Dramatic Language (Cambridge: CUP).**
- **KIBERD, DECLAN (1979) Syng and the Irish Language (London: Macmillan).**
- **LABELLE, MAURICE M. (1972/3) Artaud's Use of Language, Sound and Tone', Modern Drama 15, 383-90.**
- **LAKOFF, ROBIN and DEBORANH TANNEN (1984) Conversational Strategy and Metastrategy in a Pragmatic Theory: the Example of Scenes From a Marriage', Semiotica, 49/3-4. 323-46.**
- **LAMONT, ROSETTE C. Form Macbeth to Macbett', Modern Drama, 15, 231-53.**
- **LAUGHLIN, KAREN (1985) Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue**

**and the Role of Reader in Play', Modern Drama 28, 329-40.**

- **LIGHTFOOT, MARJORIE J. (1969) The Uncommon Cocktail Party', Modern Drama, 11, 382-95.**
- **MACKENDRICK, JOHN (1978) 'Some Reflections of a Resident Dramatist', Theatre Quarterly, 8/31, 6-6.**
- **MAROWITZ, CHARLES (1978) The Act of Being (London: Secker and Warburg).**
- **MARANCA, BONNIE (ed.) (1981) American Dreams: The Imagination of Sam Shepard (New York: Performing Arts Journal Puplications).**
- **MELROSE, SUSAN F. and ROBIN MELROSE (1988) Drama, "Style", Stage' in Birch and O' Toole (eds) (1988) 98- 110.**
- **MITCHELL, TONY (1984) Dario Fo Peoples' Court Jester (London: Methuen).**
- **MORRISON, KRISTIN (1983) Canters and Chronicles. 'The Use of Narrative in The Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter (Chicago: University of Chicago Press).**

- **MOTFRAM, ERIC (1984) 'The Vital Language of Impotence', Gambit, 41/11, 47-57.**
- **NICKSON, RICHARD (1984) 'Using Words on the Stage: Shaw and Granville-Barker', Modern Drama, 27, 409-19.**
- **PAGE, ROBERT (1978) 'Lavender Blue and the Critics at the Cottesloe', Theatre Quarterly, 8/29, 39-44.**
- **PAVIS, PATRICE (1981) 'Semiology and the Vocabulary of the Theatre', Theatre Quarterly, 10/40, 74/8.**
- **PFISTER, MANFRED (1988) The Theory and Analysis of Drama, trs, John Holliday (Cambridge: CUP).**
- **PINTER, GAROLD (1976b) 'Writing for the Theatre' in Pinter, 1976a, 9-16.**
- **PRICE, ALAN (1961) Synge and Anglo-Irish Drama (London: Methuen).**
- **QUIGLEY, AUSTIN E. (1974) 'The Dwarfs: A Study in Linguistic Dwarfism, Modern Drama, 17, 413-22.**
- **QUIGLEY, AUSTIN E. (1975) The Pinter Problem (Princeton: Princeton University Press).**

- **QUIGIEY, AUSTIN E. (1979) 'The Emblematic Structure and Setting of David Storey's Plays', Modern Drama, 22, 259-76**
- **REID, ALEC (1969) All I Can Manage, More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett (Dublin The Dolmen press).**
- **SALMON, ERIC (1974) 'Harold Pinter's Ear', Modern Drama, 17, 363-75.**
- **SARTRE, JEAN-PAUL (1976) Sartre on Theater, ed. Michel Contat and Michel Rybalka, trs. Frank Jellinek (London: Quartet Books).**
- **SCHECHNER, RICHARD (1966) 'There's Lots of Time in Godot', Modern Drama, 9, 268-76.**
- **SCHECHNER, RICHARD and MADY SCHUMANN (eds) (1976) Ritual, Play and Performance, Readings in the Social Sciences/Theatre, (New York: Seabury Press .**
- **ACHECHNER, RICHARD (1981) 'The Writer and the Performance Group Rehearsing The Tooth of Crime, in Marranca (ed.) (1981),162-68.**

- **SCHMICL, HERTA and A. VAN KESTEREN (eds) (1984) Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre. (Amsterdam: John Benjamins).**
- **SHEPARD, SAM (1981) 'Language, Visualisation and the Inner Library', in Marranca (ed.) (1981) 214-20.**
- **SHORT, MICK (1981) 'Discourse Analysis and the Analysis of Drama', Applied Linguistics, II/2, 180-202, reprinted in Carter and Simpson (eds) (1989), 138-68.**
- **SIMPSON, PAUL (1989) 'Politeness Phenomena in Ionesco's The Lesson', in Carter and Simpson (eds) (1989), 170-93.**
- **SOYINKA, WOLE (1988) Art, Dialogue and Outrage. Essays on Literature and Culture (Ibadan: New Horn Press).**
- **STANTON, STEPHEN S. (1971) 'Hasenclever's Humanity: an Expressionist Morality Play', Modern Drama, 13, 406-17.**
- **STATES BERT O. (1983) 'The Dog on Stage: Theater as Phenomenon', New Literary History, 14/2, 373-88.**

- **STYAN, J. L. (1960) The Elements of Drama (Cambridge: CUP).**
- **SZONDI, PETER (1987) Theory of the Modern Drama, trs, Michael Hays (Cambridge: Polity Press).**
- **UBERSFELD, ANNE (1977) 'The Pleasure of the Spectator', trs. Pierre Bouillaguet and Charles Jose, Modern Drama, 25, 127-39.**
- **WANDER, MICHELINE (1987) Look Back in Gender. Sexuality and the Family in Post-war British Drama (London: Methuen).**
- **WEST, E. J. (ED.) (1958) Shaw on Theatre (London: Macgibbon and kee).**
- **WILLETT, JOHN (Trs. And ed.) (1964) Brecht on Theatre, 2nd. Ed. 1974 (London: Methune).**
- **WILSON, SNOO (1980) 'A Theatre of Light, Space and Time', Theatre Quarterly, 10/37, 3-18.**
- **WRAY, PHOEBE (1970/1) 'Pinter's Dailogue: The Play on Words', Modern Drama, 13, 418-22.**

- **WRIGHT, ELISABETH (1989) Postmodern Brecht. A Re-Presentation (London: Routledge and Kegan Paul).**
- **ZILLIACUS, CLAS (1970) 'Samuel Beckett's Embers: "A Matter of Fundamental Sounds"', Modern Drama, 13, 216-25.**
- **C Language, Theory and Criticism**
- **ALLEN, KEITH (1986) Linguistic Meaning (New York: Routledge and Kegan Paul).**
- **ASHCROFT, BILL, GARETH GRIFFITH and HELEN TIFFIN (1989) The Empire Writes Back. Theory and Practice, in Post-Colonial Literature (London: Routledge).**
- **BACHELARD, GASTON (1964) The Poetics of Space, trs. Maria Jolas (Boston: Beacon Press).**
- **BAKHTIN, M. M. (1981) The Dialogic Imagination, trs. Cary/ Emerson and Michael Holquist (Austin, US: University of Texas Press).**
- **BARTHES, ROLAND (1968) 'The Death of the Author', in Caughie (ed.) (1981), 208-13.**

- **BARTHES, ROLAND (1975) The Pleasure of the Text (New York: Hill and Wang).**
- **BARTHES, ROLAND (1977) Image, Music, Text, trs. Stephen Heath, (London: Fontana).**
- **BEAUGRANDE, DE, R. and W. DRESSLER (1981) Introduction to Text-Linguisitics (London: Longman).**
- **BENVENISTE, EMILE (1971) Problems in General Linguistics, trs. Mary Elizabeth Meek (Florida: University of Miami Press).**
- **BELSEY, CATHERINE (1989) 'Towards Cultural History- in Theory and Practice', Textual Practice, 3/2, 159-72.**
- **BERGER, PETER and THOMAS LUCKMANN (1967) The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge (Harmondsworth: Penguin).**
- **AWNSTEIN, RICGARD J. (1972) Praxis and Action (London: Duckworth).**
- **AIRCH, DAVID (1989a) Language, Literature and Critical Practice. Ways of Analysing Text (London: Routledge).**

- **BIRCH, DAVID (1989b) ' ''Working Effects With Words''- Whose Wards?: Stylistics and Reader Intertextuality', in R. Carter and P. Simpson (eds) Language, Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics (London: Unwin Human) PP. 259-77.**
- **BIRCH, DAVID and MICHAEL O' TOOLE (eds)(1988) Functions of Style (London: Frances Pinter).**
- **BLAKE, N. F. (1981) The Use of Non-Standard Language in English Literature (London: Andre Deutsch).**
- **BLOON, H. P. DE MAN, J. DERRIDA, G. HARTMAN and J. HILLIS MILLER (eds) (1979), Deconstruction and Criticism, (New York: Continuum).**
- **BOLINGER, DWLGHT (1980) Language the Loaded Weapon, The Use and Abuse of Language Today (London: Longman).**
- **BROWN, PENELOPE and STEPHEN C, LEVINSON (1987) Politeness Some Universals in Language Usage (Cambridge: CUP ).**
- **CAMERON, DEBORAH (1985) Feminism and Linguistic Theory (London: Macmillan).**

- **CARROLL, DAVID (1983) 'The Alterity of Discourse: Form, History and the Question of the Political in M. M. Bakhtin', Diacritics, 13/2, 65-83.**
- **CARTER, RONALD and PAUL SIMPSON (1989) Language, Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics (London: Unwin Hyman).**
- **CAUGHIE, JOHN (ed.) (1981) Theories of Authorship. A Reader. (London: RKP in association with the British Film Institute).**
- **CIXOUS, HELENE (1981) 'The Laugh of the Medusa'', in Marks and de Coutivron (eds) (1981).**
- **COATES, JENNIFER (1986) Women, Men and Longuage (London: Longman).**
- **COWARD, ROSALIND and JOHN (1977) Language and Materialism. Developments in the Semiology and the Theory of the Subject (London: Routledge and Kegan Paul ).**
- **DAVIES, CHRIDTINE (1987) 'Language, Identity and Ethnic Jokes About Stupidity' International Journal of the Sociology of Language, 65, 39-52.**

- **DELEUZE, GILLES (1962) Nietzsche and Philosophy, 1983 ed. trs. Hugh Tomlinson (London: the Athlone Press).**
- **DEIEUZE, GILES (1968) Difference et Repetition (parts: Presses Universitaires de France).**
- **DERRIDA, JACQUES (1978) Writing and Difference, trs. Alan Bass (London: Routledge and kegan Paul).**
- **DERRIDA, JACQUES (1979) 'Living On', in Bloom et al. (eds.) (1979), 75-176.**
- **DERRIDA, JACQUES (1982) Margins of Philosophy, tr. Alan Bass (Brighton: Harvester Press).**
- **ECO, UMBERTO (1979) the Role of the Reader. Fxplorations in the Semantics of Texts (Bloomington, US: Indiana University press).**
- **ECO, UMBERTO (1987) Travels in Hyperreality, trs. William Wwaver (London: Pan).**
- **FAIRCLOUGH, NORMAN (1988) 'Register, Power and Socio- Semantic Change', in Birch and O ''Toole (eds), (1988), 111-25.**

- **FAORCLOUGH, NORMAN (1989) Language and Power (London: Longman).**
- **FOUCALT, MICEL (1969) 'What is an Author', in Caughie (ed) (1981).**
- **FOUCALT, MICEL (1976) The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception, trs. A. M. Sheridan (London: Tavistock).**
- **FOWLER, R., R, HODVGE, G. KRESS, and T. TREW (1979) Language and Control (London: Rortledge and Kegan Paul).**
- **FRASER, BRUCE and WILLIAM NOLEN (1981) 'the Association of**
- **Deference with Linguistic Form', International Journal of the Sociology of Language, 27, 93-109.**
- **FREED, BARBARA (1981) 'Foreigner Talk, Baby Talk, Native Talk', International Journal of the Sociology of Language, 28, PP. 19-40.**
- **FROW, JOHN (1986) Marxism and Literary History (Oxford: Blackwell).**
- **GADAMER, HANS-GEORG (1975) Truth and Method (London: Sheed and Ward).**

- **GOFFMAN, ERVING (1969) the Presentation of Self in Everyday Life (London: Allen Lane Press) .**
- **GOFFMAN, ERVING (1974) Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience (Cambridge, Mass.: Harvard University press).**
- **GOFFMAN, ERVING (1976) 'performances', in Schechner and Schumann (eds) (1976), 89-96.**
- **HALLIDAY, M. A. K. (1978) Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Meaning (London: Edward Arnold).**
- **HARRIS, SANDRA (1984) 'Questions as a Mode OF Control in Magistrates' Courts', International Journal of the Sociology of Language, 49, 5-27.**
- **HARTLEY, JOHN and MARTIN MONTGOMERY (1685) 'Representations and Relations: Ideology and Power in Press and TV News', in van Dijk (ed.) (1985), 233-69.**
- **HODGE, R. and G. KRESS (1988) Social Semiotics (Cambridge: Polity Pres).**

- **KRESS, G. (1985) Linguistic Processes in Sociocultural practice, (Geelong, Australia: Deakin University Press).**
- **KRESS, G. (ed) (1988) Communication and Culture: An Introduction (Sydney: New South Wales University Press).**
- **KRESS, G. and R. HODGE (1979) Language as Ideology (London: Routledge and Kegan Paul).**
- **KRISS, G, and T. THREADGOLD (1988) 'Towards a Social Theory of Genre', Southern Review, 12/3, 215-43.**
- **KRISTEVA, JULIA (1980) Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art, ed. Leon S. Roudiez, trs. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (Oxford: Basil Blackwell).**
- **LAKOFF, ROBIN (1975) Language and Women's Place (New York: Harper).**
- **LEMKE, JAY L. (1989) 'Semantics and Social Values', Word,40/1-2, 37-50.2**
- **LEVINSON, STEPHN (1983) Pragmatics (Cambridge: CUP).**
- **LYOTARD, JEAN-FRANCOIS and JEAN-LWUP THEBAUD (1985) Just**

**Gaming, trs. Wlad Godzich (Minneapolis: University of of Minnesota Press).**

- **MARCUS, JANE (1988) Art and Anger (Columbus: Ohio Stat U. P. for Miami University).**
- **MARKS, JANE and JSABELLE DE COUTIVRON (eds) (1981) New French Feminisms (New York: Shocken).**
- **MASON, JEFFREY, A. (1982) 'From Speech Acts to Conversation', Journal of Literary Semantics, 11/2, 96-103.**
- **MCCAWLEY, JAMES D. (1982) Everything That Linguists Have Always Wanted to Know About Logic* *But Were Ashamed to Ask (Chicago: University of Chicago Press).**
- **MCHOUL, A. W. (1987) 'An Initial Investigation of the Usability of Fictional Conversation for Doing Conversational Analysis', Semiotica, 67/1-2, 83-104.**
- **MUHLHAUSLER, PETER (1981) 'Foreigner Talk: Tok Masta in New Guinea', International Journal of the Socilogy of Language, 28, 93-113.**
- **NEWMEYER, F. J. (ED.) (1988) Language: The Socio-Cultural Context,**

**Linguistics: The Cambridge Survey, vol, IV (Cambridge: CUP).**

- **POYATOS, FERNANDO (1983) New Perspectives in Non verbal Communication (London: Pergamon).**
- **RASKIN, VICTOR (1987) 'Linguistic Heuristics of Humour: A Script-Based Semantic Approach', International Journal Sociology 65,11-26.**
- **SAID, EDWARD (1978) Orientalism (London: Routledge and Kega npaul).**
- **SARTRE, JEAN-PAUL (1955) Literary and Philosophical Fssays, trs Annette Michelson (London: Radius Books/Hutchinson).**
- **SARTRE, JEAN-PAUL (1957) Bieng and Nothingness. An Fssay on Phenomenological Ontology, trs Hazel E. Barnes (London: Methuen).**
- **SARTRE, JEAN-PAUL (1960) Critique of Dialectical Reason I, Theory of Practical Ensembles, 1976 ed., trs, Alan Sheridan - Smith, ed. Jonathan Ree (London: NLB).**
- **SCHTFFRIN, DEBORAH (1988) 'Conversation Analysis' in Newmeyer (ed.) (1988), 251-76.**

- **AILVERMAN, DAVID and BRIAN TORODE (1980) The Material Word, (London: Routledge and Kegan Paul).**
- **SILVERMAN, KAJA (1983) The Subject of Semiotics (Oxford: OUP).**
- **TANNEN, DEBORAH (1981a) 'Indirectness in Discourse: Ethnicity as Conversational Style', Discourse, 4/3, 221-38.**
- **TANNEN, DEBORAH (1981b) 'New York Jewish Conversational Style', International Journal of the Sociology of Language, 30, 133-49.**
- **THREADGOLD, TERRY (1988) 'Stories of Race and Gender: An Unbounded Discourse', in Birch and O'Toole (eds) (1988), 169-204.**
- **VAN DUK, TEUN A. (ed.) (1985) Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication (Berlin: Walter de Gruyter).**
- **WIDDOWSON, H. G. (1979) Explorations in Applied Linguistics, (Oxford: OUP).**

- **WILDEN, ANTHONY (1972) Systems and Structures. Essays in Communication and Exchange (London: Tavistock).**
- **WILDEN, ANTHONY (1987) The Rules Are No Game. The Strategy of Communication (London: Routledge and Kegan Paul).**
- **WITTGENSTEIN, LUDWIG (1977) Remarks on Colour, ed. G. E. M. Anscombe, trs. Linda L. McAlister and Margaret Schattle. (Oxford' Basil Blackwell).**
- **ZIMIN, SUSAN (1981) 'Sex and Politeness: Factors in First and Second Language Use', International Journal of the Sociology of Language, 27, 35-58.**

## المؤلف في سطور:

ديفيد برتش

* أستاذ اللغة والأدب المقارن بجامعة ميردوخ الأسترالية

* أصدر العديد من الدراسات الأسلوبية واللغوية والأدبية، لا سيما في مجالي المسرح والدراما.

* قام بالتمثيل وبالإخراج في عدد من المسرحيات.

* أخرج الدراما التليفزيونية وأدار ورش العمل المسرحية حول العرض والصوت

* أسهم بشكل كبير في مجال الدراما الإذاعية.

المترجم في سطور:

ربيع مفتاح محمود حسين

* ناقد ومترجم وكاتب مسرحي. عضو اتحاد كتاب مصر، وعضو مجلس إدارة نادي القصة. وعضو جمعية الكتاب والفنانين، ورئيس نادي الأدب المركزي بالجيزة. وعضو الأمانة العامة لأدباء مصر.

* أصدر ترجمات كتاب "فن الحرب"، وكتاب "حكايات غاندي" ومسرحية "سقوط الأباطرة" وقد عرضت على المسرح القومي عام 2003.

أصدر أيضًا كتاب "محطات أدبية" (مقالات في الأدب العالمي المعاصر)، وكتاب "زوايا الرؤية" (دراسات في القصة القصيرة)، و"الرجل الأخير في الوادي" (رواية من الخيال العلمي).

* نال من الجوائز: درع الهيئة العامة لقصور الثقافة في النقد الأدبي عام 2001. ودرع محافظة الجيزة للأدباء عام 2002.

وجائزة منتدى المثقف العربي في النقد والترجمة عام 2003.

المراجع في سطور:

جمال عبد الناصر

* أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة.

وكيل كلية الآداب، ورئيس قسم اللغة الإنجليزية ببني سويف.

* عضو اتحاد الكتاب، واتحاد المهن التمثيلية (شعبة النقد).

* مترجم وناقد معتمد بالإذاعة المصرية وكاتب بالصحف المصرية والعربية.

* مترجم مهرجان القاهرة السينمائي الدولي (خمس دورات).

* مترجم مهرجان القاهرة لسينما الأطفال (أربع دورات).

* صاحب عدد كبير من الدراسات والبحوث المنشورة باللغتين العربية والإنجليزية.

من أهم كتبه بالإنجليزية: الأنساق والموضوعات في كوميديا شكسبير المبكرة (دار نهضة الشرق 1986والهيئة المصرية العامة للكتاب 1995)

* ترجم عددًا من الكتب إلى الإنجليزية أبرزها: إسهامات الحضارة الإسلامية في العلوم الطبية (دار الكتب2002).

ترجم إلى العربية أعمالاً أدبية أهمها: مسرحية كوريلانوس الشكسبيرية (المركز القومي للمسرح 2004). وكتابة النقد السينمائي (المجلس الأعلى للثقافة2004).

* من مؤلفاته بالعربية: أقنعة الرعب: عجائب في سينما القرن العشرين (هيئة الكتاب 1991) وأوراق مسرحية (هيئة الكتاب2002) وأوراق شعرية (هيئة الكتاب 2003).

# المحتويات


- تصدير المراجع ..... 5
- مقدمة ..... 9
- الفصل الأول: التطبيق العملي للدراما ..... 17
- الفصل الثاني: صياغة المعاني ..... 63
- الفصل الثالث: الصراع ..... 95
- الفصل الرابع: التحكم ..... 133
- الفصل الخامس: الأدوار المسرحية ..... 183
- الفصل السادس: السلطة الثقافية ..... 223
- الخاتمة ..... 257
- المصادر والمراجع ..... 261