

ديفيد برتش



لغة الدراما

النظرية النقدية و التطبيق

ترجمة

ربيع مفتاح

مراجعة و تصدير

جمال عبد الناصر

824

منتہی سور الانزبکیۃ

WWW.BOOKS4ALL.NET

المشروع القومي للترجمة

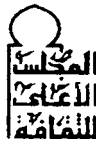
لغة الدراما

النظرية النقدية والتطبيق

تأليف: ديفيد برتش

ترجمة: ربيع مفتاح

مراجعة وتصدير: جمال عبد الناصر



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٨٢٤
- لغة الدراما (النظرية النقدية والتطبيق)
- ديفيد برتش
- ربيع مفتاح
- جمال عبد الناصر
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب:

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

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.

شارع الجبلالية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo

TEL: 7352396 Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

المحتويات

7	تصدير المراجع
9	مقدمة
15	الفصل الأول: التطبيق العملى للدراما
47	الفصل الثانى: صياغة المعنى
69	الفصل الثالث: الصراع
93	الفصل الرابع: التحكم
125	الفصل الخامس: الأدوار المسرحية
151	الفصل السادس: السلطة الثقافية
173	الخاتمة
177	المصادر والمراجع

تصدير المراجع

لقد شهدت السنوات القليلة الماضية اهتماماً غير مسبوق بدراسة اللغة المستخدمة فى مجال الإبداع، على اختلاف مناحيه واتجاهاته، لاسيما على صعيد الأدب بصفة عامة وأدب المسرح بصفة خاصة، ومن ثم كانت السلسلة التعليمية والثقافية / التنويرية، "اللغة فى الأدب" التى اضطلعت بها دار ماكميلان للطباعة والنشر، قبل عدة عقود، سواء من داخل بريطانيا (هامبشاير ولندن) أو من خارجها عبر ممثليها فى مختلف أرجاء العالم. وبحسب للدار أنها أصدرت حتى الآن أكثر من سبعة عناوين مهمة، أشرف على تحريرها العلّامة ن. ف. بليك، أستاذ اللغة الإنجليزية وأدائها بجامعة شيفيلد الإنجليزية، بل وأصدر تلك العناوين بنفسه وكان مؤلفاً بعنوان "لغة شكسبير"، وسادسها وكان "مقدمة فى لغة الأدب".

وبين هذين الإصدارين جاءت خمسة عناوين رئيسة، كانت - حسب ترتيب ظهورها "لغة تشوسر" (ديفيد بيرنلى) و"لغة وردزورث وكوليردج" (فرانسيس أوستين) و"لغة الأدب الأيرلندى" (لوريتو تود) و"لغة د. ه. لورانس" (ألان إنجرام) و"لغة توماس هاردى" (رايمون تشابمان). ثم تُوجت تلك العناوين بالكتاب الذى بين أيدينا، وهو "لغة الدراما" الذى قام بترجمته الناقد المبدع الفاهم ربيع مفتاح، الذى لم يدع عالم النقد، على أهميته وصعوبته، يستأثر بكل اهتمامه، فراح يمارس الكتابة المسرحية، بل ويمارس الترجمة أيضاً، وفى هذا كشف عن وعى شديد بأصول فن الدراما، وعن قدرة على التعامل مع مزالق الترجمة، فجاءت ترجمته للكتاب الحالى موازية للجهد الذى بذله مؤلفه، وأعنى به (ديفيد برتش) الناقد الدرامى والأستاذ بجامعة ميردوخ الأسترالية، خلال المنحة الدراسية التى قضّاها فى جامعة نوتنجهام بإنجلترا، وكان برتش قد أصدر قبل هذا الكتاب ثلاثة مؤلفات - على الأقل - تعد بمنزلة العلامات البارزة على درب الدراسات اللغوية والأسلوبية، ألا وهى - على الترتيب - "الأسلوب والبناء والنقد" و"وظائف الأسلوب" و"اللغة والأدب والممارسة النقدية".

ولعل إسهام برتش فى سلسلة "لغة الأدب" عبر كتاب "لغة الدراما" إنما جاء استجابة مباشرة للطلب الدائم على مثل هذه الدراسات، خصوصاً وأن من يقومون بها أساتذة جامعيون ذوو خبرات استثنائية فى مجال اللغة وتطبيقاتها فى ساحة الأدب، إذ يؤكدون دوماً أن فهم اللغة إنما يعمق لدينا الاستجابة للنصوص الأدبية، ويثرى استمتاعنا

بها، واللافت للنظر هنا أن هؤلاء الأساتذة والنقاد يبعدون كل البعد عن استخدام الألفاظ المقعرة أو الأساليب شديدة التأنق، التي من شأنها أن تترك القارئ، كما يتجنبون الاستعلاء على المتلقى رغم علمهم الغزير بمعرفتهم اللامحدودة بشئون اللغة والأدب على حد سواء.

لذا جاء كل إصدار فى السلسلة موجهاً لقارئ بعينه، ومكرساً لخدمة فكرة بعينها، ورؤية ذات خصوصية فيما يتعلق بالأجناس الأدبية أو مؤلفى الأدب أو حتى فترات الإبداع الأدبى، نقرأ كان أم لا، أم كتابة درامية. فلا عجب أن تتسامى أفاق المعرفة لدى القارئ، ويتعاضم فهمه وتعمق إدراكه.

وإذا ما ركزنا بؤرة اهتمامنا على كتابنا هذا، أى "لغة الدراما" لوجدنا أنه يتمحور من حول الإستراتيجيات النقدية التى يمكن توظيفها لفهم العمليات الديناميكية التى تنطوى عليها كتابة وقراءة وتحليل وتجريد وإخراج واستقبال الدراما فى كل من قاعة الدرس وصالة العرض المسرحى. ويستقى برتش معظم مادته العلمية من غالبية القراءات الحديثة التى تمخضت عن تحليل الخطاب والنظرية الأدبية والسيميوطيقا الاجتماعية والثقافة الشعبية وتحليل العروض، وذلك بغرض تقديم نظرية نقدية تنصليية تصاحبها قراءة عملية ذات صبغة مهنية لعمليات الإبداع المسرحى. ومن ثم أهمية الكتاب، الذى يعد بحق إضافة للمكتبة الدرامية العربية، بعد نقله من لغته الأصلية على يد مترجم ذى ثقافة مسرحية واسعة.

هذا وبالله التوفيق،

جمال عبد الناصر

الجيزة فى ٢٠٠٤/١١/١٣

يجيء كتاب "لغة الدراما" فى إطار سلسلة عنوانها "لغة الأدب" وإن أثار ذلك شيئاً من الجدل، لاسيما إذا ما توقع القراء من "الأدب" أسلوباً نقدياً يستند نظرياً إلى أثار وقناعات مدرسة النقد الجديدة الأنجلو أمريكية فإنه إذا ما تم النظر إلى الأدب من خلال سياق أعم وأشمل يقوم نظرياً على السيميوطيقا الاجتماعية المعاصرة وعلى الممارسة النقدية فسوف يجيء هذا الكتاب على نحو مريح فى إطار السلسلة سابقة الذكر.

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

ومن ثم فإن كتاب "لغة الدراما" مختلف عن تلك الكتب التى تتبنى اتجاهات أدبية أكثر تقليدية لتحليل لغة "النصوص الدرامية" مثل "لغة المسرح" لبراون وستة مسرحيين يبحثون عن لغة درامية" لكنيدى و"لغة الدراما الحديثة" لايفانس، وعن تلك الاتجاهات السيميوطيقية الشكلية مثل "سيميوطيقا المسرح والدراما" لإيلام و"نظرية وتحليل الدراما" لبفيسستر، وغيرها من الدراسات المهمة الأخرى.

وبادئ ذى بدء، فإن مدخلى إلى اللغة يتحدد باتجاه متداخل الأنظمة، والذى يدمج كثيراً من الرؤى المتعددة مع اللغة ليخرج بنظريات نقدية ولغوية وثقافية وفلسفية وسوسيولوجية وسياسية معاصرة.

ولعل هذا يفرز ممارسة نقدية تهتم بالمعنى الاجتماعى والبعد الثقافى للخطاب الأدبى كما يعنى بالتحليل اللغوى المفصل للكلمات والجمل.

ومن ثم فإن ما يعيننا هنا هو استخدام التحليل اللغوى الذى يعنى بالوصف المفصل لتركيبات اللغة، وبتوسيع ما تحمله تلك التركيبات من مدلولات اجتماعية وسياسية ومنطقية، وهو ما يعتبر جزءاً من السيميوطيقا الاجتماعية.

ثانياً: ينطوى مدخلى إلى اللغة على إعادة تعريف "النص الدرامى" بعيداً عن المفهوم الضيق كـ "مسرحية أدبية" تعد تجسيداً للحياة اليومية على خشبة المسرح، أو التى من الممكن مناقشتها بنفس الاصطلاحات النقدية كالقصيدة الشعرية أو الرواية، والتى تحمل دلالات من النواحي الاجتماعية والسياسية والمنطقية، طبقاً للاستعمالات المختلفة لها فى سياقات مختلفة على نطاق واسع.

وتختلف المفردات النقدية التى تستخدم فى نقد النص الدرامى عن تلك التى تستخدم فى الاتجاهات اللغوية والأدبية الأكثر تقليدية، ويحدونى 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 الكافى من واضعى النظريات اللغوية والمحللين اللغويين مقارنة بأنواع الخطاب الأخرى.

ولعل مدخلى أيضاً ملتزم سياسياً حيث إن كل اهتمامى يتركز حول تقديم نظرية للتطبيقات الدرامية العملية وهى نظرية اجتماعية للغة تعتمد على الصراع أكثر من اعتمادها على التعاون التقليدى المعتاد، وتستند إلى الاستخدامات السياسية والمؤسسية للنص الدرامى الذى تنطوى عليه.

وبدمج النظريتين معاً 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 أكاديمى حيادى للنصوص، ولكن لأننى كما ذكرت بشئ، من التفصيل فى كتاب "اللغة والأدب والممارسة النقدية" (١٩٨٩) أهتم بنظرية أو ممارسة نقدية من شأنها أن تهدم بناء النصوص الأدبية كى تظهر المدلولات الاجتماعية والمؤسسية الجائزة والتى تحدد معانى تلك النصوص، ولذلك ينطوى هذا على تطبيق عملى للدراما يهتم فى المقام الأول بالعلاقة التى تربط بين اللغة والإطار الأيديولوجى وبين اللغة والسلطة، وبين اللغة والنفوذ، كما يهتم أيضاً بالأمور التى تتعلق بالتأليف والسيطرة على المعنى، وبقضايا النوع، وبالاضطهاد المؤسسى، وبتعددية الدلالات وبالتأويل المفتوح لا المغلق وبالخيارات والآراء المتعددة وبتحليل القوالب الجامدة وكذا قواعد العمل الأدبى وأطره وتقاليده، وبالتحديد المجتمع للجوانب الواقعية والخيالية، من خلال الحوار والتفاعل، كما يهتم أخيراً بالسلطة الثقافية.

ومثل هذه الأمور وغيرها تكون القضايا النقدية لكتاب "لغة الدراما"، كما أن لها أهميتها وضرورتها بالنسبة لمن يستخدمونها فى قاعة الدرس أو فى الإنتاج المسرحى

ولقد انتقيت النظريات النقدية والأساليب والأفكار والمفردات اللغوية والنصوص كى تعيننى على توضيح الاتجاه متداخل المجالات، والذى يعنى بكيفية تعبير النص الدرامى عن مضمونه. ولقد تضمن هذا الكتاب مجموعة هائلة من النصوص الموجهة للمسرح والتلفاز والمذيع والسينما والشرح فى قائمة الدرس.

ولقد ركزت اهتمامى فى المقام الأول على النصوص المعاصرة التى يسهل العثور عليها للتعلم والإسهاب فى دراستها، وتشتمل تلك النصوص على النصوص المكتوبة للمسرح والتلفاز والمذيع والسينما والكوميديا التليفزيونية والفكاهة والشعر التمثيلى والمراجعات المسرحية والخطاب الأكاديمى وما كتبه الممثلون عن عملهم وكتاب المسرح والمخرجون وكذلك ما يكتبه الناشر من وصف لمحتويات الكتاب وما يكتب على غلافه. ولا يخرج أى عمل درامى عن الأنماط السابقة إذ تعد هذه أنماط العمل الدرامى وأشكاله، وهذا هو مضمون كتاب "لغة الدراما" واتجاهى الجديد نحو النظرية الدقيقة للتطبيق العملى للدراما.

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

ولقد أوضحت ما أعنيه بالتطبيق العملى وقدمت نظرية لغوية متواصلة تقوم على التفاعل الاجتماعى والأصوات المتعددة والتأويلات المختلفة، وقدمت أيضاً مفهوماً فى غاية الأهمية من الناحية النظرية، وهو أن الطريقة التى يعبر بها النص عن مضمونه ومغزاه أهم بكثير من مجرد معرفة المضمون وفحوى النص، ويقودنا هذا بالتالى إلى إدراك الوسائل المختلفة التى نمتلكها لصنع المعنى وتفسيراته وتحليله وإبداعه وما نعتبره من أدوات الأداء الدرامى، وذلك يبدد من ذهن القارئ خرافة اسمها "التأويل النموذجى" ويغرس فى نفسه حقيقة تعدد الاحتمالات حسب فهم القارئ للنص الأسمى.

أما الفصل الثانى وعنوانه بناء المعنى والثالث وعنوانه "الصراع"، فهما يقدمان بعضاً من تلك الأفكار ويبعثان فى أنماط وقواعد عمليتى الأداء والإبداع فى الطرائق التى

يتبعها القارئ لجعل النص مفهوماً وذا معنى، وأيضاً المعايير والأطر الأيديولوجية التى تنطوى 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 والتى نستعين بها من أجل إحداث تأثير ما على شخص آخر.

ويقدم الفصل الرابع وعنوانه "التحكم" وجهة النظر هذه بشئ من التفصيل بالنظر إلى التصنيفات والنقلات التى ترسخ علاقة الأدوار الخاصة وأيضاً مجالات اللغة المتعددة والتى من الممكن استخدامها لتدعيم ذلك الدور المهيمن، ويعد الجانب المؤسسى للسيطرة هو الجانب الرئيسى إذ إنه يقدم عدة أسس للتمييز بين اللغة القياسية وغير القياسية وما سبب اللغة القياسية ونصوصها ومستعملها، ويخلق هذا نوعاً من السيادة من خلال التطبيقات العملية للدراما التى تسعى للتغيير من خلال استراتيجيات خاصة.

أما الفصل الخامس وعنوانه "الأدوار" فيدور فى نفس الفلك من خلال فحص الطرق المكررة والمحددة المختلفة والتى نستخدمها فى النص الدرامى، بالتركيز على السياق والملاءمة والاتساق وعلى الطريقة التى بنى عليها الأداء بالتأمل فى الآخرين، كما ينطوى الفصل على كيفية تسمية أنفسنا والآخرين معاً وعلى عملية إيجاد علاقة بين الشخص والزمان والمكان، وكذلك على القوالب الجامدة التى يمكن أن يخرج عنها وبالتالى تهيم وتسيطر عليه.

أما الفصل السادس وعنوانه "السلطة الثقافية" فيطرح فكرة الاضطهاد والاستبداد ببحثه فى عدة قضايا، منها قضايا النوع والجنس ولغة المرأة، وكذلك الاضطهاد أثناء الاستعمار وما بعده. وهنا نجد أن التطبيق العملى للدراما يكشف علاقة الخطاب الأولى القمعى بالكتابة من أجل الإطاحة بالتصورات والهويات العاجزة.

وتهتم تلك الفصول الستة وكذلك الخاتمة التى توجز مناقشة اللغة وتطبيقاتها العملية بالطريقة التى تؤثر بها القضايا السابقة وغيرها من القضايا على شكل العمل الدرامى، وكذا على الدور المنوط بنا فى الممارسات المختلفة لتأويل العمل الدرامى وكتائته وتحليله وإبداعه واستقباله. وعلى الأخص يشكل الفصلان الأول والثانى مقدمة لبعض أفكار هذا الكتاب العامة منها والنظرية، أما الفصول الأربعة المتبقية فتعرض لتلك الأفكار على نحو أكثر شمولاً من خلال التحليل المفصل الدقيق للغة التى تمت بها كتابة مجموعة كبيرة من النصوص الدرامية.

ولقد استعنت بتلك الأمثلة لأوضح بعضاً من القضايا المحددة التي تؤثر على الفهم النقدي للعمل الدرامي، ولأحدد المناقشات التي قد تثار بعد تفسير هذا الكتاب في قاعات الدرس وغرف التدريب على أداء الأدوار وبلاتوهات تصوير الأفلام السينمائية وأروقة المسارح وقاعات الصحافة وداخل غرف المعيشة وحجرات المطالعة، وينطوي التطبيق العملي للدراما على الفعل الاجتماعي والمؤسسي والتعبير. إن كتاب "لغة الدراما" على وشك أن يؤثر فيها محدثاً بعض التغيير.

الفصل الأول

التطبيق العملي للدراما

التأليف

عندما قررت فرقة شكسبير الملكية إخراج مسرحية جديدة للكاتبين جون أردن ومارجريت دارسى فى عام ١٩٧٣ وهى مسرحية " جزيرة الأقوياء " والتي نشرت فيما بعد على أنها من أعمال أردن ودارسى دون الإشارة إلى ذلك العرض الذى كان لزاماً عليهما (أردن ودارسى) طبقاً لنصوص العقد المبرم مع الفرقة أن يحضرا بروفاته وإذا استدعت الضرورة أن يعيدا كتابة بعض أجزائه، ولكنهما وصلا إلى نقطة أصبحا عندهما غير قادرين على فهم منطق الممثلين فى أداء أدوارهم بغرابة شديدة وبمواجهة المخرج اعترف بأن البروفات كانت تجرى بدون حضور الكاتبين لأنه كانت لديه أفكار عن معنى المسرحية تتعارض مع رأيهما إذ يعتقد كل من أردن ودارسى بأن:

المؤلف المسرحى هو الوحيد الذى يستطيع أن يفهم معنى مسرحية جديدة غير ممثلة، ومن ثم فلا أحد غيره يمكنه أن يؤكد المعنى، والمغزى المقصود من البناء المسرحى الذى كتبه، أما مهمة التفسير كيف يمثل المعنى على خشبة المسرح فتلك مهمة وجزء من عمل المخرج (أردن، ١٩٧٧: ١٦٠).

لقد اعتقد كل من أردن ودارسى أن المعنى يجب أن يكون بارزاً تماماً من خلال التفسير المسرحى، فالمعنى هو الحقيقة القاطعة التى تصاغ فى رموز داخل المسرحية من خلال الكاتب، ومن ثم فكلاهما يرى أن وظيفة المخرج لا تكمن فى تغيير أو تبديل هذه الحقيقة، وإنما فى عرضها على خشبة المسرح دون أدنى مواربة. و من ثم فإن المخرج ليس مسئولاً عن المعنى وإنما هو مسئول عن أسلوب وأداء التمثيل المسرحى غير أنه لا يجب تحريف معنى الكاتب، المتضمن فى النص خلال عملية التفسير، مع الأخذ فى الاعتبار اختلاف وتنوع طريقة الإخراج من مخرج لآخر. ولذا سوف يظل المعنى الدقيق للمسرحية كما هو لأنه ليس ملكاً للمخرج وإنما للكاتب وسوف يظل دائماً ثابتاً لا يتغير.

لقد كان واضحاً أن مخرج هذا العمل المسرحي توافرت لديه رؤية مختلفة حول المعنى والتفسير المسرحي واستمر في تنفيذها معارضاً رغبات الكاتبين اللذين استمرا في الإضراب للاعتراض على هذا الفعل وتوجها للمسرح ضاربين حصناً حول مدخله حتى نزعا اسميهما من أفشيات العرض:

أملين 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 "أردن ودارسى" ولكنه فى النهاية كان عملاً مختصراً فسر وقدم دون الرجوع إلى الكاتبين والمعنى الذى رغبا فى أن يحتويه العمل (أردن ١٧١ : ١٩٧٧).

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

لو أن كل مؤلفى 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 مجالاً لبسط سيطرة المؤلف والتحكم فى عملية القراءة أو تداول العمل واستحضار أداء فكرة العمل وتوضيحها داخل النص المكتوب، وكذلك الأداء المسرحى (كونور ١٩٨٨ : ١٨٦).

قد يكون ذلك بالتأكيد بسطاً لسيطرة التأليف، ولكن حدوث ذلك غير مضمون تحت أى ظروف، حيث إن المعانى التى يقصدها الكاتب تكون محفوظة وفى مأمن أكثر مما لو انتقلت إلى يد المخرج، وذلك لأن المعانى تتبدل وتتغير بتغيير الرؤى، ولا يمكن حبسها والحفاظ عليها فى أمان من التغيير. فى هذا الصدد أوضح المخرج البولندى "يرجى جروتوفسكى" فى كتابه "نحو مسرح فقير" قائلاً: "أنا لا أضع ما بداخل المسرحية من أجل أن أعلم الناس ما أعرفه بالفعل، لكن حكمتى لا تظهر إلا بعد تمام العرض المسرحى وليس قبل".

أما الكاتب المسرحى الإنجليزى "إدوارد بوند" فقد كتب فى مقدمة مسرحية "الحزمة" (بوند، ١٨ : ١٩٨٧)، إن الكاتب الدرامى يستطيع أن يساعد فى خلق مسرح جديد

وذلك من خلال الطريقة التى يكتب بها، إذ يجب ألا يمسرح القصة لكن الأهم هو التحليل، فنوايا الكاتب تتغير لأن قراءة التحليل والإنتاج وطريقة استقبال النصوص، كل ذلك أيضا 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 أردن ودارسى بهذا الحدث كان ذلك بمثابة حركة سياسية هامة سرعان ما تبناها بعض الكتاب الآخرين من حيث رؤيتهم للمعنى وتفسيراتهم التى تعكس فهمًا تقليديا لدور الكاتب المسرحي، هذا الدور الذى يحاول أن يقيد المقاصد والرغبات والمعانى لصالح رؤية فردية واحدة، يجب على الآخرين أن يسهموا فى تفسيرها، وإن لم يفعلوا ذلك فإن معنى المسرحية المتضمن فى النص من قبل الكاتب يصبح غير مفهوم، والتفسير القائم على ذلك يعتبر معيباً (أردن، ١٩٧٧: ١٦٠).

وهذه رؤية برزت من خلال النقد الأنجلو أمريكى الجديد (على سبيل المثال: هيلمان وبروكسى ١٩٤٥) وترتبت عليها نتائج كثيرة يمكن الإمساك بها. على سبيل المثال: فى المسرح حيث لم يزل النقد يتحدثون عن مزايا هذا الأسلوب القديم فيما يختص بالحرص والالتصاق بالنص (ديفيد كيرنس - جريدة "الفيجارو"، الصنداى تايمز - ٩ يوليو ١٩٨٩) حيث إن فكرة النص تكون مستقرة وغير متغيرة، وهذا المستودع من المعانى هو الذى يحدد التفسير الوحيد للنص، أو أن الأكاديميين يتفقون على أن النص الدرامى يرى كنتيجة للحوار والذى يعتبر سقالة من خلالها يتم تشييد وبناء المعانى المسرحية (إستيان، ١٩٦٠: ٤٨).

وحينما أخرج "جورج ديفاين" على سبيل المثال بيكيت ١٩٧٢ على مسرح الأولدفيك فى لندن فى أبريل عام ١٩٦٤، فقد كتب فى برنامج العرض:

عندما يعمل المرء مخرجاً لمسرحية من أعمال بيكيت، فإن عليه أن يعتقد أن النص يمثل شيئاً أشبه بالايقاع الموسيقى حيث إن ما بداخله من نغمات وأصوات ولحظات ووقفات تكون فيما بينها إيقاعات داخلية خاصة ومن تألفها يبرز الأثر الدرامى (ريد، ١٩٦٩: ٤٥)

تؤكد مثل هذه الآراء على الدور المتميز للنص الأدبى ومؤلفه.

ويقدم "أليك ريد" فى كتابه عن بيكيت وضعاً نموذجياً عن ذلك حيث يقول:

أن الأصوات التي لا تحدث جرساً موسيقياً، وإيقاعاً سريعاً تجعل إعطاء الممثل والمخرج لأي تفسير شخصي يزايد على ما حدده بيكيت أمراً مستحيلًا (ريد، ١٩٦٩: ٤٥).

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، ١٩٦٩: ٤٥)

يواجه هذا الرأي - في إطار تميزه العام، وهو الملكية التأليف وتفسير المعنى- اعراضاً ورفضاً متزايدين في إطار النظرية النقدية المعاصرة. على سبيل المثال كتب "رولان بارت" في كلمته المبتكرة تحت عنوان "موت المؤلف" قائلاً: كي تربط النص بالمؤلف فإن هذا يعني فرض قيد على ذلك النص، تزويده بدلالات نهائية لا تقبل التفسير (بارت، ١٩٨٦: ٢١٢).

وتغلق باب الكتابة ولذلك تغلق التفسير تماماً، وبالمثل اقترح "ميشيل فوكو" تحت عنوان (من المؤلف؟) يقول إنه بدلاً 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، ١٩٦٩: ٢٩٠).

وهنا وبينما طور جون أردن أفكاراً 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 تحتوى على عدد من الإرشادات المسرحية (أردن، ١٩٧٧: ١٧٥). 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 ضمنياً في نسيج البناء المسرحي (أردن، ١٩٧٧: ٢٠٩). ويعد البديل الوحيد لذلك كما يقول أردن هو تنفيذ فكرة "جماعية المسرح" حيث يقوم كل فريق العمل، بالمشاركة في تنفيذ كل جزئيات العمل المسرحي. ولكن ذلك كما يؤكد نادراً ما يتم بنجاح في الأداء العملي، وقد وضع المخرج المسرحي البريطاني "بيتر بروك" رأياً متشابهاً لذلك حينما كتب يقول: "برزت مؤخراً ضرورة ملحّة تستدعي أن يصل التأليف إلى أقصى حد من الاتفاق. وأن يركز على العمل الجماعي الذي غالباً ما يرغم على تركه (بروك ١٩٦٨: ٣٥). والقضية

المهمة هنا هي كيف يتميز الاعتبار الخاص بالتأليف؟ وهل أصبح أكثر تحديداً في أفكاره بملكية المعنى؟

عندما يسأل الممثل في مسرحية "حوارات مسنكوف" (بريخت ١٩٦٥: ٦٤): "ألسنت مقيد اليد والقدم من خلال نص الكاتب؟" يجيب الفيلسوف قائلاً: "تستطيع أن تعامل النص على أنه الأصل"، ولكن ثمة معان عديدة، فرؤية النص تقدم على المعانى المتضمنة بالفعل فى النص الدرامى من خلال الكاتب ومن أجل مجموعة من الممثلين، والمخرج، والمغنى وغيرهم، تقدم بأمانة على أنها معانى الكاتب، تلك الرؤية التى تقف فى تعارض مع العديد من التوجهات النقدية المعاصرة، وأنها رؤية تقليدية حاسمة، كتبت كل من "ياربارا إيزارد، وكالارا هيرونيموس" فى دراستهما عن فوكنر فى مسرحيته (صلاة جنائزية لراهبة):

تظهر المسرحية إلى الوجود عندما تمثل فقط، فالمسرحية ما هي إلا كلمات مطبوعة، قطعة من الأدب المسرحى، حتى تنفتح فيها الروح عبر الجهود المشتركة لفريق العمل والجمهور، وإحضارها إلى الحقيقة الصارخة والتى يتطلب وجودها الفعلى تجاوزها للآلام المخاض ليلة افتتاحها بالمسرح (إيزارد وهيرونيموس، ١٩٧٠: ١).

تواجه هذه الرؤية مناهضة لأنها ترى المعنى على أنه ملك للكاتب فقط، والأكثر من ذلك أنها ترى المعنى ملكاً لنظام سيميوطيقى خاص بالكتابة، أود أن أقول إن هذا الطرح الأكثر فعالية للممارسة النقدية هو الذى يوحى بأنه لا يوجد معنى محدد يقدم للحياة فى عملية الإخراج المسرحى، وتختلف المعانى تبعاً للأنظمة السيميوطيقية المختلفة، بالرغم من أنها تبدو أحياناً مرتبطة بها، والتسليم بأن الشكل الرئيسى يتبع نظاماً واحداً فقط هو تسليم يستحيل الدفاع عنه أمام الرؤية النقدية. الأهداف التى توضع فى نظام واحد لا يجوز استخدامها كوسائل للمعانى المختلفة فى نظام آخر.

ألا يمكننا من ثم أن نتعرف على الحقيقة؟

أود ألا أقول ذلك لأن المناقشات التى تدور حول أهمية تلك الأهداف تفترض أن هذه الأهداف هي أهداف محددة تماماً وبشكل دائم، حيث تظل موجودة مثل كل المواد المقروءة تخضع لعملية التغيير، وكما أن القارئ لا يمكنه التحدث نيابة عن قصائد الكاتب، لذا فإن الكتاب لا يمكنهم أن يتحدثوا نيابة عن أهدافهم ومقاصدهم بافتراض أنها محددة ونهائية وغير قابلة للتغيير، ووصفت موريل براد بروك على سبيل المثال خبرات الكاتبة أن جيليكو

عندما شاهدت نماذج مختلفة من إخراج مسرحية "البراعة" ١٩٦٢ فتقول:

عندما حضرت عرض مسرحيتها فى كمبريدج اعتقدت أنه كان
حتمياً وعندما حضرته فى باص اعتقدت أنه كان بذيئاً وأصابها
بالصدمة. وعندما حضرته فى لندن اعتقدت أنه عمل حقير وساذج
(براد بروك ١٩٧٢: ٤٥).

ومن ثم فإن ما أتحدث عنه هو تنوع وتكاثر المعانى والحاجة إلى بعث التنوع والتكاثر
فى قلب الممارسة النقدية، أكثر من فكرة المعنى الفردى والموجه من قبل الكاتب، أتحدث عن
رفض فكرة أن المعنى هو الحقيقة القاطعة التى 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 هى بؤرة الاهتمام
بالنسبة للنقد الدرامى.

الأدب:

يضع رومان إنجاردن حداً فاصلاً للتمييز بين نوعين مختلفين من النصوص، يقول
إنهما يكونان المسرحية وهما النص الرئيسى والنص الفرعى. النص الرئيسى يتضمن
الكلمات والجمل، والنص الفرعى 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 هى منفصلة عنه. ويعد هذا الرأى استمراراً للمكانة
التميزة للغة الشفهية، والمكانة المتميزة للسيطرة للنص الدرامى على أنه نص أدبى، ولقد
ناقشت موريل براد بروك هذه القضية التى تدور حول أفضلية اللغة الشفهية عندما كتبت
تقول (براد بروك، ١٩٧٢: ٢٧): "أظن أن كل شخص يوافق على أن اللغة الشفهية هى أكثر
نموذج سفسطائى من نماذج اللغة ومضلل" وصورت ذلك بقولها إن: "اللغة الشفهية علامة
المدنية والتحضر كما أنها أكثر العناصر صعوبة وسلاسة والعنصر الأكثر ثباتاً وتكاملاً
فى المزيج الفنى للدراما" (براد بروك، ١٩٧٢: ٤٩).

ولكن تعد الإرشادات المسرحية بين أشياء أخرى مثل أسماء الشخصيات،
والتواريخ الخاصة بكتابة النص المسرحى، وإخراجه على خشبة المسرح، واستقبال النقاد

للعمل والميزانية، والعرض المسرحى له... إلخ، جزءاً مهماً من النص الرئيسى يضاهى فى أهميته الكلام المحدد للشخصيات قوله أو عدم قوله داخل الأداء التمثيلى، ومن ثم تحدد على أنها نصوص فرعية.

يبدو لى أن الإجراء المفعول هو عدم تهميش أى جزء من النص الدرامى لأن عملية التمثيل أو الإخراج بصفة خاصة لا تعنى تحويل العمل الأدبى إلى واقع ملموس أى تحقق فوري للعمل الأدبى، وإنما هى عملية تشكيل جديدة تماماً، تتم بشكل متقطع ويحتاج التحليل الدرامى إلى التعرف على ذلك التشكيل الجديد، ذلك النص الجديد الذى لا يعد ببساطة على أنه مسرحية النص المشكل كلياً الذى هو بالفعل موجود فى الكتابة الأصلية قبل أن يمثل على المسرح، ولكنه نظام سيميوطيقى مختلف تماماً يتطلب تحليلاً سيميوطيقياً مختلفاً تماماً. لقد أدرك ريتشارد شوشنر ذلك لسنوات عديد فى عمله مخرجاً كمنظر درامى ومسرحى. فعندما أخرج على سبيل المثال مسرحية "أسنان الجريمة" (شبرد، ١٩٧٤) جرت مناقشات عسيرة حول الإخراج، لأن شبرد كان غير واثق تماماً من ملازمة المدخل التحليلى الذى اتخذه فى المسرحية ومن ثم كتب لشوشنر قائلاً:

لقد نازعتنى أفكار ومشاعر متصارعة حول كل شىء بالفعل... إننى لا أحاول مطلقاً أن أحقق لنفسى كذبة الأولوية الفنية، فبالنسبة لى استطاعت المسرحية أن تستمد قوتها من ذاتها بعيداً عنى، لقد كانت بالنسبة لى أخاً رضيعاً هذا ما أريد حمايته (شوشنر، ١٩٨١: ١٩٦٦).

لقد أعطت مشاعر شبرد الحمائية نحو مسرحيته انطباعاً بأن مسرحيته منتج نهائى يستطيع أن يثبت نجاحه ووجوده بنفسه ولكن شوشنر أوضح إليه قائلاً:

يجب أن نعمل طويلاً وبجدية على أن نجد أماكننا الخاصة داخل العالم الذى صنعته فى عملك أو أن نصنعه بطريقة أخرى، نحن نقبل نص مسرحيتك كجزء من العمل الفنى إلى أن يستكمل فى النهاية (شوشنر، ١٩٨١: ١٦٦).

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

ليس شمة نص مكتمل تماماً، وإنما هناك عدد من المعانى داخل عملية الكتابة. وبالمثل فمهما كان العرض من خلال عمليات التمثيل كاملاً ومفصلاً فإن الإخراج لا يكمل تلك العمليات ولا تكمل هذه العمليات من خلال الإخراج وإنما تخلق عملية الإخراج نصاً جديداً مناسباً لزمان ومكان واستقبال خاص. وهكذا تستمر عملية تغيير المعانى من طريقة كتابة إلى أخرى ومن قراءة إلى أخرى، ومن تحليل إلى تحليل آخر، ومن نمط بروفة إلى آخر، ومن أسلوب إنتاج إلى آخر ومن طريقة استقبال إلى أخرى يتضمن مفهوم من الصفحه في المسرح الذى يقع فى قلب كثير من أساليب النقد التقليدية، التحليل السيميوطيقى الشكلى، تعريفاً للنص المكتوب على أنه فقط (طريقة الأداء المسرحى) بكل معانيه المكتوبة التى تظل كما هى لا يمسها تغيير، وأود أن أعترض بقوة على هذا الوضع وذلك لأنه فى كل وقت يجرى تمثيل نص جديد تماماً، حتى لو كانت للمرء تفسيرات خاصة مميزة لمغزى الإخراج المسرحى الخاص (فى كل مرة) - إلا أنه يظل مع ذلك نصاً جديداً كل مرة. ومن ثم فهذا يعنى أن ذلك الوضع أدى إلى استمرار حدوث عملية.. كما يقول عنها إنجاردن:

يجب علينا بالفعل أن نتعلم كل شئ، يعد ضروريا للدراما المقدمة
لنا من الكلمات التى تنطق بها الشخصيات المسرحية (إنجاردن،
١٩٧٣: ٢٠٩).

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

قدم جرايام وهو الناقد الأدبى ذو النزعة التقليدية رؤيته التى تقول إن النقد الأدبى يفقد قبضته وسيطرته على الدراما لتنتقل إلى محتوى النص الذى يعتبره الطبيعة الأدبية للحوار فى الدراما، (و بالنسبة له فإن قيمة الدراما من حيث هى 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 قالها الأدبى
إلى قالب كل ما يضمه هو إشارة أو كلام غير واضح وغير
مفصل، غير مفهوم فى حوار مستمر من تلقاء نفسه.

يقترح هذا الرأي أن اللغة أو على الأقل اللغة المعقدة هي ثروة الأدب والنقد الأدبي. حيث يشير الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاستون باشيلار إلى أن هذه الرؤية تبسيط للسيطرة "من حيث جعل اللغة المعقدة ملكاً للأدب والنقد الأدبي" (باشيلار، ١٩٦٤: ٢١)، كما أنها لا تزال تتمتع. التيار السائد في دوائر ومدارس النقد الأدبي. ولقد ناقش ريتشارد نيكسون الدراما التليفزيونية في إطار تلك السيطرة في مقالة صحفية جاء فيها: لا يزال التليفزيون يختار بعض الحوارات التي صنعناها وما بداخلها من سذاجة وتبسيط مخل. فكل ما يعرضه التليفزيون ما هو إلا عرض مخل من الأوبرا لن يجدى نفعاً في خلق أدب على درجة جيدة من الكمال. ذلك لأن الحوار الذي يعرضه ليس حواراً فعالاً 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 على تفصيل نماذج خاصة من اللغة والحوار لتكون هي النماذج الأفضل من حيث القيمة الأدبية الرفيعة وفقاً للقواعد الأدبية بصرف النظر عن النماذج الأخرى. يرى نيكسون أن الدراما التي تمثل أدباً رفيعاً هي تلك التي كتبها أناس من أمثال جورج برنارد شو الكاتب الدرامي المبدع والمحبوب، الذي أمد المسرح منذ زمن بعيد من خلال مسرحياته بالدعامة الأساسية للأداء التمثيلي، حيث ألت مسرحياته بكل الكلمات لكل جوانب الحياة (نيكسون، ١٩٨٤: ٤١٠). ويبدو أن نيكسون يعاوده الحنين إلى الماضي، إلى فترة الازدهار التي لم نر مثلاً لها منذ تبايننا باستعادة أمجاد المسرح الكوميدي، والتي من المحتمل ألا نراها مرة ثانية إلا إذا أنبتت تربة الثقافة الجماهيرية كُتّاباً حقيقيين للدراما. ولقد امتدت مرحلة الازدهار لمدة ثلاث سنوات من ١٩٠٤ إلى ١٩٠٧ 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 فويس" لجرانفيل باركر (نيكسون ١٩٨٤: ٤١١).

لقد تطورت بالطبع طبيعة النصوص عبر معايير أدبية محددة وخاصة جداً. فعلى سبيل المثال توجد في مسرحية "الإنسان والسيبرمان" 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 يعلى من صورة النص المكتوب ليصبح من داخله كائنًا مستقلاً بذاته ويستنكر شو المسرحيات التي قدمها هنري جيمس وبصفة خاصة مسرحية "الصراخ" قائلاً: إنه من

المستحيل تمثيل اللغة لأن الحوار لا يمت بأى شبه للحوار الحقيقي بالمرة. لقد ذهب برنارد شو لمشاهدة عرض مسرحية " الصراخ " (١٩١٧) ثم كتب عنها فيما بعد قائلاً:

توجد لغة أدبية واضحة تماماً لا تخطئها العين، حتى تصبح تماماً
غير واضحة ومفهومة للأذن حتى عندما يكون من السهل نطقها
بالفم (إدليل، ١٩٤٩: ٧٦٥).

فقد استنكر كتابة جيمس لحوار لا يمكن لأحد استيعابه، ولقد صاغ شو هذا الرأي
مركزاً على الفواصل البينية فى 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 فى التفكير فى
شئ، لا يمثل حاجة ضرورية الآن لأن يعيد التفكير فيه) إننى حقا
أسفة يا أبت أن أسبب لك أى أذى، ولكن هل يمكن أن أسألك من
يكون؟ فى هذا الموضوع أشرت بقولك إنهم.

تايجن: إنهم؟ (يستوقفه السؤال لحظة ولكنه يرد بعدها بنبرة من
الشجاعة والتاكيد) أن تبدأ أختك به على من تعود الفائدة فيما يمكن
أن أفعله لأحقق لك السعادة أظنك تعترفين بامتنان وأسرته من أولهم
آخرهم وبصفة خاصة الدوقة العجوز الفاتنة، من يكون مرغوباً منك
ويأسرك ببهائه ومن يكون صالحاً من الناس، رائعاً وذكياً مثل
الآخرين الذين من المرجح أن يطلبوا ودك وبعدما يقول ذلك تعلقو بنبرة
الصوت أن تظلى وحيدة، جون نفسه أكثر الرجال دماثة وخلقاً، ومن
يستحقك ويطلبك لنفسه يبدو ليتظاهر أن يتفق معى مثلما قد
تفعلين، إذا كان يفترض أنه شاب فقير، حرضهم بدهاء تعاملوا معه
إثر ذلك بعنف شديد ذلك الكرية الأبله الذى يضرب على فمه (إدليل،
١٩٤٩: ٧٨٩).

هذه فقرة من نص مكتوب سوف تبدو لمعظم الناس على أنها معقدة وصعبة، فأسلوب
الكتابة مهلهل ومن الصعب تتبعه، فعبر أسلوب ركيك بحشد الكلمة بصور متتابعة، يضم
بداخلها صفات عديدة. وقد تم بناء النص بطريقة ترجى المعلومات الرئيسية إلى نهاية
الفصل، وقد فسر ذلك برنارد شو بطريقة مثيرة حينما قال:

"إنه أسمى أدبياً حتى ينم إخراجة على خشبة المسرح" ولكن بطرق عديدة أود أن أقترح أن ذلك الأسلوب فى الكتابة أكثر التصاقاً بأنماط محددة من أحاديث شو وكثير من النقاد التالين له جاهزون للاعتراف به. لقد خلط "شو" بين النظام العلاماتى فى الكتابة - بنظام آخر - الكتابة كحديث - ووضع أحكاماً قيمية - أود أن أقول إنه ليس من السهل نقلها على صورتها.

ما يمكن أن يرى على أنه شىء ناجح وقيم داخل نظام علاماتى واحد فى الأدب يجرى استخدامه معياراً لتقييم النجاح والقيمة لنظام علاماتى مختلف تماماً فى عملية إنتاج الدراما، إن عملية توسيع أطر المعايير خلال عملية نقلها من نظام لآخر هو ما يعنى اليوم ويمثل واحداً من أكبر المعوقات لممارسة النقد الفعال للدراما، وبالنظر إلى نقاد مثل نيكسون والممثلين والمخرجين الجدد نجد أنهم لا يعتقدون بالنص على أنه حقيقة فنية أدبية كما لا يعتقدون بالاعتقاد الراسخ للنظرة التقليدية للنقد الأدبى، وفحواها أن المعنى يرمز داخل النص من خلال الكاتب، فراح يقول "فلنتجاوز بيتهوفن": لأن الاتجاه المسرحى الذى يقول إن أفكار الفنان تشتمل على الكلمات، والملاحظات والصور التى يستخدمها، وتجهيز المسرح للمشاركة فى الأدوار المسرحية. قد لا يهتم أو لا يعتد بذلك مخرج حديث مقيم بعالم المسرح يود تقديم مسرحيتى الملك "لير" و"هاملت" لأنه سوف يشعر بتراخ نحو إعادة تقديمها، فيالها من خسارة إذا تجرأ مثل أولئك المخرجين، وجاء واحد بينهم لا يعتد كثيراً بأدب الدراما ليحاول خلق أدوار مسرحية لا تتفق ولا تتزامن مع تفسير الناقد الأدبى التقليدى لمعنى النص! مثل أولئك الكتاب إذا ظهر الواحد منهم فإنه يتساءل فى دهشة كيف اعتبر هؤلاء الكتاب أنفسهم كُتاب دراما فى الوقت الذى كتبوا مواد التسلية والترفيه لوسائل الإعلام الجماهيرية؟!

تبدو تلك النظرة متعسفة لأنها تحدد فى إطار ضيق جداً ما يجب وما لا يجب أن يكون أدباً، وبالتالي تحدد الدراما باقتنائها بالأدب، لقد برز هذا التعسف فى صور عديدة، وعلى سبيل المثال تكمن إحدى المشكلات التى واجهت ستيفن بيركوف خلال إخراجة لمسرحية "هاملت" وتواجه أى ممثل يعمل بنص معروف جيداً للجمهور مشاعر وأحاسيس الجمهور التى هى 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 بلاغى.. أبحث فى وجوههم الساذجة والبريئة عن إجابة، وصدمت لأنى لم أجد إجابة واحدة، لقد فتشت فى وجوههم فى لاهائى ودوسيلدروف وفى باريس حيث كانت الجماهير كلها متشابهة فى نظرتها المهذبة نحو المسرح الذى كان كما لو أنه مشغول بسرية فى أداء بعض الشعائر من خلال مشاركة الجمهور لحديث العالم الأكثر انتشاراً والذى يؤدي باللغة الإنجليزية من أجل فكرة بعينها يحاول الجمهور الإمساك بها، ومن ثم ينظر بهدوء وإمعان، ويتلف معظمهم إلى سماع كل كلمة وتتبع أى تغير فى الفكرة، وهناك لغة ترتبط بالأحاديث المعروفة، هذه اللغة تجعل وتحول ما كان يعد بسيطاً ومباشراً بشكل فجائى إلى شىء معقد وغامض، كى يصبح لغزاً ذا أعماق دفيئة 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 فى كل حديثه أكثر بساطة ووضوحاً مباشراً فى كلامه وأميناً فى تمثيل النص على المسرح، وهذا ما سوف يخلق الأثر الرائع والمحتمل، ولكن ليس هذا ما أفعله بشكل دائم (بيركوف، ٨٩: ٩٤).

تلك اللعنة التى كتب عنها بيركوف هى لعنة متعددة الأوجه. وبالمثل أوضح عالم الاجتماع الأمريكى إرفنج جوفمان قائلاً: وليس المنتظر منا أن نمثل فقط وإنما المتوقع أن نمثل جيداً، وهذه الطريقة الجيدة التى نمثل بها وما تعنيه وما هو متوقع أن تعنيه فى سياقات مختلفة تلك هى القضية والفائدة الحاسمة.

تحدد جودة العديد من النصوص من خلال النقد الدرامى عبر معايير أدبية التى فى أغلبها من وجهة نظرى أقل توافقاً وتناسباً للاستخدام، وهذا ما اعترف به محترفو المسرح منذ وقت طويل وخاصة الكثير من الأكاديميين، حاول تشارلز ماروفتز فى مسرحية "عطيل" (عرضت على المسرح المكتشف فى لندن فى يونيو من عام ١٩٧٢). أن ينقذ شخصيات المسرحية من استبداد أدب قاعة الدرس طرائق تناولها وتفسيرها، لقد وظف ماروفتز القضايا الخاصة بثورة السود فى أمريكا وخاصة فكر أناس مثل مالكوم إكس وكتاب مثل

أميرى بركه (لى روى جونز) من أجل خلق إطار لإخراجه المسرحى لـ "عطيل" وفى تقريره للفرقة المسرحية كتب يقول:

١- يحاصر التهديد الممثلين فى مسرحية "عطيل" لشكسبير عندما يظهر المنشق بينهم الكل خائف ومهدد غير أن التهديد الأكبر يكمن فى تهديد الممثل الذى يؤدى دور عطيل حيث أن انتزاع الممثل الأسود لدور "ياجو" تدريجياً يجعله يشعر أن أدائه ليس إلا عنصراً سياسياً، مكملاً فى صورة أقرب إلى الكلاسيكية وهى تمثل بنفس الطريقة على مدار أربعمئة سنة تقريباً.

٢- تتحول شخصيات مسرحية "شكسبير" تدريجياً إلى شخصيات معزولة عن سياق النص المحدد لها فشخصيات مثل "ياجو، ديدمونة، عطيل" إضافة إلى كونها جزءاً من الشخصيات الروائية فى عمل شكسبير هى أيضاً شخصيات فى العالم المتلقى لهذا الأدب وهم يعانون الاغتراب من خلال التقاليد ويتم تحديدهم بقوة من خلال الماضى ومن ثم فهم غالباً يظهرون كشخصيات درامية بمحض إرادتهم (ماروفيتز، ١٩٧٨: ١٧٨).

لكى نغزل هذه الشخصيات بعيداً عن العالم المتلقى للأدب يقول ماروفيتز:

يجب أن نعمل بالفعل منذ بداية العمل على إحداث تباين واضح بدرجة كبيرة من كل أنواع الجمل التى تظهر فى كلام السود الأمريكيين المتضمنة لكلمات الجحيم وكلام البيض وذلك من أجل الوصول بالصراع إلى ذروته بين آلية اللغة المعاصرة وأشعار شكسبير التقليدية لأن شيئاً واحداً سوف يبدأ فى الظهور خلال عملية الكتابة. حيث يجب ألا يكون الأسلوب جامداً أو يكون خلطاً بسيطاً لمواقف حديثة ومواقف تقليدية قديمة ولعل أحد هذه الأساليب كان يوحى بشيء ما عن الصراع السياسى للسود فى أمريكا، وبطريقة أخرى كانت ثمة محاولة لقول شيء ما عن المعتقدات التى كونها الناس عن شخصية عطيل فى مسرحية شكسبير وكيف يكون ذلك مرتبطاً بالمشاكلات والهموم السياسية المعاصرة، وآخر سوف

يقول أيضاً أنها محاولة للإيحاء بأن الشخصيات هى نفسها شخصيات شكسبير، إلا أنه ونتيجة لكونها تدور فى نفس الإطار لمدة مائة عام تقريباً، عزلت نفسها الآن عن سياقاتها وأطرها الأصلية، ولذلك فإنهم فى اتجاه يموج بحرية فى أنواع مختلفة من التربية الثقافية، ومن ثم يمكن السيطرة على تلك الشخصيات وإدخالها فى سياق جديد (ماروفيتز، ١٩٧٨: ١٨٦).

ويتضح ذلك من شخصية الدوق الذى يؤدى دوره كولونيل أبيض من أقصى جنوب أمريكا وهو كاسيو، شاب إنجليزى فى دور مساعد، ويأجو شخص ساخر مازح فى إشارة تشبه فى رؤيتها رواية "العم توم" فى عالم البيض. لقد ولج ماروفيتز فى عالم الدراما ليس فقط من خلال رفض فكرة أن المعانى مملوكة للكاتب ويجب أن يروج ماروفيتز لها وتشرح بأمانة من خلال الممثلين والمخرجين، وإنما أيضاً من خلال الفكرة المسيطرة بدرجة شديدة، والتي تقول إن أفضل الناس قدرة على الوصول لتلك المعانى هم من تمرسوا فى العمل داخل التحليل الأدبى التقليدى. إن ما اهتم به ماروفيتز وآخرون مثله هو التطبيق العملى الذى يعترف بأن حديث النقد والإنتاج الدرامى ليس حديثاً بريئاً سليم النية. فالنقاد ليسوا ملاحظين موضوعيين ومحايدين لمعانى شخص آخر هو الكاتب، كما أن الممثلين والمخرجين والجماهير لا تشارك فى العمل المسرحى سواء بالتمثيل أو المشاهدة، ونلاحظ تلك المعانى بأمانة وموضوعية ودون نقدها. إن الأسس المسرحية والفلسفية لممارستهم النقدية لا يمكن تجاهلها بالرغم من الأسطورة المسيطرة التى تذهب إلى أنه يمكن تجاهلها، ومن ثم فإن ذلك يقصد به منذ سنوات عديدة نمطا الاستبداد وهما تمييز النص الأدبى وتمييز المؤلف. وأحد الخطوات الأولية للإفلات من هذا الاستبداد هو أن نعترف بأنه ليس هناك صوت واحد يشترك فى بناء المعانى وإنما توجد أصوات متعددة.

الأصوات المتعددة:

افتتح كيث ألان كتابه "المعنى اللغوى" فى عام ١٩٨٦ بقصة عن المتحدث الذى دخل قاعة مكتظة بالناس، وأقرب من الميكروفون وأعد نفسه ليتحدث، وما إن فتح فمه حتى سقط بفعل أزمة قلبية دون أن ينطق بكلمة واحدة. وضع ألان رأياً حاسماً بقوله إنه ليست هناك محصلة أو نتيجة على الإطلاق لما عزم المتحدث قوله إذا لم يكن قد تغوه بكلمة ومن ثم

لم تسمع. إن أهمية اللغة تبرز فقط حينما تكون جزءاً من التفاعل والتواصل الاجتماعى ومن ثم يبرز معناها أيضاً فى هذا التفاعل.

اعترف الفيلسوف لودفيك فتنجشتاين بذلك حينما قال بأن تلك الممارسات العملية هى التى تعطى للكلمات معانيها، وهنا كان يشير من خلال الممارسات العلمية إلى فكرة مفادها أن الاستخدام أو التطبيق هو الذى يحدد المعنى وليست المعانى ذاتها فى إطار حرية السياق للنص. فالمعنى يُرمز إليه من خلال الكلمات ومن ثم فمصطلح الممارسات العلمية يشكل أهمية كبيرة هنا. لقد كانت الكلمة الألمانية التى استخدمها فتنجشتاين أى التطبيق العلمى وأود أن أقول إن الدمج بين آراء فتنجشتاين حول اللغة على أنها استخدام علمى، والفهم الماركسى للتطبيق العلمى على أنه نشاط بشرى، سوف يكون فى مواجهة الاعترا ب والاضطهاد المؤسسى يقتضى أن يصبح نشاطاً ثورياً راديكالياً من أجل بعث التغيير فى ظروف الإنسان، و سوف يعمل وقتها كقاعدة فعالة يتأسس عليها بناء التطبيق النقدى. ويتضمن التطبيق العلمى وما يرتبط به واللغة تفاعلاً وتغيراً سياسياً واجتماعياً، ومن ثم فإن الفهم النقدى للتطبيق الدرامى يدور هو الآخر حول التفاعل والتغيير الاجتماعى. إن التطبيق العلمى عملية تضم التحليل والحدث المصممين لبعث التغيير، يتضمن التطبيق العلمى كلا من الحدث والعملية التى 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 هى ممارسات تحتوى على التفاعل الاجتماعى كما أن التفاعل الاجتماعى يتصل بقضايا السلطة والتغيير. وفى أحيان كثيرة لا يعتمد الاتصال على ما تعنيه الكلمات وإنما أكثر على ما يدركه كثير من الناس، مع أن المعانى توجه عبر اللغة، فإن هذه المعانى لا تمثل شيئاً جوهرياً لنظام وثبات اللغة، لقد صاغها الناس وبدرجة عظيمة الأهمية صاغتها المؤسسات فى المواقف الاجتماعية التى تتغير بشكل دائم.

إن ما تعنيه الكلمات نفسها غالباً ما يعد نتيجة أقل شأنًا من إستراتيجيات وأسس البناء بداخل الحديث، مثلما يظهر فى هذا الحوار بين جبرى وإما فى مسرحية " الخيانة " (بنتر ١٩٧٨: ٥٢):

جبرى: عندى أسرة.

إما: أنا أيضاً عندى أسرة.

جبرى: إننى مدرك لذلك تماماً، كما يجب أن أذكرك بأن زوجك أقدم صديق لى.

إما: ماذا تعنى بذلك؟
 جبرى: لم أقصد أى شىء من هذا.
 إما: لكن ما الذى تحاول أن تصرح به بقولك ذلك؟
 جبرى: يا للمسيح! لم أحاول أن أصرح بشىء، لقد قلت بالضبط ما أردته.
 إما: أمكذا؟

أيمكن أن نستنتج ما يجرى فى هذا الحديث عبر الأداء التمثيلى ليضع إما فى موقف الهجوم وجبرى فى موقف الدفاع؟ يبدو أن الصراع بين الشخصيتين لا ينشأ مما يقال وإنما مما لم يتم قوله، فلا يظهر ما يشير إلى حدوث خلاف فى الرأى بينهما وما ظهر هو اختلاف يبدو أنه يستند إلى حالة من الشك والغموض، غير أن ما يشكل على الأرجح أهمية متزايدة لفهم الصراع الذى يعتمد على الشك، وبالتالي الأداء التمثيلى له، هو تلك الملامح المميزة للنص والتى يأتى فى أولها حالة انعدام اليقين بينهما، ويبدو أن هذا فى أغلبه يستند بداية على انعدام اليقين حول ما يبدو ظاهراً من معنى تشير إليه كلمة ذلك خلال مجرى الحديث، يبدو أن كلا من جبرى وإما يستوعب معانى مختلفة تماماً لهذه الكلمة ومن ثم ما يبدو فى مواضع أخرى على أنه أسلوب ربط فعال لإحداث الترابط بين أجزاء النص والشخصيات معاً، ويمكن أن يجرى تمثيله بطريقة فعالة على أنه محمول يثير الغموض ومن ثم يثير الصراع بين إما وجبرى. لقد قام جبرى باستبدال كلمة (هذا) فى السطر رقم (٦) المعنى الواضح فى حديثه لتضفى الغموض على ما يقوله ومن ثم استخدمت للإشارة إلى تقهقره فى الصراع. غير أن تكرار استخدام إما بشكل واضح لكلمة (ذلك) فى ردها على جبرى يكشف ويضاعف الضغط عليه إلى الحد الذى يرد عليها بطريقة غاضبة، يمكن أن يفهم الصراع بين الشخصيتين وتطوره بشكل واضح، وفى تلك الحالة تتبع الضمائر البارزة فى الحديث أكثر من بناء صورة عبر تتبع مسار لفهم هذا الصراع وتطوره من خلال معانى الكلمات فقط. ويعتمد الصراع على قراءة النص وليس ما يوجد بداخله من إشارات ضمنية ولكن ما تشير إليه القراءة من آراء مختلفة تبرز من النص عن طريق الشخصيات. وبالمثل فإن الصراع يمكن أن يرتقى بصورة كبيرة فى الأداء التمثيلى من خلال التركيز على الضمير (أنا) ليتصور كل جمل الحوار فى مسار الحديث بين جبرى وإما، ومن ثم يجرى بناء سلطة النزاع بينهما عبر تأكيد كل منهما لذاته على حساب الآخر، ومن بين الأشياء الأخرى إبراز كلمة (أيضاً) لتعطى تركيزاً فى رد إما الأول على جبرى، لتؤكد تلك النهاية على تطلع إما للحصول على مكانة متساوية من السلطة مع جبرى.

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

اللغة والحديث:

فى مقالة بعنوان "فى الأسلوب الدرامى" يتحدث سارتر عن التلازم بين المسرح واللغة والحدث قائلاً:

يجب أن يعبر الكلام داخل المسرح عن تعهد أو التزام أو رفض أو رأى أو حكم أخلاقى أو دفاع عن حقوق إنسان أو اعتداء على حقوق آخرين. كما يجب أن يكون فى أسلوب بلاغى مرتب أو يكون وسيلة لتنفيذ مغامرة. على سبيل المثال من خلال التهديد أو الكذب أو شىء من هذا القبيل بشرط ألا تفرغ فيه أدوار السحر والسخرية والتقديس.

بينما تتركز سلطة اللغة على قدرتها الادائية مثل لغة الشماس والكهان من أجل تحقيق شىء ما وعبر هذا الفعل تغيير شىء ما. ويستطرد سارتر قائلاً:

هذه اللغة هى جزئية أو لحظة فى حدث كما هى الحياة، وهى موجودة ببساطة من أجل إعطاء أوامر أو الدفاع عن أشياء معينة أو تفسير للمشاعر فى صورة نزاع من أجل الدفاع عن شىء، وهذا ما يظهر فى الأغراض المعلومة لاستخدامها، للإقناع أو توجيه الاتهام من أجل إبراز القرارات أو من أجل استخدامها فى مبارزات نمطية كحالات الرفض أو الاعتراض وما يماثلها فبمجرد أن تتوقف اللغة لتتحول إلى حدث تثير فى تلك اللحظة شخصاً. وكما يوجه هذا

المفهوم اللغة وبشكل واضح إلى تصور هذه اللغة على أنها شيء غير قابل للرد تماماً مثل الحدث، والحدث الحقيقي هو الشيء الذى لا يرد وإنما يصبح مع استمراره أكثر ثورية. وحتى لو أردت أن تتردد وتعود من جديد لنقطة البداية، لن تستطيع، ويتعين عليك أن تمضى حتى النهاية، إنها الحركة الراديكالية للحدث التى أصبحت مخططة ومنسقة داخل المسرح (سارتر، ١٩٧٦: ١٠٥) .

ومن ثم فإن اللغة عند النظر إليها فى ضوء هذا المفهوم، لن تعنى ببساطة أنها وسيلة لتمثيل الحقائق والمعانى الموجودة بالفعل وإنما هى اللغة التى يتميز أداؤها بأنه يجرى تباعاً وهنا ينشأ الحدث لتخليق معانٍ وحقائق جديدة، كتب إدوارد بوند تحت عنوان "ملاحظة على المنهج الدرامى" (بوند، ١٩٧٨: ١٤) يقول:

لم يعد التأثير يتبع السبب والمؤثر، كما لم يعد الحكم يقيم الحجة، كما كان الشأن فى الماضى، وعلاوة على ذلك ظلت لغة القيم والأخلاق أسيرة لنفس الفخ، ومن ثم فليس سهلاً على الكتاب المعاصرين أن يضمنوا فى أساطيرهم وقصصهم أشياء لتعليم الخبرة الحيانية والأخلاق بطريقة كانت تجب وتلائم المجتمع المستقر الآمن؛ إذ لم يعد أسلوب حكى القصة والاستخدام المعيارى للغة يحتوى على التفسير الكامن بداخلها. ونحن مازلنا جزءاً من مجتمعاتنا المؤسسية المعاصرة، فإن حياتنا أصبحت خالية من المعنى، ولذلك أصبحت القصص التى تدور حولها هى الأخرى خالية من المعنى ولا تستطيع القصص أن تقدم تفسيرات بذاتها، فلم تعد تستطيع أن تعلمنا كيف يمكن أن نفهم ما بداخلها، كما لم يعد الكاتب الدرامى يستطيع أن يواجه الجمهور بالحقائق من خلال حكايته للقصة. لقد صار التفسير مزيفاً من خلال المجتمع، حتى اللغة المعيارية نستخدمها لكى نتعايش بها داخل المجتمع الرأسمالى ولا يمكن استخدامها لتفسيره. لقد أوديت لغتنا حين دخلت إلى هذا المجتمع مثلاً أوديت الفضيلة. وهذا يعنى أن سلامة ونقاء أخلاقنا عرضة للخطر ولن نستطيع 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 نعيش بالتأكيد داخل مجتمع مؤسساته قوية إلى الدرجة التي تنقد نفسها أو حتى غنية بما يكفى، نحن لسنا مثل الرأسمالية الأمريكية التي تمول وتجنى أرباحاً من أفلامها التي تدور حول المكر والخيانة، والمحاكمة العرقية للسود إن القضية ببساطة هى أننا يجب أن نعيد كتابة الحس الإنسانى 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 العملى إنها اللغة المحددة من أجل التأثير على التعبير لأن المجتمع هو الآخر يعمل فى إطار الصراع ولعل دور التطبيق العملى 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 شئ، يمكن أن يكتب فى كتاب مثل هذا. ولكن مع الأخذ فى الاعتبار المشاكلات العديدة التي يمكن أن تنشأ حوله. غير أنه يعد اعتقاداً أساسياً للغرض السابق حيث إن ما يثيره التطبيق العملى من تغيير سوف يكون هو نفسه ما يجب أن يأتى فى مقدمة الخطاب الدرامى (أى داخل قاعة الدرس والمسرح والبلاتوه وغيرها). ومن ثم فإنه يمكن أن يتصدر المؤسسات الحاكمة للمجتمع، ففى مسرحية "الألوان" لـ بوند تشرح أنا تلك الحاجة للغة جديدة متحررة وذلك خلال حديثها مع ترينش:

ترينش: (يحاول أن يشرح) يجب أن تساعدنى فى دفع مسيرة العالم، ليس لتجذبيه نحوكم، يجب أن تكون لديك أسباب لما تفعلين ومن ثم تشرحينها لنا وتجعليننا نستمع إليك.

أنا: نحن فقط نشرح أما أنتم فتقرؤوها.

ترينش: ولكن.. إنها الكلمات.

أنا: ألا تعنى شيئاً بالنسبة لك. ذلك المجتمع لا يستطيع أن يشرح نفسه لنفسه أنت لا تفهم شيئاً حتى الوسائل الجماهيرية للشرح من صحافة وتلفزيون، ومسارح، ومحاكم، ومدارس وجامعات، تجمع فيه

المعلومات، يكون مملوكًا بطريقة أو بأخرى لأناس 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 يعنى الاعتراف والتسليم بأن العوالم التى تعيش فيها عوالم محددة بأطر معينة من النصوص وبطريقة متقطعة عشوائية، وتشير اللغة التى يتعرف عليها ترينش ويفهمها إلى عالم مختلف تمامًا عن عالم أنا التى تحاول أن تدفعه لفهمها لأنهما يستخدمان لغات مختلفة تمامًا عن الإنجليزية، وبتعبير آخر فعن طريق الأداء فى لغات مختلفة يمثلان عوالم مختلفة تمامًا. ويدور التطبيق العملي حول معرفة تلك العوالم المختلفة ومحاولة إحداث تغيير بداخلها، وما يوجد بها من ظلم واضطهاد، كما تدور حول تنفيذ ذلك فى تلك العوالم التى تستخدم وتعرف النصوص الدرامية على أنها جزء من المسار الذى تحدد وتفهم منه الحقائق، لقد عارض برتولد بريشت قائلًا: إن الكتابة للمسرح تعنى فى الأساس تجديد شبكة العمل الفعلية للمجتمع، وإظهار الآراء المسيطرة مثل آراء الأقوياء المسيطرين والكتابة من وجهة نظر الطبقة التى تعد سلسلة من الحلول الشاملة للمشاكلات الضاغطة التى تصيب المجتمع البشرى وتؤكد على ديناميات التنمية (ويليت، ١٩٦٤: ١٠٩). وهذا يوحى بالرغبة فى نيل السلطة والسيطرة، بهدف التأثير على التغيير، فى مجال أكثر تحديدًا وتركيزًا للنصوص الدرامية وأكثر التصاقًا بالتطبيق الدرامى.

ولا يجوز أن يفيد المعنى ببساطة فى إطار ما تعنيه الكلمات فحسب، ولكن فى إطار المستويات العديدة من المعنى الموجودة فى اللغة. كما هو الحال وبالمثل فى الحدث فى التعاملات الاجتماعية والمؤسسية وتفاعلات الناس المشتركة فى الاتصال حيث إن معظم المعانى لا تجد لنفسها مسارًا داخل المعجم. إنها معان تتضمن حركة جسدية وتعبيرات بالوجه ونوعية من الصوت وسرعة فى توصيلها فى أثناء الحديث. إنها أيضًا معان ضمن ما يسمى بالأنافة الاجتماعية والحديث القصير، والمعانى التى تتداخل فيها السخرية والهزاء والمجاز والغريب من الكلمات المألوفة والمعانى التى تتضمن صيغ التردد والبدايات الخاطئة وكلمات الصمت فى اللغة والمعانى التى تتضمن المزيد من الافتراضات الأيديولوجية والسياسية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية البارزة منها والمستترة فى عملية التفاعل. إن معانى الاضطهاد الطبقي والعنصرى والسلطوى والجنسى: وهى المعانى التى تدخل فى عمليات البناء والمقاومة وسلطة العلاقات بين الناس وتدخل فى عمليتى الصراع والتعاون، إنما تكون كما ضخماً من إستراتيجيات بناء الناس للنصوص بالطريقة التى تُبنى بها الحقائق داخل التفاعل الاجتماعى.

ويدور معنى الاتصال دومًا حول إنجاز شيء ما لشخص آخر كما يدور حول مجموعة من الفاعلين الذين ينفذون شيئًا ما للمفعولين بهم. غير أن هذا الفعل يجرى دائمًا بصورة متغيرة، فهو شيء متحرك ومتغير. إنها تلك الحركة التى تعد عملية حاسمة لأنها تدل على أنه لا توجد معانٍ ولا فاعل ولا مفعول به ولا واحد من الناس أو مؤسسة من المؤسسات البشرية ولا ممارسات اجتماعية ولا عمليات تتضمن حدثًا، فى شكل محدد وثابت لا يتغير. فالمعنى دائمًا مؤجل وغير مكتمل على الإطلاق، لأنه لم ينته أبدًا.

تمثيل المعانى:

لقد أوضح ستيفن بيركوف (١٩٨٩: ٩٤) هذا الإرجاء للمعنى فى إطار تفسيره للمنولوج 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 صوتى.

وذلك هو السؤال:

أخلق هذه البداية أحيانًا حتى أتغلب على الوعى الذاتى فى بداية فقرة التمهيد. وبهذا أدخل فيها قبل أن يلاحظ الجمهور، ثم أستريح لحظة حتى أجعلهم يستوعبونهم بأنفسهم وأحيانًا أخرى أبدؤها فى الواقع ببطء كنوع من الاعتراف بمشكلتى ولكن دائمًا أتوجه إليهم فلو بدأتها بشدة وبحدة ثم ظهرت أنها تعمل على تأليه كثير من ساعات الفكر، كما لو أننى غيرت جلد أفكارى فإنها سوف تكشف عن نفسها. وبعد كل هذا الخوف من الحيرة فإن الحياة تتلخص فى عبارة أكون أو لا أكون أحيانًا تشبه الحوار مع الجمهور مثلما توقعت الإجابة.

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

(أن تموت)

دعونا نتأمل هذه الكلمة كاختيار آخر أراه يمكن حدوثه. انظر إلى الجمهور... مثل هذا السلام هذا الفراغ - توقف النفس حتى فى قولها أن تموت الموت بينما ننطقها! أتنام... أتنام... فكرة أخرى مزعجة سوف تهدد دائماً الأخرى المسألة فى حالة الخوف، أى طريق يسلكه المرء هناك سوف يكون بديلاً، فهاملت لديه بدائل عديدة ما دام لكل مشهد نظير من أجل تعريف المشهد نفسه، ومن ثم كلها ضرورية للمشهد. أن تعيش أمر سيئ ولكن أن تموت أمر أسوأ... سوف نحلم وما دمنا نحلم أثناء النوم، الكوابيس محتملة بداخله، ومن ثم نتخيل استمرار خلود الكوابيس التى يمكن أن تنشأ داخل ذلك النوم الأبدى. نحن نتذوق النوم الحقيقى الذى هو أشبه بالموتة الصغرى كما أننا نتعذب بالرؤى المرعبة لذا تخيل عدم قدرتك على التخلص من هذا الشيء الدموى بعيداً. هاملت يتجاوز بعيداً عن هذا الألم من الخوف الأبدى.

بالرغم من أصوات الأداء المتعددة هنا بالنسبة لبيركوف بصفته مخرجاً وكاتباً وممثلاً، سواء كانت لهاملت أو غيره، فإن تلك الأصوات تقود إلى تمييز نوع واحد من التفسير لشخصية هاملت، وهو أنه يعارض ويبتعد عن ذلك الألم من الخوف الأبدى. 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 فى كل إخراج مسرحى.

وتعد هذه النقطة مسألة حاسمة لأنها تعنى أنه لا يوجد شيء لحسم قضية أن هناك نصاً واحداً لا يتميز، وعلى سبيل المثال الإخراج المسرحى "انظر وراك فى غضب" (جون أوسبورن، ٨ مايو ١٩٥٦) ينظر إليه الآن وبصفة عامة على أنه كان نقطة تحول فى المسرح الإنجليزى المعاصر، نتج عن محصلة عدد مختلف من المقالات النقدية، كتبت حولها بعض الآراء التى تشير إلى أن أهميتها كمسرحية (غير عادية) (فايننشال تايمز ١٠ مايو ١٩٥٦) إن كان ذلك الرأى مضللاً. وقد احتوت جريدة "التايمز" فى عدد ٦ مايو ١٩٦٥ على مقالات شنت حملة غاضبة للتنديد بالمسرحية، علاوة على جريدة "مانشيستر جارديان" فى عدد ١٠ مايو ١٩٦٥، التى وصفتها بأنها "تمثل بلبله شديدة كدراما أولية"، كما تشير جريدة "الأوبزرفر" فى عدد ١٣ مايو ١٩٦٥ إلى أنها من أفضل مسرحيات عصرها. يوجد عدد كبير من الرؤى هنا لأن هناك حقائق عديدة لذلك الإخراج الخاص فى تلك الليلة. وبالرغم مما يبدو واضحاً أنها فقط مسرحية واحدة، بعد مضى ثلاثة وثلاثين عاماً على

إخراجها ثم عرضها مرة أخرى فى عام ١٩٨٩ على مسرح (ليرك) بلندن، ليكتب عنها جون بيتر فى جريدة "الصنداى تايمز" فى عدد ١٣ أغسطس ١٩٨٩: بينما أوشك أوسبورن أن يحتفل بعيد ميلاده الستين وكان ذلك فى نفس الوقت الذى كتبنا فيه عنه: ما نشرناه فى مقالة هامشية ومكننا أن جون بيتر يكشف النقاب عن المغزى الحقيقى للمسرحية، فالتحول الذى حدث كان حكماً على أن المسرحية لا تدور حول شاب غاضب ينتمى إلى يمين أو يسار من تيارات السياسة البريطانية وإنما كان ذلك حكماً لكاتب شاب فى عصر الحضارة العتيقة.

لكن ما الذى تشير إليه كلمة (هى)؟، إن جون بيتر مثل غيره من النقاد السابقين لا ينفذ أداء المسرحية فى ليلة العرض الخاصة وإنما ينفذ شيئاً آخر أطلق عليه هو وآخرون المسرحية. ومن خلال ذلك ينفذون الكاتب نفسه، ومن ثم فإن ذلك لا يعنى نقد الأداء المسرحى وإنما يعنى شيئاً آخر أطلق عليه المسرحية أو الكاتب، وتوجد تصنيفات شائعة جداً ولكن بالرغم من أهميتها الواضحة والمتزايدة على ساحة النقد الدرامى وبدرجة كبيرة، أقول إنها تصنيفات تتحدى أى شخص يقدم على نقدهم. وفى هذا الصدد تتحدى التعريف لمعناها فى الممارسة النقدية ومن ثم فإنهم يدورون حول اللاقيمة. إن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه ليس هناك مكان للكتابة والكتاب فى التطبيق الدرامى، وبعيداً عن ذلك فما أعنيه هو: طالما توجد تصنيفات نقدية ونظرية فإن المسرحية والكاتب يكونان فى مرتبة أعلى من التحليل، وما نستطيع أن نعالجه فى إطار تباين درجات الثقة هو مفهوم النصوص الدرامية فى 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 فى الحال على فكرة أن النص المكتوب هو مجرد حيز أو سطح لبناء المعانى داخل أداء الكتابة والقراءة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال. وهذا بالتالى يثير قضايا مهمة جداً حول كيفية التعامل نظرياً وعملياً مع مكانة النص الدرامى قبل إخراجها. فلو أن بأيدى الممثلين نصاً مكتوباً، 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 تنول ملكية النص للمنتج؟ أم للكاتب؟ أم للناسر؟ أم لمن اشترى نسخة منه من الكاتب؟ أم لمخرج النص؟ أم للشركة المسرحية أو التلفزيونية أو السينمائية؟ بعض الإجابات التى سوف نراها

داخل الأجزاء المختلفة من هذا الكتاب هي ما تخلق الصراع دوماً. وطبيعة هذا الصراع هي ما تثير اهتمامي، لأن الصراع عملية أساسية داخل التطبيق العملي، والتطبيق العملي من وجهة نظري عملية أساسية للممارسة النقدية المستولة سياسياً واجتماعياً 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 يتقلب على استبداد النص المكتوب، وبالطبع فإن نتيجة هذا التصادم بين الأداء سوف تكون - بالضرورة - مختلفة باختلاف الناس، تماماً وبدرجة كبيرة مثل اختلافهم حول مفاهيم النص المكتوب، أي النص الدرامي والأداء التمثيلي أو أداء النص، أو الإخراج... إلخ، وبخصوص تطوير نظرية اللغة والتطبيق الدرامي فإنني مهتم بصفة خاصة بالنصوص الدرامية وعلاقتها 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 يميز النص الدرامي عن غيره من النصوص؟ والإجابة أن الاستخدام هو ما يميزه عن غيره من النصوص. فلو استخدم النص في أداء عمليات القراءة والكتابة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال كأي نص درامي سوف يصبح بالضرورة نصاً درامياً.

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 مطلقاً 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 أستخدم لفظ الإخراج فإنني أعني بذلك الأداء التمثيلي بصفة عامة في المسرح أمام جمهور يقوم بعملية الاستقبال.

إن جنس الدراما لا يُعرف بطريقة ذاتية أو من خلال عملية الكتابة، وإنما من خلال الاستخدامات والتطبيقات الاجتماعية التي تصنع النصوص. والنصوص تؤدي من خلال مؤسسات متنوعة مثل مسرح الهواة ومسرح المحترفين والتعليم والتلفزيون والسينما

والراديو وأفلام الفيديو والصحافة ومعالجة وتعليم الحديث والتدريب الصوتي لأحاديث العامة المحددة والمنشورة، وغيرها فى أية صورة من صور الأداء التمثيلى.

التفسير:

تعد النصوص الدرامية دائماً نصوصاً مختلفة حتى لو كان الأداء مسجلاً فى صورة نص مكتوب أو على شريط سينمائى أو فيديو، ولن يكون النص الدرامى أبداً واحداً، بسبب الرؤى التحريرية له والتي تصنع فى أثناء التسجيل وبسبب اللقاءات المختلفة الموجودة فى صور ونماذج مختلفة من الأداء وبسبب اختلاف طرق الاستقبال لكل من الجمهور والممثلين. فلا توجد مناسبتان يصبح استقبال النص الدرامى فيهما واحداً. كتب الكاتب الدرامى هارولد بنتر على سبيل المثال يقول: أتمنى أن تعنى مسرحياتى شيئاً مختلفاً لكل من يشاهدها إذ يجب أن تكون كذلك، لأنه لا توجد أبداً استجابة واحدة (وريه، ١٩٧٠: ٤٢١). لم يُرض هذا الرأى الناقد الأدبى الأمريكى كلينث بروكس فى قراءته لمسرحية "ماكبت" لأنه شعر أن هذا المعنى الموجود الثابت يمكن أن يوجد من أجل المسرحية متى وجدت، فلا حاجة لعمل شئ آخر. ويعد ذلك ثبوتاً وسكوناً أكثر من كونه إجراءً ديناميكياً للتفسير حيثما يتحول المعنى إلى منتج نهائى، عارض بروكس برأيه أن "ماكبت" يمكن أن تفهم كمسرحية من خلال صورة واحدة تتضمن بما يوجد فى السطور التالية:

طفل جديد مجرد من الملابس

خطى واسعة تعبر هذه اللغة أو فردوس الطفل الجميل

حصان عند الرسل العمياء للهواء.

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

إنه يطرح آراء مهمة وغالباً ما تكون عبقرية، فمن الصعب ضمان

مهمة العمل الدرامى لينقله إلى فقرة وحيدة بمثل هذا الغموض. ما

يتطلب العكوف عدة دقائق على قراءتها فى مشهد يعتمد فى معظم

تأثيره على حلقة نقاشية تقام فى الوقت نفسه بالحجرة المجاورة

(هوربنى، ١٩٧٧: ١٨)

يمثل هذا الرأى الذى وضعه هورنبى أهمية كبيرة لأن الناقد الأدبى يتعامل مع النص الدرامى بصفة أساسية على أنه يحمل دليلاً وحيداً لمعنى وحيد للمسرحية، ولهذا فإن هذا الدليل يخفى فى كلمات فقرة وحيدة، كما أن تكرار ما فعله بروكس يعنى اختزال النص الدرامى حتى يصبح ببساطة مجرد كلمات على ورقة مكتوبة، كما تتجاهل دراميا كتب دنيس ديدروت فى منتصف القرن الثامن عشر حول "التناقض الظاهرى للتمثيل" يقول:

كيف يمكن أن يؤدى ممثلان مختلفان جزءاً من مسرحية بالطريقة نفسها، حتى عندما يكون النص واضحاً بدرجة كبيرة وأكثر إحكاماً، ولو كانت قوة الكلمات ليست كافية لأكثر الكتاب ولن يكون أكثر من الإشارات التى تشير إلى رأى أو شعور أو فكرة؛ إذ تحتاج الرموز إلى حدث وإشارة وتجديد فى الحديث والتعبير فى سياق كل الظروف المحيطة من أجل إعطائها دلالاتها الكاملة (ديدروت، ١٨٨٣: ٥).

إنه يعتبر النص الدرامى مثل المسرحية ويفترض أنه شخصية منفردة مستقلة بدلاً من تعدد الأدوار المحتملة له، فإن ذلك يعنى تجاهل سياق الظروف المحيطة وتقليص أى 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، ففى هذا النوع من التحليل الأدبى للدراما لا يعد الجمهور أو الإخراج الخاص بهم الأكبر حتى لو كان ذلك فى صميم الموضوع؛ فالنتيجة الخاصة بالمعنى الوحيد بهذه الطريقة كانت ولم تزل ترتبط غالباً بما يعتقد أنه مقصد وهدف الكاتب. ومن ثم فإن الإقرار بهذا الكشف لتنفيذ ذلك يعنى إساءة فهم لديناميكية خلق المعانى وتجاهل تغيير سياقات نصوص الأداء بدرجة كبيرة. فالمعنى دائماً مؤجل ولا يكتمل أبداً. وكل النصوص هى نصوص جديدة بغض النظر عن كم الوقت أو بأية طرق جرى عرضها على خشبة المسرح.

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

قد تبدو لغتى العامية حيث هى موجودة بالصفحات المكتوبة، قد تبدو لبعض الناس لغة مسطحة ولكنها صممت لتبعث لغة أكثر غنى، من خلال الأداء الذى أعتقد أنه الأساس لأية حقيقة وفى كل ثقافة تعتقد

أئننى قانع وراضٍ بهذا الأمر الغالب فإن المسألة تقتضى منا بصورة كلية تمامًا أن نسيطر على تلك اللغة العامية، وأن نتعلم كيف نستخدمها فى أسلوب واضح ومتميز، غير أنها لو حلت محل اللغة الأخرى لا أظن أنه يجب علينا بالتالى أن نقلل من هذا النوع وبصورة كبيرة، حيث يتساوى أو يتماثل. (هاى و وروبرتس، ١٩٨٠: ١٨٩)

ويضع بيتر بروك رأياً مشابهاً لذلك فى كتابه الفضاء الخالى (بروك، ١٩٦٨: ١٣)، حيث الكلمة هى الجزء الصغير المرن لعالم ضخم من المعلومات غير المرئية ولعل هذا يشبه فى محتواه أيضاً وعلى الأقل ما طرحه بريشت حينما قال بأن المسرحيات الجيدة يمكن أن تفهم فقط حينما تمثل، وأيضاً ما طرحه هارولد بنتر حين كتب يقول إن اللغة فى ظل ما يقال إن شيئاً آخر يجرى التصريح به حينما يكون الكلام الذى نسمعه دليلاً على ما لم نسمعه (بنتر، ١٩٧٦: ١٤). إن أداء عمليات الكتابة والقراءة والتحليل والبروفة والإخراج والاستقبال يخلق معانى جديدة ونصوصاً جديدة ولغات جديدة، وهذه ليست ببساطة سلسلة من التقمصات أو التعبيرات لشخص آخر أو لغة الكاتب.

ويعزز الكاتب الدرامى البريطانى هوارد برنتون هذا الطرح حينما كتب فى نصه المنشور ملاحظة تحت عنوان "الرومان فى بريطانيا" (برنتون، ١٩٨٢) وذلك قبل عنوان النص تقول بأن هذا نص مسرحية فى اليوم الأول فى البروفة الخاصة بها، وما حدث بعد ذلك كان عمليات التحليل والبروفة والإخراج والاستقبال التى لا يمكن تدوينها فى لغة مكتوبة بنص المسرحية، إنها أيضاً تدلل بصورة مهمة على أن اللغة ومعانى المسرحية ليست ملكاً حكرًا على وإنما تخضع للتغيير. إنها جزء من العملية الديناميكية لصناعة المعانى وفى هذا العمل نحن بحاجة إلى اكتشاف كامل فى بداية النص المنشور "موت بائع متجول" (ميللر، ١٩٥٠: ١١)، حيث توجد مقدمة طويلة نسبياً تحدد وضع المشهد كما لو أنها تقرأ برؤية واحدة كالآتى:

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 البرتقالى الذى يتوهج كأنما يشير إلى الغضب، وبينما تظهر أضواء وأنوار عديدة،

وبينما نشاهد القبة الصلبة من المنازل البسيطة بالمنزل الصغير الذى تبدو عليه هشاشة البناء بشكل واضح يلتصق هواء الحلم بالمكان. الحلم ينطلق خارجاً من الحقيقة.

لعل ثمة أسئلة يمكن أن تثار حول النص، فبأى طريقة مثلاً يمكن للفلوت أن يحكى عن العشب والأشجار والأفق؟ هل ضوء السماء الأزرق يكون كذلك بالفعل عندما يسقط على المنزل والأحراش من حوله. كيف يمكن أن يكون توهج اللون البرتقالى رمزاً 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 سترى عدد المخرجين، سوف تكون هناك قراءات متعددة كما يظهر، ولكنها ليست النص نفسه. وجاء أيضاً وصف ليندا زوجة البائع ولى لومان كالتى:

غالباً زوجة مرحلة، طورت قمعها الشديد لتوقعاتها نحو سلوك ولى. تحبه أكثر مما يحبها، مبهورة به بالرغم من طبيعته المتقلبة، حالته المزاجية وأحلامه الجامحة وسلوكه العنيف قليلاً يحترمها فقط من واقع ذكريات جميلة لأشواقها الفياضة معه، الأشواق التى تشاركه فيها ولكنها تفتقد الحالة المزاجية لتتكلم وتتبع مسار حياتها للنهاية "داخل المسرحية" (ميللر، ١٩٥٠: ١٢).

لا بد أن يتيح ذلك تفاسير مختلفة فى كل وقت تمثل فيه شخصية ليندا. فلا يوجد تفسير قاطع محدد لأنه لا يوجد تفسير درامى محدد 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 فى التفعيلة الموسيقية لمسرحية "آل جمبر" (ستوبارد، ١٩٧٢: ٢٥)، عندما تعترض شخصية على تقديم أخرى على المسرح "لورد هيرى ستوك - طرزان"، لأنها تقترح أنك بعيد خارج هذا الكتاب، ومن ثم فإن ذلك يبدو أكثر على أنه سريالى. نحن لدينا موقف متمتع لشخصية خيالية تؤمن بأنه حقيقى بينما الشخصيات الأخرى خيالية، يوجز جورج فى "آل جمبر" التناقض الظاهرى بطريقة جيدة حينما يقول: وكيف يتسنى لشخص ما أن يعرف ما يؤمن به شخص آخر عندما يكون من الصعب أن يتعرف على ما يعرفه هذا الشخص الآخر؟، إن ذلك أكثر شبهاً وبصورة كبيرة

بالخيال السينمائي الذي يقدم صوراً متحركة فى وقت واحد وفى الوقت نفسه صوراً متحركة وغير متحركة، أو يشبه على سبيل المثال أيضاً ما حدث عندما لعب لورنس أوليفيه دور هاملت فى فيلم تم إخراجة فى عام ١٩٤٨. لقد كان كل من هاملت ولا هاملت وهو لورانس أوليفيه ومن دونه وكل من الزوج واللا زوج، الأعزب وغير الأعزب وكل من الممثل وغير الممثل وكل من المخرج وغير المخرج. إن الحقيقة كما تؤكد عليها شخصية أرش فى "آل جمبر" هى دائماً حكم انتقالى غير نهائى.

ومن ثم توجد طرق عديدة لصناعة المعنى: هناك العديد من الحقائق ومن العوالم حيث يدور التطبيق الدرامى 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 فهماً لطريقة بناء المعانى وينتج عن ذلك الوعى التام بكيفية خلق الحقائق والعوالم المختلفة. وتعد النقطة الأساسية فى عملية الوعى، هى كيفية وضع المعانى فى اللغة وكيفية وضع معنى وحس للألفاظ.

الفصل الثانى

صياغة المعنى

الحقيقة والخيال

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

تروى إليزابيث رايت (١٩٨٩: ٥٥) قصة عن مخرج مسرحية يعمل لصالح (برلينر إنسامبل) وهى فرقة مسرحية تشتهر بإنتاج أعمال برتولد بريشت فتقول:

بينما كان المخرج يعمل بمدرسة الدراما فى السويد أجرى تجربة عندما طلب من أحد الطلاب، وكان أقلهم موهبة، أن يصعد على خشبة المسرح ولا يفعل شيئاً على الإطلاق لا فى إطار التمثيل أو حتى التفكير، وطلاب آخرون عليهم أن يخمنوا ما هو المعنى الذى يعرضه زميلهم، ترفع ستارة المسرح ببطء وتختفى الأضواء تدريجياً وكانت هناك فترة صمت طويلة بينما وقف الطالب المفتقر للموهبة هناك لا يفعل شيئاً على الإطلاق، وبعد مضى خمس دقائق إلى عشر علت ضحكة من شخص ما استمرت لمدة خمس دقائق لتتبعها ظلمة حالكة وفى النهاية أسدل الستار، وطلب من الجمهور أن يعلق على ما رآه، قالوا إنهم لمسوا الحياة التراجيدية التى يعيشها الطالب فى عصر التكنولوجيا حيث يمتلئ بالوحدة والاعتراب، ولكنهم معجبون بشجاعته فى المقاومة، ورفضه للمساومة وتحكمه الكامل فى الموقف، وبكل أدائه المؤثر. غير أنهم لم يلبثوا أن ضحكوا عندما بات واضحاً أن هذا الشخص غير مرن بالمرّة، حيث إنه غير

واع وغير مدرك تماماً لما يجرى حوله فى المدينة، لقد كان عرضاً
مبهراً للرفض جرى تمثيله بشكل فائق، وأخيراً شعر الجمهور بحزن
عميق بسبب المأساة التى يعيشها الفرد فى السويد. عندئذ أخبرهم
المخرج أنه لم يجر تمثيل شئ، على الإطلاق.

ولكن هناك دوراً كبيراً جرى تمثيله حيث استطاعت الجماهير تكوين معان حوله،
بالرغم من نوايا الناس الآخرين، تماماً مثل دور عظيم جرى تمثيله من نص مسرحى وهو
فى انتظار جودو، على الرغم من التعليق الشهير لأحد النقاد الذى جاء فى مقالة صحيفة
تحت عنوان "الحدث غير المعاصر" وهذا يعنى المسرحية التى لم يحدث فيها شئ مرتين
(أيريش تايمز، ١٨ فبراير ١٩٥٦: ٦).

إن جعل الأشياء معبرة هو أحد الوسائل الرئيسية التى يتواصل من خلالها الناس.
وقد وظف توم ستوبارد هذه الفكرة فى نصوص عديدة ولكنه استعملها بصفة أساسية
وبشكل مُبهر فى مسرحية "هاملت دوج" (١٩٧٩) حيث يستكشف مشاكلات اللغة ولألعاب
الكلمات التى تناقش فى إطار كتاب "تحريات فلسفية" فلو أن شخصاً ما بنى مثلاً منصة
وأطلق عليها أسماء من قبيل، لوح خشبى أو مكعب أو قالب، فهل يمكن أن نفترض أن هذه
الكلمات التى حددها هذا الشخص تمثل دلالة عند البناء الذى يستقبلها؟ قد يبدو الافتراض
معقولاً إذا سلمنا بأن الشخص القائل لها لم يكن على دراية تامة بالألفاظ الدالة على هذه
الأشياء، ومن ثم فإن كلمة لوح خشبى يمكن أن تعنى فى المقام الأول قالباً أو مسطحاً أو
مكعباً، بما أنه حدث توافق أو اتفاق فيما تدل عليه الكلمات، فليست شمة مشاكلات تعوق
حدوث الاتصال، القضية هنا هى أن تكون اللغة تمثيلاً لأشياء معينة تدل عليها، فإنها تكون
دائماً خيالية حيث إنه ليست هناك أسباب وجودية لمعنى الكلمات وما يجب أن تدل عليه.
ويكشف ستوبارد عن هذه الفكرة محاولاً أن يعلم الجمهور قائمة مختلفة من المعانى
لكلمات مألوفة لديه، فعلى سبيل المثال يقول فى أحد أعماله على ألسنة الشخصيات:

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

شارلى: (يوافق باركر على رأيه) نهاية منهكة على الأرجح! (ستوبارد، ١٩٧٩: ١٧).

يعرض ستوبارد ترجمة لما سبق فى نص منشور، غير أن هذا لن يكون متاحاً بالطبع
أثناء عرض المسرحية. قد يكون العرض من طرح هذا التمرين هو حث الجمهور أو إتاحة
الفرصة له كى يبنى معانى خاصة به وليس بالضرورة أن تكون نفس المعانى التى يطرحها

ستوبارد. وتوجد لقاءات وعروض للأداء المسرحى والأحداث يمكن أن تتيح ترجمة لنصوصها، غير أن الهدف الرئيسى والإجمالى من طرح هذا التمرين هو تبين إلى أى 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 فى عزلة عنها. فهذه اللقاءات تتيح حدوث أدوار خاصة روتينية، كى تعد على أنها أدوار حقيقية وليست خيالية. وهكذا فمن أجل أن نعد بشئ ما أو نهدد شخصاً ما أو نسمى شخصاً ما أو نطلق اسماً على سفينة مثلاً فإن ذلك يتم بصورة ضعيفة لو أن هذه اللقاءات المؤدية لحدوث ذلك موجودة. وتعد هذه اللقاءات محددة اجتماعياً ومؤسسياً. باعتماد هذا الإطار فى العمل. استناداً إلى هذا الإطار لو أن مدرس الفصل المدرسى أمر التلاميذ أن يغادروا الفصل، فهناك فرصة مؤكدة أن يحدث ذلك أفضل مما لو أمر تلميذ منهم المدرس أن يغادر الفصل الذى يعد حدوثه أمراً غير مؤكد.

إن الاختلاف بين اللقاءات التى تمكن من أداء الحقائق تعد قضية مثيرة لأنها تبنى أدوار المشاركين فى الأداء للإشارة إلى كيفية بناء المعانى لكل من المستمعين والمتحدثين والممثلين والجمهور. غير أن القضية الأكثر أهمية من كل ذلك هى أن تلك اللقاءات تثير أسئلة مهمة حول نظرية اللغة والتطبيق الدرامى. وإذا ما استمر التمييز بين الحقيقة والخيال، ترى هل يشكل هذا أهمية مطلقة أو لا؟ قد يكون الحديث الأكثر توافقاً وبصورة متزايدة هو الذى لا يجرى حول الحقائق على الإطلاق، وإنما يجرى حول الخيالات المختلفة، التى ينظر إليها على أنها الأكثر توافقاً وتناسباً وقبولاً فى النصوص والنماذج واللقاءات المختلفة.

والحقيقة ليست شيئاً صلباً لا يتغير، وإنما هى دوماً نسبية بسبب وجهات النظر المختلفة والأيدولوجيات المختلفة، والتى تحدد الطريقة التى تشكل وتكون بها العالم، والكيفية التى ينظر بها إليه. فعلى سبيل المثال، يمكن اعتبار كثير من أعمال الكاتب والمخرج السينمائى جون ليك جودارد تمثيلاً قوياً لغياب وانعدام القدرة على التحقق والتأكد من كون تلك الحقيقة شيئاً صلباً لا يتغير. فالجمهور والقراء لنص الفيلم عليهم أن يتواصلوا وأن يشتركوا فى حوار مع الفيلم حتى يشكل الفيلم كفيلم حقيقى وحتى تبنى وتكون المعانى لهذا الأداء الخاص بالفيلم. قال جودارد إن الحياة تنظم نفسها ولكنها تفعل ذلك فقط كجزء من التواصل والتفاعل الاجتماعى، وتعد عملية التنظيم جزءاً حاسماً من الكيفية التى توضع وتصنع بها المعانى من خلال الناس ومؤسساتهم الاجتماعية. وهذه المعانى لا تؤسس حقيقة

ثابتة أو غير متغيرة، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال هذا المقطع من نص فيلم "صنع فى الولايات المتحدة" لجودارد (١٩٦٧: ٣٧) بين العامل والساقى:

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

الساقى: لماذا لا تحب المفاخرة عن طريق الكلام؟

العامل: لأن جمل الكلام مجموعة من الكلمات التى لا تحمل أى معنى أو دلالة، ويشار إلى ذلك فى القاموس.

بولا: غير أنه فى القاموس يقال أيضاً إن الجمل تتكون من مجموعة من الكلمات وتكون معنى تاماً.

العامل: إننى أختلف كلياً مع تعريفك السابق.

بولا: لماذا إذن؟

الساقى: نعم لماذا تختلف تماماً مع تعريفها؟

العامل: لأن الجملة لا يمكن أن تكون شيئاً لا يحمل أى معنى أو دلالة وفى الوقت نفسه تدل على معنى كامل.

الساقى: حسناً، أنت إذن تصعب الأشياء على نفسك، حيث إنك إذا لم ترغب فى التحدث بجمال تامة فلن أكون قادراً على فهمك، وإذا لم أفهم ما تقول فلن أكون قادراً على خدمتك. (يقدم الساقى كأساً آخر إلى العامل)

العامل: حسناً أيها الساقى.. أظن أن اسمك بول. سوف أحاول.

الكأس ليست بداخل خمرى.

الساقى فى جيب كم الجاكت.

المنضدة تركل الأنسة.

السطح يطفئ السيجارة.

المناضد على الكنوس.

سطح الحجرة يتدلى من اللبة.

النافذة تنظر إلى عين الأنسة.

لقد فتحتهم، وجلس الباب على الكرسي الدائرى.

توجد ثلاثة بارات على التليفون.

القهوة مملوءة تماماً بالفودكا.

توجد أربعة حوائط حول الكازينو.

القاموس لديه ثلاث نوافذ فقط.
نافذة أمريكية واحدة واثنان فرنسيان.
الأبواب تلقى بنفسها إلى الخارج عبر النافذة.
الساقى يملأ سيجارة بالويسكى.
لقد أشعل زجاجة الجعة.
أنا أنت.
هو ليس أنت.
هم أنت.
لقد حصل على ما لديهم.
لقد حصلوا على ما لم تحصل عليه.

ثمة عالم يُقدّم هنا، يقوم فى معظمه على رؤية واقعية مؤسسة جيداً، هذا الواقع الذى يركز على اللغة التى تكون العالم من خلال أمثلة ونماذج لإبراز المعنى، إن البناء الأساسى للغة فى هذا النص لم يتغير على الإطلاق، وإنما توجد فقط اختيارات نموذجية مختلفة، يبدو أنها تشكل تشويشاً حقيقياً للاعتبارات الملاحظة جيداً وفعلياً لكيفية ما يعنيه العالم. يمكن أن يتوقع بناء الجملة المكون من الفاعل، والأفعال المتبوعة بحروف جر والمفعول به فى جملة (الباب يجلس على الكرسي الدائرى) ولكننا بصفة عامة نتوقع بدرجة أقل أن يملأ هذا البناء بهذه الكلمات الخاصة، حتى لو تغير هذا البناء ليصبح مكوناً من فاعل وفعل وحال بالاعتماد على ترتيب عمليات الجلوس. إن توقعاتنا حول الطريقة التى يعمل بها العالم يتم التشويش عليها بدرجة أقل من خلال البناء النحوى فى النص أكثر مما تفعله الاختيارات المرتبطة ببنائه، ويعد الصراع الذى ينشأ من عملية فهم النص صراعاً أو حواراً بين البناء النحوى المؤلف والاختيارات غير المؤلف لسياق النص، غير أن البناء النحوى المؤلف لا يعد تمثيلاً للحقيقة الموجودة فعلياً بالنص، وإنما يعد فقط واحداً من الطرق العديدة لبناء الحقيقة. على سبيل المثال: يعد الفرق بين الأفعال اللازمة والمتعدية إشارة إلى الاختلاف بين الأفعال التى تتطلب مفعولاً به والتى تكتفى بالفاعل. وفى هذا الصدد حول شخص ما أو بشىء ما يؤدى شيئاً ما إلى شخص ما أو شىء ما مثل جملة الساقى يملأ السيجارة وأنه يشعل... إلخ، هذه هى رؤية للعالم، الحقيقة التى يجرى بناؤها على أنها قائمة من العلاقات بين الفاعل والمفعول به، غير أنها ليست الطريقة الوحيدة لبناء الحقيقة. وفى هذا النص الدرامى 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 ضئيلاً في تأثيره على الأفكار الموجودة أكثر من التهديد الذي يؤدي إلى إعادة كتابة القاعدة النحوية.

ما يشكل أهمية - إذن - حول رؤية الواقع معبراً عنه من خلال توقعات مشوشة، هو أنه يقترح أن كل شيء هو خيالي طبقاً للإطار الخاص الذي يتكون فيه، ولعل المقعد الموجود على خشبة المسرح ليس مقعداً حقيقياً وإنما تمثيل مسرحي للكرسى. حتى لو جئ به مباشرة من معرض محلى للآثاث، إن كل شيء موجود في البناء المسرحي على خشبة المسرح يجب أن ينظر إليه بالطريقة نفسها ما عدا الأطفال والحيوانات. يمكن أن تحقق تقدماً نسبياً في تدريب كلب على خشبة المسرح، ولكن هناك احتمالاً أن يتبول في أى لحظة غير متوقعة. إنه بصفة كلباً غير واع أو مدرك للقاءات التي تمكنه من أن يعرف أن ما يجري هو خيال. فالكلب مثل الطفل الصغير لن يعرف أبداً أنه ضمن فريق العمل الذي يمثل المسرحية، وهذا بالطبع قد يشكل عنصر جذب أحياناً، وذلك بأن تجعل الكلاب تدور حول خشبة المسرح حيث يتوقع الناس أن هذه الكلاب لن تتصرف طبقاً لتقليد الإخراج.

يشير برت ستيتس في مقالة بعنوان الكلب على المسرح: المسرح كظاهرة في مسرحية "سيداً فيرونا" التي يوجد بها شخصية لاونس الذي يمتلك كلباً يدعى كراب. إن هذا الكلب كما يقترح ستيتس عادة ما يسرق المشهد بكونه كلباً فقط. ومن ثم فأى شيء يفعله الكلب مثل تجاهل صاحبه لاونس أو التثاؤب أو تحريك ذيله كل ذلك يصبح شيئاً مبهجاً أو جذاباً، لأن هذا ما يرغبه الكلب (ستيتس، ١٩٨٣: ٣٧٩). ولكن الأمر بهذه البساطة التي أوضحها ستيتس قد يكون الكلب غير واع أو مدرك للإطار والقلاب المسرحي غير أن المشاهدين مدركون لهذا الإطار. ومن ثم فعندما يتثاءب الكلب فإن ذلك يعد على الأرجح إشارة إلى حالة من الملل والضجر، أو تعليق من الكلب على لاونس والشخصيات الأخرى والمسرحية بأكملها، أو الجمهور، أو أى شيء آخر. وبالمثل عندما يهز الكلب ذيله فإن هذا يفهم على الأرجح على أنه إشارة إلى موافقة الكلب على شيء ما يجرى الحديث عنه لاسيما في الحوار مع الشخصيات الأخرى أو صاحبه عل سبيل المثال:

في الفصل الثاني: المشهد الثالث بدخل لاونس ممسكاً بكلب:

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

تسلمت نصيبى كابن كبير وسوف أذهب مع السيد بروتوريوس إلى المحكمة (يجلس الكلب) أعتقد أن كلبى كراب من أكثر الكلاب حدة فى طبيعه (كراب يهز رأسه). كانت أمى تبكى، وأبى يتأوه من الألم، وأختى تصرخ من البكاء، والخادمة تولول بشدة، حتى قطلنا تعصر يديها حزناً. وكل شىء داخل المنزل فى حالة من الأسى والارتباك، وحتى الآن لم يذرف هذا الكلب الهجين قاسى القلب دمعة واحدة (يدور الكلب بمؤخرته، فاتحاً فمه عن آخره موجهاً نظره مباشرة نحو الجمهور ومحرّكاً لذيله) إنه أشبه بحجر بل هو حجر شديد الصلابة ليس بداخله أى نوع من العاطفة أكثر من كونه مجرد كلب: (يرفع الكلب أذنيه، يقف منتصباً، يرفع رجله أعلى ليثبتها على الهيكل ليتبول ثم يدور ماشياً حول خشبة المسرح ليلقى بنظرة أخيرة على الجمهور قبل أن يغادر خشبة المسرح) لقد بكى أحد اليهود لرؤيتنا على هذه الحالة الفارقة (يعم الصمت: يعوى الكلب).

يمكن أن يحدث هذا النوع من الأداء المبتكر فى المثال السابق، لتصبح حركة الكلب جزءاً مهماً من لغة المسرحية تماثل حديث الممثلين. حيث إن الجمهور يمكنه أن يستوعب بعمق كليهما، الكلب والممثل داخل الإطار المسرحى الذى يقدم حركات الكلب للجمهور على أنها خيال محض، بينما وفى الوقت نفسه يعترف بأنه يمكن أن يحدث أى شىء من الكلب حيث إنه ليس ممثلاً حقيقياً، وبالتالي ليس شخصية حقيقية. يعد هذا العمل شبيهاً بما فعله هيتشكوك عندما وضع مظهر الجوهرة فى أحد أفلامه أو بـ جون مورتيمر الذى برز فى العمل التليفزيونى "رمبول بيلى". إن حقيقة الخيال تكمن فى معرفة الكيفية التى يكسر بها حيث إنه حتى الآن بقى نقياً مصوناً؛ لأن إقحام الشىء الحقيقى فى العمل لا يعد فى الواقع شيئاً حقيقياً وإنما تمثيل خيالى للحقيقة، لأن العبرة بالطريقة التى يظهر بها هذا الشىء، سواء كان ذلك فى المسرح، أو فى الأفلام، أو الفيديو.

قام كل من جوليان بيك وجودث مالينا فى بعض أجزاء من العمل الذى قدماه فى الستينيات للمسرح الحى بادعاء تقديم أنفسهم كما هى على خشبة المسرح ولكنها لم تكن أبداً شخصياتهم الحقيقية كما هى فى الواقع. لقد كانوا دائماً يقيمون تصويراً مسرحياً لشخصياتهم، وفى الواقع فهذه هى الصورة التى نكون عليها جميعاً فى أى موقف. وفى أى إطار تختلف الأطر، وكذلك الأوجه والمظاهر، ومن ثم هوية الشخصيات. وهنا يصدق

أيضاً على المسرح البيئي للمخرجين مثل بيتر بروك وريتشارد شيشتر، حيث جرى التمثيل وأداء الأدوار فى محتاج حقيقيّة أو فى إطار منظر خلفى لجبال حقيقية؛ فالمحاجر والجبال لا توجد دائماً كى تصبح حقيقية لأنه يتم الاستيلاء عليها فى الحال من خلال الإطار المسرحى للقاءات المسرحية، وداخل عملية الأداء محاكاة حقيقية وخيال حقيقى، إنهم هنا الآن داخل الإطار المسرحى، المحاجر والجبال ومثل ملاعب كرة القدم والكنائس المكرسة للعبادة والتجمعات والمصانع المخصصة لعمليات إخراج داريو فوليشغل إدارياً تمثيلاً مختلفاً. ومن ثم يدخلون فى خيال مختلف عن الحالة الموجودين فيها بشكل عادى: والتي قد تكون مثل إطار سياحى أو مكان مقدس أو علامة أرض محددة أو عمل أو إطار للالعاب الرياضية... إلخ. إنهم يمثلون دائماً خيلاً مختلفاً، وتوجد دائماً أطر مختلفة. فى المسلسل التلفزيونى "لا استسلام" (الآن بليسديل، ١٩٨٩)، حتى بالرغم من أن أسماء الشخصيات هى أسماء الممثلين نفسها المؤدين لها فإنه لا يزال هناك دور للخيالات المختلفة. فأسماؤهم الحقيقية تم الاستيلاء عليها داخل إطار الدراما التلفزيونية وكانت خيالية داخل هذا الإطار مثلما هى كذلك داخل أى إطار آخر.

حدد برت ستيتس مسألة مهمة حول زيارة لحديقة الحيوان حيث توجد لافتة مكتوب عليها دينجو كلب أسترالى متوحش، وضعت خلف هذا الدينجو، فى آخر القفص الموجود به. الحيوان الموجود بداخل القفص لا يرى بصورة كافية على أنه فعلاً دينجو حقيقى وإنما يمكن رؤيته على أنه تمثيل للدينجو الذى قد تراه لو ذهبت إلى أستراليا، ويعطى إطار حديقة الحيوان إحياء بهوية خيالية للدينجو بكونه تمثيلاً لشخصية أحد كلاب الدينجية الحقيقية، تدل الكلاب والممثلون واللغة على شىء واحد داخل إطار هذا الخطاب الخاص وفى أحيان كثيرة لا يتوقع أن يدلوا على أشياء أخرى فى أطر مختلفة. حينما كنت أكتب ذلك فى أستراليا فى وقت كان يحاول فيه لاعب كريكت شهير أن يعمل على وقف برنامج يذاع على شاشة التلفزيون حول علاقته المزعومة بفتاة تبلغ عشرين عاماً إن البرنامج والذى أخرجه لصالح محطة التلفزيون يعارض مقولة إن المشاهير ليس لديهم حياة خاصة. الموقف الذى يقترح أنه يوجد إطار واحد للمشاهير، وهو الإطار الخيالى الذى يخلق ويتكون من خلال برامج وسائل الإعلام الجماهيرية فمشاهير المجتمع أمثال الشخصيات الإعلامية ونجوم السينما والتلفزيون والممثلين ونجوم الرياضة... إلخ، كل هؤلاء وهم كثيرون يرغبون على أن يظلوا داخل الإطار الجماهيرى من خلال الشخصيات التى يقدمونها مثل لورانس أوليفير فى شخصيات هاملت وريتشارد الثالث وهنرى الخامس وأيدث إيفان فى شخصية الليدى براكنيل ولارى هاجمان فى شخصية جى آر إذا ما ذكرنا عدداً قليلاً.

الأيدولوجيا:

يروى وول سوينكا قصة عن المسرح فى كوبا بعد الثورة. حيث يتطور المسرح كقوة ذات نفوذ كبير، يقوِّز. لقد ذهبت إلى معسكر لمشاهدة مسرحية تعرض فى صالة ألعاب الجمار، وفى الوقت الذى بدا فيه نصف الجمهور نائمًا حدثت حركة فجائية مدوية، وفى خلال ثانيتين من وقوعها زحف عدد كبير من الجمهور نحو الأبواب مسرعين، أما العدد الباقى منهم فقبع تحت المقاعد. حيث اعتقد كثير منهم أن باتستا قد عاد فى سرب من مدفعيته المدمرة (سوينكا، ١٩٨٨: ٤٥). وما حدث لم يكن إلا سيلاً من الطلقات المفاجئة من مدرس داخل إطار العرض المسرحى، إلا أن ما حدث جعل كثيراً من الجمهور يرجعونه إلى القمع الذى أحدثه باتستا؛ لقد تحول الخيال داخل الإطار المسرحى إلى حقيقة لإطار الخطاب عن الثورة.

وكلمة خطاب هنا على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأن بناء النصوص لابد أن يحتوى على اللغة والاتصال وكل ما يتضمن التطبيق العملى. وتبنى المعانى من خلال التطبيق العملى، وهذا البناء يتضمن أيديولوجيات مختلفة، ومن ثم حقائق مختلفة، فاللغة ليست ببساطة تمثيلاً للحقيقة البعيدة عنها بعيداً هناك فى مكان ما، فكما أوضح وليام جيمس منذ ما يزيد عن مائة وثلاثين عاماً بقوله: إن الشيء الأهم لاكتشاف ماهية الحقيقة، هو أن نحاول وبشكل فعال أن نثير السؤال الآتى: تحت أى ظرف نعتقد أن هذه الأشياء حقيقية؟ (ويلدن، ١٩٧٢: ١٢٤). و تلك الظروف كما أوضحها بيتر برجر وتوماس لاكمان بدقة وبشكل واضح تماماً، هى الظروف التى تؤدى إلى التأسيس الاجتماعى للحقيقة. لقد رافق ذلك الفكر الماركسى فى وقت باكر والذى يناقش مقولة إن "الوعى جرى بناؤه من خلال كائن اجتماعى". الشيء الجوهرى فى هذه الفكرة هو أن الفكر الإنسانى وجد داخل النشاط الإنسانى، وداخل العلاقات الاجتماعية التى حدثت من خلال هذا النشاط (برجر ولاكمان، ١٩٦٧: ١٨).

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

ومن ثم فلا توجد حقيقة واحدة لتقدم من خلال لغة سليمة محايدة: فالأحاديث المختلفة تخلق حقائق مختلفة بسبب الأيديولوجيات المختلفة المحددة لها. وهذا يستدعى لفت الانتباه ليس فقط إلى البنيات اللغوية وإنما أيضاً 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، ثابتًا وغير متغير، جرى بناؤه مسبقًا. إن خطاب الناس في تفاعلاتهم الاجتماعية يخلق كثيرًا من العوالم، عوالم الخطاب، حيث دائماً ما تكون الحقائق خيالاً لأن عالم الخطاب الذي صنعوه دائماً خيالي. على سبيل المثال نرى في مسرحية "بيت" (ستوري، ١٩٧٠: ٩).

إن جاك وهاري يقضيان أوقاتاً طويلة في الحديث عما يمكن أن ينظر إليه بسهولة على أنه حديث بسيط وأحاديث مجانية. ولكن إذا أغفلنا ذلك على أنه نسبي لا يحمل أى معنى كما يفعل كثيرون للتعليق على الحديث البسيط، سوف يكون ذلك إغفالاً للأهمية الحاسمة لمثل هذه الأحاديث في خلق عالم الخطاب للمشاركين فيه، ومن ثم في خلق الحقائق لهؤلاء المشاركين:

جاك: هارى!

هارى: جاك

جاك: أمكثت هنا طويلاً؟

هارى: لا. لا

جاك: فكر جيداً؟

هارى: لا - مطلقاً - لم أمكث طويلاً.

(يجلس جاك)

جاك: شئ لطيف أن ترى الشمس ثانية.

هارى: لطيف جداً.

جاك: ألزم فراشى لأيام قليلة.

هارى: أه يا عزيزى.

- جاك: البرد. أمكث فى الفراش.
- هارى: أه يا عزيزى ما زلت.. أذوق معنى الراحة.
- جاك: ماذا؟ أنت محق ما زال.. شىء لطيف أن تكون بالخارج.
- هارى: إنه..
- جاك: هل فكرت جيداً؟
- هارى: كيفما تريد.
- (يلتقط جاك الجريدة ويحملق فيها دون أن يفتحها.)
- جاك: يا لها من أنباء سيئة!
- هارى: أجل.
- جاك: أمر غير فجائى.
- هارى: يزداد سوءاً قبل أن يتحسن.
- جاك: أنت محق، ومع ذلك ليس شمة ما يدعو للتذمر.

إن عالم جاك وهارى يمكن أن يمثل على أنه عالم متكامل ومتبادل، عالم يمكنه مواجهة التهديدات والصراع الذى يحيط به، ولكن هذا العالم المبنى حرفياً ونصياً، يعتمد على أحاديث بسيطة بدرجة بسيطة من التحول والتكيف والخضوع، ولكنه يمكن أن يمثل أيضاً 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 (١: ٤) جاك يدخل، (٥: ٦) يشير جاك إلى المقعد، من (٧: ١٤)، يجلس جاك (١٥: ١٦) ويشير إلى الجريدة. تصطدم الشخصيات ببعضها داخل تلك الأحاديث الخمسة عبر لغة غير مهددة، ومن ثم يظهر عالمها بمظهر غير متسم بالصراع. فكل منهما عدد متساو من الصدمات فى كل حديث يجرى بينهما. ومن ثم فلا يبدو أن هناك وجوداً للصراع فيما بينهما. غير أن الخطاب لا يزال معتمداً فى بنائه على الصراع من تحركات وأفعال جاك، التى تضعه دائماً فى مركز يكفل له فتح أو بداية الحوار. إنه يضع الأحداث الأولية وبهذا الشكل يضع أجندة لكل الأحاديث التى تجرى بينهما. وعلاقات القوة غير متساوية هنا، وهى كذلك دائماً ومن ثم فبالرغم من ظهور اللغة بمظهر التآلف، فهى فى 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 تجرى فقط على ضوء الأحاديث الأخرى، كثير من العوالم المهددة

المحيطة بها تبنى من خلال حديث حول الجريدة وتميز الجريدة التى يحملها هارى، والتى يلتقطها منه جاك، يعلق عليها بنظرة حادة منه أكثر. تبنى تلك الجريدة الحقيقة التى تهدد ليس فقط عالم الخطاب الحالى لهما، وإنما أيضاً العوالم التى أنشئت من أجلهما خلال السنوات السابقة، والتى ساعدت فى تحديد ذواتهما الخاصة. هذه الأحاديث تعتمد على عدد متوازن من الأحداث المساعدة والمتشابهة التى حتى مع حدوث تحول وتغيير للإطار فى الحديث الأخير، يمكن استخدامها فى بناء نظام من المساواة لجاك وهارى، للنظام الذى لم يدركا وجوده فى الأحاديث الأخرى المحيطة بهما، والذى يمكن أن يؤدي جيداً على أنه علاقة غير متساوية مع استئثار جاك بوضع بداية الأحداث، من يسيطر: جاك أم هارى هذا ما يجب أن يحدد ويقرر فى عمليتي التحليل والبروفة.

وبالمثل فإن بدء إطلاق الحركات الأولية لا يعنى ببساطة أن جاك هو المسيطر ومن ثم، لا يمكن أن يظهر فى هذا النص من إشارة للحقيقة الوحيدة البسيطة، إنما يعتمد على فهم الخطاب البسيط على أنه خطاب مجازى، بمعنى أنه خطاب غير مهدد، ومن ثم يمكن أن يكون فهمًا محددًا جدًا لكيفية ما يعنيه الخطاب.

الوهم:

نحن إذن نتحدث عن الوهم فى صياغة المعنى. على سبيل المثال فى مسرحية "بوسمان ولينا" تبدو لينا غير قادرة على فهم الرجل العجوز جوسان

لينا: (تصرخ فى أثره) استمر! لماذا لا تضربنى؟

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 التى توجد على ذراعيها ووجهها)

: لا ليست هذه

(لحظة من الصمت)

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

(بنبرة حادة عنيفة)

: ما رأيك؟ ضحك الآخرون عليه أيضاً إنه شئ ممتع مضحك. أنا!

تأثرت أيضاً!
(لحظة صمت تتحرك فى اتجاه بعض القمامة الصغيرة الموضوعة فى النار..)

تنظر بعد ذلك إلى الرجل الكبير ومن ثم تمشى نحوه ببطئ).
: ألم يكن مضحكاً؟

(تقترب منه أكثر)

: أنت انظر إلى..

(ينظر الرجل إليها)

: اسمى ليها.

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

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

الرجل العجوز: ليها.

ليها: (بصوت مثير) أوه! ليها!

الرجل العجوز: ليها.

ليها (بصوت رقيق): يا إلهى! (تنظر حولها فى يأس وتلقى نظرة خاطفة فى الاتجاه

الذى اختفى فيه بوسمان تذهب وتلتقط واحدة من زجاجات المياه، ثم تنزع غطاءها وتسرع نحو الرجل العجوز).

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

تساعده فى تقريب الزجاجة نحو شفثيه. يشرب الرجل، وبعد تجرعه

للماء يتمتم ببعض الكلمات الغريبة. تلتقط ليها بسمعها الجمل القريبة

وتردد صداها كما لو أنها تفهمها، والرجل العجوز يتمتم بكلمات وجمل

غير مكتملة. وليها تحيط نفسها وصعوبة من خداع المحادثة.

إن الوهم فى المحادثة يظهر فى صورة خداع الألفة، والتوهم بأن ليها والرجل العجوز

ليسا فى صراع التعرف على هذه النظم المختلفة. والصراع الناتج عن ذلك يعنى التعرف

على اللغة التى تركز بصفة أساسية على الصراعات من أجل تمييز نظم خاصة على ما

عدها من نظم أخرى، ومشاركين محددين على غيرهم، وأفكار محددة على ما سواها وكذا

نماذج محددة من اللغة على نماذج أخرى. لناخذ على سبيل المثال. الحوار الذى جرى بين

جاننجز وجورج فى مسرحية "رحلة عبر البحيرة الراكدة" (هاندكه، ١٩٧٣: ١٤):

جاننجز: هل سبق أن أصابك التهاب كلوى ؟
جورج: لا على حد علمى.
جاننجز: إن لم تكن تعرف فلن يكون مثل هذا الشيء قد أصابك.
جورج: لا.
جاننجز: أنت تعارضنى.
جورج: نعم، أقصد: لا. أجل نعم: أنا أتفق معك.
جاننجز: وبعبارة أخرى عندما تذكر الالتهاب الكلوى فأنت تتحدث عن شيء لا تعرف أى شيء عنه.
جورج: هذا ما أردت أن أقوله.
جاننجز: وبالنسبة للشيء الذى لا يعرف عنه المرء أى شيء فإنه لا يتعين عليه أن يتحدث عنه. أليس الأمر كذلك؟
جورج: حقاً.

يقوم جاننجز بتحريك يده فى إشارة إلى الموافقة، فى تلك الأثناء يحملق فيها جورج، كما لو كان قد اكتشف شيئاً ما فى يد جاننجز، يحول جورج نظره عنها. تبدو اليد الآن فى وضع كأنها تنتظر شيئاً ما تنظر إلى صندوق السيجار، وبعد ما قيل توأ الآن يظهر على اليد تأثير الدعوة. ومن ثم ينحنى جورج ليضع صندوق السيجار فى يد جاننجز. وبعد وقفة قصيرة، يبدو جاننجز كما لو أنه يتوقع شيئاً آخر ومن ثم يمد يده الأخرى ليأخذ صندوق السيجار ويضعه على ركبته. وينظر إلى يده التى مازالت ممدودة جاننجز: ليس هذا ما قصدته بقولى، إنما فقط تراءى لى أنك قد لاحظت شيئاً ما فى يدي. (يفتح الغطاء العلوى لصندوق السيجار مستعيناً بيده الأخرى ويعرض الصندوق على جورج الذى ينظر فى داخله).

خذ واحدة

يأخذ جورج واحدة بسرعة ويأخذ جاننجز هو الآخر واحدة.
يأخذ جورج صندوق السيجار من جاننجز ويضعه فوق المنضدة.
يشعل كلاهما سيجاراً ويتكى إلى الخلف على الكرسي ويشرع فى تدخينه.
جورج: ألم تلاحظ أى شيء؟

جانتجز: تكلم (وقفة صمت) من فضلك استمر فى حديثك، تكلم.
جورج: ألم تلاحظ أن كل شىء أصبح ساخراً فجأة عندما بدأنا الحديث عن
الالتهاب الكلوى؟ ليس فجأة مثلما كان، بل تدريجياً فى أحيان كثيرة لدى
حديثنا عن الالتهاب الكلوى وألم يدهشك أن الالتهاب الكلوى قد حول كل
شىء تدريجياً إلى شىء سخيى ومثير للرعب.

(صمت)

جورج: تحدث.
جانتجز: لأننا نتحدث عن شىء ليس مرئياً لنا وفى الوقت نفسه لأننا نتحدث عن
شىء لم يكن موجوداً فى تلك الأشياء!

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

الترتيب:

تعد اللغة صراعاً من أجل التعلم، ومن أجل السيطرة على الآخرين، وكذلك من أجل
الوقوع تحت سيطرة الآخرين. أى صراع لبناء الحقائق وفقد السيطرة والتحكم. غير إنها
أيضاً تعد كفاحاً لفصل وتحويل ما يمكن أن يحدث أو يأتى. على سبيل المثال يواجه يورى
هذا الكفاح فى مسرحية "سمكة فى البحر" (مك جراس، ١٩٧٧: ٣٢).

أيها الرفاق: تقترب الساعة من نهايتها. وبينما بلغت الأزمة التاريخية
للاستعمار البريطانى نقطة الصراع الذى لا يقاوم تحول كل ما كان

يطلق عليه نقاش داخل البرلمان فى الحقيقة إلى حوار بين أحد أعضاء حزب المحافظين وآخر، فى حزب العمال، حول العمال، حول كيفية مواجهة ومقاومة الطبقة العاملة من الشعب، فليس هناك شك على الإطلاق فى أن الزعماء الدونكيشوتيين لحزب المحافظين قد أحاطوا أنفسهم بسياج حمايتهم من طواحين الهواء التى تعمل لتحقيق مصالح الطبقة العاملة لو أنها لم تعمل على تحقيق سياسة سانشو بانزاس الإصلاحية، تتحول اللغة بدرجة قليلة نحو مزيد من الخيال فى كل وقت أفتح فيه فمى. الشيء المضحك هنا أنه من خلال الكثير والذى منحنى سلطة أكبر كمناصر للعمال، وكلما اكتسبت المزيد من السلطة صرت بعيداً عنهم شخصياً.

كاسبار فى مسرحية "كاسبار" (هاندكه ١٩٦٩) يعرض ست عشرة حالة لكيفية بناء وأن المعنى عن طريق اللغة يكمن داخل العوالم المؤسسة اجتماعياً، وهى العملية التى يطلق عليها هاندكه عذاب الكلام (هاندكه، ١٩٦٩: ١١) فمن المرحلة الأولى حيث يتعلم بناء الجملة المفردة يوجه سؤالاً حول ما إذا كان يستطيع أن يبدأ بفعل شئ لهذه الجملة (هاندكه، ١٩٦٩: ٨). ويظل هذا السؤال يتكرر حتى المرحلة الأخيرة حيث تعلم طريقة بناء الحقيقة من خلال اللغة التى تكون الأسئلة مثل: من كاسبار الآن؟ من يكون كاسبار الآن؟ ماذا يكون كاسبار الآن؟ (هاندكه، ١٩٦٩: ٩).

ولعل كاسبار مثل يورى يأتى فى النهاية ليدرك: "لقد خدعت بالفعل بجملتى الأولى (هاندكه، ١٩٦٩: ٩٦)، إن تعريف استبداد اللغة هو 'كلما انفعلت بما يقال اقتربت من حقيقة الجملة' (هاندكه، ١٩٦٩: ٩٧). لقد وصلت فى النهاية إلى نقطة حيث لم أعد أصدق أو أؤمن بالكلمات والجمال حول الثلج نفسه عندما يستقر هناك أمامى أو حتى عندما يتساقط، لم أعد أصدق وأحتفظ بهذا الرأى لا مسن أجل الحقيقة ولا كونه ممكناً وإنما فقط لكونى لم أعد أؤمن بكلمة الثلج نفسها (هاندكه، ١٩٦٩: ٦٣)، ولكن لا توجد شخصية واحدة من كاسبار وإنما هناك الكثير. لقد تعلموا الجمال النموذجية التى بها يكافح الشخص المنظم فى الحياة، وانهارت تحت الثقل الجماعى لهم. حيث يعتمد العالم النموذجى للتعاون اللغوى (هاندكه، ١٩٦٩: ٤٤) المريح بين الناس على أفكار من قبيل: "أنا أقول فى نفسى: إن كل شئ أقول لنفسى فى نظام جيد" (هاندكه، ١٩٦٩: ٤٤). ويمكن أن يظهر فى الواقع مثلما اكتشفها يورى لكى تكون مثالياً، أو منفرداً فى أسلوبك أو حتى لتتق بالهواء من الكلام

والخوف يجب ألا نملك اللغة، ولذلك لا يوجد تشابه غريب ويمكن أن يترجم ذلك إلى إدراك أن اللغة ليست عن نظام قررى، كما أن المتناغم يولد خارج التألف ولكن من خلال الحقيقة المؤسسة اجتماعياً والتي تنمو خارج البلبلة والصراع:

حينما تضع الآخر فى نظام

أنت لست هادئاً ومرتباً

مثل الأخير

حالما توضع فى نظام

تجلد نفسك

أعطيت الآخرين

وأنت فى حاجة إلى الاستمتاع

عالم منظم جيداً

تستطيع أن تستمتع

بمثل هذا العالم

بضمير خال من المشكلات) هاندكه، ١٩٦٩: ٧٥).

ما يعيننا هنا هو إعادة تحديد النظام. إن صناعة المعنى ليست عملية لتنظيم العالم لوظيفة بدون صراع. ولكن إدراك الطبيعة المحددة لذلك الصراع، ولعل هوس فى مسرحية "سن الجريمة" (سام شيارد، ١٩٧٤: ٦٦).

يوضح ذلك جيداً:

هوس: الآن أنا خارج السيطرة، لقد انجذبت ودفعت من صورة

لأخرى، لا شىء يأخذ شكلاً ثابتاً لا شيئاً مؤكداً - أين أقف! أين

بحق الجحيم أقف!

إن ويلي شخصية فى مسرحية " طلاء الحائط " (لان ١٩٧٩: ٢٠). يتطور كثيراً بعد ذلك فى حديثه مع سامون. كلاهما يقوم بطلاء حائط فى مكان ما فى جنوب أفريقيا:

ويلي: أتعرف أننى كنت أفكر فى الطريقة التى تتكلم بها.

سامسون: أيها الرجل فكل شخص لديه لهجة خاصة به.

ويلي: لا. ليس هذا ما قصدته. نحن نستخدم كلمات قليلة وبعضها لا يعنى

شيئاً على الإطلاق.

سامسون: الكلمات بالطبع تعنى شيئاً ما. وإذا لم تكن تعنى شيئاً فلن تكون كلمات.
ويلي: لا، اصمت أيها الرجل. دعنى أخبرك أولاً .

سامسون: تفضل يا أستاذ

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

سامسون: ما العيب فى اسمى؟

ويلي: ماذا يعنى؟

سامسون: اسمى مقتبس من الكتاب المقدس. لذلك الشمشون ذى الشعر الطويل أنت تعرف القصة.

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

سامسون: لقد كان واجباً أن أنادى باسم يعرفه الناس . ها أنا ذا. سامسون ليس اسمى الحقيقى. إنه الاسم الذى أطلق على فى المدرسة.

ويلي: ولكنه الاسم الذى تنادى به الآن، الأمر ليس فقط اسمك بل كل الأسماء اسمى ويلي. ماذا تعنى (ويلي) ؟ إنها مجرد كلمة.

سامسون: إنها تعنى أنت.

ويلي: ولكنها لا تخبرك بشيء عن ذاتى على الإطلاق. انظر نحن عندما نتحدث نقول "أيها الرجل" أنت تعرف هذا نحن نقول "أيها الرجل" نحن نقول مثلاً "إننى جائع أيها الرجل" ماذا تعنى كلمة أيها الرجل.

سامسون: إنها لا تعنى شيئاً.

ويلي: لماذا إذن تقولها؟ إنها شيء أحمق. مثل "أوف هنرى" يقول:

كلمة أتعرف طوال الوقت، أتعرف لقد سقطت. أتعرف لقد شربت الطلاء، أتعرف؟ أنت لا تعرف ما أعرفه إنها كلمة لا تحمل أى معنى أيها الرجل، أريد أن أتعلم أشياء جديدة، أود أن أكتسب كلمات جديدة، فمثلاً الكلمات الوحيدة التى أعرفها هى البوية، الفرشاة، الطوب، والجحيم واللعة. تباً للبوية، تباً للفرشاة، تباً للطوب، الطلاء الملعون، الفرشاة الملعونة، الطوب الملعون. تلك هى نهاية مطاف معلوماتى وكلماتى، إنه لشيء مفرع. إننى أستطيع أن أحقق شيئاً لو أننى أعرف أن الكلمات تغير هذا البلد. بناء عالم جديد... إننى

بالفعل أستطيع ذلك لو أننى أستطيع أن انطق بالكلمات الصحيحة بطريقة الصحيحة التى يستطيع الناس بها فهمى وفهم أسلوب حياتى وأنت أيضاً، أنت وهيرى وابنته، كلنا فلو أننى استخدمت الكلمات الصحيحة وفى موضعها سوف يفهموننى أيها الرجل. ولكنهم عندما سألونى لم أستطع أن أجيب عليهم. لقد سألونى لماذا تأخرت اليوم؟ وكان يجب على أن أخلق شيئاً طريفاً والسبب هو كيف أستطيع أن أحكى لهم ما يحدث فى المكان الذى أقيم فيه، فى الأتوبيس يسألوننى لماذا أنا متأخر. ماذا أفعل. لا أستطيع أن أرد عليهم. ومن ثم أتهرب من أسألهم من خلال خلق النكتة. لذلك يعتقدون أننى وقح وجاف ولكن ليس ذلك ما أردته لنفسى. لقد أردت منهم أن يفهمونى. تباً لك أيها الرجل إن الأمر ليس صعباً. كثير من الناس يمكنهم أن يتحدثوا لماذا لم أكن مثلهم؟ لماذا! أين يمكننى أن أتعلم؟ كيف أتعلم إذا كان يتعين على أن أقوم بطلاء هذا الحائط اللعين طوال اليوم؟ تباً لك أيها الرجل لقد مللت ذلك الأمر. لقد قضيت فيه حداً كافياً لن أفعل المزيد هذا الوقت. اللعنة. لن أفعل. وسوف أترك هذا المكان. الوقت ليس متأخراً جداً اللعنة سوف أذهب، لن أقوم بطلاء المزيد من هذا الحائط. اللعنة على هذا الحائط الدموى الذى يعطى كثيراً من الأوساخ.

لا يوجد شىء ثابت مستقر ومن ثم فاستغلال مبدأ انعدام الاستقرار يعد طريقة للتأثير على التغيير. وذلك ما يمثل القاعدة والأساس للتطبيق الدرامى. فالرؤية التى 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 يؤدى إلى تحديد حقيقته، وإنما هناك قائمة من الخيارات التفسيرية التى لن تكون أبداً محددة وثابتة، ولكن تتغير تبعاً للطرق المختلفة التى يمتلكها الناس لصنع المعنى، ومن ثم لصناعة الحقائق. ومحصلة ذلك هو أنه لا يوجد نص على الإطلاق يظل كما هو: إنه دائماً جزء من عملية التفاعل الاتصالى. ويدور مصطلح "صياغة" المعنى حول بناء المعانى والحقائق بطريقة تفاعلية عبر الاتصال، وهذا التفاعل لابد أن يتضمن خداع التآلف، وتحليل هذا الخداع ينطوى على التعرف على القاعدة الأساسية لكيفية صياغة المعنى وهذا فى حد ذاته جزء من الصراع.

الفصل الثالث

الصراع

الحوار

جرى العرف على فهم اللغة من خلال الأصوات والطريقة التى يتم بها الدمج بين هذه الأصوات لتشكيل وحدات لغوية مفهومة من مقاطع الكلمات والكلمات والجمل والعبارات والفقرات والأحاديث. ومع ذلك فإن دراسة اللغة تتحول باطراد من مثل هذا المدخل البنىوى الضيق إلى التعريف الذى يحدد اللغة فى إطار العلاقات الاتصالية والأشكال المنطقية للخطاب، وليس فقط العلاقات القائمة بين البناءات اللغوية. والحديث الدرامى هو علاقة تحاورية لأنه يدور حول الخيال: حول الإدراك والوعى بالبناء الاجتماعى المتعارف عليه للذاتية. ونحن من هنا نتحدث عن وجهة نظر العالم التى تعتمد على الفهم المثير للجدل وعن دور علاقة الفرد والمجتمع فكما استخدم شخص ما اللغة، أيا كانت الصيغة أو الأسلوب، فإنه من المفيد أن نتخيل أن هناك مجموعة من المعالم الشاهدة حول الكلام تشير إلى أنه ليس الكلام الأسمى للشخص ولكنه جزء من العملية التاريخية التى حدثت لتحديد المعانى التى تتضمن لغة ونصوصاً أخرى. إن هذا يعد قضية حاسمة تعارض معظم ما يطرحه الفكر اللغوى المعاصر من حيث الأصالة وعملية الخلق فى اللغة للمعانى. وفى إطار هذه القضية يتحدث الفيلسوف الفرنسى 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 تشبيهاً مهماً يجب أن يؤخذ فى الحسبان لأنه يتصدر المفهوم الحاسم للنصوص المتبادلة فى الاتصال. كل النصوص كثيراً ما تكون متعددة الأصوات.

ويشير كل من باختين وفولوشنوف إلى هذه الحوارية المفروضة وذلك حينما يتمكن معنى واحد أو صوت واحد من التأثير فى معنى آخر أو صوت آخر، ولا يعد هذا تأثيراً مريحاً غير عنيف يعتمد على التآلف الحوارى ولكنه يعد تصادماً عنيفاً مع السلطة.

الأهداف

تعد اللغة كفاً من أجل السلطة بين المعانى المتعددة دائرة حول السيطرة والصراع فى الحديث. ويمكن أن يبدو ذلك فى حديث كل من بورتن وجاننجز فى مسرحية "رحلة عبر البحيرة الراكدة" لها ندكه (هاندكه، ١٩٧٣: ٥٢):

جاننجز: لماذا تبدو مبتهجاً (ضاحكاً).

بورتن: لست مبتهجاً وإنما مبتسم.

جاننجز: كف عن هذا الهراء الممل!

بورتن: لست أتصنع الملل. أنا أرفه عن نفسى.

جاننجز: أغلق فمك!

بورتن: ليس لدى فم.

ولا يبدو الأمر ببساطة على أنه اختلاف فى رأى حول ما يفعله ولكنه يبدو على أنه كفاً من أجل السيطرة. من أجل أن تسيطر شخصية على الأخرى، بأن تؤثر فى الشخصية الأخرى، من أجل إحراز هدف فردى خاص عن طريق التغيير والتحويل فى المعانى اللغوية (يتجهّم ويتململ ومصيدة) وهى دلالات مختلفة تماماً عن كل من جاننجز وبورتن وعن استراتيجيات الخطاب لبورتن التى تركز على الجمل الخيرية والاستفهامية.

وكما بين جاننجز وبورتن لا يتقاسم الشركاء الأهداف بشكل تعاونى، ففى الغالب يحارب كل منهم من أجل تحقيق هدفه الخاص. ولو أن هذا يبدو رأياً غير مقبول عن اللغة والخطاب، فلذلك الذى يقترح أننا نميل إلى استعمال عدد من أنماط وقواعد التعاون التى نحاول ألا نحيد عنها نحن نحاول أن نكون على معرفة وثيقة ووعى تام بما نقول كى نكون مؤثرين بما نقوله؛ وأن نكون على يقين وثقة تامة فى خطابنا غير أن هذه المثالية فى طبيعة الخطاب من الصعب جداً أن تستمر هكذا، لأنه عندما يحدث تناقض بين الخطاب الفعلى فى عملية الاتصال وهذه المثالية، فإن الخطاب الفعلى ينظر إليه على أنه شاذ، ولذلك فليس من الصواب أن تضع نظرية للغة باعتبارها شاذة دوماً فى تعبيرات شاذة وسلبية، ولكن على أنها تحدث فى شكل طبيعى وعادى. الاختلاف هو ذلك الشكل الطبيعى الذى يشير إلى الصراع الكامن فى الخطاب بشكل أو بآخر. تعطى ديورا تانين المثال الآتى فى سياق مغاير (١٩٨١: ١٣٣):

ف: كيف تؤدى فرقتك المسرحية العمل؟.

م: هل تقصد فى أثناء البروفة أم فى أثناء الأداء الفعلى على المسرح؟.

- ف: كليهما.
- (يضحك م فى ارتباك).
- ف: لماذا تضحك؟
- م: بسبب طريقتك فى طرح السؤال. إنها تشبه الرصاصة. ألهذا يرجع الفشل فى زواجك؟
- ف: ماذا.
- م: بسبب شراستك.

إن ما يبدو على أنه بداية تعاونية للحديث تتطور فى شكل تقريرى، وتصبح غير تعاونية لماذا؟. لأنه لا توجد لدينا طريقة تعرف من خلال لغة النص إلا إذا كان هناك وصف يتضمن مزيداً من المعلومات عن معنى الكلمات فى خطاب ف، وهو وصف لطريقة الحديث لـ "ف" أو معلومات عن التنوع فى اللغة الإنجليزية التى سيستخدمها كلا المتحدثين. التعليق الذى ذكره م عن العدوانية ذكره بسبب سرعة الحديث فى لغة ف. ولذلك بالرغم من أنه - بالنسبة للمتحدث اليهودى المقيم فى نيويورك - فهذه الطريقة لا تشير إلى العدوانية على الإطلاق. إن ما يهمنى هنا هو التغير فى الحديث ليتحول من حديث تأييدى مساند إلى حديث اعتراضى مناهض، لأن سمة الحديث الخاص تدل على معنى معين بالنسبة لأحد المتحدثين ومعنى مختلف تماماً بالنسبة للآخر وينمو الصراع بسبب التوقعات المشوشة لكلا المتحدثين، وحول أهداف الحديث. هنا التشويش ليس سلوكاً شاذاً 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 الدرامى. لقد قام كل من لاكوف وتانين (١٩٨٤) من خلال نص آخر بفحص الأنماط اللغوية والاستراتيجيات لشخصين فى سيناريو فيلم "مشاهد من زواج" (برجمان، ١٩٧٤: ٢٠٦) يوهان وماريان زوجان:

يوهان: أه "نعم" إن هذا هو الاختلاف الهائل بينى وبينك لأننى أرفض أن أعيش بهذا الضوء البارد طوال محاولاتي. لو تعرفين فقط كم أكافح بكلماتي المبهمة مراراً وشكراً أحاول أن أبهج نفسى بأن أقول الحياة لديها هذه القيمة التى يمكن أن تنسب نفسك إليها. ولكن هذا النمط من الكلام ليس نافعا لي، أريد شيئاً يصدق.

ماريان: أنا لا أشعر بما تفعله.

يوهان: لا أدرك ذلك.

ماريان: أنا غيرك سوف أظل استمتع بذلك. فأنا أعتمد على إداركى الشامل وإحساسى، إنهما متآلفان، وأنا قانعة بكل منهما، والآن بما أنتى صرت أكبر سنة ولدى خصيصة ثالثة تعمل هى خبرتى.

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

ماريان: بجدية.. ربما تكون على حق.

وكما أوضح كل من لاكوف وتانين (١٩٧٤: ٢٢٧) فإن إستراتيجية الحديث لكل شخصية مختلفة تماماً 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 وتتبع من الانجليزية الأصلية. حياة يوهان محددة فى أطر مثالية مجردة بينما إستراتيجية ماريان تتمثل فى 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 التى يقولان بها ذلك. والإستراتيجيات التى يستخدمانها والأساليب اللغوية فى حديثهما.

نحن فى حاجة لأن نكون درامياً على وعى باستراتيجيات الحوار من أجل فهم الأدوار والعلاقات والمعانى المنطقية المترتبة على ذلك وما وراء الكلمات التى يجرى استخدامها من أجل فهم التضمين اللفظى الذى يعنى مستوى المعنى فى الحديث وراء ما يقال فعلياً فى شكل كلمات. ومن ثم يعد الحديث المتبادل بين كل من نيك وجورج فى "من يخشى فيرجينيا وولف" مثلاً على ذلك (أولبى، ١٩٦٤: ٣٠ ف):

جورج: لهذا أنت فى قسم الرياضيات ؟

نيك: لا لا

جورج: قالت مارثا إنك كذلك. وأعتقد أن هذا هو ما قالتها بالفعل (بطريقة تبدو

ودية) ما الذى دفعك أن تصبح مدرساً؟

نيك: أه حسناً. الأشياء نفسها - أه - هى التى دفعتك، أتخيل ذلك.

جورج: ما هى؟

نيك: (بطريقة رسمية) معذرة؟

جورج: قلت: ما هى؟ ما هى الأشياء التى دفعتك؟

نيك: يضحك بصعوبة { حسناً أنا متأكد أنني لا أعرف.
جورج: أنت حالأ قلت إن تلك الأشياء التى دفعتك هى الأشياء نفسها التى دفعتنى.
نيك: (فى استقزاز بسيط). قلت لقد تخيلت ذلك.
جورج: أه (فى ارتجال). هل أنت؟
(صمت) حسناً

إن أى 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 الذى 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 جيداً على أنه رد فعل لكن الذى يجرى تحويله هنا هو كيف يشكل نقطة حاسمة من المعلومات فى هذا الحديث، فتأكيد نيك بأنه يتخيل أن دوافعه للتوجه نحو مهنة التدريس هى دوافع جورج نفسها والذى فى الحقيقة تم إرجاؤه حتى نهاية إجابة نيك فى السطر رقم ٧، ولعل إرجاء معلومة مثل هذه، فى متن النص الرئيسى، يمكن أن يحدث تأثيراً فى غيرها على أنها معلومة جرى التركيز عليها لكونها جاءت فى آخر النص. ولكنها يمكن أن تميز أيضاً على أنها تعبير مؤكد، يبدو أكثر وضوحاً من طرح التعليق جانباً الأمر الذى يُعد بشكل أكبر إضافة للجملة. وأكثر من كونه يحمل معنى الإضافة يعطى أهمية بارزة للموضوع فى بداية النص. إن الافتراض بأن كليهما يشترك فى المعلومات نفسها حول ذواتهما للتوجيه نحو مهنة التدريس يفضى إلى أهداف مختلفة تماماً فى الأحاديث المتبادلة بينهما، نيك يتمسك بشئ من الصلاحية والتماسك فى حديثه مع جورج، وجورج يسأل عن مغزى الهدف من هذه الصلابة. يعترض نيك على كلمة "تخيل" يجب أن يجرى تفسيرها على أنها نهاية مهمة جرى التركيز عليها، بينما يفسرها جورج على أنها مجرد إضافة. أهدافهما المختلفة يمكن أن تميز من خلال الاستراتيجيات المنطقية المختلفة المتضمنة لملاحظات مختلفة تماماً عن وضع المعرفة المشتركة. ولقد أوضحت مارلين كوبر (١٩٨٧) نتائج مشابهة فى تحليلها لمسرحية "الخيانة" التى تقترح أن ما تقتضيه هذه القضية الحاسمة ليس فقط وضع المعرفة المشتركة ونقصها بين جيرى وروبرت، لكن الحقيقة أن تلك المحادثة تعتمد على قواعد من الفردية بدلاً من الأهداف المشتركة:

روبرت: إنهم يقولون إن الأولاد أسوأ من البنات.

- جیری: أسوأ؟
- روبرت: حتى الأطفال الرضّع يقولون إن الذكور منهم يصرخون أكثر من الإناث.
- جیری: هل يفعلون ذلك حقاً؟
- روبرت: ألم تلاحظ ذلك؟
- جیری: أه بلى. لقد لاحظت. ألم تلاحظ أنت؟
- روبرت: بلى. تفهم ذلك؟ ولماذا تعتقد أنه كذلك؟
- جیری: حسناً أعتقد... الأطفال الذكور أكثر إزعاجاً.
- روبرت: الأطفال الذكور؟
- جیری: أجل.
- روبرت: تُرى يكونون مزعجين بحق الجحيم. فى سنّهم ذلك ؟
- جیری: ربما مواجهة العالم. أعتقد أنهم بمجرد مغادرة الرحم يكونون كذلك؟
- روبرت: وماذا عن الأطفال الإناث إنهم يغادرون الرحم ! أيضاً ؟
- جیری: هذا صحيح ومن الصحيح أيضاً أنه لا أحد يتحدث كثيراً عن الأطفال الإناث، أليس كذلك ؟
- روبرت: أجل وأنا مستعد للحديث عن ذلك الأمر.
- جیری: أنا أفهم. حسناً ماذا عساك أن تقوله؟
- روبرت: اطرح السؤال.
- جیری: أى سؤال؟
- روبرت: لماذا نجزم بأن الأطفال الذكور يجلبون مزيداً من المشكلات بمغادرة الرحم أكثر من الإناث؟
- جیری: هل رأيتنى أجزم بذلك؟
- روبرت: لقد ذهبت إلى أبعد من ذلك بتأكيدك أن الأطفال الذكور أكثر انزعاجاً من مواجهة العالم الخارجى.
- جیری: وهل تظن أن هذه هى المشكلة؟
- روبرت: نعم أظن ذلك.
- جیری: لماذا تعتقد أنه كذلك؟ (صمت)
- روبرت: ليس عندى إجابة. (صمت)
- جیری: هل تظن أن ثمة علاقة بين ذلك وبين الاختلاف بين الجنسين؟(صمت)
- روبرت: يا إلهى! أنت محق، لابد أن هناك شيئاً ما، (بنتر، ١٩٧٨: ٦٢).

لقد حددت كوبر النقطة الحاسمة هنا، وهى الطريقة التى تمكن من خلالها روبرت من التأثير على جبرى من خلال الحديث، لأنه يضعه فى مواقف لم يخطط لها جبرى مسبقاً، استراتيجيات روبرت المنطقية تبدو مباشرة بشكل أكبر من أسلوب جبرى، وانعدام اليقين يظهر من النقص فى المعرفة المشتركة من جانب جبرى وهذا ما يستغله روبرت، ويعد الاختلاف بين السؤال والتأكيد محورياً مهماً. والنقطة الجوهرية لا تكمن فى محتوى الحديث الذى يعد مهماً أيضاً ولكن فى اتجاه الهدف فى الحديث من حيث المعرفة المشتركة لديها واستراتيجيات الصراع والتعاون بينهما.

التعاون

طورت بينيلوبى براون وستيفن ليفنسون استراتيجيات التعاون فى طريقتين رئيسيتين المنطقية العقلانية والوجه. تعنى العقلانية: أن المتحدثين لديهم القدرة على استخدام وسائل بطريقة منطقية للوصول إلى نهايات خاصة بمعنى أنهم يشتركون فى حديث هادف أما الوجه فيشير إلى ضرورتين. أن تكون غير مقاوم بمعنى أن تكون حراً فى أن تؤدى دونما عرقلة من المشاركين الآخرين فى الحديث (الوجه السلبي)، و أن تنال استحسان الآخرين من المشاركين فى الحديث (الوجه الإيجابي). لكن ما يشكل أهمية جوهرية للتطبيق الدرامى هو الاستراتيجيات التى يمكن استخدامها من أجل استمرار أو تهديد الوجه للمشاركين الآخرين لأن هذه الاستراتيجيات تشير إلى مستوى التعاون والصراع الذى يحتمل أن يوجد بين الشخصيات لعل سوزان زيمين (١٩٨١: ٤٦) على سبيل المثال تعرض هذا السيناريو كجزء من سلاسل التجارب على الدور المؤدى بناءً على العلاقة بين نوع الجنس والحلق:

ذهبت لتشاهد عرضاً مسرحياً فى الجامعة. يوجد فقط عدد قليل باق من المقاعد الخالية فى المسرح. وجدت واحداً ومن ثم جلست عليه بعدها رأيت زميلة لك فى سنك نفسها تقريباً. ومن ثم لوحث لها بيدك. ثم اكتشفت أنك قد أسقطت شيئاً فى ممر المسرح. لذا تترك مقعدك لمدة دقيقة تاتى لتجد زميلتك قد جلست عليه وقد ألقى معطفك على الأرض ولا توجد مقاعد أخرى خالية. تريد أن تسترد مقعدك وتشعر بالغضب، ماذا ستقول لها؟

ينتج عن ذلك عدد من النصوص التى تختلف بشكل مميز فى الاستراتيجيات التى
يجرى استخدامها للتهديد أو الحفاظ على ماء الوجه فمن السيناريو الآتى حيث استمر
سارق الكرسي من خلال استراتيجيات أخلاقية معظمها إيجابية تميز بطرق مباشرة
مستوى التعاون بين المشاركين فى الحديث:

معذرة أرى أنك قد أخطأت بالجلوس على مقعدى
ألم تلاحظى أننى تركت معطى عليه: أنت الآن تجلسين فى مقعدى
هل يمكن أن تعطينى معطى. سوف أغير القاعة
أو!

أه. معذرة أعتقد أنك تجلسين فى مقعدى
ألم تلاحظى معطى عليه عندما رميته على الأرض؟
حسنًا. فى الواقع إننى أريد حقًا استرجاع مقعدى
لا أنوى المغادرة الآن. هل يمكن أن تتركى مقعدى؟

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

لقد راح بروس فريزر ووليم نولين (١٩٨١) فى دراسة لهما عن الاختلاف بين
الاستراتيجيات ينظمان السيناريو الآتى طبقاً للملاحظات المقدمة لهما عن حلقة الحديث
الأكثر ملاءمة وتوافقاً والأكثر، تأدياً هو ما يجب أن يكون. الأحاديث الملائمة كانت تقدم على
أنها أكثر مراعاة لرغبات وآراء 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 الاستراتيجيات تميز دور العلاقات ويمكن أن تعمل إشارات توجيهية
للمشاركين إلى نوعية المعانى التى تكون لها الأولوية: فى تحليله لمسرحية "الدرس" يشير
بول سيمبسون إلى التغيرات فى العلاقة الاتصالية القائمة بين الأستاذ والتلميذة التى
تنتج من استراتيجيات أخلاقية مختلفة متاحة لكل منهما (سيمبسون، ١٩٨٩). المستوى
الذى يستخدم به الأستاذ الاستراتيجيات الأخلاقية السلبية فى بداية الحديث يمكن أن
يوجه الجماهير نحو رؤيته لأنه أقل سلطة من التلميذة، أقل فى التحكم لأنه يلفت انتباهاً
خاصاً إلى الاحتياجات الموجهة للتلميذة. وبينما يتطور النص فإن الاستراتيجيات 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؟

(تلقت 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 تكونى فى عجلة شديدة أنت تعرفين أننى لا أعرف بالضبط كيف أعذر لك لأنك مكثت طويلاً فى انتظارى

لقد انتهيت تَوَّأ أنت تتفهمين لقد كنت...

ألتمس لك المعذرة أرجو أن تسامحينى

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

الأستاذ: أقدم إليك اعتذارى... هل حدث صعوبة فى الوصول للمنزل؟

التلميذة: قليلاً ولكن بعد ذلك سألت عن الطريق، كل شخص هنا يعرفك (يونسكو، ١٩٥٨: ٥)

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

الأستاذ: سوف يكون من الأفضل أن تجنبى عينيك الأشياء الطائرة بينما أتحمل أنا هذه المتاعب بدلاً منك. سوف يكون عاملاً مساعداً لوجعلت نفسك أقل جذباً. لست الواحد الذى حصل على درجة الدكتوراه بسهولة، لقد مررت بطريق طويل... طوال دراستى للدكتوراه والدبلوما العليا ألا تفهمين أننى أحاول فقط أن أساعدك؟ (يونسكو، ١٩٥٨: ٣٠)

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 استراتيجيات التأديب:

- ١- الرؤية أو الإصغاء إلى اهتمامات وحاجات ورغبات الطرف الآخر.
- ٢- المبالغة في الاهتمام أو الاستجابة للطرف الآخر.
- ٣- تكثيف الاهتمام بالطرف الآخر.
- ٤- الدمج في استخدام اللغة بين اللغة العامية والروطنة اللغوية وبعض أنماط الكلام الخاص.
- ٥- القبول عن طريق زيادة الحديث عن الموضوعات الآمنة التي لا تثير الجدل مثل الطقس والكلام الموجز والتكرار.
- ٦- تجنب الرفض.
- ٧- تأكيد الخلفية (الثقافية) الشائقة والافتراض السالف للخلفية الشائقة والقيم المشتركة.
- ٨- المزاح.
- ٩- تأكيد أو الافتراض السابق للمعرفة والاهتمام باحتياجات ورغبات الطرف الآخر.
- ١٠- العروض والوعود.
- ١١- التفاؤل.
- ١٢- تضمين الضمير الجماعي في أثناء الحديث.
- ١٣- إعطاء أو طلب الاستفسار عن الأسباب باعتبارها طريقة تطمئن المساعد.
- ١٤- الافتراض أو توكيد التبادلية في أثناء الحديث.
- ١٥- تلبية احتياجات الطرف الآخر.
- ١٦- توجيه الحديث إلى طرف بشكل غير مباشر.

- ١٧- الأسئلة والحديث المطاطي.
- ١٨- التشاؤم.
- ١٩- تقليل الخدع. ٢٠- الاختلاف.
- ٢١- الاعتذار. ٢٢- جعل التوتر مجهولاً.
- ٢٣- التعميم. ٢٤- الإسمية.
- ٢٥- المديونية. ٢٦- اعطاء إشارات.
- ٢٧- ترابط المعانى والأفكار. ٢٨- الافتراضات المسبقة.
- ٢٩- التقليل من شأن الكلام والأفكار.
- ٣٠- المبالغات. ٣١- التكرارات غير الضرورية.
- ٣٢- التناقضات. ٣٣- التهكم (السخرية).
- ٣٤- الاستعارات. ٣٥- التكلف فى طرح السؤال.
- ٣٦- الغموض. ٣٧- الكلام المبهم.
- ٣٨- المبالغة فى التعميمات. ٣٩- إزاحة وإبدال الكلمات.
- ٤٠- الحذف.

هذه الاستراتيجيات التعاونية تبقى الصراع بعيداً عن طريق واحد أو أكثر من المشاركين فى الحديث المسيطر باستمرار على السلطة، وتقليل التشويش فى التعاون الاتصالي فيما أطلق عليه براون وليفنسون بالتوازن الاتصالي. المشكلة الوحيدة هى أن هذا التوازن يجرى وضعه فى نظرية، فى عالم مثالى من اللغة حيث يحدث كل المشاركين على أن يلتزموا بالخلق بقدر الإمكان من أجل استمرار قواعد التعاون (براون وليفنسون، ١٩٨٧: ٢٣١). بينما وفى الممارسة العملية يعمل كل فى عالم موضوعى ومزعج من الحديث يكون بعيداً عن الصراع قريباً من التعاون لأنه بعيد عن الصراع من أجل السلطة.

ما يدخل ضمن هذا الإطار هو ما أطلق عليه باختين، فولشينوفا باللسان المختلف وهو مضاعفة الأصوات، الجمع بين الخبرات والمعانى، فاللغة لا تدور حول معانى أو خبرات فردية مرتبطة بالافراد وتعمل بطريقة تاريخية. بمعنى أن: اللغة تدور حول الجمع بين

الخبرات التى تم تحديدها بطريقة تحاورية: فالكلمة توجه نحو موضعها لتدخل فى بيئة مشتتة حوارياً 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 فى طبقاتها الدلالية. ويمكن أن تعقد تعبيراتها وتؤثر فى صورتها الأسلوبية كلها. وبتعبير آخر فإن هناك علاقات تحاورية تدخل فى كل حديث مكانياً وزمانياً مع الأحاديث التى تسبقها. إن فهم كيفية وضع المعانى هى عملية فهم للنصوص البينية المعروفة، لأن كل كلمة فى داخل النص أو النصوص يجرى تذوقها فى إطار وجودها فى حياتها الاجتماعية. إن إنتاج وفهم المعنى هو حوار مهم يوجد هناك مع نصوص أخرى مع التاريخ. إن هذا هو صراع القوى حيثما يوجد هناك دائماً مسيطر ومسيطر عليه.

الصراع:

إن شخصيتى بيرد ومون بوت فى مسرحية "هاوند المفتش الحقيقى" (ستوبارد، ١٩٦٨) ينتقلان دوماً وبانتظام من إطار تحريات حادثة قتل تمت فى بيت كبير، إلى إطار استعراضات مسرحية فى معظمها الطريقة بنفسها، مثلما تغير الإطار لمجموعة الشخصيات فى مسرحية "كل واحد بطريقته الخاصة" (بيراند يلو، ١٩٥٩) حينما قسمت الشخصيات بين هؤلاء الذين على خشبة المسرح، وأولئك الناس الحقيقيين فى الصالة الذين يعلقون بطرق متنوعة على المسرحية، أو تغير الإطار فى الصحيفة الحية من حيث التقنية وتحول شخصية داريو فو الذى يدخل ويعلق على أحداث اليوم. فى أثناء إخراج هذه النتائج يمكن أن تكون مجرد مزح، ولكن هذه المزح تحدث ليس فقط بسبب ملائمتها للأنواع والأطر المختلفة ولكن بسبب التعرف على الافتراضات الأيديولوجية، خاصة التى تغير نظم القيم المرتكزة على الأسمى/الأدنى والثقافة العليا والثقافة الدنيا والتناقضات مع تلك الأطر والأنواع، هذه الافتراضات التى تعطى مباشرة مع بناءات النص ولكن التى تنطلق عن طريق كيفية البناء.

وفى الإطار نستطيع أن نتحدث عن سيطرة واحد من الخطابات على الآخر واستغلال الوعى بالنص البينى المتعارف عليه ومناطق متنوعة من الكلام والملائمة للنص على أنها واحدة من الطرق الرئيسة التى يستغل بها عدد كبير من الناس أنفسهم. وهذا

يمكن أن يكون نسبيا غير ضار. على سبيل المثال الطريقة التى تستغل بها شخصيتا بيرد بوت وسنثيا:

بيرد بوت: حسناً، دعينا نتخلص من المظاهر الخادعة للقوانين عديمة الجدوى التى نعيش بها سيدتى العزيزة منذ اللحظة الأولى التى رأيتك فيها شعرت أن حياتى كلها قد تغيرت.

سنثيا: (تقاطعه بشكل مطلق) لا يمكن أن نصل إلى نقطة الثقة بمثل هذا. (ستوبارد، ١٩٦٨: ٣٨)

إن الذى يتطور فى أغلبه فعليا للحديث المبكر لكل من سنثيا وسايمون. والذى برغم تأكيد بيرد بوت من أنه سوف يتخلص من القوانين الخادعة فإنه يشير إلى أنهم فى الحقيقة يضطهدون خلالها لأنهم لا يستطيعون الفكك منها وبالمثل شخصية تيتش فى مسرحية "الجامعة الأمريكية" (مامت، ١٩٧٧: ٥٤) يمكن أن تمثل على أنها شخص ما فى اطار عمل عالم مدنى معاصر يضطهد من خلال أحاديث الوداع المكررة التى تشير إلى فقد التواصل.

تيتش: أى شخص يريد أن يكون على صلة بى أنا أعلى فوق الفندق.

دون: حسنا، نعم.

تيتش: لست فى الفندق لقد مكثت فى الخارج من أجل إحترساء القهوة وسوف أعود خلال دقيقة.

دون: أجل.

تيتش: وسوف أراك فى حوالى الحادية عشرة.

دون: بالضبط.

تيتش: هنا.

دون: حسن.

تيتش: ولا تقلق على أى شىء.

تيتش: لا أريد أن أسمع أنك قلق على شىء 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 شيئاً قبل أن أذهب.
دون: لست غاضباً منك.
دون: أعرف ذلك.
تيتش: حسناً إذن.
دون: سوف تنال قسطاً من النوم.
تيتش: سوف أفعل.
(يخرج تيتش)
دون: اللعنة على العمل.

إن هذه اللغة ليست ببساطة تصويراً للارتباك غير اللغوى الذى يوجد فى الحياة المدنية. وهذا الارتباك نفسه مهدد لغوياً عن طريق الأعراف والقواعد الاجتماعية التى تعرف الحياة الاجتماعية فى ضوء الصراع والكفاح، استبداد الخطاب والتحول فى شكل وطبيعة لغة تيتش يمكن أن يستغل إشارة إلى انعدام اليقين. فى بداية الحديث لا يستخدم تيتش أية كلمات جوهريّة وإنما يستخدم كلمات مقتضبة تعتمد على الحذف مجموعة من البنود وخاصة حروف الجر والظروف كقوله فى المقدمة: سوف أعود خلال دقيقة. هذه اللغة التى على يقين من نفسها لا تحتاج إلى إثبات فتقدم صورة للشخص فى عجلة ويقين لمن يكون وماهية العالم الذى يعمل فيه. فيما يتطور الحديث بتطور التعديل فى اللغة، فتلعب ظروف الزمان والمكان دوراً متزايداً. والجمل ذات الأفعال المعقدة تحل محل الأفعال التى تم إسقاطها فى بداية الأحاديث، والأفعال الناقصة والتأكيدات العادية تتزايد فى إشارة إلى إمكانية تقديم تيتش على أنه رجل واثق من نفسه فى عالم ضيق من خطاب الأعمال ولكن وباطراد؛ فإن عدم ثقته بنفسه يجعله بعيداً عن ذلك العالم والاتصالات والناس الموجودين فى هذا العالم. وحديث تيتش ودون يمكن أن يؤدى على أنه صراع بين انعدام اليقين واليقين التواصل والخوف من فقدان هذا التوصل ليقدم من خلال خطاب مختلف الاستراتيجيات واللغة.

ومثال جيد لهذا النوع من الهشاشة التى تخلقها هذه اللغة وكل اللغات بسبب الصراعات الجوهريّة التى تتخلل الحديث يمكن أن يرى بوضوح فى مشهد من مسرحية "يونانى" (بيركوف، ١٩٨٣: ٣٥):

مقهى، جوقة المطبخ والمقهى يعلنون عن قائمة المشروبات والطعام من خلال أصوات وجمل:

- إيدى:** فنجان قهوة من فضلك وقطعة كعك وزبدة.
- المضييفة:** حسناً بالكريمة؟
- إيدى:** من فضلك أين الزبدة التى سوف أفردها وأشعر بطعمها الزيتى يغطى الجوانب الخشنة للكعكة؟
- المضييفة:** لم أحضرها. لابد أن هناك خطأ ما.
- إيدى:** إذن لماذا تقدمين لى كعكة وأنت تعلمين أنها بدون زبدة؟
- المضييفة:** سوف أحضر لك شيئاً آخر.
- إيدى:** سوف أحصل على كيك بالجبنه كيف تصنع؟
- المضييفة:** عندنا يصنع الكيك بالجبنه من شراب الآلهة، مختلطاً بإصبع ماهرة لمائة عذراء، ثم يضاف إلى ذلك حشائش التيران التى تنمو على ضفاف الأنهار فى مجموعات كثيفة.
- إيدى:** لا أريد ويجب ألا أريد ولكن يجب أن تحضرى لقد استغرقت وقتاً طويلاً كى تحضرى إلى الكيك ولهذا انتهيت من قهوتى لذا يجب أن تحضرى لى واحدة أخرى.
- المضييفة:** حسناً.
- إيدى:** أحضرها قبل أن أنتهى من أكل الكيك بالجبنه، وإلا فلن أطلب أيًا من المأكولات فى أثناء الفنجان الثانى من القهوة الذى أريده فى الحقيقة من أجل أن يعمل هاضماً للكيك فقط.
- المضييفة (٢):** نعم (تتحدث إلى زميلتها) لقد جاء إلى هنا مراراً من أجل فستانك
- المضييفة:** رجل قدر ملعون.
- المضييفة (٢):** إنها سميقة ومتليفة وتستغرق عصوراً حتى تتجزأ، لقد كان يمضى مثل المجنون حتى دخلت أُمى.
- المضييفة:** لا ! ماذا قالت ؟
- المضييفة (٢):** لا تنسى أن تفعلنى من وراء أذنيها هى دائماً تنسى ذلك.
- المضييفة:** كنت أتمنى أن تدرك أُمى مثل هذه الأمور، أنا لم أرشف شربة الديك منذ وقت طويل - ولا أنت؟
- المضييفة (٢):** لا.. ليس حقيقياً - ليس هذا النوع الكبير القوى الشديد السميك الوردى الساخن.

- المضيضة:** ما هو أكبر واحد رآته عيناك؟
- المضيضة (٢):** كان طوله عشر بوصات.
- المضيضة:** لا!
- المضيضة (٢):** نعم ! كان كثير العقد مثل خشب السنديان وله مقبض عظيم كبير فى نهايته.
- المضيضة:** يا؟
- المضيضة (٢):** وعندما أتى ضرب بقوة حتى كدت التصق بحجرة الطعام.
- ايدى:** أين قهوتهى ؟ لقد انتهيت من فطيرة الجبن، والآن فإن السبب الرئيسى فى الحياة يتركز فى هذه اللحظة الخاصة التى يمكن أن تضع، سوف أحتسى القهوة الساخنة ولا حاجة إلى أن اغتسل.
- المضيضة:** هذه هى - أسفة - لقد نسيتك.
- ايدى:** جئت فى وقتك!
- المضيضة:** صه أنت تشكو دائماً من أشياء لا أهمية لها.
- ايدى:** سوف أدخل فى مقلة عينيك، أيتها اللئيمة!
- المضيضة:** إنك لن تستطيع أن تتحملنى لو آتنى واجهتك كامرأة، أيها العاجز المغفل (يدخل زوجها المدير).
- المدير:** ماذا يحدث هنا: لماذا ترفع صوتك أيها الوجد؟ عليك اللعنة.
- ايدى:** لا أسمع لأحد أن يكلمنى هكذا.
- المدير:** ولكنى فعلت ذلك.
- ايدى:** سوف أمحوك من على ظهر الأرض.
- المدير:** سوف أحشوك فى فطيرة وأقدمها كطبق حلوا!
- ايدى:** سوف أمزقك إلى أشلاء وأقطع يديك ورجليك وأجعلك غذاء للخنازير.
- المدير:** سوف أركلك ركلة الموت وأسحقك وأعلقك وأقطع من لحمك بالسكين وأنت حى.
- (يتصارعان).**
- ايدى:** ضربة مؤذية تسبب المأ كالحقنة.
- المدير:** أهشمك، أمزقك، أقطعك.
- ايدى:** هذه قطعة زجاج كالإزميل وهى مثل المنشار البليد.
- المدير:** سأحطم رأسك بهذا الكرسي وأشقه إلى نصفين.

- أيدي: سأجعلك تنفجر بالصراخ وسوف أهرمك.
المدير: أيها الماكر الحقير القذر.
أيدي: ستتزف دما - سأمزقك وأنفخك سأمزقك وأكسر رقبتك.
المدير: سوف أقتل ضلوعك وتتعذب.
أيدي: سأمزق خصيتيك وأحفر عينيك بأزميل، وأطرحهما جانباً 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 قتلتها، لم أكن أدرك مطلقاً أن الكلمات يمكن أن تقتل.
أيدي: كذلك تستطيع الكلمات.
المضيفة: لقد قتلتها 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 التى تحدد معايير النجاح. والتواصل الأقل تهديدًا يكون بشكل أكبر من خلال المشاركة الفردية الأقل تهديدًا يتم إدراكه من خلال المجموع والتجديد والمواقف. والحديث الذى دار بين كليرك وديكسى فى قسم العمالة فى حلقة تليفزيونية بعنوان أضواء القمر من مسلسل " أولاد من العاملين السود" يمكن أن توضح خوف الناس من الصراع:

كليرك: حسنًا... الاسم.

ديكسى: توماس رالف دين.

كليرك: السن؟

ديكسى: ٤٤ سنة.

كليرك: تاريخ الميلاد؟

ديكسى: ٢٣ / ٣ / ١٩٣٨.

كليرك: أين تقيم؟

ديكسى: ٤٧ مارى قيل - عمارة هلتريه.

كليرك: منذ متى وأنت تسكن هناك؟

ديكسى: منذ أربعين سنة.

كليرك: هل تقيم فى سكن آخر؟

ديكسى: فى بنت هاوس سوت - فندق هوليداي.

كليرك: هل تقيم فى مكان آخر؟

ديكسى: لا.

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

ديكسى: لا.

كليرك: هل زوجتك تعمل بأية مهنة؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل يعمل أحد من أسرتك فى أى مجال؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل تنوى البدء فى العمل قبل توقيعك الآتى؟

ديكسى: لا.

كليرك: هل أنت متأكد أنك غير موظف فى أى عمل؟

ديكسى: لا.

كليرك: شكراً لك.

ديكسى: إن ذلك يعد ميزة وشرفاً.

(ويذهب ديكسى)

هذه هى لغة البيروقراطية التى تحمى نفسها عن طريق سلسلة من الأسئلة التى جرت صياغتها مسبقاً وعندما تهدد بأنها ترد على ذلك بتكرار أحد الأسئلة السابقة، إنها ليست لغة التعاون بل الخضوع لنظام تلك الحياة المدنية التى تحدد من خلال الصراع الأكثر تعاوناً، ومن ثم فإن التطبيق الدرامى لمثل هذه النصوص يتعامل مع الأعراف الاجتماعية والمصالح الشخصية: بغية استمرار السلام عن طريقه الاضطهاد، ويظهر ذلك بشكل أساسى من خلال تحقيق الذات ومحاولة قمعها. يكتب بيركوف (١٩٨٩: ١١) فى مسرحية "اليونانى" على سبيل المثال تتسم شخصيات المسرحية بـ:

الغربة والسيرالية وتعتنق آراء عن الحياة توصف بجنون العظمة
مثل تلك التى ترى فى الأحلام. ما نبحت فيه هو التحليل النقدى
حيث نمثل فى كل يوم من الحياة ما هو غير حقيقى وغير منظور
والدراما تعبر من خلال التشخيص أكثر من المكاشفة والمؤمل أن
تكون هناك درجة أعظم من المصادقية تجرى رؤيتها من خلال تلك
الظروف.

إن هذه المصادقية تمثل الثقافة الشعبية فى قوالب غير قياسية من أجل إظهار أن ذلك هو المعيار الذى يفضى إلى خطاب مثير للصراع لأن المواقف المرتبطة بثقافة القاعدة الشعبية مثيرة للصراع، إنها تثير الصراع لأنها عن أناس يقاومون بطريقة أو بأخرى التحكم الاجتماعى.

طورت كارل تشرسل. ذلك فى مسرحيتها، مستخدمة صورة اختراع جيرمى بنتام للجهاز (١٩٨٣: ٣٨):

بنتام: لقد أمضيت سنوات فى مشروع خاص بى. أتحدث إلى المهندسين، أنظر إلى الأرض لقد أنفقت آلاف الجنيهات من مالى الخاص، فكر أخى فيه أولاً فى روسيا من أجل مراقبة العمال فى موانىء بناء السفن إنه قفص حديدى. أملس فانوس زجاجى.

بيير: قفص حديدى؟

بنثام: البرج الرئيسى. العمال ليسوا مطيعين بشكل طبيعى أو جادين، ولكنهم أصبحوا كذلك.

بيير: العمال يحملقون فى القفص الحديدى.

بنثام: لا.. لا.. فكرتك لابد أن تتبدل دعنى أوضح لك، وأنا الحارس أشاهد كل ما تفعله نهاراً وليلاً.

بيير: لابد أن أجلس هنا؟

بنثام: بالطبع، ففى روسيا يقومون بهذا العمل.

(يذهب بنثام خلف السيارة حيث البرج الرئيسى)

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

بيير: سيد بنثام؟ هل تريد منى أن أحدد بعض النتائج؟ وليس أمراً مريحاً

يمكن مشاهدته عندما لا تستطيع أن تشاهد من يراقبك... تستطيع أن تعرف كل مسجون وتستطيع أن تقارنه بالآخرين...

أنت تعرف كل شئ مستمر وأنا لا أعرف مطلقاً.

أعتقد أنها فكرة مبتكرة جداً سيد بنثام.

وسائل فعالة فى التحكم، دون سلاسل أو قيود.

دون ألم. هل يوجد هناك شئ آخر؟

بنثام: لذا لا توجد ضرورة أن تكون مراقباً 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 فى الحياة المدنية ويخلق خطاب الصراع لأنه يكون مغترباً فى تأثيراته. السيدة فورسايت فى مسرحية "انفجار عبر النهر" (بوليا كوف، ١٩٧٩: ١٥) يمكن أن تمثل على أنها دليل على هذا الاغتراب:

السيدة فورسايت: (ابتسامة قلقة). لن أتمكن من الذهاب إلى وسط

لندن حتى لو دفعت آلاف الجنيهات كل دقيقة. لن أستطيع أن أركب

الحافلة الآن إطلاقاً. لابد أن أمشى فى كل مكان. منذ ستة أشهر ما

يقرب من ستة أشهر ماضية. حدث شئ واحد فقط المحصل فى

الأتوبيس سألتنى عن الأجرة. هذه قصة سخيفة جداً لكنها حدثت لى

حقيقة. وقلت إنها ثمانية بنسات بالرغم من أنى أعرف أنها يمكن أن تكون أكثر. أين أنت؟ فقال إنى ذاهب؟ كان مظهره قبيحاً ذا شعر أحمر مخيف كذبت عليه. لا أعرف لماذا؟ وطوال الوقت الذى مكثته فى الأتوبيس أعتقد أنه سوف يأتى نحوى يصرخ فى أمام كل هؤلاء الناس، الأتوبيس يسير ببطء على الطريق. غالباً خطوة بخطوة. وأكاد أسمع أنفاسه خلفى وعندما نزلت من الأتوبيس كنت أهتز هكذا مثل: (يحرك ذراعه وجسده حركة اهتزازية) جريت طوال الطريق للمنزل. كأن الشيطان يجرى ورائى. وعندما أويت إلى الفراش فى تلك الليلة شعرت بأن هناك شخصاً ما فى الشارع ينظر ويراقبنى من الشباك. ونظرت إلى الخارج كنت على يقين من أنه هو الذى يحدث صوتا بعملاته المعدنية فى جيبه.

وصف ميشيل كوفنى ذلك فى جريدة الفايننشال تايمز بأنه مثل دليل مثبت للوقوع فى مجتمع مستهلك. كما وصفه ميشيل بلنجتون فى "الجارديان" على أنه بث الرعب فى الحياة المدنية. ولكنى أود أن أقترح أن هذا يمكن أن يطور لأبعد من ذلك إن خطاب الناس المغتربين ليس فقط يفعل إحباطات الحياة اليومية وإنما اغتراب لأنهم لم يعودوا أحراراً ومن ثم فإنه يتوجب عليهم أن يكذبوا لأنهم مضطرون أن يعيشوا فى كذب. ولعل التطبيق المسرحى المتضمن فى فهم وتغيير تلك الحياة هو الذى يتطلب ما يخشاه المجتمع من الصراع. مثل شخصية لنا فى "حديث الطيور" (تشرشل ولان، ١٩٨٠) يقولان:

كل يوم هو كفاح لأنى لا أنسى أى شى أتذكر أننى استمتعت بعمله
شئ، لطيف أن تجعل شخصاً ما حياً وآخر ميتاً. أياً كانت الطريقة،
هذه القوة هى ما أحبه بشدة فى هذا العالم. الكفاح هو كل يوم. لا
يستخدم فيه.

إننى أعارض نظرية اللغة التى تقترح أنها ليست صيغة سياسية محايدة عن طريقها يجرى حمل المعانى للكاتب والممثل والمخرج - اللغة من خلال الحديث، الحكى، التوضيح، الإشارة، التحكيم، الفعل... الخ. ليست هى الفعل والاتصال. التواصل فقط دائماً هو السلطة والتحكم. واللغة ليست ببساطة أداة للاتصال وهو الأمر الشائع ولكنها وسائل عن طريقها يظهر الناس قدراتهم بطريقة أو بأخرى يظهر الأيديولوجيات

والأفكار: وسائل عن طريقها يتواصل الناس ليس ببساطة بمعانى الكلمات ولكن بمعانى التواصل الاجتماعى وشبكة العلاقات الاجتماعية التى يشكلون جزءاً منها، وسائل عن طريقها يدعون إلى التغيير ويؤثرون فيه.

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

الفصل الرابع

التحكم

التقسيمات (الحوارية)

إن النصوص الدرامية أياً كان نوعها . ليست صوراً أو تغييرات ساذجة لشيء آخر أو لنظام سيميوطيقى أو نص آخر . إنها أنشطة صريحة ومميزة تهدف إلى التأثير فى أفكار وأفعال الآخرين مثل شخصيتى هيوستى وجونى فى مسرحية " مرحباً ووداعاً " (فوجارد، ١٩٦٦: ١٧)

هيوستى: هل تظل ساهراً طوال الليل؟

جونى: عندما تكون حالته سيئة.

هيوستى: لقد قلت أنه قد تحسن.

جونى: إنه يتحسن.

هيوستى: إذن لقد كانت حالته سيئة.

جونى: حسناً فى طريقه للشفاء.

هيوستى: لكن لقد كان.

جونى: يجب ألا تتحدث بصوت عال.

هيوستى: أنا لا أتحدث بصوت عال.

جونى: إننى أقول ذلك فقط.

هيوستى: حسناً قله عندما أتحدث بصوت عال.

جونى: أنت تبدأ أين الآن.

هيوستى: أه اللعنة!

إنها ليست فقط اختيارات لغوية تمت صياغتها هنا بحيث تعبر عن صراع صريح ولكنها أيضاً اختيارات منطقية. إن توقع تطور هذا الصراع نتيجة للمعرفة النصية المشتركة للأحداث المتبادلة السابقة بين جونى وهيوستى (باعتبارهما أخوين) يمكن أن يؤدى الممثلون فى مسرحيات قصيرة أو بروفات عادية على خشبة المسرح. هذا الحديث يمكن أن يقرأ

ببساطة على أنه حديث تداخلى نوعاً ما مع حادث آخر، ولكنه يمكن أن يقرأ أيضاً فى الموضوع الاجتماعى للشخصيات المشاركة وعلاقات السلطة بينهم، من الصراع الناشئ بينهم وهكذا وتعبير آخر فإن الاتجاه السيميوطيقى يحدد لغوياً ومنطقياً عن طريق ومن خلال الأيديولوجيات والمواقف الاجتماعية، تحت تحديد اختيارات فى النحو والمواقف العابرة التى يمر بها، المزاج والتغيرات فى أثناء الحديث والأحداث المتبادلة والمواقف وغيرها ولكنها ليست مجرد اختيارات بسيطة أو ساذجة. إن النصوص الدرامية ليست ببساطة قوالب محايدة غير مرتبطة أيديولوجياً، إنها تعبيرات مختلفة ولكنها محددة بشكل متعارف عليه بتعبيرات خاصة أكثر سيطرة من التعبيرات الأخرى؛ هذه السيطرة يمكن أن تقود إلى رأى ما، إلا أن التعبير المميز ليس هو فقط الأكثر توافقاً فى نصوص محددة يكتبها ولكنه أكثر صحة واكتمالاً فى المواقف كلها. ما يفعله هو أن يقمع التعبيرات الأخرى إنه يعنى الصراع على السلطة الذى يفضى إلى الصراع أيديولوجياً بين التعبيرات، إنها أنظمة مختلفة أيديولوجياً من حيث التقييم والسيطرة على العالم.

أنظمة التقسيم والسيطرة هذه ليست بريئة أيديولوجياً، 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 فى الحوار الآتى:

سيل: أجهز بعض الشاي يا جاك؟
 جاك: وهو كذلك.
 سيل: شكراً.

إن الأمر يصبح مختلفاً بالنسبة لقضايا السلطة والوضع الاجتماعى والسيطرة إذا تم تقسيم الحركة فى النموذج الآتى على هذا النحو:

سيل: رجاء.
 جاك: قبول.
 سيل: موافقة.
 سيل: أمر.
 جاك: قبول.
 سيل: اعتراض.

فنحن فى الطرح الأول نكون أكثر قدرة على اعتبار جاك مسيطراً، لأنه يتحكم فى محصلة الطلب "وسيل" تدعم ذلك بقبولها وشكرها لذلك، بينما فى الطرح الثانى نكون مضطرين إلى اعتبار سيل فى موقف مسيطر عبر الأمر الصادر إلى جاك الذى يقبله تماماً يتبعه تعبير اعتراض على الشكر. الكلمات فى الورقة السابقة غير كافية لتحديد القراءة الصحيحة للموقف. فعلى سبيل المثال النص الآتى المأخوذ من مسرحية "شراك" لتشرشل لا يكون بنفسه ذلك النوع من المعلومات المبوية كى نكون قادرين على معرفة التفسير الذى يدور حول العلاقة الاجتماعية والسياسة بين سيل وجاك، والممثلون والمخرجون يتجهون لاتخاذ قرارات تتعدى هذه الكلمات الموجودة أو خدمتها، هذه القرارات تعد ضرورية من الناحية النقدية. إنها تؤسس المعانى الاجتماعية للسلطة والوضع الاجتماعى والسيطرة لجميع المشاركين فى الأداء المسرحى.

(سيل تخط أوراق الكوتشينة)

- سيل: خذ ورقة.
جاك: يسحب ورقة منها.
جاك: لا يمكن أن تفعل مثل هذه الخدعة.
جاك: يعيدها مرة ثانية.
سيل: تخط هذه المجموعة.
سيل: إلى أين تحب أن تذهب ورقتك فى هذه الرزمة
جاك: لن تتمكن من وضعها بشكل صحيح.
سيل: أخبرنى إلى أين تتحرك؟
جاك: الورقة العاشرة من أعلى.
سيل: سوف نتأكد من أنها ليست العاشرة من أعلى تَوّاً.
(سيل توزع عشر ورقات، وتعرض الورقة العاشرة لجاك)
سيل: تعال هنا. انظر إليها.
جاك: بالطبع ليست هى بالتأكد.
سيل: حسناً أخبرنى أين توجد؟
(سيل تضع الأوراق الموزعة من جديد فى أعلى الرزمة)
جاك: خذى كارت.
سيل: حسناً أشعر أنه معى.

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، هذا هو الكارت التالي.
جاك: أنت لست ساحرة.
سيل: مازلت لا تعرف كيف فعلتها؟
جاك: أنت لم تفعلها.
سيل: لا أستطيع أن أحسب، هذا كل ما فى 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 تبني بشكل مختلف تماماً بالنسبة للتغيرات التى تبني على الطلبات. وهكذا بشكل عام كثير من أنماط التعبيرات المتغيرة المختلفة يمكن أن تبني بالنسبة للعمليات النمطية فى هذا النص. إن التغيرات التى تبدو مزحة ودية يمكن أن تبني على أنها عرض شاق جداً وتهديدي وتأخذ العلاقة شكل أزمة أو يمكن أن تبني على إنها طريقة لإظهار علاقات ناجحة مدعمة، إن تفسيرات المعنى لهذا النص لا تكمن فى النص لكنها تحدث باعتبارها جزءاً من عملية الأداء المسرحى لمعانى النص فى التحليل، والبروفات والإخراج، والاستقبال المسرحى الذى يجرى على خشبة المسرح؛ إن العملية تتضمن معنى أكثر مما تعنى الكلمات التى يمكن أن تظهر بها.

فى دراسة لـ رونالد ماكوينى عام ١٩٥٩ عن الإخراج الإذاعى لمسرحية "جمرات" (بيكيت، ٢٢٢: ١٩٧٠) راح كلاس زيليا كوس يناقش طول وقفات الصمت (وهى تقدر بالثنائى) كما يظهر فى الحديث الآتى:

هنرى: من بجانبى الآن؟ وقفة (٣ ثوان)، رجل عجوز، كيف وأحمق
وقفة (وقفة ٤ ثوان) عاد من الموت كى يكون بجوارى (٤ ثوان) كما لو
أنه لم يمّت (ثانيتان) لا ببساطة عاد من الموت كى يكون فى هذا
المكان الغريب (٥ ثوان) هل يستطيع سماعى، (٣ ثوان). نعم لابد أنه
يسمعنى (٣ ثوان) تحبيننى (٣ ثوان) أنا أقول إن الصوت الذى

تسمعه هو صوت البحر نحن نجلس على الشاطئ: (٣ ثوان) لقد
ذكرت ذلك لأن صوت البحر غريب جداً لا يشبه صوت البحر، فإذا لم
تكن قد رأيته وماذا كان فلن تعرف ما كان (٥ ثوان). إنها آثار
خوافر. صمت

صوت أعلى (٣ ثوان) - خوافر!!

يكون الحديث فى النص ٤٨ ثانية تتوازى مع ٥٠ ثانية من الوقفات - بعضها طويل
جداً فى زمن الأداء الإذاعي. ولكن لا توجد إشارة مباشرة فى النص الدرامى المكتوب
تشير إلى مدة الوقفات بالرغم من وجود إرشادات الموافقة. وبتعبير آخر فإن زمن الإنتاج له
دقيقة و22 ثانية وهو مرة أخرى وقت طويل جداً من الراديو بالنسبة للأحداث القصيرة:

هنرى: كتاب صغير (وقفة) هذا المساء. (وقفة) لا شىء هذا المساء.
(وقفة) غداً... غداً...
السباك فى التاسعة ثم لا شىء بعد ذلك (وقفة) ارتباك،
السباك فى التاسعة؟ (وقفة) أه: نعم.
النهاية (وقفة) الكلمات (وقفة) يوم السبت.. لا شىء.
الأحد.. الأحد.. طوال النهار والليل لا شىء (وقفة) لا صوت.
(بيكيت، ١٩٥٩: ٢٩)

لو أن الشخصية توقفت عن الحديث فى الراديو لأية مدة من الوقت فإن هناك خطراً
أن يمثل هذا الصمت إشارة إلى أنهم لم يعودوا هناك. الحقيقة - فى أمور كثيرة تعتمد
على الإشارة بأنهم هناك والوقفات الطويلة يمكن أن تحول دون ذلك. فقرارات رونالد
ماكويينى بالنسبة لهذه الأحاديث كانت قرارات نابعة من الأداء المسرحى، مستخدماً النص
الدرامى واضعاً تركيزه إخراج ليس فقط ماذا يعنى النص الدرامى ولكن تركيزه الأكبر على
كيفية أداء هذه النصوص. وخاصة من حيث التحليل والإخراج المسرحى لها هذه الكيفية لم
يكن مشاراً إليها فى النص الدرامى.

فى دراسة مشابهة قام بها مارجورى لايت فوت (١٩٦٩: ٢٩٢) بفحص تسجيل ديكا
من إنتاج راديو نيويورك وإخراج إى مارتن بروان مسرحية "حفلة كوكتيل" (ليوت، ١٩٤٩)،
مركزاً اهتمامه على الطريقة التى تم بها إحداث توتر فى الشعر المرسل، فى مقال أكاديمى
للناقد الأدبى دينيس دينيجو (١٩٥٩: ١٣٢) يشير إلى التوتر كما يأتى:

اليكس: أه، فى تلك الحالة، أعرف ما سوف أفعله.
سوف أعطيك مفاجأة صغيرة.
أنت تعرف أنا أشهر طبّاخ.
سوف أذهب مباشرة إلى مطبخك الآن.
وسوف أعد لك عشاء خفيفاً ممتازاً.
تستطيع أن تتناوله بمفردك وبعدها سوف نتركك.
برهة يمكنك أن تمشى مع بيتير.
ولن أزعجك.
إدوارد: عزيزى أليكس.

توجد ثلاث نبرات بوقفة، وصف لايت فوت التسجيل بأنه يحتوى على أربع نبرات بدون وقفات. واضعاً فى اعتباره الموقف الدرامى وشخصية أليكس والأهمية النسبية كما يقال (لايت فوت، ١٩٦٩: ٣٩٢).

يبنى دونو أوزانه الشعرية على النهج الشعرى الذى وضعه إيليوت حيث يعتمد هذا النهج على تنويع طول البيت الشعرى وتنويع عدد مقاطع الكلمات، ويبدو أنه لا يحمل أى شبه بالنسبة للتطبيق المسرحى الفعلى لهذا التنويع فى الانجليزية الذى يعرضه لايت فوت بأنه عبارة عن نبرة محددة الوقت وليست مقاطع محدودة الوقت بالنسبة للغة، ومن ثم وضع أربع نبرات معدلاً أكثر توافقاً ليعطى تفسيراً للشخصية والموقف الدرامى كما أن الخصال المرتبطة بحديث الشخصية تؤثر على طريقة الفهم أو القراءة (لايت فوت، ١٩٦٩: ٣٩٣) . القرار الذى يحسم بين ثلاث نبرات أو أربع، لا يتم صياغته فى النص الدرامى إنه قرار درامى، مسرحى يحدد من خلال أسباب خاصة بالأداء المسرحى "الأب" فى مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" (بيرانديلو، ١٩٥٤: ١٧) يؤكد ذلك جيداً.

ولكن لا نستطيع أن نراه هنا فنحن السبب فى كل مشكلة ! فى استخدام الكلمات! كل واحد منا بداخله عالم من الأشياء وكل واحد منا لديه عالمه الخاص به - كيف نفهم بعضنا البعض لو أننى وضعت بداخل الكلمات التى تحدث بها الإحساس والقيمة للأشياء كما أفهمها من وجهة نظرى بينما وفى الوقت نفسه لابد لمن يستمع إليها يقترح لهذه الأشياء الإحساس والقيمة التى يفهمها، التى توجد بالعالم الذى نعيش فيه.

فى إطار هذا المعنى الذى يجد كثيراً من الناس أنفسهم عاجزين عن أن يصفوا هذه العوالم، لأنه بالرغم من أننا قد نكون مدركين للمعاني المتضمنة التى كثيراً ما نكون عاجزين إزاءها عن طرح أسئلة مثل: كيف؟ لماذا، أين، تتطور هذه المعاني؟ معظم قراء هذا الكتاب كما قد أتخيل فى موضع ما فيه أو آخر، سوف يقولون شيئاً مثل "لم يزعجنى شئ ما من قبل بمثل ما أزعجتنى كثيراً الطريقة التى قيل بها" ولكن من المحتمل أن توجد صعوبة فى الوصف الدقيق مثل "لماذا كان بهذه الطريقة التى أصبحت أكثر أهمية من الكلمات نفسها" مثلما حدث فى مسرحية "الأيام السعيدة" (بيكيت، ١٩٦١: ٢٠). حيث يقول لـ ويلي الكلمات تفشل، حينما توجد أوقات تساعد على ذلك، ومن ثم يتوجب إعادة تكرارها لأن ويلي لم ترد عليها. وفى هذا الصدد يقول السيد وولتر وهو واحد من الشخصيات فى مسرحية "الهذليون" (جريفز، ١٩٧٦: ٢٠) يقول:

إنها ليست نكت- إنها ما تستقر خلفهم إنه الاتجاه: الكوميديان الحقيقى - الرجل المقدام يتجاسر ليرى ما يخل منه مستمعوه ويخافون التعبير عنه وما يراه هو نوعاً من الحقيقة عن الناس وعن مواقفهم وعما يجرحهم ويرعبهم ويعوقهم، وفوق كل ذلك عما يشغلهم، الفكاهة تفك التوتر وتقول ما يمكن قوله، أى مزحة، جميلة جداً، ولكنها مزحة حقيقية. النكتة التى يقولها الممثل الكوميدى يجب أن نفعل ما هو أكثر تحريراً للتوتر ويجب أن تحرر الإرادة والرغبة، يجب أن تغير الموقف.

يقول ادوارد بوند إنه يعتقد فى الصور أكثر من الكلمات وربما تكون مثل هذه الصور أكثر تأثيراً على إدراكه بشكل أكبر من الكلمات التى يكتبها أخيراً (أندرسون، ١٩٨٠: ١٤٨). وبالمثل فإن هارولد بنتر وكذلك صموئيل بيكيت قد كتبوا عن أن ما يثير اهتمامهما أكثر هو الأشكال والأبنية الفنية. ويتساءل بيتر بروك هل توجد لغة تكون أكثر إثارة للكاتب مثل لغة الكلمات، هناك لغة الأحداث؟ لغة للأصوات، لغة للكلمات باعتبارها جزءاً من الحركة كلها مثل الكذب، كلمة المحاكاة الساخرة، كلمة (الهراء)، كلمة التناقض، كلمة الصدمة، كلمة البكاء؟ إذا تكلمنا فنحن نقصد ما هو أكثر من حروف الهجاء نقصد أين تقع هذه الكلمات (بروك، ١٩٦٨: ٤٩).

الصدمة الكلامية:

بحث أنطونين أرتو عن بديل مسرحي، عن لغة حيث:

الكلمات لا تقول كل شيء، وبطبيعتها ولأنها ثابتة أحياناً وهي للجميع
كذلك فإنها توقف وتعوق الفكر بدلاً من أن تسمح له بحرية الحركة
وتشجعه على التطوير.. للتحديث باللغة أنا أضيف لغة أخرى محاولاً
الاحتفاظ بفاعليتها السحرية القديمة حيث تتكامل الكلمات بمعانيها
وطاقتها الكامنة التي كادت أن تنسى (هايمار، ١٩٧٧: ٨١).

إن اللغة التي أضافها تخلق مشكلات بعينها لطاغم الممثلين. على سبيل المثال: كيف
يؤدي الممثلون دور بياترس لوكريشيا في مسرحية "آل سينشسي" يبدأ الحديث حيث يقول
أحدهما!!!! ليجيب الآخر!!!! عن هذا يكتب لايبيل قائلاً في مثل هذه اللحظة يجب على
الممثلين أن يوظفوا إدراكهم واطلاعهم على الحياة والعوالم من حولهم كي يعبروا عما تعجز
الكلمات عن التعبير عنه، إنه ليس درساً سهلاً يعطى للممثل.

كان أرتو يبحث عن اللغة المسرحية التي تكون أكثر حركية ومرونة من الكلمات التي
تتضمن كل شيء، يمكن أن يكون واضحاً ومعبراً 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، ١٩٥٨: ٢٨).

يتيح خوف أرتو مما يسمى "ديكتاتورية الكلمات" التي يمكن أن تقوده هو والآخرين
إلى موضوع يعطى 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 (٩ يوليو ١٩٨٩) تعليقاً
على قراءة جون لوكاري لكتابه "المنزل الروسي" في إذاعة الـ (بي - بي - سي) يكشف
لوكاري عن رغبته العارمة كي يصبح ممثلاً، هناك شيء جديد في سماعه ينتقل إلى اللهجة
العامية التلفزيونية، يؤدي أصوات النساء يحيرنا، يضللنا ويخدعنا من خلال طريقة جديدة
تماماً، ولكنها طريقة جديدة لتحاييل الممثل المحترف، لا يوجد في رأيه الكثير ولكن بجانب
النص يضيف المزيد إلى ما يروي. إن مناهضة هذا النمط من الأسلوب قد مكن أرتو من
الهجوم على العلاقة بين عملية الكتابة وعملية الإخراج المسرحي الذي يرى الخلاف بينهما
ليس مهماً. الهروب من ديكتاتورية الكلمات يستوجب التركيز بشكل مكثف على الأداء

العملى المسرحى الذى يتضمن الأحاسيس بشكل كلى وليس فقط الألفاظ اللغوية. وهذا يفضى إلى مسرح تكتيكات الصدمة الذى يفضى إلى اللغة المسرحية التى لم تعد تعتمد على الحديث المتبادل ولكن على ما يتضح من خلال كلمات أرتو الآتية:

اللغة الوحيدة التى أستطيع استخدامها مع الجمهور هى أن أخرج
القنابل من حقيبتى وألقى بها فى وجهه مع إشارة متميزة للهجوم
وهذه الضربات هى اللغة الوحيدة التى أشعر بإمكانية التحدث من
خلالها (هايمان، ١٩٧٧: ١٣٥).

مثل هذه الصدمات التكتيكية اللغوية تستخدم بشكل واسع فى المسرح المعاصر وقد حققت نجاحاً من خلال مسرحية "سيدة داريو فو"، وتعد تلك لغة مسرحية مبتكرة تشكل ما يشبه الكرنفال يضم بشكل موسع مصادر لعدد من اللغات من أجل خلق التطبيق المسرحى الذى يتطلب تغيير الثقافة العالمية المميزة لها (المشتركة فى مستواها مع عدد من اللغات) ولعل المرادف الانجليزى المباشر لكلمة (أنتر) تاتى فى ترجمة جيليان هانا لاسم "إليزابيث، أوشكت بالصدفة أن تكون امرأة" (فو، ١٩٨٧)، حيث خلطت بين عناصر من تنويعات بريطانية للإنجليزية، الإنجليزية الحديثة، البدائية والألفاظ الإنجليزية منطوقة باللهجة الإيطالية وما إلى ذلك.

وتقدم هانا ملحقاتاً يعطى مجموعة أحاديث مهدية فى مسرحية "العجوز غير المهذبة" فى معيار إنجليزى وليس ترجمة، ولكن قاعدة يعمل من خلالها الآخرون وفق تنويعات لغوية متوافقة مع التطبيق المسرحى الخاص بها ، هذا الحديث الخاص يفسر سلوك هاملت وانعدام قدرته على تحكيم عقله.

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

- ويلسون: (ضاحكاً). لقد جئت إلى الحجرة.
- جويس: أنا أسفة لابد أن هناك خطأ ما. فأنا ليس لى علاقة بتوزيع الغرف.
- اسأل عن ذلك فى مكان آخر.
- ويلسون: أنا لست ملونا لقد نشأت فى المقاطعات المحيطة بلندن.
- جويس: إن هذا لن يجدى نفعا معى. أنا أسفة.
- ويلسون: هل هذه هى الحجرة؟
- جويس: إنها حجرتى.
- ويلسون: لا استطيع مشاركتك فيها؟ مالذى تطلبه لإيجارها؟
- جويس: أنا لم أطلب أى شيئاً.
- ويلسون: أنا لا أسألك صدقة. سوف أدفع لك من أجل الحصول على حجرة لى.
- جويس: لابد أنك طرقت الباب الخطأ إنى أسفة. وسوف تورط نفسك فى مشكلات
- (تحاول أن تغلق باب الحجرة , ولكن ويلسون يعرقل ذلك بوضع قدمه أمام الباب).
- ويلسون: هل لى أن أدخل؟ لقد مشيت كل هذا الطريق إلى هنا (وقفة. يتقسم).
- جويس: فقط لمدة دقيقة.
- (تأذن له بالدخول وتغلق الباب. وهو يجلس فى الحجرة).
- إننى مشغولة جداً. كما أن قدمى تؤلنى اليوم
- ويلسون: ماذا لو تعدين لى كوباً من الشاى؟ أنت عادة تعدينه فى هذا الوقت.
- جويس: (تومئ برأسها موافقة. تذهب إلى بالوعة الحوض وتجذبها بحدة).
- جويس: كيف عرفت؟
- ويلسون: أه، لقد جمعت كل أنواع المعلومات المفيدة من أجل وظيفتى.
- جويس: ما هذا؟
- (تصب الماء من الغلاية فى إبريق الشاى)
- ويلسون: أنا حلاق رجال.
- كان أخى يعمل بهذه المهنة حتى أصيب فى حادثة.
- (تضع السكر فى كوب الشاى الخاص به ثم اللبن)
- جويس: ماذا حدث؟
- ويلسون: لقد صدمته شاحنة.
- (جويس تصب الشاى الخاص بها)

جويس: هل كان عنده وشم؟

ويلسون: أسمعت عنه؟

جويس: لقد سمعت عن وشمه.

يبدأ كل حديث بطرق مألوفة متوقعة ولكنه ينتهى بطرق غير متوقعة إنه التضمين اللغوى غير المتوقع الذى يمكن أن يستخدم من أجل تسليط الضوء على المؤلفية (فيما يتعلق بإشارة ويلسون بكونه أسود وإشارة جويس إلى الاوشام وغير ذلك) ومن هذا التركيز يمكن ان يتم نقدها تستهل "المتوحش على الدرج" فى بدايتها على سبيل المثال هكذا:

جويس: هل تسلمت وظيفتك اليوم؟

مايك: نعم يجب على أن أكون فى محطة كينجز كروس فى الساعة الحادية

عشرة حيث سأقابل رجلاً فى دورة المياه هناك (أورتن، ١٩٦٧: ١٣).

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

يستخدم ستيفن بيركوف مثل داريوفو اللغة المسرحية فى بعض النصوص التى تصدرت مقدمة هذا التطبيق المسرحى على سبيل المثال سيلف فى مسرحية "فى الشرق" (بيركوف، ١٩٧٧: ٢٤).

سيلف: غادر هذا الجمع. أنت فى عجلة ليس هناك طريق من أجلى كى أصبح

ضائعاً، كبيراً جداً... صغيراً جداً بطيئاً جداً.

أنا أنيقة جداً بالنسبة لك تحرك مثل ما تمنيت فى أحلامك

(فى الليالى السعيدة) أنا محض سعيدة نقية من القذارة

فى كل جانب من الميدان المعطف الخيالى الواقعى من المطر.

كلها تتضخم عن آخرها إن رأى فى رأسك

النار التى تستخدمها لتشعل النار فى زوجتك القديمة

المواقد المألوفة...

يمكن أن تعد اللغة اللاقياسية هنا على أنها الرد المتضارب مثل أعمال كل من "جو أورتن، وإدوار يوند وهوارد يريتون وكاريل تشرسل" للسيطرة من خلال الآخرين عن

طريق إحراز الصدارة فى تنوع اللاقياسى للغة والبارز جداً من أجل النقد وفى بعض الحالات الأخرى من أجل قلب هذه السيطرة.

ويمكن أن يظهر ذلك بوضوح فى استخدام لغة التسيثسوتال فى الكتابات المعاصرة للسود من جنوب إفريقيا ومن نواح كثيرة فإن سياسة التمييز العنصرى قد أفضت إلى رفض راسخ للغات التقليدية المحلية فى جنوب أفريقيا ومناطق التسيثسوتال لتبدع لغة معبرة عن مدنيتها السود تتألف من لغات أفريقية، لهجة ثقافية بديلة لخليط من إنجليزية السوتو ولهجات محلية متنوعة للسوتو، والعديد من اللغات السائدة فى جنوب أفريقيا لتتطور معاً حتى تصبح لغة للمقاومة (روبرت كافان، ١٩٨٥: ٢١٣) يعطى مثلاً من مسرحية "مفترق الطرق" (الورشة، ٧١: ١٩٧١).

سيلانينج: يذهب إلى بيترو ويفاتحه بالكلام بوقاحة.

سيلانينج: أهلاً. أيها الولد العاشق.

بيترو: يحرك الجريدة إلى أسفل باستهانة أهلاً... دودا... جوبيانج.

سيلانينج: كى تنج... أوكاونا؟

بيترو: من أين أتيت؟

سيلانينج: أنا من ديبكوف.

بيترو: جى جول ويرديكوف.

سيلانينج: يا كى جولالى مادوبولا.

بيترو: مونى جول فى ديبكوف أونس فان داهوموجيس.

وكما يوضح كافان إن استخدام لغات مثل هذه فى النصوص الدرامية المكتوبة بالإنجليزية ليست من أجل إحداث الأثر الكوميدي، بل إنها حركة سياسية من أجل بناء الأهمية التى تتزايد فى كل يوم للغات فى الميادين العامة كصورة لمقاومة التمييز الذى تحظى به لغات الأقلية وهى الإنجليزية واللغات الأفريقية والاستبداد الذى يجلبه هذا التمييز. وتوجد بطبيعة الحال صور كثيرة لهذا الاستبداد: دج وشن شخصيتان فى مسرحية "ليلة لجعل الملائكة تبكى" (تيرسون، ١٩٦٤) يصطادان الأرانب البرية مستعينين بالنمس الذى كان موجوداً فى الحفرة:

سن: هى... فى الداخل.

دج: يا إلهى - إنها معهم - الواحد الذى فى الخلف يرى النمى وهو ينظر

إلى الأرنب الآخر والذى فى الأمام عند نهاية الحفرة، النمى لا يستطيع

الحصول عليهما، ولكن لا يزال يتحيز الفرصة للانقراض على رقابهم.
يمكن أن يشعر بذلك دون أن تشعر باهتزاز الأرض. الأرناب ترتعش في
دمائها وأيضاً رؤوسها ترتعش.

لقد وصف أحد النقاد لغة هذه الشخصيات الدرامية بأنها اللغة الممتلئة بالحسية
البدائية لأنهم لغوياً يلوثون أيديهم في أعماق الأرض ويظهرون أكثر دموية وميلاً لسفك
الدماء، سلطة آلهة البدائية (الفجرين، ١٩٧٥: ١٧٩). أنا أشك فلو أن هذه الشخصيات
الدرامية تملك اللغة التي يشار إليها بشكل واضح على أنها لغة قياسية أو سماء البورصة
المطوق الإنجليزي الجنوبي. لقد كتبت الفجرين بهذه الطريقة، لماذا؟ لأن هناك تطوراً نامياً
يحدث على مدار سنوات عديدة للدمج بين الثقافة العليا وتعقيد الإنجليزية القياسية، المكتوبة
والإنجليزية الأدبية ومن ثم التعقيد الأدبي والانحرافات عن ذلك وغالباً لا ينظر إليها على
أنها إشارة للغة اللاقياسية، ومن ثم الشخصيات والمواقف الدرامية اللاقياسية ولكن
لمستوى اللغة البديلة والمستوى البديل غير المشوه للغة، ونقص في الثقافة، والشخصيات
الدرامية. إن النص الأدبي الذي يحمل أفكاراً 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 تنوعات معاصرة
للإنجليزية الأمريكية في اليد الخفية (شيبارد، ١٩٧٥). ويلي شخص غير سوى ويلو 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 المدار بين!
نقطة التقاطع! لقد احترق التقاطع الخاطئ! الخاطئ! صحيح ذلك! قف!
قف! غير ذلك ٨٠ ياردة غرباً! اجعله نحو الغرب! لا تبطئ! إشعاع الياقوت!
اجعلها دائماً على أهبة الاستعداد (شيبارد، ١٩٧٥: ٥٤).

سيسكو، صديق قديم لـ بلو يتحدث بطريقة صحيحة تماماً. الآن أنت تمسك بالنار
هناك بينما أخرج أنا عباة تنوع في اللغة (شيبارد، ١٩٧٥: ٥٥). وهو يلحق بـ بلو، وبعد
فترة قصيرة:

يدخل طالب ثانوى يترنح من التعب فى صباح شديد فى مقدمة فريق المدرسة العليا. هو ذو شعر قصير جداً، يرتدى سترة قائد الفريق مطبوع عليها حرف "أ" ويمسك ببوق على مقربة من شفثيه، أنفاسه السريعة واهنة جداً تقارب رسوخ قدميه. الطفل: أيتها الأمهات الخرفات فليتمتن. أنتن فى حالة جيدة كالموتى، فقط انتظرن حتى ليلة الجمعة سوف تمسح ممتلكاتكن من على الخريطة! لن تكن هناك حتى أرى أركاديا عالية باقية!، أعتقدن أنكن سوف تكونن ملعونات مخدوعات بسبب أن أباكن أثرياء! لأن أرجلكن العجوز وجهت إليكن اللعنة سفينة وكارت ائتمان من أجل عيد الميلاد (شيبارد، ١٩٧٥: ٦٠).

هذه هى تنوعات اللغة التى تقف فى مواجهة الثقافة المسيطرة - ليس لأنها لغات ضرورية للأقلية أو لأنها تنتمى إلى ثقافات بديلة مميزة، ولكنها تهدد المعايير اللغوية المحددة فى التيار المستمر والمتردد، على سبيل المثال:

وبالمثل فى "أسنان الجريمة" (شيبارد، ١٩٧٤) فإن هوس وهو مغنى ثرى على أسلوب أليفيس بريسلى، وكرو وهو يعمل بشكل جاد وليس له وظيفة ثابتة وكذلك كيث ريتشارد ينشأ بينهم صراع حول أساليب اللغة والمجال والطريقة والمغزى لكل ما يربط اللغة بالثقافة الشعبية المعاصرة، وفى كل ما يقولون وبكل الطرق التى يقولون بها ومن الناحية الجنسية والنموذج المسيطر للغة والثقافة.

هوس: لدى شعور أنك قد أتيت من هذا الطريق - إحساس.

لقد قلدت أسلوب "الطب" صباح أول أمس حتى استحضرت نفسى وأنا أسير فى هذا الطريق.

كرو: بارد. مكسو بالجلد - جليدى تماماً مقاعد خلفية لظلمة الليل.

وتمهد لوقت الراحة. لديك فرو على جسدك فى هذا الجذع.

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

كرو: لقد حاكيت نموذج النزاع حتى هذا الحد. الحيوان يقول لا.

الدم الذى يتدفق فى هذا المرر أكرر هل أنا مصيب أم مخطئ؟

هوس: أنا مصيب على ما أظن ألا تستطيع أن تساعدنى فى اللغة أيها الرجل. أنا.

عجوز جداً كى أتتبع هذا الأسلوب.

كرو: اختر لغة الملاحين وتجار الجلود (شيبارد، ١٩٧٤: ٤٦).

وكما توصى الدعاية المصاحبة للنص المطبوع؛ فإنه بينما وضع دعاية مغالياً فيها فى الطبعة المنشورة من مسرحية "التيار المستمر / التيار المتردد" فإن ثمة مسرحية جديدة تجرى صياغتها من أجل اكتشاف التناقضات غير المسماة وغير المفصلة بين البشر فى الحديث... إنه السؤال عن اكتشاف الأدوار التى بها تقوم الحركة على الأساليب من أجل بناء هويات لاقياسية لجعلها تجرى بشكل طبيعى:

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

هوس: لم يحدث ذلك مطلقاً ! لقد أصبحت شخصاً لا يؤتمن.

تخلص من هذه الثقة واجه نفسك ليس أنا.

كف عن مضايقة كرو. التاريخ لن يقطعها تاريخى فى الحقيقة. (شبيرد، ١٩٧٤: ٥٥)

من أجل تسليط الضوء على الصراع بين القياس واللاقىاس والمميز والشاذ من الحديث. فى المشهد الثالث من افتتاحية مسرحية "الإمبراطور جونز" (يوجين أونيل، ١٩٢٢: ١٧٢) يوجد تناقض واضح بين لغة الإرشادات المسرحية المكتوبة ولغة الشخصية الرئيسة جونز:

الساعة التاسعة مساء فى الغابة ظهر القمر ناشراً أشعة نوره على أوراق الأشجار العالية ليظهرها بشكل واضح. تلمع لمعاً غريباً يظهر فى مقدمة المشهد سور منخفض من الشجيرات النامية والنباتات المتسلقة. تكون سياجاً فى شكل ثلاثى حول أرض خالية من الأشجار. خلف ذلك ظلمة كالحة للغاية تشبه مدينة أو قلعة محصنة. يوجد ممر يودى إلى مساحة خالية من جهة اليسار فى الخلف. المنطقة الخالية من الأشجار من جهة اليسار يتسع فى مؤخرته ليصل إلى اليمين فى بداية المشهد لا يمكن رؤية شئ بوضوح كثافة وضبابية المشهد. وقع أقدام شخص ما يمشى ببطء عبر الممر الوعر من اليسار. يسمع صوت جونز يعلو تدريجياً ويظهر بوضوح فى تأثير مبهج ليتغلب على رعشة جسده.

جونز: لقد بزغ القمر، أسمع هذا أيها الزنجرى؟

إن القمر يعطيك نوراً كافياً، فلن تصطمم رأسك أيها الأبله بجذوع
الأشجار ولن تخدش الشجيرات جلد رجلحك. الآن الطريق واضح
أمامك - تشجع إذن، من الآن فصاعدا ستكون قوياً ويقظاً.

إن اللغة الإنجليزية الأمريكية العادية التى كُتبت بها إرشادات المسرحية تتناقض
بشكل واضح مع لغة جونز بالنسبة للكتابة المسرحية فى وقتها ولغة الإرشادات المسرحية
لابد أن تكون لغة معظم الشخصيات (عدا الكتابات التى تتميز بالأثر الكوميدي) لغتهم
ليست مميزة (واضحة) وتبدو استثنائية أو تشكل تهديداً. أما لغة جونز فى الجانب الآخر
فإنها تتناقض مع هذه اللغة القياسية غير المميزة. وتبدو بشكل واضح تماماً على أنها لغة
مختلفة، إنها بهذا التميز يمكن أن تشوش على المعيار اللغوى المحدد بشكل متعارف عليه.
ومن هذا التشويش تنبع الدعوة إلى التغيير. إنها تشير إلى الاهتمام السياسى الضئيل،
حيث تطوير لغة أونيل فى هذا التوقيت يمكن ألا يمثل تماماً التنوع الخاص الذى كان
يقصده. وما يعد أكثر أهمية باعتباره أثر لذلك هو أن التنوع اللغوى قد تم تحريفه لأنه قد
وصل إلى جمهور العامة من الأمريكيين الذين لم يعتادوا سماعه باعتباره جزءاً من ثقافتهم
السائدة. والخلط بين قوالب المفرد والجمع والنفى المزدوج قوالب الضمير الأول والثانى مع
الشخص الثالث والاختلافات فى نطق الكلمات بشكل واضح وغيرها ارتقت أهمية اللغة
على أنها خليط من التنوعات كى تقدم عن طريق بناء لغة واحدة على أنها مميزة فى مواجهة
الأخرى.

ولذلك فعلى سبيل المثال فى مسرحية "كل الملائكة لها أجنحة" (أونيل، ٩٢٥)، توجد
اختلافات بارزة تم بناؤها بين التنوعات اللغوية للشخصيات الدرامية من السود والبيض
عن طريق اختلاف بسيط جداً أغلبه يركز على الحدود الفاصلة بين "أنت" و "أنتم" فى
اللغة الفرنسية أو "أنت" و "انتم" فى اللغة الإنجليزية البدائية الحديثة فى بعض اللهجات
الانجليزية المعاصرة السائدة عن طريق التعرف على الشخصيات التى تقول أنتم أو أنت،
إنها ليست فروق بارزة ساذجة وضعت ببساطة من أجل تمييز التنوعات اللغوية
للشخصيات المختلفة. إنها إشارات سياسية للوضع الاجتماعى والسلطة.

فى مسرحية "مقدم الثلاث" 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 المؤلف)، والتعبيرات المعقدة (التي تنأى عن النظام).

لارى: حسنًا هذا يوضح لماذا أوافق على الحركة لو أنها جعلتك أكثر اطلاعاً ومهارة عند أى مستوى أنت ترى أنه لم يحدث شيئاً مع أمك.
باريت: (يبتسم فى سخرية) أه، بالتأكيد أنا أرى ذلك.

ولكن على ثقة تماماً من أن أمك كان تفكر دائماً أنه كان يقع على عاتقها أنت تعرفها، أنت تعرفها يا لارى - كى تسمعها استمر أحياناً.
أنت تعتقد أنها كانت بمثل هذا النشاط.

لارى: (يحملق فيه، مرتبكاً، رافضاً كلامه.. بحدة).
ذلك ما يحلو لك أن نتحدث به بعدما حدث لها!

باريت: (فى الوقت نفسه مرتبكاً وشاعراً بالذنب) لا تفهمنى بشكل خاطئ. لم أكن أسخر إنها مجرد مزحة لقد ذكرت لها الشيء نفسه مرات عديدة كى أمزح معها ولكن أنا أعرف لم يكن على التحدث (فى مثل هذا الأمر) الآن. لقد واصلت نسيان أنها بالسجن. تحظى بحرية واسعة... إننى... ولكن لا أريد أن أفكر فى ذلك (يتحول لارى إلى حالة من الشفقة المحيرة بالرغم من حالته الأولى... باريت يغير موضوع الحديث).

ماذا كنت تفعل طوال كل هذه السنوات منذ أن تركت الساحل؟
لارى: (بنبرة ساخرة) لأنى استطيع أن أساعده فى عمله لو أننى غير مؤمن بهذا النشاط، فإننى أومن بأى شئ آخر خاصة فى هذه الحالة الراهنة. لقد رفضت أن أكون عضواً نافعاً للجميع.
لقد أصبحت فيلسوفاً سكيراً متسكعاً وأنا فخور بذلك.

(على نحو مفاجئ تصبح نبرته أكثر حدة فى لهجة تحذيرية غاضبة).
اسمع أتمنى أن تدرك ذلك بنفسك فلدى أشياءى الخاصة ولدى أسبابى فى الإجابة عن الأسئلة الوقحة من أى شخص غريب. ولذا فكل ما قلته لى هو كذلك. إننى لى شعور قوى بأنك قد جئت إلى هنا تتوقع شيئاً منى أنا أحذرك منذ البداية، ولذا فلن يكون هناك سوء فهم لذلك ليس لى شئ باق أعطيه. وأود أن أتركك وحيداً وسوف أكون ممتناً لك لجعلك حياتك لنفسك. أرى انك تريد إجابة عن شئ ما. ليس لى إجابة كى

أعطيتها، لأى شخص ولا حتى لنفسى، إلا إذا استدعيت فى نفسك ما كتبه هيينى كى نحصل على الإجابة فى مقاطع كلامية.

(يتذكر ليشرح) بيتاً شعرياً بطريقة ساخرة. انظر النوم مفيد، الأحسن منه الموت فى سكينة، الأحسن من ذلك كله هو ألا تولد مطلقاً.

باريت، (ينكمش فى شئ من الخوف)

هذه هى خلاصة الإجابة (ثم يبتسم فى تكلف متظاهراً بالشجاعة)

مازالتم تعرف أبداً عندما يعود فى وقت قريب (ينظر الى الخارج).

(أونيل، ١٩٦٧: ٣٠٣٢).

يبدو أن باريت مضطهد من لارى طوال الوقت، ويظهر ذلك أكثر تعقيداً من خلال تغيير نبرات صوته عن طريق الاقتباسات الأدبية. كيف يؤدى ممثل مسرحى دور باريت؟ فى آخر سطر بالطبع سوف يحدث اختلاف كبير حتى تتم معرفة ما إذا ما كان الاضطهاد تم بشكل ناجح أم لا. القرار الدرامى سوف تتم صياغته بحيث يحدد ما إذا كان لارى يستعيد السيطرة على الأرض التى انتزعها منه باريت وحديثه، هذا القرار سوف يتضمن التخلّى عن الغالب المميز، وغير المميز فى حديث كل من لارى وباريت.

وتوجد محاولات عديدة من أجل تغيير الأوضاع عن طريق تعويض اللغة القياسية المتعارف عليها فى مسرحية لـ لورانس فيرلينجيتى، يتم تقويض اللغة الى عبارات غير شائعة تتزامن مع أحاديث شخصيات من أجل خلق ارتباك العملية التى تسمى بتجريد اللغة، ليبدو الاتصال على أنه صراع غير منطقى. وبالمثل فى مسرحية " الإنسانية " (وولتر ها سنكلفر)

تقرأ:

مقبرة

غروب الشمس. صليب يسقط.

الكسندر ينهض من المقبرة.

القتيل: يظهر فى ثوب فضفاض.

الكسندر: يبدو فيه ضئيلاً.

القتيل: لقد قتلت!!
الكسندر: يحاول ان يمسكه من الثوب.
الشاب: يمد يده.
القتيل: الرأس فى الثوب.
يذهب نحو المقبرة يحاول تسلقها من الداخل.
الكسندر: يلقي عليه التراب.
شبح الريح ، المصلى أصبح براقاً.
الشاب: الفتاة.
الشاب: من هناك؟
الفتاة: الجثة
تضعف الإضاءة.
الشاب: القتل!
الكسندر: معطفك.
الشاب: يخلع معطفه عن ذراعه.
الكسندر: يغطى نفسه به.
الشاب: من أنت.
الكسندر: أنا حى.
يأخذ الثوب فوق ذراعه ويمشى.
تستيقظ الفتاة.
الشاب يعانقها.
الفتاة تصرخ: لقد خدعتك. (ستانتون، ١٩٧١: ٤٠٦).
وهكذا يكتمل بعد قليل:
المقبرة. شروق الشمس
الكسندر يدخل فى ثوبه.
القتيل يظهر من المقبرة.
الكسندر يمسكه من ثوبه.
القاتل: الثوب خال.
الكسندر يمشى إلى القبر ويتسلقه.
تشرق الشمس.

القاتل: "يفتح ذراعية" أنا أحب!!

نهاية الفصل الخامس (ستانتون، ١٩٧١: ٤٠٦) .

النزول بمستوى اللغة إلى هذا الحد الأدنى وبهذا العمل يوحى باحتمالات فهم الحقيقة بطريقة سريرية وبالأسلوب نفسه فى روزنكرانتز وجلدنسترن (ستوبارد، ٣٦). خاصة عندما يؤدى جلدنسترن دور هاملت الصغير ويقلص الدور الدرامى لهاملت إلى سطور قليلة فقط من الحديث تنتهى بـ: روزنكرانتز.

روزنكرانتز: لعلك أبوك الذى تحبه قد مات، وأنت وريثه عُد من جديد لتجد مجرد جثة باردة، قبل أن يقفز أخوه على العرش ويستولى على أوراقه، ومن ثم يسبب إزعاجاً للأجراء الطبيعى والقانونى. لذلك الآن.. لماذا يتصرف بالضبط بطريقة تتعدى الشكل المعتاد؟

جلدنسترن: لا أستطيع أن أتخيل.

ولقد أخذ ستوبارد بهذه المرحلة الواحدة إلى حد بعيد فى حوار "هاملت دوج"، حيث قلص حوار وحركة هاملت على المسرح، ولذلك فإن المسرحية كاملة يمكن أن تمثل فى خمسين دقيقة أو تقل دقيقتين فى النسخة المعدلة ، وحتى هنريك توماس ويكى ذهب أبعد من ذلك فى عام ١٩٧٩، حيث قلص لغة هاملت لتصل إلى درجة الانعدام، ومن ثم يجرى تمثيله بلا كلمات على الإطلاق. وبالنسبة لكاتب مثل ستوبارد فإن التطبيق المسرحى يتضمن هنا بما يمكن أن يجرى تمثيله على أنه ليس أبعد من دعاة خفيفة.

وبالنسبة للآخرين العملية التى أطلقت عليه عملية مهمة سياسياً لهم المؤلفية.

هدم المؤلفية

إن فكرة هدم المؤلفية فى المسرح هى فكرة مهمة من أجل فهم كيفية صوغ المعانى. وعندما تؤسس فى شكل حركة أيديولوجية صممت من أجل التأثير على التغيير الاجتماعى والسياسى مثل ما حدث فى التطبيق العملى للاغتراب لـ "برتولد برشت"، وهناك وسائل فعالة جداً من أجل فهم كيف تكتسب اللغة. ما هو أكثر حسماً هذا التطبيق النقدي الذى يستخدم لعزل وتجديد عمليات مثل التشويش وهدم المؤلفية الذى يتطور على أنه تطبيق نقدي أيديولوجى. سوف يسمح هذا لحركة يجرى صياغتها مع النقد لا تعد ملاحظة بسيطة

على هدم المؤلفية على أنها تأثير بلاغى وجمالى. ولكن كى تظهر هذه العملية وتنقدها بوضوح من أجل وصف وإثبات مستويات المعنى الذى وبطريقة أخرى يمكن ألا يشكل أهمية. تنبع أهمية هذا النقد الأيديولوجى من التفسير الأول على أنها تكوينات ديناميكية فعالة للقراءة والفهم، التى تأخذ فى اعتبارها دائماً النصوص المشتركة التاريخية التى شكلت عملية بناء المعنى والتطبيق المسرحى الثورى.

على سبيل المثال هام فى مسرحية "نهاية اللعبة" (بيكيت، ١٩٥٨: ٥٤) يحكى قصة قائلاً:

سوف أنتهى فى 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 نصلى للرب.

إن هذا التخيل القصصى يفهم جيداً، كما أنه صورة توضيحية للطريقة التى بها يمكن تحقيق السيطرة على الموقف عن طريق التشويش على التوقعات المؤلفية. إنه شكل لهدم المؤلفية أو للتغريب - ما أطلق عليه الاصطلاحيون الروس بالاسترونىا التى تملك القدرة على تحويل المعنى من المؤلف إلى غير المؤلف وبذلك يتصدر كل ما هو غير مألوف حتى يحدث نوعاً من التغيير التراكمى. إنها العملية التى شكلت جزءاً من مكان معتاد فى العديد من النصوص المسرحية. إنها تميل أكثر نحو هدم المؤلف. على سبيل المثال لو أن قارئ النشرة فى نشرة الأخبار التليفزيونية الأولى ترك النص المعد سابقاً للنشرة، وأخذ يسرد تفاصيل عن ألامه الشخصية المعاصرة، أو لو أنها كما حدث فى المثال الآتى، وهو جزء من عمل لساندرا هاريس من خلال خطاب "دور المحاكم" حيث يسيطر المتهم على طرح الأسئلة:

القاضى: سوف أمنحك فرصة مرة ثانية. هل تقدم عرضاً آخر كى تسدد هذا الدين.

- المتهم:** ماذا تفعل لو كنت مكانى؟
- القاضى:** أنا لست هنا من أجل أن أجيب على أسئلتك. أجب أنت على سؤالى.
- المتهم:** دور واحد للواحد وواحد للآخر. أنا أسلم بذلك.
- القاضى:** هل لى من إجابة على سؤالى من فضلك؟ السؤال هو: هل أنت مستعد لتقديم عرض للمحكمة كى تسدد الدين؟
- المتهم:** ما العرض الأدنى الذى يصلح؟
- القاضى:** إنها ليست مساومة إنه سؤال محدد يا سيد. هل لى من إجابة؟
- المتهم:** حسنا سوف أدفع للمحكمة جنيهاً واحداً سنوياً.
- القاضى:** إن هذا غير مقبول بالنسبة لنا. (هاريس، ١٩٨٤: ٥).

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

- القاضى:** حسناً من أنت- وماذا عن أبنائك الثلاثة وزوجتك الذين يعيشون معك؟
- المتهم:** حسناً أنا أعرف أنهم يتسلمون معونات تكميلية سيدى، أدرك ذلك تماماً وبالنسبة لى لا بد أن أدفع كى أحدث شيئاً من التوازن أنت تعرف أننى أعرف.
- القاضى:** هل ستدفع أى شئ على الإطلاق؟
- المتهم:** لا لا أستطيع تحمل ذلك على الإطلاق سيدى أنا حصلت.
- القاضى:** هل تتحمل نفقة أى شخص آخر؟
- المتهم:** لا مطلقاً. لا. أنا أعيش من عملى سيدى.
- القاضى:** كم تسلمت إذن؟
- المتهم:** أربعين جنيهاً وخمسة وثلاثين.

القاضى: حسناً ألا تستطيع توفير أى شىء من هذا لأطفالك؟ أو

المتهم: نعم أقدر على ذلك.

القاضى: متى كانت آخر مرة دفعت فيها شيئاً؟ (هاريس، ١٩٨٤: ١٦).

إن المتهم لم يصل مطلقاً إلى موضع يستطيع أن يطور إجابته، لأن القاضى دائماً ما يقاطعه بسؤال آخر جديد. إنه القاضى الذى يحدد طريقة سير الجلسة لأن القضية هم الذين يضعون الاقتراحات عندما يحاول المتهم أن يضع اقتراحاً جديداً دائماً فإنه ينتهى قبل أن يكتمل. والأسئلة التى يثيرها القاضى تمكنه من بناء سيطرة على الموقف وعلى المتهم وعلى دفاعه، لذلك فإن الأسئلة يمكن أن تفهم جيداً 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 فى ذلك لزوجتك. السيطرة تمارس بعدد من الوسائل اللغوية وبشكل رئيس عن طريق الأسئلة التى توجه مثل الاتهامات. وبالسيطرة على المستوى المقترح من اللغة. يتم ذلك أساساً عن طريق شخص واحد ذى المنزلة الأعلى، ولا يسمح بتفسيرات للشخص الذى يعد فى منزله أدنى فى حال طرح قضاياها. وهذا هو الموقف الذى يتم تحليله فى مسرحية "مجنونة تشايلوت" (جيروود، ١٩٨٥: ٥٥).

التاجر: أقسم أننى سوف أقول الحقيقة، الحقيقة كاملة ولا شىء غير الحقيقة لذلك ساعدنى أيها الرب.

جوسفين: هراء! أنت لست شاهداً، أنت محام. لذلك واجبك الآن أن تكذب وتلغى وتشود كل شىء وتفتري على كل شخص.

التاجر: حسناً أقسم أننى سوف أكذب وألغى وأشوه كل شىء وافترى على كل شخص.

إن ديلى فى مسرحية "عصور قديمة" (بنتر، ١٩٧١) يدخل فى حديث مع كيت يجرى بصفة أساسية من خلال الأسئلة ليعطى احتمالات الدور المعتاد الذى يكون المسيطر على كيت من خلال السيطرة على اللغة. واستراتيجية كيت فى الحديث يمكن أن تنقلب عليه من وقت لآخر:

ديلى: لماذا لم تتزوج؟ أعنى لماذا لم تحضر زوجها معها؟

كيت: إسألها.

ديلى: هل يجب أن أسألها عن كل شىء؟

كيت: هل تريد أن أسألك بالنيابة عنك؟
ديلى: لا. إطلاقاً.

(صمت)

كيت: بالطبع هى متزوجة.

ديلى: كيف عرفت؟

كيت: كل شخص متزوج.

ديلى: إذن لماذا لم تحضر زوجها؟

كيت: هل فعلت ذلك؟

(صمت)

ديلى: ألم تذكر شيئاً عن زوجها فى الخطاب؟

كيت: لا (بنتر، ١٩٧١: ١٢).

القاعدة فى خطاب ديلى وكيت هو تجاوز السؤال والإجابة، الذى يعطى بصفة عامة السيطرة لـ ديلى غير أن هذه القاعدة يمكن أن تضطرب لأن كيت تستطيع أن ترد باستخدام استراتيجية ديلى فى توجيه الأسئلة، الأمر الذى حدث مرتين، هذه اللحظات يمكن أن تتحول السيطرة على مجرى الحديث من ديلى إلى كيت، ليس بدون هذه الخطورة التى أشار إليها بنتر، واقترح أن يحافظ الممثلون على وقفات الصمت قبل الاستمرار فى الحديث. ولكن بعد كل فترة صمت، يسترجع ديلى التحكم والسيطرة على كيت.

السيطرة

تعد الأسئلة المباشرة حول السيطرة أسئلة جوهريّة من أجل فهم دور اللغة فى الحديث، لأنها غالباً ما تسلط الضوء على علاقات السلطة والوضع الاجتماعى والثقة والحصافة الكلامية. ويتم تجاهل ذلك فى أغلب القوالب اللغوية للاتصال، ولكن ما هو جوهري هو طريقة فهمنا لمعنى النصوص. على سبيل المثال: جيرى وروبرت فى مسرحية "الخيانة" (بنتر، ١٩٧٨: ٢٣).

جيرى جالساً، وروبرت واقفاً ممسكاً الكوب بيده.

جيرى: إنه كرم منك أن تأتى.

روبرت: إطلاقاً.

جیری: نعم أعرف انه كان صعباً. أعرف... الأولاد.

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

جیری: حسناً. هل وجدت شخصاً ما؟ هل وجدت؟

روبرت: ماذا؟

جیری: من أجل الأطفال.

روبرت: نعم كل شيء على ما يرام وبأمانة. على أي حال، شارلوت ليست طفلة.

جیری: لا.

(صمت)

هل ستجلس؟

روبرت: حسناً قد أفعل، خلال دقيقة.

(صمت)

جیری: جودث بمستشفى الأطفال... هنا أعلى.

روبرت: آه!

جیری: لا بد أن أتحدث إليك.

روبرت: تكلم.

جیری: نعم.

(صمت)

روبرت: يبدو أنك غاضب.

(صمت) ما المشكلة؟

(صمت)

أنا أعرف ذلك.

جیری: نعم كذلك أنا... أخبرت.

روبرت: آه!

(صمت) ما المشكلة؟

الأمر ليس خطيراً أليس كذلك؟

أستمر لمدة سنوات أليس كذلك؟

(صمت)

جیری: شيء مهم.

روبرت: حقاً لماذا؟

جیری يقف ويمشي بطريقة جادة

جيرى: لقد اعتقدت أننى سوف أتحول إلى شخص مجنون.

روبرت: متى؟

جيرى: فى هذا المساء. الآن بالتحديد تمنيت لو أننى اتصلت بك، كان على أن

أصل بك، لقد استغرق ذلك ساعتين وعندئذ كنت مع الأطفال.. كنت

اعتقد أننى لن أتمكن من رؤيتك، أعتقد أننى قد جنت أنا شاكر لقدومك.

روبرت: أه يا رب انظر، ما الذى تريد أن تقوله بالتحديد؟

ثمة خيارات متنوعة فى الأداء تعتمد على مستوى التحكم والسيطرة للمحالفين والممثلين والمخرجين المسرحيين، ومن ثم الرغبة فى بنائها من أجل الشخصيات المسرحية. ردود روبرت يمكن أن تعامل على أنها اعتراضات لـ جيرى. فالتحدى والحصافة يمكن تمييزهما من خلال تكييف قوالب الأداء، طبقة الصوت، واستخدام التشديد فى بعض الكلمات ومستويات الصوت وأنواع الصوت. التناغم بين الكلمات يمكن أن ينعكس أو يتغير فى تنوع ردود جيرى. الاعتراضات يمكن أن تكون إشارة إلى العدوانية أو فقط إلى الفضول. الاعتراض الأول لـ روبرت استفز الإجابة من جيرى الذى يمكن أن يقترح إطلاقاً أو لا داعى لذلك بعيداً تماماً عن عملية الحث أو التشجيع على الكلام. وهذا يمكن أن يؤدي دوراً عدوانياً جداً كما هى الإجابة على روبرت يقول جيرى نعم. نعم أعرف أنه كان صعباً للغاية، الكثير يعتمد على كم التفاوض المسموح لشخصية جيرى لتقليل فرص جيرى فى المناورة فى أثناء المحادثة. وبصفة عامة فإن على جيرى أن يحافظ على إعادة الحديث فى أثناء المحادثة بهذا الشكل فإن روبرت يكون تحت السيطرة، وحتى عروض روبرت الاستهلاكية سوف تعامل على أنها اعتراضات. والتحكم فى هذا الحديث يمكن أن يعامل فى معظمه بشكل جديد فى إطار مستوى ودرجة هذا الاعتراض، والمساندة التى تتيحها الشخصيات الدرامية لبعضها البعض فى تحولات كلامها فى أثناء المحادثة. والمساندة الأقل لـ روبرت تتيح لـ جيرى الكثير مما يبدو اعتراضاً، ومن ثم يكون الاحتمال الأكبر هو أن تبدو المسيطر الأقوى. هذه الأدوار بالطبع يمكن أن تنقلب تماماً، فليس هناك شئ حقيقى فى كلمات النص الدرامى تقضى بأن يكون روبرت هو المسيطر وجيرى واقع تحت السيطرة.

لقد طورت ديردرى بيرتون (١٩٨٠) ذلك فى بعض التفاصيل مستخدمة نموذجاً أكثر اتساعاً من الاتصال والحديث البيتى الذى صاغه بشكل مبدع كل من جون سنكلير ومالكولم كولتار من أجل تحليل خطاب الفصل المدرسى، فأوضحت كيف تجرى الأحاديث

والتغيرات والأدوار التي تؤديها الشخصيات، وكيف يمكن أن تسيطر شخصية واحدة على الحديث والتغيرات. أوضحت في تحليلها لمسرحية "النادل الأخرس" (بنتر، ١٩٦٠) 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 الثانوى الأدنى منزلة.

لقد خلصت أوستن كيجلى من تحليلها لمسرحية "الأقزام" إلى نتيجة مهمة ألا وهى التحكم فيما يستطيع شخص ما أن يقوله يعنى التحكم فى المحتوى المهم، فيما يستطيع أن يقوم به.

على سبيل المثال (كيجلى، ١٩٧٤ : ٤١٧):

بيت: (بسرعة) لقد كنت أفكر فيك.

لين: أه!

بيت: أتعرف ما هى مشكلتك؟ أنك لست مرناً. لا توجد مرونة بداخلك، أنت فى حاجة أن تكون أكثر مرونة.

لين: مرن؟ مرن نعم أنت محق تماماً، مرن ما الذى تقوله؟

بيت: التخلّى عن (الروح الشريرة) لا يعنى مطلقاً الكثير من الفشل كخطأ تكتيكى أن تكون مستعداً لتحمل انحرافاتك الخاصة أنت لا تدرى إلى أين ستذهب فيما بعد فى أثناء هذه اللحظة - أنت تشبه القميص البالى. كن حاضراً ذهن وعلى أهبة الاستعداد سوف يسجنونك قبل أن تصبح أكبر سناً.

لين: لا. توجد سماء مختلفة فى كل مرة أنظر إليها، السحب تجرى أمام عيني. لا أستطيع أن أفعل شيئاً.

بيت: إن إدراك الخبرة يجب أن يكون معتمداً بوضوح على حسن التمييز وإذا ما أعتبر ذلك ذا قيمة فهذا ما ينقصك (بنتر، ١٩٧٧ : ١١٠ - ١٠١).

يتمكن بيت من أداء دور المسيطر على لين عن طريق التركيز على الاختلافات التعبيرية فى لغتهما. يمكن أن يعد هذا بشكل أساسى أكثر تحكماً فى لغته أكثر من للين لأن بيت يراهن على لياقته اللغوية والتي تبدو بعيدة تماماً عن اللين. وهذا بالطبع يعتمد على التميز الثقافى لعملية النطق الواضح للدلالة الدقيقة للكلمة والوضع المناسب لها أكثر من

انعدام اللياقة وكل من يستطيع التحكم فى النظام الدلالى الدقيق للكلمة يكون من هنا قادراً على التحكم فى الناس ممن يعجزون عن التوافق مع معاييرها. إن استغلال هذه الاختلافات بين هذين المستويين من المهارة اللغوية يعنى استغلالاً لعلاقات التحكم والسيطرة لـ لين، على سبيل المثال يصل فى مرحلة من حديثه عندما يتحدث مع شخصية أخرى هى مارك قائلاً:

لين: أنت تحاول أن تبيعنى وتشترينى. أظن أننى دمية تتكلم من بطنها. وجدتنى معلقاً على الحائط قبل أن أفتح فمى؟ لقد حصلت على سعر لى أنت تحاول أن تستولى وتتحكم فى بيتى. أنت شخص أنانى ملعون (صمت).

أجبني قل شيئاً. (صمت) هل تفهمنى ؟ (صمت)
أأنت لا توافق؟ (صمت) أأنت معترض؟ (صمت)
أظن أننى مخطئ ؟ (صمت) هل أنا كذلك؟ (صمت) أنتم ملاعين.
لقد أحدثت خرقاً داخلياً، لا أستطيع أن أسده ! (صمت) (بنتر، ١٩٧٧ : ١٠٧).

حينما يصبح لين قادراً على إدراك أنه قد أضطهد لغوياً من خلال مهارات لغوية فائقة لكل من مارك وبيت الذى لا يستطيع أن يجابه ذلك الاضطهاد، فى هذا الحديث يرفض مارك السيطرة على الأحداث ويمنح لين الفرصة اللغوية كى يسيطر عليها. وعندما يشترك مارك بشكل فعلى فى الحديث لفظياً:

لين: هل تؤمن بالرب؟
مارك: ماذا؟
لين: هل تؤمن بالرب؟
مارك: من؟
لين: الرب؟
مارك: الرب
لين: هل تؤمن بالرب؟
مارك: هل تؤمن بالرب؟
لين: نعم.
مارك: هل تقول ذلك مرة ثانية؟ (بنتر، ١٩٧٧ : ١١١).

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 فى أجندة الحديث لكن مارك حجبها. يحاول لين أن يفهم العالم من حوله لغوياً عن طريق الحديث لكنه يفشل فى تحقيق ذلك بسبب مارك وبيت.

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

النزاع الأساسى هو من أجل السيطرة اللغوية، من أجل التحكم فى الوسائل التى بها يمكن جعل الهوية العقلانية، فى مجتمع محدد، القضية اللغوية المحورية فى عالم بنتر ليست كما يفترض بصفة عامة على أنه الواحد المتواصل ولكن الواحد المسيطر. وتلعب اللغة دوراً مهماً فى بناء هذه المفاهيم القياسية التى تحدد الحقيقة الاجتماعية والتى فى تحولها تتحكم فى السيطرة على الهوية الفردية وتطورها. (كيجلى، ١٩٧٤: ٤٢١).

يصيغ كريبا جوتام نقاطاً متماثلة فى تحليل مسرحية "المتعهد" (بنتر، ١٩٦٠) حيث الشخصيات الرئيسية: مك وأستون وديفيز يقضون معظم أوقاتهم يناقشون دور العلاقات. مك يستطيع أن يؤكد السلطة على ديفيز بأدائه دور المتفوق لغوياً فى أى حديث متبادل بينهما، وذلك ينتج عنه شك ديفيز فى أى تفاعل حوارى بينه وبين مك، على سبيل المثال:

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

مك: يمكن أن أصدق ذلك.

ديفيز: أنت تفعل، ترى أننى كذلك؟ وهل فهمت مقصدى؟ أنا لا أهتم بالمزاح فى كل وقت، لكن أى شخص سوف يخبرك.. بأنه لا يمكن لأحد أن يبدأ معى أى شئ.

مك: أدركت ما تقصده، أجل!

ديفيز: يمكن أن أرفع 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 جداً بذلك.

ديفيز: ماذا؟

مك: لقد تأثرت كثيراً بما قلته حالاً.

(صمت)

نعم. هذا شيء مؤثر هو كذلك.

(صمت)

لقد تأثرت على أية حال.

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

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

ديفيز: إيه؟ حسناً، سوف أخيرك، أود.

أود أن تعتقد ذلك، إنك تلاعبنى أنت تعرف - أنا لا أعرف لماذا؟ أنا لم

أسبب لك ضرراً.

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

كان.

ديفيز: آه، لقد فعلنا. (بنتر، ١٩٦٠: ٤٨).

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

فى منطقة اللغة، والتي عن طريقها فى نهاية الحديث يضع مك - حقاً - فى خلفية

سيطرته وكلاهما يعودان إلى أدوارهما الأصلية.

الفصل الخامس

الأدوار المسرحية

جان بول سارتر بين الوجود والعدم

دعونا نتأمل شخصية النادل فى مقهى ما . حركته سريعة ودائماً متأهب، يتميز بالخفة والسرعة فهو يقبل على الزبائن فى خطوة سريعة نوعاً ما ينحنى أمامهم بشئ من اللهفة فى صوته وفى نظرة عينيه التى تعبر عن الاهتمام والإصغاء لما يطلبه الزبون. فى النهاية يعود إلى هناك حيث يحاول أن يظهر فى مشيته شيئاً من الصلابة والتماسك من أجل بعض الديناميكية فى أثناء إحضاره لصينية الطلبات التى يحملها بشئ من التهور، يقارب إلى حد بعيد البائع المتجول البار، فيجعلها دائماً فى حالة من عدم الاتزان، دوماً غير متزنة يفعل ذلك بحركة خفيفة بذراعه ورأسه. فى كل ما يفعله يبدو لنا الأمر وكأنه تمثيلية أو مزحة فهو يستعمل أعضاء ليوثق ويربط حركاته المتسلسلة وكأنها تعمل بطريقة آلية، الواحد ينظم الثانى. إشارات وإيماءاته، حتى صوته يبدو أنها جميعاً تعمل بشكل ميكانيكى تلقائى فيجعل النادل نفسه وكأنه شئ يعمل بطريقة صارمة وسريعة. إنه يمثل ويمتص. نحن لا نحتاج أن نشاهده طويلاً قبل أن نستطيع أن نفسر ونشرح أنه دائماً يمثل شخصية النادل فى مقهى. ليس هناك ما يثير دهشتنا. الدور هو نوع من الاستكشاف والتحرى، الطفل يمثل ما سبق ليحاول أن يكتشف بنفسه ويحاول أن يكتشف صفاتها وخصائصها، والنادل فى المقهى يمثل بشروطه ليحاول أن يدرك أبعاد الشخصية التى عليه أن يؤديها (جوفمان، ١٩٦٩: ٦٦).

يشير ارفنج جوفمان الذى استشهد بمثال سارتر إلى أننا فى كل لحظة من حياتنا نؤدى دوراً محدداً، وفقاً للعرف الاجتماعى لبعض الشخصيات عندما تتداخل هذه اللحظات فى اتصالنا مع الآخرين، فإن هذه الأدوار تكون أكثر شيوعاً ونمطية عن مثيلاتها مثل الأدوار والمواقف التى من الممكن أن نؤديها داخل دار العبادة أو الفصل المدرسى أو عيادة الطبيب أو فى أثناء مقابلة عمل أو فى مطعم فاخر أو حتى فى المسرح. (الموقف) هو المسمى الذى طوره جوفمان كى يصف هذا الجزء من الأداء الذى غالباً ما يؤدى فى قالب محدد

وشائع من أجل أن يعرف أو يحدد الموقف بالنسبة للآخرين ممن يشاهدون الأداء (جوفمان، ١٩٧٦: ٩١). نحن جميعاً نشترك فى عدد متغير من المواقف المحددة اجتماعياً نتعلمها من أجل أن نتعرف ونؤثر بها على الآخرين ونتفاوض على طريقتهما. ويوجد لكل واحد منا قاموس محدد ومتعارف عليه من التصرفات والمراكز التى تفهم اجتماعياً بشكل جيد واكتساب هذه المراكز والصفات النمطية، العمل على تطوير المهم منها والتعرف على المعانى الضمنية والمتداخلة تعد جميعها جزءاً مهماً وجوهرياً فى العملية الاتصالية مع الآخرين. وتزداد أهميتها على أنها جزء متكامل للغة وأنها ليست نشاطاً بسيطاً وخيالياً يرتبط بعملية التمثيل على المسرح أو فى إحدى الساحات وأنها الوسائل الحاسمة والجوهرية التى تحدد بها الهويات الذاتية للآخرين وعن طريقها نتواصل معهم.

طور كل من أثول فوجار وجون كانى ونستون نتشونا ذلك جيداً فى مسرحية "سيزوى بانسى ميت" (١٩٧٤: ٢٨) حيث يتعين على شخصية تُدعى بونتو أن تُعلم سيزوى بانسى (الإنسان) الدور الجديد لـ روبرت زويلينزيم. ليس من أجل أن يمثله على المسرح ولكن من أجل أن يحيا به فى جنوب إفريقيا، وذلك حيث إن جميع السود يحملون بطاقات هوية ذاتية تم تحديدها من قبل سلطات البيض لتحديد وتتحكم فى هؤلاء الناس السود.

الرجل سيزوى: ماذا أفعل لقد تعودت على شخصية روبرت كيف

يتسنى لى أن أعيش فى شبح رجل آخر؟

بونتو: ألم يكن سيزوى بانسى روحاً شريرة؟

الرجل: لا لم يكن كذلك!

بونتو: لا ليس كذلك! عندما يراك رجل أبيض فى مكتب العمل كيف ينظر إليك؟

أرجل ذو شرف وكرامة أم مجرد هوية فصيلة دمها محددة؟ أليست هذه

روحاً شريرة؟ عندما يراك الرجل الأبيض تمشى فى الشارع وينادى

عليك قائلاً: هاى: جون تعال هنا. يقصدك أنت سيزوى بانسى. أليست

هذه روحاً شريرة؟ أو عندما ينادى عليك طفله الصغير قائلاً لك يا ولد

وأنت رجل، ذو نفس طاهرة ولديك زوجة وأربعة أولاد أليست هذه روحاً

شريرة؟ كف نفسك عن هذا الحمق.

كل ما أقوله الآن سيكون روحاً شريرة. لو أن ذلك ما يريدون ما الذى

سيحولونا إليه؟

دعهم يروعون فى الجحيم!

وبعد أن تستمر المسرحية من خلال سلسلة من الأدوار يؤديها سيزوى بانسى من أجل أن يتعود على ماهيته الجديدة من خلال روبرت زفيلنزيما يقول:

بونتو: (غاضباً) حسناً! 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 تفهمنى؟ يا أختى.. أنا لا أقول إن الكبرياء والاعتداد بالنفس ليست هى طريقتنا، ولكن ما أقصده هو اللعنة على كبريائنا لو أننا ظللنا فقط نخدع أنفسنا بأننا رجال. لتسترجع اسمك القديم سيزوى بانسى لو أن ذلك مهم جداً لك ولكن فى وقت ما عندما تسمع الرجل الأبيض ينادى عليك بـ جون لا تقل له لا بأس.

وعندما ينادى 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 جميعاً. واجهه. قل له:

أيها الرجل الأبيض. أنا رجل مثلك!

نحن نخدع أنفسنا

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

محاطة بإطار من البلاستيك فى أعلى خزانة ملابسه الكائنة بحجرتة.

أيها الرب ساعد هذا الطفل الذى يتوق إلى لمسها!

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

يمشى فى الشارع أوقفه رجل أبيض قائلاً له تعال إلى هنا ماذا سيفعل؟

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

ما هذا: أيها السيد؟ ماذا هنالك يا باسى.

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

امتلكنى وامن لى طعاماً لأطفالى.

(صمت)

انظر أختي إن ربورت زفيلنزيما هذا الفقير المعدم الذى يعيش بصعوبة فى هذا الزقاق الضيق لو أن به أشباح. لظل يبتسم الليلة. إنه هنا معنا وسوف يقول: حظ سعيد يا سيد سيزوى أرجو أن تنجح إنه أخونا أيها الرجل.

(فوجار وآخرون، ١٩٧٤: ٤٣).

إن أدوار السود هى أدوار محددة من قبل قوى البيض المسيطرة. فالهويات والذوات الشخصية لا يجرى اختبارها بحرية. فالناس يحددهم آخرون على أنهم إما فاعلون وإما مفعول بهم، من قبل قوى أكثر انتشاراً وأكبر سطوة وسيطرة اجتماعية، تضيف على نفسها الصفة القانونية كما لو أنها هى التى تقرر هذا التحديد الذى يأتى فى أغلب الأدوار التى نؤديها. والتطبيق العملى يدور حول تغيير هذا التحديد الظالم لمثل هذه الأدوار.

وتتجه القابلية الاجتماعية إلى تركيز بحثها أو ملاحظتها على أداء الأدوار يعطى جوفمان مثلاً نموذجياً على ذلك بالبحار الذى يعود إلى وطنه بعد شهور طويلة أمضاها بصحبة الرجال فقط، ويطلب من أمه أن تتجنب أن "تمرر له الزبد" (جوفمان، ١٩٦٩: ١٢)، حيث إن الدور الواحد والخطاب المرافق له فى فقرة واحدة، وغير متوافق فى فقرة أخرى. ويتعبير آخر، فهناك إلى حد ما ملاحظات محددة حول دور الدعارة والأمهات، الذى يقودنا إلى كل من الأحكام الأخلاقية والدلالية التى يجرى وضعها فى إطار ملاءمة الخطاب. فى هذه النصوص المحددة تتساءل ديورا تشفين على سبيل المثال عن هاتين الفقرتين:

الزبون: لديك قهوة؟

الخدّام: بالكريمة والسكر؟

الزبون: نعم من فضلك.

الخدّام: خمسون سنتاً (يدفع الزبون خمسين سنتاً).

الزبون: هل لديك سفينة صغيرة موديل ١٩٨٦؟

البائع: القابلة للثنى؟

الزبون: نعم من فضلك.

البائع: إنها ب ٣٠ ألف دولار (يدفع الزبون ٣٠ ألف دولار).

لماذا تبدو الفقرة الأولى أكثر ملاءمة وانسجاماً أو إنها خطاب متوافق فى خدمة الطرف الآخر. بينما الثانية لا تعد كذلك؟ فى الحديث الأول للحصول على القهوة هناك طلب يفهم ضمناً للحصول على القهوة، بينما لا يوجد فى الفقرة الثانية طلب للحصول على

السفينة ولكن كيف يتسنى لنا أن نعرف أن هناك طلباً ضمناً؟ إنه لا يوجد فى النص. إنه من المحتمل أن نعرف لأننا نشترك فى المعرفة نفسها لسياق الحديث وكذلك فى الكلمات والنصوص المتبادلة لقد طلبا هذه الخدمة من أطراف أخرى من قبل.

ويضرب هنرى ويدوسون العالم اللغوى والتربوى البريطانى مثلاً من كتاب طبع فى نيودلهى صمم لكى يعطى إجابات نموذجية للمقابلات لتعليم طريقة إخراج المقابلات، والذى يظهر تماماً كيف أن التقسيم السابق للدوار فى شكله الأسمى والأدنى يتفكك ويتلاشى بالنقد الدقيق للمعرفة بسياق الكلام والنصوص المتبادلة المتوقعة.

❖ مقابلة مؤثرة رقم ٢٦

الرئيس: صباح الخير مدام موهونى. تفضلنى بالجلوس.

الإجابة: صباح الخير سيدى. شكراً لك.

الرئيس: لماذا تقدمت للوظيفة الإدارية؟

الإجابة: من أجل العثور على الكادر الإدارى الذى ارتضيته لنفسى. لقد أصبحت النساء بشكل واضح عضواً فاعلاً ومؤثراً فى الكثير من المجالات المتنوعة لحياة ونشاط المجتمع البشرى لو أنهن تمكن من إثبات أنهن أستاذات ودارسات بارعات وسياسيات محنكات ومجددات ووزيرات نشاطات، وتمكن من اعتلاء قمة كل ذلك وأيضاً خطيبات بارعات وذوات شهرة مدوية فلا يكون هناك سبب جوهرى. لماذا الاعتقاد بأن جنساً واحداً يجب عليه أن يشكل ويتحكم فى طريقة بناء مستقبل المهنة. أتمنى ألا أواجه أية صعوبة فى أن أتكيف مع المحبطين ومع جو العمل السائد. وساعتها سوف أكون سعيدة أو مغتربة (ويدوسون، ١٩٧٩: ٢٠٦ - ٧).

إن الدور المتوقع لهذه المقابلة قد تشتت ولكن الأكثر أهمية هو أن الدور المتوقع للمرأة قد تلاشى. ولعل ما يبدو على أنه مثال هزلى لخطاب مضطرب هو أيضاً وعلى قدر كبير من الأهمية للتعرف على التوقعات الثقافية المختلفة للنصوص الدرامية، والمعاملة الظالمة التى تعاني منها النساء والحاجة إلى إبرازها، ولقد كان ذلك ضرورياً كتحسين 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 نصاً غير متوافق أو منسجم، وذلك من أجل التأثير من خلال التغيير، إنها عملية تهدف إلى زعزعة الاستقرار.

الذاتية

يضع (التطبيق) النقدى المعاصر حداً فاصلاً بين التحدث بالفردية وبين مركز الفاعل، لقد وضع ذلك من أجل تجنب ذلك النوع من المناقشة الذى يدور من خلال نماذج أكثر تقليدية للتفكير الذى يرى أن الفردية وخاصة فى المحاولات الإبداعية على أنها متميزة وفذة وأكثر دقة وحساسية من غيرها لأنها إبداع لمواهبهم الفذة أكثر من كونها إنتاجاً 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 فى العديد من النصوص والمواقف المختلفة كما فى العديد من الموضوعات الذاتية، يجب أن نبحت حول أنفسنا، ونحن بدلاً من ذلك نتباحث حولها معتمدين على الآخرين. إن فكرة التباحث تحتاج إلى أن نؤكد ونركز عليها هنا لأن ما نحاوله بصعوبة هو فهم الذاتية/ الفردية. هذا الفهم الذى لم يكن موجوداً أبداً معنا ومن ثم فالذاتية هى عملية بينية نشطة واتصالية إنها تتطلب مشاركين آخرين.

إن إحدى الطرق الأكثر فعالية لفهم هذا التباحث حول الذاتية هى أن تفكر بعمق فى المسمى والمعنى، والطريقة التقليدية لفهم النظرة هو أن تتخيل أنك تمشى فى الشارع، وصاح أحد الناس، ومن ثم تلفت حولك. وبينما أنت تتلفت حولك ستصبح فى الوقت نفسه هدفاً لنظرة شخص آخر. ومن ثم تحدد على أنك التابع لأنك هدف تلك النظرة. إن الاتصال الشخصى بذاتك ومدى استجابتك هو ما يطلق عليه أنك تشاور ذاتك حول ما يحدث لك. هناك رأى مخالف يطلق عليه تضمين لذوات مختلفة وتكثيف فعل الالتفاف حولك حتى تكون تابعا لنظرة شخص آخر مرات عديدة ومن مواضع وزوايا رؤية مختلفة، مفهوم الذاتية يماثل مفهوم أداء الأدوار المكتوبة التى ناقشتها من قبل. إنه الشيء الذى يحدد بشكل صحيح تماماً فى إطار ما مسمى الجميع وذلك فيما يتعلق بمضاعفة الأجزاء الصغيرة للمعنى أكثر من الطرق الوحيدة المترابطة به إنها تجميع للذاتية التى تعد التفكير الأمثل لما يتعلق بخيط الاتصال. والطريقة التى بها يوضع المركز التابع (الذاتية) لنسج معانى الحقيقة، إن هويتنا الذاتية ومن ثم ذواتنا، تستدعى بعداً ثقافياً واجتماعياً فى أحاديثنا التقليدية الراسخة نحن أفراد لا ننفصل أبداً عن الأحاديث المحددة التى أصبحت راسخة فى حياتنا، نحن لا نملك الذاتية الحقة لحظة ميلادنا. ولكننا نكون ثقافياً تابعين لها، فالذاتية لا تأتى من الطبيعة، بل إنها محددة بشكل مستمر ومن ثم تصبح سؤالاً مهماً للغة. فعلى سبيل المثال يرسم كل من دف ولوكو صورة للمرأة على أنها عاهرة مثل الأخريات فى عديد من النماذج اللغوية.

المختلفة. فى الموت التجريبي الوحدة الأولى (بركه، ١٩٧١: ١٣).

- دف: كم الثمن... أيتها الطاهرة؟
المرأة: أنا أطلب ما أنت مدين به.
دف: مدين به؟
لوكو: أيها الغبى، نحن مدينون بكل شىء.
(يجثو نحو المرأة على ركبتيه. صوت أنين عال وبكاء فى نهايته)
المرأة (تصرخ.. تحاول أن تمسك دف من..)
(مدين لى. مدين لى.. ماذا يوجد هنا يمكن أخذه؟
(تطلق ضحكات متوالية) فماذا بقى فى مخبئك الضئيل.
أيتها العاهرة. من تكونين ؟ (رمز زنجى من الحضيض)؟
لوكو: (يلتفت ليكبج ثورة دف) اخرس.. اخرس.
هذا وقت تفكر فيه بعقلك الضعيف الواهن. والأم...
والزوجة والأخ - يجب عليهم أن يصرخوا.
عاهرة امرأة سوداء خبيثة الرائحة مهلهلة الثياب.
دف: المرأة: هل تستغلنى أيها الديمقراطي الحقير!
لوكو: (يحاول أن يمسك بساقى المرأة. وهو يميل على الأرض)
النجدة: (يحاول أن يلعق قدميها وأجزاء من جسمها)
النجدة. النجدة ساعدينى - أيتها الزنجية - ساعدينى مفاتنك لا تقاوم
دعيني أستغل عقلك
أخطف هذا الغموض الأبله الذى يبدو عليك.
ألعلك... النجدة... امرأة ذات شعر غزير!
ذات رائحة كريهة كريهة أكثر سواداً من كل النساء!
النجدة! النجدة... أغيثونا كلنا.
دف: إنهض أيها المهاجر العفن، ضعيف الشخصية!
(يتسحب لوكو من تحت إبطه بعيداً عن المرأة)
ابتعدى عن ذلك الرجل الممتلى بالشحم.
لوكو: أنت على حق يا دف... دعنى أذهب الآن!
أنا أعرف ما احتاج إليه.. أشعربه!
(يصرخ)

من فضلك. أنت على حق سوف تموت بدون هذه الحرارة
المرأة: (تنظر إليهما باستعلاء وغطرسة. تخرج قطعة من نبات الماريجوانا
المخدر. تبدأ فى تحريكها نحو فمها. تعض عليها)
أه... اللعنة! ملاعين هؤلاء الشواذ!
أه... (تمص الماريجوانا... تلاطف شريكها)
أه... اللعنة أيها الأغبياء.
دف: اخرس وإلا سوف أهشم رأسك!

ولدى إطلاق مثل هذه الألفاظ عليهما: طاهرة / غبية / عاهرة، رمز زنجى لإمرأة
سوداء ننته مهلهلة الثياب، إمرأة كريهة الرائحة، زنجية سوداء أكثر سواداً من كل النساء..
فإن دف ولوكو يخوضان فى مسألة هويتهما الذاتية (رؤية الآخر لهما) والتي يحددها بقائمة
من الصفات فى هذا الموقف الخاص. عن طريق هذه الشخصيات الخاصة. وبالمثل فإن المرأة
قد حددت دف ولوكو على أنهما هدفان لنظرتها وتباحث حول هويتهما باعتبارهما يمثلان
الآخر فى اصطلاحاتها الثقافية فهما منحرفان وشاذان، ولوكو بشكل خاص وبمنظرة قريبة:
أنا أعتبر نفسى ديمقراطياً 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 منى؟
(تنظر إلى أعلى مبتسمة)
إنها تمطر رذاذاً... أه..
استمر... أفعل ذلك الصواب الآن! (توجه إليهما الكلام) الطقس،
وجوهكما، قصصى، ماذا هى بالنسبة للروح؟
البعد عن الشخصيات الكنيية التى سوف تسكن على طول الشارع
نحن البغايا، نحن شعراء. نحن نبيل أردافنا فى...
نحن كلنا ينظر. طويلاً ويغنى. (بركه، ١٩٧١: ١٣)

ولكنها ليست فقط لغة الشارع، إنها عن تكثيف ومضاعفة المعانى والذوات
الشخصية فالعاهرة عاهرة وشاعرة. وكل من دف ولوكو عادى وغريب.

ويوضح عالم اللغة الفرنسى إميل بنفينست من اللغة ومن خلال اللغة يبنى (هذا
الرجل سالف الذكر) نفسه على أنه تابع لأن اللغة وحدها تؤسس مفهوم الأنا الذات فى

الحقيقة (بنفينست، ١٩٧١: ٢١٨). تشير الحقيقة إلى كلمات مثل أنا وأنت (فى رأى إميل) إلى حقيقة الخطاب. اللغة هى الإمكانية الوحيدة كما يؤكد بنفينست وذلك لأن المتحدثين يؤسسون على أنهم تابعون بكلمات مثل أنا وأنت، وبالعديد من الإشارات المتنوعة للدلالة على الشخص فى الخطاب. ومن ثم فنحن لا نتكلم عن ظاهرة طبيعية، حيث إن تحديد الذاتية يتم بشكل منطقى تماماً. يشكل ألن بولد الجمهور على سبيل المثال فى "الدولة القومية" فى إطار المواقف الشخصية:

إليك: أيها الضبع البشع، الأبله فى ثوب من الحكمة الزائفة استسلم لموانعك الحقيرة الخربة.

إليك: أيها المثير للشفقة، بطيء الفهم والإدراك، كما لو أنك مستثنى من النظرات، تغتصب فى العذاب راضياً.

إليك: أيها الشرعون، المتغطرسون فى جهلكم لنقص فى الفهم. تقرعون الجرائم دون ما استشارة.

إليك: أيها الممثلون لشخصيات النساء.. البؤساء، تتخذون الحب شعاراً لكراهيتكم العميقة للإنسانية.

إليك: أيها الأغبياء العجزة، تعتدون بأنفسكم فى مواقفكم بعيداً عن الدين تكرهون ما أنتم عليه تصبحون أكثر كرهاً.

إليك: أيها الضالون تثيرون الخيال حول حوادثكم المبتذلة بالنسبة لبصيرة العالم.

إليك: أيها الزائلون، سوف تنتهون.. أيها المفكرون المهملون، أيها النبلاء الفاسدون.

لستم أكثر من مجرد عينات.

ويستمر هكذا حتى النهاية:

إليك: من تكون غير هؤلاء...

لقد جئت مع رسالة عن الدولة القومية...

لقد تم تحديد أنت فى هذه الفقرة، ومن ثم فانه يضع المؤدين لهذا النص فى مركز أكثر قوة وسيطرة من الجمهور أو القراء. استخدام بيتير هاندكه، وذلك بدرجة واضحة عند تقديمه لمسرحية "إزعاج الجمهور" (١٩٧١) وفى كاسبار (١٩٦٩) حيث تعلم عدداً من الجمل النموذجية، كى يتحدث بها كاسبار طويلاً مع الملقظ الذين علموه هذه الجمل فى مشهد

مسرحى مكرر بها ٢٧ تكراراً لكلمة أنت تبلغ ذروتها فى تكرارات الملقنين لبناء شخصية كاسبار كانتك معهم:

أنت تعرف ماذا تقول.

أنت تقول ما تفكر به.

أنت تفكر كما تشعر أنت.

تشعر بما يعتمد علي.

أنت تعرف فيما يعتمد على.

أنت تعرف ماذا تريد أنت.

تستطيع لو أنك تريد . تستطيع لو

أنت فقط تريد أن . تستطيع لو .

يجب عليك .

(هاندكه، ١٩٦٩: ٥٦)

وهكذا تستمر حيث تقديم الضمير "أنت" يعطى مركزاً مسيطراً على سياق الكلام فى بداية كل فقرة ويكررها كاسبار فى الحديث الآتى:

عندما أكون، كنت عندما .

كنت، أكون عندما أكون، سوف

أكون . عندما سوف أكون، كنت

بالرغم من أننى سأكون، أكون بينما

أحياناً . بينما أكون . لقد كنت مثلما

أحياناً مثلما لقد كنت، كنت

بينما كنت . لقد كنت

بينما لقد كنت، سوف أكون...

(هاندكه، ١٩٦٩: ٥٧).

وهكذا . الفرق بالطبع هو أن الضمير "أنا" هنا ليس فى مقدمة الجملة، الذى يعطى سيطرة سياق الكلام، الفكرة الرئيسة هى الظروف الزمنية والمسلمات المعروفة ، يبين التأكيد أن هوية "كاسبار" تكون أمانة. كما يتطور الحديث يتطور أيضاً التأكيد حتى السطور القليلة الأخيرة

أنا الوحيد . أنا أكون

أنا الوحيد. أنا أكون

أنا الوحيد. أنا أكون

(هاندكه، ١٩٦٩: ٥٨).

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

يوضح بيتر فى مسلسل تليفزيونى بعنوان "الذى أمسكوه فى القطار" فى آخر مشهدين عندما يقول للآنسة ميسنر إلى اللقاء. بعد أن قضى معها وقتاً طويلاً فى أجواء وظروف صعبة ومضنية فى القطار:

بيتر: لابد أن أقول وداعاً الآن.

الآنسة: نعم، استمر. ثم ماذا؟

بيتر: ربما - (ابتسامة قلقة بينما هى تنظر إليه) سوف...

يمكننا أن نلحق معاً بالقطار نفسه مرة أخرى.

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

ولكن ينظر إليها، بينما يقترب من الباب.

الآنسة: (بنبرة صوت واضحة تماماً) أنت شاب لطيف فى أشياء كثيرة

(يتوقف بيتر) أنت شاب وسيم ذكى تماماً، تفعل أشياء لطيفة محببة كما

أنت لست عنيفاً على الإطلاق

(تنظر إليه فجأة وتثبت نظرها عليه مباشرة ثم بصوت أعلى) ولكنك لا

تبالى.

(القطار يتوقف) أنت تتظاهر. بالطبع أنت تتظاهر (تركز نظرها فيه

مباشرة) ولكنك لا تبالى حقاً بأى شىء أليس كذلك ؟ (تتفرس فى وجهه

الصغير الشاحب بينما يقف ممسكاً بحقيبته).

فيما عدا النجاح فى عملك. أن تصبح أكثر نجاحاً. ذلك كل ما تريده.

أنت لا تهتم بأى شىء آخر لا شىء. أنت فقط لا تستطيع أن تشعر بأى

شىء آخر.

(تنظر إليه)

هل تستطيع؟

(صمت)

إننى أتساءل ماذا حدث لك؟

بيتر: يحملق فى باب القطار، تبدو عليه الحيرة (لا تبدو عليه أية مشاعر)

تستطيع أن تذهب الآن. لقد توقف القطار.

(تنصرف، هادئة تمامًا لا تنظر إليه).

(صمت) ضجيج صاخب من فتح أبواب القطار.

بيتر: أنسة ميسنر؟

(لا ترد).

(يذهب نحوها وحين يصل إليها تغلق هى عينيها).

أنسة ميسنر؟

(صمت)

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

(يتحرك كأنه يريد أن يلمس وجهها)

(تفتح عينيها . يتراجع فى الحال).

(تغلق عينيها مرة ثانية).

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

(تسند ظهرها إلى الكرسي، عيناها مغلقتان، وجهها خال من أية مشاعر.

لا ينم عن شىء)

- وداعًا. إذن (يتحرك نحو الباب) هذه محطتى.

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

(بصوت حاد) أَلن تقولى وداعًا

(لم تنظر إليه).

(بحدة أكثر) أَلن تقولى وداعًا. إذن؟

(صمت)

خطواته متقطعة. ألا تودين أن تعرفى اسمى؟

(صمت) (تنظر إلى الخارج عبر النافذة).

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

٣١ - مشهد خارجي - محطة القطار. صباحًا.

المشهد يتحرك بسرعة مع حركة بيتر الذى يمشى على طول

الرصيف، أسوار بيضاء ظللنا ننظر من قريب إلى وجهه. يبدو مشوشًا

كالدنى أصابه الدوار، ظللنا ننظر إليه بينما يعبر مزيداً 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 الأنسة طوال الوقت الذى أمضيناه معاً. إلى بيتر بكلمة أنت فقط. إحساسه لهويته الذاتية على أنه نفسه هو الفاعل التى يشير إليها علماء الفينومينولوجيا لتعزرها وتقويها هى رفضها لاستخدام اسمه من خلال التعبير عنه فقط بالضمير يجعل بيتر لأن يكون مجهول الاسم بلا هوية ليصبح شخصاً غير مهم. من لا يحتاج أن يتم تذكره بأية أسماء أكثر من فرصة الرفيق فى القطار. بيتر قد يكون ممثلاً رائعاً ومن ثم مثل أى شخص كان متأكدًا تماماً قبل الرحلة مما هو أكثر مما حدث بعد ما غادر القطار.

تحدث كير إيلام عن الدراما على أنها عن الضمير (أنا) موجهاً كلامى إليك، هنا، الآن، باعتبارها وسيلة طريقة للتعرف عليها على أنها أسلوب مختلف للحديث من شخص ثالث فى أسلوب سردي وقصصى. الدراما يمكن أن ترى بهذه الصورة. إنها عن الحاضر أكثر من المستقبل، وعن تحديد هوية الشخص والزمان والمكان. لأنها تتم فى أداء تمثلى فى الـ هنا والآن. ولكن الـ هنا والآن أود أن أقول - إنها ليست حدثاً طبيعياً. 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 أو من والمكان أين والزمان متى يمكن أن تعتمد العملية الاتصالية بنسبة كبيرة للنص والمحددات الشخصية ضماير الشخصية والملكية والإشارة والزمن وظروف المكان والزمان التى تشير إلى الخطاب نفسه أى مسميات العنوان والاستراتيجيات المعروفة، هى عبارات التمجيد (هى، ملكها - هم، ملكهم، هذا، ذلك، هنا، هناك، الآن، الدلالات الاجتماعية). وغيرها من مسميات مثل (أنا ملكى، أنت، ملكك، هو، ملكه) تعد مهمة جداً فى بناء دور للعلاقات والذوات الشخصية، وجهات النظر والآراء ليست ببساطة تدور حول ربط اللغة والموقف معاً عن طريق تثبيت الكلام فى موضعه بالنسبة للنص كما يرى ليفنسون والرأى التقليدى الخاص باللغويات فى العملية الاتصالية أنها خطاب ثقافى وسياسى وليست ببساطة وسائل ساذجة وغير هادفة من أجل بناء علاقات زمانية / مكانية، أو لتأكيد الأفعال المتوافقة مع أوضاعها النحوية، والعملية

الاتصالية تتحول إلى وجهات نظر معروفة مختلفة بأيديولوجيات مختلفة. والعملية الاتصالية هي صراع ونضال بين أنا وأنت وهنا وهناك والآن وحالاً وهذا وذلك وأحياناً تعنى الظلم من خلال القوالب النمطية.

القوالب النمطية

فى مسرحية الأفيون نيكولاس ١٩٨٢ يتم التحرر عن حرب الأفيون التى نشبت بين بريطانيا والصين خلال القرن التاسع عشر من خلال التمثيل المسرحى بلغة الإشارات هذا يعنى فى معظمه، إن لم يكن فى مجموعه،

أو إخراج قدر كبير من الدعاية سوف يتولد من خلال الاختلاف الثقافى مع الآخرين على سبيل المثال:

تنج: وكم الساعة الآن؟

الفتاة: ساعة الكلب ينكمش فيها خوفاً يخفى ذيله بين رجليه فى عواء يدعو للشفقة.

تنج: لا تدعيهم.

الفتاة: بل ساعة القرد يتأرجح فيها بين الأشجار فى ثرثرة غير مفهومة كاشفاً عن نفسه.

لين: الساعة الملائمة للتعامل مع الشياطين. (نيكولز، ١٩٨٢: ٦٠).

الشياطين هنا هم الإنجليز وبينهم التاجر الإنجليزي إيوارد دودو، أرملة أحد الأشراف فى إنجلترا. ليدى داوجر وينتجتون ونوعية اللغة الإنجليزية الرطنة، التى يتكلمها الإنجليز، الصينية تشبه اللغة الإيمانية التى يستعملها الصينيون لتسجيل أسمائهم فى ساعة العمل فهى مجرد قوالب نمطية مكشوفة، ما يضمنه هذا المحتوى هو إنتاج القوالب النمطية عن كيف يبدو الآخر، والتى لا تمت بأية صلة للإنجليزية التى يتحدثها الناس. ولكنها ليست ببساطة نوعاً من الفكاهة أو المرح جاء فى حديث أجنبى ولكنها تعد نماذج واضحة لثقافة واحدة تضطهد الأخرى بطريقة ساخرة.

المسلسل التليفزيونى الناجح والأكثر شعبية "أبراج فولتى" يعتمد فى أجزاء كثيرة منه على السخرية من الشخصيات الروائية للكاتب الإسباني مانويل. مثلاً شخصية عاجزة

عن التعبير عن نفسها ومن ثم فهي غير مؤهلة لذلك جاء فى الحلقة الاولى من المسلسل وهى بعنوان "سمة من الأبهة" تم بثه فى ١٩ سبتمبر ١٩٧٥ على قناة ال بى بى سى حيث يبدأ بارتباك لغوى حول قطع الزبد بين كل من بازل (المالك السابق للفندق وزوجته) سيبيل ومانويل:

- سيبيل: (عد إلى هنا) ماذا بك يا بازل؟
بازل: لا شىء يا عزيزتى. إننى أفهم معه.
مانويل: (إلى سيبيل) إنه يتحدث جيداً... كيف تقولين؟
سيبيل: بالإنجليزية!
بازل: مانت كيلا.. سولامنتى.. دوس
مانويل: دوس؟
سيبيل: (تتحدث إلى بازل) لا تنظر إلى أنت الشخص الذى من المفترض أن يكون قادراً على التحدث بها. بازل غاضباً، يحاول أن يمسك بقطع من الزبدة من على الصوانى.
بازل: قطعتان! قطعتان لكل واحد (يلوح بيده إلى غرف النوم، مانويل يلوذ بالفرار).
سيبيل: أنا لا أعرف لماذا تريد أن تستأجره.
بازل: (جاك على الآلة الكاتبة) لأن أجره رخيص ويتعلم بسرعة عزيزتى وفى يوم كهذا وعمر...
سيبيل: لماذا قلت أنك تستطيع التحدث باللغة؟
بازل: لقد تعلمت الإسبانية الأصلية وليس هذا الجدل الشاذ الذى يبدو أنه قد التقطه من العامة.
سيبيل: ستكون أسرع لو دربت قرداً. (كليس وبوث ١٩٨٨: ٣).

إن مانويل كما يصوره المؤلف عاجز عن الإفصاح عما يريد وغير قادر على التحدث بلغته الأم ومن المحتمل فضلاً عن إنجليزته الضعيفة لأنه أجنبى ومن سلالة عنصرية لا تشترك مع سلالة (القردة). إنه يعرف كل شىء عن أنه الآخر، ليسبب إحباطاً متواصلًا لمالكي الفندق الإنجليز (ليس الآخر). وبشكل أكثر وضوحاً وبالطريقة نفسها فشلت الشخصيات الأجنبية الأسطورية الخرافية وذلك عبر المسلسلات التلفزيونية المطولة "اعتن ببلغتك" كان بها معلمهم البريطانى الأبيض، مستر بروان الحديث الشاذ موجوداً فى كل

اللغات ولكن كيف يعامل، تلك هى الأهمية الحاسمة فريد بذكر هذا الحديث على سبيل المثال:

المتحدث الأجنبى: أنا أحب الثلج وعمال إصلاح المحركات
المتحدث الوطنى: الثلج الأبيض وعمال الإصلاح؟
المتحدث الأجنبى: نعم. سبعة من عمال الإصلاح؟
المتحدث الوطنى: عمال الإصلاح ؟ عمال الإصلاح؟
المتحدث الأجنبى: ثلج أبيض وسبعة من عمال الإصلاح
المتحدث الوطنى: أه... ثلج أبيض أقصد أبيض ثلج وسبعة رجال قصار وسبعة أقزام.

كانت هذه نسخة واضحة جداً للمحادثة التى دارت بين متحدثين فى مسلسل كارتون تليفزيونى، يظهر الارتباك واضحاً وبصفة أساسية فى تفسير المتحدث الأصلى للغة ومن ارتباك مفهوم حول ندرة الصفات الما بعدية (بعد الحالة) فى اللغة الإنجليزية ومن ثم جاءت سنو هويت خارج النطاق الصحيح، ومن المتحدث الأجنبى فى إيجاد الكلمات الإنجليزية المناسبة للفظه قزم: هذه الحكمة من المحتمل ألا تكون من مركز أو جوهر الكلمات الأساسية للمتعلمين. الانجليزية المترجمة تنمى هذا الارتباك وذلك بأن يتم كتابته كلمات تماثل كلمات إنجليزية معروفة وعملية الكتابة هذه قد أحدثت معها عملية استغلال لصعوبة تعترض شخصاً آخر والتى يمكن أن تمد نطاق مشكلات اللغة إلى الآخرين فى شكل لغة أسطورية(لا أساس لها) أساطير يصفون عليها صفة القانونية. من المحتمل ألا نسخر على سبيل المثال من ايرويلين باركر وهو رجل فرنسى ثمل إلى حد ما. يرتدى ببريه على رأسه وقميصاً مخططاً بينما يحمل فطيرة من الخبز تحت إبطه يتفوه فى مسرحية "مبدأ السعادة" (ويلسون، ١٩٧٤ ٦٩) بعدة عبارات خارجة تحتوى على قدر كبير من الإباحية. لو ضحكنا هنا فما هى الأسس الأيديولوجية الناتجة عن ذلك؟ ترى من هنا؟.

يطلب بيتر مولاوزر من عدد من الرواه أن يحولوا جملة" لقد رأيت الرجل الذى يتحدثون عنه " إلى حديث لرجل أجنبى. ما الذى تعودوا عليه، فى الغالب - المعرفة الخاطئة التى لا 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 هى كالاتى:

احتمالية حدوث المزاح لا مفر منها، ولكن فى الجانب الخاطيء للأخرين فعلى سبيل المثال ما دار بين كلايف وفيليس فى "تحيات الفصول":

فيليس: هل أنت على سبيل المثال منحرف جنسياً؟

كلايف: لا لست كذلك.

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

الكتاب. الشواذ جنسياً

كلايف: حسناً. أنا لا أعرف، توجد نسبة منهم كذلك، ولكن من ثم هناك نسبة

أخرى فى حالتها الطبيعية من المحتمل ألا يكون هناك المزيد سوى -

أقول - سائقى القطارات:

فيليس: ماذا؟

كلايف: سائقو القطارات.

فيليس: ماذا يكونون؟

كلايف: شواذ جنسياً.

فيليس: أهم كذلك؟

كلايف: لا

فيليس: يا إلهى لم أكن أعرف ذلك مطلقاً!

كلايف: لا ليس ذلك ما قصدته.

إن الشاذ النمطى تتم قبولته فى شكل كاتب (أو راقص باليه)، ومن ثم فإنه يمثل تهديداً قليلاً للمجتمع الذكورى الصحيح جنسياً، ولكن بالنظر إلى سائقى القطارات هل هو شئ مألوف أو عادى؟، الرجال الأصحاء جنسياً والمنحرفون أيضاً ينظر إليهم باعتبارهم أكثر تهديداً؛ لأنهم يفسدون الأساطير والمعلومات الخاطئة لكل من الأصحاء جنسياً والمنحرفين. ومن ثم فحدث ذلك يؤدى إلى إفساد المجتمع الآمن والمنظم بشكل تام. ولكن أكثر من هذا وفى هذا الحديث الخاص الذى يولد نوعاً من الدعاية والمزحة ليست فى جانب الأصحاء جنسياً وذوى الثقافة المسيطرة فى العالم المعاصر وإنما فى جبين المنحرفين جنسياً.

وفيما عدا المرأة أكثر من أى رجل من الرجال فى هذه الطرفة هى التى انحاز إليها هذا الدلال الأحمق (أناقشه مع موضوع الاضطهاد فيما بعد). نطرح هذه المزحة بصفة عامة لشيئين: أن المزحة يمكن أن تقصد إظهار حمق الدلال، وهذا الحمق يمكن أن يتم

شرحه تأثيراً فى إطار النظام العرفى أو السلالى. ثم ما يبدو واضحاً فى أداء هذا الدلال وهو سيطرة مجموعة واحدة من أناس غير أيرلنديين ولا ينتمون لأصول أيرلندية يعتبرون أنفسهم الأرقى والأسمى ثقافياً ولغوياً على الأيرلنديين أنفسهم. ولكن المزحة ليست من تحليلها النصى والثقافى، نقصد الانجليز والأيرلنديين، ولكن المزحة نفسها يمكن أن تخبر عن بدائل أخرى لعلاقات سيطرة الاضطهاد والظلم: الفرنسيون/ البلجيكي والألمان/ البلجيكي والكنديون الانجليز/ قاطنو البلد من المستكشفين الأوائل والدانمرك والأوكران/الجرمان والأمريكان الإنجليز/البولنديون والأوكران... وغيرهم...، هذا بصفة عامة تمحور من حول فكرة السيادة والارتقاء فى استخدام اللغة ومهاراتها. ولعل مثل هذا المزح يكون مسلطاً على مجموعات من الناس ينظر إليهم على أنهم أقل مهارة فى استخدام اللغة بشكل أكبر من الراوين لها. يقول "المؤلف" فى كتاب "الضحك" (بارنز، ١٩٧٨: ٢): الضحك هو رفيق الطغاة لأنه يهدئ كراهيتنا ويعد ذريعة لعدم حدوث تغيير، لا شئ يحتاج إلى التغيير عندما يكون عمله مجرد مزحة، ولكن ذلك يعتمد بالطبع على طبيعة الضحك. فى كتابه "عزف الجاز" ينتحل سايمون فانشو لغة دعابة الأصحاء جنسياً (التي تحدث بين الأصحاء جنسياً) وذلك من أجل نقد ورفض الصورة الراهنة للانحراف الجنسى الذى عادة ما يكون نتيجة لهذه اللغة:

لقد وصلت توأ إلى نيويورك، وعندما ذهبت إلى مكتب الهجرة سألونى إذا ما كنت رجلاً، قلت لهم لا، ولكننى نمت مع رجال كثيرين منهم...

سايمون: هل أنت رجل؟ لا، ليس بشكل شخصى، لقد فعلت ذلك فقط لتدبير حياتى. شئ واحد يهابه كل فرد يوجد فى نيويورك فى هذه اللحظة، إنه الإيدز، المرض القاتل المدمر، إنه فقط يقتل الشواذ جنسياً من أهل هايتى ومدمنى الهيروين والمصابين بالهيموفيلينا. أنا لا أعرف لماذا لم تعرف الحكومتان البريطانية والأمريكية الإيدز على أنه مرض. لقد أصبح ذلك غريباً الآن، لأن كليهما تعرف الشذوذ الجنسى على أنه مرض لو كانوا يعتقدون أنه مرض، ثم إذا كنت أنت رجلاً لا تذهب إلى العمل غداً. فقط أخبرهم تليفونياً بوضعك - أمازلت شاذاً جنسياً "أتمنى أن تتحسن"، "أعنى ألا أمنعك" (ويلموت وروزنجراد، ١٩٨٩: ١٢١).

كانت هذه هي الأسئلة التي تثيرها بشكل تلقائي الغالبية السائدة في المجتمع (في هذه الحالة الأصحاء جنسياً) 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، ١٩٧١: ٦٣) لغة تهدف إلى قلب أسطورة الأبيض المسيطر على الهوية السوداء، بانتحال لغة الاضطهاد الأبيض:

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

الرجل الأسود: لقد اعتدت على رؤيتها في حذاء الرقص الأبيض الطويل (يشير إلى هذه المرأة الضعيفة) هذا هو الكابوس المفرع لقلوبنا جميعاً. لأمهاتنا وأخواتنا يردن أن يكن نساء بيضا يسعين نحوها في أنفاس مرهقة ومجهددة على الأرض انظر إلى نساننا يحرقن أنفسهن (يجرى وينزع شعر أخته المستعار)

اخلعوا هذه القذارة (يلقيه على جسد امرأة ميتة) خذ فروك الحيوانى، أيها الوثنى.
(يضحك ساخرًا) وثنى وثنى.. 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 حياً . نحن نصرخ من أجل الحياة.
المرأة السوداء: كن حياً أيها الرجل الأسود. كن حياً من أجلى - من أجلى.
أيها الرجل الأسود (تقبله) وأنا أحبك أحبنى
الرجل الأسود: أيتها النساء، اجتمعن حولي سوف أغنى لكم الآن بأسلوبى البارد.
عن حياتى.

عن طريقى. وإلى أين يأخذنى الآن اجتمعن أيتها الجميلات السمراوات.
جاهلات أو مدركات ودعونى أوقف لعبة الحياة.
المرأة السوداء: انهضى أنت امرأة أخرى واستمعى إلى رجلك. ليس هناك تأكيد عظيم للزنجى الذى سوف (يوقد النار حول المعابد). يجعل ما حول

المعابد رمادياً. هذا هو دفاع النفس من يومنا هذا إلى يوم يحدث على مستوى. أنه رجل.

إن محاربة الاساطير والخرافات بانتحالها هي الاستراتيجية التي تعد مؤثرة جداً في عدد من الأحاديث، ففي مسرحية "يتكاثر النحل في ذلك الطريق" يقلب كل الطاولات على الجمهور الأبيض تماماً. 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.

و يمثل تهديداً حتى بحدوث تعسف جسدي .
عراك عنيف واغتصاب ومناورة شديدة بالأسلحة وهزيمة للجمهور
كورنى: (يتحدث إلى البيض)
جاكى: (تتحدث إلى الرجل الأبيض) أتمنى أن أضع حذائي تحت سريرك يا سيدى.

(تقذف بالكلمات بقوة)
اعذرني لدى قليل من الكلام الفارغ.
كورنى: لقد قتلها! لقد قتلها! ماذا أنت فاعلة حيالها.
جاكى: لا تبالي بما اعتبره لا شيء، إنه مجرد غبي.
بوبي: (يتحدث إلى البيض) لا تجعلوا أنفسكم غير مبالين.
جاكى: لا تعره أى اهتمام! أسمعيني؟
المجرم: (إلى الفتاة البيضاء، يحاول أن يشعر بفهمها له)
ما اسمك يا صغيرتى ؟
تريجر: (إلى صديق الفتاة، يكونك رجلاً أم امرأة)
سوف نحاول مساعدتك (ساخرًا منه)
كورنى: اكتب اسمك في هذه القطعة من الورق، وإذا كنت سعيد الحظ فسوف أحاول إنقاذك وقتها (ذات يوم)؟

جاكى: لا تجعل من نفسك غير مبال بما يقوله هؤلاء الزوج!
(بولينز، ١٩٧٢: ١٠).

يبعد ذلك قلب وهدم آراء البيض الخرافية عن السود عن طريق إستراتيجية معكوسة تجعل جمهور البيض عرضة لنوع النظرة نفسها التى ينظر بها إلى السود منذ سنوات عديدة، فى الشارع وأفلام السينما والمسرح والروايات الأدبية.

ويعد كل من إد بولينز وأميرى بركه ودوجلاس ترنر من الكتاب الأوائل لمسرح السود الثورى فى أمريكا فى الستينيات، حيثما كانت خرافات البيض عن ثقافات السود تحارب من خلالها. ينتحل جونى فى مسرحية "نهاية سعيدة" الحديث الخرافى لمزرعة العبيد ويحوّله إلى موقع أمريكى مدنى معاصر:

جونى: مثل. مثل الأبله! تصرخ من قلبك! بسبب قيام ربات البيوت بإنهاء أوراقهن لشئون المنزل!!

ربما سوف أضرب بشدة من يميلون إلى الزنا الذين يزحفون كالفئران فى وبين الملاءات
حركة مستمرة أسفل وأعلى المسرح فى سخط شديد بينما هم يجلسون فى ذهول.

: ها نحن هنا - أفريقيا ترتفع فى مكانها إلى الشمس ورؤساء الوزراء ذوى الصحافة وآخرون من أصحاب المعالي اتخذوا مقاعدهم حول طاولة المؤتمر الدولى، نحن هنا نحارب من أجل حقوقنا مثلما لم يحدث من قبل. نغير الصورة بأكملها نلقى بكل الأفكار الخرافية والأساطير وراء ظهورنا. ونجعل محلها صوراً جديدة للشرف وبعداً جديداً. وسوف أعود إلى الوطن وأجد عماتى وأخواتى لأمى، وبنات جدى الذى لم يخرج أبداً أى كذاب مع أنه يعيش فى المزرعة، يغمرون أنفسهم فى بحر من الدموع فقط لأن رئيس العمال سوف يطرد. رئيسة العمال خارجاً (رغم أنفها)!!
ربما ذهب مع الريح كان شيئاً صحيحاً!!

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

يلعب الممثلون السود فى مسرحية " يوم الغياب " (وارد، ١٩٦٦) بوجوه بيضاء فى مشهد كوميدى منعكس. جاءت فقرة فى النص المنشور يقرأها البيض بشكل منطفى وربما يمثلونها أيضاً على مسئوليتهم لوك، كلیم يمثلان آراء البيض الجنوبيين الخرافية حول رؤيتهم كيف يشيدون العالم:

كلیم: هل تشعر بأى شىء مضحك؟

لوك: مثل ماذا؟

كلیم: مثل... - شىء ما - غريب.

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

كلیم: (شىء ما يدور فى ذهنه يشغل عقله وفكره) لوك؟

لوك: نعم كلیم.

كلیم: (عيناه تطوفان وتشكلان لغزاً محيراً) لوك؟

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

كلیم: لوك: أين؟... أين هو...؟

لوك: أين، ماذا؟

كلیم: (يطلق كلمة غير مفهومة) السود...

لوك: ماذا؟؟؟؟ (لم يفهمها لوك)

لوك: السود أين السود؟ أين هم يا لوك؟

كل السود! أنا لا أرى أحداً منهم؟!

لوك: ماذا تعنى؟

كلیم: (يتكلم بإثارة) لوك لا يوجد أى سواد فى المنظر..

وأنت لا تتذكر، لم تكن جواسيس لنعرف الشعر

الأزغب فى كل صباح.. السود يا لوك!

لم نر بأعيننا الزنوج طوال هذا الصباح!!!

لوك: لابد أنك فقدت صوابك، أو أصابك شىء ما يا كلیم!

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

حاول، استجمع ذاكرتك هل رأيت فقط واحدا منهم يمشى من هنا.

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

ولكن لابد أن هناك بعضاً...
لابد أن حرارة الشمس قد أصابتك، يا كليم!
كيف بحق الجحيم يمكن أن يحدث ذلك؟!!!

كليم: (بثقة)

فقط فكر يا لوك ! انظر حولك...الآن
وفى كل صباح معظم الناس كانوا يمشون عبر هذا الشارع.
(كان يبدو طوال الوقت ملوئاً)
لقد كانوا يمشون فى زهابهم للعمل، كانوا ينتظرون الأوتوبيسات.
يكنسون جوانب الشوارع، ينظفون المتاجر، يبدأون بتنظيف
الأحذية، ويبللون الأحذية بالورنيش لتلميعها.
"حسناً" أليس كذلك؟

حسناً، انظر حولك يا لوك. أين هم؟
(لوك ينظر أعلى وأسفل ويتفحص ما حوله) لقد أخبرتك يا لوك إنهم ليسوا هنا الآن
كى تراهم (دوارد، ١٩٦٦: ٤٦).

هؤلاء هم ممثلون سود فى 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 فى الحال لجنة الأخطار والطوارئ المدنية للاجتماع
مر أسطول من الشاحنات يحمل مكبرات صوت يدور فى
الشوارع لتحث المواطنين على التزام الهدوء
الموقف ليس بهذا السوء كما يبدو
كل شئ تحت السيطرة.

ولكن بالطبع النقطة المهمة فى هذا المثال هى إظهار أنه لم يكن هناك شئ على
الاطلاق تحت السيطرة. وذلك عندما يعودون فى النهاية.

لوك: (ينظر بعمق حوله فى كل الاتجاهات)

حسناً... ها هم الآخرون يا كليم.

عادوا فقط مثلما كانوا من قبل.

كل شئ عاد لأصله كما كان.

كليم: أهو كذلك... يا لوك؟ (تتضاعل الصورة تدريجياً).

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

الفصل السادس

السلطة الثقافية

النوع

فى إحدى حلقات السلسلة التليفزيونية الثانية للدراما الشهيرة " صغار السن " (محطة الـ بى بى سى ١٩٨٤) راح ريك يتفاخر ببقاء جنسى ناجح يقول:

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

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

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

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

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

فيفيان: لست غيورة. لقد وجدت أن فكرة قضاء الليلة معك هى بالقطع شئ مقزز.

ريك: أنت تعرفين تماماً ما أقصده، لأنى فقط كنت الشخص الأكثر إثارة وجاذبية فى الحفلة مساء أمس.

نيل: ما الذى تقصده. ياريك. لقد انصرفت من الحفلة بعد احتساء نصف كأس من الخمر.

ريك: أنا فعلت ذلك؟ يا للغرابة؟! لابد أن ذلك سبب قليلاً من الارتباك !، حسناً ولعل ذلك دليل يؤكد لك يا نيل، حتى عندما أكون ثملاً أستطيع أن أجذب الطيور.كم أتمنى ذلك ! أن أقيم علاقات دائمة مع هذه الطيور أو الفتيات بنات الليل، النساء، النساء (ويلموت وروزنجراد، ١٩٨٩).

تصور هذه اللغة النساء على أنهن لسن سوى أجساد تلبى غرائز الرجال الجنسية. ومما يرثى له أنه خطاب واسع الانتشار، وما يجعله أكثر تعسفاً وظلماً عن كونه حديثاً عادياً

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 الذى يقدم النساء بطرق سلبية وعاجزة.

تتضمن الدراسة التى 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 الذى طرأ من قالب حديث عن الطبيب إلى قالب حديث عن العاشق. ما هى 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 فى تحولات هذه الفقرة، أما الرجل فلم يذكر له وصف لأن المرأة هى الهدف الذى تلاحقه نظرات الرجال ومن ثم فإن اللغة جاءت مناسبة لما تبحث عنه المناظرات. إنها لغة متعسفة لأنها دائما تؤكد النظام الأبوى الذى يضع المرأة دائما فى حالة من العجز والوهن. إن مناهضة هذه السيطرة قد انطلقت منذ سنوات عديدة ومستمرة حتى الآن. إلا إنه كالعديد من الخطابات المتعسفة مازال يمتلك القوة الرئيسية التى يعتد بها. تطرح جيرمين جرير فى مقابلة تليفزيونية مع ديك جاريت ما اعتبرته على أنه قضية جادة، فتقول فى أحد أسئلتها لضييفها:

ألا تدرك أنه. بالضبط فى هذه اللحظة، وبينما نحن نتحدث، أنك تنتج

حيوانات منوية بمعدل ٤٠٠ مليون حيواناً منوياً فى الساعة.

وعلى ذلك فقد أجاب ديك:

أهذا واضح إلى هذا الحد؟! (راسكين، ١٩٨٧: ٢١).

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 حتماً هى التى تدفعه لكى ينتج كل هذه الحيوانات المنوية. إنه ليس فقط تحولا على نحو غير مرغوب فيه وإنما دليل واضح على السلطة الأبوية التى تقلل من التهديد التى تمثلها المرأة الذكية بإلزامها بما سوف تقوله إزاء الإشارات والإيحاءات الجنسية ولكنه يفترض ضمناً أن المرأة

هى المسئولة عن إثارة العواطف والأنشطة الجنسية للرجل، فهو خطاب السيطرة الذكورية الذى ينكر مسئوليته اضطهاد النساء ويضع مسئولية اضطهاد واغتصاب النساء على النساء أنفسهن، فهناك استراتيجيات عديدة تضع المرأة فى خندق من العجز التام.

يفحص كل من روبين لاكوف وديورا تانين (١٩٨٤) مضامين واستراتيجيات الخطاب لكل من جون وماريان فى مشاهد من "زواج" (برجمان، ١٩٧٤) فى المثال الآتى تستضيف السيدة بالم كلاً من جون وماريان من أجل عمل ريبورتاج صحفى لمجلة نسائية وطلبت من كليهما أن يصفيا نفسيهما:

جون: نعم قد يبدو على الغرور إذا قلت إننى ذكى جداً وناجح وأتمتع بالحيوية والشباب ومتوازن وأتحكم فى مشاعرى وممتع جنسياً، ورجل يدرك كل ما يجرى من حوله فى 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 على أية ديون، وأسدد الضرائب كاملة وأحترم حكومتى، 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: اه... ما الذى أقوله... أنا متزوجة من جون ولدى ابنتان.

السيدة بالم: نعم...

ماريان: هذا كل أفكر فيه فى هذه الخطة.

(برجمان، ١٩٧٤: ٤).

جون قادر على التكلم، نموذج الرجال الذى ليس فقط لديه كل الصفات الجيدة التى تميزه بأنه رجل فعلاً، وإنما أيضاً الذى 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: أعنى أنها زوجته وأم لأطفاله. فى المناقشة الحادة بينهما تبدو هى ببساطه فاقدة اللغة وذلك بالنظر إلى جون. هذه مناقشات أخرى.

- ماريان: أنا أحب الناس، وأحب التفاهم معهم.
- أحب التآنى والحذر وأحب عقد الاتفاقات والمصالحة بين الناس .
- جون: أنت تمارسين خطابك الاختيارى. أستطيع أن أميز ذلك.
- ماريان: أظن أننى صعبة؟
- جون: فقط عندما تمارسين الوعظ!
- ماريان: لن أتفوه بأية كلمة أخرى.
- جون: هل تعدينتى بعدم إفشاء المزيد من أسرارنا المنزلية فى هذا المساء.
- ماريان: أعدك بذلك.
- جون: عدينى بالآ ترددى الحديث الممل عن القوة الجنسية.
- ماريان: لن أنطق بكلمة أخرى حولها.
- جون: هل تفكرين قليلاً إذا كان فقط بإمكانك ضبط أرائك الرهيبة بعض الشئ؟
- ماريان: سوف يكون ذلك صعباً.. إلا أننى سأحاول.
- جون: هل بإمكانك. أقول بإمكانك أن تلفظى: قوتك الأنثوية التى لا حدود لها.
- ماريان: أرى أن ذلك هو ما يجب أن أفعله.
- جون: هيا إذن نأوى إلى الفراش.
- (برجمان، ١٩٧٤: ٢٠٧ - ٨).

وهنا يتقمّص 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 هى اللغة القائدة التى تفرض نفسها، بينما لغة ماريان هى لغة الخنوع والاستسلام. فبينما يؤكد لأكوف وتانين السخرية والتهكم الشديدين اللذين يبدوان واضحين فى حديث جون فإنه من الضرورى الاعتراف بأن ذلك يظهر بوضوح الخطاب الذكورى المسيطر:

- جون: ليست لدى معلومات غزيرة عرفتها بنفسى كما أننى قليل الفهم بالرغم من قراءتى لكتب كثيرة. غير أن شيئاً أوحى إلى بأن هذه المأساة هى فرصة مؤكدة بمعدل مليون لكلينا أنا وأنت.

- ماريان: هل بولا هى التى أدخلت فى رأسك هذا العبث؟
- كم أنت ساذج كى تقبل بالكثير؟

جون: نستطيع أن نتحدث دون هذا التهريج والإشارات والعبارات التهكمية .
ماريان: أنت محق. أنا أسفة. (برجمان، ١٩٧٤: ٩٥).

فى هذه الحادثة نرى أنه بمجرد أن هددت ماريان مركز جون المسيطر وذلك باستخدام عباراتها التهكمية انفجر جون مدافعاً عن نفسه، ومن ثم خضعت له ماريان. فهو يدفعها كي تكون خاضعة منقاداً له عن طريق ما يشير إليه لأكوف وتانين بتوجيه الاتهام إليها بأنها تهدد مجرى وإتزان الحادثة

(لاكوف وتانين، ١٩٨٤: ٣٣٨). على سبيل المثال:

جون: ينبغي على أن أدفع مبلغاً كبيراً من النفقة ملازماً لما يجب أن
أدفعه من ضرائب، الأمر الذى سيكون برمته سبباً فى إفلاسى لذلك
فأنا لا أرى ضرورة ما يلزمنى بدفع هذه النفقات الحمقاء. فوق كل
هذا لا شئ من كل هذا سوف يؤثر على اتفاق الطلاق.
أو.. ماذا ترين؟

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

جون: لم أتوقع منك مثل هذه الملاحظة.

ماريان: لا: أنا أسفة: لقد كانت سخافة منى.
(برجمان، ١٩٧٤: ١٤٩).

ليس هذا بالضبط هو مفهوم الإشارة التى تعتبر هنا تهديداً لسلطة جون ولكنه
أيضاً برجماتية التحدى، غير أن ماريان تخضع مرة ثانية وهى متهمة بتهديد استقرار
الخطاب واستقرار سلطة السيطرة الذكورية.

برجنر شخصية الأنتى فى مسرحية "الإيجار عبر بحيرة كونستانس" (هاندكه،
١٩٧٣).

نعرف على هذه العلاقة بين اللغة والسلطة:

برجنر: إلى جاننجز: لماذا لا تجيب؟

(إلى جاننجز) هو لم يجب.

جاننجز: يتعثر فى الكلام فكر قبل أن تتكلم
(صمت)

جانتجن: (ببلاغة) ربما يكون قد لاحظ أنك لم تتوقع إجابة عن سؤالك.

برجنر: ألم يستطع أن يجيب عن نفسه؟

جانتجن: لقد تكلمت معه.

برجنر: وهل أنت أكثر سلطة منه؟

جانتجن: لماذا؟ أقصد لماذا تسأل؟

برجنر: لأنك تكلمت معه.

(هاندكه، ١٩٧٣: ٢٥).

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

جونى فى مسرحية "زفاف البابا" (بوند، ١٩٧٧) تعلمت كيف تكون على قدر من الصلابة والتماسك فى تعاملها مع الشخصيات الذكورية وذلك بأن تعلمت التحدث بلغتهم. ومن ثم وفيما بعد فى "كوخ إليك" لعبت جونى دوراً مميزاً باعتبارها أحد الأدوار وباعتبارها امرأة مؤهلة بلغتها لأن تمثل دور الذكر فى "لعبة الاغتصاب"

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

رون: (من الخارج). دعنا نلقى نظرة عليك.

(حجر يضرب الحائط)

جون: (من الخارج)، من لديه الكبريت؟

بيو: (صمت) لديك هذا يا رجل.

جو: (من الخارج) إننا ننزل من السطح.

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

رون: (من الخارج) ماذا عن تلك التى فى فنشن؟

بيو: والأولاد؟

رون: (من الخارج) ما الذى حصلت عليه وتخفيه؟

جون: إخرس.

بيو: (من الخارج) ماذا؟

جون: إسمع!

رون: (صمت) ماذا؟

جون: (من الخارج)، لقد سمعته.
 صرخات وضحكات وصوت علب تحدث فرقة.
 بيو: (من الخارج) ربما كان يقضى حاجته؟
 رون: (من الخارج) هل يجلس فى 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 كريهه! حقير وبتن!
 رون: ابن حرام، ابن حرام! حقير حقير!
 جون: تعالوا هنا وتداخلوا معى!
 صرخات وقهقهات
 جو: (من الخارج) هو مثلهم صغير.
 جون: صغير ماکر!
 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 فى الصف.
 جون: (من الخارج)، التالى من فضلك.
 جو: أنا الشئ الطيب هنا، أعتقد أن بمقدورى إدخالها إلى ساحة العمل.
 (بوند، ١٩٧٧: ٣٠٠).

تهاجم بينيلوبى فى مسرحيته "عيد ميلاد سعيد يا واندرا جون" (فونيكت، ١٩٧١: ١٧٨). الأدوار الجنوسية المستسلمة التى من المتوقع أن يلعبها الناس كالزوجة والأم وأيضاً كالزوج والاب والبطل والابن. فعندما عاد زوجها هارولد من مغامراته بالخارج وكان يتوقع أن يحافظ كل فرد على الدور الذى حدده له، قالت له:
 إليك هذا.. نحن ببساطة كقطع فى لعبة، فهذه تشير إلى امرأة وتلك تشير إلى ابن وليست هناك قطعة للعدو. وأنت مرتبك ومشوش.

هناك أدوار سياسية مشابهة تتضمن على سبيل المثال ما جاء فى العمل التنظيرى لـ ليلين سيكس ولوكش إرجارى وفى الكتابات الدرامية لكل من كاريل تشرشل باكم جيمز ودينا بروك وميشيل داندر وكاترين ويبستر وجون وير وآخرين.

إن التصنيف عن طريق التقسيم اللغوى بهذه الطريقة هو شكل رئيسى للاضطهاد فى عدد من الخطابات المختلفة فمعظمها يفترض أن الوصف الواحد للشخص يكون معناه هو الوحيد الصحيح وكذلك المعنى. والعنوان. كاريل تشرشل تنتقد هذا البناء وترجعه إلى الاستعمار والاضطهاد الجنوسى، فى مسرحيتها "سحابة التاسعة" (١٩٧٩)، حيث تعاملت مع شخصيات متعددة الجنوسية ومتعددة الأعراق:

كلايف

ببتي: زوجته/ غليها رجل.

جوشوا: خادمة الزنجى/ تمثيل رجل أبيض.

ادوارد: ابنه/ تمثيل امرأة.

فيكتوريا: ابنته/ (خرساء دمية).

فى الفصل الأول الذى يتحرك بسلاسة إلى الفصل الثانى (فيما عدا اللقطة التى تظهر فيها كاثرى - ابنة لين وعمرها خمس سنوات ويمثلها رجل) تبدأ ببتي التى استطاعت أن تؤكد هويتها الذاتية. بكونها المسئولة فقط عن جسدها وأفكارها خارج نطاق علاقتها بكلايف تقول:

اعتدت أن أفكر فى كلايف بأنه الشخص المحب للجنس ولكن فيما بعد وجدت أننى فقدت ذلك. لقد تعودت منذ طفولتى على تحسس نفسى واعتقدت وقتها أننى قد اكتشفت شيئاً رائعاً. واعتدت أن أفعل ذلك كى أنام أو لكى أرفه وأسعد نفسى. وفى يوم ما وبينما السماء تمطر. وكنت تحت منضدة المطبخ، لمحتنى أمى ويدي تحت فستانى، فجذبتنى بشدة ويسرعة. جرحت رأسى ونزفت وأصابنى المرض. لم تتكلم حول ما حدث لم أفعلها مرة ثانية حتى هذه السنة. فكرت أنه إذا لم يكن كلايف هناك ينظر إلى. أليس هناك شخص آخر؟ وفى إحدى الليالى، وفى شقتى وعلى سريرى، كنت فى شدة الخوف، بدأت أتحسس نفسى فكرت أن يدي سوف تمتد باحثة نحو هذا المكان. لسست وجهى ولست ذراعى ثم صدرى... ثم نزلت يدي إلى أسفل

وحدث ما اعتقدت أنه ما كان ليحدث تخيلت أن هناك شخصاً ما .
وكان شعوراً جميلاً وشعوراً منبعثاً داخلي منذ أمد بعيد . كان رقيقاً
جداً تحسست نفسى لفترة قصيرة ، فشعرت أن جسدى ينتفض ،
وتتجمع أجزاؤه معاً بقوة أكثر وأكثر . شعرت بالغضب من كلايف
والغضب من أمى واصلت ما أفعله متحدية إياهما غير مبالية . كان
هناك شعور يتعاضم بشدة داخلي ، وفى كل شئ حولى ، ولم يستطيعا
أن يمنعاى . لا أحد يستطيع أن يمنعنى . وما أن انتهيت حتى شعرت
بعدها بأننى قد خنت كلايف وأن أمى ستقتلنى إلا أننى شعرت بفرحة
غامرة ، فرحة النصر ، لأننى شخص مستقل بذاته ، منفصل عنهما أخذت
أبكى فما كنت أريد لذلك أن يحدث ولكننى سوف لا أبكى على هذا
الآن أحياناً أفعل ذلك ثلاث مرات فى الليلة الواحدة إنها فعلاً متعة
كبيرة (تشرشل ، ١٩٧٩ : ٤٩) .

لقد أصبحت ملكية الجسد أداه مهمة فى مقاومة النساء للاضطهاد الأبوى ، وبالمثل
أيضاً للقضايا المتعلقة باللغة "الجنسية" فالنساء على سبيل المثال (يصفهم) الرجال (أو من
جانب النساء اللاتى تعلمن من الرجال هكذا بوعى منهم أو بدون وعى) ، كما يشير ديبورا
كاميرون بالتلعثم فى الحديث وعدم القدرة على تكوين جملة تامة ، فى حديث غير منطقى
بالمرة ، غير مؤكد بشئ والميل نحو استخدام الأسئلة أكثر من الجمل الخبرية وذلك فى
البحث عن نيل الاستحسان من الآخرين . النساء أقل قدرة من الرجال على الاختلاط
والتواصل مع الجماعات المتنوعة وهن متعاونات أكثر من كونهن مجادللات فى استخدام
اللغة فى أثناء الحديث . جمعت كاميرون كل الموضوعات الخاصة بهذه التقسيمات
والصفات ، وبالمثل بعض ما يفترض أنه إشارات ودلائل للطريقة التى تفكر بها النساء فى
استخدام اللغة بطريقة مختلفة عنها عند الرجال وذلك مما جاء على لسان نساء أخريات .
فعلى سبيل المثال (لاكوف ، ١٩٧٥) بينما تبدو كاميرون مرتابة حول وجود لغة مختلفة للنساء
مثل جينيفر كوتز فى كتابها "النساء والرجال واللغة" فإنها طورت النقاش والجدل حول
اللغة الجنوسية التى رسمت كثيراً من السمات الخاصة بالطريقة التى كانت ولا زالت
تضطهد بها النساء من جانب الخطاب الذكورى المسيطر . فعلى سبيل المثال : تشير كوتز إلى
أن التحول الطبيعى فى نظام الاستحواذ على مجريات الحديث يكون دائماً بمثابة معركة
يكون الصراع فيها دائماً حول من تحدث فيما بعد . ومن ثم كانت المرأة بصفة عامة أقل

ملاءمة وقدرة على القتال الجسدى من الرجل، لكى تفوز بالسيطرة على زمام الأمور وذلك بأن تعترض وتقاطع الحديث وتركب وتزاج بين الكلمات فى حديثها، وتوضح كوتز هذه النقطة المهمة فنقول إن الرجال نادراً ما يقاطعون بعضهم فى أثناء الحديث بينما فى الأحاديث الجنوسية المختلطة فإن الرجال يغتصبون حقوق النساء فى الحديث.

الأكثر من ذلك أن المتحدثين الذين يتوقفون فى صمت عن الحديث نتيجة للمقاطعات دائماً ما يكونون من النساء اللاتى كن فى أوقات كثيرة أقل المتحدثين سيطرة على مجرى الحديث. وبالمثل فإن الصمت دائماً يعد إشارة إلى القصور فى المحادثة وعن مدى معدل هذا الصمت توضح كوتز: يكون بمعدل أطول فى المحادثة المختلطة عن المحادثات التى تتم بين أفراد الجنس الواحد. كل هذا الصمت ينتج من المقاطعات والتراكيب اللغوية الجديدة فى أثناء الحديث غير أن هناك سبباً آخر هو الإجابات المتأخرة المصغرة مثل "آه" أو "نعم" التى غالباً ما تفسر على أنها إجابات إيجابية. وفى المحادثات الجنوسية المختلفة غالباً ما يؤخر المتحدثون الذكور هذه الإجابات المصغرة ومن ثم تتأخر التغذية المرتجعة الإيجابية لتزيد بذلك من إمكانية حدوث تغذية مرتجعة سلبية فى إشارة واضحة إلى قلة الاهتمام أو الفهم لما يجب أن تقوله المرأة. والأكثر من ذلك أن الرجال الذين يتحدثون إلى النساء كثيراً ما ينكرون الحق عليهن فى السيطرة على موضوع المحادثة وذلك بتكرار الاعتراضات فى أثناء الحديث واستخدام الإجابات المصغرة، لأن هؤلاء المتحدثين يكونون من الرجال، كما أنهم مثقفون، ولذا يميلون إلى السيطرة. ويعتقد الرجال أيضاً - كما يشير بعض الباحثين - أنهم بالإقلال من الحماية اللغوية، والأسئلة التعجبية فى أثناء الحديث يقنعون أنفسهم بأنهم أكثر يقيناً وثباتاً من النساء.

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

الكرنفال والأفئنة

تعد قضايا التهميش واللامركزية من المسائل المهمة والحاسمة فى التطبيق الدرامى وذلك فى 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 قانوناً وشرعية غير قابلة للتغيير.

شخصية ستايلز فى مسرحية "سيزوى بانسى، ميتا" (فوجار وآخرون، ١٩٧٤: ٧) فهو يؤدى على سبيل المثال عددًا من الأدوار حين يحكى قصته:

ستايلز السيد: باس برادلى المدير العام، استدعانى قائلًا:

ستايلز!

"نعم يا سيدى"

"تعال هنا وترجم"

"حاضر يا سيدى"

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

"أخبر العمال بلغتك أن هذا اليوم هو يوم عظيم فى حياتهم"

أيها السادة "هذا الشيخ الأحق يقول إن هذا اليوم عظيم الأهمية فى
حياتنا"

العمال يضحكون.

سيدى إنهم سعداء لسماع ذلك.

أخبر العمال أن السيد هنرى فورد (الرجل الثانى)

المالك لهذا المكان سوف يأتى لزيارتنا. أخبرهم أن السيد فورد هو رجل
عظيم، فهو يملك المصنع وكل ما فيه.

أيها السادة: يقول يرادلى الشيخ إن السيد فورد هو رجل غير مزارع، كما أنه يملك

كل شىء فى هذا المبنى بما فيه أنتم.

صوت يأتى من حشود العمال.

(هل هو أكثر حمقًا من برادلى؟).

انتهت سياسة التمييز العنصرى فى جنوب أفريقيا. وأصبحت من الدول
الديمقراطية.

سيدى: إنهم يسألون عما إذا كان هو أعظم منك.

مؤكد... (بصوت متعاضم)... مؤكد.

هو سيد عظيم الأهمية.

فهو... (يبحث عن كلمات يقولها) فهو عظيم فعلاً!

أنا أحب هذا النوع

السيد برادلى يؤكد بشدة أن السيد فورد هو أهم وأعظم منه.

فى الحقيقة فإن السيد فورد هو جد لأهمهم كلهم. هذا كل ما قاله لى.

ستايلز أعلم العمال. إنه حينما يدخل السيد فورد إلى المصنع فإننى أريد

منهم أن تبدو عليهم السعادة والفرح وسوف نقلل من سرعة الماكينات،

حتى تتمكنوا من الغناء فى أثناء العمل.

أيها السادة: إنه يقول أنه عندما يفتح الباب، ويدخل جد أمه، لابد أن يرى عليكم

أقنعة ضاحكة باسمه. إخوانى حاولوا إخفاء مشاعرهم الحقيقية. لابد أن

تغنوا الأغاني المرحية التى كنا نتغنى بها من قبل، فلدينا أحقق كهذا الذى

أمامى يجب أن نقلق منه

نعم يا سيدى.

أخبر العمال أن عليهم أن يثبتوا للسيد هنرى فورد أنهم أحسن حالاً من

هؤلاء القروء فى وطنه، هؤلاء الزوج فى حى هارلم.

الذين لا يعرفون شيئاً سوى الإضراب عن العمل والتظاهر.

ياه: أنا أحب هذا الشخص أيضاً.

أيها السادة: إنه يقول إن عليكم أن تتذكروا عندما يمشى السيد فورد بينكم،

أنكم قروء جنوب إفريقيا ولستم قروءاً أمريكية. فقروء جنوب إفريقيا

مروضة أكثر من سابقتها قبل أن أنهى حديثى انبعث صوت صاحب من

الحشد إنه يتحدث بسخرية واستهزاء ويجب أن أكون حذراً

(يتعالى الضحك والصياح بينما يلتفت إلى الخلف نحو السيد برادلى)

لا يا سيدى يقول الرجال إنهم أكثر سعادة لأن يكونوا كالقروء الأمريكية.

حسناً. تدار الماكينات الآن ولتخفص صوتها بشكل جيد ولنبدأ العمل.

إن السلطة الثقافية المسيطرة هنا التى يمثلها السيد برادلى باعتباره جنوب إفريقيا

أبيض، يسخر منها من خلال الترجمة. فليست هذه ثمة سخرية ساذجة. إنها تستند إلى

أكثر الوسائل اللغوية القوية لـ ستايلز وجنوب الأفريقيين السود، الذين يمثلهم/ والذين يقدمون الدليل على حقهم فى تقلد هذه السلطة الثقافية. إنها ليست مجازاة للحديث أو ملاطفة ساذجة، أو تقال هباء دون قصد، وإنما هى تستند إلى عرف وتقليد قديم جداً 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 فى الوقت نفسه نوعاً من الاعتراض الاجتماعى والسياسي. كما يشير امبرتو إيكو إلى أن ذلك يمثل رخصة لكسر وانتهاك القاعدة، ومن ثم فإنه بذلك يمثل محاولة لتعويض أو لتخطى القيود الصارمة والآراء الجامدة (إيكو ١٩٨٧: ٢٧٥) كما هو فى الحال مثلاً فى "الذى نال حقه": مشهد مسرحى للكاتب و. هـ. أودن (مندلسون، ١٩٧٧: ٩ - ١٠):

إكس: قف فى الخلف هناك. سيأتى الطبيب من هنا.
(يدخل الطبيب وصبيه)

الطبيب: سيدى أرجو أن تسمح مؤخرتك بهذه الريشة .

الطبيب: ماذا هناك؟

الصبي: سيدى من الممكن أن يكون ذلك بسبب الطقس السيئ.

الطبيب: نعم إنه كذلك أخبرنى هل شعرت على ما يرام.

فلا بد أن يكون الواحد دائماً حذراً فى التعامل مع العميل الجديد.

الصبي: إنه ممتلئ بالقمل يا سيدى.

الطبيب: ماذا؟

الصبي: سيدى 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 وإضعاف وتعويض مكانة الطبيب. إنه حديث مهم ومؤثر للانتباه، مهم فى تأثيره على بعض أنماط التغيير.

إن عدم استخدام يوجين أونيل لعدد كبير من التغييرات المتنوعة للإنجليزية الأمريكية فى مسرحياته الأولى كان منبعثاً من حب ساذج وفاقد لأهمية اللغة. فقد كان جزءاً من الحركة السياسية غير الرسمية التى كانت تروج بكثافة لتغيير مفهوم الناس لكثير من التعبيرات المتنوعة للإنجليزية الأمريكية التى 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 جداً، وقام بترتيب كل ذلك فى فئات ضمن اللغة الأمريكية العامية الدارجة، الاصطلاحات الأمريكية، معيار ومستوى الإنجليزية الأمريكية مطوراً ما يمكن أن نشير إليه الآن بصورة جديدة بالاهتمام بالبعد الاجتماعى للتنوعات اللغوية. وكان أونيل جزءاً من الحركة النشطة لبعث اللغة الأمريكية وذلك مع آخرين أمثال: والت وينمان ومارك توين وروبيرت لويل وإرنيسست همنجواى 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 فى مسرحية "القرد كثيف الشعر" (أونيل، ١٩٢٣: ٧٦) يتحدث يانك إلى الغوريلا المحبوسة فى قفص فيقول:

يانك: هو ذا، هو ذا الذى أرمى إليه.. أنت تستطيع أن تجلس وتسبح فى أحلام الماضى، تحلم بحياتك فى الغابة وفى المروج وغير ذلك وهنا أنت تنتمى وهم لا ينتمون، وهنا يمكنك أن تجعل منهم أضحوكة هل تفهم ما أقصد؟ أنت بكل العالم.. أما أنا فلا ماضياً لى أفكر فيه ولا مستقبل إلا ما هو كائن الآن. وهذا لا ينتمى فيه.. مؤكداً أنت الأحسن حالاً ! أنت لا تستطيع أن تفكر ولا أن تعبر أما أنا فأستطيع أن أهم بالتفكير والتعبير وأكاد أن يصدقونى - أكاد - ومن هنا تأتى النكتة (يضحك).

لقد كان اختياراً سياسياً لأن تكتب اللغة بهذه الطريقة الخاصة (لهذه الشخصية)، التي تقوم على هيئتها الحالية على أساس يتناقض بشكل واضح مع معيار اللغة الانجليزية الأمريكية تحدثاً وكتابة وبصفة خاصة عندما لا يشير هذا الاختيار إلى شخصية خاصة مثل الزوجة المراهقة (العاجزة) ولكن معيار متميز ومنفرد تماماً.

وبالمثل فإن ج. م. سينج لم يستخدم التنوع اللغوى الأنجلو/ايرلندى بشكل برئ وإنما كانت حركة سياسية قامت جزءاً من الحركة الواسعة من أجل بناء هوية وطنية مستقلة، ليست بالهوية الاسكتلندية وليست بالهوية الإنجليزية الأيرلندية، وذلك من خلال اقامة مسرح وطنى إيرلندى يتحدث بالإنجليزية، لقد كانت حركة سياسية ضد قالب التحادثية اللغوية الذى جعل التعبيرات اللغوية المتنوعة للانجليزية التي يتحدث بها نسبة كبيرة من الايرلنديين، بعيدة عن الغالبية العامة للمواطنين، اللغة التي كتبها تماثل لغة أونيل لا تهدف إلى أن تكون نسخة شبيهة من النماذج الواقعية للحديث، ولكن للتمثيل الدرامى

الذى يستخدم صوراً، غالباً ما تكون خيالية وقوالب لغوية مختارة، وبخصوص ما حدث للمسرح خلال تلك الفترة فيمكن القول: إنها كانت حركة لغوية راديكالية وثرورية من أجل بناء هوية وطنية (راديكالية)، تقف فى مواجهة الاستقطابات التى تمثلها الانجليزية الاسكتلندية، الايرلندية، الانجليزية البريطانية. فعلى سبيل المثال شخصية كرسى فى "فتى الغرب اللعوب" (سينج، ١٩٣٢: ٦٤):

كرسى: سوف يكون قليلاً ما تفكرين به إذا كان حبى لك، حباً فى غير مكانه حينما تشعرين بيدى تحيطانك وتضمانك بشدة، وتنهمر القبلات على شفتيك الممتلئتين، حتى أشعر بنوع من الشفقة على السيد المسيح الذى جلس كل هذه الأجيال وحيداً فى كرسيه الذهبى.

إن الكتابة عن السلطة التى تمثلها اللغتان فى مواجهة اللغة الأخرى، والمفعول به الذى يتصدر الجملة، والاستخدام المتميز لأدوات الربط، والاهتمام الشديد بعلامات الإعراب أكثر من استخدام التشديد (التفخيم) للكلمة، كل ذلك كان من أجل تطوير بنية المعلومات التى تبدو على أنها إشارة مميزة للتنوع الأنجلو/ايرلندى. للانجليزية. نحن من ثم نتحدث عن تحقيق تنوع لغوى من أجل بناء هوية وطنية مستقلة - بصفة عامة - فى ظل سيطرة ثقافة واحدة على أخرى. فعلى سبيل المثال الحديث المتبادل الذى دار بين سالوبى وسامسون فى مسرحية "الطريق" حول آلة عزف موسيقى لكنيسة (سوينكا، ١٩٧٣: ١٦):

تتغير القواعد وتتشابك بعضها ببعض هنا فى دليل واضح على التنوعات الانجليزية التى يمكن أن نعتبرها لا قياسية، من قبل المستعمرين المتعسفين، ولكن بما هو متعارف عليه بشكل متزايد على أنه تنويعات مقبولة وقياسية بالانجليزيات الخاصة بالمستعمرات السابقة فى 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. فالأقنعة اللغوية التى تبرز القواعد تعد 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 التى لا تهمها القوة الاستعمارية ولكن أيضاً من أجل استخدام اللغة الخاصة بهم فى قوالب وطرق تبدو مفهومة أكثر لهم. على سبيل المثال: الحديث المتبادل بين لاونل وسيدى فى مسرحية "الأسد والجوهرة"

لاكونل: عادة بدائية، همجية، مملة، مرفوضة تستوجب الشجب، كريهة، يجب تجريمها، قديمة، مخزية، مذلة، رديئة جداً (غامضة)، منحلة، استثنائية، بغيضة.

سیدی: هل الحقيقة فارغة ؟ لماذا توقفت؟

لاكونل: عندی الجزء الموجز من القاموس غير أننى أعددت الجزء الثانى الأكبر سوف تنتظر! (فيرجسون، ١٩٦٨: ١٨).

تبدو الكلمات المنفردة (مهيمنة) هنا غير أن الأكثر تأثيراً هو الطريقة التى تردد بها هذه الكلمات. إنهم يستطيعون تمثيل لغة الوجود الاستعماري الذى أضطهد الناس الآخرين لأجيال عديدة. فى هذه الحالة بريطانيا المسيطرة على نيجيريا. أحد الوسائل السياسية الحاسمة والهامة للتغلب على الاضطهاد الاستعماري وخاصة بعدما تعلن الدولة استقلالها عن الاستعمار هو أن تستولى على لغة التعسف والاضطهاد ، فى هذه الحالة ستظهر الكلمات فى القاموس الإنجليزى التى تشير إلى الوسائل التى بها يهشم الناس مثل الدخلاء (غير المرغوب فيهم)، الآخرين والتى (حدهما) قانون يعتبر نفسه الأسمى. ومن ثم فإن عملية الاستيلاء على اللغة كهدف إلى نقد اللغة والقواعد والقوانين الخاصة بالاضطهاد الاستعماري فى المستعمرات السابقة كما يكتب سلمان رشدى فى "الإمبراطورية تكتب من جديد".

الكتابة المرجعة:

لقد كتبت مسرحية " رقص الغابات (سوينكا، ١٩٦٣) وتم إخراجها بصفة خاصة من أجل الاحتفال باستقلال نيجيريا ، وقد ضمت تنويعات لغوية من الانجليزية التى تمتد جذورها بشدة نحو اللغة الحديثة لكتاب أمثال ت. س. إليوت، ولكنه أيضاً قريب جداً من لغة أسطورة وطقوس أوروبا. اللغة ليست لغة الطقوس الشعائرية لـ أوروبا ولا هى لغة الطقوس الانجليزية(الدنية). إنها "حركة توفيقية" تحاول أن تربط الثقافتين معاً من أجل بناء هوية ذاتية جديدة للمستعمرة السابقة "نيجيريا"، فكان سوينكا يبحث عن اللغة التى تخدم ليس فقط بعث الروح فى التمثيل المسرحى الأوروبى الذى أصابه الجذب والجفاف ولكن أيضاً ما يخدم تحقيق التكامل والاندماج بين الأجزاء المتناثرة وحتى الصورة والفهم المشوه للسود من قبل المستعمر وسط هذه الثقافة المسيطرة فعلى سبيل المثال شخصية اشويرو فى مسرحية "رقصة الغابات" (سوينكا، ١٩٦٣: ٤٨):

اشيورو: ديموك الابن، ابن الحفارين الذين علموك كيف تؤذيني، تسبني!
خلصني من عارى إلى قاطنى الجحيم، حيث يرتعد الثعبان ويرتعد العالم
تضرم به النار ديموك هل تعرف؟ ماين هى أطول شجرة تنمو على ظهر
الأرض، ماين هى الرأس التى 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 القطن الحبرى
ودع الرجال يجثمون من الخوف والنساء يجرين إلى الحفرة. (سوينكا،
١٩٦٣: ٤٨).

إن البحث عن لغة جديدة قد أنتج نوعاً من التناغم والاتزان الشعري والأفكار
والأساطير وطقوس يوريا ولكن التنويع اللغوى الانجليزية فى الأدب النخبوى مثل الأدب
الإنجليزى مغاير تماماً لثقافة يوريا ولعامة الناس المضطهدين بقانون المستعمر هذا البحث
عن الهوية القومية برغم ميثولوجيات الثقافة العليا للمستعمر.

يحاول سوينكا أن يجارى لغة أسطورة يوريا ومن ثم فإن اللغة ترتد منه فى طقوسها
الدينية إلى أصلها البدائى فتجنبه الحدود العقيمة للخصوصية (سوينكا، ١٩٨٨: ٢٦). هذه
نظرية إيليويت للغة التى تفترض أن الشعر يجب ألا يكون هدفه المعنى ولكن يجب أن يكون،
ومن ثم فهى وجهة نظر كلاسيكية أسطورية حديثة للغة. ولقد طور إى إى كامنجز هذه
الفكرة فى التقديم الذى كتبه على صفحة على الغلاف الأخيرة لكتابه فى عام ١٩٢٧ جاء
فيه على سبيل المثال:

المؤلف: حسناً؟

الجمهور: ما الذى يدور حوله؟

المؤلف: لماذا تسألنى؟ هل فعلت أو لم أبداع المسرحية.

الجمهور: لكنك حتما تعرف ما تفعله.

المؤلف: أعتذر بشدة أيها الجمهور أنا على يقين تام من أننى أفعل ما أعرفه.

الجمهور: حتى الآن بينما نحن مهتمون سيدي العزيز جداً الكلام مبهم المعنى ليس
هو كل شىء فى الحياة.

المؤلف: وإلى هذا الحد بما انكم مهتمون، فالحياة هى فعل أحد الخيارين -

معلوم ويحدث مجهول نعلم به.

البعض يعتقدون فى العمل هو أنه نوع من الحلم، الآخرون مازالوا يكتشفون.

(فى مرآة محاطة بمرايا) شىء أصعب من الصمت لكنه ألىن من أن ينهار (يسقط):
الصوت الثالث للحياة الذى يؤمن بنفسه والذى لا يمكن أن يعنى لأنه كذلك (معلوم)

وسوینکا یجاری هذا من أجل أن یطور مسرح الحرية من أجل أن یحدث تأثیراً
لیس للاندماج فى ثقافة المستعمر ولكنه من أجل التغبیر. الذى جاء على نحو منقطع،
ظاهرى بشكل عابر على نحو یفتقد الحس والتحدید الملموس؛ الدلائل الجوهرية بالرغم من
التغبیر (سوینکا، ١٩٨٨: ٤٥) ویعارض سوینکا نزعة السمو والمثالية عند الكاتب وبعدها
جريمة، إلا أن الجرم الأكبر على نحو تدریجى بدرجة كبیرة من تهمة المثالية هو مناصرة
هذه الجريمة ورفض إیجاد قوالب، إبداعية والتى لا تأتى مطلقاً من الانحدار إلى المثالية
الخیالية والإبداعية بدرجة كبیرة من أجل إیجاد لغة تعبر عن المصادر الصحیحة للفكر
والقیم ودمجها مع رموز الواقع المعاصر، تذبذبهم فى المصطلحات العالیه مثل "الطقوس"هى
لغة الجماهير (سوینکا، ١٩٨٨: ٥٩).

فى مقالته "اللغة حدًا" یطور سوینکا هذه الفكرة علاقة الطقوس الشعائرية ولغة
الجماهير بمناقشة قیام المستعمر السابق بعمل ما اسماء "استعمار اللغة" فعلى سبیل
المثال یقول:

الدور غیر المؤلف الذى أجبرت مثل هذه اللغة على أن تلعبه حولها
فى الحقیقة إلى وسیط جدید للاتصال، وتزامن ذلك مع تشكیل
سلاسل عضوية جدیدة للحركات، والأهداف الاجتماعیه، والعلاقات،
والوعى العالمى، وكل ما یدخل فى تكوين الثقافة الجديدة. لقد حرف
السود القاعدة اللغویه العریضة التى سيطر علیها المحرف الثقافى
التقلیدى وانتزعوا مفاهیم جدیدة من جسد سیادة البیض،
والاستخدام اللغوى المؤلف تم نبذه برمته لیعطى علما لغویا جدیدا
لم ینتج بعداً سریعًا وثوریًا لهذا الوسیط الذى أصبح (المستودع)
الكبیر والوحید للمفاهیم العرقیه. (سوینکا، ١٩٨٨: ١٣٩).

ما یحدث عنه هنا هو بناء خيارات استراتیجیه عبر اللغة من أجل نیل حق تقریر
المصیر الأفریقى، یعارض سوینکا مستخدمًا كلمات جان بول سارتر، استخدام لغة
المستعمر التى كانت فى الوقت نفسه تخدم أهدافهم الاستعماریة (لتحطیمهم والقضاء
علیهم. تدمیر ثقافتهم وتاریخهم التقلیدى وجعلهم أكثر میلاً للعنف) (سوینکا، ١٩٨٨).

١٣٩). إن السلطة الثقافية تكتسب بالأخذ من وتطوير لغة الاصطهاد واستخدامها فى مناهضة هذا الاصطهاد، إن التطبيق العملى الذى يكتنف هذه العملية هو أحد الأدوات التى يحدث بها التغيير من خلال المعانى المنطقية.

مثل هذه المعانى المنطقية لا تكون أبداً بسيطة وساذجة، إنها دائماً عن السلطة كما أن الاختيارات السياسية والنقدية تأتى لتلعب دوراً مهماً عندما نريد بناء هوية مستقلة لأنفسنا وللآخرين، عن طريق الدور الذى اخترناه لنعرف مثلاً من هو المسيطر من أجل موقف خاص. الحديث عن شخص مثل الشخص ذى الشعر الأشقر والعينين الزرقاوين ينسب إليه دور مختلف تماماً عن ذاك الشخص الآخر العازف المجدد لموسيقى البيان عالمياً. المتحدث الذى يتكلم الفرنسية بطلاقة. الطاهى السيء وحتى مع ذلك إنها قد تكون. جميعاً منسوبة للشخص نفسه. إذن كيف نختار أن نفكر فى شخصية نقدمها، نتحدث عنها أمام الآخرين، إنها عملية سياسية لأننا دائماً ما نصنع الشخصيات ونقسمها بطريقة أو بأخرى هذه الأدوار المحددة غالباً، أو إنها قاصرة فقط على الحديث أو النظام التعسفى الذى يرى هذه الأدوار فى شكلها الأعلى/ الأدنى فى نظرية للآخرين، ومن ثم فإنها لهذا السبب - لأنه بين أسباب أخرى تظهر فى طريقة الاتصال وتحديد الموقف الاتصالي - لا تعد نشاطاً بسيطاً أو عملية ساذجة غير معتمدة، ومثال بسيط على ذلك حدث باعتباره جزءاً من الجدل الذى دار فى يونية ١٩٨٩ حول مستويات اللغة الإنجليزية أثارت بعض تعليقات أمير ويلز حول ما لاحظته من تدنى مستويات القراءة والكتابة فى المملكة المتحدة وذلك فى مقاله نشرت بصحيفة "الأوبزفر" فى ٢ يوليو ١٩٨٩ تحت عنوان "الإنجليزية ما معاييرها": جوديث جد فى مقابلة مع بارى باركر السكرتير والمدير التنفيذى لمعهد السكرتارية القانونية والإدارة الذى يعلق قائلاً:

يجب عليك أن تتذكر أن نوعية الناس الذين أصبحوا كتبة (للألة الكاتبة) الآن، كانوا منذ ثلاثين عاماً يعملون خدماً فى البيوت. الناس الأذكياء يعملون فى مهن أخرى.

يجب على المرء أن يتوقع أن هناك احتمالاً أن هؤلاء الناس غير الأذكياء الذين يعملون الآن فى السكرتارية لن يتمكنوا من تحقيق مستوى عال من القراءة والكتابة لأنهم يفتقدون الذكاء الكافى لذلك. والخطأ الذى يمكن تتبعه خلال هذا النوع من التفكير ليس فى نظام التعليم وإنما فى النظام الاجتماعى الذى جلب للسوق الخاص بالوظائف جماعة من الناس كانوا فى حال أفضل، إبان عملهم خدماً فى البيوت، بارى باركر له رؤية حول الأدوار

المحددة مثل الذى يحدد أناساً معروفين كى يكونوا الأسمى على الآخرين. إنها ليست فكرة بريئة، ساذجة حول مستويات القراءة والكتابة ولكنها رؤية سياسية حول شبكة العلاقات الاجتماعية. يطرح جيمس ماكولى التساؤل الآتى:

"نفترض لو أن أحد الأشخاص فى برنامج تليفزيونى تشاهده

قال "أنا لدى كثير من المال أكثر مما أعرف ماذا أفعل به"

وأنت سألت ما الذى فعله هذا الشخص، كيف نجيبه

قد تكون واحدة مما يأتى:

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 أى عمل سوف يكون أكثر صلة بالموضوع من الأعمال الأخرى؟، المخرجون والممثلون يحتاجون إلى اتخاذ قرارات حول قوة الإشارات التى يرغبون فى توصيلها للجماهير فهناك مواقف قد يكون من المرغوب فيه أن تكون واضحة فى تحديد معنى واحد قدر الإمكان، وفى أوقات أخرى قد يكون من المفيد إضفاء الغموض عليها أيا كان فالعرض هو التحكم والسيطرة على المعنى، كما أن عملية التمثيل المسرحى تتطلب درجة من التوافق والانسجام فى التفسير الخاص بها والفهم الكامل للدور، والجزء المهم من تحقيق هذا التوافق هو الفهم الكامل، والوعى النقدى 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 أى نص ينطوى 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 انعكاساً للحقيقة الموجودة بالفعل وانطلاقاً من هذا المفهوم، فقلما يتسم المعنى الذي يحمله النص بالثبات واليقين وكثيراً 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 عنصراً لإخراج نص درامى متميز، وكذلك فإنه لا يوجد ما يبرر اعتبار إخراج النص الدرامى 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 وعى بها، وليس حتماً أن ينطوى عليها تحليل اللغة والعمل الدرامى. ويحتاج هذا المذهب النقدي إلى تجنب الجنوح إلى أسلوب واحد فقط دون الآخر، فيما يتعلق بأنماط العمل الدرامى، والتي تتسم بعدم الجنوح إلى التمسك بمعنى واحد ومنفرد وثابت؛ ولذا فإننى لا أتفق مع النظرية التي تدعو إلى فكرة احتكار المؤلف للمعنى كما تبعد عن معالجة النص الدرامى فى ظل مذهب نقدي يقوم على الممارسة النقدية؟

ومن ثم فإننا نقف على القرارات التي تحركها عوامل سياسية واجتماعية وثقافية، والتي قد اتخذناها فى ضوء تفسير ما لنص بعينه، فى 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 معتمداً على عدة اعتبارات سياسية وثقافية. ولا يعنى هذا حتمية إلغاء التأويلات والتفسيرات الأخرى. كما أوضح أمبرتو إيكو أنه لا يمكن تفسير نص ما وتأويله إلا بالاستعانة بخبرات القراء مع النصوص الأخرى (إيكو ١٩٧٩ : ٢١). وما يهمنا هنا ليس فقط القدرة على إدراك التفسيرات المختلفة ولكن تهمننا أيضاً القدرة على نقد تلك

التفسيرات وتخير أفضلها، وأقربها صلة بالموقف الذى يحتوى عليه النص من أجل إحداث تأثير على تطبيق عملى بعينه.

أما النص الدرامى فيتغير تبعاً لأنماط وأشكال مختلفة وتبعاً لاستخدامات متباينة، وفى ظل هذا التغير يتم خلق وقائع وحقائق مختلفة نوعاً ما كما فى "أصدقاء بيرانديللو" عندما أوضح للخصوم فى "كل بطريقته"؟ (بيرانديللو، ١٩٥٩: ٤٨):

قد تكون أحق إذا اعتقدت بأن الحقيقة هى شئ ثابت ومطلق. وإذا شعرت بأن أحدهم قد خدعك عندما يأتى أحدهم ويؤكد لك أنه مجرد خيال نسجت به نفسك، وتخبرك تلك الكوميديا أنه يتعين على أى فرد أن يبنى أساساً بنفسه، ولنفسه، وشيئاً فشيئاً إذا أراد أن يمضى قدماً، ويتعين عليك أن تنحى كل الحقائق التى لا تنتمى إليك جانباً، 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 والتى لم تعد تتناسب مع عصرنا والتى أكتسبناها من المسرح أخيراً، ولنشكر الله على ذلك!

ويتطلب هذا توافر خيارات وتفسيرات وتأويلات أخرى. لقد كتب صموئيل بيكيت أن مسرحية "فى انتظار جودو" "تجاهد طويلاً من أجل تجنب التعريف (ريد، ١٩٦٩: ٥٦). وبالمثل ففى مسرحية "نهاية اللعبة" للكاتب بيكيت (١٩٨٥) فإن محاولات الوصول إلى المعنى المطلق قد باءت جميعها بالفشل وقد كتب هيننج (١٩٨٨: ١١٨) عن مسرحية "نهاية اللعبة" قائلاً:

حتى المفردات العادية مثل التليسكوب والعجلة والسلم والكلب غير معبرة عن أى شئ، وبصرف النظر عن القيود التى فرضها التعبير المجازى الصريح، أو التلميحات التى فرضتها ثقافة المجتمع بأن استعمال "بيكيت" لهذه المفردات جاء أكثر التزاماً من المعنى المحتمل: ومن ثم فإنه يحمل نطاقاً واسعاً من الإيحاءات والدلالات.

ما نحن بصددده الآن هو فهم اللغة من الناحية الإيحائية وترك الامتيازات ومن ثم التأكد من المعانى الموحية. ولقد استطرده هيننج قائلاً بأن اللغة التى تخلو من الإشارات

المتوقعة فى سياق الكلام، إنما هى لغة بلا معنى، لا تعنى لغة على الإطلاق (ميننج، ٥٨٨: ٨٦). وأشار المخرج السينمائى مايكل أنجلو أنطونيونى (١٩٨٦: ١٠) فى سياق آخر إلى خلق أفاق للحدث، وكانت النتيجة تشكيل الخطابات التى تصنع المعنى بطرق مختلفة لأشخاص مختلفين، وذلك لأنها لم تخلق أشكالاً منطقية من الحقيقة الوجودية، أو من الطرق الطبيعية لإبراز المعنى من حيث النواحي الاجتماعية والمؤسسية والأيدولوجية وهذه حقائق - مثلها مثل الجانب الآخر من الأفق - دائماً ما تكون خيالية.

ولا يوجد وجود حقيقى وواقعى للنفس والآخرين وإنما تتعدد الأدوار التى نقوم بها ويقوم بها الآخرون من أجلنا فى المواقف المختلفة، ويخلق هذا نوعاً من التعددية فى المعنى وتعددية فى التفسيرات والتأويلات كما أنه لا يوجد دور واحد محدد للفرد بمعزل عن التفاعل الاجتماعى، وبمعزل عن علاقة هذا الدور باللغة، وبالإطار الفكرى، ذى الأهمية الكبرى فى ضوء اللغة التى أقدمها هنا وبخاصة فى محاولات تجنب مبدأ التقليل من المعنى والذى عادة ما يصاحب محاولات فهم المعنى الحقيقى. قم بأداء الموقف لا الكلمات (سارتر، ١٩٧٦: ١٩٠).

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 the Mighty* (London: Eyre Methuen).
- ARTAUD, ANTONIN (1964) 'Les Cenci' in *Oeuvres Complètes*, 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 Mime for One 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 and Faber).
- BECKETT, SAMUEL (1972) *Words and Music, Play, Eh Joe* (Paris: Aubier-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, STEVEN (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 Dynamite 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 Birds* (London: Methuen in association with Joint Stock Theatre Group).
- CLEESE, JOHN and CONNIE BOOTH (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: Almost by Chance a Woman*, trs. Gillian Hanna, ed. Stuart Hood (London: Methuen).
- 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 Plays*, trs. and adapted Maurice Valency (New York: Hill and Wang).
- GODARD, JEAN-LUC (1967) *Made in USA* (London: Lorimer Publishing).
- GRIFFITHS, TREVOR (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, JOHN (1977) *Fish in the Sea* (London: Pluto Press).
- MILLER, ARTHUR (1950) *Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two 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, STEPHEN (1979) *Shout Across the River* (London: Methuen).
- POLIAKOFF, STEPHEN (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).
- STOPPARD, TOM (1968) *The Real Inspector Hound* (London: Faber and Faber).
- STOPPARD, TOM (1969) *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (London: Faber and Faber).
- STOPPARD, TOM (1972) *Jumpers* (London: Faber and Faber).

- STOPPARD, 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 York: Delacorte Press).
- WARD, DOUGLAS TURNER (1966) *Happy Ending. Day of Absence* (New York: The Third Press).
- WILLIAMS, HEATHCOTE (1972) *AC/DC* (London: Calder and Boyars).
- WILMUT, ROGER and PETER 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, MICHELANGELO (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.

- BASNETT-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.
- BRADBROOK, MURIEL (1972) *Literature in Action. Studies in Continental and Commonwealth Society* (London: Chatto and Windus).
- BROOK, 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 Lane).
- 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 the 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).
- CHOTHIA, 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, MARILYN M. (1987) 'Shared Knowledge and Betrayal', *Semiotica*, 64/1-2, 99-118.

- CURTIS, 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 (1883) *The Paradox of Acting*, trs. W. H. Pollock, (London: Chatto and Windus).
- DONOGHUE, DENIS (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, HELGA (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 Schmiel 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 (1986) *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, SYLVIE DEBEVEC (1988) *Beckett's Critical 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, ROBERT 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 Language', 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) *Synge 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 DEBORAH 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. 'From *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, 3-6.
- 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 Publications).
- 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) *Canter and Chronicles. The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter* (Chicago: University of Chicago Press).
- MOTTRAM, 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, HAROLD (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).
- QUIGLEY, 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 Jelinek (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).
- SCHECHNER, RICHARD (1981) 'The Writer and the Performance Group Rehearsing *The Tooth of Crime*, in Marranca (ed.) (1981), 162-68.
- SCHMIDT, 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*, 11/2, 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: Methuen).
- WILSON, SNOO (1980) 'A Theatre of Light, Space and Time', *Theatre Quarterly*, 10/37, 3–18.
- WRAY, PHOEBE (1970/1) 'Pinter's Dialogue: 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 GRIFFITHS 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. Caryl 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-linguistics* (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).
- BERNSTEIN, RICHARD J. (1972) *Praxis and Action* (London: Duckworth).
- BIRCH, DAVID (1989a) *Language, Literature and Critical Practice. Ways of Analysing Text* (London: Routledge).
- BIRCH, DAVID (1989b) '“Working Effects with Words” – Whose Words?: Stylistics and Reader Intertextuality', in R. Carter and P. Simpson (eds) *Language, Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics* (London: Unwin Hyman) 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: André Deutsch).
- BLOOM, H., P. DE MAN, J. DERRIDA, G. HARTMAN and J. HILLIS MILLER (eds) (1979), *Deconstruction and Criticism*, (New York: Continuum).
- BOLINGER, DWIGHT (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, HÉLÈNE (1981) 'The Laugh of the Medusa', in Marks and de Cautivron (eds) (1981).
- COATES, JENNIFER (1986) *Women, Men and Language* (London: Longman).
- COWARD, ROSALIND and JOHN ELLIS (1977) *Language and Materialism. Developments in the Semiology and the Theory of the Subject* (London: Routledge and Kegan Paul).
- DAVIES, CHRISTINE (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).
- DELEUZE, GILLES (1968) *Difference et Repetition* (Paris: 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. Explorations in the Semantics of Texts* (Bloomington, US: Indiana University Press).
- ECO, UMBERTO (1987) *Travels in Hyperreality*, trs. William Weaver (London: Pan).
- FAIRCLOUGH, NORMAN (1988) 'Register, Power and Socio-Semantic Change', in Birch and O'Toole (eds) (1988), 111–25.
- FAIRCLOUGH, NORMAN (1989) *Language and Power* (London: Longman).
- FOUCAULT, MICHEL (1969) 'What is an Author', in Caughie (ed.) (1981).
- FOUCAULT, MICHEL (1976) *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*, trs. A. M. Sheridan (London: Tavistock).
- FOWLER, R., R. HODGE, G. KRESS, and T. TREW (1979) *Language and Control* (London: Routledge 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 (1985) '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 Press).
- 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).
- KRESS, G. and T. THREADGOLD (1988) 'Towards a Social Theory of Genre', *Southern Review*, 21/3, 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.
- LEVINSON, STEPHEN (1983) *Pragmatics* (Cambridge: CUP).
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS and JEAN-LOUP THEBAUD (1985) *Just Gaming*, trs. Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- MARCUS, JANE (1988) *Art and Anger* (Columbus: Ohio State U. P. for Miami University).
- MARKS, ELAINE and ISABELLE DE COUTIVRON (eds) (1981) *New French Feminisms* (New York: Schocken).
- 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.
- MÜHLHÄUSLER, PETER (1981) 'Foreigner Talk: Tok Masta in New Guinea', *International Journal of the Sociology of Language*, 28, 93-113.
- NEUMEYER, 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 of Sociology*, 65, 11-26.
- SAID, EDWARD (1978) *Orientalism* (London: Routledge and Kegan Paul).
- SARTRE, JEAN-PAUL (1955) *Literary and Philosophical Essays*, trs. Annette Michelson (London: Radius Books/Hutchinson).
- SARTRE, JEAN-PAUL (1957) *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*, trs. Hazel E. Barnes (London: Methuen).
- SARTRE, JEAN-PAUL (1960) *Critique of Dialectical Reason 1, Theory of Practical Ensembles*, 1976 ed., trs. Alan Sheridan-Smith, ed. Jonathan Ree (London: NLB).

- SCHIFFRIN, DEBORAH (1988) 'Conversation Analysis' in Newmeyer (ed.) (1988), 251-76.
- SILVERMAN, 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 Processes*, 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 DIJK, 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 فى سطور:

ديفيد برتش

- ❖ أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة ميردوخ الأسترالية.
- ❖ أصدر العديد من الدراسات الأسلوبية واللغوية والأدبية، لا سيما فى مجالى المسرح والدراما.
- ❖ قام بالتمثيل وبالإخراج فى عدد من المسرحيات.
- ❖ أخرج الدراما التليفزيونية وأدار ورش العمل المسرحية حول العرض والصوت.
- ❖ أسهم بشكل كبير فى مجال الدراما الإذاعية.

المترجم فى سطور:

ربيع مفتاح محمود حسين

- ❖ ناقد ومترجم وكاتب مسرحى. عضو اتحاد كتاب مصر، وعضو مجلس إدارة نادى القصة. وعضو جمعية الكتاب والفنانين، ورئيس نادى الأدب المركزى بالجيزة. وعضو الأمانة العامة لأدباء مصر.
- ❖ أصدر ترجمات كتاب "فن الحرب"، وكتاب "حكايات غاندى"، ومسرحية "سقوط الأباطرة"، وقد عرضت على المسرح القومى عام ٢٠٠٣.
- ❖ أصدر أيضاً كتاب "محطات أدبية" (مقالات فى الأدب العالمى المعاصر)، وكتاب "زوايا الرؤية" (دراسات فى القصة القصيرة)، و"الرجل الأخير فى الوادى" (رواية من الخيال العلمى).
- ❖ نال من الجوائز: درع الهيئة العامة لقصور الثقافة فى النقد الأدبى عام ٢٠٠١. ودرع محافظة الجيزة للأدباء عام ٢٠٠٢.
- ❖ وجائزة منتدى المثقف العربى فى النقد والترجمة عام ٢٠٠٣.

المراجع فى سطور:

جمال عبد الناصر

- ❖ أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة.
- ❖ وكيل كلية الآداب ورئيس قسم اللغة الإنجليزية ببنى سويف.
- ❖ عضو اتحاد الكتاب، واتحاد المهن التمثيلية (شعبة النقد).
- ❖ مترجم وناقد معتمد بالإذاعة المصرية وكاتب بالصحف المصرية والعربية.
- ❖ مترجم مهرجان القاهرة السينمائى الدولى (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 فى كوميديا شكسبير المبكرة (دار نهضة الشرق ١٩٨٦ والهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥)
- ❖ ترجم عدداً من الكتب إلى الإنجليزية أبرزها: إسهامات الحضارة الإسلامية فى العلوم الطبية (دار الكتب ٢٠٠٢).
- ❖ ترجم إلى العربية أعمالاً أدبية أهمها: مسرحية كوريلانوس الشكسبيرية (المركز القومى للمسرح ٢٠٠٤). وكتابة النقد السينمائى (المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤).
- ❖ من مؤلفاته بالعربية: أقنعة الرعب: عجائب فى سينما القرن العشرين (هيئة الكتاب ١٩٩١) وأوراق مسرحية (هيئة الكتاب ٢٠٠٢) وأوراق شعرية (هيئة الكتاب ٢٠٠٣).

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقتها فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

أحمد درويش	جون كوين	اللغة العليا	١-
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو بانينكار	الوثنية والإسلام (ط١)	٢-
شوقى جلال	جورج جيمس	التراث المسروق	٣-
أحمد الحضرى	انجا كاريتنيكوف	كيف تتم كتابة السيناريو	٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	ثريا فى غيبوبة	٥-
سعد مصلوح ووفاء كامل فايد	ميلكا إفيتش	اتجاهات البحث اللسانى	٦-
يوسف الأنطكى	لوسيان غولدمان	العلوم الإنسانية والفلسفة	٧-
مصطفى ماهر	ماكس فريش	مشعلو الحرائق	٨-
محمود محمد عاشور	أندرو. س. جودى	التغيرات البيئية	٩-
محمد معتمد عبد الجليل الأزدي وعمر حلى	جيرار چينيت	خطاب الحكاية	١٠-
هناء عبد الفتاح	فيسوفا شيمبوريسكا	مختارات شعرية	١١-
أحمد محمود	ديفيد براونستون وأيرين فرانك	طريق الحرير	١٢-
عبد الوهاب علوب	روبرتسن سميث	ديانة الساميين	١٣-
حسن المودن	جان بيلمان نويل	التحليل النفسى للأدب	١٤-
أشرف رفيق عفيفى	إدوارد لوسى سميث	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	١٥-
بإشراف: أحمد عثمان	مارتن برنال	أثنية السوداء (ج١)	١٦-
محمد مصطفى بدوى	فيليب لاركين	مختارات شعرية	١٧-
طلعت شاهين	مختارات	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	١٨-
نعيم عطية	چورج سفيريس	الأعمال الشعرية الكاملة	١٩-
يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح	ج. ج. كراوثر	قصة العلم	٢٠-
ماجدة العنانى	صمد بهرنجى	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	٢١-
سيد أحمد على الناصرى	جون أنتيس	مذكرات رحالة عن المصريين	٢٢-
سعيد توفيق	هانز جيورج جادامر	تجلى الجميل	٢٣-
بكر عباس	باتريك بارندر	ظلال المستقبل	٢٤-
إبراهيم الدسوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	مثنوى	٢٥-
أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	دين مصر العام	٢٦-
بإشراف: جابر عصفور	مجموعة من المؤلفين	التنوع البشرى الخلاق	٢٧-
منى أبو سنة	جون لوك	رسالة فى التسامح	٢٨-
بدر الديب	جيمس ب. كارس	الموت والوجود	٢٩-
أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو بانينكار	الوثنية والإسلام (ط٢)	٣٠-
عبد الستار الطوبجى وعبد الوهاب علوب	جان سوفاجيه - كلود كاين	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	٣١-
مصطفى إبراهيم فهمى	ديفيد روب	الانقراض	٣٢-
أحمد فؤاد بليغ	أ. ج. هويكنز	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	٣٣-
حصه إبراهيم المنيف	روجر آلن	الرواية العربية	٣٤-
خليل كلفت	پول ب. ديكسون	الأسطورة والحداثة	٣٥-
حياة جاسم محمد	والاس مارتن	نظريات السود الحديثة	٣٦-

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	ألن تودين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	أن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتاڤيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينيا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	ه . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلاود ويوسف الأتلكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ . م . بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التديعى	ب . نوقاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألتجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحيرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهري
٦٢-	لذة النص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرنانفو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «ناقورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم القمرى
٨١-	الجماعات المخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شحبة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحة)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة الفناني
٨٨-	الابتلاء بالغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جينز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانيامركى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيات الحب الأول والصحية	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو بايخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زينقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكنانى الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكارى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبيرامتى	أشرف على دعور
١٠٧-	هجرة الفنان فى الشعر الأوروبى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

- ١١٣- راية التمرد سادى پلانت أحمد حسان
- ١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع وول شوينكا نسيم مجلى
- ١١٥- غرفة تخص المرء وحده فرچينيا وولف سمىة رمضان
- ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون نهاد أحمد سالم
- ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد منى إبراهيم وهالة كمال
- ١١٨- النهضة النسائية فى مصر بىث بارون لميس النقاش
- ١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى أميرة الأزهرى سنبل بإشراف: روف عباس
- ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد مجموعة من المترجمين
- ١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى محمد الجندى وإيزابيل كمال
- ١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان جوزيف فوجت منيرة كروان
- ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية أنيتل ألكسندرو فنادولينا أنور محمد إبراهيم
- ١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية چون جراى أحمد فؤاد بلبع
- ١٢٥- التحليل الموسيقى سيدرك ثورپ ديفى سمحة الخولى
- ١٢٦- فعل القراءة فولفغانج إيسر عبد الوهاب علوب
- ١٢٧- إرهاب (مسرحية) صفاء فتحي بشير السباعى
- ١٢٨- الأدب المقارن سوزان باسنيت أميرة حسن نورية
- ١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروته محمد أبو العطا وآخرون
- ١٣٠- الشرق يصعد ثانية أندريه جوندرو فرانك شوقى جلال
- ١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى مجموعة من المؤلفين لويس بقطر
- ١٣٢- ثقافة العولة مايك فينرستون عبد الوهاب علوب
- ١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) طارق على طلعت الشايب
- ١٣٤- تشريح حضارة بارى ج. كيمب أحمد محمود
- ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت ت. س. إليوت ماهر شفيق فريد
- ١٣٦- فلاحو الباشا كينيث كونو سحر توفيق
- ١٣٧- منكرات ضابط فى العملة الفرنسية على مصر جوزيف مارى مواريه كاميليا صبحى
- ١٣٨- عالم التلفزيون بين الجمال والعنف أندريه جلوكسمان وجيه سمعان عبد المسيح
- ١٣٩- باريسغال (مسرحية) ريتشارد فاچنر مصطفى ماهر
- ١٤٠- حيث تلتقى الأنهار هربرت ميسن أمل الجبورى
- ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين نعيم عطية
- ١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر حسن بيومى
- ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى ديرك لايدر عدلى السمرى
- ١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) كارلو جولوننى سلامة محمد سليمان
- ١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) كارلوس فوينتس أحمد حسان
- ١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) ميجيل دى ليبس على عبدالرؤف البمبى
- ١٤٧- مسرحيتان تانكريد دورست عبدالغفار مكابى
- ١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية إنريكي أندرسون إمبرت على إبراهيم منوفى
- ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأنونيس عاطف فضول أسامة إسبر
- ١٥٠- التجربة الإغريقية روبرت ج. ليتمان منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام الفراغة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكتجوى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومي
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندر كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جورجون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسييفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والفلانين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رايندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصه إبراهيم المنيث
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنتسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والتبوء (شعر)	و.ب. بيتش	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحي العشري
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب غلوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُردج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

- ١٨٩- المي والجميرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر پول دى مان سعيد القانمي
- ١٩٠- محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس محسن سيد فرجاني
- ١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى الحاج أبو بكر إمام وآخرون مصطفى حجازي السيد
- ١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (ج١) زين العابدين المراغي محمود علاوي
- ١٩٣- عامل النجم (رواية) بيتر أبراهامز محمد عبد الواحد محمد
- ١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث مجموعة من النقاد ماهر شفيق فريد
- ١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية) إسماعيل فصيح محمد علاء الدين منصور
- ١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية) فالنتين راسبوتين أشرف الصباغ
- ١٩٧- سيرة الفاروق شمس العلماء شبلي النعماني جلال السعيد الحفناوي
- ١٩٨- الاتصال الجماهيري إنيون إمري وآخرون إبراهيم سلامة إبراهيم
- ١٩٩- تاريخ يهود مصر في الفترة العشائية يعقوب لاتداو جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد
- ٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل جيرمي سبيروك فخرى ليب
- ٢٠١- الجانب الديني للفلسفة جوزابا رويس أحمد الأنصاري
- ٢٠٢- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٤) رينيه ويليك مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ٢٠٣- الشعر والشاعرية أَلطاف حسين حالي جلال السعيد الحفناوي
- ٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار أحمد هويدي
- ٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات لويجي لوقا كافاللي- سفورزا أحمد مستجير
- ٢٠٦- الهولوية تصنع علماء جديداً جيمس جلاليك علي يوسف علي
- ٢٠٧- ليل أفريقي (رواية) رامون خوتاسنديز محمد أبو العطا
- ٢٠٨- شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي دان أوربان محمد أحمد صالح
- ٢٠٩- السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
- ٢١٠- مثنويات حكيم سنائي (شعر) سنائي الغزنوي يوسف عبد الفتاح فرج
- ٢١١- فريديان نوسوسير جوناثان كلر محمود حمدي عبد الغني
- ٢١٢- قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان مرزيان بن رستم بن شروين يوسف عبدالفتاح فرج
- ٢١٣- مصر منذ قدم نابليون حتى رحيل عبدالناصر ريمون فلاور سيد أحمد علي الناصري
- ٢١٤- قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع أنتوني جيندنز محمد محيي الدين
- ٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢) زين العابدين المراغي محمود علاوي
- ٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
- ٢١٧- مسرحيتان طليعيتان صمويل بيكيت وهارولد بينتر نادية البنهاري
- ٢١٨- لعبة الحجلة (رواية) خوليو كورتاثان علي إبراهيم منوفي
- ٢١٩- بقايا اليوم (رواية) كارو إيشجورو طلعت الشايب
- ٢٢٠- الهولوية في الكون باري باركر علي يوسف علي
- ٢٢١- شعرية كفاي جريجوري جوزدانييس رفعت سلام
- ٢٢٢- فرانز كافكا رونالد جري نسيم مجلي
- ٢٢٣- العلم في مجتمع حر باول فيرابند السيد محمد نقادي
- ٢٢٤- دمار يوغسلافيا برانكا ماجاس منى عبدالظاهر إبراهيم
- ٢٢٥- حكاية غريق (رواية) جابرييل جارتيا ماركيت السيد عبدالظاهر السيد
- ٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى ديفيد هريت لورانس طاهر محمد علي البربري

السيد عبدالظاهر عبدالله	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	٢٢٧-
مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	٢٢٨-
أمير إبراهيم العمرى	مأزق البطل الوحيد	٢٢٩-
مصطفى إبراهيم فهمى	عن الذباب والفئران والبشر	٢٣٠-
جمال عبدالرحمن	الرافيل أو الجبل الجديد (مسرحية)	٢٣١-
مصطفى إبراهيم فهمى	ما بعد المعلومات	٢٣٢-
طلعت الشايب	فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربى	٢٣٣-
فؤاد محمد عكود	الإسلام فى السودان	٢٣٤-
إبراهيم الدسوقي شتا	ديوان شمس تبريزى (ج١)	٢٣٥-
أحمد الطيب	الولاية	٢٣٦-
عنايات حسين طلعت	مصر أرض الوادى	٢٣٧-
ياسر محمد جادالله وعربى مديولى أحمد	العولة والتحرير	٢٣٨-
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	العربى فى الأدب الإسرائيلى	٢٣٩-
صلاح محجوب إدريس	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	٢٤٠-
ابقسام عبدالله	فى انتظار البرابرة (رواية)	٢٤١-
صبرى محمد حسن	سبعة أنماط من الفموض	٢٤٢-
بإشراف: صلاح فضل	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	٢٤٣-
نادية جمال الدين محمد	الغليان (رواية)	٢٤٤-
توفيق على منصور	نساء مقاتلات	٢٤٥-
على إبراهيم منوفى	مختارات قصصية	٢٤٦-
محمد طارق الشرقاوى	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	٢٤٧-
عبدالمطيف عبدالحليم	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	٢٤٨-
رفعت سلام	لغة التمزق (شعر)	٢٤٩-
ماجدة محسن أباطة	علم اجتماع العلوم	٢٥٠-
بإشراف: محمد الجوهري	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	٢٥١-
على بدران	رأى الحركه النسوية المصرية	٢٥٢-
حسن بيومى	تاريخ مصر الفاطمية	٢٥٣-
إمام عبد الفتاح إمام	أقدم لك: الفلسفة	٢٥٤-
إمام عبد الفتاح إمام	أقدم لك: أفلاطون	٢٥٥-
إمام عبد الفتاح إمام	أقدم لك: ديكارت	٢٥٦-
محمود سيد أحمد	تاريخ الفلسفة الحديثة	٢٥٧-
عبادة كحيلة	الفجر	٢٥٨-
فاروجان كازانجيان	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	٢٥٩-
بإشراف: محمد الجوهري	موسوعة علم الاجتماع (ج٣)	٢٦٠-
إمام عبد الفتاح إمام	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	٢٦١-
محمد أبو العطا	مدينة المعجزات (رواية)	٢٦٢-
على يوسف على	الكشف عن حافة الزمن	٢٦٣-
لويس عوض	إبداعات شعرية مترجمة	٢٦٤-

- ٢٦٥- روايات مترجمة أوسكار وايلد وصمويل جونسون لويس عوض
- ٢٦٦- مدير المدرسة (رواية) جلال آل أحمد عادل عبد المنعم على
- ٢٦٧- فن الرواية ميلان كونديرا بدر الدين عروكي
- ٢٦٨- ديوان شمس تبريزي (ج٢) مولانا جلال الدين الرومي إبراهيم الدسوقي شتا
- ٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١) وليم چيفور بالجريف صبري محمد حسن
- ٢٧٠- وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢) وليم چيفور بالجريف صبري محمد حسن
- ٢٧١- الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ توماس سي. باترسون شوقي جلال
- ٢٧٢- الأديرة الأثرية في مصر سي. سي. والترز إبراهيم سلامة إبراهيم
- ٢٧٣- الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر جوان كول عنان الشهاري
- ٢٧٤- السيدة ياربارا (رواية) رومولو جاييجوس محمود على مكي
- ٢٧٥- ت س إليوت شاعرٌ وناقدٌ وكاتبٌ مسرحياً مجموعة من النقاد ماهر شفيق فريد
- ٢٧٦- فنون السينما مجموعة من المؤلفين عبد القادر التمساني
- ٢٧٧- الجينات والصراع من أجل الحياة براين فورد أحمد فوزي
- ٢٧٨- البدايات إسحاق عظيموف ظريف عبدالله
- ٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية ف.س. سوندرز طلعت الشايب
- ٢٨٠- الأم والنصيب وقصص أخرى بريم شند وآخرون سمير عبد الحميد إبراهيم
- ٢٨١- الفردوس الأعلى (رواية) عبد الحلیم شرر جلال الحفناوي
- ٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية لويس وولبرت سمير حنا صادق
- ٢٨٣- السهل يحترق وقصص أخرى خوان رولفو علي عبد الرعوف البهمي
- ٢٨٤- هرقل مجنوناً (مسرحية) يوريبديدس أحمد عثمان
- ٢٨٥- رحلة خواجه حسن نظامي الدهلوي حسن نظامي الدهلوي سمير عبد الحميد إبراهيم
- ٢٨٦- سياحت نامہ إبراهيم بك (ج٣) زين العابدين المراغي محمود علاوي
- ٢٨٧- الثقافة والعولة والنظام العالمي أنتوني كنج محمد يحيى وآخرون
- ٢٨٨- الفن الروائي ديفيد لودج ماهر البطوطي
- ٢٨٩- ديوان منوچهری الدامغانی أبو نجم أحمد بن قوص محمد نور الدين عبد المنعم
- ٢٩٠- علم اللغة والترجمة جورج مونان أحمد زكريا إبراهيم
- ٢٩١- تاريخ المسرح الإنساني في القرن العشرين (ج١) فرانكسكو رويس رامون السيد عبد الظاهر
- ٢٩٢- تاريخ المسرح الإنساني في القرن العشرين (ج٢) فرانكسكو رويس رامون السيد عبد الظاهر
- ٢٩٣- مقدمة للآداب العربي روجر آلن مجدي توفيق وآخرون
- ٢٩٤- فن الشعر بوالو رجا باقوت
- ٢٩٥- سلطان الأسطورة جوزيف كامبل وبيبل موريز بدر الدين
- ٢٩٦- مكبث (مسرحية) وليم شكسبير محمد مصطفى بدوي
- ٢٩٧- فن النحو بين اليونانية والسريانية ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي ماجدة محمد أنور
- ٢٩٨- مأساة العبيد وقصص أخرى نخبة مصطفى حجازي السيد
- ٢٩٩- ثورة في التكنولوجيا الحيوية جين ماركس هاشم أحمد محمد
- ٣٠٠- أسطورة بريدكس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج١) لويس عوض جمال الجزيري وبهاء جامين وإيزابيل كمال
- ٣٠١- أسطورة بريدكس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج٢) لويس عوض جمال الجزيري ومحمد الجندي
- ٣٠٢- أقدم لك: فنجنشتين جون هيتون وجودي جروفز إمام عبد الفتاح إمام

- ٢٠٣- أقدم لك: بوذا جين هوب وبورن فان لون إمام عبد الفتاح إمام
- ٢٠٤- أقدم لك: ماركس ريبوس إمام عبد الفتاح إمام
- ٢٠٥- الجلد (رواية) كروزيو مالابارته صلاح عبد الصبور
- ٢٠٦- الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ جان فرانسوا ليوتار نبيل سعد
- ٢٠٧- أقدم لك: الشعور ديفيد بابينو وهوارد سلبنا محمود مكي
- ٢٠٨- أقدم لك: علم الوراثة ستيف جونز وبورين فان لو ممدوح عبد المنعم
- ٢٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت جمال الجزيري
- ٢١٠- أقدم لك: يونج ماجي هايد ومايكل ماكجنس محيي الدين مزيد
- ٢١١- مقال في المنهج الفلسفي ر.ج كوانجود فاطمة إسماعيل
- ٢١٢- روح الشعب الأسود وليم ديبيوس أسعد حليم
- ٢١٣- أمثال فلسطينية (شعر) خاير بيان محمد عبدالله الجعدي
- ٢١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم جانيس مينيك هويدا السباعي
- ٢١٥- جرامشي في العالم العربي ميشيل بروندينو والطاهر ابيب كاميليا صبحي
- ٢١٦- محاكمة سقراط أي. ف. ستون نسيم مجلى
- ٢١٧- بلاغ س. شير لايموها- س. زنيكين أشرف الصباغ
- ٢١٨- الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
- ٢١٩- صور دريدا جايتري أسبيفاك وكريستوفر نوريس حسام نايل
- ٢٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج مؤلف مجهول محمد علاء الدين منصور
- ٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١) ليفي بروفنسال بإشراف: صلاح فضل
- ٢٢٢- وجهات نظر حديثة في تاريخ الفن الغربي دبليو يوجين كلينباور خالد مفلح حمزة
- ٢٢٣- فن الساتورا تراث يوناني قديم هاتم محمد فوزي
- ٢٢٤- اللعب بالنار (رواية) أشرف أسدي محمود علاوي
- ٢٢٥- عالم الآثار (رواية) فيليب بوسان كريستين يوسف
- ٢٢٦- المعرفة والمصلحة يورجين هابرماس حسن صقر
- ٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (ج ١) نخبة توفيق علي منصور
- ٢٢٨- يوسف وزليخا (شعر) نور الدين عبد الرحمن الجامي عبد العزيز بقوش
- ٢٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر) تد هيويز محمد عيد إبراهيم
- ٢٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت مارفن شبرد سامي صلاح
- ٢٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى ستيفن جري سامية دياب
- ٢٣٢- شهر العسل وقصص أخرى نخبة علي إبراهيم منوفي
- ٢٣٣- الإسلام في بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥ نبيل مطر بكر عباس
- ٢٣٤- لقطات من المستقبل آرثر كلارك مصطفى إبراهيم فهمي
- ٢٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية ناتالي ساروت فتحى العشري
- ٢٣٦- متون الأهرام نصوص مصرية قديمة حسن صابر
- ٢٣٧- فلسفة الولاء جوزايا رويس أحمد الأنصاري
- ٢٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى نخبة جلال الحفناوي
- ٢٣٩- تاريخ الأدب في إيران (ج ٢) إدوارد براون محمد علاء الدين منصور
- ٢٤٠- اضطراب في الشرق الأوسط بيرش بيربروجلو فخرى لبيب

٣٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينز ماريا رلكه	حسن حلمي
٣٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عيد ربه
٣٤٤-	الموت في الشمس (رواية)	بيتر بالانجيرو	سمير عيد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطاشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المسوفة الأولون في الأدب التركى (ج١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصاري
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالونابو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالونابو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاوره بارميندس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربيني
٣٦١-	التصحر: التهديد والمواجهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شيبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سام باريس (شعر)	شارل بوداير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجريء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المسوفة الأولون فى الأدب التركى (ج٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (ج٤)	إنوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

جمال عبدالرحمن	سنيل باث	٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جونتر جراس	٣٨٠- حديث عن الخسارة
رائيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٣٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادى	بهاء الدين محمد إسفنديار	٣٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد على بهزادراد	٣٨٥- مشترى العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٣٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبى النسوى
بهاء جاهين	جون دن	٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. فى. روبرتس	٣٩٠- الأرضيات والمدن الكبرى
منى الدروبي	مايف بينشى	٣٩١- الحافلة الليلية (رواية)
عبداللطيف عبدالحليم	فرناندو دى لاجرانجا	٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيري	ندوة لويس ماسينيون	٣٩٣- فى قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٣٩٥- آلام سياوش (رواية)
محمود علاوى	تقى نجارى راد	٣٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين ويكتي شين	٣٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٣٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	٣٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
مدوح عبد المنعم	زياودن ساردر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
مدوح عبد المنعم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج
عماد حسن بكر	توبور شتورم وجوتفرد كولر	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
طلبية خميس	ديفيد إبراهيم	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتاب
عنان الشهاوى	جوان فوتشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغورة	كارل بوير	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	جينيغر أكرمان	٤١١- همس من الماضى
بإشراف: صلاح فضل	ليفى بروفنسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفيا	٤١٤- الجمهورية العالمية للأداب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	أ. أ. رتشاردز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر

- ٤١٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥) رينيه ويليك مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة في مصر العثمانية جين هاثواي عبد الرحمن الشيخ
- ٤١٩- العصر الذهبي للإسكندرية جون مارلو نسيم مجلى
- ٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية) فولتير الطيب بن رجب
- ٤٢١- الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول روى متحدة أشرف كيلانى
- ٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١) ثلاثة من الرحالة عبدالله عبدالرازق إبراهيم
- ٤٢٣- إسرارات الرجل الطيف نخبة وحيد النقاش
- ٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) نور الدين عبدالرحمن الجامى محمد علاء الدين منصور
- ٤٢٥- من طاووس إلى فرح محمود طلوعى محمود علاوى
- ٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى نخبة محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
- ٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية) باى إنكلان ثوريا شلبلى
- ٤٢٨- الخزائن الخفية محمد هوتك بن داود خان محمد أمان صافى
- ٤٢٩- أقدم لك: هيجل ليود سينسر وأندرجى كروز إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٠- أقدم لك: كانط كرستوفر وانت وأندرجى كليوفسكى إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣١- أقدم لك: فوكو كريس هوروكس وزيدان جفتيك إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٢- أقدم لك: ماكيافالى باتريك كيرى وأوسكار زاريت إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٣- أقدم لك: جويس ديفيد نوريس وكارل فلنت حمدي الجابرى
- ٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية بونكان هيث وچودى بورهام عصام حجازى
- ٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة نيكولاس زبرج ناجى رشوان
- ٤٣٦- تاريخ الفلسفة (م١) فردريك كوبلستون إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٧- رحلة هندی في بلاد الشرق العربى شبللى النعمانى جلال الحفناوى
- ٤٣٨- بطلات وضحايا إيمان ضياء الدين بيبرس عايدة سيف الدولة
- ٤٣٩- موت المرابى (رواية) صدر الدين عيني محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
- ٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة كرستن بروسناتد محمد طارق الشرقاوى
- ٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) أرونداتى روى فخرى لبيب
- ٤٤٢- حثشبسوت: المرأة الغرغونية فوزية أسعد ماهر جويجاتى
- ٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها كيس فرستينج محمد طارق الشرقاوى
- ٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة لاورى سيجورنه صالح علمانى
- ٤٤٥- حول وزن الشعر پرويز ناتل خانلرى محمد محمد يونس
- ٤٤٦- التحالف الأسود ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير أحمد محمود
- ٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم ج. پ. ماك إيفوى وأوسكار زاريت ممدوح عبد المنعم
- ٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور ديلان إيفانز وأوسكار زاريت ممدوح عبد المنعم
- ٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية نخبة جمال الجزيرى
- ٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية صوفيا فوكا وريبىكا رايت جمال الجزيرى
- ٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية ريتشارد أوزبورن وبورن فان لون إمام عبد الفتاح إمام
- ٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت محيى الدين مزيد
- ٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة جان لوك أرنو حليم طوسون وفؤاد الدهان
- ٤٥٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية رينيه بريدال سوزان خليل

محمود سيد أحمد	فريدريك كويلستون	٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)
هويدا عزت محمد	مريم جعفرى	٤٥٦- لا تنسنى (رواية)
إمام عبدالفتاح إمام	سوزان مولر أوكين	٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى
جمال عبد الرحمن	مرثيديس غارثيا أرينال	٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون
جلال البنا	توم تيتنبرج	٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية
إمام عبدالفتاح إمام	ستوارت هود وليتز	٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية
إمام عبدالفتاح إمام	داريان ليدر وجودى جروفز	٤٦١- أقدم لك: لكان
عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى	٤٦٢- طه حسين من الأزهري إلى السوريين
كمال السيد	ويليام بلوم	٤٦٣- الدولة المارقة
حصه إبراهيم المنيف	مايكل بارنتى	٤٦٤- ديمقراطية للقلّة
جمال الرفاعى	لويس جنزيرج	٤٦٥- قصص اليهود
فاطمة عبد الله	فيولين فانويك	٤٦٦- حكايات حب وخطوات فرعونية
ربيع وهبة	ستيفين ديلو	٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية
أحمد الانصارى	جوزايا رويس	٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة
مجدى عبدالرازق	نصوص حبشية قديمة	٤٦٩- جلال الملوك
محمد السيد الننة	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	٤٧٠- الأرضى والجودة البيئية
عبد الله عبد الرزاق إبراهيم	ثلاثة من الرحالة	٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)
سليمان العطار	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)
سليمان العطار	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)
سهام عبدالسلام	بام موريس	٤٧٤- الأدب والنسوية
عادل هلال عنانى	فرجينيا دانيلسون	٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم
سحر توفيق	ماريلين بوث	٤٧٦- أرض الحجاب بعيدة: بيرم التونسي
أشرف كيلانى	هيلدا هوخام	٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين
عبد العزيز حمدي	ليوشيه شنج و لى شى دونج	٤٧٨- الصين والولايات المتحدة
عبد العزيز حمدي	لاو شه	٤٧٩- المقهى (مسرحية)
عبد العزيز حمدي	كو مو روا	٤٨٠- تساي ون جى (مسرحية)
رضوان السيد	روى متحدة	٤٨١- برودة النبى
فاطمة عبد الله	روبير جاك تيبو	٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية
أحمد الشامى	سارة جاميل	٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية
رشيد بنحدو	هانسن روبيريت ياوس	٤٨٤- جمالية التقى
سمير عبدالحميد إبراهيم	نذير أحمد الدهلوى	٤٨٥- التوبة (رواية)
عبدالخليم عبدالغنى رجب	يان أسمن	٤٨٦- الذاكرة الحضارية
سمير عبدالحميد إبراهيم	رفيع الدين المراد أبادى	٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى
محمود رجب	إدموند هُسرل	٤٨٩- هُسرل: الفلسفة علماً دقيقاً
عبد الوهاب علوب	محمد قادري	٤٩٠- أسرار البقاء
سمير عبد ربه	نخبة	٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى
محمد رفعت عواد	جى فارجيت	٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة

- ٤٩٣- خطابات إلى طالب الصوتيات هارولد بالمر محمد صالح الضالع
- ٤٩٤- كتاب الموتى: الخروج في النهار نصوص مصرية قديمة شريف الصيفي
- ٤٩٥- اللوبي إيوارد تيفان حسن عبد ربه المصري
- ٤٩٦- الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١) إكوانو بانولي مجموعة من المترجمين
- ٤٩٧- العلمانية والنوع في الشرق الأوسط نادية العلي مصطفى رياض
- ٤٩٨- النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث جوديث تاكر ومارجريت مريودز أحمد على بدوي
- ٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع مجموعة من المؤلفين فيصل بن خضراء
- ٥٠٠- في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية تيتز رويكي طلعت الشايب
- ٥٠١- تاريخ النساء في الغرب (ج١) آرثر جولد هامر سحر فراج
- ٥٠٢- أصوات بديلة مجموعة من المؤلفين هالة كمال
- ٥٠٣- مختارات من الشعر الفارسي الحديث نخبة من الشعراء محمد نور الدين عبدالمنعم
- ٥٠٤- كتابات أساسية (ج١) مارتن هايدجر إسماعيل المصدق
- ٥٠٥- كتابات أساسية (ج٢) مارتن هايدجر إسماعيل المصدق
- ٥٠٦- ربما كان قديساً (رواية) آن تيلر عبد الحميد فهمي الجمال
- ٥٠٧- سيدة الماضي الجميل (مسرحية) بيتر شيفر شوقي فهمي
- ٥٠٨- المولوية بعد جلال الدين الرومي عبد الباقي جلبنارلي عبدالله أحمد إبراهيم
- ٥٠٩- الفقر والإحسان في عصر سلاطين المماليك آدم صبرة قاسم عبده قاسم
- ٥١٠- الأرملة المأكدة (مسرحية) كارلو جولدوني عبدالرازق عيد
- ٥١١- كوكب مرقع (رواية) آن تيلر عبد الحميد فهمي الجمال
- ٥١٢- كتابة النقد السينمائي تيموثي كوريغان جمال عبد الناصر
- ٥١٣- العلم الجسور تيد أنتون مصطفى إبراهيم فهمي
- ٥١٤- مدخل إلى النظرية الأدبية جونثان كولر مصطفى بيومي عبد السلام
- ٥١٥- من التقليد إلى ما بعد الحدائة فدوى ماطي بوجلاس فدوى ماطي بوجلاس
- ٥١٦- إرادة الإنسان في علاج الإدمان آرنولد واشنطن وونا باوندي صبري محمد حسن
- ٥١٧- نقش على الماء وقصص أخرى نخبة سمير عبد الحميد إبراهيم
- ٥١٨- استكشاف الأرض والكون إسحق عظيموف هاشم أحمد محمد
- ٥١٩- محاضرات في المثالية الحديثة جوزايا رويس أحمد الأنصاري
- ٥٢٠- الوبع الفرنسي بعصر من العلم إلى المشروع أحمد يوسف أمل الصبيان
- ٥٢١- قاموس تراجم مصر الحديثة آرثر جولد سميث عبد الوهاب بكر
- ٥٢٢- إسبانيا في تاريخها أميركو كاسترو على إبراهيم منوفي
- ٥٢٣- الفن الطليطلي الإسلامي والمدجن باسيليو بابون مالدونادو على إبراهيم منوفي
- ٥٢٤- الملك لير (مسرحية) وليم شكسبير محمد مصطفى بدوي
- ٥٢٥- موسم صيد في بيروت وقصص أخرى دنيس جونسون نادية رفعت
- ٥٢٦- أقدم لك: السياسة البيئية ستيفن كرويل ووليم رانكين محيي الدين مزيد
- ٥٢٧- أقدم لك: كافكا ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب جمال الجزيري
- ٥٢٨- أقدم لك: تروتسكي والماركسية طارقي على وفل إيفانز جمال الجزيري
- ٥٢٩- بدائع العلامة إقبال في شعره الأردى محمد إقبال حازم محفوظ وحسين نجيب المصري
- ٥٣٠- مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية رينيه جينو عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذى حنَّ فى «حنَّه» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢-	المغامر والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعي
٥٣٣-	تعلّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشراوى
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لايّا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزیز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل منتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالفار مكاوى
٥٣٨-	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلز	محمد الحديدى
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤١-	هى تتخيل وهلاس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلانى كلانين	روبرت هنتشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وأن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كويلي وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرؤف البعبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن العاشر والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتكت	حمدي الجابري
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين سارداروبورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	المناس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	رود الخريف (مسرحية)	خاثيثو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاثيثو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المقتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومي بابا	ثاثر ديب
٥٧٠-	بول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١-	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب في زمن الفراغة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد أيجنانس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤-	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعي
٥٧٥-	الاقتصاد السياسي للعولة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الرؤوف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وجودي جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج ١)	جون فيزر وبول سترجرز	بإشراف: محمد فتحي عبدالهادي
٥٨١-	الحققي يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادي	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاج (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزيث مالكموس وروى أرمنز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصيني	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزیز حمدي
٥٨٨-	أمنحوتب الثالث	أنيس كابرول	ماهر جويجاتي
٥٨٩-	تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس دييوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدي عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالقواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبري السوربوني	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليري	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج ٢)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية في العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومي على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام في التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلي
٦٠٢-	ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزیز
٦٠٣-	النقد الثقافي	آرثر أيزنبرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج ١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمي
٦٠٦-	قصة البردى اليوناني في مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدني

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدججة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيدولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير (رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرش الأعداء التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩١	أليس بيسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشلليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبي	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢-	شعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوادير جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود الميحيى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكليد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التبثيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولدة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	ألكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك. داروين والتطور	جوناثان ميلر ويورين فان لون	مدوح عبد النعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد المناجد الدرايبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد د. تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الإيرانية بمصادرها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عيد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سيهر ذبيح	عيد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحي العشري
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الثورة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روجر أوين	عيد الوهاب علوب
٦٥١-	ديليبيس الذي لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطفلة (مسرحية)	إيريش كستتر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسي
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الصعراء (مسرحيات)	ألفونسو ساستري	ممدوح البستاري
٦٥٧-	محاكم التقنيش والموريكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامي
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايغلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامي
٦٦٢-	رحلة إلى الجنود	داسو سالدبيار	صبرى التهامي
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعي
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيغن كوهان وإنا راي هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج أتش كليمن	جمال عبد الناصر ومحدث الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الازمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألغن جولدتر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولة	فريدريك جيمسون وماساو ميوشي	ليلى الجبالي
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخميني	آية الله العظمى الخميني	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١ ، ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (ج٣)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

- ٦٨٣- سكنين واحد لكل رجل (رواية) ت. م. ألوكو صبرى محمد حسن
- ٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (ج١) أوراثيو كيروجا رزق أحمد بهنسى
- ٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحرَاء) (ج٢) أوراثيو كيروجا رزق أحمد بهنسى
- ٦٨٦- امرأة محاربة (رواية) ماكسين هونج كنجستون سحر توفيق
- ٦٨٧- محبوبة (رواية) فتانة حاج سيد جوادى ماجدة العنانى
- ٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
- ٦٨٩- الملف (مسرحية) تادوش روجيفيتش هناء عبد الفتاح
- ٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا (مختارات) رمسيس عوض
- ٦٩١- ألبرت أينشتاين: حياته وغرامياته (مختارات) رمسيس عوض
- ٦٩٢- أقدم لك: الوجودية ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت حمدى الجابرى
- ٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة) حاثيم برشيت وآخرون جمال الجزيرى
- ٦٩٤- أقدم لك: دريدا جيف كولنر وبيل مايبلين حمدى الجابرى
- ٦٩٥- أقدم لك: رسل ديف روبنسون وجودى جروف إمام عبدالفتاح إمام
- ٦٩٦- أقدم لك: روسو ديف روبنسون وأوسكار زاريت إمام عبدالفتاح إمام
- ٦٩٧- أقدم لك: أرسطو روبرت ودفين وجودى جروفس إمام عبدالفتاح إمام
- ٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير ليود سبنسر وأندريجي كروز إمام عبدالفتاح إمام
- ٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى إيفان وارد وأوسكار زاريت جمال الجزيرى
- ٧٠٠- الكاتب واقعه ماريو فرجاش بسمة عبدالرحمن
- ٧٠١- الذاكرة والحداثة وليم رود فيفيان منى البرنس
- ٧٠٢- الأمثال الفارسية أحمد وكيليان محمود علاوى
- ٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (ج٢) إدوارد جرانفيل براون أمين الشواربى
- ٧٠٤- فيه ما فيه مولانا جلال الدين الرومى محمد علاء الدين منصور وآخرون
- ٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام الإمام الغزالى عبدالحميد مذكور
- ٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات جونسون ف. يان عزت عامر
- ٧٠٧- أقدم لك: فالتر بنيامين هوارد كاليجل وآخرون وفاء عبدالقادر
- ٧٠٨- فراغنة من؟ دونالد مالكولم ريد روف عباس
- ٧٠٩- معنى الحياة ألفريد أدلر عادل نجيب بشرى
- ٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة يان هاتشبائى وجوهـوران إليس دعاء محمد الخطيب
- ٧١١- درة التاج ميرزا محمد هادى رسوا هناء عبد الفتاح
- ٧١٢- ميراث الترجمة: الإلياذة (ج١) هوميروس سليمان البستاني
- ٧١٣- ميراث الترجمة: الإلياذة (ج٢) هوميروس سليمان البستاني
- ٧١٤- سيراث الترجمة: حديث القلوب لامينه حذا صاوه
- ٧١٥- جامعة كل المعارف (ج١) مجموعة من المؤلفين نخبة من المترجمين
- ٧١٦- جامعة كل المعارف (ج٢) مجموعة من المؤلفين نخبة من المترجمين
- ٧١٧- جامعة كل المعارف (ج٣) مجموعة من المؤلفين نخبة من المترجمين
- ٧١٨- جامعة كل المعارف (ج٤) مجموعة من المؤلفين نخبة من المترجمين
- ٧١٩- جامعة كل المعارف (ج٥) مجموعة من المؤلفين نخبة من المترجمين
- ٧٢٠- جامعة كل المعارف (ج٦) مجموعة من المؤلفين نخبة من المترجمين
- ٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١) هـ. أ. ولفسون مصطفى لبيب عبد الفنى

الصفحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافي أحمد القطورى
٧٢٢-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى
٧٢٣-	اليسار الفريدي	بول روبنسون
٧٢٤-	الاضطراب النفسى	جون فيتكس
٧٢٥-	الموريكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو
٧٢٦-	حلم البحر (رواية)	باچين
٧٢٧-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه
٧٢٨-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام
٧٢٩-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى
٧٣٠-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين
٧٣١-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه
٧٣٢-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير
٧٣٣-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف
٧٣٤-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون
٧٣٥-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج١)	هوارد زن
٧٣٦-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	باتريك ل. أبوت
٧٣٧-	دشوق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة الملكية	جيرار دى جورج
٧٣٨-	دشوق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	جيرار دى جورج
٧٣٩-	خطابات القوة	بارى هندس
٧٤٠-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس
٧٤١-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا
٧٤٢-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر
٧٤٣-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال
٧٤٤-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى
٧٤٥-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	جوزيف أ. شومبيتر
٧٤٦-	الاستعارة فى لغة السينما	تريغور وايتوك
٧٤٧-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل
٧٤٨-	إيكولوجيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه
٧٤٩-	الإلياذة	هوميروس
٧٥٠-	الإسراء والمهاجر فى تراث الشعر الفارسى	نخبة
٧٥١-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى
٧٥٢-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون
٧٥٣-	الشرق والغرب	أنا مارى شيمبل
٧٥٤-	تاريخ الشعر الإسباني خلال القرن العشرين	أندرو ب. ديبكى
٧٥٥-	ذات العيون الساحرة	إنريكي خاردييل بونثيلا
٧٥٦-	تجارة مكة	باتريشيا كرون
٧٥٧-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز
٧٥٨-	النثر الأردنى	مولوى سيد محمد
٧٥٩-	الدين، الصور، الشعبى	السيد الأسود
٧٦٠-		

- ٧٦١- جيوب مثقلة بالحجارة () فيرجينيا وولف
٧٦٢- المسلم عدواً و صديقاً ماريا سوليداد
٧٦٣- الحياة في مصر أنريكو بيا
٧٦٤- ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل) غالب الدهلوى
٧٦٥- ديوان خواجة الدهلوى (شعر تصوف) خواجة الدهلوى
٧٦٦- الشرق المتخيل تييرى هنتش
٧٦٧- الغرب المتخيل نسيب سمير الحسينى
٧٦٨- حوار الثقافات محمود فهمى حجازى
٧٦٩- أدباء أحياء فريدريك هتمان
٧٧٠- السيدة بيوفيكثا بينيتو بيريث جالدوس
٧٧١- السيد سيجوندو سومبرا ريكاردو جويزالديس
٧٧٢- بريخت ما بعد الحداثة إليزابيث رايت
٧٧٣- دائرة المعارف الدولية (ج٢) جون فيزر وبول ستيرجز
٧٧٤- الديمقراطية الأمريكية التاريخ والمرتكزات مجموعة من المؤلفين
٧٧٥- امرأة العروس نذير أحمد الدهلوى
٧٧٦- منظومة مصيبت نامه (مج ١) فريد الدين العطار
٧٧٧- الانفجار الأعظم جيمس إ. ليدسى
٧٧٨- صفوة المديح مولانا محمد أحمد ورضا القادري
٧٧٩- خيوط العنكبوت وقصص أخرى نخبة
٧٨٠- من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠ غلام رسول مهر
٧٨١- الطريق إلى بكين هدى بدران
٧٨٢- المسرح المسكون مارفن كارلسون
٧٨٣- العولة والرعاية الإنسانية فيك جورج وبول ويلدنج
٧٨٤- الإساءة للطفل ديفيد أ. وولف
٧٨٥- تأملات عن تطور ذكاء الإنسان كارل ساجان
٧٨٦- المذنبه (رواية) مارجريت أتوود
٧٨٧- العودة من فلسطين جوزيه بوفيه
٧٨٨- سر الأهرامات ميروسلاف فرنر
٧٨٩- الانتظار (رواية) هاجين
٧٩٠- الفرانكفونية العربية مونيك بونتو
٧٩١- العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة محمد الشيمى
٧٩٢- دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ منى ميخائيل
٧٩٣- ثلاث رؤى للمستقبل جون جريفيس
٧٩٤- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج٢) هوارد زن
٧٩٥- مختارات من الشعر الإسباني (ج١) نخبة
٧٩٦- أفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن نعوم تشومسكى
٧٩٧- الرؤية فى ليلة معتمة (شعر) نخبة
٧٩٨- الإرشاد النفسى للأطفال كاترين جيلدرود ودافيد جيلدرود
- فاطمة ناعوت
عبدالعال صالح
نجوى عمر
حازم محفوظ
حازم محفوظ
غازى برو و خليل أحمد خليل
غازى برو
محمود فهمى حجازى
رندا النشار وضياء زاهر
صبرى التهامى
صبرى التهامى
محسن مصيلحى
إ.إشراف: محمد فتحي عبدالهادى
حسن عبد ربه المصرى
جلال الحفناوى
محمد محمد يونس
عزت عامر
حازم محفوظ
سمير عبد الحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
سمير عبد الحميد إبراهيم
نبيلة بدران
جلال عبد المقصود
طلعت السروجى
جمعة سيد يوسف
سمير حنا صادق
سحر توفيق
إيناس صادق
خالد أبو اليزيد البلتاجى
منى الدروبي
جيهان العيسوى
ماهر جويجاتى
منى إبراهيم
رؤف وصفى
شعبان مكافى
على عبد الرعوف البمبى
حمزة المزينى
طلعت شاهين
سميرة أبو الحسن

٧٩٩-	سلم السنوات	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠-	قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١-	نحو مستقبل أفضل	تقرير بولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢-	مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣-	التغير والتنمية فى القرن العشرين	توماس باترسون	عزة الخميسى
٨٠٤-	سوسيولوجيا الدين	دانيل هيرفيه-ليجيه و جان بول ويلام	درويش الطلوجى
٨٠٥-	من لا عزاء لهم (رواية)	كارو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦-	الطبقة العليا المتوسطة	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧-	بحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى نومة
٨٠٨-	الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديفيد دابلو ليش	أحمد محمود
٨٠٩-	تاريخ الفلسفة السياسية (ج١)	ليو شتراوس وجوزيف كرويسى	محمود سيد أحمد
٨١٠-	تاريخ الفلسفة السياسية (ج٢)	ليو شتراوس وجوزيف كرويسى	محمود سيد أحمد
٨١١-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ. شومبيتر	«سن الزهيمى»
٨١٢-	تأمل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل ماغيزولى	فريد الزاهى
٨١٣-	لم أخرج من ليلى (رواية)	أنى إرنو	نورا أمين
٨١٤-	الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافثال لويس	أمال الروبى
٨١٥-	فلسفة المتكلمين (مج٢)	ه. أ. ولسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦-	العدو الأمريكى	فيليب روچيه	بدر الدين عرودى
٨١٧-	مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨-	العرفيين والتجار فى القرن ١٨ (ج١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩-	العرفيين والتجار فى القرن ١٨ (ج٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠-	ميراث الترجمة: هملت (مسرحية)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١-	هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢-	فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣-	وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤-	لغة الدراما	دافيد برتش	ربيع مفتاح

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٢٨٥ / ٢٠٠٥

منتہی سور الانزبکیۃ

WWW.BOOKS4ALL.NET