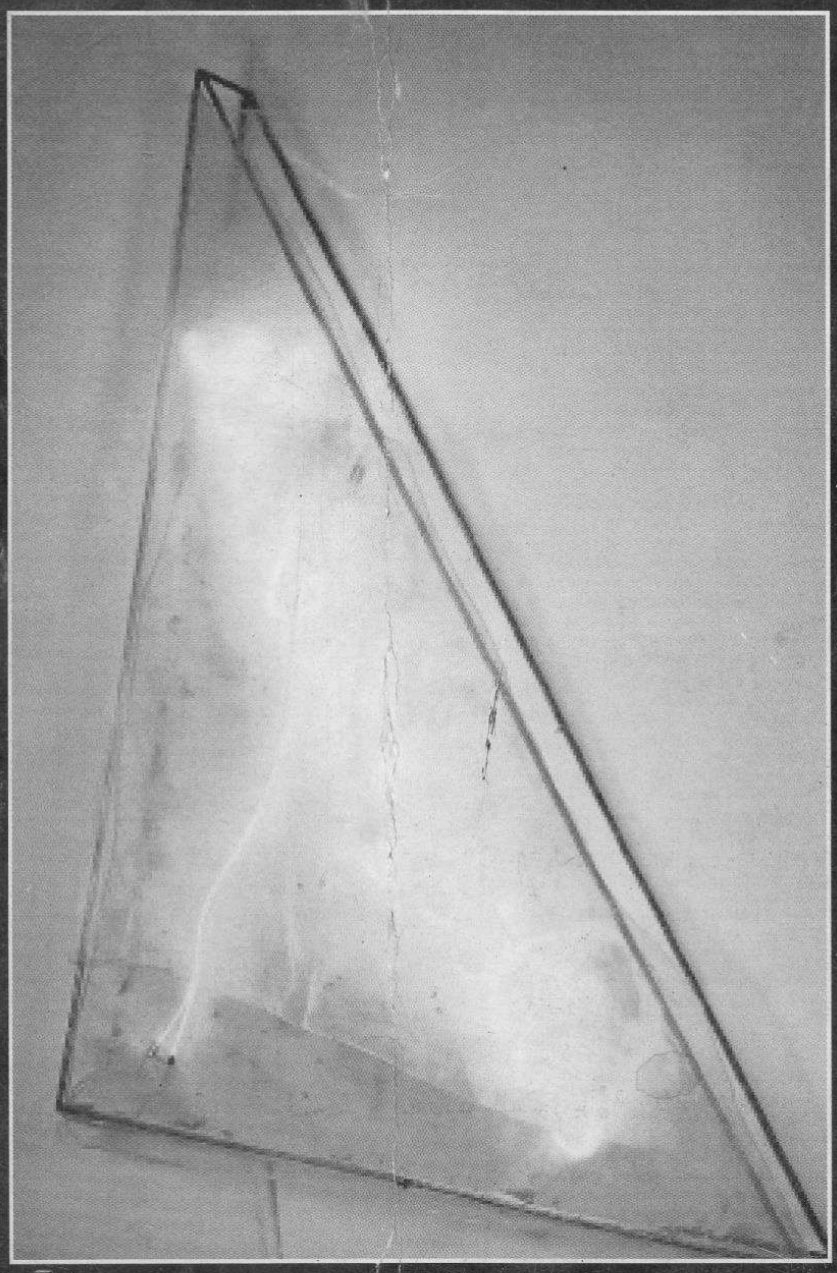
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN



النص الكامل
لوثيقة المثقفين الامريكيين
مارجريت دورا
نص مسرحية سفانا باى
چوزبى براديزو
الجنون فى السينما
بيتر سندى
الموسيقى والزمن الفعلى
ر.ك. وايلكرسون
بنية الحلم
إريك برانك
التداخل الإلكترونى
بيرت أو. ستيتس
العرض بوصفه مجازاً
سكوت دى لاهونتا
الوسائط الجديدة فى الرقص
سيجفريد زيلينسكى
حفريات الأتصال

العدد الرابع ـ ٢٠٠٢

لوحة « المدينة السوريالية » للفنان مرس ماريو

الفن المعاصر

الفن المعاصر
مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة فى الفنون

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير

أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير

أ.م.د. وائل غالى

سكرتير التحرير

أحمد رمضان

إخراج كمبيوتر

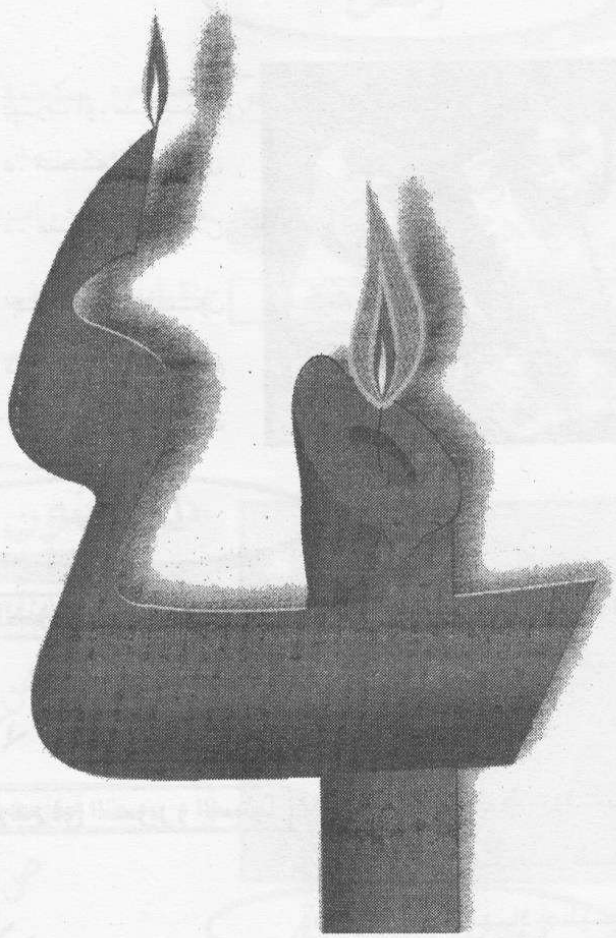
هانى صبرى محمد

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى
أ . سعد أردش
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 والترجمة بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية



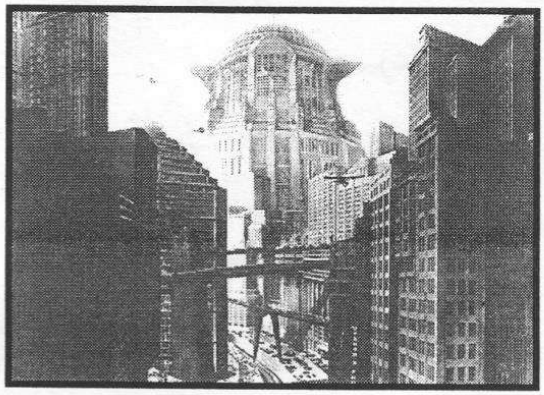
فـــى هـــذا

كلمة المحرر ١٠

مسرح

العرض بوصفه تعبيراً مجازيا
بقلم : بيرت او. ستيتس
ترجمة : د. محمود كامل
مراجعة : د. سامى صلاح
ص ١٥

موقع الطقس في علامات العرض
بقلم : جوران سونسون
ترجمة : د. خالد سالم
مراجعة : أ.م.د. حسن عطية
ص ٦٣



سينما

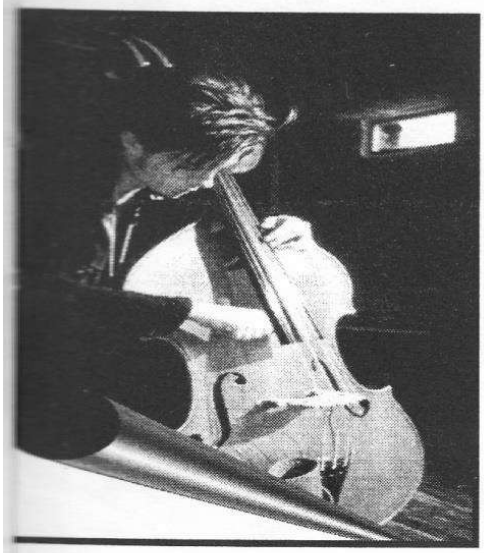
الجنون فى السينما
بقلم : جوزيبى براديزو
ترجمة : أمانى فوزى حبشي
مراجعة : أ. سعد أردش
ص ٧٧

وضع المرجع فى التصوير و السينما
بقلم : هيلين بتروفسكى
ترجمة : د. سحر فراج
مراجعة : أ.د نهاد صليحة
ص ١١٧

موسيقى

العاطفة المزدوجة : نيتشه بوصفه ناقداً لـ فاجنر
بقلم : د. ديتر بورشماير
ترجمة : أ.د. حامد غانم
مراجعة : أ.م.د. راجح داود
ص ١٣٩

الموسيقى والزمن الفعلى
بقلم : بيتر سيندي
ترجمة : د. چيهان عيسوى
مراجعة : أ.د منى صفوت
ص ١٥٣

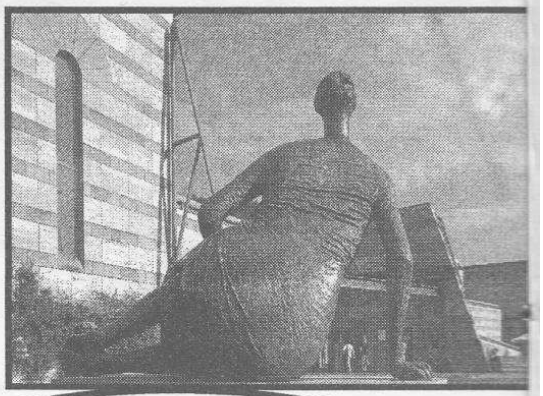


العدد

رقص

الوسائط الجديدة و تكنولوجيا المعلومات و تعليم الرقص
بقلم : سكوت دى لاهونتا
ترجمة : د. إيمان حجازى
مراجعة : أ.د. أمين الرباط
ص ١٦٧

أجسام حية، آلات حية
بقلم : يوهانس برنجر
ترجمة : محمد الجندى
مراجعة : أ. د. ماجدة عز
ص ١٨١



فنون شعبية

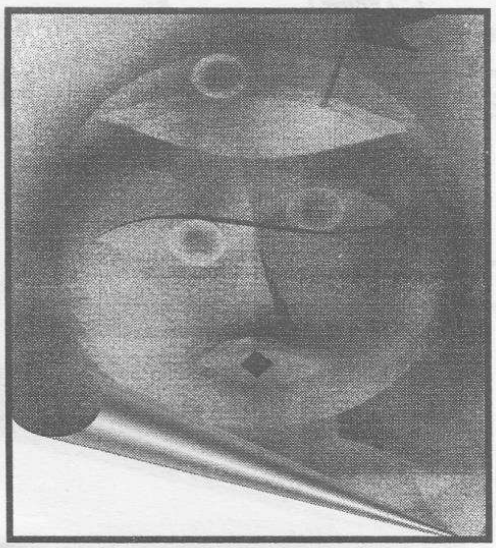
نقل الموروث و الاستمرارية اليوم
بقلم : كاترين شورون- بيكس
ترجمة : نورا أمين
مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم
ص ١٩٧

قبول هجيننا
بقلم : بيار لاسلو
ترجمة : د. فيفى فريد
مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم
ص ٢٠٧

فنون تشكيلية

الركائز البينية للأيقونية
بقلم : جوران سونسون
ترجمة : أ.د. أمين الرباط
مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسين
ص ٢١٩

الوظيفة العلامية وتكوين الدلالة التصويرية
بقلم : جوران سونسون
ترجمة : أ. د. شاكر عبد الحميد
مراجعة : أ.د. رمزى مصطفى
ص ٢٣١

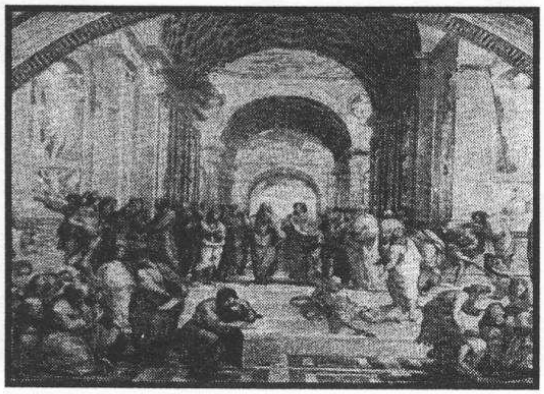


نظرية نقدية

الشبكة العالمية : جماليات العوالم الافتراضية
بقلم : ليف مانوفيتش
ترجمة : محمد الجندى
مراجعة : أ.د. مصطفى عثمان
ص ٢٥٧

النظرية والتفاعل الإلكترونى الإنسانى
بقلم : إريك برانك
ترجمة : د. محمود كامل
مراجعة : أ.د. نبيل راغب
ص ٢٧٣

نظرية ثقافية



المماثلة الاستعاضية، أو بنية الحلم عند جون بودريار
بقلم : ريتشارد كتلت
ترجمة : سامح فكرى
مراجعة : أ.د. نبيل راغب
ص ٣٠١

اتصال

الثورة ستكون عبر التليفزيون
بقلم : و.تيد روجرز
ترجمة : أ.م.د. محمد نوفل
مراجعة : أ.د. فاروق عيد أبو زيد
ص ٣١٩

حفريات الوسائط الإعلامية
بقلم : سيجفريد زيلينسكى
ترجمة : محمد الجندى
مراجعة : أ.م.د. محمد نوفل
ص ٣٢٩

إبداع

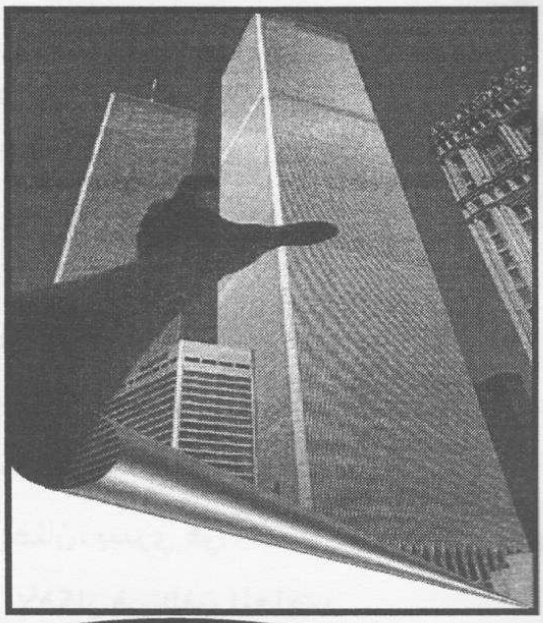
نص مسرحية "سفانا باى"

بقلم : مارجريت دورا

ترجمة : أمانى أيوب

مراجعة : أ.د. رفيق الصبان

ص ٣٤٥



وثائق ثقافية

ما نحارب من أجله الآن

توقيع : ستون مثقفا أمريكيا

ترجمة : سامح فكرى

مراجعة : د. محمود كامل

ص ٣٨٩

فنون عبر نوعية

المسرح والرقص والوسائط الجديدة و تكنولوجيا المعلومات

بقلم : سكوت دى لاهونتا

ترجمة : د. سومية مظلوم

مراجعة : أ.د. ماجدة عز

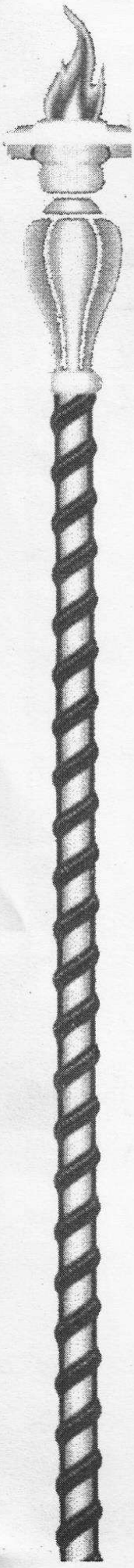
ص ٤١٩

كلمة

تتيح لنا هذه الدراسات و البحوث العلمية في ميادين الفنون كافة، والمقالات والنصوص الإبداعية المختارة، أن نرى إلى الشكل الفني العالمي الآن -إذا جاز هذا التعبير العام- بوصفه محتوىً، أو بوصفه بنية فكرية-فنية؛ ذلك أن الفن، نظرًا و إبداعًا، يتجاوز غنائية الانطباع الذاتي. و هو ليس مجرد غضب أو احتجاج على العالم في زمن احتجاب الاحتجاج، و ليس تذكرًا أو استدعاء للمثالي و أشيائه. و لا تنغلق العلامات الفنية على ذاتها كأنها عالم قائم بنفسه ولنفسه، أو كأنها ذهنية مجردة. و لا يذوب الحدث. و لا يذوب الحدث أو الشيء في العلامات، و لا تطمسه الذاتية المفرطة.

من هنا تمثل هذه المختارات، بالنسبة إلينا، نموذجًا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية و الرؤية الفكرية، و نموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية، بين الحاسة و البصيرة.

و بدهيٌ أن الفكر في هذا الفن المعاصر-العالمي ينبع من التجربة، نافرًا من التجريدات الذهنية، و من النظريات -التفكيكية، ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثة، ما بعد الماركسية، النسوية، العلامية، الدلالية، ما بعد الكولونيالية...- التي تزعم كل منها أنها تقبض على الحقيقة. إنه فكر فنان، يسري في الأشياء كمثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع. والأفكار في الفن المعاصر رؤى و مشاعر و حدوس و أحاسيس و استشرافات، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فني يبحث عن خلق آخر.



المحرر

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها، و نقدم لها هنا، و حتى في نصها الأصلي ربما بدت مشظاة و متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها، إلا أنها بحوث معقدة و متعددة و متنوعة و هجينة المعاني و البنى و المباني ضمن حس أكاديمي لا يتعالى أبدًا على القارئ. لذلك تجيء البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة و متداخلة و كأنه لا يربط أجزاءها أي رابط منطقي-نظري، إلا أنها في سياقها الفني-التقني تدعو قارئها إلى التأمل و الإمساك بالحواس و البصيرة، للوصول إلى إمكان التنوير.

المحرر

المسهمون فى هذا العدد

- **مارجريت دورا :**
إحدى أشهر الكاتبات الفرنسيات المعاصرات .

- **زيجفريد زيلينسكى :**
مخرج فى أكاديمية فنون الإعلام فى كولوني فى ألمانيا .

- **هيلين بتروفسكى :**
أستاذة الترجمة الروسية .

- **جوران سونسون :**
أستاذ فخرى فى قسم الفنون المسرحية بجامعة كاليفورنيا بسانتا باربا بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **بيتر سيندى :**
مؤرخ موسيقى فرنسى بارز .

- **ديتر بورشماير :**
استاذ اللغة الألمانية وآدابها بجامعة هيدلبرج بألمانيا .

- **كاترين شورون-بيكس :**
أستاذة البحث بالمركز القومى الفرنسى للبحث العلمى بباريس بفرنسا .

- **ليف مانوفيتش :**
مفكر وناقد فى العلوم الإعلامية وأستاذ الفنون البصرية المساعد بجامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **و. تيد روجرز :**

أحد المتخصصين فى علوم المكتبات بجامعة دومينيون فى نورفوك بولاية فيرچينيا ، وقد بدأ فى معالجة سياسات ما بعد الحداثة بعد دراسة كتابين هما " نشوة التواصل "لجون بودريار ، ثم " مشهد ما بعد الحداثة " لآرثر كروكر ودافيد كوك ، وبعد ذلك انتقل روجرز لمناقشة بعض مصادر الموضوع على النطاق الدولى .

- **دڤيد بلانكهورن :**

رئيس معهد القيم الامريكية بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **سكوت دي لاهونتا :**

مصمم الرقص بالمملكة المتحدة .

- **إريك برانك :**

مهندس متخصص فى علوم الحاسوب الآلى وعلاقتها بالآداب والفنون بشيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية .

- **جيوزيبي باراديزو :**

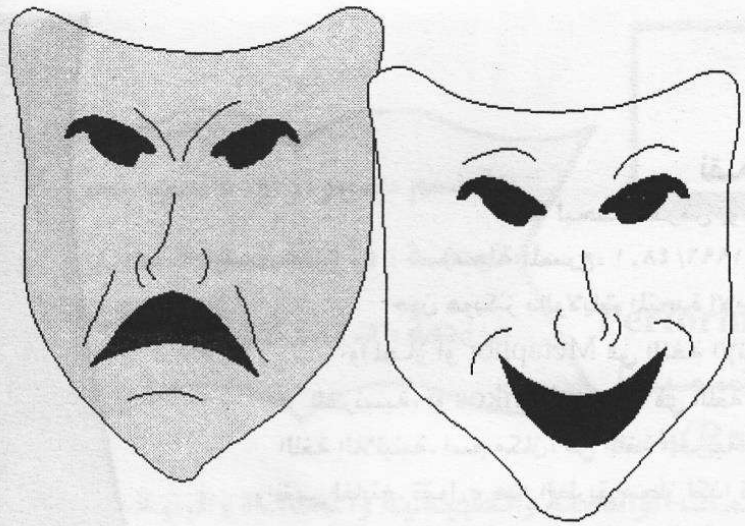
مخرج سينمائى إيطالى معاصر .

- **ريتشارد كتلت وايلكرسون :**

كاتب متخصص فى علوم الاتصال .

- **بيار لاسلو :**

عضو لجنة الكتاب العلمى والثقافى فى المركز القومى الفرنسى للكتاب، وأستاذ بكلية الهندسة "بوليتكنيك"، وصاحب كتابيّ "كلام الأشياء" و "التبسيط العلمي"، وغيرهما من الأعمال العالمية.



مسرح

نقـدم

هنا لبحث "العرض بوصفه تعبيرًا مجازيًا"
(**مجلة المسرح**، ١, ٤٨/١٩٩٦/١-٢٦ / إصدارات جامعة
جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية) لكاتبه بيرت أو. ستيتس.

والمجاز أو Metaphor في اللغة الإنجليزية، أو Métaphore في اللغة الفرنسية، أو Metaphorikos في اللغة اليونانية الحديثة، أو Metaphora في اللغة اللاتينية، اسم مكان، في اللغة العربية، من جاز الطريق إذا قطع جوزه أي : وسطه وانتهى لغايته. تقول : هذا الطريق مجاز لكذا تسميه مجازا باعتبار انك تنتهي منه و تخرج منه إلى غيره. و اللفظ المسمى **مجازا** مسلك تخرج الملاحظة من معناه الأصلي إلى المعنى المناسب له الذي تريد إفادته، و تفهم المخاطب إياه. و من هنا يمكنك أن تحد المجاز بأنه اللفظ الذي تعتمد في تفهيم مرادك به العلاقة. و القرينة المانعة لمخاطبك أن يفهم غير مرادك. و القرينة : هي الأمر الذي يصحب لفظ المجاز من حال أو لفظ آخر. و العلاقة هي المناسبة و الارتباط بين المعنى الأصلي والمعنى المراد. ثم إن المجاز لكونه خلاف الأصل لا يصار إليه لفائدة كلامية تختص به لا تعطيها الحقيقة. من هنا فالمجاز اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما، كتسمية الشجاع أسدًا، والخداع ثعلبًا، و الطائش فراشة. و قيل : المجاز ما جاوز و تعدى، عن محله الموضوع له، إلى غيره، لمناسبة بينهما، إما من حيث الصورة، وإما من حيث المعنى المشهور، وإما من حيث القرب و المجاورة. وانواع المجاز كثيرة، منها : المجاز المرسل، الاستعارة، المجاز العقلي، المجاز اللغوي، المجاز المركب، المبالغة، الإشارة، الإرداف، التمثيل، التشبيه، وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المراد. وهي من الأنواع التي تتصدر مباحث علم أو فن البيان. ولاخلاف في وقوع الوقائع و الحقائق في المسرح. وأما المجاز فالجمهور أيضًا على وقوعه، وانكرته بعض التيارات النقدية المعاصرة. و شبهتهم أن المجاز أخو الكذب ، و العرض منزه عنه، و أن المبدع لا يعدل إليه إلا إذا ضاقت به الحقيقة فيستعير. وهذه شبهة باطلة، و لو سقط المجاز من العرض المسرحي سقط منه الشطر الحسن، فقد اتفق النقاد على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، و لو وجب خلو العرض من المجاز لوجب خلوه من الحذف والتوكيد والدراما و غيرها. و قد أفرده بالتصنيف و بعقد المؤتمرات الدولية باحثون عدة من أنحاء العالم من مختلف الفنون و الآداب و العلوم في الربع الأخير من القرن السابق : مؤتمر جامعة جنيف عام ١٩٧٨، المؤتمر عبر العلمي حول المجاز في كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، كتاب **المجاز الحي** (١٩٧٥) لبول ريكور، **المجـــــاز الأبيـض** (١٩٧١) لجـــــاك ديـريـدا...

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث Performance as Metaphor لكاتبه Bert o. States ، والمنشور في مجلة المسرح theatre journal ، العدد 48.1 (1996) من ص ١ إلى ص ٢٦، وهي المجلة العلمية المتخصصة الصادرة عن وحدة إصدارات جامعة جون هوبكنز بالولايات المتحدة الأمريكية. وعنوان البحث على شبكة الإنترنت الدولية هو : http://www.press.jhu.edu/demo/theatre_journal/48.1states.html

العرض بوصفه تعبيراً مجازيًا

بقلم : بيرت أو. ستيتس
ترجمة : د. محمود كامل
مراجعة : د. سامى صلاح

من الواضح ان كلمة عرضPerformance هى إحدى تلك المصطلحات التي يُسميها ريموند وليامز (Raymond Williams)باسم "الكلمات الدالة (Keywords)"، وهي ككلمات الواقعية والطبيعية والمحاكاة والبنية، "ترتبط معانيها "بصورة معقدة بمشكلات هذه الكلمات موضع البحث"(١).

ابحث عن كلمة تخرج فجأة من المجال الدلالي العادي (كلمة تسمعها، لنقل مثلاً، اثنتى عشرة مرة أسبوعيًا) ، ويمكنك أن تراهن بأنها كلمة /دالة أصلية تنتشر على رياح المجاز. وفي هذه العملية تبدو المعاني المعجمية المعيارية للكلمة وقد دخلت في سبات، فى حين يتعرض المعني "الدال" الجديد، الذي لم يتضح بعد، للاختبار والتمديد طولاً وعرضًا، وللمراجعة والإعداد، وأخيرًا تستقر في مفردات اللغة كما لو كانت تعني دائمًا ما تعنيه الآن (٢). والكلمات الدالة تحمل- عادة- حدين من جهة أنها تنتمي إلى مجالي الأيديولوجيا وعلم المنهج، أي أنها اتجاه وأداة في آن واحد (٣).

وغنيٌ عن البيان أن مجال الدراسات المسرحية تجري إعادة تشكيله بسرعة بفضل مبدأ العرض، ويشجع على ذلك ظهور التعددية الثقافية، وتداخل النظم ودراسات الأنواع.

وظلت المهمة الرئيسة حتى الآن هي استخراج المظاهر المتعددة للعرض واجتذابها، وإيجاد، لو جاز التعبير، جيران لنا في الأمكنة التي لم نهتم بالبحث عنها من قبل. كان لهذه المحاولات، بوجه عام، صفة استعمارية؛ حيث إن الكلمة الدالة، التي تسندها الأيديولوجية، لا تكف أبدًا عن التشعب حتى تسيطر على أكبر مساحة ممكنة من الأرض. وهذه ليست شكوى؛ إنها ببساطة طريقة الكلمات الدالة.

ليس الجانب السياسي لهذه الثورة شغلي الشاغل هنا؛ فما أريد تناوله هو مشكلة دلالية تبدو إليّ وقد طفت على السطح في نظرية العرض. وأشير هنا إلى ما يُسمى في الفلسفة باسم المشكلة الحدية (limit-problem)، أو تلك المشكلة التي يجد الباحث نفسه، فيها، جزءًا من المشكلة. مثلاً مشكلتا الحدود الشائعتان - تمثلاً لا حصرًا- هما مشكلة الشخص ومشكلة العالم، فلا يستطيع شخص أن يلاحظ بالكامل، أو يواجه النفس أو العالم؛ لأننا لا

يمكن أن نقف أبدًا خارج ما نحاول الإحاطة به وفهمه. وفي المعنى الأشمل، فإن مشكلة الحدود بالنسبة إلى العرض هي أننا جميعًا، بطريقة أو بأخرى، عارضون؛ فإننا نعرض جنسنا، إن لم نكن نفعل شيئًا آخر، كما تذكرنا جوديث باتلر (Judith Butler) (٤). وحتى محاولة البحث في طبيعة العرض تتحول إلى شيء من العرض، على الأقل في أحد تعريفات الكلمة.

وبشكل أكثر خصوصية، لدينا عادة استخدام الكلمات، خاصة الكلمات الدالة، بصورة مجازية، ثم ننسى بعد ذلك أنها كلمات مجازية. وأحد المخاطر هى قراءة المجاز كما لو كان شارعًا ذا اتجاهين، بدلاً من شارع ذي اتجاه واحد، كما هو حادث عادة، وفي هذه الحالة يمكن أن تلتبس- بسهولة- وسيلة النقل بالمضمون. ولنأخذ مثالاً من جون سيرل(John Searle)؛ فالتعبير المجازى "ريتشارد غوريلا" لا يمكن أن يصلح في الاتجاه المعاكس، حيث تصبح الغوريلا المضمون (أو موضوع البحث)، وريتشارد هو وسيلة /أداة إخبارنا بما تكون عليه الغوريلا. وكما يقول سيرل، فالتعبير المجازى "يتعلق بريتشارد فقط؛ إنه لا يكون- حرفيًا- عن الغوريلا على الإطلاق" (٥)؛ إنه فقط عن "ظروف الحقيقة" (المصطلح الذي استخدمه سيرل)، والتى في ظلها نتصور الغوريلات.

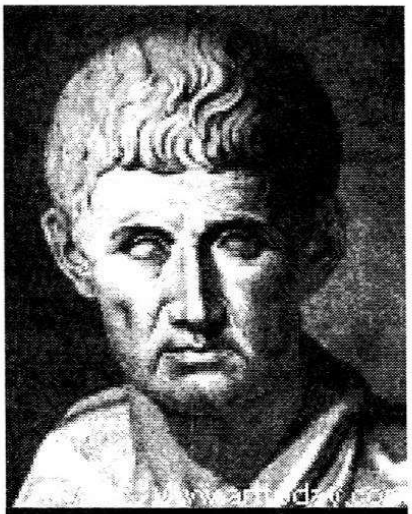
المشكلة الأخرى التي تتعلق بالتماثل المجازي هي أنه حين لا تحدد إن الوسيلة المعنى المقصود أو تطبيقاته، فإن المرء يشعر بالحرية في أن يسمى التشابهات كما يراها هو، ومن السهل أن تجد تشابهات تنطبق على حالة ولا تنطبق على أخرى. وهذا يؤدي إلى اضطراب متزايد في التعريف العملي، وهي حالة تصل إلى أقصى درجاتها في نظرية العرض؛ لأن في أغلب الأحوال نسمي شيئًا ما عرضًا لسبب ما (إنه السلوك القصدي، أو الذي يجتذب جمهورًا)، ونسمى شيئًا آخر لسبب آخر (القيام بدور ما بشكل غير مقصود كما هى الحال فى برنامج كاميرا الصور الخاطفة Candid Camera، وهكذا من خلال كل سمات هذه الظاهرة. ويمكن المرء أن يتحرك في مجالات الثقافة ليعرف كل أنواع العروض والأشكال العَرَضية (نسبة إلى العرض المسرحى)، ولكن المرء يكون قد فقد الصفة المشتركة التي تربطها جميعًا فيما يمكن أن نطلق عليه لفظ (العرض) بالحرف الأول "ع". ويمكننا أن نشرح المشكلة في شكل بياني بالأرقام والحروف بوحي من نظرية الألعاب لفيتجينشتين (Wittgenstein)، التي استخدمها أمبرتو إكو(Umberto Eco) أخيرًا ليبين صعوبة تعريف الفاشية:

١= أ ب ت ٢= ب ت ث

٣= ت ث ج ٤= ث ج ح

عندما نتحرك من اليمين إلى اليسار تتراجع وجوه الشبه بين الأرقام تدريجيًا، حتى نصل إلى الرقم ٤، الذي يشترك مع الرقم ٣ بحرفين، ومع الرقم ٢ بحرف واحد، ولا يشترك مع الرقم ١ بأي حرف. ولكن إكو يوضح "أنه نتيجة للسلسلة غير المقطوعة من التشابهات بين ١ و ٤ يظل هناك، بنوع من الانتقال الخادع، تشابه عائلي بين الرقمين ١ و ٤" (٦). وكذلك الحال بالنسبة إلى العرض، والمفترض أيضًا أن تكون الحال بالنسبة إلى أى مفهوم متعدد ننتقل فيه من مظهر ما من مظاهر الظاهرة إلى مظهر آخر (مثلاً من المسرح إلى الشعائر، ومن الشعائر إلى الموكب، ومن الموكب إلى الاحتجاج، ومن الاحتجاج إلى الإرهاب، إلخ). ولا يمكن حقًا، أن نعيش حالة من اليقين عندما نقع في قبضة "الانتقال الخادع"، أو إيجاد تشابهات عائلية بين الأشياء التي تنتقل بالتدريج من التشابه إلى الاختلاف(٧). وأود أن أؤكد أن هذه المشكلة تعود- بدرجة ما- إلى علم التصنيف نفسه. فالكلمات - مع الأسف - ليست أشياء. فالأشياء، خاصة الأشياء المركبة مثل العرض، لا تطيع كلماتنا؛ إذ إنها تخضع لتحول وتمازج متواصلين، وهى طريقة أخرى للقول بأنها عَرَضة- بشكل مستمر - للتمدد المجازي.

تلك -بشكل أساسى- مشكلة أود أن أثيرها هنا. وستكون طريقتي هي النظر أولاً إلى بعض الأمثلة من نظرية العرض؛ وذلك من طريق وضع أساس لاستخدامنا لهذه الكلمة في الممارسة الحالية. وكطريقة مناسبة لعرض عينات من المجموعة، اخترتُ أمثلتي لتشتمل على مناهج مكملة لظاهرة العرض. و إيرفنج جوفمان، وفيكتور تيرنر (الثنائى الأول) ، هما من يصفهما ريتشارد شيكنر بالمنظرين "الخارجيين" (٨)، بمعنى أنهما غير مشتغلين احترافيًا بالفنون؛ ومهتمان بالأداء الاجتماعي على مستوى غير متعمد بقدر كبير. أما بيجي فيلان، وشيكنر (الثنائى الثاني)، فهما "داخليان"، بمعنى أنهما منشغلان احترافيًا بالعرض الفني المتعمد..


أرسطو

هذا تصنيف بسيط تمامًا؛ لأن هناك روابط وثيقة"أنثروبولوجية" بين تيرنر وشيكنر، كما أن فيلان وجوفمان يشتركان على الأقل في هم التفاعل بين الذات والآخرين، جوفمان من منظور اجتماعي، وفيلان من منظور تحليلي نفسي. لكن كل ذلك أمر عرضي

بالنسبة إلى اهتمامي بمنطقة التقاء ملائمة للآراء التي، كما آمل، ستصبح الأصداء بينها أكثر وضوحًا كلما توغلت في البحث. وأخيرًا، في الجزء الأخير سأبحث في العلاقة بين ممارسات العروض الفنية والعلمية، من طريق عزل متغيرات معينة يبدو أن العرض و"العروضية performativity" يدوران حولها، بغض النظر عن توجهات المرء. وليست هذه محاولتي تجاه تعريف للعرض؛ لأنني مقتنع بأن تعريف العرض، وهو مسعانا هنا، هو استحالة دلالية.

(١)

بادئ ذي بدء، على أية حال، سيكون من المفيد أن نضع في الحُسبان التطور الدلالي للكلمة نفسها، ولو كوسيلة لتوضيح المشكلة. فالعرض يشبه - إلى حد كبير- مصطلح الثقافة (culture)، "الكلمة الأصلية الصعبة" كما يقول ريموند وليامز، في أنه يشترك في "مجالين ينظر إليهما بوصفهما منفصلين - الفن والمجتمع" (٩). مثل كلمة (ثقافة)، بدأت كلمة (عرض) حياتها الدلالية كاسم بسيط نسبيًا لعملية. وبالضبط كما كانت (ثقافة) تعني- بصفة أساسية- "يتولى عناية شيء ما، خاصة المحاصيل والحيوانات" (١٠)، فكلمة عرض - التي لم يتعامل معها وليامز - كانت تعني- ببساطة- القيام بعمل شيء ما، وكما جاء في "معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية ١ ، و٢"؛ "القيام بعمل أي شيء تم طلبه أو الالتزام به". وهكذا بينما كنت تتولى العناية بالمحاصيل (زراعة) فإنك كنت تعرض؛ وعلاوة على ذلك، كان الأمر يستلزم كثيرًا من عرض/أداء أنواع متنوعة لتحويل الزراعة إلى ثقافة. وفي الحقيقة، إن كلمة العرض كانت لا تعني العرض المسرحي حتى منتصف القرن السابع عشر، مع أن هناك استخدامات تحتمل أكثر من معنى. مثلاً الكورس في مسرحية هنري الخامس (١٥٩٩)؛ "فضلاً، تكرموا واقتصدوا في عرضنا بعقولكم". ولكن ليس أكيدًا أن هذا الاستخدام للكلمة كان يشير إلى كلمة عرض بأي معني مسرحي محدد؛ فاستخدام شكسبير لأشكال متعددة من "يعرض" و"عرض" (عددتها فوجدتها ١١١ مرة) يشير إلى أنه لم يميز بين أداء عمل، أو القيام بوظيفة، أو لعب دور في السياسة، أو تقديم مسرحية، أو (كما يذكرنا بواب ماكبث) المضاجعة، أو الذهاب إلى الحمام. كلها تصل إلى فعل الالتزام بعمل شيء، ثم عمل هذا الشيء. ومع ذلك، فإن التطور يشير إلى عدد من المعاني المنفصلة، أو على الأقل المعزولة دلاليًا:

(١) أي عمل أو واجب يتم عمله .

(٢) عمل ملحوظ أو إنجاز، أو مأثرة.

(٣) "عمل" أدبي أو فني.

(٤) أداء قطعة موسيقية، أو مسرحية، أو ألعاب رياضية .

(٥) وأخيرًا، فى الاستخدام الحالي للكلمة (لم يدخل بعد قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية)، فرع خاص (ما بعد الحداثة) من فروع علم الجمال يعرف باسم فن الأداء أو العرض.

إن ما نتعلمه من هذا التطور هو أن أية كلمة تخضع لاندفاع مجازي، وأكثر تحديدًا، تتعرض لما يمكن أن نسميه بتأثير "البجعة"، الذى به تغذي الكلمة الأم رضيعها الشارد بدمها (أي بمعانيها السابقة)، وبهذه الوسيلة، كما يشير أمبرتو إكو في موضع آخر، "المجال يعاد بناؤه كما يعاد ترتيب العلامات، ويتحول المجاز (من الابتكار الذى كان) إلى ثقافة" (١١)، أي إلى الفهم الحالي للكلمة. وفي الحقيقة، إن معظم الكلمات ما هي إلا مجازات محتملة، وكثير منها يتسع ليشمل كل شيء تقريبًا في شبكة دلالية أو شبكة الكناية. وحتى إنها غالبًا ما تقفز إلى شبكات غير متوافقة، حتى الآن، مع استهتار التيارات الجامحة (١٢). وحتى في هذه الحالة، فالكلمة تحمل تاريخها الدلالي (أو خط الدم) معها، مهما غمرها المعنى الجديد، وهذا التاريخ يمكن استحضاره كنوع من "قانون السالى" (١٣)، لو عدنا إلى هنرى الخامس، الذى برر الغزوات الجديدة، لو افترضنا أن التبرير كان مطلوبًا. ويمكن المرء أن يزعم دائمًا أن أي شيء تقريبًا هو عرض بالمعنى الموضح أعلاه في رقمي (١) و(٢) للكلمة، ثم يدل ضمنًا على أن قصدية معينة تجعلها عرضًا بالمعنى الوارد في رقمي (٣) و(٤). وبهذا المعنى الأولي القوي "أي شيء تم طلبه أو تم الالتزام بعمله"، كانت كلمة عرض، شأنها شأن كلمة ثقافة، موضوعة (كما نقول) لكي تستخدم في أي سياق تقريبًا. ومن هنا يأتي التقدم السريع لـ"دراسات العرض"، و"الدراسات الثقافية" التي تأسست على مصطلحات فنية شديدة الاتساع، إن لم تكن نهمة ولا تشبع. فما هو الذى ليس عرضًا؟ وما هو ما ليس ثقافة؟

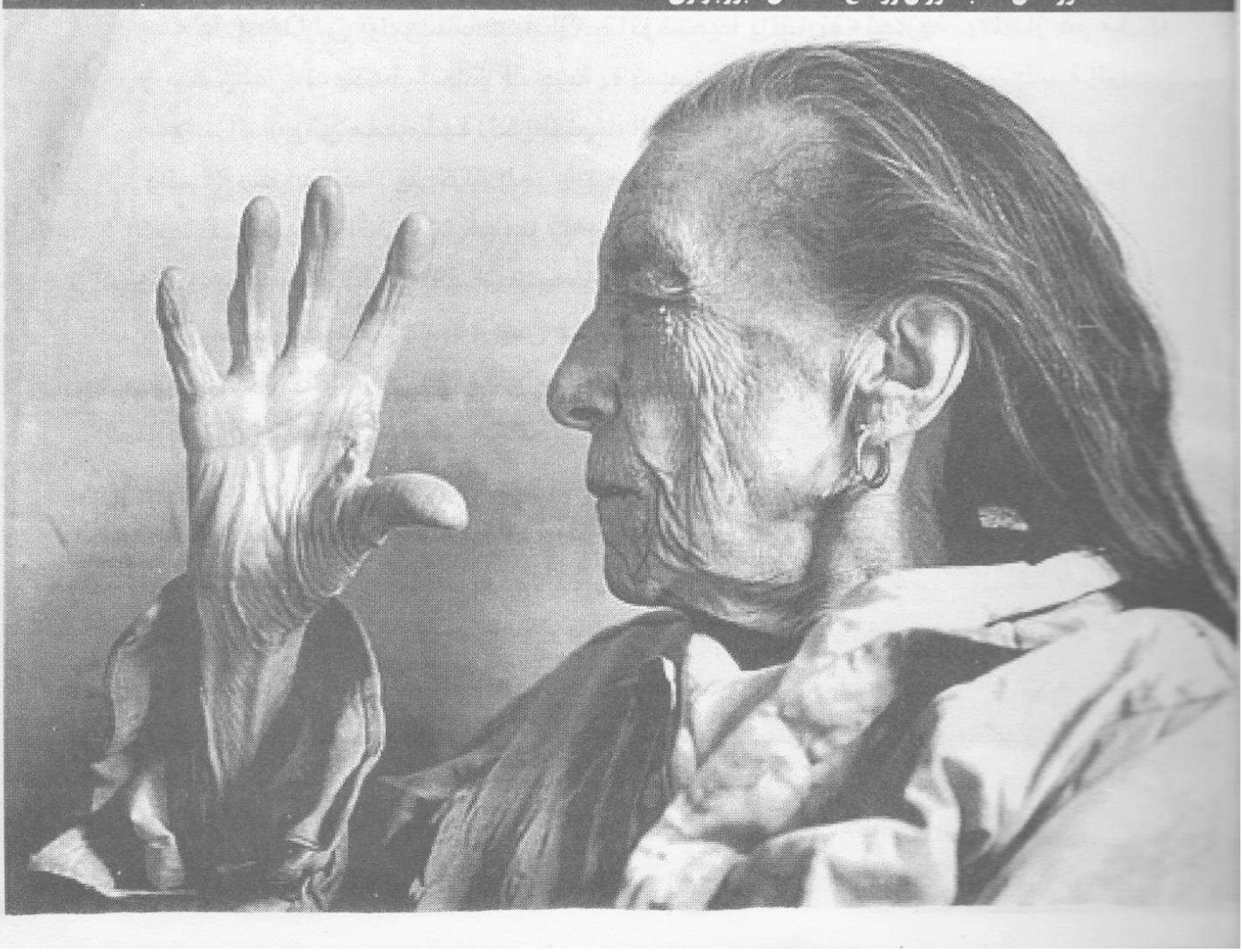
مثالى الأول هو عمل إيرفنج جوفمان الكلاسيكي "عرض الذات في الحياة اليومية" The Presentation of Self in Everyday Lfe، والذي كتبه في عام ١٩٥٩، وهو عمل ربما يمثل أفضل توسيع مجازي معروف للمصطلح. وكان طبيعيًا تمامًا أن يدرس جوفمان العرض الاجتماعي والفردي، كما أسماه، لأن هذا عمل يختص به عالم الاجتماع. وأكثر من ذلك، كان مفهومًا أنه يتبنى مفردات المسرح بوصفها الأنسب لما كان مهتمًا بملاحظته، مع أن المسرح نفسه كان واحدًا من أنواع السلوك المحبوس داخل إطار ما، والتي تناولها في النهاية. كان اهتمام جوفمان، فى أوسع مستوياته، منصبًا أساسيًا على "بناء التجربة التي يمر بها الأفراد في أية لحظة من

حياتهم الاجتماعية" (١٤). وقد تم تعريف المصطلح (عرض)، في كتابه الأول، على أنه "كل نشاط يقوم به مشارك في مناسبة ما يساعد في التأثير في أي من المشاركين الآخرين بأية صورة من الصور" (١٥). وهكذا، كان جوفمان، بمعنى مهم، منظرًا /خارجيًا، كما يشير إليه **ريتشارد شيكنر** عن حق في سياق آخر (١٦). بعبارة أخرى كان **جوفمان** يستطيع، بصيغة ما، أن يصبح خارج "الشيء" لأنه لم يكن قط بداخله، واستطاع أن يرى بشكل جيد ما كان يدرسه. ولم يكن سؤاله متغطرسًا، مثل "ما العالم؟"، أو "ما الذات؟"، أو حتى "ما العرض؟" في الواقع، إنه كان لا يهتم. فمصطلح "عرض" كان تعبيرًا مجازيًا بالنسبة إلى السلوك الاجتماعي، وكان سؤال جوفمان المتواضع ببساطة هو: "ما الوسائل التي نكرر بها أنفسنا؟". وقد قدم المسرح التعبير المجازي المثالي لمشروعه لأن الدنيا، كما هو معلوم للجميع، مسرح كبير، أو، كما يشير **جوفمان**، "إن الطرق الحاسمة التي لا تكون (الدنيا) فيها كذلك ليس من السهل تحديدها" (١٧). والمسرح، في أحد معانيه، هو التكرار الجوهري لتكرارنا لذواتنا، وهو التوسع الجمالي للحياة اليومية، ويمكنك أن تقول إنه مرآة تمسك بها الطبيعة للطبيعة. ومن غير المحتمل أن يستخدم المرء الرواية أو الرسم كمجاز دال أو رئيس لمثل هذا المشروع؛ لأن تقليدهما للتجربة الإنسانية يتم بوسيلة غير بشرية. والمسرح، من جانب آخر، هو الفن الأقرب إلى الحياة؛ لأنه يعاش في العالم الحقيقي، ومن هنا فقد كان معدًا حسب الطلب بالنسبة إلى جوفمان (١٨).

سوف أعود إلى **جوفمان** بعد قليل، لكن هذا مكان مناسب لأنتهي من مثالي الثاني عن التوسع المجازي. أتحدث عن فكرة **فيكتور تورنر** المؤثرة القائلة بأن الصراعات الاجتماعية مبنية مثل المسرحيات: فهي تقع في أربع مراحل أو "فصول"، وتتحرك من انتهاك القانون، إلى الأزمة، إلى الإصلاح، لتنتهي (إما) بإعادة التكامل وإما بالانفصال(١٩). وهذا مجاز بنوع ما، وهو مجاز تعرض **تورنر** للنقد بسبب تطبيقه على الحياة الاجتماعية؛ لأنه مقتبس من مجال الفن. ولكن ماذا يحدث إذا عكسنا المغزى والوسيلة، وقلنا إن المسرحيات مبنية مثل الصراعات الاجتماعية؟ وعلى عكس التعبير المجازي في جملة ريتشارد /الغوريلا، فإن العكس سيظل صحيحًا، لكن التلفظ ليس مجازًا، بل هو أقرب إلى الحشو الزائد. ومن الناحية المجازية، لا يوجد أي مبرر لأن نقول إن الدراما مثل الصراع الاجتماعي تمامًا، مثلما أقول إن حبي لفلان مثل عاطفة قوية. والحقيقة أن المسرحيات تقوم بصفة أساسية، وإن لم يكن دائمًا، على

الأشكال الصراعية للتجربة الإنسانية، اجتماعية كانت أو فردية، ومن ثم فإن هذه المسرحيات ينبغي أن تتبع نموذج **تورنر**. بمعنى أنه إذا كانت هناك مشكلة أو نقض للعهد بين الأطراف في مجتمع ما، فمن المرجح أن نصل إلى أزمة (إلا إذا مرت من دون مضاعفات)، وسوف ينجم عن هذه الأزمة شيء ما؛ ستكون هناك محاولات للتحكم والتقارب والتقدم والتراجع، وهي محاولات إما تنجح وتحل مشكلة نقض العهد (الكوميديا)، وإما سيتعقد الصراع نفسه، ويتحول إلى انقسام تام للأطراف المعنية (التراچيديا، الطبيعية). كيف تسير الأمور على غير ذلك النسق؟ بالطبع لا **تورنر** ولا أنا نقترح أن الصراع الاجتماعي يتطابق مع الدراما. فنحن نتحدث بشكل محدد عن التركيب السببي في التجربة الإنسانية. ويبدو أن نقاد **تورنر** يشعرون بأن تطهير المسرح وتنقيته من الصراعات الجارية في الحياة الاجتماعية يشكلان تغييرًا بنيويًا لما يحدث في الواقع، ولكن يبدو إليّ أنه إلى الحد الذى تصدق فيه المسرحيات فى الصراع الإنساني، فإنها تكيف بنيتها الجوهرية مع شكل "الفصول

صورة من كتاب سوزان زونتاج " لمقال البورجوازى"



الأربعة"، حتى إذا وصلت إلى فصلين، أو ثلاثة أو خمسة فصول (٢٠).

علاوة على ذلك، لا أود أن أوحي بأن نموذج **تورنر** للدراما الاجتماعية بدهي أو تافه، بناء على هذا التقدير، أو بأن تعبيره المجازي ليس وسيلة نافعة لمعالجة مثل هذه الانقسامات؛ ذلك لأن المجاز يصلح في اتجاه واحد فقط؛ لأننا نسينا، أو نحينا جانبًا، فكرة أن الصراع الاجتماعي يسبق- بالضرورة- المسرحيات حول الصراع الاجتماعي، وأن التاريخ المسرحي بأسره كفن للمحاكاة، من الأوريستيا The Oresteiaإلى أوليانا Oleanna، يكمن في أنه يكشف أنماطًا للتجربة الإنسانية، وفي مقدمتها (لكن ليس دائمًا) صراعاتها. ولو كان الصراع الاجتماعي قد اتخذ بشكل ما بناءً مختلفًا، فإننا يمكننا أن نتأكد أن الدراما قد قلدتها في محاكاتها (٢١). ومن هنا فعبارة مثل "المسرحيات تبنى مثل الصراعات الاجتماعية" قد تكون في محلها، ولكنها خاوية من الناحية المجازية. ومع ذلك فهذا، من حيث الجوهر، هو ما كان **تورنر** يقوله، وبالطبع هو قريب من النموذج الذي نجده في كتاب أرسطو، الشعر Poetics: إن الدراما تتحرك من إحدى حالات الحظ، من خلال أزمة، وتعقيد، وانعكاس، إلى حالة أخرى، وما تقلده الدراما هو "نوع الأشياء التي يمكن أن تحدث" في الحياة الواقعية. وأنا أفترض أن وراء عبارة "يمكن أن تحدث" هذه يكمن وعي أرسطو بأن هذا النوع من الأشياء يحدث كثيرًا.

من هنا فإن قيمة نموذج **تورنر**، شأنه شأن نموذج **جوفمان**، هي أنه يؤسس للإفلات من الأنانية، أو من النظر بعين واحدة، من طريق توسيع مجالنا المرجعي. وعندما يقول **جوفمان** إن الناس مثل ممثلي المسرح، ويقول **تورنر** إن الصراعات الاجتماعية مثل المسرحيات، فإننا نطبق نموذجًا من شبكة دلالية واحدة على موضوع في شبكة أخرى لها خصائص نأمل أن نوضحها بالمقارنة المجازية. والمجاز هو ما يُسمى في العلم "استراتيجية من القمة إلى القاع"، أو "مبدأ الأقل التزامًا"، وبهذا المبدأ يستطيع المرء، على أساس من الشك في التشابه، أن يستهل اتجاهًا في الفكر تفصح من خلاله مظاهر الانتظام وعدم الانتظام عن نفسها كما يمكن تصنيفها (٢٢). وسوف يستخلص المجاز، إذا كان جيدًا، بعضًا من خصائص الظاهرة، لكنه سيترك خصائص أخرى غامضة أو غير مرئية، والتي يمكن التقاطها من طريق مجازات أخرى تسعى هي الأخرى إلى خصائص مختلفة - مرة أخرى، صاحبتنا: أ ب ت، ب ت ث، ت ث ج. ويدرك **جوفمان** جيدًا أنه لا يمكنك الحصول على كل الظاهرة بمجاز واحد.

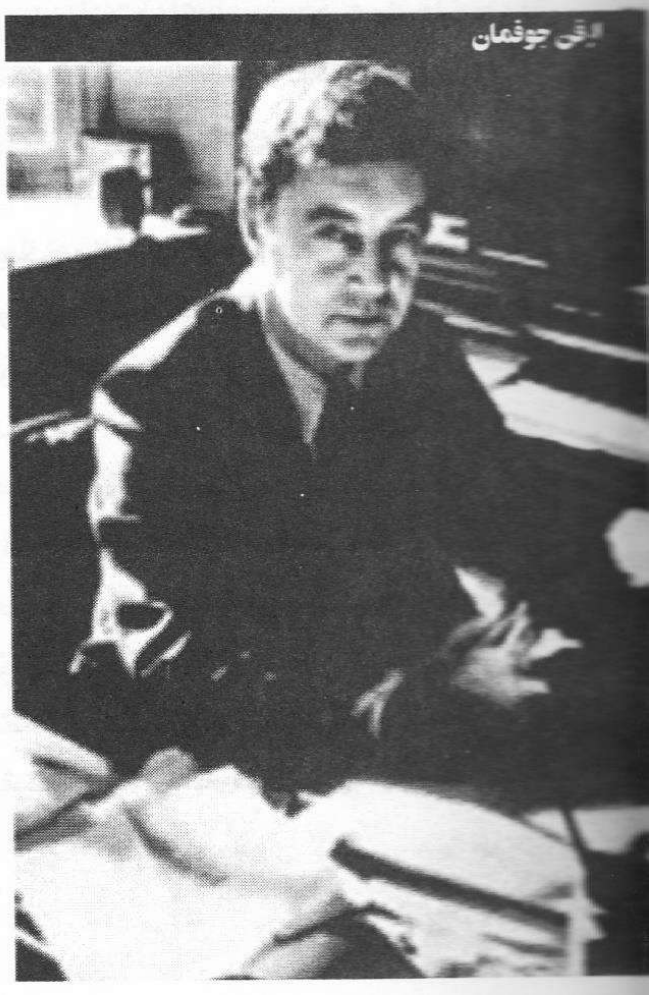
وعندما يصل إلى نهاية تقديم الذات يقدم الإنذار التالي:

والآن تعليق أخير: في أثناء تطوير الإطار النظري لهذا التقرير، تم استخدام لغة ما لخشبة المسرح. لقد تحدثت عن الممثلين والجمهور؛ عن تتابع العرض والأدوار؛ عن العروض التي تسقط أو تنجح؛ عن إشارات الدخول، والمناظر وخلفية المسرح؛ عن الاحتياجات الدراماتورجية، والمهارات الدراماتورجية، والاستراتيجيات الدراماتورجية. والآن يجب الاعتراف بأن محاولة الإلحاح على قياس أو تشابه حتى الآن كانت في جانب منها بلاغية ومناورة ...

من هنا ستسقط هنا اللغة وقناع خشبة المسرح. فالسقالات، أولاً وأخيرًا، هي أدوات لبناء أشياء أخرى، ويجب نصبها ونحن نضع في حُسباننا أننا سنفككها (٢٣).

ويجب أن يقال إن استخدام **جوفمان** للمجاز المسرحي فضفاض تمامًا؛ فكون الإنسان مؤديًا / عارضًا، وكونه "فوق خشبة المسرح" في استخدامه، يعني ببساطة أن المرء يظهر في "منطقة" اجتماعية ("أي مكان محاط بدرجة ما بحواجز الإدراك"(٢٤)) حيث يتم إرساء أنماط سلوكية، متوقعة ومنفذة، تماثل- إلى حد كبير- نمط المسرح، والذى هو بروفة /عرض. وعليه، بالنسبة إلى **جوفمان**، فمصطلحات: مسرح، جمهور، ومؤدى، تصبح شديدة المرونة، إلى درجة أن الممثل والجمهور قد يتداعيان في الكيان نفسه (خداع الذات، شخص "ينخدع هو نفسه بتصرفه" (٢٥)، و"نظام خداع الذات" الذي قال به لينج (Laing)، وهلُمَّ جَرًّا). من هنا فإن المسرح يظل تعبيراً مجازيًا. وبالعودة إلى نقطة **سيرل**، فالمجاز كان حول الحياة الاجتماعية، وليس عن المسرح على الإطلاق. كان المسرح مجرد أداة تأويلية ("بلاغة ومناورة") من أجل نشر وعزل عناصر في "دراما" السلوك الاجتماعي (٢٦).

تلخيصًا لما تقدم، لقد ربطتْ **جوفمان** و**تورنر** معًا بوصفهما مُنَظِّرين / خارجيين يكمل كل منهما الآخر، وقد طبقا- بشكل مثمر- مجاز المسرح /العرض، بالتوالي، على الحياة الفردية والاجتماعية بشكل


إرفنج جوفمان

عـام. الـ"ممثل /مـؤدى" النمـوذجى عند **جوفمان** هو الشخص المفرد الذي يتحرك في عـالم مـبـتلى بـ"افـعل ولا تفـعل" السلوكـيـة. أمـا ممثلو **تورنر** فـهم "مجموعات اجتماعية مشوشة" تورطت في عـذاب المزاعم السـيـاسـيـة المتنافسة. وعليه فإن الاثنين يقفان (على الأقل في الأعـمـال التي ناقـشـتـهـا هنا) في عـلاقـة عـالم كبير /عالم صغير.

وعلى الطرف الآخـر، لدينا المنظران /الداخليان، أو الأشخاص الذين، إما يمارسون المسرح، وإما هم باحثو مسرح، وإما، مثل شيكنر، ممارس مسرحي و باحث في وقت واحـد. فـهم يَشْرَعُون فى دراسة العرض بتوجه مسرحي قوي؛ وبالتالى لا يصنعـون روابط مـجـازية بسـيطة كروابط تنتمى إلى الكناية، إنهم مهتمون بتوسيع مفهوم العرض ليشمل مجالات تطبيقية متقاربة (أشكالاً فنية متقاربة، طقوسًا، سياسة، ومراسم نوعية مختلفة). تصبح مشكلة /الحدود في النهاية عاملا حقيقيًا؛ لأن -على عكس جوفمان وتورنر- مـهـمـة المُنَظِّر /الداخلي الآن هي أن يحدد العرض نفسه (وليس السلوك الاجتماعي)، وفي العادة، بأكثر المصطلحات أساسية. إننى لا أوحي أن كل مُنَظِّر/ داخلي يفـعل ذلك؛ ولكنني مهتم فقط بما يحدث عندما يواجه المرء ظاهرة العرض كشيء لا بد من تعريفه. وهذا يبدو بالنسبة إليَّ المكان الذى تستهلك فيه معظم الطاقة حاليًا.

إن المرء يشعـر أن التـحول إلى دراسة العرض بدأ تاريخيًا في الوقت الذي تعرض فـيـه المصطلحـان - مـسـرح ومـسـرحـة - لتناقص فى المركزية (أو على الأقل للنقد)، ويظهر مـصطلح عـرض كـمـفـهـوم رئيس. (لاحظ العدد المدهش للكتب والمقالات التي تحـمل مـصطلح عـرض في العنوان في السنوات الخـمس الأخـيـرة.) وأشك في أن ذلك قد حدث تقريبًا فى أواخر الستينيات من القـرن العـشـرين (٢٧)، وهو الوقت الذي كـانت **سـوزان سـونتـاج (Susan Sontag)** تكتب فيه أن ما يمد الطاقة لكل الأزمات في الفنون "هو توحـيـد الأنشطة المتـعـددة والمتـبـاينة في جنس واحـد.... ومنذ ذلك الوقت وبعده، صار أي من الأنشطة المدرجة فى هذا الصدد نشاطًا إشكاليًا معـقـدًا، ويمكن مناقـشـة كل إجـراءاته وحـقـه في الوجـود في النهـاية" (٢٨). ولم تصل الأمـور إلى هذا السـوء قط في الفنون المسرحـيـة، ولكن في أعـقاب الأنشطة الشديدة التباين (اجتماعية وسلوكية وفنية على حد سواء)، والتي يتم إدراجـهـا تحت "جنس" العـرض، تعرض مصطلح مسرح- تدريجيًا- لخسارة في شرعيـتـه. وكان ينظر إليـه- على الأقل بشكل مؤقت- على أنه مبتذل، وحـمل معه كـثـيـرًا من الزخـارف التـقـليـدية والعُرفـيـة

المألوفة ، بل أكثر من المألوفة. كان المسرح يعني نصًا يقوم بعرضه "فوق هناك" ممثلون- مع تأكيد على الشيء المعروض ("المسرحية هي الشيء")-وتذاكر مدفوعة، وجمهورًا "عامًا". باختصار، كانت الهالة التى أحاطت بصخب الماكياج / المسرحى عبر الزمن قد صبغت الطبيعة الحقيقية للعرض بالغموض - فعل العرض نفسه. وكما أن "العالم يتعولم world worlds" في علم الظواهر عند هيدجر (Heidegger)؛ فالعرض يقوم بالعرض performance performs كذلك.

مسرحية هنرى الرابع لشكسبير

من هنا تبدأ **بيجي فيلان**، وهي الحالة الأولى في مبحثي هذا، مقالها عن "علم وجود العرض"، بالقول إن "الحياة الوحيدة للعرض هي في الزمن الحاضر. لا يمكن حفظ العرض، أو تسجيله، أو توثيقه، أو على نحو آخر إشراكه في دائرة العروض الخاصة بالعروض: لحظة أن يتم ذلك للعرض فإنه يصبح شيئًا غير العرض". العرض "يصبح هو نفسه عرضًا من خلال الاختفاء" (٢٩). أو، كما يوضح **ريتشارد شيكنر** الفكرة (وهو الحالة التالية التى أناقشها)، "العروض يتم عرضها عمليًا على الدوام" (٣٠). وعليه، يتخذ مجاز **جوفمان** منحنى **(ج. ل.) اوستين**، ويصبح المسرح من جديد (أو لا يزال) واحدًا وحسب من أشياء كثيرة يتم عرضها (٣١).

هذا لا يعني أبدًا أن نقول إن المسرح مصطلح ميت في نظرية العرض الداخلي؛ لكنه أحد جداول أعمال نظرية /الداخليين كما فهمتها، هو تأريخ وموازاة محاولة المسرح لتحرير نفسه من التمثيل "غير المرئي"، والتأكيد على الحبكة /والشخصية لمعظم المسرحيات، ليدخل في أشكال أخري من التعبير الاجتماعي. ومن الطريف أن **اوستين**(Austin)، وهو مُنظر "خارجي" غالبًا ما تقتبس أقواله في هذه الحركة /الداخلية، يستبعد الجمل التي ينطق بها الممثل على خشبة المسرح من فئته العروضية؛ لأن اللغة في المسرح "لا تستخدم بصورة جدية، ولكن بطرائق تخرج بها على استخدامها الطبيعي"(٣٢)، وعليه ففن العرض أيضًا، كمثال متطرف، يستبعد المسرح التقليدي من فئته العروضية للسبب نفسه. فالمسرح لا يقول الحقيقة عن ماهيته أو عما يفعله، فضلاً عن كونه عُرضة لأن يكون متطفلاً على النص الذي يضاعف هذه الكذبة. وقد

تستمر العروض في المسرح، لكنها انتقالية بطبيعتها، فهي عروض خاصة بشيء يلتهم الممثل، " تمامًا و علانية من طريق ما هو خيالي"، كما يقول سارتر(٣٣). ولو كان "تفتح الشخصية وانبساطها"، كما يوضح **توم ستوبارد**، "هو فن للعرض"، فيمكننا أن نقول إن المسرح هو ابن عمه المنطوي (٣٤).

وعلى سبيل المثال، فإن تعريف **فيلان** للعرض (المقتبس أعلاه) يقع في كتاب مخصص لفحص "الصور الفوتوغرافية، واللوحات، والأفلام، والمسرح والاحتجاجات السياسية، وفن العرض"، عبر السنوات العشر الأخيرة بصفة أساسية (٥٤). وأود أن ألقي نظرة موجزة على تصورها للوجود (الحضور) بصفته الأساس الوجودي للعرض؛ لأنه يبدو إليَّ أنه ليس مجرد خاصية لفن العرض، بل هو أكثر الاعتبارات إلحاحًا في أي بحث للعرض بصفة عامة. إن العرض ليس فقط ما يصبح ذاته من طريق الظهور (ثم) الاختفاء، إنه يتركز، كما تقول **فيلان**، على "التفاعل بين القطعة الفنية والمشاهد (الذي يكون) بشكل أساسى (تفاعلاً) عروضيًا"(٣٦). تلك أشياء، كما أراها، ليست منفصلة. فظهور العرض أو اختفاؤه يمكن أن يقع فقط كنتيجة لهذا التفاعل. ومن دون المشاهد سيتقلص العمل ليصبح مجرد وجود (مجرد ورق، رسم على لوحة قماشية، صوت، مادة، عمل فني يدوي، وأجسام). هذه الحالة ستتحقق ليس فقط لفن العرض، ولكن لكل العروض الفنية، بغض النظر عن الوسيلة (الوسيط)، مع أنه من الضروري أن نحدد ما نعنيه بمصطلح مشاهد (والذي يمكن أن يشير في بعض الحالات إلى العارض). وفي الواقع، يمكن المرء أن يزعم أن عبارة "حياة العرض لا توجد إلا في الزمن الحاضر" (٣٧) هي حشو آخر؛ لأن أية "حياة" يحققها العرض يمكن أن تحدث فقط في الزمن الحاضر، وليس هناك شيء يسمى الحاضر ما لم يكن هناك "مشاهد" (أو وعي) ليخبر خبرته. وبعبارة أخرى، ينطبق المنطق نفسه على الضحك، أو الحلم، أو القراءة، أو حفل عشاء، أو أية تجربة زمنية متصلة، والتى تتوقف، بعد مرورها، عن كونها نفسها، وتكتسب وضع الذاكرة الوجودي.

وعليه فمعيار الزمن الحاضر لا يميز العرض (فضلاً عن فن العرض) عن الأشكال الأخرى للخبرات، و أفترضُ أنه سيكون على **فيلان** أن تتفق مع هذا الرأي. والسؤال الحقيقي هو: تحت أية ظروف يتم إيجاد الزمن الحاضر؟ وتمضي لتقول إن "العرض لا يمكن حفظه، أو تسجيله، أو توثيقه، أو- على نحو آخر- إشراكه في دائرة العروض الخاصة بالعروض. وبمجرد حدوث ذلك يصبح العرض شيئًا غير

العرض". وأية محاولة لحفظ العرض "بكاميرا توثيق (يمكن أن تصبح فقط) تحفيزًا للذاكرة، وتشجيعًا لها لتصبح حاضرة" (٣٨). وهنا تظهر صعوبة، بالنسبة إليَّ، مع أنها تعتمد فهمًا غير سليم لما تعنيه فيلان بـ "العروض الخاصة بالعروض"، أو بكلمات مثل "حفظ" أو "توثيق". ويمكن أن أفهم كيف لمحاولات توثيق المسرح أو العروض "الحية" (على فيلم أو وثائق مكتوبة) أن تحفظ "الذاكرة" بدلاً من العرض نفسه. إنني أقول -باقتناع- إن العرض يختفي بالكامل في مثل هذه الحالات. ولكن الفكرة تصبح إشكالية بقدر كبير في أنواع أخرى من العروض وفن العرض، مثل الرسم، والنحت، والتصوير الفوتوغرافي، وهي أشكال مجردة من"الحياة" الزمنية والوجودية التي يتمتع بها العرض المسرحي نفسه.

على سبيل المثال، في موضع آخر من الكتاب، تعالج **فيلان** الصور الفوتوغرافية لكل من **مابلثورب**(Mapplethorpe) و**سيندي شيرمان** (Cindy Sherman) بوصفها أمثلة دالة على فن العرض. وقد "وثقت" مناقشاتها بالصور الفوتوغرافية التي تظهر في الكتاب. عند أية نقطة، إن وجدت، تصبح هذه الصور "شيئًا غير العرض"، فعندما "يتحول شيء ما إلى وثيقة- صورة فوتوغرافية، أو تصميم مسرحي، أو شريط فيديو - (فإنه) لا يعدو حينئذ كونه فن عرض؟" (٣٩) إن عرض **شيرمان** يبدو عندئذ أنه تناقص ليصبح صورة قد تستيقظ منها ذاكرة العرض حسب زعم **فيلان**. ولكن أين حدث (أو يحدث) العرض الأصلي؟ هل كان قد حدث في إقدام المصور على التصوير؟ هذا الأمر أُهمل دون إيضاح. ومع ذلك، فمن المفترض أن **فيلان** قد مرت بتجربة عرض **شيرمان** بالضبط من طريق تفاعلها مع الصور الفوتوغرافية التي تعد مجرد شواهد على "اللحظة" العرضية، وإلاَّ كيف تسنى لها أن تكتب عن عرض **شيرمان**؟ غير أن مناقشاتها لطبيعة عرض **شيرمان** مقنعة تمامًا. إنني أقرأ النص الذي كتبته عن **شيرمان**، وأطابقه بالصور الفوتوغرافية، وأستطيع أن أرى السمة العَرَضية، وهذا التحكم في "التخفي" النسوي لنهاية معينة. ويمكنني أن أطوي الكتاب، وأضعه على الرف، وأعود إليه في وقت لاحق، وها هي الطبيعة العَرَضية تنساب من الصور الفوتوغرافية مرة أخرى. في الحقيقة أنه كلما زادت المرات التي أرى فيها الصور كما فهمتها وفهمت ما قالته فيلان عن طبيعتها العَرَضية بشكل أفضل. ومن المؤكد أن هذا الفهم لا يمكن تحسينه لو كنت أنظر إلى مجموعة صور أفضل أو أكثر "أصالة" مما يجده المرء في كتاب **فيلان** (لنقل "الصور الأصلية" **لشيرمان**)؛ لأنه كما أوضح **فالتر بنيامين** (Walter Benjamin) منذ زمن

طويل، "أن تطلب النسخة "الأصلية" (لصورة فوتوغرافية ما) فإن هذا يُعد هراء" (٤٠). لذا يبدو أن عرض الصورة الفوتوغرافية يمكن أن يحدث فقط من طريق التصوير، وأن التصوير الفوتوغرافي هو الفن الجوهري الخاص بالتصوير، وأنه يبقى فقط في مواجهة المشاهد مرات ومرات. فالعرض -إذن- يمكن استعادته مع الوقت، مع أنه من الواضح أنه ليس العرض نفسه، أو حتى للفرد نفسه.

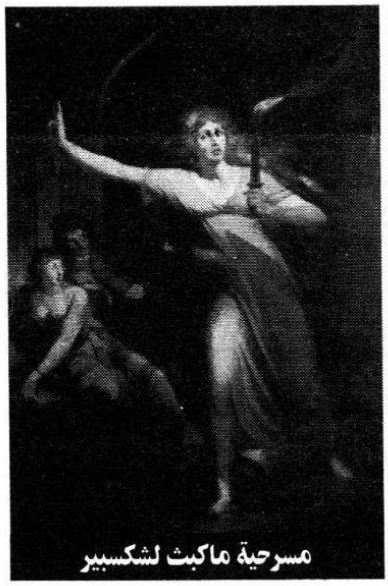
وللإنصاف ينبغي أن أضيف أنه في بحث سابق تقترح **فيلان** أن الطبيعة العروضية للتصوير الفوتوغرافي بصفته فن عرض تكمن في "مواجهة مُخرَجة مسرحيًا" تحدث على سطح الصورة (كما يقول **ريتشارد افيدون** (Richard Avedon) إن "السطح هو كل ما لديك")؛ والعرض هو "تحكم /تلاعب" في الصور (imagery) التي تمضى إلى ما وراء ادعاء الكاميرا "أن تصور شيئًا واقعيًا" أصليًا، وتضع حالة الحقيقى... فى موضع الشك" (٤١). لذلك فليس مجرد الوضع الوجودي للصورة الفوتوغرافية هو الذي يجعلها عرضًا. فالعرض يتكون من التحكم المبحثي في الصور لغرض لا يتعلق بالتصوير. لكن الشيء الذي يظل غير واضح هو ما إذا كان أي تحكم- بعيداً عن الشيء الحقيقي الأصلي (أو غير الأصلي)- يشكل عرضًا، أو أنه ينبغي أن يكون النوع الذي أحضر فن العرض في العقد الماضي أو نحو ذلك؟ كيف، على سبيل المثال، تختلف تحكمات أو تلاعب **شيرمان** أو **مابلثورب**، عن ، لنقل، (صورة) **نيبس** (Niepce)، **مائدة العشاء المستديرة** (١٨٢٣)، الصورة الفوتوغرافية الأولى، أو (صورة) مالفيتش (Malevich)، الأبيض فوق الأبيض (١٩١٨)، والتي هى (أو كانت) لوحة تعلق على اللوحات السابقة (الغائبة) كلها، أو (لوحة) **ماجريت** (Magritte) "الماسورة هناك /ليست هناك"، والتي توجه انتباه المشاهدين إلى المفارقة في إدراك فن الجرافيك؟ (٤٢)

على أية حال، يبدو أن مفهوم **فيلان** للعرض يتقلص إلى مسألة موضوع لا مسألة وجود؛ أي ليس مسألة شيئية أو العملية الأساسية للتفاعل بين العمل والمشاهد، والتي تحدث دائمًا في الفن، بل لنوع محدد من التعليق السياسي الذى يصدره العمل على وسيلته الخاصة. خلاف ذلك، كيف ستختلف نظرة الوجود لعرض **شيرمان** عن عودتي أنا مرة ومرات إلى المرور بتجربة عرض في تسجيل موسيقي، أو فى لوحة معلقة على جدران غرفة معيشتي؟ لا أرى، عدا ذلك، كيف تختلف عن التجربة التى أمر بها من قراءتي أو إعادة /قراءتي لرواية. ومن المسلم به أن هناك اختلافات كبيرة بين

القراءة والمشاهدة، ولكن ما علاقتهما بالعرض إذا كان حضور العرض أو اختفاؤه هو- ببساطة- شيئًا يقع بين مستمع /قارىء و"عمل" ملموس عند فحصه في أي وقت "حاضر" متاح؟ في الواقع، إن **مايكل دوفرين** يصر على أن القارئ (لرواية أو شعر) يصبح المؤدى / العارض للعمل، ويستطيع أن "ينفذ إلى معناه فقط من طريق تخيل العرض بطريقته الخاصة - باختصار بأن يصبح مؤديًا (ممثلاً)، ولو بشكل غير مباشر، وفي الخيال" (٤٣). ويمكنك القول إن القارئ يفعل بنص كتاب ما يفعله الممثل بنص مسرحية، عدا أن التمثيل يتم في مساحة عقلية (٤٤).

بإمكانك أن تجادل مع هذا الزعم أو تختلف معه بالطبع، لكنه من المؤكد يلتصق متشبثًا بمسألة أن شيئًا ما يكون "عرضيًا بصورة جوهرية" عندما يتفاعل المشاهد والعمل معًا، بغض النظر عن الوسيلة أو الوسيط. إذن، ما المبرر للزعم الذي يسمعه المرء كثيرًا بأن العرض ينبغي أن يكون مقصورًا على "فنون العروض" (المسرح، والرقص، والموسيقى) ؛ ببساطة لأن لديها حقوق الاستيلاء على مصطلح عرض، أو لأنها تقدم عروضها فقط في وقت ومكان معينين أمام جمهور مدعو، على عكس تلك الفنون التي تقدم عروضها (الرسم، والنحت، والكتب) بمجرد أن يظهر شخص ما و"يتفاعل" مع العمل؟ ولا أزعم أن كل هذه الأشياء يجب أن تعتبر عروضًا؛ بل أزعم- وحسب- أنك قبل أن تتمكن من معرفة ما هو العرض، بمعنى الظاهرة، سيكون عليك أن تعرف لماذا لا تكون هذه الفنون عروضًا.

ربما تعتبر كل هذا إعتراضًا على توافه. لكن هناك مشكلة حقيقية تختبئ تحت قضايا الحدود تلك؛ وهي مشكلة إلى أي حد يمكن العرض أن يذهب ويظل عرضًا، أو عند أية نقطة تبدأ العَرْضية (performativity) في الظهور (أى، حسب "دفاعية" إكو)، بمعنى، شيء يقع، "من طريق نوع من الانتقالية الخادعة"، داخل ظل العرض الحقيقي. باختصار: التحول إلى المجازية. لو أنك "فككت" العرض فعند أية نقطة محددة يختفي؟ وما النقاط التي من دونها لا يكون عرضًا؟ أو، بالعودة إلى **جوفمان** و **تورنر**، لو أنك "أعدت تركيب" الواقع أو تحكمت فيه، فعند أية نقطة، وتحت أية ظروف، يظهر بوصفه عرضًا؟ أو ألا توجد مثل هذه النقطة؟ ربما لا يكون


مسرحية ماكبث لشكسبير

العرض قابلاً للقياس.

إن التلقى لهو عملية شديدة التعقيد، وعندما نتحدث من ناحية الوجود عن الإدراك الجمالي لا نستطيع أن نقسمه إلى فئات مبنية على أنواع الوسائط المتاحة وننتفع منه، لو كان فقط بسبب أن الوسائط الجديدة تصل شهريًا. ويمكن اجتناب بعض هذه المشكلات إذا فكرنا في العرض على أنه طريقة للمشاهدة، بمعنى أنه ليس الشيء المنظور أو المعروض (من الطقس، إلى موكب العرض، إلى المسرحية، إلى الصورة الفوتوغرافية)، ولكن مشاهدة ذلك تنطوي على وظائف تعاونية وسياقية (بين العمل والمتفرج)، والتي تكون شديدة المرونة. وينطوي العرض، كما يقول **دوفرين**، على توقع بأننا نرغب في "الاشتراك في اللعبة" التي تقوم على الإدراك الجمالي كله (٤٥). هذا هو الموقف الذي أود أن أتبناه على أية حال، وأعتقد أنه متسق مع مبدأ **بيجي فيلان** الخاص بـ"التفاعل"، وإن كان من دون مضامين سياسية. لكن لو كان هذا صحيحًا؛ فهى تستدعي مبدأ يضرب بجذوره في تاريخ طويل في علم الجمال، ولا يعرف العرض أو فن العرض بأكثر مما يعرف أي نوع آخر من أنواع الفنون.

(٢)

والآن أنتقل إلى مثالي الأخير؛ **ريتشارد شيكنر**، الذي أرى أنه مكمل **لفيلان** في أن كليهما يعمل عند نهايات مختلفة للنطاق "الداخلي" نفسه. ففيلان، فى (كتابها) "بلا علامة" Unmarked، على الأقل، تظل بقدر كبير داخل نطاق الفن السياسي الحديث، فى حين أن لدى **شيكنر**، شأنه شأن تيرنر، تركيزًا أكثر اتساعًا. وأميل إلى القول إن **شيكنر** مهتم بأشياء العالم المتكررة. وبينما تهيمن جمالية الوجود على المنحى الذي تتخذه **فيلان**؛ فإن التكرار الجمالي يهيمن على زعم **شيكنر** أن "السلوك المستعاد (أو الذي تكرر مرتين) هو السمة الرئيسة للعرض"(٤٦). أو بتعبير آخر، تنظر **فيلان** إلى العرض بشكل جوهري من زاوية المشاهد، فى حين ينظر إليها **شيكنر** من زاوية العارض. وأخيرًا، **فشيكنر** قد بذل أكثر الجهود المكتملة لأى مُنظِّر لكى يفهم فروع العرض؛ بدفعه إلى الممارسات التي تبدو أنها تقدم أقل جذب تماثلي.

وبالنسبة إلى هذه الكتابة، فقد كاد مبدأ **شيكنر** يحقق مكانة الفكرة المتلقاة. "العرض يعني: ليس للمرة الأولى على الإطلاق. إنه يعني: للمرة الثانية وحتى المرة التى (بلا تحديد nth time)... وباستخدام تعبير (الممثل) الشخصي، فإن السلوك المستعاد هو 'أنا أتصرف كما لو كنت شخصًا آخر'، أو

المشهد الأخير من عرض ماكبث ١٩٩٨م

كما لو كنت 'غير متمالك لنفسى'، أو 'لست نفسي'، كأن أكون فى غيبوبة"(٤٧):

السلوك المستعاد هو سلوك حي يتم علاجه كما يعالج المخرج السينمائي شريط الفيلم. وهذه الشَرَط السلوكية يمكن إعادة ترتيبها أو إعادة تركيبها؛ فهي مستقلة عن الأنظمة السببية (اجتماعية، نفسية، أو تقنية) التى جاءت بها إلى الوجود. إن لها حياتها الخاصة...(٤٨)

علاوة على ذلك، فإن السلوك الظاهر "ينفصل عن العارضين الذين 'يسلكون' هذه السلوكيات"، وعليه فإن السلوك "يمكن إعادته، ونقله، والتحكم فيه، وتحويله". والعمل الفعلي للإعادة "يتم في البروفات و /أو في نقل السلوك من المحترف إلى المبتدئ" (٤٩). وقبل ذلك كله، فإن "العروض"، مرة أخرى، "يتم دائمًا عرضها بشكل فعلى"(٥٠). وأفترضُ أن هذا يعني أمام جمهور، مع أن **شيكنر** يضيف أن بعض أنواع الورش (أي "المسرح /الموازى "paratheatre لجروتوفسكي (٥١)) يمكن تصنيفها ضمن العروض، مع غيبة تقديم عرض جماهيرى (٥٢). ومعظم البروفات لا تصنف كعروض، لكنها جزء من عملية الاستعادة. ومع ذلك، يكتب **شيكنر** في عام ١٩٩٠ أن التتابع الكلى للعرض (التدريب، الورشة، البروفة، التسخين، العرض، والهدوء، وما يعقب ذلك) "مسألة تتطابق مع ما أسميه 'سلوكًا مستعادًا' أو 'سلوكًا تم مرتين'، سلوكًا يمكن تكراره، بمعنى، إجراء بروفات ... إن العملية الطقسية تعتبر عرضًا" (٥٣). وعليه فإن البروفات تدخل بشكل غامض في مجال العرض. ومن الواضح أنها ليست عروضًا في نفسها؛ بل "أحجار بناء" يتم من خلالها الأستعادة السلوك، وتخرج العروض منها بالتدريج. وهناك تأكيد قوي على

العملية في نظرية **شيكنر**، وعلى خصائص مثل "الفورية، وسرعة الزوال، والغرابة أو الشذوذ، والتغير الدائم" (٥٤).

إذن، ما الشيء الذى لا نعدّه عرضًا؟ أعتقد أن **شيكنر** لن يقبل تمامًا السلوك الذي يغطيه **جوفمان** في كتبه، مع أن خطًا فاصلاً يظل غير واضح. من المؤكد أنه لن يقبل أشياء مثل السلوك الزوجى، أو الرسمى، أو سلوك الزملاء، على الأقل في ظل الظروف "العادية". وفي الواقع أنه يري أن **جوفمان** يقارب - أساسيًا - "السلوكيات المفردة في الحياة العادية، والتى تتحول إلى سلوكيات مستعادة مرتين في الفن، والطقوس، والأجناس العَرَضية الأخرى" (٥٥) من طريق البروفة. وفيما يتعلق بالفنون الأخرى، فإنه "لا الرسم ولا النحت ولا الكتابة تُظهر السلوك الفعلي في حينه" (٥٦)، وعليه، فأرى أن هذه الفنون لا يمكن دخولها فئة العرض، لو كان فقط بسبب أن العرض هو "السلوك نفسه" (٥٧)، أما اللوحات والروايات فلا يصدر عنها سلوك، على الأقل من وجهة نظر **شيكنر** في السلوك. وهي- في الواقع- ما يمكن أن نُسميه سجلاً للماضي، أو سلوكا افتراضيًا أو رمزيًا. ومن المرجح أن هذه هي الناحية الرئيسة التي يختلف فيها مع **فيلان**.

غير أن العرض يشتمل على أشياء أخرى مثل استعادة الأحداث "من مكان آخر أو الماضي"، مثل استعادة "مزرعة بليموث Plimoth Plantation" في "ماساشوستس Massachusetts"، واستعادة دوريس هامفري(Doris Hamphery) لرقصات شيكر (Shaker)، و'الصحيفة الحية' أو الديوراما (صورة ينظر إليها من خلال ثقب في جدار حجرة مظلمة) في "المتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي". ويضيف **شيكنر**: "إذا أردنا الدقة، فإن لوحات الديوراما هى بيئات مستعادة وليست سلوكيات". ولذلك فإنه من غير الواضح إن كانت هذه اللوحات في الداخل أو الخارج. لكنه يضيف : "يضاف الحدث بشكل متزايد إلى البيئات...فبعض حدائق الحيوان.. تبذل قصارى جهدها لتجعل معروضاتها نسخًا أصلية للحياة البرية....(٥٨)". لهذا أفترض أن الفعل، إذا وضعنا في الحسبان مجموعة أمثلته، لا غنىً عنه بالنسبة إلى العرض، ومن ثم فإنه خاصية من خواص السلوك في تعريفه، والفعل يعني، حسبما أفترض، سلوكًا إنسانيًا (أو حيوانيًا) مباشرًا من نوع ما.

لست متأكدًا من تصنيف **شيكنر** للأفلام، مع أنه يشير إليها كثيرًا، وفي خارطته (حدث العرض /الزمن /الفراغ) يضع الأفلام المهمة، والمسلسلات والإعلانات التليفزيونية كأحداث عرضية (٥٩). لكن معايير تضمينها فى الخارطة هي "أحداث يطلق عليها

عروض في هذه الثقافة أو تلك" و"أحداث يقاربها الباحثون من جهة أنها "عروض"(٦٠). ولست متأكدا ما إذا كان **شيكنر** نفسه سيسميها كلها عروضًا بالمعنى الذي ورد في مقاله الأصلي عن "استعادة السلوك" في كتاب بين المسرح والأنثروبولوجيا (١٩٨٥). لذا فأنا أميل إلى استنتاج أن الأفلام، سواء أكانت فنية أم قوية، لا تشكل عروضًا في اصطلاح **شيكنر**، ما لم نفكر في هذه المصطلحات الغريبة على أنها "استعادة استعادة السلوك restoration of a restoration of behavior"، وحينئذ فإن السلوك المقدم سيكون ماضيًا، شأنه شأن سلوك الشخصيات في رواية ما (والتي يتخيلها القارئ وحده).

وفي كل الأحوال، فإن مشكلة الفيلم أعقد من أن تحل هنا. وأود أن أركز على واحدة من حالات العرض الفاصلة الأكثر تشويقًا في الإطار الأخير للأحداث المستعادة. وتقدم لنا المتنزهات أرضية اختبار جيدة؛ لأنها منطقة وسطى بين المسرح من ناحية، وشيء "جماهيري"، أو ترفيهي، أو تعليمي من ناحية أخرى. وسوف أركز على حديقة الحيوان البرية في سان دييجو بصفة أساسية، والتي يناقشها **شيكنر** باختصار، لكن من الواضح أنه يضعها في فئة السلوك العرضي، ولو بصورة مؤقتة؛ لأن السلوك الوحشي للحيوانات، كما يحدث بشكل طبيعي في سهول إفريقيا، عبارة عن سلوك "مستعاد" في حقول كاليفورنيا، أو هو سلوك مستعاد جزئيًا؛ لأنه لن يسمح للحيوانات المتوحشة أن تمارس طبائعها المفترسة بإذعان من جانب رعاتها الذين سيروعهم رؤية الحيوانات وهي يأكل بعضها بعضًا؛ وإلا ستتصرف الحيوانات بشكل طبيعي خلف الأسوار التي تفصل بين الأنواع المختلفة. ماذا تم استعادته إذن؟ إن ما يجعل الحيوانات مجال اختبار شائق هو أنه لم يتم عمل شيء لسلوكها سوى حرمانها من وجبتها الطبيعية وإحاطتها بالأسوار. وليس للحيوانات خيار في ألا "تكون نفسها" كما يفعل الممثلون؛ وكما يقول **شيكنر**: "إنها تكرر نفسها (مثل) دوائر القمر" (٦١). ولذا، على عكس الممثلين في بليموث، أو راقصات همفري، فإنها لا تستعيد سلوكها أكثر مما أستعيدُ سلوك الليلة الماضية عندما أجلس لأتناول الليلة وجبة عشائي التي لم أتناولها من قبل.

سيقول **شيكنر** - بالطبع - إن إطار المتنزه يشكل موقع الاستعادة وفعله، ومن ثم العرض. وطبقًا لنظرية **شيكنر**، هناك نوعان

مشهد من مسرحية الأوريستيا

من الأطر:

(١) عندما ينشئ العرض إطاره الخاص به بوعى /ذاتى، كما هى الحال في المسرح التقليدي.

(٢) عندما يفرض الإطار من الخارج من جانب وكالة من نوع ما (٦٢). وحديقة الحيوانات المفتوحة عندئذ مثال للحالة الثانية. يضع المتنزه نفسه إطارًا حول سلوك الحيوانات التي لا تدري شيئًا ليصبح شكلاً عرضيًا بالضبط كما (يقول في موضع آخر) "يفرض الفيلم التسجيلي إطارًا تمثيليًا حول ظرف غير تمثيلي"(٦٣).

فالحيوانات لا تعرف أنها أمام "كاميرا للصور الخاطفة (الخفية)" ولا تعلم شيئًا عن هذا الإطار سوى الحنين المحتمل إلى مزيد من المساحات المفتوحة. يجعل هذا الإطار - إذن - الحيوانات البرية مختلفة عرضيًا، لنقل، عن أبقار المراعي التي قد يراها المرء فى حقول مفتوحة وهو في طريقه إلى المتنزه.

لكنني الآن أتساءل : ماذا يمكن أن يحدث إذا ما ثارت مشاعر الحسد في نفس راعي الماشية على الطريق، ووضع لافتة "حديقة حيوانات أليفة" أمام مرعاه، وقدم للزائرين الفضوليين، الذين قد يرغبون فى مشاهدة الأبقار عن قرب، قدم لهم شرائح اللحم اللذيذة (وحتى أفضل من تلك المقدمة فى مطاعم الطريق)، ووفر لهم خطًا حديديًا فرديًا أو خيلاً لانتقالاتهم؟ لأسباب عديدة سيأتي عدد قليل من الزبائن من أجل "حديقة الحيوانات الأليفة"، لكنني معنىٌ بالكيفية التي تخلق بها وسائل وضع الإطار إحساسًا بالسلوك المستعاد - ومن ثم العرض - والمنفصل بشكل ما عن السلوك العادى التجريبى. وعليه، يبدو أمرًا مشروعًا أن نتوسل بوسيلتنا لوضع الإطار، - في هذه الحالة قوس الـ'بروسينيوم' المحمول- ونضعها حول جميع أنواع الأشياء التي يصدر عنها سلوك، ونري ما يحدث لها. ولا أستطيع أن أتخيل أي شيء غير واعد أكثر من حقل أبقار. وأظن أن مزارع الأبقار ستخفق فقط بسبب عنصر الألفة التي لدينا تجاه الأبقار (أظن أن أحواض الأسماك ستكون أغرب كثيرًا) (٦٤) . ويمكن المرء أيضًا أن يضع أطرًا حول أعمدة التليفونات على طول الطريق، مع أني، لو فكرت فيه، وحيث إنى قد رأيت ما فعلته مظلات كريستو (Christo) مع جبال تيهاشابي (Tehachapi) على طول الطريق السريعة الخامسة في جورمان (Gorman)، فإنني لست متأكدًا من موضع رسم الخط. وبالتأكيد لو أراد شخص ما أن يتبع مثال

كريستو، ويطلى الأبقار كلها باللون الأصفر الفاتح، فسيأتي الناس من على بعد أميال، كما فعلوا ليروا المظلات الصفراء، وستتم استعادة سلوك الأبقار إلى نوع من "الحضور"، حتى بمعنى **شيكنر** عن الاستعادة، أو معنى **فيلان** عن الظهور /والاختفاء.

لديَّ شعور بأن حقول أبقار صفراء سيشكل عرضًا بالقدر نفسه مثل الحيوانات الوحشية التي ترعى في حقول كاليفورنيا. ما سيجعلها عرضًا - أو، لأكون أكثر دقة، حدثًا عرَضيًا - هو التحكم أو التدخل (وساطة) للواقع التجريبي تجاه ما هو بالتأكيد بيان فني صُنِعَ عن الواقع. إذا كان مخزن **روبرت ويتمان (Robert Whitman)** في لمسة خفيفة Light Touch أو الأشخاص الذين يتناولون عشاءهم في شقتهم في "مسرح سكوات Squat Theatre" فى المجر، أو "عروض معينة لـ"مسرح الوقائع" في الستينيات من القرن العشرين(٦٥)، إذا كان من الممكن أن تسمى عروضًا، فإن أبقاري الصفراء يجب أن تصلح -إذن- لأن تكون عروضًا. ويمكنني أن أعتقد أن من واجب **شيكنر** الإذعان. فإننا - قبل أي شيء - نرى سلوكًا من خلال إطار عمدي. وفي حالة حديقة الحيوانات الوحشية، فإن عدم توقع رؤية الحيوانات الوحشية هنا في كاليفورنيا الرعوية هو الذي يشكل الاهتمام بالعرض، أو كثير منه؛ وفي حالة الأبقار، فإنه عدم توقع رؤية أبقار صفراء. وفي أي من الحالتين، فالحيوانات، كما يقول **شيكنر**، "ليست نفسها، ولكنها ليست ليست نفسها not not themselves". وفي الحقيقة أنه بعد مزيد من التفكير، أعتقد أن أبقاري الصفراء تكون عرضًا حتى بقدر أكبر من حيوانات شيكنر الوحشية، فقط بسبب أنها تعرضت لتدخل، مثل تحكم أو تلاعب، وهى لا تختلف عن الممثلين الذين يتنكرون وراء المكياج.

شيكنر

لكن الآن، دعونا نفترض أنه بدلاً من طلاء الأبقار باللون الأصفر، وهو شيء مجاف للإحساس، نخطو خطوة أبعد: نرتب مع شركة إيديسون لطلاء أعمدة التليفون باللون الأصفر. هل هذا عرض؟ هنا نجد وسيلة وضع الإطار نفسه، لكننا لا نستطيع أن نزعم - بالضبط - أن سلوك الأعمدة قد تمت استعادته؛ لأن الأعمدة لا تقوم في الواقع بشيء من البداية. لكن إذا وسعنا تعريفنا للسلوك ليشمل شيئًا يشبه تعريف

مارتن هيدجر، "طريقة الشيء في قيامه أمامنا"، فقد نثبت أن الأعمدة قد استعادت سلوكها أو كشفت عنه. على الأقل أنقذناها من لا مبالاتها اليومية، بالضبط كما فعلنا مع الأبقار. ومن حيث الجوهر، فقد قلنا : "لاحظ أن أعمدة التليفون يمكن أن تكون أخّاذة عندما نستخرج خصائصها العرَضية- مسافاتها الفاصلة، وطريقتها في تناقص الحجم عندما تتوارى عن الأنظار، وأشكالها الثابتة المتناسقة، وخصائصها بوصفها 'معدات'(٦٦)، وهلم جرا. ولكننا ابتعدنا عن **شيكنر** من ناحيتين : لم نغير تصوره للسلوك وحسب؛ لكننا غيرنا معنى العرض الفعلي بالمعنى الزمني؛ ذلك لأن العرض الآن له الدوام والسلبية اللتان للنحت والرسم. وفي الحقيقة، لا يوجد عرض "يقام" من التاسعة صباحًا حتى الخامسة مساءً، بل هناك فقط شارع به أعمدة تليفون صفراء، وفي غضون أسبوع لن يلاحظ قادة السيارات الذين يسلكون هذه الطريق، الأعمدة أكثر من ملاحظتهم أن المزارع قد طلى مخزن الغلال أو أبقاره باللون الأصفر.

على الجانب الآخر يمكن أن نقول الشيء نفسه عن الحيوانات المتوحشة والأبقار الصفراء. ومع أن عرض الحيوانات يتم تقديمه خلال ساعات معينة فقط، مثل العروض المسرحية، فإن عرضها لا بداية له ولا نهاية؛ فالمشاهد هو الذي يحدد أمد /زمن العرض، المرهون ببقاء الزائر أو الزائرة في مشاهدة حديقة الحيوانات. إن هذا "التفاعل"، كما قد تقول **فيلان**، هو ما يجعل ما نراه عرضًا، وليس الفعل الأصلي لوضع لوحة مكتوب عليها "مفتوح من التاسعة إلى الخامسة يوميًا. جرب بورجر لحم الثور الوحشي". والتفاعل هو ما يقع - العرض - عندما يجتمع المشاهد والعمل معًا، لذلك فإن المجال الوحيد الذي يبدو أننا غيرنا فيه نظرية **شيكنر**، هو أننا وسعنا مفهومه عن السلوك ليشمل الأشياء الجامدة. وإذا كان راغبًا في قبول الأشياء الجامدة داخل فئة العرض (ولا أظن أنه سيفعل)، فلا يوجد سبب معقول لاستبعاد فنون مثل الرسم، أو النحت، أو الموسيقى، أو الفيلم، فضلاً عن العروض الموجودة في "حديقة الآلهة Garden of the Gods" في كولورادو (Colorado)، حيث يتزاحم الناس يوميًا لمشاهدة التشكيلات الصخرية التي تمثل حيوانات وبشرًا، مثل ("الجمال التي تتبادل التقبيل"، و"الهندي الباكي"، و"إلهات الحسن الثلاث").

وآمل أن يكون واضحًا أني لا أحاول تسمية هذه الأشياء جميعها عروضًا؛ ولكني

أحاول أن أفهم السبب، وتحت أي ظرف نقبل استخدام هذه الكلمة. أحاول أن أستخرج ينابيع المشاعر التي قد تقبع تحت الأرض و ترتبط بأسباب ذهابنا إلى المسرح أو، فيما يتعلق بذلك، إلى حديقة الحيوانات المفتوحة، أو حتى حوض الأسماك، أو حديقة الحيوانات، أو حتى النظر إلى عرض غروب الشمس. وليست لدي فكرة كيف سيستجيب **شيكنر** لأبقاري أو أعمدة الهاتف المطلية. ويبدو إليَّ أننا نأتي العرض من اتجاهين مختلفين. وأكثر مناطق الاختلاف وضوحًا هى أن لديَّ تصورًا أوسع للسلوك من تصور **شيكنر**. وما زلت أجد نفسي أقاوم فكرة أن حدائق الحيوانات المفتوحة تمثل عروضًا بالطريقة نفسها التي يعتبر بها الفن المقصود عرضًا، فهناك شيء ما مفقود. وعلى أية حال، فإنه يبدو غريبًا أن نقبل حدائق الحيوان المفتوحة ضمن فئة العرض، لأن الحيوانات حية فى محبسها، وأن نرفض متاحف الفنون، لأن اللوحات ليست حية فى محبسها.

ويبدو إليَّ أن تصور **شيكنر** عن السلوك المستعاد يكاد يكون معيارًا حصينًا للعرض، حتى لو تمنى المرء (كما أتمنى) أن يمد نطاق السلوك الذي يتم استعادته. وبشكل بسيط : هناك شيء مستعاد دائمًا في العرض، حتى إذا جاءت الاستعادة من خلال وسيلة بسيطة لوضع الإطار. ومشكلتي الرئيسة مع مبدأ السلوك المستعاد تتعلق بمصطلح تم سلوكه مرتين. ويعني **شيكنر** بـ تم سلوكه مرتين السلوك الذي يمكن تكراره في عروض متتالية ("ليس للمرة الأولى أبدًا، (بل) للمرة الثانية وحتى المرة التى (بلا تحديد nth time)"). ولست متأكدًا من انطباق هذا التصور على حكم الإعدام، أو أزمة احتجاز الرهائن، وعروض المرة /الواحدة التي تظهر باستمرار على خارطات **شيكنر**، لكنني سأتمسك بأحداث العرض المتفق عليه. ويثبت تصور سلوك /المرتين بشكل جدلي تصور سلوك /المرة الواحدة، ويجب أن نعتبر ذلك - بالتأكيد - مجازًا عند تطبيقه على التجربة الإنسانية. وأستطيع أن أوضح هذه النقطة في أجلى صورها بالعودة إلى تعليق شيكنر على **جوفمان**، والذي جاء في مقال يناقش فيه **شيكنر** السلوك المستعاد بوصفه حركة من خلال بروفة :

تتحول السلوكيات التي تحدث مرة واحدة في الحياة العادية إلى سلوكيات تحدث مرتين في الفن، والطقوس، وغيرها من أجناس العروض الأخرى. وأنا أعي رأي **جوفمان** وآخرين بأن "الحياة العادية" تشتمل على عروض عدة. وبقدر ما يحدث ذلك، بقدر ما يصح نموذج (عملية البروفة). ويجوز أن الفن والطقوس أكثر من "سلوكيات تتكرر مرتين. أو ربما تكون الحياة العادية

ذات صبغة فنية بدرجة أكبر مما يفترض عادة (٦٧).

وهنا أحس بأن **شيكنر**، مع كل احترامه **لجوفمان**، لا يرتاح بعض الشيء لاستيلاء **جوفمان** على كلمة عرض، وعلاقتها المحتملة بتعريفه للعرض ، وبتعبير بسيط: "عروض" جوفمان لا تستعيد أي شيء، وكل ما في الأمر أنها تحدث. وعلى أية حال، وبينما أقرأ الفقرة، يفترض **شيكنر** أنه إلى الحد الذي تكون فيه الحياة العادية مثل العرض، يجب أن تكون بالتالي مثل الفن، بمعنى (حسبما أظن) فن المسرح. لكن ما يحتجب هنا هو الحقيقة الأصلية بأن المسرح يصنع على غرار الحياة، وليس العكس (كما كان **جوفمان** يقترح في مجازه) وهذه نظرة إلى الأمور من جانب واحد. حقًا، السلوكيات التي تحدث /مرتين للمسرح، و"الأجناس العرَضية الأخرى"، تقوم بشكل معياري على السلوك في الحياة العادية، والتي هي في نفسها سلوك يحدث / مرتين بالفعل. وإذن، فهدف عملية بروفات المسرح- إلى حد ما- هو إتقان الإحساس بالسلوك الجوهري للحياة العادية، أو طبيعة الحياة العادية "التي يقع /سلوكها /مرتين"، أي الأشياء التي نقوم بها لا مرة واحدة، بل عددًا غير محدد من المرات. مثلاً، قد نفترض بارتياح أن سلوك هاملت - أو بالأصح، السلوك "الهاملتي" - كان سلوكًا تم مرتين قبل أن يخلق شكسبير وبورباج (٦٨) شخصية هاملت، وكان من الممكن أن يصبح رسم هذه الشخصية بلا معنى ما لم يكن مبنيًا على سلوك يتعرفه الجمهور في الحياة العادية؛ وذلك لأن المخ، كما يقول **روجر شانك** (Roger Schank) "هو...معالج يفهم فقط ما فهمه فهمًا فعليًا" (٦٩). وعليه، فإن مصطلح "السلوك الذي يقع مرة واحدة" يشير إلى شيء لا يوجد في التجربة الإنسانية، أو على الأقل في التجربة التي يسعى المسرح، بدوره، إلى استعادتها.

أقلد نفسي- أحيانًا- في الفصل، تمثيلاً لا حصرًا، لأوضح جانبًا معينًا من التشخيص. ولا أغير أسلوبي أو طريقة سلوكي، ولكنني أخبر طلابي بأني سأقلد **بيرت ستيتس** (Bert States) (٧٠)، ثم، بعد وقفة معينة (كوسيلة تأطير)، أستمر في كوني نفسي لمدة عشرين ثانية أو نحو ذلك. ثم أنحني وأتخذ وضع من ينال الاستحسان. ودائمًا ما يضحك طلابي (وعادة ما يصفقون)، مع أني لا أظن أن السبب هو أني أديت تمثيلاً بارعًا. وأظن أن رد فعل الطلاب يأتي من الفكرة الغريبة لشخص يقلد نفسه عن عمد (في مقابل تقليد جون واين أو كارول تشانج (٧١) وإدراك أن

السلوك هو شكل من أشكال تقليد الذات، فإنك لا تستطيع منع نفسك من أن تكون ذاتك. والأمر كله موقوف على منظورك. لو أننى لم أعلن للفصل أنني كنت أقلد نفسى- لو أني، إذا جاز التعبير، لم أطلِ نفسي باللون الأصفر -لما كان هناك دليل على أنه كان هناك عرض يقع - أى، بعيدًا عن عرضى كمدرس. ولكني بوضع الأمر في إطار؛ فمن الواضح أن محاكاتي كانت مؤهلة كعرض بالمعنى التام للكلمة، مع قصر مدته كـ"شريحة من السلوك". ومن المؤكد أن المرء يستطيع أن يقول إني استعدت سلوك **بيرت ستيتس**، إذا كنا بذلك نعني أني دفعت الطلاب إلى أن يروا أنه طوال فصل دراسي كان بيرت ستيتس يقدم سلوكه للمرة الثانية.

ربما تكون هذه حالة غير عادية، لكني لا أعتقد ذلك ؛ فهي توحي بأن وضع الإطار والعرض متداخلان، إن لم يكونا مبدئين لهما حدود مشتركة. فوضع الإطار هو- ببساطة- الطريقة التي يضع فيها العمل الفني نفسه، أو يوضع فيه، كي يتم عرضه، وذلك حسب معنى **دوفرين** بشأن تقديم عرض حسي إلى المشاهد، وحسب معنى **فيلان** بشأن التفاعل بين العمل نفسه والمستمع. ولعلنا نقول إن وضع الإطار والحضور هما المنحدران في المرتكز الذي يحمل قوس العرض. ولأن كل شيء يمكن وضعه في إطار تقريبًا فإن أي شيء تقريبًا يمكن طلاؤه أو تشخيصه، ومن هنا يقبل العرض. إضافة إلى ذلك، قد يضع المشاهد الإطار. تمثيلاً لا حصرًا، يمكنك أن تشير إلى شخص ما وتقول لصديقك: "انظر إلى ذلك الرجل، إنه يحاول أن يتلاعب بكل تلك الرزمات (يقفز بها فى الهواء)"، عجبًا، ها هو أمامك ؛ لديك نوع من أنواع العروض أبدعته أنت بنفسك، أو -على الأقل- أطلقته من عقاله، من تواريه عن الأنظار الثابت من الملاحظة، ومن الصعب أن تنظر إلى الرجل ببساطة بوصفه رجلاً آخر يلعب بالرزم، إنه يصبح الآن "رجلاً ما يلعب بالرزم"، أو -بشكل أكثر مثالية- "إنسانًا يلعب بالرزم"، نموذجًا أوليًا متنوعًا كالحديقة، وهو شيء ما رأيته، من دون أن تراه، مائة مرة. لقد جعلنا من سلوكه نموذجًا، إذا استخدمنا مصطلحًا من مصطلحات **جوفمان**، أو كما يقول المختصون في علم الظواهر: "لقد وضعناه بين قوسين". وليس هذا عرضًا بأي مفهوم فني (أو بأي مفهوم آخر) ؛ فهو يمثل "خطوة أولى" في اتجاه العرض، ذلك الابتداء في أنشطة إنسانية معينة الذي أبرز كلمة عَرْضية performativity، والتي هي مصطلح له إمكانية مجازية مركبة داخليًا. وهذا هو المنظور الذي يرى منه الفنان العالم لكي يستخلص منه سلوكه المتكرر مرتين. فالفنان هو ذلك الشخص الذي

يقول، "هذه هي الطريقة التي يتصرف بها الناس عددًا غير محدود من المرات"، ويعرف كيف يضع هذه المرات في شكل تعبيري.

كل ما أشير إليه هو أن أية مفردات أو مجموعة مصطلحات متخصصة، لا تستنفد الظاهرة التي تبتغى وصفها (العرض، المسرح، الفن)، لكنها ببساطة "تثبتها" من إحدى الزوايا المحتملة للقصدية الدالة أو للقوة التعبيرية؛ لأن الظاهرة دائمًا من دون اسم، وهي متعددة الأشكال، قبل أن توقعها المفردات في فخ واحد من مظاهرها. وهذا هو أحد الأسباب التى تقف وراء العجز عن معرفة ظاهرة العرض؛ إذ إن تركيبه ليس مثل تركيب الآلة، أو مرض ما، أو إحدى ذرات الماء. إنه مفهوم ذو "حدود غير واضحة"، كما يقول **فيتجنشتين**(٧٢)، والذي يقبل النفاذ إلى معانٍ جديدة. وبحلول عام ٢٠١٠، سيكون إتقان الواقع الافتراضي وحده قد أضاف أبعادًا لم نسمع بها إلى مجال العرض، وكل ما نستطيع أن نقوم به هو البحث عن الطبيعة الجوهرية لإمكانية العرض، وليس عن علم لتصنيف الأشياء أو السلوكيات القابلة للعرض. وعليه ، فإنه يمكن مرء أن يعرض الفعل نفسه (من العرض) لأغراض قصدية ومختلفة كثيرة، كما أود الإشارة إليه أدناه، مع أن تركيب العرض يظل ثابتًا نسبيًا.

إيجازًا لهذه النقطة: أدرك أن مصطلح السلوك ليس واحدًا داخل الفن أوخارجه، وأن مصطلح السلوك المتكرر مرتين، بالمعنى الذي يقصده شيكنر، ينطوي على سيطرة فنية واعية وعمدية، وعلى اختيار السلوك. ولكن ما عملية السيطرة/الاختيار هذه إن لم تكن إتقانًا لشيء ما "مفهوم فهمًا فعليًا" ولم يدخل بَعْدَ إطار الفن؟ إن الدخول بشيء في الفن، والخروج من سلوكه المتكرر مرتين، الطبيعي، والمفرط، وغير الملحوظ في الحياة اليومية، هو الذي يشكل تحول الفن. وما ليس بسلوك متكرر /مرتين (بالمعنى المقصود) لا يمكن استعادته بصورة فنية (بمعنى شيكنر)، أو لن يكون جديرًا بالاستعادة، حتى لو استطعت أن تجد مثالاً له؛ لأنه لن يعلم أحد ماضي هذا السلوك. وهذا قد يقدم خيطًا جديدًا على ما يعنيه **شيكنر** بالسلوك الذي يتكرر مرتين؛ ولكنه يساعدنا على أن نضع في حسباننا أن العرض يعتمد في حيويته ثلاث مراحل: فهو يبدأ في السلوك الطبيعي (أو الذي تكرر مرتين) لمجتمع **جوفمان** أو **تورنر** الخام أو لطبيعتهما، وتتم تنقيته في تركيبة **شيكنر** أو عملية البروفة، ثم يكتمل في تفاعل **فيلان** للعمل وللمشاهد الذي "يفهم فهمًا فعليًا" مدارالعمل، بعد أن عاشه بطريقة أو

بأخرى(٧٣).

(٣)

أود أن أنتقل أخيرا إلى كتاب جريء فى مناقشته للفيلسوف **روبرت كريز (Robert P. Crease)**، الذي طبق مفهوم العرض على "مسرح" التجريب العلمي. ينأى **كريز** عن علم الظواهر لدى **إدموند هوسرل (Husserl)**، وعن براجماتية **ديوي (Dewey)**، وعن تفسيرية **مارتن هيدجر** (وحقيقة أن المسرح والنظرية ينبعان من الجذر اليوناني نفسه)، ويعرف التجارب العلمية بأنها:

أحداث فريدة في العالم تتم مباشرتها بهدف السماح برؤية شيء ما. إن ما يقوم قبالة أعيننا ليس شيئًا فريدًا وغريبًا عن هذا الحدث، ولكنه شيء يمكن كذلك رؤيته في عروض مشابهة في سياقات أخرى ... والعروض العلمية توجه إلى مجتمعات علمية، وهي استجابات لقضايا نشأت داخل تلك المجتمعات. غير أن الإعداد الجيد للعروض ورؤيتها يتطلب منحى غير متحيز، ومعنيا برؤية ما يحدث لنفسه لا لغرض عملي. ويمكن نتائج المشاهدة غير المتحيزة لمثل هذه العروض أن تكون فهمًا عميقًا وثريًا للعالم الذى ارتبطنا به (٧٤).

إن **كريز** على دراية تامة بالفروق بين العرض العلمي وعرض المسرح، ولكنه يجادل بأن الفعل العرضى لا يختلف في كلتا الحالتين إذا نظرنا إلى ما وراء الأكليشيهات التي نسمعها عن كيفية اختلاف العلماء والفنانين في إجراءاتهم وأهدافهم. وفيما يلي تعريفه للعرض:

العرض، بادئ ذي بدء، هو تنفيذ لحدث في العالم الذي هو تقديم لظاهرة، وهذا الحدث متعلق بـ تمثيل /عرض (مثلاً، نص، أو مخطوط مسرحية، أو سيناريو، أو كتاب)، باستخدام نظام علامات (مثل لغة، أو خطة تدوين، أو نظام حسابي). وأخيرًا، ينبع العرض من المجتمع المحلي ويقدم إلى مجتمع محلي معد جيدًا، (مرتبط تاريخيًا وثقافيًا)، والذي يتعرف ظواهر جديدة فيه. ويتطور المجال من خلال تفاعل بين الثلاثة(٧٥).

لا أستطيع أن أنصف هنا بحثًا مؤلفًا من مائتي صفحة وأكثر تعقيدًا بكثير من استخدام **جوفمان** العرضي لمجاز المسرح ليصف سلوكًا عاديًا. فى الواقع أن **كريز** لا يستحضر المسرح كتعبير مجازي لما يجري في العلم. فالمسرح والعلم، يقفان في علاقة متبادلة تظهر فيها الملامح المحددة نفسها، بعد إجراء التعديلات اللازمة كلها. ويهدف كلاهما- بصورة رئيسة- "إلى تحقيق ظاهرة أسفل أحد صفحاته" (٧٦). ماذا يمكن أن يعنيه ذلك، خاصة فيما يتعلق بفنون العرض؟ وما الظاهرة التي تنتج من ذلك؟ وكي نمنع مفرداتنا من التكاثر، يمكننا أن

نوجز هذه الظاهرة في مصطلح أستعيره من **ريتشارد شيكنر**، ألا وهو التحول. ففي العرض المسرحي دائمًا ما يتحول شيء ما، وهو في آن واحد "ليس الشيء نفسه"، و"ليس ليس الشيء نفسه". ومن المصطلحات الأخرى المعروفة جيدًا للتحول، هناك مصطلح "جعل الشيء غريبًا = making strange"، أو "التغريب = estrangement"، أو المصطلح الذي يستخدمه **شكلوفسكي (Shklovsky)**، وهو "جعل الشيء غير مألوف = defamiliarization "، ومصطلح **مارتن هيدجر** "عدم الإخفاء = de/concealment"، وبعد ذلك استخدم **فولفجانج آيزر (Wolfgang Iser)** مصطلحًا جديدًا؛ هو "التفريغ في قالب روائي = fictionalization" (٧٧)، وكل هذه المصطلحات متحولة بطبيعتها. ونحن، كجمهور، نذهب إلى المسرح لمشاهدة تحول لأشياء من الواقع أو (الخيال)، والمفترض أن الممثل يعرض كي يمر بعملية تحويل، أو ليصبح ذاتًا لوحظت/مرتين. وبذلك يقدم إلينا المسرح، وكما سأجادل، العرض الفني إجمالاً، متعة التحول. وأظن أن هذه متعة أساسية في لب العقل والذاكرة. وكما يكتب **جيرالد إيدلمان (Gerald Edelman)** "إن الذاكرة (نفسها) تتحول أكثر مما نتصور"(٧٨). ومن هنا تقوم القدرة اللا نهائية لـ"المخ على مواجهة كل ما هو جديد، وعلى التعميم، وعلى التكيف مع أساليب غير متوقعة"(٧٩). وتتسم الذاكرة- والإدراك الحسي كله- بالإبداع، أي إنها تتكيف مع مواصفات الكائن الحي، كما أن صناعة/فن العرض (من الأنواع كافة) هي أحد امتدادات هذا المبدأ في الحياة الجماعية للمجتمع (٨٠).

كما أود أن أذكر تقسيم **كريز** للعرض إلى أربع فئات : فاشل، تكرار آلي، وقياسي، وفني (٨١). في العرض الفاشل لا تظهر الظاهرة (كما هي الحال في التفسير غير المناسب لمسرحية أو تجربة لا تنتج النتيجة المتوقعة). ويقدم العرض الآلي الأحداث نفسها مرات عدة ("عرض متصل" على سبيل التجريب؛ فيلم، أو عزف على البيانو). وفي العرض القياسي- ببساطة - بمعايير التقاليد (علم كون Kuhn "الطبيعي")؛ والمخزون الصيفي، مسرحية شغل كالعادة يمكن أن تملى فيها الأدوار "بالهاتف" كما يقول النقاد). وأطرف من هذا كله هو تصور **كريز** للعرض الفني الذي يتملق ويتخذ شكل شيء لم يظهر من قبل. إنه ما وراء البرنامج القياسي. إنه حدث عند حد ما هو محكوم ومفهوم فهمًا فعليًا؛ إنه مخاطرة. إن فنية التجريب تتضمن

إدخال ظاهرة ما في الوجود المادي بطريقة تتطلب أكثر من الأشكال السلبية للإعداد، ولكن بطريقة -مع ذلك- تعيد الثقة إلى المرء بحيث يتعرف الظاهرة كما هى . تفرض الأشياء الفنية 'نفسها - فهي تعلن عن وجودها بصفتها تحققت بشكل كامل أو غير كامل - لكن هذا الفرض لا ينفصل عن أحكام الفنان وسلوكياته(٨٢).

هذا يغير فهمنا العادي للعرض الفني بطريقة منعشة. فنحن، في الفنون، نميل إلى استخدام كلمة فني كطريقة نوعية لتمييز ما نفعله عما يفعله الباحثون أو العلماء، كما نميل إلى استخدامها بطريقة تهنئة /ذاتية، عندما لا نستخدمها بصورة دفاعية في نظام جامعي غالبًا ما يسدي التملق إلى الفن. من هنا، فإذا كنت ترسم أو تكتب مسرحية أو رواية، فإنك تقوم بعمل "فني". وهذا -بالتأكيد- استخدام مشروع للمصطلح، لكن ما يحجبه هو جانب آخر من الفن لا يقتصر على ما يفعله "الفنانون" (من رسامين وراقصين وممثلين ... إلخ)، لكنه يشير إلى أي عرض أو تطبيق لمهارة إنسانية ما (قاموس أوكسفورد، ١). وبالمعنى الذي يقصده **كريز** يفضل أن نعرف كثيرًا من الأشياء التي تحمل اسم الفن على أنها عروض "فاشلة"، أو "قياسية"، أو "آلية"، لا علاقة لها بالفن بالمعنى الذي يحمله مصطلح فني. وعلى أية حال، فالعلماء يؤدون عملاً فنيًا ، وهذا لا يعنى أنهم يستخدمون تعبيرات مجازية وقياسات /تماثلات. فالاكتشافات والتجارب العلمية العظيمة حقًا هي نتاجات فنية، بمعنى أنها "أحداث تقف عند حد ما هو محكوم ومفهوم فهمًا فعليًا". وهي "مخاطر" تنجح في إظهارالظاهرة . وحقيقة أنها تهدف إلى إنتاج نتائج قابلة للتكرار وقابلة للقياس لا ينبغي أن تدفعنا إلى الظن أن العملية المؤدية إلى القياس لا تقوم على التركيب الخيالي للنماذج. وهذا النوع من التفكير نفسه الذي دخل في "كنيسة سيستين Sistine Chapel"، أو مسرحيات شكسبير، كان يحدث في عروض آينشتاين (Einstein)، وكوبرنيكوس (Copernicuc)، وجالتون (Galton)، وكافينديش (Cavendish)، وتشارلز داروين (Charles Darwin)، الذين كانوا فنانين وأصحاب رؤية وخيال غير عاديين. والتفكير الفني، أو الإبداعي، ليست له علاقة بطبيعة النتيجة، أو الاكتشاف ؛ إنه طريقة للعمل (٨٣). وما ينتجه عرض فني تجريبي قد يدل على الكيفية التي تسلك بها ظاهرة معينة في مجال المادة الطبيعية، لكن كيف يختلف ذلك عن لوحة لسيزان (Cezanne)، أو عرض لجون جيلجود (٨٤)، الذي يدل على شيء "حقيقي" عن الصخور والأشجار والطبيعة الإنسانية؟ وعليه، يجوز أن نضع إلى جانب

تصورنا للعرض بوصفه "سلوكًا مستعادًا" هذا التنوع القريب من **كريز**: "كل عرض فني، بدلاً من الإعادة أو رجع الصدى، هو إبداع يدفع إلى الأمام لإنتاج ما يتكرر"(٨٥).

من هنا ، وبالعودة إلى هاملت، يمكننا القول إنه حتى إذا لم يكن هناك شكسبير، وبالتالي لا يوجد هاملت، فما يزال هناك الـ 'شيء' الموجود هناك في السلوك التجريبي الإنساني، والذي تم تقديمه في سلوك شخصية هاملت. هذا هو مجال "اللا متغير" الذي أدخله شكسبير بواسطة نظامه "العلاماتي" اللوذعي الخاص ، وهو مجال (أو المماثل) اللا متغير نفسه الذي سماه مالارميه (Mallarme) في القرن التاسع عشر "الهاملتية Hamletism"، وأشار إليه جول دي جولتييه (Jules de Gaultier، مقتفيًا تنوعًا مختلفًا، (في أثر فلوبير (Flaubert)) بكلمة "بوفارية Bovarysm". وعليه، فإن العرض يسبقه دائمًا، ويُبني عليه، مجال "لا متغير" لسلوك يتكرر مرتين؛ في مكان ما، وفي الأوقات كلها، يمكن تبين واحد من جوانب السلوك الإنساني الذي جسده شكسبير في إبداعه لشخصيات هاملت، وماكبث، وليير، وليدي ماكبث، وروزاليند، وآخرين، وملاحظته في العالم، إذا كان الإنسان يتمتع بالقريحة (أو الحاسة الفنية) ليراه (٨٦). والشاعر الذي رآه هناك في الخارج، أو في الداخل في العمق، من المفروض أنه يستطيع أن يعيد إبداعه، سواء أكانت هناك سابقة شكسبيرية أم لا (مع أنها من الواضح أنها لن تكون مطابقة للنسخة الشكسبيرية). ويأتي ذلك قريبًا من أساس جدال **كريز** المستنير: إنه أسلوب التفكير الذي يجمع معًا المؤدين (العارضين) في العلم مع المؤدين (العارضين) في "فنون العرض".

هناك مسألة أخرى يوضحها **كريز** بجلاء؛ وهي مسألة الفصل الافتراضي بين المؤدي والجمهور. وإذا ما نحينا جانبًا مقال **جادامر** عن اللعب في الحقيقة والمنهج، يلاحظ **كريز** أنه عندما يتسبب عرض تجريبي (تم تجسيده بال "معدات") في ظهور، لنقل، ظاهرة الإلكترونات مثلا، فإنها توجد بشكل مساوٍ للعالم (الكاتب المسرحي- المنتج -المخرج) الذي صمم العرض، و"لأولئك الذين يكتفون بالملاحظة". وكذلك الحال مع المسرح، والطقوس، وغيرها من احتفالات العروض (بما في ذلك الأحداث الرياضية): "العرض الحقيقي من أي نوع يمتص اللاعبين /الممثلين والجمهور في حدث واحد شامل، حدث يهيمن عليه ظهور ظاهرة" (٨٧). أو، كما يوضح **جادامر** الفكرة،

فإن "العرض الفني، بطبيعته، يوجد لشخص ما، حتى لو لم يكن هناك من يستمع أو يشاهد فقط" (٨٨). وأخيرًا، وفي ارتباط خاص بالمسرح، قد أستشهد بدراسة **هربرت بلاو (Herbert Blau)** (٨٩) الضخمة عن الجمهور، والتي تقوم، ضمن اهتماماتها الأخري الكثيرة، بتأريخ محاولات المسرح المستمرة لإعادة المشاهد إلى "مركز خشبة المسرح" (٩٠).

إذن، من قصر النظر أن نصر على وجود جمهور منفصل عن المؤدين (العارضين) إذا كان للعرض أن يوجد.. ومن المؤكد أن رباعية موسيقى الغرفة (التي استشهد بها جادامر) توضح هذه الفكرة بشكل كامل. وعندما يجتمع الرباعي للعزف فغالبًا ما يوجد أربعة أشخاص فقط في الغرفة، وهم العازفون. وليس من الحكمة أن نقول إن كل فرد في الرباعي يصبح جمهورًا عندما (ووقتها فقط) تتوقف آلته أو آلتها الموسيقية، ويكتفي العازف بالسماع "فقط". فالعمل الموسيقى يتم تقديمه، والمؤدون (العارضون) موجودون لسماعه والإحساس به، ويبدو الإصرار على أن المتغيرين كائنان مختلفان، يبدو ذلك سوء فهم لغرض الاستمتاع بالعرض.

ويبدو أن تصور أن العرض ينبغي أن يكون له هذا النوع من الجمهور، يشتق من مصدرين:

(١) الحقيقة التاريخية، ومنها يخرج التوقع الدلالي؛ أن العروض عادة ما يكون لها جماهير (منفصلة) توجه إليها بصفة رئيسة.

(٢) فكرة أن العرض، كي يكون عرضًا، ينبغي أن يكون لديه شاهد ، آذان في الغابة، لو جاز التعبير، لتسمع الشجرة وهي تسقط. هذان المصدران ليسا قابلين للانفصال في تأثيرهما الفعلي؛ والنتيجة هي أنه يبدو غريبًا أن نسمي شيئًا سمعه المؤدى (العارض) وحده عرضًا.

ولكن إذا نحينا جانبا هذا التصور، فإن شروط العرض كلها تتوافر في موقف الرباعي الموسيقي، الذي تعزف فيه الموسيقى لإمتاع العازفين. ولا فرق يذكر بين وجود أربعة عازفين وعازف واحد. فعندما جلس **فرانز ليست (Franz Liszt)** إلى آلة البيانو بعد العشاء ليعزف بعض مقطوعات **شوبان** لنفسه، ألم يكن يؤدي /يعرض **شوبان لفرانز ليست** للغاية نفسها التي كان يرمي إليها لو كان يعزف لأصدقائه؟ يمكن المرء أن يفترض أن أراد أن يسمع الموسيقى، مع أن هذا لا يعني أنه لم يستمتع بعزف الموسيقى. هل كان يؤدى /يعرض؟ وهل كان هناك فرق حقًا بين الأداء والاستماع؟ لو كان يعرض **لشوبان** - وأظن أنه كان يفعل ذلك - إذن فأنا كنت أعرض شكسبير في سيارتي

الأسبوع الماضي (جودة العرض ليست لها صلة بالموضوع)، وهي مسألة غالبا ما أقوم بها لا لأني أجيدها؛ ولكن لأن اللغة تحرك مشاعري. وعلى أية حال، فأنا لا أسمع إلقائي البائس؛ فأنا أسمع **بيرت ستيتس** الـ"نموذجي أو الـ"متخيل" وهو يلقيها (باستعارة كلمات جاريك (٩١)، تمامًا مثل **بيرت ستيتس** النموذجي الذي يغني بصوت جميل فى الحمام تحت الدش بما فيه من تعزيز صوتى. بعبارة أخرى، أسمع نوعًا من التركيبة لكل العروض العظيمة التي أتذكرها في أذن عقلي. قد يقول المرء إنني أختفي كمؤدٍ، وأعاود الظهور كمستمع إلى "الألحان غير المسموعة" الجميلة، التي بالطبع كانت ستفلت من أذن زوجتى الأكثر تمييزًا، لو كانت قريبة مني(٩٢).

من الممكن القول إن مثل هذا النوع من التفكير لا يجد لنا مجالاً للفصل بين العرض الحقيقي و، لنقل، البروفة، أو أي شيء آخر، فيما يتعلق بهذا الأمر، يمر بعملية الإبداع. لكنني لا أظن أن هذه هى الحال، فالرباعي الوتري لا يجري بروفة؛ بل يعرض لنفسه، مع أنه من الأرجح أن المجموعة عند نقطة ما ربما أجرت بروفة للموسيقى التي تعزفها في عرضها الخاص.

ومن ناحية أخرى، فإن جو البروفة يمثل جوًا من المحاولة والخطأ، والبحث، والمقاطعة، والبحث عن أفضل وسيلة للعرض. وهذا أمر يختلف عن عرض عمل ما من البداية إلى النهاية، سواء أكان ذلك للمرء نفسه أم للآخرين. وباختصار، فإن "الحاسة الفنية هي الحاسة الفنية" كما يقول **كريز**، "في خدمة ظهور الظاهرة"، وليس في خدمة تجويد تقنية المؤدى. ليس هناك شك في أن بعض الأخير يحدث في العرض "النهائي"، وأن بعضًا من الأول يجري في البروفة. إن المنحى الذي يسلكه المؤدي نحو الحاسة الفنية هو الذي يعنيني هنا.

ولذا، فإنني أقترح أن نظرية العرض يجب أن تبدأ على أرضية من علم الوجود، حيث تبدأ الرغبة الإنسانية في المشاركة في تحولات العروض. وهذه هي النقطة التي لا يوجد عندها تفريق بين المؤدى والجمهور؛ كل ما هناك اهتمام ملزم بإمكانات المشاهدة في العالم (الصوت البشري، والصوت المادي، والمواد الطبيعية، والسلوك)، والتي يكشف عنها المرء في إدراكه، ويشعر في الحال بمتعة الاكتشاف (٩٣). ومن المؤكد أن الفنانين كلهم يستجيبون لعملهم كجمهور في أثناء عملية الإبداع نفسها. ومن المؤكد أيضًا أن عملية رسم منظر طبيعي لا تستهلك في تحويل ما يراه الرسام "في الخارج"، لكنها تشتمل على درجة تبادلية من المشاهدة. لذا

يجوز أن نقول إن الفن (الذي أدخلَ فيه العلم) هو مكافأته لنفسه، أيًا كانت الأشياء الأخرى التي قد يحققها. وهنا ما يمكن أن نسميه نواة أو "جينة" العروض أو موروثها الذي تنبثق منه كل الأشكال المنقسمة للعرض الفني : انهيار الوسائل والغايات ليتداخل بعضها فى بعض، وآنية إنتاج شيء والاستجابة له في الفعل السلوكي نفسه. وفي خلفية العرض الفني كله، تكمن هذه المتعة، ويسير العرض، بالتالي، في طريقه الثقافية نحو أشكال لا نهائية من الاختلاف والقصدية، وبمقتضى ذلك يقف آخرون بمعزل (يُسمون الآن عارضين /مؤدين)، ويعرضون لنا (نُسمي جماهير) "الألحان المسموعة" التي تتعلق بذواتهم وبالآخرين.

لكن إذا تجاهلنا هذه القاعدة المتعة التي يخرج منها العرض، فإن أي تفريق لأنواع العرض حينئذ قد يؤدى إلى تشويش القواسم المشتركة. وهذه هي المشكلة فى محاولة تفسير عالم **جوفمان** للعرض الاجتماعي بالمفردات نفسها التي يحاول بها المرء تفسير أشكال العرض الفني. وأظن أن **شيكنر** محق في الشك في أن **جوفمان** يتعامل مع نوع مختلف تمامًا من "وحش" العرض. وعلى الميزان، من الواضح أن بعض الأشياء التي يعتبرها **شيكنر** عروضًا - مثل زلات الرهائن، والأنشطة الإرهابية، ومناقشات رسائل الدكتوراه، وحدائق الحيوانات البرية المفتوحة - تبدو إليَّ بعيدة عن كونها عروضًا على أحد الطرفين (باستبعاد أبقاري الصفراء، بالطبع) مثل سلوك **جوفمان** الاجتماعي اليومي على الطرف الآخر. ولا أعرف صراحة أين "أضعها"، إذا كان لا بد أن نضعها في مكان ما. وأميل إلى الاعتقاد أننا قد نحل المشكلة بالطريقة نفسها التي حل بها الإسكيمو مشكلة الجليد؛ بأن أعطوه أربعة عشر اسمًا مختلفًا أو نحو ذلك. لكنني أعتقد أن **شيكنر** ليس أقل مجازًا من **جوفمان** في التعامل مع مثل هذه الأحداث بوصفها عروضًا ، بمعنى أن نقول، عن حق تمامًا، أنها مثل العروض في الطريقة التي تشبه بها فرقة مشاة حيوان الحريش (أم أربع وأربعين). فهي تمثل للعروض ما تمثله حروف ث و ج و ح، لحروف أ و ب و ت؛ بمعنى أن بينها بعض "التشابهات العائلية"، ولكنها تسير وفق ألغام مختلفة تمامًا.

(١) Williams, Raymond, Keywords: A Vocabulary of Culture and Society (New Yorl: Oxford, 1976), 13.

(٢) من الصعب أن يشق معنى جديد لكلمة ما طريقه إلى القاموس، وبعض المعاني الجديدة لن تشق طريقها إلى القاموس أبدًا. بشكل ما يكون القاموس دليلاً يعتمد عليه للمعنى، لكن بشكل آخر تعريفاته قد يبطل استعمالها إلى الأبد لأن "معانى الشارع" الجديدة تتطور باستمرار. والتعريف العملى للكلمة - أنا أشير أساسيًا إلى الكلمات الدالة ومشتقاتها - يصل إلى كيفية استخدامها فى "لحظة" معينة فى الثقافة، لا ما تعنيه فى القاموس. وبمعنى ما، يخبرنا القاموس فقط ما كانت تعنيه الكلمة (ومعظم هذه المعانى ما زال موجودًا)، فى حين يكون معنى الشارع دائمًا فى مرحلة التطور "التجريبية" أو المجازية. وقد تقترح نظرية تأثير النورس السيئة السمعة أن كلمات مثل مسرح، مسرحة، وعرض، لا تعنى الشىء نفسه الشهر الجارى كما كانت تعنيه الشهر الماضى، مع أن التغيير قد يكون دقيقًا مثل التغير فى المعنى أو المغزى القارى. وهذا محتمل بسبب أن التكرار نفسه للكلمة فى اكثر من سياق جديد يوسع من قاعدتها الدلالية. لكن العملية تتفاقم فى حالة كلمات مثل المسرح، والنص، وما إلى ذلك، لأنها فعالة بإفراط شديد كما في حال التعبيرات المجازية. (انظر Umberto Eco, The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts (Bloomington: Indiana, 1984, 67-89 عن الجانب التطورى للمجاز) فضلاً عن، أن إحدى المشكلات التي تثيرها كلمات معينة وبخاصة الكلمات الدلالية، هى أنها تتوقف عن كونها كلمات تمامًا فى مرحلة ما، على الأقل كلمات "محايدة"، وتصبح رموزًا لتفكير تأسيسى أو ثورى ونشأته. الكلمات، بمعنى ما، شأنها شأن الأرض والملكية؛ فهى غير متحيزة إلى نقلها وتشتتها؛ بل إلى سبب الاختلافات القوية بين مستخدميها أو المالكين لها. مثلاً، كان هجوم أنصار ما بعد البنائية (poststructralists) على مصطلحات المحاكاة والعرض قد انطلق بوضوح ضد فكرة أن المحاكاة تتضمن التقليد بمعنى النسخ. لن يؤيد أى عالم جمال جاد هذه الفكرة السخيفة، لكن أنصار ما بعد البنائية يزعمون أن هذا كان اعتقادًا منتشرًا، ورأوا فقط معنى "طبيعيًا" ضيقًا فى الكلمة، فأحلوا محلها كلمات "متلقاة" أخرى، والتى هى كلمات ممنوعة ("كلا، كلا")، مثل الذات، الحقيقة، المعنى، الهوية، الشخصية، المؤلف، الإنسانية، الواقع، الحضور، إلخ؛ والتى تميز الأيديولوجيا القديمة. ولو أخذت المحاكاة بمعناها الأرسطى الأصلى (كمقابل للأفلاطونى)، فأكثر فنانى العرض تطرفًا وثورية ما زالوا يرتكبون خطيئة المحاكاة ما داموا يشتركون فى عروض لا يكونون فيها "انفسهم، بل ليسوا ذواتهم". والتعريف المناسب للمحاكاة فى كتاب هانز-جيورج جادامر (Hans-Georg Gadamer)، الحقيقة

والمنهج Truth and Method (New York: Crossroad, 1985): "مفهوم المحاكاة..كان لا يعنى الاستنساخ بقدر ما كان يعني مظهر التقديم أو العرض. من دون محاكاة العمل لا يكون العالم مثلما لا يكون فى العمل، ومن دون التصوير فالعمل غيرُ ممكن" (٢١-١٢٢).

(٣) التفكيك (Deconstruction) اكثر الأمثلة المذهلة الحالية: كانت الكلمة كامنة منذ القرن التاسع عشر ("يفكك: يمزق إلى قطع")؛ لكن لم يكن لها مكان قط يمكن أن تدعوه مسكنها، وسبب أقل بكثير للاحتفاء بها، حتى طرأت لنا الفكرة، فى المراحل المتقدمة للتشكيك في أن الأشياء كانت لا تمزق إلى قطع؛ بل كانت "دائمًا " عبارة عن قطع من البداية.

(٤) Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", Theatre Journal 40 (1988), 519-31.

(٥) John R. Searle, "Metaphor", in Metaphor and Thought, ed. Andrew Ortony (Cambridge: CAmbridge University Press, 1986), 102

(٦) Umberto Rco, "Ur-Fascism," New York Review of Books, 42 (June 22, 1995), 14.

(٧) معالجة فيتجنشتين (Wittgenstein) الشهيرة لهذه المشكلة، مع حواشى غير واضحة، فى Philosophical Investigations, trans G. E. M. Anscombe (New York, Macmillan, 1986), sections 66-71, or pp. 31-34.

(٨) Richard Schechner, By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual, ed. Richard Schechner and Willa Appel (New York and Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 28.

(٩) Williams, Keywords, 12.

(١٠) Ibid., 77.

(١١) Eco, Role of the Reader, 87.

(١٢) ما يشجع على هذا القفز، ضمن أشياء أخرى، هو القوة المتنوعة للحقات الكلمة: -ing, -amnce, and -ative. والشخص الذى لا يضمن النحت والرسم فى فنون العرض لا يمكنه بالكاد أن ينكر السماح لهما فى فن العرض (performatnce)، حيث يبدو كلاهما مزدهرًا. فضلاً عن أن لكثير من الأنشطة خارج الفنون سمة العرض (performative)، بطريقة مجازية، وبمجرد الإشارة إليها يبدأ المرء فى الحديث عن عرضها. وعليه، فليس هناك أمل فى الحصول على انطلاقة واضحة نحو لب المعنى. ويمكننا أن نأمل وحسب فى فهم المنطق خلف تكاثرها وانقسامها ككلمة دلالية.

(١٣) قانون السالى Salique Law: قاعدة مشتقة من قانون الفرنجة للساليين الفرنسيين ، والتى تستثنى الإناث من الصعود إلى العرش.

(١٤) Erving Goffman, Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience (Boston: Nirtheastern University Press, 1986), 13.

(١٥) Erving Goffman, The Presentation of Self in Everybody Life (New York: Doubleday, 1959), 15.

(١٦) Schechner, By Means of Performance, 28.

(١٧) Goffman, The Presentation of Self , 72.

(١٨) بروس ويلشـاير (Bruce Wilshire) يقـدم نقدًا لنظرية جـوفمـان فى Role Playing and identityL The Limits of Theatre As Metaphor (Indiana: Indiana University Press, 1982), 274-81.

(١٩) Victor Turner, From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 68-69.

(٢٠) أحد الأشياء التى تميز مسرحية رديئة هى وصفه "غير الواقعى" للصراع فيها؛ فهى تطرح إما (مواقف) متطرفة ضعيفة (انتهاكات أو تصدعات)، وإما تطورات مناسبة للأزمة، وإما حلولاً سهلة - بمعنى، الحلول التى تحدث نادراً فى الحياة الاجتماعية الحقيقية، مع إتاحة الاحتمالات. قد يكون الوصول المفاجئ غير المتوقع للعم الثرى مثالاً جيدًا، مع أنه فى ظل بعض الظروف يكون العم جزءًا من الشكل (الدراما العاطفية)، وبالتالى جزءًا مما نتوقعه.

(٢١) ربما يخالف ريتشارد شكنر هذا الحكم ذى "الاتجاه/الواحد". مثلاً، فى إشارته إلى الدراما الاجتماعية لتورنر (Turner) يقول: "الحدث الفنى يخلق الاحتمالات البلاغية و/أو الرمزية للدراما الاجتماعية لكي "تجد نفسها"، وتوفر أحداث الحياة العادية المادة الخام والصراعات التى يعاد بناؤها فى الأعمال الفنية" (Between Theater and Anthropology [Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1985], 116, 11n.). وفى كتابه السابق، Essays in Performance Theory: 1970-76 (New York: Drama Book Dpecialists, 1977), يُطبق نظرية الدراما الاجتماعية لتورنر على بلبلة عام ١٩٧٥ لطرد الرئيس جيرالد فورد لأعضاء مجلس الوزراء ثم على تراچيديا شكسبير روميو وچوليت (44-140)، فكلاهما يتبع نمط تورنر للدراما الاجتماعية بشكل تام. أولاً، لا أختلف مع إحساس شكنر بشارع ذى اتجاهين على أقل تقدير. الأمر الصحيح تمامًا هو أن الفعل الاجتماعى يستخدم اللغة البلاغية والرمزية للأعمال الفنية (من دون ذكر البلاغة فى الدين، الاستراتيچية الحربية، وربما حتى العلم والحياة العائلية)؛ لكن هذا ليس تكييفًا بنيويًا. ثانيًا، غرضى هو أن الدراما الاجتماعية جاءت أولاً، وهى تتبع بشكل ثابت النمط نفسه (كما يقول شكنر، "كانت هذه الطريقة دائمًا فى السياسة، من مستوى القرية وما فوقها" (143)، والدراما تشكل نفسها مباشرة على هذا النمط. ببساطة لم يكن هناك اختيار آخر، وسأدهش لو أن "الصراعات الدرامية" التى تقع فى العوالم النفسية، والجسدية/المادية، والحيوانية- لو أننا قطعناها عند المفاصل الصحيحة- لم تتبع نمطًا مماثلاً. وتوضح ذلك الموضوع بشكل خاص مناقشة رودلف آرنهايم (Rudolf Arnheim) للصراع بين القوى الهادمة والقوى البنائية فى مجال الأنتروبيا (entropy) (درجة التعادل الحرارى) (وهو يسمى ذلك "الموضوع أو الفكرة الرئيسة البنائيةthe structural theme") فى Entropy and Art: An Essay on Order and Disorder (Berkeley:

University of California Press, 1974)

(٢٢) انظر Zenon W. Pylyshyn, "Metaphorical Imprecision and the 'Top-Down' Research Strategy," in Metaphor and Thought, ed. Andrew Ortony (Cambridge: Cambridge Unversity Press, 1986), 429.

(٢٣) Presentation of Self, 254.

(٢٤) Ibid, 106.

(٢٥) Ibid, 80-81.

(٢٦) فى أمر هذا المسرح يمثل التعبير المجازى أداة تفسيرية. انظر ماريا وهنيخ بريور، "المسرح يوفر، من ناحية، مرجعًا متسعًا بشكل مكتمل للتفسير و، من الناحية الأخرى، يضيق المجال بالنسبة إلى مكان الموضوع المرغوب داخل هذه الأطر التفسيرية" ("Performing Theorym: Theatre Journal 37[1985], 17).

(٢٧) يناقش فيليب آوسلاندر (Philip Auslander) بدايات فن العرض فى Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992), 1-66.

(٢٨) Susan Sontag, Styles of Radical Will (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1969), 4.

(٢٩) Peggy Phelan, Unmarked: The Politics of Performance (London & New York: Routledge, 1993), 146.

(٣٠) Schechner, Between Theater and Anthropology, 41. ريتشارد شيكنر (Richard Schechner) (١٩٣٤-) ناقد ومخرج وأستاذ جامعى، ومحرر مجلة دراما ريفيو Drama Review، ومؤسس "مجموعة العرض Performance Group"، اكثر جماعات "مسرح البيئة" إثارة للجدل. وقد شكلها فى نيويورك فى عام ١٩٦٧. وقد كسر فى عروضه الحواجز التقليدية للنص وخشبة المسرح، ومن عروضه: ديونيسيوس ٦٩ Dionysus in 69 (١٩٦٨)، ماكبث Makbeth (١٩٦٩)، محادثة حميمية Commune (١٩٧٠)، والشرفة (١٩٧٩). وقد وضع أفكاره فى كتاب مسرح البيئة Environmental Theatre (١٩٧٣)، ومنها إحداث تغيير فى مساحة العرض -حسب كل عرض - بحيث تضم المساحة الجمهور والممثلين معًا. وكانت المجموعة تعرض فى "جاراج العرض Performing Garage"، ومع نجاحها الجزئى إلا أنها تميزت بالجرأة وباهتماماتها الاجتماعية، وكانت متأثرة قليلاً بجروتوفسكى. وقد ترك "الجاراج" فى ١٩٨٠، واستمرت المجموعة بقيادة إليزابيث ليكومت (Elizabeth LeCompte).

(٣١) أشير بالطبع إلى مصطلح أوستين(Austin) الشهير "التلفظ أو النطق بالعرض performative utterance"، ففيه "يصدرالتلفظ /النطق عن عرض لفعل" (How To Do Things With Words [Cambridge: Harvard University Press, 1975], 6).

(٣٢) Ibid, 22.

(٣٣) Jean-Paul Sartre, Sartre on Theatre, trans. Frank Jellinek (New Yrk: Pantheon, 1976), 162. چون بول سارتر (Jean-Paul Sartre) (١٩٠٥-١٩٨٠) فيلسوف وروائى وكاتب مسرحي فرنسى. عارض المسرح النفسى، وأطلق على مسرحه "مسرح المواقف"، حيث تتحدد الشخصيات

باختياراتها وأفعالها، لا بحالاتها النفسية. وكانت وجوديته تشكل عالمًا من العلاقات المتداخلة التى يحاول من خلالها كل واحد أن يسيطر على الآخر. بدأ ككاتب مسرحى بمسرحية الذباب The Flies التى أخرجها شارلز دولان (١٨٨٥-١٩٤٩) (١٩٤٣)، ثم فى الكاميرا In Camera (١٩٤٤)، والأيدى القذرة Dirty Hands (١٩٤٨)، والشيطان والرب الطيب The Devil and the Good Lord (١٩٥١). وفى عام ١٩٥٤ كتب إعدادًا ناجحًا لرواية دوما الأب (Alexander Dumas, pere) (١٨٠٢-١٨٧٠)، كين Kean، لكن فى العام التالى فشلت له نيكراسوف Nekrassov. واقترب من التراچيديا فى سجناء ألطونا The Condemned of Altona (١٩٥٩)، ونساء طروادة Trojan Women (١٩٦٥) عن يوريبديس (Euripides) (٤٨٥؟- ٤٠٧/٦ ق.م.).

(٣٤) Tom Stoppard, Tom Stoppard in Conversation, ed. Paul Delaney (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994), 264. هناك طريقة مفيدة للتمييز بين التمثيل والإخراج "غير المرئى" للمسرح والتقديم المرئى لفن العرض نجدها معروضة فى كتاب ريتشارد أ. لانهام Richard A. Lanham's At and Through : The Opaque Style and Its Uses," in Literacy and the Survival of Humanism (New Haven: Yale University Press, 1983) يقترح لانهام تمييزًا بين أسلوب الإعتام والأسلوب الشفاف، يعمل مثل "محول اتجاه/خلال بسيط" (58). الأسلوب الشفاف (المسرح غير المرئى) هو أسلوب الدلالة الخالصة، أو أسلوب المدلول (المعنى). وأسلوب الإعتام هو أسلوب الظاهرة نفسها، أسلوب الدال (الحضور). ولا حاجة إلى القول إنه ليست هناك أمثلة خالصة. ويتبين أن محول اتجاه/خلال "البسيط" معقد تمامًا.

توم ستوبارد (Tom Stoppard) (١٩٣٧-)، كاتب مسرحى بريطانى، ولد فى تشيكوسلوفاكيا، وهاجرت عائلته إلى بريطانيا واستقرت هناك فى عام ١٩٤٦. وبعد العمل صحفيًا بدأ فى كتابة مسرحيات للإذاعة والتليفزيون. وأعدت أولها، السير على الماء A Walk on the Water (١٩٦٣) للمسرح بعنوان: يدخل رجل حر Enter a Free Man (١٩٦٨). وفى العام نفسه ترجم وأعد تانجو Tango لسلاڤومير مروچيك (Slawomir Mrozek) (١٩٣٢-) لفرقة شكسبير الملكية، ومسرحيات أخرى من وسط أوروبا لفرق متنوعة. كان للعبثيين البولنديين والتشيكيين أثر واضح فيه، لكن نجاحه الرئيس الأول جاء مع روزنكرانتز وجيلدنسترن ميتان Rozencrantz and Guildenstern Are Dead (١٩٦٦). بعد ذلك كتب القافزون The Jumpers (١٩٧٢)، والمقلدون Travesties (١٩٧٤)، و كل ولد طيب يستحق معروفًا Every Good Boy Deserves Favour (١٩٧٧)، وليل ونهار Day and Night (١٩٧٨)، والغسيل القذر Dirty Linen (١٩٧٦)، وهاملت العنيد Doggs Hamlet ومكبث المتعاون Cahoots Macbeth (١٩٧٩)، والشىء الحقيقى The

Real Thing (١٩٨٣)، وهابجـــــــود Haypgood، وفنان يهـبط سلمًـا Artist Descendig a Staircase (١٩٨٨). وكلها تؤكد مهارته اللغوية فى رسم الحبكة وحسه المرح، وجاءت أركاديا Arcadia (١٩٩٣) لتكون اكثر مسرحياته طموحًا وذكاءً.

(٣٥) Phelan, Unmarked, 4.

(٣٦) Ibid, 147.

(٣٧) Ibid, 146.

(٣٨) Ibid.

(٣٩) Ibid, 31.

(٤٠) Walter Benjamin, Illuminations, ed. Hanna Arendt (New York: Schocken Books, 1977), 224.

(٤١) Phelan, Unmarked, 36-37.

(٤٢) من المؤكد انه لدى فيلان وجهة نظر مقبولة فى زعمها أن العرض يتكون من تعليقه على مجاله الخاص . هنا جانب ضخم يدل فيه العرض، كما هو مستخدم كمصطلح فن العرض، على شىء مختلف عن معناه فى ظروف معيارية (لنقل، فى مسرح عرض حفل غنائى أو موسيقى). كان فن العرض، وما زال إلى حد كبير، يهدف إلى تفكيك افتراضات العرض التقليدى (انظر Michael Vanden Heuvel, Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theatre and the Dramatic Text [Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991] 8ff.). إن فهم فن العرض خارج سياق المسرح والفن "العادى" بلا فائدة مثل محاولة فهم "وثيقة الاستقلال" خارج سياق الاستعمار البريطانى. فالعرض الحقيقى/الصادق لفن العرض يحدث بين الشكل الذى يتخذه والافتراضات السابقة فى الخلفية التى سعت إلى الهرب من قوتها الجاذبة. لم يكن العرض، على الأقل في أحد مدلولاته، مقصورًا على العرض نفسه (كما هى الحال عندما مثل لورانس أوليفييه عطيل)، بل "فيما بين" علم الوجود، بشكل ما مثلما يعتمد "علم الوجود" الذي يتعلق بالعصى المتصالبة على أحداث صلب المسيح، وكل ما تبع ذلك. فأنا لا أرى شيئًا أصليًا بشكل جوهرى بشأن فن العرض، والذى أعنى به فقط انه لا يفعل أى شىء مختلف عما كان الفن يفعله دائمًا: كان يشن صراعًا أبديًا ضد خنق تكراراته الخاصة. كل رءوس الموضوعات التى تبنتها فيلان فى كتابها هى عروض حقيقية (فى رأيى) وفقًا لمعنى أن كل فنان يستخدم المجال كجزء من ماهية الرسالة: غياب تريشا واللعب بفراغ فيلمى فى "الرجل الذى كان يحسد النساء" The Man Who Envied Women لراينر (Rainer)، إحلال الأوصاف واللوحات فى معرض بوسطون لصوفى كال(Sophie Calle)، استخدام سيندى شيرمان (Cindy Sherman) لجسدها كفعل غامض أو متلاش، وما إلى ذلك.. إنه المجال أو الوسيط الذى يبعث الحياة فى نسل أو نتاج جديد، ويتغذى على دمه . لكنى أظن أن هذا هو ما كان يفعله الرسم، والتصوير الفوتوغرافى، والفيلم، والمسرح دائمًا. لحظة العرض

الحقيقية للفن (بمفهوم فيلان)، أى اللحظة قبل أن يتراجع إلى الكلاسية أو الموت (أو إلى الاثنين معًا)، تحدث فى ذلك النطاق الثقافى من الزمن عندما يمكن رؤيته (أو سماعه) كشىء متفاعل أو ارتكاسى reactive، كما يتم التوازن بين الممارسة الحالية للفن واحتمالات التطور المستقبلية. تلك عملية غامضة تمامًا، على أية حال، لأن الفن العادى دائمًا متغير، والفن المتمرد دائمًا، إلى حد ما، مكرر لنفسه. وبهذا ينشئ مجموعة من السمات المتحجرة. بعد ذلك يدخل تيارًا خاصًا بما نعرفه. وما كان يستعاد باستمرار، مثل نسيج پينيلوپى (Penelope).

(٤٣) Mikel Dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience, trans. Edward S. Casey, et al. (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 51. لابد أن أضيف أن نظريات دوفرين الجمالية تساوى تقديم عمل بالعرض (بالفرنسية تنفيذ أو إنجاز execution). وحتى الفنون التشكيلية، "بكونها مدركة بشكل جمالى، تعطى "العرض" بمعنى تقديم عروض حسية للمتفرج" (Ed. mote, 17n). أو، كما يضع دوفرين الفكرة، "يجب أن يقدم العمل نفسه إلى الإدراك الحسى، يجب أن يعرض لكى يمر، لو جاز التعبير، من الإمكان إلى الوجود الفعلى" (19). ومن هنا، يصبح القارئ، مثل ممثل المسرح، المؤدى للعمل المكتوب. "ألا يضطر كل قارئ إلى أن يكون مؤديًا لكى يجعل الكلمات تنتقل من الوجود المجرد للعلامة المكتوبة إلى الوجود الملموس للعلامة المنطوقة، على الأقل لو أن العلامة تتخذ معناها الكامل عندما تتلفظ؟" (51-52). لكن يجب أن يقال إن دوفرين لا يصدر هذا الزعم عن متفرج الفن التصويرى. إدراك العمل لا يعادل العرض. المتفرج "يتعاون" وحسب فى عرض الرسم، الذى يعرض حسيًا من طريق المؤلف (الغائب). ويبدو أن الفرق هو أنه فى حضور لوحة ندرك التنظيم الحسى، وفى قراءة رواية نتخيلها لأنفسنا بمساعدة النص (59).

(٤٤) مصطلح رومان إنجاردن(Roman Ingarden) الشهير لهذا التمثيل أو التجسيد للنص هو "تجسيم أو جعل الشىء ملموسًا concretization"، بمعنى أن القارىء "يجب أن يؤدى عرضًا حيًا فى القراءة. وهذا يعني ببساطة أن القارئ يجب أن يمر بشكل منتج بخبرة الجوانب البدهية أو الحدسية فى مادة العرض الحى، وبالتالى يبعث الشىء المصور فى حضور حدسى، إلى مظهر التقديم أو العرض" (The Cognition of the Literary Work of Art, trans. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson [Evanstonk: Northwestern University Press, 1973], 56-57). إنجاردن لا يشير إلى ذلك كعرض، كما يفعل دوفرين؛ فالمبدأ (والمصطلح) نفسه ينطبق على عمل الممثل الذى "يقوم بتجسيم" نص المؤلف.

(٤٥) Dufrenne, Phenomenology, 59.

(٤٦) انظر Between Theater and Anthropology, 1985, 35' By Means of Performance, 1990, 43' The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance (New York & London: Routledgeid, 1993), 1.

(٤٧) Schechner, Between Theater and Anthropology, 36-37.

(٤٨) Ibid, 35.

(٤٩) Ibid, 36.

(٥٠) Ibid, 41.

(٥١) ييجى جروتوفسكى(Jerzy Grotowski) (١٩٣٣-١٩٩٩) مخرج ومدرس وصاحب نظرية، بولندى، بعد دراسة فى مدرسة الدراما فى كراسو (Cracow) وفى موسكو، أسس "مسرح الـ ١٣ صفا Theatre of 13 Rows" فى أوپول (Opole)؛ حيث أخرج منذ عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٤ مسرحيات شعرية بهدف تحويل العلاقة التقليدية بين الممثل والمتفرج، وكان منها: قابيل Cain لچورج بايرون (George Byron) (١٧٨٨-١٨٢٤)، وفاوست Faust لجوته (Goethe) (١٧٤٩-١٨٣٢). واكروبولس Acropolis لستانسيلاف وايزپيانسكى(Stanislaw Wyspianski) (١٨٦٩-١٩٠٧). وفى عام ١٩٦٥ نقل المجموعة إلى روسلو (Wroclaw)، متخذا اسم "مسرح المعمل Laboratory Theatre"، وهناك أعاد إخراج اكروبولس، وثلاث معالجات لمسرحية الأمير الذى لا يلين The Constant Prince لكالديرون دى لا باركا (Calderon de la Barca)، (١٦٠٠- ١٦٨١) وأپوكاليبسس Apocalypsis، وهى التى أنهت المرحلة الأولى من أعماله، "مسرح العرض Theatre of Performance" (١٩٥٩- ١٩٦٩). فى هذه المرحلة ألغى جروتوفسكى من المسرح كل شىء عدا العلاقة الجوهرية بين الممثل والمتفرج، وطور تكنيكا للتدريب مركزا على الجمنازيات والأكروبات واليوجا والبانتومايم.

وفى المرحلة الثانية، "مسرح المشاركة Theatre of Participation" (١٩٦٩-١٩٧٥) نظم جروتوفسكى أحداثا مسرحية موازية تكسر الحواجز بين الممثلين والمتفرجين، فالجميع يشترك فى أنشطة تلقائية. وفى المرحلة الثالثة، "مسرح المصادر Theatre of Sources" (١٩٧٦-١٩٨٢)، استكشف جروتوفسكى ومجموعته جذور التجربة المسرحية، وسافروا إلى حضارات مختلفة، ودرسوا تقنيات العروض الطقسية. وفى ١٩٨٢ ترك بولندا ليبدأ المرحلة الرابعة والأخيرة، أولاً "الدراما الموضوعية Objective Drama" فى جامعة كاليفورنيا، فى إرڤي، ثم "الفنون الطقسية Ritual Arts" فى إيطاليا. هذه المرحلة تشير إلى عودة إلى "الأسرار mysteries" القديمة، حيث لم يكن هناك متفرج أو ممثل أو عرض مسرحى، بل مؤدٍ وحسب. وقد أحدثت عروض جروتوفسكى ونظرياته ، ومفهومه عن تدريب الممثل، أحدثت أثرا كبيرا في المسرح فى العالم. وهناك كتاب نحو مسرح فقير Towards a Poor Theatre (١٩٦٨)، وهو مجموعة كتاباته النظرية التى كانت بذورا لأفكاره.

(٥٢) Ibid, 51.

(٥٣) Schechner, By Means of Performance, 43.

(٥٤) Ibid, 25.

(٥٥) Schechner, Between Theater and Anthropology, 52.

(٥٦) Ibid, 36.

(٥٧) Ibid, 51.

(٤٧) Schechner, Between Theater and Anthropology, 36-37.

(٤٨) Ibid, 35.

(٤٩) Ibid, 36.

(٥٠) Ibid, 41.

(٥١) ييجى جروتوفسكى(Jerzy Grotowski) (١٩٣٣-١٩٩٩) مخرج ومدرس وصاحب نظرية، بولندى، بعد دراسة فى مدرسة الدراما فى كراسو (Cracow) وفى موسكو، أسس "مسرح الـ ١٣ صفا Theatre of 13 Rows" فى أوپول (Opole)؛ حيث اخرج منذ عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٤ مسرحيات شعرية بهدف تحويل العلاقة التقليدية بين الممثل والمتفرج، وكان منها، قابيل Cain لچورج بايرون (George Byron) (١٧٨٨-١٨٢٤)، وفاوست Faust لجوته (Goethe) (١٧٤٩-١٨٣٢). واكروبولس Acropolis لستانسيلاف وايزپيانسكى(Stanislaw Wyspianski) (١٨٦٩-١٩٠٧). وفى عام ١٩٦٥ نقل المجموعة إلى روسلو (Wroclaw)، متخذا اسم "مسرح المعمل Laboratory Theatre"، وهناك أعاد إخراج اكروبولس، وثلاث معالجات لمسرحية الأمير الذى لا يلين The Constant Prince لكالديرون دى لا باركا (Calderon de la Barca)، (١٦٠٠- ١٦٨١) واپوكاليبسس Apocalypsis، وهى التى انهت المرحلة الأولى من أعماله، "مسرح العرض Theatre of Performance" (١٩٥٩- ١٩٦٩). فى هذه المرحلة ألغى جروتوفسكى من المسرح كل شىء عدا العلاقة الجوهرية بين الممثل والمتفرج، وطور تكنيكا للتدريب مركزا على الجمنازيات والأكروبات واليوجا والبانتومايم.

وفى المرحلة الثانية، "مسرح المشاركة Theatre of Participation" (١٩٦٩-١٩٧٥) نظم جروتوفسكى أحداثا مسرحية موازية تكسر الحواجز بين الممثلين والمتفرجين، فالجميع يشترك فى أنشطة تلقائية. وفى المرحلة الثالثة، "مسرح المصادر Theatre of Sources" (١٩٧٦-١٩٨٢)، استكشف جروتوفسكى ومجموعته جذور التجربة المسرحية، وسافروا إلى حضارات مختلفة، ودرسوا تقنيات العروض الطقسية. وفى ١٩٨٢ ترك بولندا ليبدأ المرحلة الرابعة والأخيرة، أولاً "الدراما الموضوعية Objective Drama" فى جامعة كاليفورنيا، فى إرفي، ثم "الفنون الطقسية Ritual Arts" فى إيطاليا. هذه المرحلة تشير إلى عودة إلى "الأسرار mysteries" القديمة، حيث لم يكن هناك متفرج او ممثل او عرض مسرحى، بل مؤدٍ وحسب. وقد احدثت عروض جروتوفسكى ونظرياته ، ومفهومه عن تدريب الممثل، احدثت اثرا كبيرا في المسرح فى العالم. وهناك كتاب نحو مسرح فقير Towards a Poor Theatre (١٩٦٨)، وهو مجموعة كتاباته النظرية التى كانت بذورا لأفكاره.

(٥٢) Ibid, 51.

(٥٣) Schechner, By Means of Performance, 43.

(٥٤) Ibid, 25.

(٥٥) Schechner, Between Theater and Anthropology, 52.

(٥٦) Ibid, 36.

(٥٧) Ibid, 51.

(٥٨) Ibid, 42.

(٥٩) Schechner, By Means of Performance, 20-21. إن مصطلح "حدث العرض performative event"، والشائع جدًا فى النظرية، مراوغ وهراء حقيقى، لكن يكاد يكون من المستحيل اجتنابه. ما الفرق بين عرض وحدث العرض؟ لتبنى اللغة المميزة (الغريبة) للعرض، ربما نقول إن حدث العرض ليس عرضًا تمامًا؛ بل إنه بالضبط عرض.

(٦٠) Ibid, 19.

(٦١) Ibid,37.

(٦٢) Schechner, By Means of Performance, 28.

(٦٣) Schechner, Between Theater and Anthropology, 79.

(٦٤) بالطبع، لو أنك وضعت بقرة على مسرح وجعلتها جزءًا من حدث المسرحية، فهذا أمر آخر تمامًا. إن ألفة الحيوان تختفى وتحل محلها صدمة ظهوره فى مكان غير مألوف. هذا، كما أعتقد، مصدر الانبهار بدراما الخيول فى القرن التاسع عشر.

(٦٥) happenings = مجموعة مسرحية ظهرت فى الولايات المتحدة فى أواخر الستينيات من القرن العشرين، عادت إلى تقنيات المستقبليين والداديين والسيرياليين. كان أهم أفراد المجموعة آلان كابرو (١٩٢٧-)، وهو رسام ومؤرخ فى الفن، اهتم فى الخمسينيات من القرن العشرين، بالـ"بيئات" (أى، امتداد مفهوم الفن ليشمل الموقع بتمامه، الذى يرى أو يحدث فيه العمل الفنى)، وآمن بأن كل الحاضرين لحدث فنى هم جزء من مضمون كلى، ولذلك بدأ تدريجيًا فى منح المشاهدين المقدرة على الفعل. وفى عام ١٩٥٩ نشر بيانًا موجزًا لحدث فنى أطلق عليه "حدثًا أو واقعة"؛ لأنه كان يعتبر المصطلح حياديًا. وبعد ذلك قدم أول عرض جماهيرى فى أحد المعارض لمثل هذا الحدث - ثمانى عشرة واقعة فى ستة أجزاء. وقد قسمت قاعة المعرض إلى ثلاثة أجزاء، وكانت أشياء مختلفة تحدث فى وقت واحد فى كل جزء، فى حين تُعْرَض صور على أمكنة (مساحات) متنوعة، وكانت الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الخلفية. وقد أصبح كل الحاضرين جزءًا من الحدث، وهم ينفذون تعليمات تسلم لهم عند دخولهم. وقد اهتم آخرون بالوقائع، وأصبح المصطلح يستخدم كتوصيف لأى حدث يلعب فيه الارتجال دورًا كبيرًا. ومع أن الوقائع ليست بالضبط حدثًا مسرحيًا، فكثير من سماتها دخل فى الممارسات والأهداف المسرحية بطرائق مختلفة. أولاً: كانت هناك محاولات للسمو بمبنى المسرح، أو المتحف أو قاعات الموسيقى لوضع الفن فى محيط مألوف وسهل المنال. وثانيًا: تحولت نقطة التركيز من المشاهدة إلى المشاركة - من المُنتج إلى عملية العرض - حيث أصبح بين الحدث والمتفرج علاقة وثيقة. وثالثًا: انتقل التركيز نحو الوعى بعيدًا عن هدف الفنان. كان كل مشارك /متفرج يترك ليستخرج ما يمكنه من التجربة. ورابعًا، اتجه التزامن وتعدد بؤر التركيز نحو الحلول محل السياق المرتب وبنيان السبب /إلى/ النتيجة. وخامسًا، كانت الوقائع أحداثًا متعددة فى وسائل العرض التى كسرت الحواجز بين الفنون.

(٦٦) ذلك مصطلح هيدجر (Heidgger) بالطبع. انظر "The Origin of the Work of Art", in Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper, 1975), 32ff.

(٦٧) Schechner, Between Theater and Anthropology, 52.

(٦٨) ريتشارد بورباج (Richard Burbage) (تقريبًا ١٥٦٨-١٦١٩) : ممثل إنجليزى، عضو فى فرقة "رجال اللورد شامبرلين /الملك"، لعب كثيرًا من الأدوار الشكسبيرية. وكابن لچيمس بورباج (تقريبًا ١٥٣٠-١٥٩٧)، شارك فى إدارة المسرح فى مرحلة مبكرة. ومن لوحة وصلت إلينا نعرف أنه كان قويًا ومتين البناء. وكان معروفًا بأنه رسام موهوب، وشارك فى رسم المناظر، بالإضافة إلى تمثيل أدوار ، مثل هاملت وعطيل وليـر وريتشارد الثالث، وأدوار أخرى لمؤلفين آخرين. كان معاصروه يعتبرون أن تمثيله كان صادقًا مع الحياة، مع إخلاصه للأعراف البلاغية.

(٦٩) Roger C. Schank, and Robert P. Abelson, Scipts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowedge Structures (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977), 67.

(٧٠) بيرت ستيتس (Bert States)، (كاتب هذا البحث) أستاذ فخري متقاعد فى "قسم الفنون الدرامية"، فى جامعة كاليفورنيا فى سانتا باربرا (Santa Barbara). أحدث كتبه هى متعة المسرحية The Pleasure of the Play وقص الأحلام و الحكايات Dreaming and Storytelling.

(٧١) چون وين (John Wayne) : ممثل أمريكى شهير، تألق فى الأربعينيات والخمسينيات فى أفلام رعاة البقر. وكارول شاننج (Carol Channing) (١٩٢١-)، مغنية ممثلة كوميدية أمريكية امتدحها النقاد فى عرض ريڤيو فى عام ١٩٤٨، وأصبحت نجمة بعد عام فى إعداد موسيقى لـ السادة يفضلون الشقراوات Gentlemen Prefer Blondes. وظهرت فى عدة عروض ريڤيو وكوميديات موسيقية، وتجولت بمسرحية شو، المليونيرة The Millionairess فى الستينيات قبل أن تقوم ببطولة هالو دوللى Hello, Dolly! التى استمرت فترة طويلة (عام ١٩٦٤). وفى السنوات التالية لم تجد مسرحيات تناسب موهبتها.

(٧٢) Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations, trans. G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan, 1968.

(٧٣) لا أقول شيئًا لا يدركه شكنر. فمثلاً، انظر مقاله حول علاقة الدراما الاجتماعية بالدراما الجمالية فى Essays in Performance Theory: 1970-76 (New York: Drama Book Specialists, 1977), 140-56. حقًا، مع تغييرات طفيفة، يمكن تكييف رسمه البيانى حول "الدراما الاجتماعية /الدراما الجمالية (144) مع وجهة نظرى. و أشاطره القول تمامًا -مع تحفظات ڤيكتور تورنر (Victor Turner)- بأن الرسم البيانى "يقترح حركة دورية أكثر منها خطية" (From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play [New York: Performing Arts Journal Publications, 198], 74. بين المسرح والمجتمع؛ بمعنى أنه يغالى فى تأكيد الجانب الذى يؤثر فيه المسرح فى الحياة. عندما يقترح شكنر أن جيرالد فورد "يقتبس تقنيات من المسرح" لكى يدير

مـجلس وزرائه فـإنه يكون بذلك قـد هزّ بعنف مـصـالح الجـمـهـور (Essays in Performance Theory, 143-44)، فـأتسـاءل : أين تعلم المسـرح تقنيـات العـرض تلك إن لم يكن من السـيـاسـة الواقعية نفسها ؟بعبارة أخرى، أى شىء يعـرفـه المسـرح قـد تعلمـه من طريق الواقع. ربما يقوم الناس- عن عمد- "بمسـرحـة" أنفسـهم فى الملابس، والسلوك، أو أسلوب /الحيـاة وفقًا لقوالب المسرح المشهورة (چيمس دين (James Dean)، مـــادونا (Madonna))، لكن : أين نشـأت القوالب؟

(٧٤) Robert P. Crease, The Play of Nature: Experimentation as Performance (Bloomington: Indiana University Press, 1993), 96.

(٧٥) Ibid, 100.

(٧٦) Ibid, 103.

(٧٧) Wolfgang Iser, The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropologt (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1993), 4.

(٧٨) Gerald Edelman, Natural Darwinism: The Theory of Neuronal Group Selection (New York: Basic Books, 1987, 265

(٧٩) Ibid, 329.

(٨٠) مرة أخرى يقول إيدلمان إنه : "ينبغي أن ننظر إلى أفـعـال الإدراك كلها كـأفـعـال إبداعـيـة. (الذاكرة) ليست استدعـاءً مكررًا لتصويرات مادية مختزنة. إنها فعل تخيلى، شكل لإعادة تصنيف حيوى مع زخرفة من طريق نماذج مـثـاليـة. ويكون افـتـقـاده نفـسـه للدقـة المتكررة..مـصـدرًا للإمكان الخلاق للتعـميم والتـعـرف النمطى" (Neural Darwinism: Population Thinking and Higher Brain Function," in How We Know, ed. Michael Shafto [San Francisco: Harper & Row, 1985], 24.

(٨١) Ibid, 109.

(٨٢) چون جـيـلجـود (John Gielgud) (١٩٠٤-٢٠٠٠) ممثل ومخرج بريطانى، قلد فارسًا فى عـام ١٩٥٣. فى أدواره الأولى مع جـرانفـيل باركـر فى عام ١٩٢١، ومع فـرقـة ريبـرتوار أوكـسـفـورد بين عـامىّ ١٩١٤ و١٩٢٥ طور جيلجود أسلوبًا رفيعًا وصوتًا تعبيريًا فى وضوحه ؛ الأمر الذي أكسبه شهرة فورية كـممـثل لتراچيديات شكسبير تأكدت مع ظهوره مع الأولد فيك عام١٩٢٩. كان أشهر أدواره هو هاملت، والذى عـاد إليـه فى عـام ١٩٣٣ ومثله خمسمائة مرة. ودور رئيسّ آخر لچـــون وورثـينـج (John Worthing) فى مسـرحـيـة أهمـيـة أن تكون جـادًا" لأوسكار وايلد، الذى مـثله أول مـرة فى عـام ١٩٣٠، وشـملت عـروضـه الأخـاذة طائر البـحـر (١٩٣٦)، والشقيقات الثلاث (١٩٣٧)، وبستان الكرز (١٩٦١)، وإيڤـــانوف (١٩٦٥) والتى أخرجها كلها، والتى كانت إسهامًا كبيرًا منه فى تقديم تشيكوف على المسرح الإنجليزى. وفى الخمسينيات من القرن العشرين قدم مـؤلفين جـدد، مـثل : تيـرانس راتيـجـان، وجراهام جرين، وإنيد باجولد، كما استمر فى الريبرتوار الشكسبيرى مع "فرقة شكسبير الملكية" و"الأولد فيك". وقدم عرضًا سرديًا عن شكسبير بعنوان عصور الإنسان فى عام

١٩٥٨. ومنذ عام ١٩٧٤ ظهر فى "المسرح القومى" فى دور بروسبيرو فى العاصفة، والذى كرره فى فيلم كتب بروسبيرو Prospero's Books فى عام ١٩٨٨. وقد قدمت كتبه الست عن الذكريات المسرحية مادة ثرية عن تطور المسرح الإنجليزى فى العصر الحديث. وقد أُعيدت تسمية "مسرح الجلوب" فى لندن باسم جيلجود فى عام ١٩٩٤، لتكريمه في عيد ميلاده التسعين.

(٨٣) Ibid, 110.

(٨٤) أفضل النماذج الدائمة لتماثل الفكر بين الاكتشاف العلمى والفنى قدمها آرثر كوستلر (Arthur Koestler) فى مؤلفه-العمدة فعل الإبداع The Act of Creation (N.p.: Macmillan, 1969). "النمط المنطقى للعملية الإبداعية هو نفسه فى المرح، والاكتشاف العلمى، والفن؛ إنه يتكون فى اكتشاف التماثلات المختبئة" (27). هذا أكثر تعقيدًا مما يبدو فى الشكل المنقوص. والشىء الذى ينبغي أن نضعه فى ذهننا فى دراسات مثل دراسات كريز وكستلر ليس فى أنها تجادل من أجل تطابق شامل بين العلم والفن، بل إن العملية العقلية هى نفسها، مع إجراءات معينة. باختصار، ليس هناك فرق ملحوظ بين إيجاد التعبيرات المجازية الصحيحة وتصميم النموذج التجريبى الصحيح (الذى، كما يشير كوستلر، دائمًا "كاريكاتير للواقع...مبنى على تأكيد انتقائي للعوامل المناسبة (الوثيقة الصلة بالموضوع) وإلغاء المتبقى" [72]، وهو - بالضبط - ما نفعله بلا وعى عندما نفسر تعبيرًا مجازيًا.) ولذا حين نفصل الفن والعلم كمسعيين مختلفين للفهم، ينبغى أن نعرف بدقة ما نقوم بفصله وما هو المطابق. نقتبس هنا رأى نيلسون جودمان (Nelson Goodman) حول هذه النقطة: "حتى لو كان النتاج الحتمى للعلم، عكس نتاج الفن، نظرية حرفية، أو لفظية أو حسابية، أو دلالية، فالعلم والفن يتقدمان بالطريقة نفسها فى بحثهما وبنيانهما" (Ways of Worldmaking [Indianapolis and Cambridge: Hackett, 1978], 107).

(٨٥) Crease, The Play of Nature, 111.

(٨٦) أليس هذا بالضبط هو السبب الرئيس لـ"إحياء" مسرحيات قديمة ليست مطابقة لما هو سائد، حتى نتبين من خلال عمل المخرج المسرحى فكرة معاصرة؟ إذا عكسنا الترتيب، لماذا نقدم كلاسيكيات فى مواقع عصرية (عطيل فى كريوول Creole، وحكاية الشتاء فى باربادوس Barbados)؟

(٨٧) هربرت بلاو (Herbert Blau) (١٩٢٦-) ؛ مخرج أمريكي وناقد ما بعد حداثي، وَعَدَ فى كتاب "المسرح المستحيل: بيان The "Impossible Theatre: A Manifesto (١٩٦٤) بأن يقوم بثورة، وفعل. ودعا فى كتبه التالية إلى فلسفة مسرحية للعقل، الكتب هى: التقط الأجساد: المسرح عند النقطة المتلاشية Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point؛ تفكير دامى : مناسبات للمسرح Blooded Thought: Occasions of Theatre (١٩٨٢)؛ عين الضحية : تخريب ما بعد الحداثة The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern (١٩٨٧) ؛ الجمهور The Audience (١٩٩٠) ؛ مع كل المظاهر To All Appearances (١٩٩٢). ومن موضوعاته الرئيسة "فكرة محو /الذات"

(ومراقبة /الذات) فى المسرح". وكان، مع چول إيرفنج (Jules Irving)، من رواد إخراج بريخت وبيكيت فى "ورشة الممثلين فى سان فرانسيسكو"، كما أدارا معًا "مسرح ريبرتوار مركز لنكولن". وقد استقال بعد عرضه المثير للجدل موت دانتون Danton's Death (١٩٦٧) ، واشترك فى تأسيس "معهد كاليفورنيا للفنون"، حيث كان مسئولاً عن تدريب الممثلين. وتميز عمله بالجسدية والجماعية، وهو يرقي باستمرار بأساليب الرؤية - التأليف والمشاهدة.

(٨٨) The Play of Nature, 119.

(٨٩) داڤيد جاريك(David Garrick) ممثل ومدير ومؤلف مسرحى إنجليزى. بدأ التمثيل كهاوٍ، ولمعارضة عائلته مَثَّلَ تحت اسم مستعار (إبسويتش Ibswich). ثم عمل مع فرقة "جودمان فيلدز Goodman's Fields"، وحقق نجاحًا كبيرًا في دور ريتشارد الثالث، وتلته أدوار ناجحة أخرى، وانتقل إلى مسرح "دروري لين" فى عام ١٧٤٢ فى دوبلين. وكتمهيد لأداء دور هاملت نشر كتيبًا بعنوان: مقال عن التمثيل An Essay on Acting، وهو محاكاة ساخرة عن نياته. وكان من القلائل الذين قدموا مسرحيات شكسبير من دون إعداد أو اختصار (باستثناء هاملت، التى قطع منها مشهد جنون أوفيليا، ومشهد حفار القبور!). وقد أصبح مديرًا لمسرح "دروري لين" لمدة تسعة وعشرين عامًا، وجعل منه مقياسًا للعروض القوية والتمثيل الممتاز. إلا أنه كان يقع فى خلافات كثيرة مع الممثلين والمؤلفين لمنعه للمسرحيات الرديئة ولتوزيع الأدوار. وقد كان معدًا ناجحًا، وكان مؤلفًا. أما ممثلاً فقد كان لا يقارن، وانتقل بين الأدوار الكلاسيكية والأدوار الحديثة. وكان تأثيره بالغًا في الجمهور.

(٩٠) " الحقيقة والمنهج " Gadamer, Truth and Method, 99.

(٩١) Herbert Blau, The Audience (Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1990), 17' see also Vanden Heuvel, Performing Drama, 36' and Schmitt, "Casting and Audience."

(٩٢) في الإطار نفسه، تعرف دائرة معارف برنستون للشعر وفن الشعر Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton: Princeton University Press, 1993) العرض على أنه "قراءة الشعر أو ترتيله إما من طريق مؤلفه، وإما من طريق مؤدٍ محترف، وإما من طريق أى قارئ ، وحده كان أو أمام جمهور؛ والمصطلح ينطبق بشكل طبيعى على الجمهور" (892).

(٩٣) الأشكال /الأصلية للعرض كله هي أشكال حلم اليقظة وحلم حركة العين السريعة الليلية، وهى أكثر حالات "السلوك المختزن".