أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة لترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN

جون بول سارتر
نص مكتشف : سيناريو "المقاومة"
سريل سميث
كيف دفن الماركيز دى ماركس!
إريكاكورتيس بزايس
توظيف العلامات المرجعية
ساه وتنارو
تأثير السينما الأخيرة فى الفيلم اليابانى
رايس نسو
الرقص والتكنولوجيا
لورى سوتوسون
النظرية الموسيقية والأداء
ايسانوس وديوو
المواقع البوتوبى للهوية السراء
جيوزاى سوتسون
مقاربات فى البلاغة التشكيلية
ماركوس سيكلر
قراءات للتفكيكية
فيليب أوسلاندر
الحياة ووسائل الاتصال

العدد الثالث - شتاء ٢٠٠١

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها اكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتيرا التحرير د . محمد مهران

احمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد اردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

توظيف العلامات المسرحية ترجمة : د. خالد سالم مراجعة : أ.م.د. حسن عطية ١٥

تعليم المسرح التجريبي ترجمة : محمد الجندي مراجعة : أ.د. نبيل راغب ٣١

سينما

علامات الصور السينمائية ترجمة : د.جيهان عيسوى مراجعة : توفيق صالح ٤٥

تأثير الفيلم الأجنبي في السينما اليابانية ترجمة : نجلاء الحفنى مراجعة : د. عادل امين ٥٥

موسيقى

الموسيقى والأداء ترجمة : سامح فكرى مراجعة : د.نيفين علوبة ٧٥

تعليم التأليف الموسيقى ترجمة : د. فيفى فريد مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٩٣

رقص

الرقص والكمبيوتر ترجمة : هبة نبيل مراجعة : د. مصطفى عثمان ١١٣

الرقص والتكنولوجيا ترجمة : داليا صبرى مراجعة : أ.د. ماجدة عز ١٢١

فنون شعبية

الحياة في الغنية ترجمة : د. سومية مظلوم مراجعة : صفوت كمال ١٢٩

الهوية السمراء ترجمة : د. سهير الجمل مراجعة : محمد الجوهرى ١٦٧

فن تشكيلي

الحقيقة أمن في اللوحة أم في العين؟ ترجمة : د. محمد توفل مراجعة : أ.د. محمد حامد ١٩٢

البلاغة التشكيلية ترجمة : د. إيمان حجازي مراجعة : أ.د. رمزي مصطفى ٢١٥

نظرية نقدية

قراءات للتفكيكية ترجمة : أ.د منى صفوت مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٢٢٩

الخدانة ومابعدها ترجمة : احمد حسن مراجعة : أ.م.د. حامد غانم ٢٥١

نظرية ثقافية

السياسات الثقافية والموروث الثقافي ترجمة : أ.د. امين الرباط مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسن ٢٦٩

كيف دفن الماركسيون ماركس؟ ترجمة : د. لنا يونس مراجعة : أ.د. منى ابو سنة ٢٠٧

إتصال

تحديد الفروق بين الحياة ترجمة : سالي الأشقر مراجعة : أ.د. مختار التهامي ٢٥٣

إبداع

نص "المقاومة" ترجمة : نورا امين مراجعة : أ.د. رفيق الصبان ٢٧١

مصطلحات

التسامح ترجمة : سهى يحيى مراجعة : أ.د. صلاح قنصوة ٤٠٢

تعريف بكتاب العدد الدوليين

جون بول سارتر *Jean-Paul SARTRE*

اشهر كتاب فرنسا الوجوديين بعد الحرب العالمية الثانية.

لارى سولومون *Larry SOLOMON*

أستاذ الموسيقى فى بيما كوليج، وجامعة أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوران سونسون *Göran SONSON*

استاذ علم العلامات بقسم علم العلامات الثقافية فى جامعة لوند بالسويد .

فيليب اوسلاندر *Philip AUSLANDER*

مفكر إنجليزي، وناقد متخصص في فنون الأداء بالمملكة المتحدة.

رونالد والترز *Ronald WALTERS*

باحث، و مدير معهد القادة الأمريكي الإفريقي بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوكي كولف Joukje KOLFF

مهندسة هولندية الأصل امريكية الجنسية متخصصة في دراسة الرقص فى مراكز الأجهزة الإلكترونية للابحاث العلمية فى جامعة ولاية اهيو.

David THROSBY

دافيد ثروسبى

استاذ الاقتصاد فى جامعة مكارى فى سيدني باستراليا.

Arjo KLAMER

ارجو كلامر

استاذ اقتصاديات الفن و الثقافة فى جامعة اراسموس فى روتردام بهولندا .

Emiko KAKIUCHI

إميكو ككيوشى

مدير مكتب العلاقات الدولية فى معهد الدراسات المتقدمة فى جامعة الأمم المتحدة فى طوكيو باليابان .

Paola AGOSTINI

باولا آجوستينى

أستاذة الموارد البيئية و الطبيعية فى البنك الدولي فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

Richard A. ENGELHARDT

ريتشارد أ. إنجلهارد

المستشار الثقافي الإقليمي لمنظمة اليونسكو الدولية بفرع آسيا و المحيط الهادي في تايلاند.

Peter SZENDY

بيتر سيندى

مترجم اعمال عالم الجمال الألماني الأشهر تيودور ف. اد ورنو في فرنسا، و مؤرخ موسيقى بارز .

Tanella BONI (1954-)

تانلا بوني

كاتبة بارزة، ومؤلفة، ومبدعة، وأستاذة الفلسفة فى جامعة ابيدجان .

سيريل سميث Cyril SMITH

أحد أشهر المهندسين في سيدني بأستراليا .

إرينا د. كوستاش Irina D. COSTACHE

أستاذة مساعدة متخصصة في الفنون البصرية.

جو هيني Joe HEANEY

أستاذ في جامعة ارشيف علم الموسيقى الإثنولوجية في المملكة المتحدة .

جيم هيملتون Jim HAMILTON

أحد كبار النحاتين في غرب الولايات المتحدة الأمريكية. رحل عنا في العشرين من أبريل من العام السابق ٢٠٠٠ . عن عمر يناهز الثمانين عاما.

ساتو تاداؤ Sato TADAO

ولد عام ١٩٢٠ في محافظة تيجاتا. عمل رئيسا لتحرير مجلتي "النقد السينمائي"، و"علوم الفكر". كما عمل ناقدا سينمائيا، بجانب إصداره لمجلة "دراسات في تاريخ السينما" eiga-shi Kenkyú على نفقته الخاصة عام ١٩٧٣، والتي نشر بها كثيرا من الوثائق والدراسات الخاصة بتاريخ السينما. يعد البحث المنشور له في هذا العدد، جزءا من دراسة اشمل له عن تاريخ السينما اليابانية.

إريكا كورتيس بازايس Erika CORTÈS BAZAES

رئيس مسرح التشيلي .

أيساتوسى ونيو Aïssatou sy- wonyu

أستاذ فى جامعة روان بفرنسا .

ماركوس سيسكر Marcos SISCAR

أحد المختصين العالميين فى التفكيكية .

فرانك كايم Frank KEIM

أستاذ بجامعة اولم بالمانيا .

كلمة التحرير

الأقرب ، الأبعد ، الأعمق ، الزائل ، الأبديّ، أبعاد تتداخلُ في الفنون المعاصرة العالمية ، في تموجات تتأخى حينًا وتتنافر حينًا ، في تجاذُب يُشعرك بأنّ الفاجعةَ والغبطةَ توحم رحِمًا ، بسبب من هذه التوءمية ، يبدو قلقُ الفنان العالمي هادئًا وديعًا كأنه بوح عاشق .

ونتساءلُ، فيما نقرأ هذه الأبحاث والدراسات والمقالات ، من يتكلّم هنا؟ المتنوعُ ، المتعدد ، التراب، أم الفردُ الإنسان؟ أهو المرئي أم اللامرئي؟ ذلك أننا نكاد لا نميّز، تحت قبة هذا الفن المعاصر العالمي الذي يسبح في ماء القلق، بين الشخص وظلّه ، الشيء وشبحه . وربما استطعنا أن نُصغيَ تحتها إلى أموات يخاطبون أحياء ، وإلى أشياء تتحاورُ مع أشياء أخرى. وربما شبه لنا أن هناك بين أحضان بعض الأبحاث والدراسات والمقالات أصدقاء يلوّحون لنا من الأمكنة التي لا عودة منها.

ولئن كان حسّ الفاجعة والزوال يتغلغل في الأبحاث والدراسات والمقالات، إلى أبعد مما يتغلغل حس البقاء والغبطة ، فإننا نشعر بأنها مغمورة بندى التحولات، حتى ليكادُ الزوالُ يبدو كمثل البقاء ، وتكادُ الفاجعة تكون عرسًا .

فهذا الفن المعاصر العالمي الذي يهمسُ به صوتٌ خفر كأنه الصمت ، يبدو رثاءً للوجود لكن في صيغة من المدح، ورفضًا للأشياء لكن في شكل من

الصداقة، وموتًا - لكنه الموت الذى لا يجدُ نفسه إلا فى ما يمجدُ الحياة . هكذا يبدو هذا الفنان العالمى - إذا جاز هذا التعبير العام - كأنه يحيا فى المفصل الذى يَصلُ بين الحضور والغياب، في شرْق يتبطّنُ الغرب، فى غرب يتبطّن الشرق. أو لنقل، يبدو كأنه يحيا آتيًا ذاهبًا على الجسر الذي يَجمعُ بين النقائض، ويَصلُ بين الأطْراف.

التحرير

المترجم الناقل*

ميز العرب في ادبياتهم - كما فعل الغربيون - بين النقل او الترجمة والتعجيم. فالنقل او الترجمة هو نقل الكلام الأجنبي إلى لغة الأم، بينما التعجيم هو نقل الكلام من اللغة الأم إلى لغة اخرى، كما اضافوا مصطلحا خاصا بهم هو التعريب، وهو إضفاء الصفة العربية ادبيا واجتماعيا على النص الدخيل. والراجح لدى جمهور المؤرخين ان النقل بدأ في الإسلام، على عهد بني امية، على نحو خجول، من خلال نقول قليلة تتعلق بالصنعة، ثم استشرى امره، ايام العباسيين، في "بيت الحكمة" تحديدا، وغدا وظيفة رسمية، ترعاه الدولة وتستحضر له مهرة المترجمين لنقل تراث الإغريق والهند وفارس، في الحكمة والرياضيات والفلك والطب وسائر العلوم. وبموازاة حركة النقل في الشرق، قام التعجيم في الأندلس بدور بارز، عرفت اوروبا، من خلاله، مآثر الإغريق والعرب معا باللغة اللاتينية. في القرن التاسع عشر، استعاد النقل إلى العربية سطوعه بعدما خبا الفه في عصور الانحطاط، ولايزال - حتى الساعة - يشق طريقه باطراد، لتعريف الشرق العربي بما استجد في الغرب عموما، في مجالات العلوم والآداب والاجتماع والسياسة والاقتصاد والفلسفة . ولكن الذي يعود إلى الكتب المنقولة في القرن التاسع عشر حتى الثلاثينيات من القرن العشرين، يلاحظ ان هذه المعربات وسمت بفعل "ترجم". وهو امر يدعو إلى الدهشة.

مارون عيسى الخوري

* عن مقال « مارون عيسى الخوري، بين المترجم الناقل والترجمان المحمول على سرعة الخاطر »، صحيفة الحياة، عدد الخميس ١٦ نوفمبر ٢٠٠٠.

اتصال

يدور
بحث فيليب أوسلاندر "علم
الوجود في مقابل علم التاريخ" * حول تحليل
الفروق التي تفصل بين الحياة و الواسطة، بين الشكل
الحي و الاتصال، بين الغاية و الوسيلة. يتمثل البحث في
إزالة الجسر الذي يصل بين وسائل الإعلام الجماهيري والعملية
الاجتماعية، بالفعالية العالية التي تمارسها وسائل الإعلام
والاتصال من صحافة وإذاعة و تليفزيون و سينما من جهة. و من
جهة ثانية، بالتاثير البالغ الذي تمارسه هذه الوسائل في المدى
القصير و المتوسط و البعيد في عقول الملايين و قلوبها، كما في
سلوكها و علاقاتها بالمؤسسات السياسية والاجتماعية و الاقتصادية
و الثقافية. و من المحال ان نتصور، في عالم الألفية الثالثة،
العلاقات الاجتماعية و الاقتصادية والفكرية و الثقافية
والسياسية بمعزل عن وسائل الإعلام و الاتصال
الإلكترونية المنتشرة في مختلف بقاع الأرض.

* هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث ontoco gy vs. history making distinctions between the live and the mediatized لمؤلفه philip Auslander ، وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية ، http://webcasl.gatech.edul papersl orchauslander.html

علم الوجود في مقابل علم التاريخ :

الفروق بين العروض الحية والعروض المنقولة عبر وسائل الاتصال

تأليف : فيليب أوسلاندر
ترجمة : سالي محمد إمام
مراجعة : أ.د مختار التهامي

مع ان هناك اهتماما كبيرا بطرق التفكير في وسائل تفاعل الأداء الحي مع تكنولوجيات المعلومات والوسائط المختلفة، لكن ما زال الاتجاه قويا في نظرية الأداء، لوضع الأداء الحي في مكانة مغايرة للوسائط والأشكال التكنولوجية. ويتركز هذا التضاد في عاملين رئيسين، هما: الإنتاج (بمعنى النسخ او الاستنساخ) والتوزيع . ويعرّف هربرت مولدرنجز Herbert Molderings الإنتاج قائلاً ، "إن العروض الحية لا تحوى عوامل إنتاج، على عكس الفن التقليدي... فما يتبقى من العرض في شكل صورة او شريط فيديو، لا يشكل اكثر من بقايا واجهة ضئيلة متحجرة من عملية حية، تمت في وقت مختلف ومكان مختلف" (١٧٢-٢)، او كما تقول بيجي فيلان Peggy Phelan "إن الأداء يمكن تعريضه بأنه تمثيل من دون إنتاج". "فالأداء الحي يحقق ذاته من خلال التوارى والاختفاء"..... اما بالنسبة إلى التوزيع، فإن باتريس بافيس Patrice Pavis يقارن الأشكال العديدة للبرامج الإذاعية والتليفزيونية المتكررة، بالمدى المحدود للمسرح، قائلاً: "ما ايسر ان تقوم وسائل الإعلام بمضاعفة عدد المشاهدين، وتصبح في متناول الجماهير الغفيرة، في حين ان المسرح مهما بوطد من علاقاته، فإن العرض المسرحي لا يحتمل اكثر من عدد محدود من المشاهدين..."(١٠١). وفي هذه التشكيلات، تتسم العروض الحية بالألفة والمودة والاختفاء، في حين تتميز وسائل الإعلام بالقدرة على مضاعفة جماهيرها بواسطة الإنتاج

والاستنساخ او التكرار . وتلخص فيلان هذا الراى قائلة ، "إن الأداء المسرحى يحترم فكرة انه يمكن لمجموعة محدودة، وفى إطار وقت محدد ومكان محدد، ان تخوض تجربة مع قيمة لا تترك اى اثر مرئى فيما بعد" .

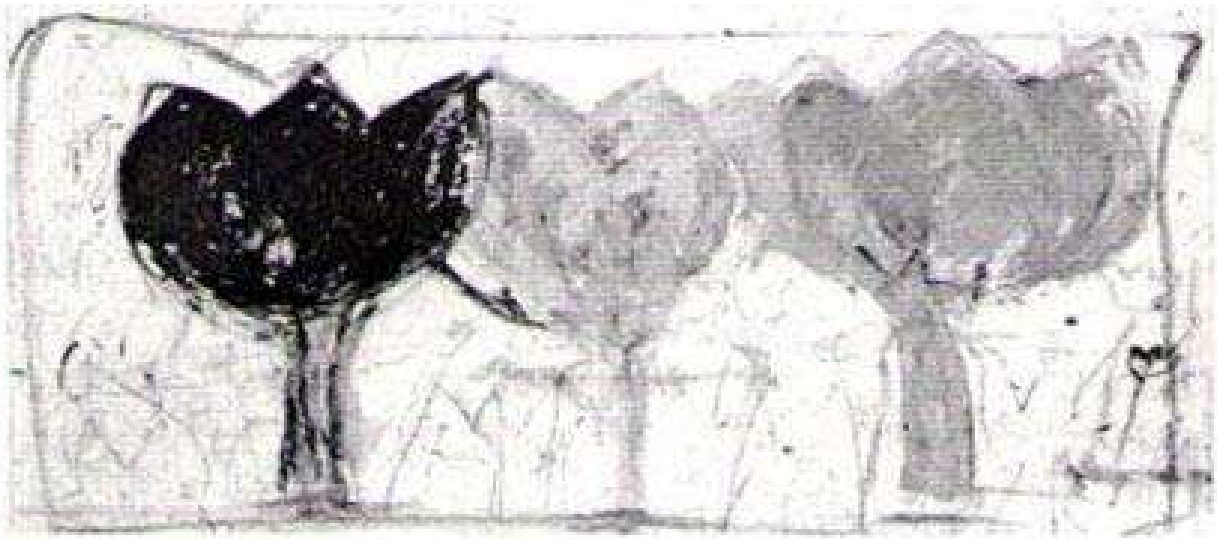
و بالنسبة إلى الكتاب الذين ذكرتهم، فهم يؤكدون، علنا او ضمنا، على قيمة الحياة، ويفضلونها على وسائل الاتصال، كما هو واضح من المقارنة التى عقدها مولدرنجز Molderings بين الأداء "الحى" وشريط الفيديو "الميت". حتى بافيس Pavis، الذى يؤكد على ضرورة النظر إلى المسرح من خلال علاقته بوسائل الإعلام الأخرى، فإنه يصف تأثير الوسائط الأخرى في المسرح، بأنه "تلويث تكنولوجى وجمالى". وفى معظم الحالات، تدور هذه التحليلات فى جو الميلودراما، التى تجسد الأداء الحى البرىء في صورة ضحية مهددة، ينتهكها ويسيطر عليها ويلوثها الآخر الغادر، الذى يضعها فى صراع بين الحياة والموت . وانطلاقا من هذه

آن سميث

النظرة، فمتى يمتثل الأداء الحى للوسائط ويخضع لها، فإنه يفقد كيانه الحى .

ونستطيع أن نتفهم القلق الذى يعانيه النقاد المنحازون إلى الأداء الحى، على ضوء توجه اقتصادنا الحضارى، الذى يفضل الوسائط ويهمش الحياة . وقد وصف جاك اتالى Jacques Attali ، فى تحليله للاقتصاد السياسى للموسيقى، الوضع التاريخى الحالى بانه يخضع لسيطرة شبكة متكاملة من التكرارات التى لا

تعطي قيمة إلا للسلع الحضارية المنتجة بالجملة. وفي اعتقاده أن الأداء الحي ليس أكثر من بقايا أثرية من النظام التاريخي السابق، الذي لا يمثل سوى القليل في الوجود الحضاري أو السلطة الحضارية . وتؤكد فيلان أن عدم قدرة الأداء الحي على المشاركة في اقتصاد التكرار، "يمنح فن الأداء اختلافه وتميزه". ومروراً بذلك، أود أن اقترح أنه في سياق اقتصاد الوسائط المتكرر، بشكل استخدام تكنولوجيا الاستنساخ، بطريقة تتصدى لهذا الاقتصاد، لحظة معارضة أكثر فعالية من مجرد تأكيد قيمة الأداء الحي . وأذكر، على سبيل المثال، جهاز كريستين كوزلوف ، ("المعلومات، من دون نظرية" ١٩٧٠)، والذي يتكون من جهاز تسجيل مزود بدائرة كهربائية مغلقة، والتحكم فيها مثبت في جهاز "التسجيل". ومن ثم، فإن المعلومات الجديدة، كما لاحظت



ازهار مييز

الفنانة نفسها، تحل محل المعلومات المسجلة على الشريط باستمرار، "ولا يوجد دليل في الواقع على وجود المعلومات القديمة" (in Meyer 172).

وهكذا، فإن وظائف (الاستنساخ) والتخزين والتوزيع، التي تحرك شبكة

التكرار، تقوضها طريقة استخدام التكنولوجيا التى اسست هذه الشبكة فى المقام الأول. وبهذا المعنى، قد يصبح الإنتاج من دون تمثيل، اكثر موضوعية من التمثيل من دون إنتاج .

من الواضح أن الاتجاه إلى وضع الأشكال الحية وتلك المنقولة بواسطة وسائل الاتصال فى علاقة تناقض، اتجاه يتسم بالأبديولوچية. ويؤكد بعض واضعى النظريات أن وجود الأداء الحي على هامش اقتصاد التكرار، يجعل منه موضوعا للمناظرة. ويصف مولدرنجز Molderings فن الأداء بانه رد فعل عكسى مباشر للتسطيح التليفزيوني واغتراب الصورة المرئية Objectivation (١٧٨-٧٩). وتتناول فيلان هذا الموضوع فى مناظرة عن مسرحية "الشفق" "لأنا ديفير سميث" Anna Deveare Smith التى اقيمت في لوس انجلوس ١٩٩٢ ، فتؤكد على أن مسرحية سميث، التى تدمج وتومئ إلى، بل تتجاوز صور الوسائط واسعة الانتشار لأعمال الشغب فى لوس انجلوس عام ١٩٩٢ ، إنما "تهدف إلى الاستيعاب، والحفاظ على الفيضان المتدفق من الصور التى انتجتها الكاميرات بشكل آلى". وتلاحظ فيلان أن هذا الأسلوب فى إدراك العلاقة بين الأداة الحى ووسائل الاتصال، مبنى من منطلق أن "كاميرات التليفزيون تعطى مجرد "صور"، فى حين يعطى المسرح "حقائق حية". وتشير فيلان إلى المدى الذى تدين به مسرحية سميث للكاميرا .. التى تستهلها وتصوغها وتقدم إليها فى شكل جذاب" (المقدمة، فقرة ٦).

وترى فيلان أن مسرحية سميث "تمدنا بطريقة اخرى لتفسير العلاقة بين الأداء السينمائى والأداء المسرحى، وان ادائية الكاميرا تحتاج إلى أن تتم قراءتها كمسرح" (المقدمة، فقرة٧)، ومع قيام فيلان بوصف التفاعل الدقيق بين الأداء الحى ووسائل الاتصال، والذى يتعدى حدود التقابل او التضاد، فإن اقتراحها بان ننظر إلى عمل الكاميرا كمسرح، يميل إلى التفضيل التقليدى للأداء الحى على الوسائط. فمن طريق دخول المجال المسرحى، او النظر إليها كمسرح، قد

تصبح صور الوسائط محل نقد.

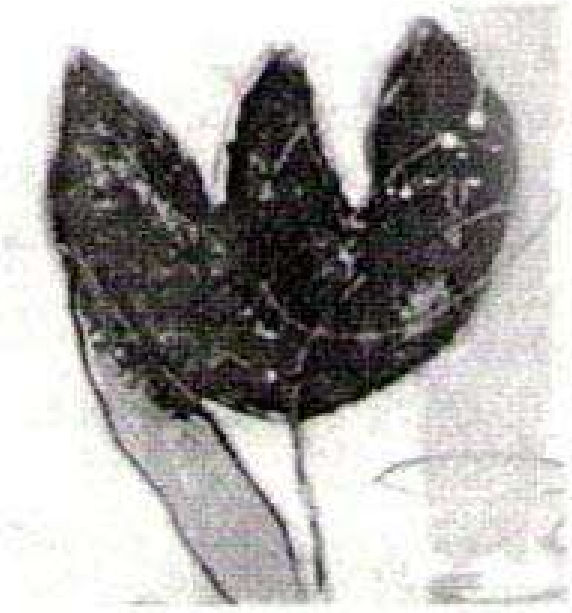
واعتقد أن فكرة تفضيل الأداء الحي، كمجال مفتوح للنقد، فكرة راسخة إلى درجة أنني إذا أصررت على أن العلاقة بين مصادر الوسائط والأداء الحي في مسرحية سميث، ترجح النظر إلى مسرحيتها كعمل تليفزيوني، فإن هذا التوصيف قد يوحي بأنني أعني أن كلام فيلان لا يمكن أن يوظف نقديا.

والواقع أن هدفي هنا هو زعزعة تلك التناقضات النظرية بين العروض الحية وتلك المنقولة بواسطة الاتصال، من خلال الإشارة الأولى إلى ما يمكن أن نطلق عليه "علم الوجود الإلكتروني" لوسائل الإعلام (لا تنطبق هذه الملحوظات المبدئية على السينما بالطبع، لأنها فوتوغرافية وليست إلكترونية)، "إن الإرسال المتدفق يتبعه اختفاء وتلاش مستمران لما كنا نراه من لحظات. فالمسح بالإلكترون يرسم صورتين بإطارين ظاهرين، ثم تندمج الخطوط لتشكل صورة "كاملة". ولكن الشعور بالحركة على الشاشة ليس فقط وهما بصريا ينتج من التوالي السريع للأطر، ولكن كل إطار - على حدة - غير متكامل، حيث يختفي الخط والمسح الأول للإطار من القرنية، قبل أن يكتمل الامتزاج الثاني. فوجود شاشة التليفزيون، بالنسبة إلى الناظر، أمر متغير باستمرار، "موجود" بشكل متقطع فقط، كما لو كان كتابة على الزجاج .... في سلسلة لا تنتهي من الوجود والاختفاء" (٣٠-٣١).

وكما توضح هذه المقولة المقتبسة من شين كوبت Sean Cubitt، فإن الاختفاء صفة أساسية في التليفزيون، تميزه أكثر مما تميز الأداء الحي، فالصورة التليفزيونية تظهر وتختفي في الوقت نفسه، و لا توجد نقطة معينة توجد فيها بصورة متكاملة، فوجودها هو مجرد تأثير وهمي يخلقه التخطيط الإدراكي للناظر. وعلى المستوى الإلكتروني، فالصورة التليفزيونية لا تعد واجهة متحجرة من بعض الأحداث، كما يقول مولدرنجز، وإنما هي عملية حيوية لا نهاية لها. وبالنسبة إلى بعض واضعي النظريات، فإن وجود الصورة التليفزيونية في الحاضر فقط، بجنب الفكرة التي تقول إن التليفزيون (والفيديو) شكل

من أشكال الإنتاج .

ويشير كل من ستيفن هيث Stephen Heath، وجيليان سكيرو Gillian Skirrow، عند مقارنة التليفزيون بالسينما في هذا الشأن، إلى أن السينما تتجه نحو الذاكرة اللحظية ("كل شيء غائب ومسجل في الذاكرة التي تظهر فجأة من دون أن تكون شيئًا آخر فيما مضى")، في حين يعمل التليفزيون كغياب للذاكرة. فالمادة المسجلة التي يستخدمها، "بما في ذلك المادة المسجلة في السينما"، تظهر



زهرة التيوليب ١٩٩٣

كواقع في إنتاج الصورة التليفزيونية (٥٤-٥٦)، بغض النظر عن كون الصورة التليفزيونية حية أو مسجلة.

وكما يذكرنا ستانلي كافل Stanley Cavell ، فإنه في التليفزيون "لا توجد تفرقة حسية بين الأداء الحي والأداء المستعاد" (٨٦) ، فإنتاج الصورة التليفزيونية يحدث فقط في اللحظة الحاضرة . "ومن هنا، فإمكانية جعل الصورة التليفزيونية إلكترونية ، بحيث يمكن تطويرها وتغييرها وتحويلها في لحظة انتقالها ، يعد إنتاجا في الحاضر" (هيث Heath وسكيرو Skirrow ، ٥٣) .

ومع أن هيث وسكيرو يشيران هنا إلى العرض التليفزيوني، لكن كلامهما ينطبق على الفيديو كما ينطبق على الإذاعة ، فالصورة التليفزيونية ليست مجرد تكرار للأداء، ولكنها أداء في نفسها. وإذا حولنا نظرتنا - للحظة - من الكتابة الإلكترونية على الزجاج، إلى التفكير في طبيعة الكتابة المغناطيسية على شريط فيديو، فثمة نقطة جديدة تطفو على السطح . ويعتقد كوبيت أن الملامح الأساسية

"الظاهرة الأجيال الضائعة"، الناجمة عن المراحل المختلفة للحياة، تتمثل فى الصورة المتحركة التى تعرض من طريق الفيديو، ومن المحتمل أن تمر من خلال "الشريط الرئيس، إلى شريط آخر منسوخ، إلى العرض التليفزيونى عبر فترة زمنية، حيث تبدأ فى الاضمحلال مع كل عرض للمسرحية" (١٦٩)".

وتشترك مع الفيديو فى تلك الخاصية، وسائل اخرى للإنتاج التقنى، ومنها التصوير وتسجيل الصوت . فبما أن الشرط والأفلام ووسائل التسجيل الأخرى تتدهور مع الوقت، ومع كل استخدام، فهى تصبح فى الواقع اشياء مادية مختلفة عند كل عرض، مع أن تلك العملية لا تصبح مرئية إلا حين تصل إلى جماهير النقاد (أى حين تظهر عيوب واضحة فى الفيلم او الفيديو). فكل مرة أشاهد فيها شريط فيديو، تكون هى المرة الوحيدة التى استطيع أن اشاهد فيها هذا الشريط بعينه فى تلك الحالة، لأن عملية التشغيل نفسها تغيره . فالشريط الذى اضعه - بدءا - فى شريط الفيديو المضغوط، أو فى جهاز العرض السماعى، يبدأ فى الاختفاء فى اللحظة نفسها، التى ابدأ فيها في مشاهدته أو الاستماع إليه . إذن فالاختفاء، أو الوجود فى اللحظة الحاضرة فقط، ليس خاصية وجودية للأداء الحى، تميزه عن الأنماط الأخرى من الإنتاج التقنى، فكل من الأداء الحى والأداء من طريق الوسائط، يستند إلى الاختفاء. فالصورة التليفزيونية تظهر من طريق عملية مستمرة، يتم فيها استبدال الخطوط المتتابعة بعضها ببعض، فهى موجودة وغير موجودة فى الوقت نفسه، ذلك أن استخدام التسجيلات يؤدي إلى تدهورها . فمن الناحية الموضوعية المادية البحتة، لا يكتمل الإنتاج التليفزيونى، أو الأنماط الأخرى من الإنتاج الفنى، مثل الأداء الحى، إلا من طريق الاختفاء .

إننى ارغب فى أن أتناول مسألة الإنتاج فى سياق اخير، وهو أن آخذ، بعين الاعتبار، مسألة التكرار المتعلقة بها، حيث يشير كافيل، فى إحدى كتاباته عن تجربته مع السينما، إلى أن الأفلام - على الأقل بعضها وربما

معظمها - غالبا ما تظهر فيما يشبه حالة الاضمحلال او سرعة الزوال، بحيث يمكن رؤيتها فى امكنة محددة، واوقات محددة، ولا تصبح موضوعا للحوار إلا فى بعض المناسبات الاجتماعية، ولا يراها أحد اكثر من مرة، ثم تذهب فى دائرة النسيان بشكل او آخر (٧٨) .

ويتضح مما تقدم مدى الشبه الوثيق بين وصف كافيل لتجربته السينمائية، ووصف تجربة الأداء الحى. ولكن كافيل يتحدث عن الماضى، وعن صناعة السينما الأمريكية فى اوجها فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، وعن خبرات سينمائية تبدو غير تقليدية. فالسينما لم تعد تجربة غير منكررة، أو مقصورة على امكنة معينة واوقات محددة، فالناس غالبا ما يشاهدون افلامهم المفضلة عشرات المرات، والفرصة متاحة امامهم لذلك، لأن الأفلام تعرض فى الإذاعة والتليفزيون وعلى شرط الفيديو، بل نستطيع الاحتفاظ بنسخ من الأفلام إذا اردنا، ومن ثم مشاهدتها متى نشاء وكيفما نشاء. فبينما كانت الأفلام سريعة الزوال فيما مضى، اصبحت الآن متكررة، واهم شىء هو ان ذلك التحول لم يحدث نتيجة تغير رئيس فى مجال السينما نفسه، فهى مازالت تمنحنا تجربة مبنية على التكرار والتخزين الاحتياطى للسلع السينمائية. وقد اثار كوبيت Cubitt النقطة نفسها فيما يتعلق بالفيديو، مؤكدا ان التكرار لا يشكل "جوهر هذا المجال" (٩٢)، وإنما "إمكانية التكرار هى مجرد إمكانية" . فالاستخدام الفعلى لهذا المجال، يتحدد "بالعلاقة الخيالية بين المشاهد وبين الشريط..."(٩٣). فالتكرار ليس خاصية وجودية فى اى من السينما أو الفيديو، تحدد الخبرات التى تمنحها هذه الوسائل الإعلامية، وإنما هو تاثير تاريخى مصاحب للاستخدامات المحددة ثقافيا .

وكما تُعد الوسائط التسجيلية، مثل السينما والفيديو، تجربة سريعة الزوال، فإن الأشكال الحية ايضا، مثل المسرح، يتم استخدامها بطريقة لا تحترم، ولا تنظر بعين الاعتبار إلى السمات المكانية الظاهرية والمؤقتة

للأداء الحي. وقد يكون أحد الأمثلة على ذلك هو المسرح الفيدرالي WPA، وإنتاجه عام ١٩٣٦ لمسرحية "لا يمكن أن تحدث هنا" It can't Happen Here، والتي افتتحت في ثماني عشرة مدينة أمريكية في وقت واحد. ويوضح الهدف من تلك التجربة تفسيرا معاصرا يقول إن المسرح الفيدرالي قد أنتج هذه المسرحية "بعد أن رفضت إحدى شركات الصور الحركية أن تقوم بذلك" (Whitman 6). ولنأخذ مثالاً معاصرا ، يرى منتجو الجنس الأدبي، الذي يطلق عليه إليترفوش "المسرحيات التجارية"، أن العروض الحية عبارة عن سلع يمكن تكرارها . أما باري وكسلر Barrie Wexler (من كاليفورنيا)، الذي أنتج تمارا ، "فقد حصل على امتياز عرض مسرحية تمارا Tamara في أنحاء العالم جميعها، مكررا العرض بتفاصيله الدقيقة. ويوضح وكسلر الوضع قائلاً ، "إن الوضع يبدو كما لو كنت تقيم في الهيلتون، حيث يتماثل كل شيء بغض النظر عن المكان الذي تقيم فيه" (Fuchs 142). وفي كلتا الحالتين يتحلى الأداء الحي بسمات وسائل الإعلام الجماهيرية، بحيث يصبح النص متاحا في الوقت نفسه لعدد كبير من المشاركين المنتشرين في المكان بصورة واسعة . وفي الواقع، لقد رأت هوليوود أن المسرح الفيدرالي يعد منافسا لها، ولذا فقد عارضته (Whitman 130-32) . ومن الضروري أن نسجل أن المقاصد من وراء هذين المثالين على استخدام الوسيط الحي مختلفة، فكلاهما يعكس توقيته التاريخي، فبينما تتبع ممارسات مشروع المسرح الفيدرالي من اتجاه يساري شعبي بصفة عامة، يقوم المسرح التجاري "بتقليد المبادئ الرئيسة للرأسمالية المعاصرة في بنائه التحتي في العرض، وفي استقبال الجمهور" (Fuchs 129) . إن الوضع الأيديولوجي لهذه العروض، لا يتحدد باستخدامها المشترك للأداء الحي كوسائل إعلام جماهيرية، وإنما يتحدد من طريق أهداف تلك الاستخدامات، والسياق الموضوعة فيه. ومن السخرية أن المسرحيات التجارية، مثل تمارا ، تحول مقومات الأداء الحي إلى سلعة ،

مع انه يقال عنها إنها غير قابلة للتحول إلى سلعة تجارية. فحيث إنها مسرحيات مصممة بشكل يجعلها تمنحنا شيئا مختلفا في كل مرة، فإنه - من ثم - يمكن تسويقها كأحداث يجب بيعها مرة بعد مرة. ومن هنا تصبح خصائص الأداء الحي، من حيث سرعة الزوال الظاهرية وعدم التكرارية، هي عوامل الجذب عند البيع . وربما هذا هو ما كانت فوش Fuchs تقصده حين قالت، "إننا نرى في ذلك المسرح تحول اللاوعي المسرحي إلى سلعة"(١٢٩).

واعتقد أن التفكير في خلق علاقة بين الأشكال الحية ووسائل الاتصال على أساس من التناقضات الوجودية، قد لا يسفر عن شيء، لأنه لا يوجد كثير من الأسس التي يمكن بناء الفروق الوجودية عليها . ويمكن وصف الوسائط الإلكترونية والفوتوغرافية، مثلها في ذلك مثل الأداء الحي، بأنها تأخذ من طبيعة الاختفاء التي يتصف بها الأداء الحي، ويمكن أن تستخدم لتمنحنا تجربة سريعة الزوال، كما انه يمكن استخدام المسرح، كما في السينما والتليفزيون، كوسيلة إعلام جماهيرية. ويمكنني، وانا شبه مازح، أن اتخذ من ملحوظة باقيس ، التي يقول فيها "إن المسرح الذي يتكرر غالبا ما يتدهور"، دليلاً على ان النتاج المسرحي ينحط بوسيلة مشابهة للنتاج المسجل ؛ والأكثر أهمية هو أن القدرة على فهم العلاقة بين الأشكال الحية، ووسائل الاتصال، لا تتأتى إلا من طريق بحث هذه العلاقة من منطلق أنها علاقة تاريخية محتملة، وليس من منطلق أنها موجودة في الأصل، أو محددة تكنولوجيا .

وكنقطة بداية لهذا البحث، عددتُ الأشكال الحية ، من الناحية التاريخية، أحد تأثيرات تكنولوجيات الوسائط. وأنه قبل قدوم تلك التكنولوجيات (مثل تسجيل الصوت والصور الحركية) لم يكن هناك وجود للأداء الحي، الذي لا يحوي معنى إلا عند مقارنته بإمكانية مناقضة . فعلى سبيل المثال، فإن المسرح اليوناني القديم لم يكن حيا، لأن إمكانية التسجيل لم تكن متاحة . وفي قول جون بودريار Baudrillard المأثور، "إن الواقع هو ذلك الشيء

الذى يمكن أن تخلق منه نسخة طبق الأصل"(١٤٦). تعريف للأداء الحى بانه "الأداء الذى يمكن تسجيله" (ومع علمى أن تلك المسالة مثيرة للجدل، إلا أننى فى هذا السياق لا اعد الكتابة شكلاً من اشكال التسجيل ، وذلك لعدة اسباب، منها، إن مخطوطة المسرحية هى مجرد مخطط تفصيلى للعرض وليست تسجيلاً له، حتى لو كانت تتضمن بعض المعلومات القائمة على ممارسة الأداء، كما ان الوصف الكتابى والرسوم والصور عن العروض لا تُعد نسخة مباشرة نستطيع من خلالها الولوج إلى العرض نفسه، كما هى الحال بالنسبة إلى وسائل التسجيل السمعية والمرئية . لذلك ففى الاستخدام اليومى، نتحدث عن العروض "الحية" و"المسجلة"، وليس عن العروض المكتوبة أو المرسومة) . وهذا يعنى أن تاريخ الأداء الحي يتراوح بين مائة ومائة وخمسين عاما مضت، وانه شديد الارتباط بتاريخ الوسائل التسجيلية ونشاتها. وإذا قلنا، باثر رجعى، إن الأداء قبل منتصف القرن التاسع عشر كان "حيًا"، سيُعد ذلك مفارقة تاريخية، تضفى مفهوما حديثا على ظاهرة تنتمى إلى ما قبل الحداثة. وهناك تساؤل عما إذا كان يمكن تحديد التاريخ الذى ظهر فيه الأداء الحى إلى الوجود بظهور فن التصوير او التسجيل الصوتى . ومع ان رايى هنا لا يعتمد اختيارات. فانا ارجح أن تحديد إذا كانت الصور الفوتوغرافية فى المقام الأول تعد تسجيلاً للعروض، يعتمد الدرجة التى يُعد بها المدى الزمنى إحدى الخصائص الأساسية للأداء . فإذا كانت الصور الفوتوغرافية الساكنة لا تعبر إلا عن لحظات فردية من عمر الوقت، فهل يمكن القول بانها تسجل الأداء الذى يصفه هربرت بلاو Herbert Blau بانه فى جوهره شكل من الأشكال التى تقوم بالمسح الزمانى داخليا؟ ما دام أن توثيق الأداء يعد أحد الموضوعات المهمة فى هذا النقاش، فإننى اتمنى ان يكون هذا التساؤل اساسا للمزيد من المناقشة والحوار.

ومن هذا المنطلق، يجب النظر إلى العلاقة التاريخية بين العروض الحية

وتلك المنقولة بواسطة الوسائط، كعلاقة تبعية وتداخل، وليس كعلاقة تناقض . كما انه لا يمكننا القول بان الأداء الحى له الأولية الوجودية او التاريخية على الأداء من طريق الوسائط، بما انه لم يظهر إلى الوجود إلا من طريق الإنتاج (الاستنساخ) التقنى . وهذا يشكل معضلة بالنسبة إلى ما تقوله فيلان بان "الأداء الحى يكون أصله واساسه بالدرجة نفسها التى يحاول بها دخول اقتصاد الإنتاج" (١٤٦)، ليس فقط لأنه لا يتضح ان للأداء الحى وجودا مميزا . ولكن ايضا لأن المسالة ليست مسالة دخول الأداء فى اقتصاد الإنتاج، فهو دائما موجود. والنقطة التى اريد إثباتها، هى ان مفهوم الأداء الحى، فى ذاته، يقتضى - ضمنا - وجود مفهوم الإنتاج، فالأداء الحى لا يوجد إلا فى إطار اقتصاد الإنتاج (الاستنساخ).

وقد استعرت هذا التقسيم من كتاب "المسرح ووسائل الإعلام ، الخصوصية والتداخل" لباتريس باڤيس ، وهما اتجاهان من خمسة عشر اتجاها حددها باڤيس لمقارنة الأداء الحى بالأداء عبر وسائل الاتصال.

ويرجع چاك أتالى تطور نظم التكرار إلى اختراع تكنولوچيا التسجيل الصوتى (٣٢) .

وتصف فيلان مسرحية "الشفق" لسميث بانها تسجل تحولا فى العلاقة بين التليفزيون والمسرح ، "في السابق، كان المسرح الحى يتمنى ان يجد نفسه تحت الرعاية فى التليفزيون، في حين قام عرض سميث بتحويل القصة التليفزيونية الخام إلى دراما ذات اسلوب ادبى وفنى" (المقدمة، فقرة ٦). وانا اميل إلى رؤية عمل سميث كعمل ينتمى إلى اتجاه حضارى عام، يعيد صياغة الوقائع التى يتم نقلها من طريق وسائل الإعلام بصورة حية. وترجع بدايات هذا الاتجاه إلى منتصف الخمسينيات من القرن الماضي على اقل تقدير، حين كانت بعض المسرحيات التليفزيونية مثل **"اثنا عشر غاضبا" (Twelve Angry)** **"وزيارة إلى كوكب صغير" (visit to a small planet)** تعرض فى برودواى. وقد زادت فى الآونة الأخيرة مع إعادة

تقديم فيديوهات الموسيقى فى شكل حفلات غنائية، وتقديم افلام الكارتون فى شكل اعمال غنائية موسيقية حية. وهنا نتساءل عند التفكير فى العلاقة بين المسرح والتليفزيون، هل قيام سميث باشتقاق عرضها من مصادر وثائقية، يشكل تطورا جديدا، او يشكل امتدادا لأحد الاتجاهات الحضارية إلى مجال جديد؟

إن تركيب شرط تسجيل كوزلوف Kozlof يكرر الاستبدال المستمر نفسه للمعلومات الإلكترونية، والفرق الوحيد انه فى الاستخدام العادى للفيديو، تعد هذه العملية شرطا ضروريا لخلق صورة تقبل الإدراك، في حين تصبح، حين يقوم كوزلوف بتطبيقها على التسجيل الصوتى، طريقة لعمل صورة صوتية لا يمكن إدراكها، ولا وجود لها إلا من الناحية النظرية .

ولعل من المثير ان نتساءل عن دلالات إعادة الإنتاج الرقمى لهذه الأعمال، نظرا لأن بعض الوسائل الرقمية لا تتدهور على الأقل ظاهريا، وشعورى الحالى ان الوقت قد اقترب لنقول هل كان ذلك حقيقيا او لا .

إن إصرارى على ان ننظر إلى كيفية استخدام التكنولوجيا كأثر وليس كسبب، استوحيته من نقد ريموند ويليامز Raymond Williams للحتمية التكنولوجية فى التليفزيون ، "التكنولوجيا والشكل الحضارى" (٢٨-١١٢) .

إشارة ببلوغرافية

- آتالي ، جاك Attali , Jacques
الضوضاء ، الاقتصاد السياسي للموسيقى Noise :The Political Economy of Music.
ترجمة ، بريان ماسومي Brian Massumi
Minneapolis : U of Minnesota P, 1985.

- بودريلارد ، جين Baudrillard, Jean
الأشياء الزائفة Simulations
ترجمة ، بـــس فـــوس P. Foss
بـــس بـاتـــون P. Patton
بي بيتشمان P. Beitchman
New York : Semiotext (e) , 1983

النص العلامي .

- كافيل ، ستانلي Cavell , Stanley
واقع التليفزيون The Fact of Television
Daedalus 111.4 (1982) : 75-96 .

- كوبيت ، شين Cubitt , Sean
فترة زمنية ، عن ثقافة الفيديو
Timeshift : On Video Culture
London , New York : Routledge , 1991 .

- فوش ، إلينور Fuchs , Elinor
موت الشخصية ،
آراء عن المسرح فيما بعد الحداثة
The Death of Character : Perspectives on Theatre after Modernism .
Bloomington : Indiana UP, 1996 .

- هيث ، ستيفن، وجيليان سكيرو
Heath , Stephen and Gillian Skirrow
التليفزيون ، عالم يتحرك
Television , A World in Action .
Screen 18.2 (summer 1977) : 7-59 .

- مييير ، ارسولا Meyer , Ursula
الفن التصوري Conceptual Art
New York : E.P. Dutton , 1972 .

- مولدرنجز ، هربرت
Molderings , Herbert
الحياة ليست مسرحية ، عرض لجوشن جيمرز ، فن الأداء ، مقتطفات نقدية مختارة
Life is No Performance : Performance
by Jochen Gerz : The Art of Performance: A Critical Anthology .
تحرير ، جريجوري باتكوك
Gregory Batteock

- روبرت نيكاس Robert Nickas
New York : E.P.Dutton , 1984 , 166-80 .

- بافيس ، باتريس Pavis , Patrice
المسرح ووسائل الإعلام ، الخصوصية والتداخل ، المسرح في مفترق طرق الثقافة .
Theatre and the media : specificity and interference . Theatre at the crossroads of culture .
ترجمة ، لورين كروجر Loren Kruger
London , New York : Routledge , 1992 . 99-135.

- فيلان ، بيجي Phelan , Peggy
المقدمة ، وقف عروض التفرقة الجنسية والعنصرية ، نحو نظرية الفيلم الأدائي ، الشراة والأداء ، مجلة النظرية النسائية .
Preface : Arresting Performances of Sexual and Racial. Difference : Toward a Theory of Performative Film. Women and Performance : A Journal of Feminist Theory 6.2 (1993) : 5-10 .

- مؤلف مجهول ،
سياسات الأداء
The Politics of Performance
London , New York : Routledge , 1993 .

- ويتمان ، ويلسون Whitman , Willson
الخبز والسيرك ، دراسة عن المسرح الفيدرالي
Bread and Circuses : A study of Federal Theatre .
New York : Oxford UP. 1937 .

- ويليامز ، ريموند Williams , Raymond
التكنولوجيا التليفزيونية والشكل الثقافي
Television: Technology and Cultural Form 1977. Hanover : Wesleyan UP, 1992 .