توقف عن التمثيل: الدراما والأيديولوجيا والنفس

بقلم: كيت كتافياز*، ترجمة: عيسى بشارة

"توقف عن التمثيل!"، هي وصية إدوارد بوند[1] المتكررة باستمرار. ويبدو أن لا معنى لها، إذا لم نتساءل ما الذي يجب أن يفعله الممثل؟ فمن السهل إثارة الارتباك (وإظهار عكس) أفكار بوند المتناقضة بوضوح والصعبة إزاء المسرح، وبخاصة أنها على خلاف راديكالي مع ما نشعر بأننا نعرفه. لذلك، أرى أن ثمة ضرورة لإيلاء تفكير إدوارد بوند الاهتمام الذي يستحقه.

من المشكلات الرئيسية التي تواجه كُتاب المسرح السياسيين هي كيفية اختراق التشوهات الأيديولوجية في وعينا الاجتماعي الذاتي، عندما يعترف الأقل نفاقاً منهم (كبشر، وبالتالي ككيانات اجتماعية) بأنهم لا يستطيعون أن يروا أنفسهم بشكل صحيح.

إن مشكلة الأيديولوجيا مسألة مركزية بالنسبة إلى الشكل الجديد لمسرح بوند. فالحدث المسرحي البوندي ينقل رؤية بنيوية قادرة على النفاذ إلى أعمال الإشارة والمجتمع والعقل، ويطبقها على البنية الأثينية القديمة الهزلية التراجيدية بما ينسجم مع التفكير الأيديولوجي المؤيد أو المعارض. ولو استطاع بوند فعلاً حل مشكلة الأيديولوجيا للمسرح، كما سيؤكد هذا المقال أنه بدأ بفعل ذلك، فسيكون في مقدورنا رؤية نقلة عميقة -ثورية- في الكيفية التي يمكننا من خلالها فهم أنفسنا في المجتمع. إذ يمكن استبدال أوهامنا المبالغ بها (التي تثير ريبتنا بالفعل) إزاء الاستقلال الأخلاقي والسياسي بموقف نفسي واجتماعي أكثر دقة وإلحاحاً يعكس حقيقة حياتنا.

إن موقف بوند من التمثيل نقطة انطلاق مفيدة للشروع في النظر إلى ما يمكن أن تقتضيه هذه النقلة البنائية في إدراكنا الذاتي. فالممثل معنيٌ بدافعية الشخصية أو المغزى من الهدف: فهم ما يجعل الشخصية تمثل بالطريقة التي يقترحها الكاتب المسرحي، من شأنه أن يساعد الممثل على إشراك جمهور المشاهدين. ويُنظر إلى الدافعية تقليدياً على أنها ناشئة عن توحد الشخصية (موجهة من الطبقة الاجتماعية إذا كان الكاتب المسرحي سياسياً) والظرف الراهن، فنحن نُشاهَد كحالة لتجارب الشخصية بخياراتها الماضية وأعمالها الناتجة التي تؤدَّى على المسرح. عندئذ يكون جمهور المشاهدين متحرراً لإقرار ما إذا كان يرغب في تأييد العمل أو الشخصية أو معارضتهما.

ويأخذ بوند مواقف محددة من هذه العملية خارج الصورة/ المشهد. والجمهور حر إذا أراد مغادرة المسرح، لكن ربما لا يعارض العمل دون أن يواجهه شخصياً في البداية، لأن ذلك يعني بالنسبة إلى بوند أن الدافعية للعمل ليست ناشئة عن موقف سياسي أو نوع معين للشخصية، وإنما نتيجة انعدام الخيار المفروض على الشخصية من خلال وضع اجتماعي محدد. فالمسرح لا يظهر لنا "شخصيات" تختلف حياتها وخياراتها وقراراتها عما هو مدفوعٌ فقط بالضرورات الاجتماعية التي نعتبر مستهدفين لها، وهو يظهر لنا أنفسنا. وهذا يعني أن كل شخص في قاعة العرض المسرحي متضمّن في العمل -العمل الذي يقرّر على نحو لا مفر منه اجتماعياً وأيديولوجياً.

تدريب الممثل

نستطيع أن نرى ذلك عمليا في هذا الاقتباس من أحد تدريبات بوند للممثلين:

في أحد الشوارع رجل جريح وعلبة سجائر مهملة، وفي المسرح يثب الممثل فوق الرجل الجريح. يلتقط علبة السجائر. يهزها. إنها فارغة. يرى سيجارة بين شفتيْ الرجل الجريح. يأخذها. الآن، أو بعد ذلك ربما، أو ربما لا يطلق الرصاص على الرجل الجريح. السيجارة انطفأت عندما سقط الرجل الجريح. يشعلها الرجل، يستنشق الدخان. (بوند 2000: 47-48، 50).

سوف نزعم ببساطة أن الممثل شخص "شرير"، وإذا كنا ألطف قليلاً سوف نقول إن شخصيته ربما أضر بها والدان مهملان أو ظالمان. لكن إذا ما حققنا -مثلما يجب أن يفعل الممثل- في الدافعية الفورية لهذه الأعمال، فسوف يظهر منطق اجتماعي معين. لماذا، على سبيل المثال، يثب الممثل فوق الرجل الجريح؟ لو سار حول الرجل الجريح لاستغرقه ذلك وقتاً أطول للحصول على صندوق السجائر -هو يريد بإلحاح سيجارة. لماذا يهز الصندوق؟ فحتى هذا الهز عمل اجتماعي: ربما ليس بحوزته يد إضافية -هل يوجد لديه شيء ما في اليد الأخرى؟ أم ربما لا يملك الوقت لفتح الصندوق لأنه يتعرض لخطر من نوع ما. وربما يكون ذلك إدماناً فقط، حيث يلح عليه بشدة. لماذا يأخذ السيجارة من شفتي الرجل الجريح ويطلق النار عليه؟ العمل يبرز مرة أخرى خارج نطاق بنية الوضع: أنت تفترض أنه يحتاج فعلاً السيجارة والرجل الجريح لا

يزال يهدد إمكانية الحصول عليها أو على تدخينها السلمي. وإطلاق النار يمكن حتى أن يكون هزلياً. ينشأ العمل عن الضرورة المتمثلة بما هو مدرك في الوضع، وليس عن أي خيارات بريختية يأتي بها الممثل.

إن مهمة الممثل هي أن يفهم المنطق البنائي للوضع ويؤديه. والعمل في المشهد، ربما يبدو تلقائياً وطبيعياً لجمهور المشاهدين كما لو أننا طلبنا منهم ماذا يفعلون بكرسي: اجلسوا عليه (كوبر، 2005). ماذا يفعلون برقاقة بطاطس مقلية؟ كلوها! سيجارة؟ دخنوها بالطبع! فالشيء يملي عليك (كوبر، 2006: 11) أفعالك، وبالتالي لا يكون لديك خيار في المسألة. كيف تشغل جهاز كمبيوتر، تقود سيارة، تستعمل بندقية؟ بالعادة يطلب الكمبيوتر تشغيله، والسيارة كي تُقاد والبندقية كي تُستعمل -ليس ثمة مجال في محاولة أن تكون مبدعاً في التعامل مع التكنولوجيا، فالمجتمع وافق بالفعل ونسي منطقه، وأنت ليس بمقدورك إعادة اكتشاف العجلة. أنت تتعلم ما له علاقة بالمنطق الرمزي لأفكار مجتمعك في معهد اجتماعي (المدرسة أو الجيش)، ومع الاستخدام تنساها أيضاً. وبالتالي، عندما تقود سيارتك بشكل معتاد أو تستخدم جهاز كمبيوتر أو بندقية، فإن منطق أي منها يعمل بشكل أوتوماتيكي في عقلك اللاواعي. أنت لا تمثل بإحساس بالهدف المدرك: ليس هناك شيء شخصي أبداً يشجع عملك (عمل اكتسب هو نفسه شيئاً ما من طبيعة الشيء الميكانيكية)، ومثل هذا العمل اجتماعي بشكل كامل: وهو الشيء الذي يفعله الجميع.

الممثل البوندي يتدرب على هذا المنطق الاجتماعي ويفهمه ويؤديه: منطق الشيء والوضع (ليس الشخصية على الإطلاق). لأن الفعل "يمثل" يفترض مسبقاً نوعاً من الوكالة أو الخيار نيابة عن الفرد، الأمر الذي لا يطلب بوند من ممثليه القيام به. فهو يطلب منهم -بدلاً من ذلك- تمثيل منطق الوضع. وهذا يعني بنيوياً أن نظهر لجمهور المشاهدين كيف يملي الشيء من الناحية المنطقية على الناس أفعالهم. ويطلق بوند على ذلك "تمثيل الشيء غير المرئي".

إن تمثيل مشهد مسألة حية وفي غاية الدقة. وقد حقق الممثل بالضبط ما يسمح به الوضع من ناحية البنية الاجتماعية، وتحديداً فيما يتعلق بالحركة في المكان والزمان: فإذا ما وقفت هنا، سوف تسلط الكاميرات التلفزيونية عليك الضوء، وإذا ما وقفت وسط الأعشاب الطويلة بحثاً عن شيء ما، فسوف يطلق العدو النار عليك، وإذا ما استدرت وركضت بعيداً عن طفل يحمل سكيناً في مدخل بوابة، فسوف تفقد وجهاً أمام مدرستك كلها (بوند، 1997). ولهذا، فإن مدخل البوابة والكاميرات التلفزيونية والأعشاب الطويلة تمثل وسطاء للعمل بدلاً من الشخصيات. وعندما يمثّل المشهد بهذه الطريقة، يضطر جمهور المشاهدين للاعتراف بأن أي شخص، وحتى نحن أنفسنا، سنفعل الشيء نفسه في ذلك الوضع. لذلك، نوفر على أنفسنا اللجوء إلى النفاق، وقد لا تكون هذه العملية مصدر فرح لأننا حالما نتجرد من أوهامنا الأخلاقية والأيديولوجية، يمكننا أن نتصور ببساطة كيف أُوقِعَ بنا من جانب المجتمع وفيه.

بوند قاس في مسرحة الأشياء -أشياء مبنية في أوضاع اجتماعية- التي تشدنا أيديولوجيا وتقرر بالتالي حقيقتنا الإنسانية، فهو يوظف المكان الأكثر شيوعاً والدلالات عديمة القيمة -عيدان الأسنان وأطراف الثوب- التي تخترق بها أعذارنا الحذرة: "سوف أسمي مسرحيتي القادمة (طرف الثوب): لا، (نصف طرف الثوب)، هذا ما يقوله بجذل في "بيغ بروم" (2005) وهو يسرد من جديد (Under Room) على نحو أكثر وحشية.

البنية وسياسة النكتة

لقد اكتشفنا، مثل أوديب، أننا لسنا (أنفنا يمرغه الكبرياء) أكثر قسوة على كبار السن المرتبطين بمزيد من العلاقات الاجتماعية كما كنا نعتقد. لكن ذلك من ناحية أخرى تعبير عن التحرر المفرط لأي شخص مهمش اجتماعياً. ومن خلال تجربتي كعضو مشاهد لإنتاج "بيغ بروم" في مسرح بوند للمدارس، وجدتُ أن مسرحيات بوند تولد ردود فعل مختلفة بشكل راديكالي. فالمعلمون اليساريون أو المتدينون والأكاديميون وحتى طلاب الجامعات من ذوي النوايا الحسنة، يجدون المسرحيات مزعجة، وأحياناً بحاجة إلى ترك المسرح.

هؤلاء يبدو أنهم بحاجة إلى الفصل بين ما هو اجتماعي وما هو شخصي، والسؤال الرئيسي بالنسبة إليهم: "كيف تكون جيداً في مجتمع سيئ؟" (بارثيز، 1956 تأكيداً على ما جاء عن بريخت في ايغليتون، 1996: 139). ويقوم مسرح بوند، كما رأينا، على أساس إظهار كيف يعمل الاجتماعي في الشخصي: بالنسبة إلى بوند تقيم الأيديولوجيا الاجتماعية في أفكارنا وأعمالنا اللاواعية بشكل أوتوماتيكي، بغض النظر عن محاولتنا الصارمة لمراقبة أنفسنا، ومراقبة بعضنا هفوات بعضنا الآخر في المعالجة السياسية.

ولعل مسرحيات بوند، عندما تمثل بشكل ملائم، تواجهنا بمبادئنا الأخلاقية الوافرة. فإذا كنا نرغب في رؤية أنفسنا بمظهر جيد، ولم يتم اختبارنا بوضع صارم -عن طريق نضال ملموس للبقاء الذي غالباً ما تكون فيه الاستجابات "الصحيحة" كارثة يتعذر تفسيرها- عندئذ ربما يأتي ذلك كرؤية غير مرحب بها.

وبالنسبة إلى العديد من أطفال المدرسة وجمهور المشاهدين، هناك تحرر ملموس للطاقة الهزلية: بوبي كولفيل (2004)، وهو معلم تمثيل لـ"بيغ بروم"، ويعمل الآن أكاديمياً يكتب عن ترتيب الكراسي بشكل دقيق قبل ورش العمل، لكنه يجد أن الكراسي بعد مغادرة الأطفال لتناول وجبة الغذاء قد أصبحت مبعثرة في المكان. لم يكن ذلك نتيجة ضجر أو تململ، بل لأن الأطفال قد استنفدوا اهتمامهم في المسرحية: نوع من الانشغال العاطفي المادي قد حل هناك، كما لو أن الأطفال لم يستطيعوا احتواء أنفسهم.

ويصف بوند نفسه بكاتب هزلي، لذلك فإن استخدامه للبنية الهزلية أبعد ما يكون عن البنية المبسطة أو التقليدية، ومن بين التفسيرات للاختلافات البالغة في استقبال مسرحياته ما يمكن أن ينشأ عن الفهم الفرويدي (1976) لبنية النكتة. ويشخص شوبنهاور الفكاهة على أنها كشف للفجوة بين فهمنا لأنفسنا وأعمالنا: وكلما كانت الفجوة أكبر، يصبح الأثر المضحك الناتج عن تناقضه أعظم (ورد في رايت

7/ 8/ 2006). وإذا نظرنا إلى تدريب الممثلين في هذا السياق، نستطيع أن نراه كشفاً أو فضحاً لما نقوم به بالفعل على النقيض من رغبتنا لرؤية أنفسنا -عرض هزلي مظلم لرضانا الذاتي الذي لا يتخذ موقعاً مناسباً له. هل نعتني بالرجل الجريح كما ينبغي لنا أن نفعل؟ أم أننا نطلق النار عليه فقط وندخن سيجارته؟
المسألة من الناحية البنيوية مثل النكتة، حيث يتصل أب قلق بالطبيب:

* دكتور، الطفل ابتلع قلم حبر!
- استخدم قلم رصاص!

تقودنا النكتة من الناحية البنيوية لتوقع معنى واحد، ثم تحطم توقعاتنا بإعطائنا معنى آخر. ضحكنا هو دهشتنا والفرح بخداعنا جراء التورية المزدوجة في تمييز معنى عادة ما نراقبه بعقلنا الواعي (على حساب خلوده الذي يدعو للفخر!). فالمدارس البريطانية تخضع إلى تعليم واع للمبادئ الأخلاقية و"المواطنة"، لذلك من غير المستغرب أن يجدّ أطفال المدرسة انعتاق مسرحيات بوند من الرقابة الأخلاقية نقيضاً لوجهات النظر الأكثر نفاقاً للعملية التدريسية، ما يجعلها متحررة جداً. (أطفال المدرسة الفرنسيون أدّوا مسرحيات بوند الحربية من منهج البكالوريا الدراسي حول المظاهرات السياسية هذا الربيع).

هناك حس بالنكتة التي على الرغم من أنها تأتي كدهشة، فإننا نعرفها دائماً بغير وعي: هذه هي "المعرفة غير الدالة على تفكير" عند فرويد.

فالمجتمع يجب أن يفكر وينظر بعين التقدير للرجل الجريح والأطفال: ولأننا نتمنى التفكير جيداً بأنفسنا، فإننا لا نسمح حتى لأنفسنا في التفكير بأن مجتمعنا يقدر فعلاً الفوائد. ولأن القيم الاجتماعية تعمل في لاوعي الفرد، فليس ثمة مهرب منها، وبكَبتها يضلل العقل نفسه ويصبح غير قادر على فصل الشخصي عن الاجتماعي -"لن تجدني غبياً مثل الأم شجاعة!" حسب فرويد، فآلية النكتة تعمل لمكافحة هذا الكبت، وتسمح لنا -إذا استطعنا احتمالها- للارتباط بجزء من لاوعينا الذي تودع فيه القيم الاجتماعية (اللاأخلاقية) المتشكلة. إنها تجعلنا أكثر صدقاً مع أنفسنا. هذه العملية هي ما يدمج الشخصي والاجتماعي. فلا يمكنك الضحك وأنت بريء، وبالضحك أنت متورط لأنك أدركت أن طرف الثوب وقلم الحبر هما في تلك اللحظة على الأقل ما يؤخذ بعين الاعتبار. لكن الفكاهة مظلمة جداً جداً، والاستجابة لها -كما رأينا- غالباً ما تكون طبيعية بشكل ملموس.

ولو تدبرنا البقاء في مقعدنا، ربما نشعر بالعري والتأثر إزاء العوامل، كما شعر الملك لير في مملكته -المعنى المجازي الذي استعاره شكسبير للتعبير عن حقيقة الحياة في مجتمعنا عندما يكون غير مزين بالأيديولوجيا. وقد يتخيل المرء طرف الثوب قطعة غير مرئية من ركام مبعثر، لكنه يصبح في تدريب الممثل ذا قيمة، حيث يحجب الناس من حوله. وعندما نشاهده نرى استهلاك استقلالنا الذاتي.

سوف نستكشف ما الذي يجري هنا نظريا في المقال بعد قليل. بهذه الطرقة، عندما يجسد الممثل وضعاً ما بالتمثيل كما يرى بوند، فإنه يمثل الشيء غير المرئي: يصبح الشيء مرئياً مثل شيء تافه صغير -ومع ذلك مهم- وملزماً الممثل والوضع والموقع على البقاء في المكان نفسه. وهذا يسمح لنا بإدراك "المؤامرة الأيديولوجية المختبئة".

وإذا كنا نستطيع أن نحتمل النظر إلى ما نرى، لن نستطيع إيهام أنفسنا بأن لدينا أي وكالة أو قيمة في مجتمع رأسمالي. وعلى غرار لير، نحن مضطرون لتسجيل عدم وجود صلة شخصية لنا. إنها تجربة متواضعة.

ويُمسرح بوند وحشية المجتمع اليومية اللاواعية التي نحتاج إلى إنكارها إذا كنا نعتبر أنفسنا متمدنين. وعندما تضللنا التورية المزدوجة وتجرنا للضحك، فإن ذلك يعد تمييزاً لحظياً لوجهات نظرنا التي عادة ما نعتبرها غير ملائمة وكابحة لنا. ولأن احترامنا الذاتي يراهن على ذلك الوهم، فمن الصعب جداً التخلص منه. ومن الصعب الاعتراف أنه إذا ما قام المجتمع بدور محدد بالغ التطرف، سوف نخرج أيضاً إلى الشوارع بالسكاكين. والاعتراف بذلك يبدو تنازلاً عن إنسانيتنا جميعاً. لذلك من الممكن أن نوهم أنفسنا على نحو أكثر شدة بأننا -كأفراد- يمكن أن نختار كي نكون أقوى من الآخرين، وقادرين على نحو من البطولة على تحدي المجتمع والسباحة ضد التيار الاجتماعي. نحن نشعر أنه كان بإمكاننا أن نكون أكثر "استقامة" من الأم شجاعة عن طريق فصل الشخصي عن الاجتماعي، ورفض التماثل معها.

هذا هو التحول (البريختي)، ونستطيع أن نرى صيغة بوند الجديدة للمسرح وهي تعمل بشكل مختلف راديكالياً. وبشكل يبعث على الصدمة، يدعونا بوند إلى عدم الانسلاخ عن أنفسنا، وإنما الضحك على وحشيتنا، لأن ذلك يجعلها واعية ومتاحة. ولعل ضحكنا غير مريح إطلاقاً لأنه يُظهر كيف نعقلن أفعالنا لنجعل الحياة في مجتمع وحشي أمراً مستساغاً.

وبالنسبة إلى بوند دائماً ما يكون الهزلي مؤشراً على المأساوي الذي يأتي تالياً في الجزء الثاني من الحدث المسرحي. وكما يصوغها بوند: "تستخدم المأساة آليات تعتبر متوفرة في الملهاة" (بوند، 21/ 9/ 2006). وتمنحنا الملهاة هالة من التبصر في القيم الاجتماعية الراسخة في عقلنا غير الواعي. والفطنة تستجيب لنشر المعرفة المقموعة بانفعال الضحك. وفي الملهاة تتغلب الفطنة على العواطف -أنت لا تضحك ما لم "تحصل" على النكتة. وفي المأساة يكون العكس: الارتباط العاطفي يُحدث استجابة ذكية حادة. والمأساة والملهاة كلتاهما يدهشاننا بما تكشفان عنه في لاوعي المجتمع والذات. فالملهاة المأساوية تملك العلاقة بين الاثنتين: وتحقيقاً لأهداف بوند تحتاج الملهاة إلى أن تأتي أولاً، فهي تكشف كيف تم السطو من جانب المجتمع على العقل، ثم تدعونا المأساة إلى إعادة تعريفها: إذا تماثلنا مع الأم شجاعة، فإن المفهوم الموروث اجتماعياً لما هو "عقلاني" سوف يضطر للتغير، وكذلك المجتمع معه. وإذا عارضنا الأم شجاعة، ربما نشعر بأننا أكثر "نقاوة" من الناحية الفردية مما كنا عليه، لكن المجتمع يقول الشيء نفسه.

ويستحضر تحليل فرويد للبنية الهزلية بُعد اللاوعي للاتكاء على فهمنا للاجتماعي والشخصي: إنه يسمح لنا بأن نبدأ باستيعاب مزيد من علاقتهما المتبادلة المعقدة أكثر مما يسمح به الانسلاخ. ويمكن فهم ذلك إذا أضفينا بعداً نظرياً على العقل والإشارة والمجتمع كبنى سيكولوجية.

الإشارة والنفس

الدراما تستخدم شبكة الإشارات نفسها كما نستخدمها في الحياة الإنسانية اليومية، وكما نتحدث ونوحي بها إلى بعضنا البعض في المكان والزمان (هيثكوت، 1982). وتلك الإشارات يمكن تصنيفها بالرمزية والاستدلالية والأيقونية (بيرس، 1958). وكما يلاحظ فرويد ولاكان، هذه هي شبكة الإشارات نفسها التي نستخدمها للتحدث إلى أنفسنا ونحن نيام، أو ونحن نقلص حجم الصور وننتزع التأثيرات في عمل الحلم (فرويد، 1976).

إن الدراما مميزة بشكل فريد عن أشكال الفن الأخرى، حيث توظف توليفة حية من الرمزي (الكلمة المجردة) مع الأيقوني (الاستعارة) والاستدلالي -غالبا المرئي- الذي يوصف بالامتداد المادي.

ولأنها تستخدم توليفة حية من اللغة والصورة، تستطيع الدراما أن تضم علاقات مختلفة عدة بين الإشارة والشيء الدال عليها في اللحظة نفسها. بالطبع، هذا صحيح بالنسبة إلى الدراما كلها طالما أن بدايتها في أثينا القديمة. لكن ما هو جديد في الدراما البوندية، كما أرى، هو الاهتمام الذي يوليه بوند إلى الحركة الراقصة لأنواع الإشارة: نظامها، وتوحيدها، وتشكيلها، وفقاً للتوكيدات النفسية الاجتماعية المختلفة التي يمكن تحقيقها.

البنية الرمزية

تُعرّف البنية الرمزية على نحو مفيد من جانب السيميائي فرناند دي سوسر في النموذج الثنائي الذي يسمح -في حالة الكلمة- بالربط بين المستويات الأخرى المجردة للتفكير والصوت (تشاندلر، 2002: 22).

نموذج سوسر البنيوي اللغوي للإشارة

التفكير	المدلول (فكرة)
الصوت	الدال (كلمة)

إن المقياس في نموذج سوسر الوارد أدناه يشير إلى الموقع الذي يتوحد به الصوت والتفكير مع بعضهما لدخول عالم المعنى الذي يتمتع بقابلية النقل. وفي نقطة الالتقاء هذه، يأخذ التبادل الإنساني حيزاً له بشكل فريد بين العقل والمجتمع، والمجتمع والعقل -وتحديدا الكلام.

ووظيفة مقياس سوسر، بناء على ذلك، حاسمة بالنسبة إلى فهمنا لكيفية تأثر الكلمات والأفكار بعضها ببعض. ففي الاتصال الرمزي، يكون الربط بين الدال والمدلول تحكمياً وتقليدياً، فالعلاقة بين الحرف والصوت يجب تعلمهما، وهي مشتقة من اتفاق اجتماعي.

ومن المهم لفهمنا للأيديولوجيا أن ندرك أن ما يبدو لأعضاء ثقافة معينة شيئاً مترابطاً ومعقولاً ومنطقياً هو الطريقة الوحيدة المثلى التي استطاع بها أسلافهم التفكير بعمل الأشياء. ويوضح مقياس سوسر كيف ترتبط اللغة والمجتمع على نحو لا فكاك منه مثل طرفي الورقة نفسها. ولعل أثر هذا الترابط غير المحدود هو أنه عُرف اجتماعي (أو كما يقول سوسر "نظام لغوي") يقرر المعنى: النظام اللغوي يسبق "النطق" (مصطلح سوسر لنطق الفرد) مع أنه يتشكل عن طريق أمثلة لا حصر لها للنطق. ولأن البنية الرمزية تعتمد على العرف الاجتماعي، يصبح من الصعب بشكل غير معقول أن تكون خلاقة معه، أو يصبح من الضروري تغيير الرمز، ولفعل ذلك، لا بد من تحول بنية المجتمع الثقافية بأكملها. إنه كما لو أن الواحد يستطيع قول شيء ما فقط إذا كان المجتمع قد فكر به تاريخياً بالفعل. ويعتمد الاتصال المتزايد على العادة والعرف العاميين -على غرار الرمز والتكنولوجيا ووسائل الإعلام- وكلما هيمن عليه الدال أصبح من الصعب تحدي مضمونه الأيديولوجي.

وفي الصيغة اللاكانية اللاحقة للإشارة يكتسب المقياس بعداً إضافياً: إنه يشير إلى النقطة التي يتحول فيها التفكير اللاواعي إلى إدراك. وفي هذا النموذج، يستطيع عقل الفرد أن يفهم نفسه فقط عندما يدخل المجتمع من خلال الكلام -نطق الشفاه الصوتي ينشأ عنه استجابة اجتماعية تعكس عقل الفرد. هذا هو الجوهر النظري لما يطلق عليه فرويد "علاج الكلام": بالنسبة إلى فرويد، وكذلك إلى لاكان، يمكن تحقيق الوعي الذاتي الإنساني فقط من خلال الاحتواء الرمزي الذي توفره اللغة. وبينما يهيئ المقياس بالنسبة إلى سوسر العقل للمجتمع، فإنه يفصلهما عند لاكان. فالمدلول كونه يستند إلى الخبرات المتذكَّرة والمنسية يميل إلى التحول والتنوع من وجهة نظر فردية إلى وجهة نظر فردية أخرى، ولا يمكن تثبيته مثلما فكر سوسر.

نموذج سوسر البنيوي اللغوي للإشارة		صيغة لاكان التحليلية النفسية (لاحظ تغييره لصيغة سوسر المبكرة للإشارة)	
التفكير	المدلول (العقل)	الدال (المجتمع)	واع
الصوت	الدال (العالم)	المدلول (النفس)	غير واع

وفي دراسة أجراها رومان جاكوبسون على المرضى الفاقدين للنطق نتيجة للسكتة الدماغية، وجد أن هناك آليتيْن في العمل في جمل المعنى (هومر، 2005: 39 - 43). فنحن نبني جملاً باستخدام الخيار الصحيح للكلمات -علاقة رأسية بين الدال والمدلول ثم ننشرها قواعدياً في السياق الصحيح- علاقة أفقية بين الدال والدال.

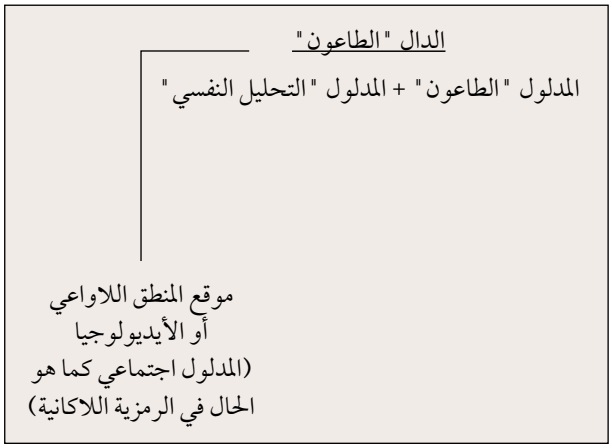
ويبني النظام اللغوي المحادثة أفقياً ورأسياً وبوعي وبغير وعي. وقد قاد ذلك لاكان للوصول إلى إصراره الشهير على أن ما هو غير واعٍ يبنى مثل اللغة: النظام اللغوي والنطق لا يعملان ببساطة فوق المقياس وتحته بالتناوب، لكن النظام اللغوي -البنى الاجتماعية التاريخية التي اتفق عليها أسلافنا- يحكمنا دون أن نتحقق منه تحت المقياس. وبحسب العالم الاجتماعي الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس، تنشأ هذه البنية عن قدرتنا على الكلام دون تمييز معايير القواعد بشكل جوهري. فهو، أي النظام اللغوي، لا يحكم اللغة فحسب، بل كل النشاط الاجتماعي

الذي يُشرك الاستخدام غير الواعي لأنظمة الإشارة (هومر، 2005: 35).

إن إدراك الهيمنة البنيوية للنطق عن طريق النظام اللغوي أدى إلى تأكيد لاكان على ثبات الإشارة (أو أهمية الدال) بشكل يختلف عن موقف سوسر الخاص بالتغير الاجتماعي -الثقافي، وهذا بدوره جعلنا ندرك حس ما بعد الحداثة المعروف بالخضوع العاجز لثقافتنا. والحقيقة أننا إذا نظرنا إلى بنية الاستعارة الواردة أدناه، نستطيع أن نرى تأكيد لاكان الشهير بشكل فعلي، حيث يهيمن النظام اللغوي، كدال اجتماعي على لاوعي الفرد. وهو يبرز تأثير المجتمع في العقل، ويوضح تأكيد بوند على أن الشخصي والاجتماعي مرتبطان بقوة -لكن دون معرفة- (تأثيرات أوديب التي سنستكشفها حالياً).

البنية الأيقونية الاستعارية - المجتمع في العقل

تُظهر بنية الاستعارة أن البنية الرمزية يمكن أن تكون مرنة (كما هو موضح أدناه)، لذلك يظل العمل رأسياً بشكل أساسي أو مهيمَن عليه من الأعلى عن طريق الدال الاجتماعي. ونستطيع أن نرى كيف يصبح المعنى أكثر غموضاً بشكل طفيف في عقلنة نقل الدال. ولنأخذ بعين الاعتبار استعارة فرويد الشهيرة التي نقلها إلى زميل شاب وهو في طريقه إلى الولايات المتحدة (دور، 1985: 46): "نحن نأتي لهم بالطاعون". وهنا يكتسب الدال "الطاعون" مدلول التحليل النفسي، وفي الاستعارة نرى أن دالاً واحداً يكتسب حس مدلولين:



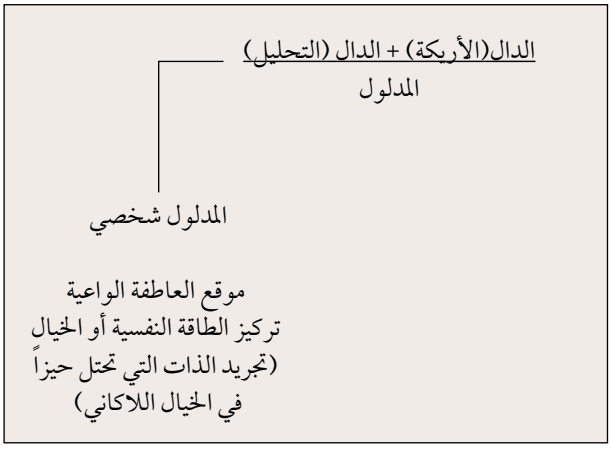
في الاستعارة يمكن عقلنة استبدال كلمة بأخرى: الطاعون والتحليل يشتركان في المواصفات، حيث يتداخلان بنيوياً تحت الدال المشترك لهما. ربما لا يكون صنع العلاقة بالنسبة لنا أوتوماتيكياً أو اعتيادياً، لكننا لا نأخذ باعتبارنا وعي الميزات الأيقونية، ففي الاستعارة، يكمن المفهوم -نقل العدوى هنا- تحت البيان بشكل غير مباشر تماماً مثلما يكمن المدلول الثاني -غير الملائم- للإيماءة المزدوجة تحت النكتة انتظاراً لكشفه في سرد النكتة كما جاء في فصله "عمل الحلم" (فرويد، 1997: 170)، حيث أشار فرويد إلى أن اثنين أو أكثر من الأفكار غير الواعية يمكنها أن تتلخص محدثة كلمة موحدة أو صورة في مادة الحلم الواضحة (المتذكَّرة).

إن الصلة في البنية الاستعارية تبدو غير عادية (تأخذ حيزاً تحت المقياس، حيث لا نكون بوعينا الكامل)، وعلاوة على ذلك، منطقية (التداخل بين التحليل النفسي والطاعون واضح إذا فكرنا به).

نحن نرى منطقاً مرتبطاً في العادة مع العقل غير الواعي ومع المجتمع، ويعمل تحت المقياس في اللاوعي، وتبين الآلية كيف يؤثر الدال الاجتماعي بعقلانية (الأيديولوجيات) على الفرد نفسه، وبنية الاستعارة مطابقة تقريباً لبنية النكتة، وبدلاً من التركيز على التطابق بين المدلولين كما هو الحال في الاستعارة، تقودنا النكتة لكي نتوقع مدلولاً، ومن ثم تفاجئنا بالآخر. وكلتا البنيتين توضحان لنا أننا لم نعرف تجربتنا الاجتماعية المشتركة، وبلغة المسرح، تسمح لنا البنية الاستعارية بإدراك سبب مشكلة هيغل "أصل التغريب" (ألين، 2005: 276)، وتحديداً "لأن المألوف مألوف فقط، فلا يمكن فهمه بشكل مدرك" (هيغل، 1997: 18). لقد رأينا كيف يبدأ بالفعل نشر بنية بوند الهزلية بحل مشكلة هيغل (بريخت).

البنية الاستدلالية/المجازية - العقل في المجتمع

نستطيع أن نرى أنه في مستوى الإشارة، تعمل الدلالة بشكل عكسي، فبينما تعمل الاستعارة (Metaphor) رأسياً، يعمل المجاز (Metonymy) أفقياً - وهي عملية مشتركة بنيوياً مع الدلالة. ويستخدم دور (1958: 51) تعبير "أن تكون على الأريكة" الذي يشير معناه عموماً "أن تكون في التحليل" كمثال على البناء المجازي. وهنا يشير الدال "الأريكة" إلى دال آخر "التحليل النفسي" في ترابط له دلالة.



وحيثما يشترك الدالان في المفهوم نفسه، فإن المعنى يكون قابلاً للتسوية: "الأريكة" و"التحليل" يُقصد بهما الشيء نفسه. وميزتهما الوحيدة واعية لأنها صلة مجربة جسدياً وحسياً. من هنا، فإن التطابق بين الدالين يقع فوق المقياس: صلتهما واعية ومع ذلك غريبة وغير منطقية، وإذا لم يكن اتكاؤك على أريكة من أجل المعرفة للحصول على تحليل نفسي، فلن يكون ثمة ربط آخر بينهما، ففي البنى المجازية ليس هناك أشياء مشتركة غير الترابط الحسي. وغياب العقل هو مظهر عادة ما نربطه بالعقل غير الواعي، لأن الدالين يتجاوزان المقياس.

ولأن ترابط الدالين تعبير عن امتداد متصل، فلا بد أن يجرّب أولاً عن طرق الحواس، عندئذ يكون ثمة اتصال مادي أكثر منه اجتماعي، ومن ثم يفلت من التأثير الأيديولوجي (وعلى هذا الأساس، فإنه تركيب مهم في غاية الحيوية للمسرحي المدفوع بحوافز سياسية).

أما المدلول فيشير مباشرة إلى الجسد المدرك أو الذات الفردية. ويشترك المجاز والدلالة في البنية نفسها؛ مثل الإزاحة التي يعرفها فرويد مرة أخرى في "عمل الحلم" (فرويد، 1997: 190). هذه هي العملية في الحلم، حيث ينقل الأثر العاطفي من شيء ملموس مستتر إلى أثر عادي في مادة الحلم الجلية -المتذكَّرة.

لقد شعر فرويد أن إزاحة الحلم أتاحت المجال إلى المظاهر المؤلمة اللاواعية أو المستترة للشخصية لإخفاء ذاتها في البيان عن طريق نقل الأثر على صعيد تركيب الجمل بما يمنح الحالم حساً إيهامياً بشيء ما، عادي في بعده الاجتماعي من جهة، وغير عقلاني ومفعم بالعواطف والتركيز بطريقة شخصية جداً من جهة أخرى. وفي الحقيقة أن جل المعنى الاستدلالي يتصف بهذا التكثيف العاطفي، ولديه خاصية شخصانية إزاءه: ولأنه يستطيع أن يبدو غير عقلاني، فإننا ننزع إلى استحضار العقل رداً على التساؤل: لماذا يضايقني ذلك؟".

ولعل المجاز - على الرغم من أنه ذو مغزى ضئيل- يسمح لنا برؤية العقل في المجتمع: الوقت والمكان والعادة تعطي أولوية لتؤثر. ففي البنية المجازية لدينا نموذج لمفهوم فرويد عن غريب الأطوار (فرويد، 2003): هنا يتجلى المقموع أو الغريب للعيان بشكل يتعذر تعليله، وبوعي أيضاً -شيء "عادي" تماماً، شيء بيتي أو محلي (وإلا فإنه شيء غير مرئي) يزعجنا بشكل غير عقلاني. دلالته ليست اجتماعية، ولو كانت كذلك لكنا قد فهمنا "لماذا" بشكل أيسر، ودلالته أكثر صعوبة لأنها شخصية، وربما تستند إلى تجربة منسية.

في عمل "الحلم" (فرويد، 1997: 169) كما أشرنا بالفعل، حدد فرويد هذين النوعين المختلفين لعملية التفكير المرتبطة بالاجتماعي والشخصي: الأفكار الرئيسية غير الواعية، التي تعمل رمزياً تتجاهل الاعتبارات الزمكانية، وتدمج الصور وتزيحها، ويبدو أن الصور الثانوية الواعية التي تستخدم بنية المجاز تتكيف حسب التجربة، وتتقيد بأنظمة القواعد والمنطق. وقد جلب لاكان نظرية فرويد عن اللاواعي ليتكئ على بنية سوسر الخاصة بالإشارة، بحيث يربط العمليات الثانوية بالدال والاستعارة، والعمليات الرئيسية بالمدلول والمجاز. وبالنسبة إلى لاكان، هناك نظام هرمي متطور وواضح عندما يتعلق الأمر بالأنواع المختلفة للإشارة التي يوضحها في حلقة دراسية له "حول الرسالة المسلوبة" لبوي (لاكان، 2006: 6-48). وهنا يرى لاكان ثلاثة طرق ممكنة للاستجابة إلى الدال أو التحديق فيه:

يمكن أن تكون غير عارف به -غير قادر على ربطه بالمدلول- وهذا ما يدعوه بالتحديق "الحقيقي"، ويمكن أن تقوم بإيجاد رابطة متصلة مادياً وربما مرئية وهذا هو التحديق "الخيالي" أو بنية الوضع المبنية اجتماعياً وتمثل بموجبها "الرمزي". وبالنسبة إلى لاكان (2006: 10)، فإن الحقيقي هو موقع الأبله، غير القادر على الانخراط في التواصل الزمكاني على الإطلاق، وبالتالي يعتمد على عمليات التفكير الرئيسية بفعالية كأعمى وأطرش إزاء بنى العالم الاجتماعي وكمولود جديد. ويضل الخيالي لأن الصلة المرئية أو التي أتى بها الجسد هي نصف الطريق فقط نحو الاجتماعي -اللغة. كما أن إتاحة المجال للوصول الزمكاني الكامل إلى الثقافة ليس على الأجندة في الخيالي، والرمزي الذي يعادل الخضوع إلى النظام الرمزي (تشويه الشخصي في ظل هيمنة النظام اللغوي على الفعل اللفظي).

كل ذلك يصاحب الدخول إلى المجتمع عبر اللغة، والشخص المذعن بالنسبة إلى لاكان ليس له وكالة. وبدلاً من البقاء "في البيت في العالم"، فإن الشخص العقلاني هو الذي يميز بأنه مشوه عن طريق الدال.

الحدث المسرحي: من التشويه إلى الإبداع

في مرحلة المرآة اللاكانية يحبو الطفل مثل أوديب على نحو يتقدم فيه من الوهم الخيالي (دون أن يكون مستحوذاً على الحقائق الاجتماعية) إلى الخضوع المدمر، وإلى التراث الرمزي العقلاني لوالديه. غير أن شكسبير في الملك لير فعلها بشكل معكوس: أطفاله (أي الملك لير) يعلمونه الرمزي العقلاني بدلاً من الوهم العاطفي. وكذلك بوند، كما رأينا، يستخدم التمثيل وبنية النكتة ليبقي مشاهديه مشدودين في الرمزي قبل إنتاج البنى المجازية الخيالية في الحدث المسرحي، كما سنرى. يمكنك القول إن الحدث المسرحي عند بوند يضع مشاهديه بنيوياً على مسار مشابه لمسار لير بدءاً بالاجتماعي وباتجاه المعرفة الذاتية العاطفية -نسخة بأثر رجعي من مرحلة مرآة لاكان (روبر، 2006). وتلتقي دراما بوند مع التفكير اللاكاني في تفعيل التمثيل (بشكل مغاير للتمثيل) وتضطرنا إلى مواجهة غياب الوكالة في المجتمع. لكن بإعادة المسار التطوري لمرحلة المرآة عن طريق جعل أوديب يستعيد خطواته لتفعيل دور ما قبل العقلاني-العاطفي، فإن الحدث المسرحي يناقض بشكل راديكالي موقف لاكان القائل إن الحقيقي والخيالي أقل صلاحية من الرمزي على الصعيد الاجتماعي.

وأؤكد أن هذا هو التجديد البنيوي الرئيسي في عمل بوند، فهو يضع التفكير الرئيسي في الخلف على الخارطة إلى جانب النتائج السياسية غير العادية. وقد أشار هيغل إلى أن العادي لا يمكن أن يبدو مدرَكاً، وقال ماركس إن قدرتنا على فهم المجتمع تعيقها بشدة "الوعي الخاطئ". ويشير كلاهما إلى مشكلة الأيديولوجيا التي حددناها بنيوياً في اللاوعي. فنحن نرى الدراما البوندية تعرض بدقة الرمزي داعية المشاهدين ليكونوا مسؤولين عنها، وفي الحدث المسرحي، كما سنرى، يمنح بوند مشاهديه القوة ليروا بطرق تستبعد الأيديولوجيا من الناحية البنيوية. هذه العملية تقلب "الاستحواذ الألثيري" (نسبة إلى الثزير 1971-2001: 32-42) الذي به تبني الثقافة على الصعيد الرمزي من خلال مؤسساتها الاجتماعية صلات أيديولوجية استبدادية بين العقل والمجتمع، بحيث تجعلها طبيعية ضمن منظومة العادات. ويعلمنا الاستجواب، مثل أوديب، ماذا نكون على نحو يغاير من نكون (خاص بسفاح القربى، إجرامي، أشقر، أسود)، بحيث نستطيع بعد ذلك أن

نمثل مثل "شخصيات" معترف بها اجتماعياً في صحيفة صغيرة: محبو الأطفال، مجرمون، الشقر، ... وهكذا. ففي الحدث المسرحي نتواجه وجهاً لوجه مع من نكون -على النقيض من ماذا. وكما يرى بوند، بدون الأيديولوجيا نحن في مواجهة مع الذات. ويحتل الحدث المسرحي حيزاً في نهاية العرض العقلاني في تدريب الممثل.

في أحد الشوارع رجل جريح وعلبة سجائر مرمية. وفي المشهد المسرحي ينقضّ الممثل على الرجل الجريح، يأخذها. الآن، أو بعد ذلك، ربما يطلق، أو ربما لا يطلق الرصاص على الرجل الجريح. السيجارة انطفأت عندما سقط الرجل الجريح. يشعلها الرجل، يستنشق الدخان، يتنهد. كل شيء يعتمد على الطريقة التي يتنهد بها الممثل. التنهد هو الحدث المسرحي (بوند، 2000: 47-48، 50 تركيزي يتمثل في الإشارة إلى الحدث المسرحي كجزء مختلف من العملية).

عندما يكون الحس غامضاً

كالمرأة التي تعاني من الأنوركسيا ولا تستطيع رؤية شكلها النحيل كالهيكل العظمي وهو يطل عليها من المرآة، أو كمرتكب المجزرة وهو يحمل منجله، يكون الممثل في التدريب -إلى أن تحين لحظة الندامة وربما بعدها- غير واعٍ تماماً لوحشيته. ولا يستطيع المساعدة إزاء ما فعله فحسب، (بسبب الوضع الذي يجد نفسه فيه) بل لا يستطيع رؤيته أيضاً. كيف يستطيع أي شخص واعٍ -وليس نائماً بالفعل- أن يكون غير واعٍ بما يحصل؟ لقد شاهدنا كيف يمكن أن يكون الفعل الاعتيادي، مثل سياقة سيارة أو استخدام جهاز كمبيوتر غير واعٍ: نقوم بالأعمال بشكل آلي، بينما يكون عقلنا في مكان آخر. ونستطيع ببساطة أن نفصل العقل عن الجسد. فالفعل الرمزي الذي يتم تعلمه يجري بشكل آلي، بينما يكون عقلنا في مكان آخر، ونستطيع ببساطة أن نفصل العقل عن الجسد، فالفعل الرمزي الذي يتم تعلمه يجري بشكل اعتيادي كما رأينا تحت المقياس في اللاوعي، في حين أن قدرتنا الخيالية على مساءلة تأثيراتنا تكون واعية. وإذا كنا موجودين في مجتمع متوحش، فإن القمع العسكري للتأثير الواعي (وتساؤله المتزامن) وتشجيع مزيد من العمل اللاواعي الأوتوماتيكي سوف يجعلان من الأعمال التي يطلبها منا مجتمعنا أمراً مستساغاً: ثم نكون في ورطة مزدوجة (باتسون، 1956: 251-264)، حيث ينفي العقل العاطفة. ولأننا غير مرتبطين عاطفياً بها، فإن الأعمال التي نؤديها ليست خاصة بنا، وإنما بمجتمعنا، وبالتالي لسنا مسؤولين عنها.

وفي تدريب الممثل، فإن طرف الثوب مسؤول عن الوحشية، وجل ما يفعله الممثل أنه يطيع منطقه (أي منطق الثوب). والفعل الملزم غير الواعي يمنح القوة إلى الدال: هو يصر على الفعل بدلاً من الموضوع. وكما يقول لاكان: "إن إزاحة الدال تقرر الموضوعات والأفعال عن طريق المرور تحت ظلها، فتصبح انعكاساً لها، وبالمجيء إلى ملكية الرسالة - يتجاوزها معناها (لاكان، 2006: 21). ولعل الدال الاجتماعي قوي بشكل خاص، لأن الموضوع غير مدرك بنيوياً لخضوعه تحت المقياس. فالسلوكيات الملزمة (القسرية) مشتقة من حاجتنا المفهومة لننكر على ذواتنا ألم رؤية عجزنا الجنسي ووحشيتنا، وكذلك طاعتنا المثيرة للشفقة للدال الاجتماعي. فالأيديولوجيا المتعقلنة التي تبرر غياب ارتباط عاطفي مع الذات (وكذلك الآخر) تساعد أيضاً: إذا ما رأينا العدو بشكل موضوعي كأحد الطامعين يمكن أن نشعر حتى بنوع من الطهارة إزاء معاناتهم.

وعندما نفصل العقل عن الجسد بهذه الطريقة، فإننا كما لو كنا نحاول أن نشق أنفسنا عن المجتمع: لكن هذا الانسلاخ، وعلى نحو من المفارقة، يجعلنا أكثر حساسية لأهمية الدال لأنه يسلخنا تماماً عن الجزء غير الواعي للعقل، حيث تكون أيديولوجيته جزءاً لا يتجزأ منه. نحن قادرون على الوعي الذاتي الإنساني -اللغة- فقط لأننا اجتماعيون: الإشارة اللغوية تربط الدال الاجتماعي مع الذات غير الواعية أو المدلول.

والانسلاخ، أو فصل العقل عن الجسد، يشق الإشارة: قدرتنا كي نكون واعين ذاتيا (لرؤية ما نفعل) تُفقد عندما ينكَر على عقلنا الواعي أي إمكانية للوصول إلى ما هو المطلوب من لاوعينا. وعندما ينكَر عليه أي تعبير واعٍ، فإن لاوعينا ربما يثبت نفسه جسديا فقط: ربما يشعر جسدنا كما لوَ أنه يعمل بشكل مستقل تماماً عنا على الرغم من محاولاتنا الواعية لفرض هيمنات خارجية عليه عن طريق الجوع، وإيذاء الذات، أو إبقائه قيد الفحص جراحياً. الآن أصبح جسدنا الخاص موضوعاً غامضاً، فنحن نستطيع حذف الوسيط ونشعر بالطهارة عن طريق معاناتنا الخاصة. ولو كنا غير مرتبطين عاطفيا به، يمكننا حتى فقد جسدنا الخاص لصالح المجتمع.

هذه ليست مشكلة عصيه على الحل، ومع ذلك فهي تنشأ عن المبالغة في الاعتماد الثقافي على البنية الرمزية التي كما رأيناها، لا تستسلم لعلاقة ديمقراطيه بين الموضوع والمجتمع. فالسلطة تتجه نحو الأعلى والأسفل، أما المجتمع فيهيمن على الموضوع ويشوهه بشكل متزايد. يمكننا أن نكون "في البيت في العالم" كما يقول بوند، عندما نعمل بطريقة متوازنة في نقطة بين الدال والمدلول بسلطة تؤثر مثلما تتأثر بالدال (كاستوريادس، 1987).

ودون احتواء الرمزي الذي تقدمه اللغة، فإن الجسد غير الواعي يجرب ذاته في هلوسات غير عقلانية شبيهة بالحلم أو أوهام تجسد التفكير الأساسي. وهذه التأثيرات غير العقلانية تنشأ عن اعتماد غير ملائم على عمليات التفكير الأساسي التي نعرفها كحالة مرض عقلي أو نفسي. لكن عندما يفلت الدال، نرى اعتماداً غير ملائم على عمليات التفكير الثانوية: المجتمع يقمع قدرته الأساسية على مساءلة نفسه، ويتجه نحو العقلانية غير البطولية بشكل واضح كما نراها في تدريب بوند (والمجتمع بشكل كبير). عندئذ نكون مستهدفين للعقل دون تأثير-وفي النهاية للطهارة الانفعالية للجماهير التي تستخدم المنجل.

عندما يصبح الحس مفهوماً

عندما يكون الأمر عكسياً في الحدث المسرحي، نرى تغيراً لافتاً للنظر يحدث للمسار الذي يدعوه بوند بـ "وقت الحدث": البحث الأوتوماتيكي الفعال غير المدفوع بالتفكير عن السيجارة يتيح المجال للتساؤل والهدوء المفعم بالتفكير أو الحركة الأكثر بطئاً والأكثر اكتمالاً

ووعياً وأقل أداء.

فالحس يندمج ويصرخ ليكون مفهوماً. وفي وقت الحدث، يتوقف الصوت والحركة عن طاعة الدال، كما أن العقلانية والعجز الجنسي للارتباط المزدوج يصبحان عرضه للتساؤل عن طريق الظهور الغامض للتأثيرات العاطفية (وبشكل واضح ما ليس له معنى). وقد ربط طرف الثوب العيش بموت شفاه الرجال -قبلة مجازية تستحضر العاطفة: في ضوئها يصبح العذر الدافئ عن الوحشية -الشيء الغامض- واضحاً.

إن الحس يحدث ضجة مدوية باتجاه العقل لكي يكون مفهوماً: أنت لديك طرف الثوب والعواطف المرتبطة بالخلود -ماذا تفعل بتزامنها؟ الآن يكون الجمهور في مواجهة شخصية مع العمل. ولا يستطيع الجمهور معارضة التحديق الخيالي المجازي دون أن يصطدم به أولاً. وكما يقول بوند "في الحد الأقصى للدراما ما يعرض ويحتاج إلى إنقاذ هو الذات" (بوند، 21/ 9/ 2006).

وإثر تنهيدة الممثل، نرى أن المشهد يتغير بنيوياً. وهذه هي بداية الحدث المسرحي البوندي عندما يتحول المشهد من الوصفي-الهزلي إلى النمط التحليلي الذي نستكشفه هنا ببعض من التفصيل البنيوي.

إن منطق المشهد يسير عكسياً. وهذا يعود إلى أن وضوحه السابق يُسوّى فجأة جراء طبيعة التنهد. ويتصف الحدث المسرحي البوندي نفسه بامتناعه عن التعبير عن التنهد الذي يوحي بحركة نفاذ البصيرة لدى جوكستا في أوديب: (Aieeeeeeeeee). إنها ليست كلمة بقدر ما هي صوت يدخل عالم الوعي للمعنى القادر على التواصل. وهنا يلتقي الفرد بالمجتمع. والحقيقة لأنها ليست كلمة، فإن الفرد يخلق المجتمع هنا، حيث يواجه اللاوعي الوعي الاجتماعي: نرى فجأة من نكون.

إنها أشبه ما تكون بالاستيقاظ لتدرك بأن في يديك منجلاً مصبوغاً بالدم. وبينما تستطيع كلمة أن تقرر خبرة، فإن صوتاً غير معبر بوضوح -تذمر، تنهد، صرخة أو صياح- أو عملاً غير عقلاني هو نتيجة خبرة تتحدى اللغة. ولما كان صوت العقل (أو المشهد) يعيد تعريف النظام اللغوي، أصبح في مقدورنا اعتبار ذلك الراديكالية الجديدة للقرن الحادي والعشرين.

إن المشاهد ينجر بقوة إلى وضع يحاول فيه تفسير الصوت أو العمل تماماً، كما تحاول أم تفسير ضجيج طفلها وحركاته غير الواضحة: الممثل يحاول أن يظهر أو يقول لنا شيئاً ما. ومنطق الوضع لم يعد واضحاً: لماذا أخذت جوكستا تولول فجأة كذئب؟ لأنها لا تستطيع أن تخبرنا ما إذا كنا نريد أن نعرف أن علينا أن ندخل في وضعها على نحو خيالي. وهذا بدوره ينقل اهتمامنا من (الرمزي) الشفهي إلى (الخيالي) المرئي المثير للصور الذهنية: علينا أن ننظر بالفعل إليها. فالسؤال الذي لم تتم الإجابة عنه "لماذا" يبدو أنه مثير للانتقال من الرمزي إلى التحديق الخيالي (سؤال ممنوع بشكل يدعو للاهتمام في كل من أوشفيتس (دافس، 2004: 14، والتفكير البوذي). و"لماذا"، كما رأينا عند تحليل كيفية تكرار تدريب الممثلة هي سؤال لها (وللطفل الشاب) بشكل واضح. وعندما يسأل جمهور المشاهدين "لماذا"، فإنهم يضعون أنفسهم مكان الممثلة، ويشاركونها عملها الإبداعي محدقين بالمسرح في محاولة للاندماج الشخصي. فالذات والآخر لديهما تواصل ساحر مشتت مثل صورة حية في المرآة لا تُظهر تماماً ما تبطنه من شعور. نحن نكافح لربط السبب بالأثر ونجعل حياتنا تتكئ على السيناريو أمامنا لفهم العواطف غير العقلانية التي تثيرها. وعلى نحو ما له علاقة بالدلالة/ الإشارة، يجلب التحديق الخيالي الدال إلى التواصل المباشر مع مدلوله. فالعلاقة هي رمزية، كما رأينا، مع دالّين أو أكثر. والمدلول هنا دائماً ما يكون السلوك العاطفي الغريب -في المجاز يُلمَح فوق المقياس- للاوعي. وكما رأينا، لأن ارتباط ما هو دال يكون متواصلاً، فهو حسي أكثر منه اجتماعي. وهذا التحديق الخيالي لا يمكن تسويته اجتماعياً: عن طريق اللغة، عن طريق البنية اللغوية للقطة سينمائية، وعن طريق أي عرف متبع من أي نوع. لذلك يمكننا القول إنه متحرر بنيوياً من الأيديولوجيا.

وفي الخيالي، يُخلق المعنى في الكفاح لإشراك العقل في تجربة الجسد غير القابلة للتواصل. وكما يقول بوند "تصبح الذات شريكة للآخرين" (بوند، 21/ 9/ 2006). والمعنى المستنبَط في الخيالي يتم إبداعه حديثاً بحيث يستثني مصطلحات اللغة ويصعب تحديده اجتماعياً. وفي تشريع ما هو سابق للعقلاني-الثاني، فإن الجزء الثاني للحدث المسرحي البوندي-العاطفة، وليس اللغة يقرر الهوية: عواطفك تقرر من أنت. وفي حين يحتوينا التحديق الرمزي بل ويشوهنا (يُسمح لنا بأن نكون واعين ذاتياً)، نكون في الخيالي قادرين على ما يسميه بوند "التخيّل الراديكالي" -راديكالي لأنه يذهب عميقاً كخلق الهوية نفسها. فالتحديق الخيالي يجعلنا قادرين على توليد المعنى مجازياً. وفي الكفاح للاندماج مع الآخر، ربما نفقد الأساس المنطقي الاجتماعي، لكننا نكسب ارتباطاً عاطفياً أكثر حميمية مع الآخر. ففي الخيالي، يُعاد بناء قيمنا راديكالياً بما يمنحنا طاقة من أجل الإنسانية -البطولية الغيرية- التي نسعى إليها، لكنها تنكرنا بنيوياً في الرمزي.

وتزعم هلين باكون أن "كلاً من الملهاة والمأساة يتمحور حول علاقة الرجل بالخطأ. والخطأ غير المعترف به هو سبب الرضا الذاتي الذي لا يكون في موضعه؛ أي الهزلي، فالاعتراف بالخطأ، مع بعثرة الرضا الذاتي والوهم الخاصين به، هو من حيث الجوهر مشهد اعتراف، أي قلب التراجيديا" (باكون، 1959، 1943/ غوتورث، 1993: 183). نستطيع أن نرى في الحدث المسرحي البوندي دمجاً لحدود التطرف -الملهاة مع المأساة: تبعثر رمزي متزامن واعتراف استدلالي مجازي ينتشر بقوة بين المشاهدين كما رأينا، وقدر غير عادي من العواطف المتنوعة. فالوعي مرتبط باللغة في الرمزي، والذات مرتبطة بالمشهد في الخيالي. ولعل الدراما في دمج اللغة والصورة والرمز والدلالة تمتلك القوة الداخلية لأجل وعي ذاتي نفسي اجتماعي فريد من نوعه: اكتشفه الإغريق القدامى وأعاد نشره بوند. ويخلق الحدث المسرحي، كما سنرى لاحقاً، دمجاً متحركاً لأشكال فين: الهزلي يمتزج بالمأساوي، واللغوي بالمرئي، . . . وهكذا. ولعل أداءه، كما سنرى، يتمثل في إعادة خلق الاستقلال الذاتي الراديكالي للأثينيين كونهم أوجدوا مؤسسات مدنية مثل القانون، والعلم، والدراما هي التي جعلت تلك المؤسسات ممكنة.

القواعد المزدوجة أو تركيز الطاقة النفسية

يحصل الحدث المسرحي البوندي عندما تعمل البنى الرمزية والأيقونية في آن واحد: وهذا ما تسميه دوروثي هيثكوت "التواجد على الحافة" (هيثكوت، 2005). ويعني ذلك أن المقياس في الإشارة يمكن النفاذ منه في كلا الاتجاهين حالاً: المعنى لديه الإمكانية ليكون اجتماعياً وشخصياً، منطقياً وعاطفياً، هزلياً ومأساوياً. وتصف لوس أريخاي المفكرة التي تنادي بالمساواة بين الجنسين، تصف هذه العملية بأنها "قواعد مزدوجة" (وتفورد، 1989) حيث نرى أن القواعد المجازية الرأسية والقواعد الرمزية الأفقية تغوص عميقاً وتذهب بعيداً. وهنا يبين مقياس سوسر اتساعاً وعمقاً كبيريْن للمعنى: نظامان قِيَميان يرتبطان مثل "شفتيْن" في وضع كثير التعقيد يتعذر قياسه (ويعملَ نفسه فقط في رمزية الكلمة المنطوقة). وبين الشفتين هنا، لا تقمع النقائض المزدوجة بعضها بعضاً، وإنما يتم احتواؤها –عالم من المعاني يسكن في سيجارة تُستثمر فيها طاقة عاطفية كما هو موضح أعلاه: ليس ثمة استجابة "صحيحة" أو "خاطئة" من جانب المشاهدين. ويشير فرويد إلى أن هذا "التقليص للفرضيات المضادة للتماثل أو التي تمثلها كشيء واحد هو من مظاهر الأحلام واللغات القديمة التي كان لها كلمة واحدة لكلا النقيضين: قوي–ضعيف، مسن–شاب، بعيد–قريب، متصل–منفصل (فرويد، 1997: 202). وقد اصطدم ذلك بوضع مفعم بالاحتياجات الاجتماعية، حيث يجب أن نعترف بأن إمكانية العمل الواعي أو المستقل يصبح لا وجود لها. ويمكن أن نتواجه مع عمل في مثل هذا الوضع غير العقلاني إلى حد الجنون، بحيث لا نستطيع استخدام الأيديولوجيا، واللغة، والمجتمع، لجعله ذا معنى: علينا أن نعرّف أنفسنا معه لإيجاد صلة مجازية.

لقد كان المسرح، على أي حال، مستثمراً تاريخياً من جانب الأثينيين القدامى لتحدي (التحاور مع، بدلاً من عبادة) الآلهة، الدال الأساسي لهم. ربما كان الأثينيون القدامى أحراراً خارج المسرح للتفكير إبداعياً من أجل أنفسهم (الاكتشاف، الفلسفة، القانون، العلم، . . . وهكذا) لأنهم في المسرح أبقوا الأوتوقراطية الحوارية للدال الأساسي الخاص بهم في وضع حرج. فالدال في القرن الحادي والعشرين، العاصمة الكونية (التي يقود عنفها المبرر بازدياد عالمنا الأمين جداً –غير الواعي– والعمل) متقلبة مثل زيوس، لكن بتكنولوجيا أفضل بكثير. علينا أن نسأل أنفسنا إلى أي درجة من الفعالية ستتحدى الدراما في القرن الحادي والعشرين منطقها الذي يبدو عنيداً لا يرحم.

كيت كتافياز
أستاذة دراما في كلية نيومان – إنجلترا

الهوامش

* كيت كتافياز (Kate Katafiasz)، أستاذة دراما في قسم اللغة الإنجليزية في كلية نيومان (Newman) في بيرمنجهام بإنجلترا. اهتمت كثيراً بالكتابة في دور الكاتب المسرحي الإنجليزي المعاصر إدوارد بوند في مجال الدراما والمسرح، كما تبحث في مجال الأشكال الدرامية الجديدة في ما بعد الحداثة، وهي عضو هيئة التحرير في مجلة (The Journal for Drama in Education)، وقد كتبت هذه المادة خصيصاً لملف الفنون والتربية في مجلة "**رؤى تربوية**".

[1] إدوارد بوند (Edward Bond) كاتب ومخرج مسرحي، ولد في لندن العام 1934، وأثار جدلاً منذ عرض مسرحيته (Saved 1965) التي قدمت في المسرح الملكي في لندن، وفيها يقذف طفل في عربته بالحجارة حتى الموت. وفي العام 1971 كتب مسرحية (لير) كإعادة لكتابة مسرحية (الملك لير) لشكسبير (وهي مترجمة إلى العربية)، وقد أثار جدلاً واسعاً أيضاً. اشتغل بوند مع فرق مسرحية عديدة، كما عمل مع مجموعات مسرحية في مجال المسرح في التربية، وله تأصيلات نظرية ومعرفية منشورة في كتب ومجلات تتناول الحقل المسرحي وله الكثير من المسرحيات منها:

Bingo/ The Fool/ The Woman/ Stone, The worlds/The Activities Papers /Restoration /Summer, Human cannon/ The Bundle/ Jackets/ In the Company of Men, The War Plays/ Choruses from After the Assassinations, The Crime of the Twenty- First Century/ Olly's Prison/Coffee.

المراجع

- Allen, D. (2005) *Between Bond and Brecht in The Brecht Yearbook 30* University of Wisconsin press.
- Althusser, L. (1971) *Essays on Ideology* London: Verso in Counsell, C. (Ed.) (2001) *Performance Analysis* London: Routledge.
- Bacon, H. (1959) *Socrates Crowned* Virginia Quarterly 35 in Gutwirth, M. (1993) *Laughing Matter: an essay on the comic* London: Cornell.
- Barthes (1956) *The Tasks of Brechtian Criticism* in Eagleton and Milne, (eds.) (1996) *Marxist Literary Theory* Oxford: Blackwell.
- Bond, E. (1997) *Eleven Vests* London: Methuen.
- Bond, E. (2000) *The Hidden Plot* London: Methuen.
- Bond, E. (2006)*The Under Room* London: Methuen.
- Castoriadis, C. (1987) *The Imaginary Institution of Society* Cambridge Mass: Polity press.
- Chandler, D. (2002) *Semiotics: The Basics* London: Routldge.
- Colvill, B. (2004) *Evoking the Imagination to seek Reason* in The Journal for Drama in Education Vol 20 issue 2 (ed. Davis) National Association of teachers of Drama (NATD).
- Cooper, C (October 2005) Big Brum Workshop at Bartley Green School, Birmingham.
- Davis, D. (Ed.) (2005) *Edward Bond and the Dramatic Child* Stoke: Trentham.
- Dor, J. (2004) *The Unconscious Structured Like a Language* New York: Other Press.
- Freud, S. (1976) *Jokes and their Relation to the Unconscious* Harmondsworth: Penguin
- Freud, S. (1997) *The Interpretation of Dreams* Ware: Wordsworth.
- Freud, S. (2003) *The Uncanny* London: Penguin Classics
- Heathcote, D. (1982) SCYPT Journal No 9 in Neelands and Dobson (eds) (2000) *Theatre Directions* London: Hodder and Stoughton.
- Heathcote (2005) a conversation over breakfast with the author at an NATD conference
- Hegel, G. (1977) *The Phenomenology of Spirit* Oxford: Clarendon.
- Homer, S. (2005) *Lacques Lacan* London: Routledge
- Lacan, J. (2006) *Ecrits* London: Norton
- Peirce, C. (1958) *The Collected Writings* Cambridge MA: Harvard.
- Roper, B. (2006) from an informal seminar about Edward Bond in Handsworth
- Stavrakis, J. (2000) *Lacan and the Political* London: Routledge.
- Wright, E. http://www.cus.cam.ac.uk/~elw33/articles/humour.html (accessed 7.8.2006).
- Whitford, M. (1989) *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* London: Routledge.