عندما يصبح العمل فناً

"الأداء" في إطار المسرح والمسرحية والطقس المسرحي والحياة*

بقلم: غوران سونيسون[1]، ترجمة: عيسى بشارة

إذا كانت الحداثة –وتحديداً في مجال الفنون المرئية– توصف بأنها انتهاك للمعايير القائمة في فترات سابقة (Sonesson 1998 a)، عندئذٍ فإن الطريقة الأكثر راديكالية لإبطال الغرض من الفن هي تحويله إلى شيء لم يعد له قيمة ملموسة.

وفي خضم هذه العملية، فإن الإبداع ربما يتجاوز أو لا يتجاوز الحدود بين الفن والحياة. وربما يعيد أو لا يعيد توزيع الأدوار التي يؤديها المبدع والحضور على حدٍ سواء.

وعلى أية حال، فإن الإبداع يرفض بالتأكيد الالتزام بالحدود التي ينسبها ليسنغ (Lessing) إلى الرسم، تلك الحدود التي تبدو صالحة إلى حدٍ ما لمعظم تاريخ الفن المرئي، والتي أصبحت تشكل نوعاً من الرسم المتحرك (moving painting). وقد ذهب ليسنغ إلى الاعتقاد بأنها ممكنة في المسرح فقط، في حين ادعى متخصصون في علم العلامات (semioticians) أنهم اكتشفوها في وقت لاحق بالسينما أيضاً.

ولعل ما هو معروف اليوم بـ"الأداء" أو "الحركة" يبدو أنه يغطي مجموعة مذهلة من الظواهر. فالخطوة الأولى بدءاً من الفكرة وحتى تجسيدها بالحركة قد اتخذها الدادائيون من دون شك، مع أن المرء قد يتبنى مواقف مختلفة إزاء أهمية إسهاماتهم. وبينما لم يتنازلوا هم عن القّص تماماً، فإنهم كانوا مهتمين بالعرض أكثر من اهتمامهم بالتمثيل. وفي خمسينيات القرن الماضي، تمّ تصنيف ظواهر مماثلة تحت اسم "حادثة" من جانب فنانين مرتبطين إلى حدٍ ما بمجموعة (Action Painting).

وكانت ثمة حادثة ذات صلة مباشرة بالمسرح وفقاً لتصنيف مجموعات مثل المسرح المعاش، والمسرح المفتوح، حسب (Jotterand, 1970)، تقول أنه ليس هناك شيء جديد في الوقت الراهن في التأثير الحاصل على الرغم من أنه قد يتخذ أشكالاً جديدة. وبشكل أو بآخر، فإن فن الحركة يمكن مقارنته باكتشاف آخر للدادائيين يقوم على أساس أثر قديم جاهز يمكن مشاهدته على الأقل من جانب الحضور. والحقيقة أن الجاهزية وفن الحركة مصطلحان لما أسميته في أماكن أخرى التوجه الظاهري للحداثة (outward-going tendency) الذي يقلّص الفن إلى مواصفاته الدنيا، والذي يميل نقاد من أمثال غرينبيرغ وفرد إلى تصنيفه مع الحداثة (sonesson، 1998a). وإذا كان شكل الفن يتجاوز الحادثة المحدّدة، فإن أداء المسرح الفني المعاصر يبدو أنه يتجاوز جميع الحدود إلى الحياة والطقس والتمثيل والمسرح أيضاً.

وإذا أخذنا علم العلامات على اعتبار أنه يهتم بطريقة ما بما تعنيه الأشياء وكيفية ما تعنيه أكثر من اهتمامها بما تعنيه فقط، عندئذ لا بد أن يكون ثمة مكان لدلالات فنون الحركة التي تسبق على نحوٍ افتراضي أي انعكاس تاريخي فني في سياق الظاهرة نفسها، تماماً كما تسبق الطقوس علم الأنثروبولوجيا (sonesson 1999a). والحقيقة أن كلاً من سيميولوجيا الأداء وسيميولوجيا الطقس المسرحي، وكذلك سيميولوجيا المسرح إنما تهتم جميعها بالموضوع نفسه بشكلٍ أساسي: الطريقة التي يختلف فيها عملٌ ما عن أعمال أخرى، بحيث يصبح وسيلة نقلٍ لمعنى خاص يشكّل حركة بذاته.

وما أود القيام به فيما يلي هو موضعة الأداء (أو على الأقل بعض أنواعه بما في ذلك الحادثة وبعض الأفكار الحديثة التي تجسد فلسفةً ما) فيما يتعلق بالطقس المسرحي والمسرح وتمثيل أنواع مختلفة إلى جانب الحياة اليومية. ويُعتبر الأداء ضرورياً في تشكيل جزء من المجال الأوسع لسيميولوجيا العرض. وسوف أبدأ بذلك النوع الذي يعرفه معظمنا ألا وهو المسرح.

المسرح والطقس في ضوء مدرسة براغ

في المسرح نجد حركات ناقلة للمعنى بشكل واضح، لأنها تمثل حركات أخرى (أو الحركات نفسها التي يقوم بها شخص آخر في وقت ومكان آخرين). ولعل الدارسين المهتمين بسيميولوجيا المسرح منذ مدرسة براغ إلى وقتنا هذا، أشاروا بشكل متكرر إلى الشخصية متعددة الأشكال والمتنوعة لما يُعرف بالمسرح.

وفي الإطار السابق، طوّر جان موكر واوفسكي (Jan Mukar & Ovsky) خلال أربعينيات القرن الماضي نموذجاً استطاع بموجبه المسرح أن يكشف عن مهام عدة في وقت واحد، ولكن بطريقة تشير إلى أن بعض هذه المهام تطغى على جميع المهام الأخرى، وبالتالي فإنها تهيمن عليها. ومن هنا، فإن هذا العنصر لا يحمل قدراً أعظم من العناصر الأخرى فحسب، بل إنه يجعلها رهناً بأهدافه الخاصة. وهذه العوامل يمكن أن تكون أشياء مثل نص مسرحي مكتوب، وعمل الممثل، والعلاقة بين الحضور والمسرح . . . الخ.

ومن وجهة النظر هذه، فإن مدرسة براغ تذهب إلى أبعد مما تقترحه

المراجع المألوفة، إلى ما يسميه بارثز (Barthes) تعدد أصوات المسرح، وإلى قائمة كوزان (Kowsan's List) لأنظمة السيميولوجيا ذات الصلة.

وقد قام اثنان من الدارسين السويديين، وهما أولي هلدبراند ولارس كليبرغ (Olle Hildebrand & Lars Kleberg) بمحاولة مثيرة للاهتمام من أجل تطوير هذا النموذج، وذلك بعزل أوجه التشابه والخلاف لهذه المهام كما وُجدت في المسرح (الحدث الرياضي والطقس)، عن طريق الأخذ بعين الاعتبار، جزئياً، لبعض نظريات المسرح الروسي الطليعي المبكر. وما هو مهم وجديد في عملهما مقارنةً مع عمل موكر واوفسكي، أنهما لا يقصران دراستهما على العلاقات الداخلية في المسرح كظاهرة نامية تاريخياً، بل إنهما يضعانها أيضاً موضع التناقض مع ظواهر أخرى تبدو مماثلة لها بطريقة أو بأخرى. وكما أشرت في مكان آخر، فإن النموذج الناتج لسوء الحظ ليس غير كاف فحسب، بل متناقض أيضاً (sonesson 1992b /1998a). ولكن المشكلة الرئيسية هي كما سنرى لاحقاً، حيث أن اختيار عناصر أخرى يُقارنُ بها المسرح أمرٌ اعتباطي تماماً.

لقد كان كليبرغ وهلدبراند من المهتمين بالفعل بالتوجهات الجديدة للحركة الروسية الطليعية في وقت مبكر من القرن العشرين. وفي أحد نصوصه الأولى، يميز هلدبراند (1970) بين الحدث الرياضي والطقس والمسرح بطريقة التصنيف المتقاطع أو المضاد، حيث يوظّف المسرح مقابل الحضور، والتعبير مقابل المضمون، وبالتالي يتحقق الحدث من الجزئية الأولى والطقس من الثانية، أما المسرح فيتحقق بكليهما معاً. ولعل المعارضة الأولى مشتقة من موقف موكر واوفسكي، والثانية من سوسير، وتحديداً من هجلمسليف. ولو نظرنا إلى الأمور في سياقها المتجانس مع موقف مدرسة براغ، فإن علينا أن نقيم اعتباراً للمهام المرجعية والمشهدية كما هو مبين في الجدول التالي:

	المسرح	الطقس	الرياضة
تعبير/ مضمون (مهمة سيميولوجية)	+	+	–
مشهد/ حضور (وظيفة مشهدية)	+	–	+

واستناداً إلى هلدبراند (1978)، فإن الطقس والمسرح متحدان، وبخاصة في عمل المخرج الروسي إيفرنوف (Eivrenov)، وتحديداً في عمله "المهرج المنقذ". وطالما أن المسرح يفترض بأنه يختلف عن الطقس المسرحي بإضافة مجموعة أخرى (المسرح مقابل الجمهور) إلى ما يشترك به كلاهما (التعبير مقابل المضمون)، فإنه ليس من السهل فهم ما الذي يميز أسلوب إيفرنوف في نظام الوصف هذا.

وربما أمكن تصحيح هذا الانطباع عن طريق إعادة إنتاج مفهوم ما هو غالب أو مهيمن في المعنى الذي يوظفه موكر واوفسكي. ومن شأن ذلك أن يسمح لنا بالقول، إنه على الرغم من اشتمال أسلوب إيفرنوف على كلتا المجموعتين مثل أي نوع من المسرح، فإن التعبير مقابل المضمون والمختلف عن الطقس المسرحي هو المهيمن. من ناحيته، يتحدث كليبرغ (605 : 1984) عن مسرح إيفانوف (Ivanov) من حيث كونه مألوفاً لنا:

في المسرح كشكل فني كان إيفانوف مهتماً بإضفاء الكثير من الإثارة على العرض المسرحي. ولكن إلغاء الثنائية بين الممثلين والجمهور أصبح يشكل مجازاً إزاء القضاء المصطنع على سلسلة التناقضات الأخرى مثل الشاعر مقابل الجمهور، والفردية مقابل الجماعية. ولعل نقل التركيز هنا يمكن تفسيره حسب مدرسة براغ من منظور الهيمنة، لكن المعنى الكامل لهذا الوصف يبقى غير واضح.

هذه التعريفات تقدّم سلسلةً من المفارقات، فإذا اشتمل الطقس على التضاد بين التعبير والمضمون، وإذا أضاف كذلك المسرح تضاداً بين المسرح والجمهور، فما الذي يمكن أن يعنيه القول إن مسرح ايفرنوف يوحد هذه التناقضات؟ وإذا تنازل مسرح إيفانوف عن الفرق بين المسرح والجمهور الذي يفترض به أن يميز بين المسرح والطقس المسرحي، فما الذي يجعل مسرحه مختلفاً عن الطقس؟ وهذا يفترض وجود شيء آخر خاص بالطقس، وربما أيضاً بالمسرح يفوق ما يشير إليه النموذج.

الطقس المسرحي مثل العرض

ولو تجاوزنا هذه المفارقات، فسوف يبرز سؤال أساسي: أي مجال ذاك الذي ينقسم فيه المسرح والطقس المسرحي والحدث الرياضي إلى ثلاثة أجزاء؟ وبكلمات أخرى، هل هناك شيء مشترك بين هذه الأنواع الثلاثة للحركات التي تنطوي على مغزى لا تشترك به مع أنواع أخرى للحركة؟ وللتوضيح، فإن المسرح والطقس والرياضة جميعها حركات يبدو أنها تقف خارج مجمل الحركات اليومية.

ويعجبُ المرء لماذا يجب أن نقارن المسرح على وجه الخصوص مع الطقس المسرحي، وليس، على سبيل المثال، مع عمل السيرك والباليه (إذا كان هذان العملان لا يمثلان حالة خاصة بالمسرح) والحفلة الموسيقية، والمحاضرة العامة، أو حتى مع مسرحية أطفال (مثل مسرحية بياغت الرمزية للأطفال) والمصادمات الاجتماعية والأسواق ومع "الحادثة" و/ أو "الأداء"! فبعض هذه الحالات ربما يمكن نبذها بسرعة وإبعادها عن مجموعة "العروض" في مفهومها الأوسع، طالما أن قناتها المهيمنة على الإدراك ليست الرؤية، وإنما الأصوات، وعلى نحو أكثر تخصيصاً، اللغة. لكن إذا كنا نسعى لتبني أفكار هلدبراند وكليبرغ، فإن الطقس أقل شأناً من العرض لأنه غير موجَّه للإدراك.

ولعل جزءاً من المشكلة هو أن الوظيفة العرضية التي تُفهم كدعوة للتأمل والتفكير هي شيء كثير التعميم على الأقل في جانبين: ففي المقام الأول، كل شيء عام (في سياق الجو العام حسب فهم هابرماس) يُعطى في بعض الأحيان للتأمل، وفي المقام الثاني، تتجسّد جميع الأعمال الفنية -وبشكل أكثر تخصيصاً- لكي يتم فهمها. والجو العام يُدرك بوضوح كشيء يستدعي الإدراك عندما يُنظر إلى الحياة الاجتماعية،

كما يرى غوفمان، على أنها مقسّمة إلى مسرح وما يقع خلف المسرح، بحيث يفصلهما ما يفصل المطبخ عن المطعم (الباب الدوّار). وحسب سنيت، فإن المرء يعارض الشخصية المسرحية للحياة العامة في القرن الثامن عشر والنزعة العاطفية لزمننا (التي تعرض لما هو باطني أكثر مما هو ظاهري) عند تحديد النظام العالمي الرأسمالي (وهو العالم الذي بقي حتى اللحظة).

وعلى الرغم من عدم الاتفاق بالضرورة مع أي من هذه الأفكار، فإن علينا مع ذلك أن نعترف أن العديد من عناصر الحياة اليومية موجودة لكي يفهمها الآخرون. وهذا ينطبق على جميع الملابس والديكورات الجسدية، وليس فقط على المجموعات المختلفة للإيقاعات التي أصبحت ذائعة الصيت مؤخراً، كما ينطبق أيضاً على الأقراط والحُلي المألوفة في الثقافة الغربية. وإلى حد بعيد، فإن السوق في القرون الوسطى تظهر كعرض مع أن باختين (Bakhtin) كان أكثر اهتماماً في ما يُقال مما يشاهد. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن الشوارع والمقاهي والممرات في عاصمة القرن التاسع عشر كما وصفها بودلير وبنيامين تماماً، كما هو الحال في جميع العواصم العصرية للحداثة. والشيء نفسه يمكن أن يُقال عن الميدان المركزي للقرية التقليدية وعن الاحتفالات الشعبية، سواء بالمعنى التقليدي للمصطلح أم في إطار ما أعيد اكتشافه خلال العقود الأخيرة الماضية في شكل ما من شأنه جذب السياح عن طريق ما تقوم البلديات بإبرازه (Sonesson, 1995). وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه الظواهر ليست عروضاً بالمعنى العميق للكلمة، لأن الوظيفة العرضية، ضمن أسباب أخرى، ليست غالبة أو مهيمنة عندما تظهر، كما أن الطريقة المرئية ليست كذلك، أو لأن العرض يكون حاضراً بشكل متقطّع، أو لأنه متماثل. وبقدر ما يكون المحاضر أو أي مشارك مهتماً بـ "المجال العام"، يمكن القول عندئذٍ إن الوسيلة المرئية ليست مهيمنة (باستثناء كون المحاضر شخصاً مشهوراً مثل لاكان وبارثز على سبيل المثال). وفي حالات عديدة، فإن وظيفة العرض ليست غالبة، وقد تظهر بشكل مؤقت فقط، الأمر الذي يمكن أن ينسحِب بشكل أو بآخر على العديد من أجزاء الحياة اليومية.

وعلى أية حال، فإن التناسق القوي على الأقل لأوضاع العرض يمكن أن يكون عاملاً أساسياً إلى حد كبير. ويبدو أن موكر وأوفسكي وهلدبراند وكذلك كليبرغ إنما يتخيلون وظيفة العرض كعملية ناتجة عن انقسام ينطبق على مجموعة من الناس، ويفصل الموضوعات والأهداف عن عملية التأمل والتفكير. لكن الموضوعات والأهداف غالباً ما تكون نفسها على الأقل ولو مؤقتاً. في حين أن السوق؛ سواء أفي الميدان أم الشارع، عادة ما تكون المراقبة فيها متبادلة بشكل قوي، لكن الحال ليست كذلك في الحدث الرياضي والمسرح.

وبالنسبة إلى الطقس المسرحي، يبدو من الخطأ القول إنه بلا وظيفة عرضية. والحقيقة أن هناك انقساماً متكرراً كما هو الحال في المسرح بين أولئك الذين يقومون بأداء الطقس وأولئك الذين يشاركون فيه فقط. ويشبه ذلك، على سبيل المثال، وضع رجل الدين في أوساط الرعايا المسيحيين مقابل وضعه في أوساط رجال الدين. وبمعنى آخر، هناك فرق بين أولئك الذين يراقبون فقط وأولئك الذين يُراقبون إلى جانب قيامهم بالمراقبة أيضاً. وعلى أية حال، ربما لا يوجد شخص في الطقس المسرحي غير مستهدف في عملية المراقبة، لأن الذي يتولى مهمةً يشارك في تجربة الطقس (أداء الشعائر). فهو يؤديها لنفسه بالحس نفسه الذي يؤدي به لغيره (عكس الممثل).

وحتى لو اعتبرنا الطقوس من النوع الذي تخيّله هلدبراند وكليبرغ، حيث يتبدد الخلاف بين المؤدي والمشاركين بنشوة جماعية، لكن يبقى هناك وظيفة عرض للمشارك سيفتقد الطقس من دونها لأي معنى. وتلازم هذا الجزء يتمثل في أن المساحات الشاسعة المختلفة عادة ما تُخصص للمتفرج والمراقب، الأمر الذي يتيح إمكانية تجاوز الحدود في فضاء الموضوعات المعنية بشكل مستقل. ومثل هذه التجاوزات هي بالفعل ما يوجد في أغلب الأحيان في عمل كل من إيفانوف وإيفرنوف، وكذلك في المسرح الحديث الطليعي مثل (Living Theatre) و(Theatre du Soleil). لكن هناك أيضاً طقوساً يكون فيها فضاء المتفرج منفصلاً بشكل واضح عن فضاء عموم المشاركين. وهذا صحيح فيما يتعلق بالطقوس المسيحية المعتادة، وبخاصة لدى الكاثوليك. لكن في هذه الحالات الأخيرة، فإن تجاوز الحدود لا يتيح ظهور أشكال جديدة للفن، وإنما يتيحها للفعل القائم على الانتهاك والتدنيس.

المسرحية الرمزية والصراع

ثمة معنى آخر، تبدو فيه وظيفة العرض مغرقة بالتعميم، ويمكن اشتقاقه من حقيقة أن جميع أعمال الفن، وليس جميع الإشارات إنما تتطلب متفرّجاً/ متلقياً لكي تحقّق وجودها. وبهذه الطريقة يمكن القول إنها جميعها معروضة من أجل فهمها. ويتضح ذلك في ظروف الاتصال كما هي موصوفة في نموذج مدرسة براغ، حيث يتم استدعاء المتلقي لتحويل الفن إلى شيء مُدرك بواسطة عملية الإيضاح والتحديد. أما إذا قصرنا أفكارنا على كيفية المشاهدة المهيمنة، يمكننا القول عندئذ عن فن المشاهدة إنه يستند إلى انقسام الشيء إلى جزء يشمل المراقَب والمراقِب. وفي الحقيقة، إن انقساماً من هذا النوع يجسدّ جميع تلك المواقع التي تشكّل جزءاً من عملية دورة عمل الفن مثل المتاحف، وصالات العرض الفني، وأماكن أخرى للعرض. ولعل ما هو جاهز يفترض مسبقاً هذا الشرط لكي يؤدي وظيفته: قد يكون ذلك أشياء ليست عامة أصلاً أو شبه عامة (أثاث منزلي مثل المكاوي) أو ربما يكون عاماً، لكنه غير قائم بشكل مرئي، ومع ذلك يدعو للتفكير والتأمل.

إن المسرح ومشاهد الرياضة والطقس جميعها نتاج سلوك يدعو للتأمل. وفي هذا السياق، فإنها مختلفة عن العمل الفني المشترك الذي لا يُعتبر جزءاً من سلوك بقدر ما هو شيء ساكن فيما يُعبّر عنه على الأقل. والعمل المسرحي يتكون إلى حد كبير من سلوك في تعبيره ومضمونه. وينطبق ذلك على المشهد الرياضي والطقس كذلك في مجال التعبير. وفي هذا الإطار، فإن وصف إيكو (1975) للوضع المسرحي الأساسي ليس مستنيراً على نحو ما، فالمدمن على الكحول -مثلاً- ينام على مقعد خشبي، حيث يقوم جيش الخلاص برفع لافتة عن مخاطر تناول الكحول. هذا المشهد ذو شخصية جامدة تقرّبه من التفكير بهدف ما: إنه تمثيل ساكن يقترب من الموت من وجهة النظر الحياتية. هذا الجانب للوظيفة السيميائية أو السميولوجية التي يدعوها بياغيت "مسرحية رمزية" يمكن النظر إليها كسلف لكل من المسرح

والطقس (Sonesson, 1992a) وهنا ليس ثمة شك بأن كلا التعبير والمضمون هما نتاج السلوك (فما تفعله الفتاة بلعبتها هو الشيء نفسه الذي تفعله أمها مع أخيها الصغير). وفي الوقت نفسه، يبدو أنه في المسرحية الرمزية عادةً ما لا يوجد حضور يضطلع بوظيفة الممثل. وقد وصلنا في الجدل السابق إلى التوصيف المتغيّر للطقس كشيء يُمنح فيه صوت المتفرج إلى جميع المشاركين، حيث يكون دور الممثل غير موزع بالضرورة على الجميع. وعلى النقيض من ذلك، يبدو في المسرحية أن جميع الحاضرين مشاركون على غرار المشاهدين.

وتستجيب مسرحية بياغيت الرمزية فقط إلى واحد من أربعة أنواع للمسرحية يميزها كالويز (1968) على أنها تقليد أو صورة زائفة. والأنواع الأخرى للمسرحية هي الصراع أو المنافسة (كرة القدم على سبيل المثال) والفرصة (اليانصيب)، والتقلّب كما هو الأمر في الحالات العضوية. وهذه الأنواع الأخرى للمسرحية يبدو أنها تفتقد لأي وظيفة سيميائية. ويمكننا أن نشخّص المشهد الرياضي عند هلدبراند مع الصراع، لكن ليس ثمة شيء في تصنيف كالويز يستجيب للطقس إذا لم نعتبره شيئاً "ديونيسوسياً"[2] بحثاً كما يفعل كليبرغ على ما يبدو. وهذا الأخير ربما يستجيب إلى مفهوم مالينوفسكي الذي يحوّله جاكوبسون إلى وظيفة مباشرة غير متحفّظة.

ربما يبدو أن بعض العروض أو المشاهد المسرحية التي ورد ذكرها سابقاً مثل السيرك والباليه، على سبيل المثال، يجب فهمها كحالات للصراع تماماً مثل الحدث الرياضي، وبالتالي فإنها لا تستند إلى بعض الانقسام إلى تعبير ومضمون.

هذا صحيح، وبخاصة بالنسبة إلى العديد من أعمال السيرك التي تشتمل على عنصر تعاقب الأحداث. وعلى أي حال، كما أظهر بول بوساك العام 1981 (Paul Bouissac)، فإن تعاقب الأحداث يمكن أن يتحول إلى وهم (Illusory)، حيث تنتظم الأفعال فعلاً تلو الآخر وفقاً لما يبدو زيادة تدريجية في الصعوبة، عندئذ رُبما يتحول الجزء الحقيقي للجهد إلى عكسه تماماً. وإلى جانب حقيقة أنه من المهم أن تبدو الأعمال صعبة، هناك عنصر المعنى، أي الخلاف بين التعبير والمضمون. وفي هذا السياق، أعتقد أنه يمكن القول إن فن الباليه الكلاسيكي يتضمن معنىً بشكل مستقل تماماً عن عنصر التقليد الخالص الذي غالباً ما يتضمنه، لأنه من المهم أن تبدو الأعمال سهلة (لأولئك الذين يؤدونها).

وبناء على ذلك، يوجد لدى السيرك والباليه ما يشتركان به مع المسرح والمسرحية الرمزية. فقيمتهما هي في الفعل مثلما هي في كل التفاصيل فهماً وتجربةً. وعلى النقيض من ذلك، فإن الحدث الرياضي وجميع أنواع الصراع تشتق قيمتها مما تحصل عليه. وهذا ينسحِبُ أيضاً على الطقس المسرحي. فهذه الأعمال الأساسية وسيلة لتحقيق هدف (حتى وإن كانت لا تملك هدفاً خارج مجالها). ولكن الفعل المسرحي هو تعبير محدّد بالعلاقة مع المضمون، كما أن الصراع والطقس يجدّدان بالنظر إلى استخدامهما. ومجموعات العمل هذه تختلف فيما بينها حيث يدعوها غرايماس (1968) "الإيماءات" و"التطبيق" لتفسير العالم حسب المفهوم السابق وبالتالي تغييره. فعلى صعيد التطبيق، يُعتبر الطقس نوعاً من المفارقة. وهو لا يُغير العالم مادياً، ولكن بطريقة "روحية" إلى حدٍ ما. ويمكن القول إن ما يتغير في العالم هو تفسير، وبطريقة مماثلة، وصف أحد أعضاء مجموعة براغ، جندريش هونزل (1982)، الفرق بين المسرح والطقس، وقال إن كليهما عمل سيميولوجي، ما يفسر تشوشهما في أغلب الأحيان كما حصل مع فاغنر وخلفائه. وعلى أية حال، بينما يمثل العمل المسرحي عملاً حقيقياً، فإن العمل الطقسي هو وسيلة لتغيير العالم عن طريق فرض تفسير ديني عليه.

غير أن هونزل يعتقد أيضاً أن الطقس –على النقيض من المسرح– لا يمثل عملاً آخر بالنسبة إلى أولئك الذين يؤمنون به بقدر ما يشكل هو العمل ذاته. ففي القداس المسيحي، على سبيل المثال، لا يُعتبر تلقّي القربان المقدس والنبيذ تمثيلاً لتضحية المسيح بقدر ما هو تمثيل لتلك التضحية نفسها مرة أخرى. وإذا صحّ ذلك، فإن الطقس لن يكون تعبيراً يشير إلى عمل آخر كمضمونه طالما أن كل مناسبة طقسية يجب ربطها بفعلها الأصلي مثل الصفة المميزة أو النوع أو الوحدة التي أوجدت النوع، لأنها يجب أن تكون بوضوح سؤالاً لذلك النّوع الذي تم تجريبه، كونه خُلق من

تلاميذ خلال مشاركتهم في حصة في "الدراما والتعبير" أشرف عليها الزميل وسيم الكردي في مدرسة الرجاء اللوثرية برام الله.

وحدة معينة قائمة في الوقت والمكان مثل أصل العمل الفني الذي تشير إليه جميع الأعمال المنتجة (Sonesson 1997b /1998b). وعلى أية حال، فإن الطقس في هذا السياق ليس خاصاً جداً لأن جميع الأعمال هي من هذا النوع؛ سواء أكان التنظيم كبيراً أم صغيراً (سوف نعود إلى هذه النقطة لاحقاً). وعلاوة على ذلك، فإن علماء الأنثروبولوجيا المعاصرين زعموا أن تفسيرات هذه الطبيعة تجعل جميع "البدائيين" ساذجين جداً. والحقيقة إنهم -حسب دوغلاس 1996- يُؤدون فقط الطقس الماطر عندما يعلمون أن الفصل الماطر على وشك أن يبدأ!

من دون شك من الخطأ تَمَثُّل الطقس دون ضجة تحيط بالأعمال الأساسية كما فعلنا من قبل. فمبدأ الاعتماد على الأعمال الأساسية قد وُجدَ في أغراضها وليس في مضامينها. ولعل الوسيلة يمكن أن تتخذ أي شكل طالما أنها تخدم غرضها، والمتسابق يستطيع أن يركض كما يشاء طالما أنه يريد الوصول إلى هدفه نهاية المطاف. ففي الطقس، تكون تفاصيل العمل مهمة، وهي في ذلك مماثلة للمسرح. ولكن كي يكون العمل الطقسي على صلة بالغرض، يجب أن يكون نسبياً إزاء العمل الذي يكرره.

مسرح الحياة اليومية

ترى ما الذي ينقص أي جزء من سلسلة الحياة اليومية لكي يصبح مسرحاً؟ كتب لوتمان (Lotman ،1976) حول السلوك المسرحي لمجموعة من الشعراء الروس يُطلق عليهم "الديسمبريون"، وقدمهم من أجل جعل السلوك اليومي فعلاً سيميائياً (مقارنة مع سلوك الرومانسيين والشكلانيين والسرياليين والوضعيين إضافة إلى حليقي الرؤوس والشاذين)، ولعل إضفاء الصبغة السيميائية لا يمكن أن يعني هنا إنتاج انقسام بين التعبير والمضمون. فالاهتمام موجّه إلى شيء ما سيصبح واضحاً في ماديته وفي حالة الوظيفة الشعرية، حسب مفهوم جاكوبسون. وعلى الرغم من تداخل هذه الأعمال عن طريق ترابط السبب والأثر في تشخيص الحياة اليومية، فإنها تبدو مُنتزعةً منها.

ويؤكد فلتراسكي (1984) - وهو ممثل آخر لمدرسة براغ - على أن السلوك المشترك يتحول إلى مسرح عندما يصبح واضحاً ومتماسكاً ومفهوماً.

لقد تطرقنا إلى مفهوم الإدراك، وسوف نعود إلى مفهوم التماسك، لكن الوضوح ربما يتحدّد بتفسيرنا للعملية السيميائية. فالمسرح والأحداث الرياضية والطقس المسرحي محددة حيث تبدأ وتنتهي في زمان ومكان، في حين أن الإشارة المسرحية تعطي انطباعاً فقط بحدوث ذلك، لأنها تشدّ الانتباه اتجاه نفسها من أجل فترة زمنية ومكان مقرَّرَيْن (كما يفعل أيضاً رَجل إيكو المدمن على الكحول تحت اللافتة التي تحذّر من تناول الكحول).

وهذا الذي عُرفَ منذ كابرو وكيربي (Kaprow & Kirby) بالحادثة يبدو أنه شيء ينتهي في وقت ومكان معينين ويخضع للفهم (على الرغم من امتلاكه انقساماً أقل وضوحاً للمتفرج مقابل المراقب و/ أو المسرح مقابل الجمهور)، لكن ذلك أحياناً ليس ثابتاً. ومن أوائل الأشخاص الذين كتبوا نظرياً عن "الحادثة" هو ميشائيل كيربي (1965، 1969)، حيث يؤكد أنها تفتقد إلى "النسيج الروائي". ففي مكانها تمتلك الحادثة "بنية مستقلة" تؤكد أنه ليس ثمة معلومات تُمرَّر من وحدة منفصلة إلى وحدة أخرى. وفي الحقيقة، أعتقد أن المعلومات تُمرَّر للمتفرج وينشأ تناقض. وهناك طريقتان كي يحدث ذلك: إما أن تُنجَز الأعمال اليومية دون أن يتم جمعها على نحو من الاهتمام (يتعارض ذلك مع وصف عملية القص المعروفة التي قدّمها بارثز، والتي قِيلَ بموجبها "إذا كان هناك بندقية على الجدار في البداية يجب استخدامها قبل النهاية") وإما تُنجز الأعمال التي عادةً لا تُنجز معاً في الحياة اليومية (على سبيل المثال مسح راديتر السيارة بالمربى).

وهناك طريقة أخرى، وهي أن "الحادثة" تتكون من أعمال أساسية (مثال ذلك: أعمال لا تشتمل على إشارات ضمنية لأي هدف كرفع الذراع مثلاً) أو أي شيء قريب من ذلك غير مندمج في التطبيق (مثال ذلك رفع الذراع لإلقاء التحية أو ملاطفة أحد الجيران) أو مكونات الأعمال الأساسية التي لا تشكّل أي نوع من التطبيق المعروف. وهذا مشابه للنوعين اللذيْن يوصفان بأنهما ببَساطة تافهان (صهريج هواء، مجفف الزجاجة) وتلك الأنواع التي تحتوي على مكونات مستحيلة (الحديد مع السنابل، إطار الدراجة الهوائية على كرسي). وفي بعض الحالات نُواجه بنقطة صفر قصصية، وفي حالات أخرى بانحراف مجازي.

وفي مجال فن القص، فإن العديد من الكتاب يميزون الآن بين القص بشكل مبهم وغامض والمعنى الأكثر تحديداً (Prince1995 / Sonesson 1997a). والحقيقة الأساسية للفن القصصي هي الانتقال من حالة إلى حالة أخرى. وسواء أكان السرد "حقيقياً" أم "جيداً"، فإنه يتطلب، إضافةً إلى ذلك، تحوّلات مثيرة للحظ، وهذا شيء مفقود بشكل أو بآخر في "الحادثة"، بحيث أن السلوك المسرحي في الحياة العادية يشتمل عليها إلى درجة قصوى. ولعل المسرح والحدث الرياضي والطقس المسرحي تملك جميعها شكلاً من أشكال النسيج القصصي (التحوّل المفاجئ في حياة شخص كسبَ شيئاً ما). ويصف بوساك كيف يبني عمل السيرك هذا التحوُّل بزيادة درجة الصعوبة (التي ربما تكون واضحة فقط عندما يصبح العمل أكثر سهولة، في حين أنه يزداد صعوبة كما يبدو). والنقيض لذلك هو الحدث الرياضي الذي تكون فيه زيادة الصعوبة أمراً حقيقياً وليس خيالياً.

ويؤكد كيربي أيضاً على أن "الحادثة" تفتقد إلى مستوى خيالي. وهي أقرب -عند مقارنتها- بما ينجزه عُمال المسرح. ومقابل ذلك، يمكن القول إن "الحادثة"، وليس عمل عُمال المسرح، هي الهدف من وظيفة العرض. وما يفعله عمال المسرح هو شيء يحدث تقليدياً "خلف الكواليس" في مسرح غوفمان حتى عندما تستعين هذه الوظيفة بأضواء خافتة عوضاً عن إنزال ستارة. وعلى أية حال، يجب أن لا يؤخذ ذلك للتلميح إلى أن "الحادثة" تفتقد إلى التمييز بين التعبير والمضمون. فمضمونها، من دون شك، لا يرد بصيغة قصة، وإنما كسرد قصصي غير مكتمل. ويمكن القول إنها تحمل المعنى العام للحدث اليومي بمختلف مستوياته، في حين يشير الطقس إلى ما هو خارق للطبيعة وما هو مقدس . . . الخ.

غير أن كيربي ربما يقترب أكثر من الجوهر عندما يقول إن "الحادثة" لا تملك أي "نسيج زماني/ مكاني". وربما نفهم من ذلك أن "المشهد" لا يمثل

مكاناً آخر في زمان آخر يعيش فيه شخص آخر. ففي المسرح التقليدي، عندما نرى الممثل يؤدي عملاً ما، نفهم بالطبع أنه تمّ من جانب أوفيليا في عصر النهضة، أو من جانب نورا في زمن إبسن. أما في "الحادثة"، فإن تعبير (أنا/ هنا/ الآن) يُطابق محتواه. والممثل يشبه بصدق عامل المسرح عندما يقوم بما يقوم به باسمه الخاص. والشيء الوحيد الذي يمثله هو نوع العمل. وبناء على ما قيل سابقاً، فإن الطقس مختلف مرة أخرى: فمن جهة، يبدو أنه يمثل عملاً محدداً تمّ أصلاً في وقت ما ومكان ما، وانكشف على يد شخص ما، لكن المقصود منه في الوقت نفسه هو إعادة صياغة هذا العمل في وقت ومكان بدلاً من تمثيله فقط.

وهنا يجب أن نشير إلى أن مقارنةً بين "الحادثة" والطقس لا تقود فوراً إلى نتائج على نحو ما تقود إليه المقارنة بين "الحادثة" والمسرح. ولعل الأعمال العادية مثل غسل الملابس أو الأعمال السخيفة مثل سكب المربى على راديتر السيارة يمكن أن تكون عناصر داخلية لطقس ما. وبالإمكان إيجاد أمثلة قابلة للمقارنة في جميع النصوص الأنثروبولوجية حول الطقس المسرحي. والخلاف هو أن الطقس يشير إلى ما هو خارج نفسه، ويستقبل المعنى الخاص به لربط المعتقدات. وليس هناك ما هو قابل للمقارنة في "الحادثة" أو على الأقل لم يكن هناك شيء قابل للمقارنة في البداية.

من "الفعل" إلى مسرحية الأدوار الحيوية

وبمعزل عن "الحادثة"، يتحدث كيربي أيضاً عن شيء يسميه "الفعل"، وفي هذه الحالة يتلقى الناس مهمة الذهاب إلى أماكن مختلفة وعمل أشياء مختلفة، لكنهم لا يستطيعون رؤية بعضهم ومن يراقبهم. فهم أنفسهم المتفرجون فقط. ولأنه يختلف عن المسرح، يذهب الفعل إلى أبعد من الطقس، حيث لا يوجد موقف خارجي فريد وثابت للمتفرج، ولا يوجد إلا حالة عرض داخلية موجّهة للموضوع الخاص (أو حالات عدة من النوع نفسه، إذا فهمنا بأن "الفعل" هو مجموع الأشياء التي يقوم بها أشخاص مختلفون).

وهذا يشبه إلى حد غريب ما يُسمّى اليوم بـ"مسرحية الأدوار الحيوية"، حيث تحقق التطور في "التنين والأبراج" على فترات خلال يوم كامل أو خلال أيام عدة على مجموعات من المتحمسين ذوي الخيال الجامح. وفي هذا النوع من المسرح، يُكتَبُ النص، ويتقمص كل شخص دوراً فيه. وهو يمثّل ما أطلق عليه كيربي "الفعل"، حيث يكتشف أشخاص مختلفون مهمتهم في أجزاء من الصورة دون أن يكون ثمة مشاهدون أو مراقبون باستثنائهم. وهذه المسرحية التي يُطلق عليها، اختصاراً، أيضاً (LARP) يبدو بالتأكيد أن لديها نسيجاً روائياً أكثر من "الفعل" الذي يقترب أكثر من "الحادثة". لكن من ناحية أخرى، فإن العدد الكبير للمشاركين وطول وقت المسرحية يجعلان سياق الكلام أقلّ مما هو مألوف في قطعة مسرحية. ومثل الحياة نفسها، تفتقد (LARP) إلى مسرح مركزي يكون فيه التركيز على وظيفة العرض، بينما تأتي جميع الأحداث معاً. ولعله من السهل التفكير بـ (LARP) وكذلك (Activity) على أنهما نوع من المسرحيات الرمزية بالنسبة إلى البالغين، غير أن النوع الأخير أكثر شبهاً بالمسرح الذي يتطلب حضوراً للمشاركين، على الأقل معظم وقت المسرحية. وعلى هذا الأساس، ثمة تطور آخر في "التنين والأبراج" بدأ يأخذ مكاناً له على شبكة الإنترنت، وهو ما أُطلقَ عليه (MUD-MOO)، وهو أيضاً أكثر قرباً من المسرحية الرمزية. ولأن اللاعبين (الممثلين) لا يستطيعون أن يروا بعضهم، فإن المسرحية تظل قائمة فقط طالما أنهم مرتبطون ببعضهم، وإذا لم يتحقق ذلك في الوقت نفسه فسوف يتحقق في الفضاء الرقمي نفسه (Digital Space) حسب ما يقول كل من (Sonesson1995 Turkle1996).

ومن ناحية أخرى، فإن (LARP) و(MUD-MOO) على النقيض من (Activity) هما بوضوح نتاج خيالي للسلوك، فمفردات مثل (أنا، هنا، الآن) ليست خاصة بأداء الأشخاص على المسرح.

وهناك شيء آخر يبدو مدهشاً في هذا السياق. فحتى الشخص الذي يؤدي عملاً مسرحياً (Activity) إنما يتبع نوعاً من النصوص المكتوبة أصلاً، بحيث يمكننا القول إن ما يفعله يشكل "علامة" على نوع ما موصوف في النص. وهذا ما يميّزه عن السلوك اليومي، ويجعله شبيهاً بالمسرح والطقس والحدث الرياضي، حيث تشكل جميعها إنجازات في وقت وفضاء بعض الأنواع المعدة سلفاً: المسرح لأنه يتبع عادة، والحدث الرياضي لأنه يقتصر على نوع/ وضع يكون الاهتمام فيه على النوعية وليس الكمية.

وحسب مسرح المعجبين، كما يفهمه إيفانوف، يجب أن نخلق حدثاً بالمعيار القياسي للنص. في حين يبدو أن "الحادثة" مزدوجة: أولاً لأنها تتألف من أعمال أساسية موحدة المعيار (حيث تميز النصوص المكتوبة أو الخطط في سياق علم النفس الإدراكي، مثال ذلك خطة الذهاب إلى المطعم لكن بطرق مختلفة طبعاً وبتأثير مجازي)، ومن ناحية ثانية لأنها ذات علاقة مميزة وتشتمل على هذه الأعمال الأساسية بطريقة ما. وهذا صحيح، حتى لو لم يكن النصّ مدوّناً ولو أن "الحادثة" لم تتم سوى مرة واحدة، (انظر الجدول التالي):

	مسرح	طقس	رياضة (صراع)	مسرحية رمزية	الحادثة	الفعل	أدوار حيوية	الأداء (Obramoviccss)	الأداء (Nitsch)	الدراما النفسية/ الاجتماعية	الدراما السيميائية
التعبير/ المضمون (وظيفة سيميائية)	+	(+)/ –	–	+	(+)/ –	(+)/ –	+	(+)/ –	(+)/ –	+	+

الوسائل/ النهايات (وظيفة الوسيلة)	–	+	+	–	–	–	–	+	– /(+)	+	+
المسرح/ الحضور	+	– /(+)	+ /(–)	–	– /(+)	–	–	–	+	– /(+)	–
وظيفة العرض غير المتماثلة											
المسرح جزء من الحضور (وظيفة عرض انعكاسية)	–	+	–	+	+	+	+	– /(+)	+	+	+
المسرح المشترك (وظيفة عرض فريدة)	+	+	+	+	–	–	+	+	+ /(–)	+	+
النسيج الروائي	+	(+)	+	+	(+)	–	–	– /(+)	+	+	– /(+)
خيالي (أنا/ هنا/ الآن)	+	–	–	+	+	–	–	– /(+)	–	+	– /(+)
تعديل فيزيائي للعالم	–	–	– /(+)	–	–	–	–	– /+	–	–	–
تعديل نفسي للعالم	–	+	–	–	–	–	–	– /+	+	+	–
وظيفة تجريبية	–	–	–	+	– /+	– /+	– /+	+	– /(+)	+	–

هذا الجدول هو إطلالة على الخلافات بين أنواع مختلفة من نتائج الأعمال الخاضعة لوحدة قياسية، (حيث لم تُؤخذ كنسيج بنيوي لأن هناك أمثلة أخرى يمكن إيجادها من دون شك. وهذه الإشارة + – تعني أن كلا البديلين ممكن، في حين أن الإشارة خارج القوسين هي للغالب أو المهمين في حالة الحضور المزدوج). ولعل "الحادثة" و"الفعل" يختلفان طبعاً عن المسرح لأنهما يُؤدَّيان (بفتح الدال) من جانب أناس لا يصنع الجانب المهني منهم ممثلين بقدر ما يجعل منهم فنانين من ذوي الرؤية، ولأنهما أيضاً غالباً ما يحتلان شرفة المسرح أو أي مكان مماثل لمسرحهما.

مرة أخرى، فإن "الحادثة" بالنسبة إلى الأعمال كالشيء الجاهز بالنسبة إلى الأهداف. وكلاهما يتحول إلى فن (على الأقل جزئياً) لدى اشتقاقهما من مضمونهما الأصلي ووضعهما في شكل فنٍ متوقع.

إضفاء الصفة الروائية على "الأداء"

اليوم أصبح من الشائع جداً "الحديث عن "الأداء"، وخاصة "فنانو الأداء". ولكونه مختلفاً عن "الحادثة"، فإن "الأداء" ينتمي إلى فئة أكثر تعميماً تُضفي بعض التحديد على "الحادثة"، ومع ذلك تحتفظ ببعض ميزاتها. فالأعمال يجب أن لا تكون عادية أو سخيفة (وإن كان يمكنها ذلك)، وربما تكون دراماتيكية جداً. وعليه، فإن القص (الفن القصصي) في المفهوم المحدد، يمكن أن يكون حاضراً جداً. في حين أن "الأداء" يجب أن لا يحتل مكاناً في مضمون الفن المرئي. ولا يجب أن يقوم به فنانون من ذوي الرؤية طالما أن هناك فنانين متكرسين لفن الأداء. وعلى نحو أكثر استعداداً من "الحادثة"، فإن "الأداء" غالباً ما يقبل بالانقسام بين المسرح والجمهور. فالمسرح الذي يكون جزءاً من وظيفة العرض، يكون منفصلاً بوضوح عن وظيفة الجمهور. وفضاء السابق منفصل بشكل أو بآخر عن الفضاء الأخير (وظيفة عرضنا غير المتماثلة).

ولعل ما تعرضه مارينا أبراموفيكس "كأداء" (Van Mechelen, 1998) لا يتفق إطلاقاً مع وصف "الحادثة" الذي أورده كيربي. وللبدء به، هناك بنية جزئية أو سلسلة أحداث ليست صحيحة فحسب، بل إنها تدخل في عمق الحياة الحقيقية (على سبيل المثال: الجراح تبقى). كما يمكننا الحديث عن بنية قصصية ذات نقاط دراماتيكية مختلفة جداً عندما يكون هناك جراح. ومع ذلك لا يوجد وقت وفضاء خياليان (إلا في أعمال أبراموفيكس الأخيرة حيث تعرض لذكريات طفولتها . . . الخ)، وما نراه هو ما رأيناه هنا الآن. وعلى غرار ما هو قائم في المسرح و"الحادثة"، ثمة نص، لكنه يفتقد لأي إمكانية حقيقية للتكرار (لا يمكن أن يُصاب المرء بالجرح نفسه مرتين). وهذا ينطبق بوضوح على أي نوع من "الأداء"، والطقس الحقيقي هو أن نيتش يتّبع نصاً وليس عادةً. والأعمال التي تشكل بمجموعها هذا "الأداء" ليست تعبيراً عن أعمال أخرى تتخذ لها مكاناً آخر ويؤديها أناسٌ آخرون. فهي هذه الأعمال نفسها، ولكن بسبب الحاجة إلى نظام عادات وحكايات ميثولوجية، فإن هذه الأعمال لا يمكن أن تشير إلى أي أعمال أساسية ومميزة قابلة للتكرار. وإذا كان بمقدورها القيام بذلك، فإن هذا يشير إلى أن نيتش قد أوجد مجموعة تؤدي الطقوس التي تستجيب إلى أساطيره. وبالتالي، بدلاً من "الأداء"، علينا ببساطة العودة إلى الطقس. ولكي يؤدي الطقس وظيفته، يجب أن يشير إلى نظام من المعايير الجماعية ويفسّر الواقع بروح هذا النظام، بحيث يخضع إلى الميثولوجيا. وفي هذا السياق، فإن ما يفعله نيتش ربما يكون طريقةً للطقس، لأن نوعاً من الجماعية (بفتح الجيم) لها صلة بعمله. لكن من الصعب جداً أن نرى كيف يمكن أن يكون "أداء" فاينلي "طقساً وثنياً للتطهير" (نقلاً عن منتشيفا، 2000)، طالما أنه لا يوجد مشاركون ملتزمون بقيمها. والحقيقة أنه لا يوجد فعلاً مشاركون وإنما حضور فقط (في النهاية غير المرغوبة).

إن طقوس فاينلي شخصية مثل حكاياتها، وتحليلية نفسية أكثر منها خرافية.

الواقع والخيال في "الأداء"

ثمة طرق عديدة يشترك فيها "الأداء" مع الحادثة بصفات مميزة. فهو، بدايةً، يختلف عن الحياة العادية التي أخذناها بعين الاعتبار، تلك الحياة التي دُوِّنت على مستوى منخفض. فالأداء مدوَّن بوضوح عبر نص وليس عادة، كما هو سائد في الطقس.

وبكلماتٍ أخرى، فإن حاصل السلوك بشكلٍ عام يظهر بمظهر الإشارة للنوع. وهذا في الحقيقة أثر للأعمال التي تميَّزت وعُرضت للمشاهدة (كما ظهر بوضوح في حالة السلوك المسرحي، مع أنه تشكّل عن طريق الفضاء المسرحي).

وعليه، فإن من المثير للتساؤل أن بعض الأشخاص أثبتوا أن "الأداء" يتسم بـ"الفردية" وليس بتكرار الفعل ذي الصلة (فيلين كما نَقَل عنه فان مشيلين 2000). وعلى غرار حالات أخرى عديدة "لاستخدام الذات"، فإن "الأداء" يمكن أن يقوم به فنان لمرة واحدة فقط، لكنه "كما يشير إلى ذلك ساندين 2000) يُعرض كتَلَقٍّ يستطيع أن يميزه أي شخص في أي وقت. ولعل مسرحية نيتش التي يستغرق عرضها ستة أيام (ستيرند 2000) لن يكون بالإمكان تأديتها مرة أخرى بذلك الشكل المحدد، لكن من حيث المبدأ بالإمكان تكرارها دائماً، ليس لأن "الدافع" موجود، وإنما لأن عناصرها هي تلك العناصر نفسها التي تظهر في العديد من أشكال "الأداء" السابقة واللاحقة لدى نيتش. وهناك عدة مواصفات لا بد منها لهذا التوكيد، وأكثرها وضوحاً ذلك الذي يقول إن هناك ميلاً قوياً نحو أشكال "الأداء" التي تتعارض مع الأدوار المسرحية التي فُسِّرت من جانب أشخاص يُعتبر أحدهم على الأقل مؤلفاً لأحد النصوص.

ولعل زعم فيلين قد يكون له صلة بفكرة "الأداء" التي تعتبر حالة عرض أكثر من كونها حالة تمثيل. وفي هذا المقام، نذكر أن كيربي أشار على نحو غير مباشر إلى هذه الفكرة عن طريق التأكيد على أن المشاركين في "حادثة" من الأفضل مقارنتهم بالعاملين في المسرح بدلاً من مقارنتهم بالممثلين. لأنه على النقيض من الممثلين، فإن العاملين أو المساعدين في المسرح ليسوا، كما أشرنا، في صورة ما يُشاهد، كما أنهم غير مقدمين أيضاً. وعليه، فإن "الحادثة" والأشكال الأخرى "للأداء" أكثر شبهاً بالطقس من المسرح. وحسب مفهوم هيلدبراند، فإننا نقبل بأن يتضمن الطقس تمييزاً بين التعبير والمضمون يحوّله إلى نوع من التمثيل. ومع هونزل، فإننا نعترف أن الطقس عمل سيميائي، وأنَّه، بشكل أو بآخر، يقدِّم نفسه على أنه حدث إضافي، ويميّز نوعاً معيناً أكثر من مجرد كونه تعبيراً عن عمل آخر كمضمونه. ونستطيع أن نجد ببساطة الغموض نفسه في "الأداء". وعلى الرغم من مزاعمه أنه "يقوم بعمل الشيء الحقيقي"، فإن نيتش لا يذبح البشر بل الحيوانات، الأمر الذي يصبح، مجازاً، إشارات للتضحية الإنسانية (انظر ستيرناد، 2000). وعلى الرغم من عنفها، فإن فايلي لا تلوّث نفسها بالأوساخ الحقيقية، وإنما تستخدم الشيكولاته كرمز مجازي للبديل (ميتشفا، 2000). وحتى هنا، فإن الواقع كلّه يُطلقُ عليه النار من خلال هذه الرموز.

وفي هذا المفهوم، من الواضح أن "الأداء" وكذلك الطقس يحتويان على عناصر تمثيل، لكن ربما لا يزال من الثابت أن وظيفة "الأداء" المهيمنة غير موجودة في هذا السياق. ويؤكد ستيرناد (2000) أنه في "الأداء"، على نحو يتعارض مع المسرح، ليس من المهم كيف يتم الشيء بقدر إتمامه فقط. ويقترح ليمان أيضاً (كما أشار إلى ذلك كل من (بليكر، 2000، وفان مشيلين، 2000)، إلى أن "الأداء" أكثر غوصاً في الواقع (ماذا يحصل؟) من الاستدلال (ماذا يعني ذلك؟) وبشكلٍ مترابط تُشير (منتشيفا، 2000) إلى أن فاينلي قد واجهت انتقاداتٍ بسبب "عملها السيئ" فهي عندما تذهب إلى حدّ اقتراح أن هذا "العمل السيئ" يجب أن يُنظر إليه فعلاً من خلال علاقته بما يترتب عليه في "الأداء"، سوف يعني ذلك أن "العمل السيئ" هو في الحقيقة "عمل طيب" في هذا السياق. وإلى حدٍ ما، على الأقل، فإن هذا الطرح قابل للتعميم: ليست المسألة هنا أنه من غير المهم كيف يُؤدى العمل في إطار أداءٍ ما، وإنما يجب أداؤه "على نحوٍ سيئ".

وما يقوله ليمان وستيرناد حول "الأداء" يبدو لي أنه ينطبق فعلاً على الحدث الرياضي. وبالتالي-كما لاحظت سابقاً- فإن الشيء المهم فقط هو الفوز بغض النظر عن الوسيلة (في إطار الحدود الخاصة بقواعد اللعبة).

وفي حالة الرياضة، ربما يكفي أن تعرف النتائج أو أن ترى صورة مأخوذة في اللحظة المحدّدة بإحكام عندما يصل الجميع للخط النهائي الذي يقول: لماذا تعرض لنا الصحف هذه الخدمة؟ لكن لا أحد سيفكر في العَدّ لتقييم عمل مسرحي أو "أداء" بتلك الطريقة.

بالطبع، ليس صحيحاً أن قراءة النتائج مثل رؤية الحدث الرياضي برمته طالما أن النقطة الأساسية في الرياضة، كأي حالة أخرى للصراع، هي إثارة الحيرة والقلق والتشويق من خلال تصاعد الأحداث التي تُتوَّج بلحظة بلوغ الهدف. وهناك نسيج واضح منتظم بشكل جيد ويتسم بالرتابة إلى حدٍ ما.

إن "العمل السيئ" لا يزال قائماً على أية حال. وفنان الأداء، مثل الممثل، يدمج بنية مزدوجة تتألف من تعبير ومضمون. لكن إذا كان التعبير ذاتياً، فما هو المضمون إذاً؟ وتناقض منتشيفا (2000) بشكل صحيح شخوص فاينلي العاديين بشخوصها، والتعارض هنا يمكن تعميمه من دون شك. لكن هل يختلف هذا فعلاً عن الطريقة التي نعمل جميعاً بموجبها في البيت والعمل بشكل مختلف مثل نموذج غوفمان "خلف الكواليس"؟

بالتأكيد نعم، لأن "الأداء" هو شكل من أشكال العرض ويختلف عن أعمالنا في البيت ومكان العمل، حيث تكون وظيفة العرض وكيفية الرؤيا غير مهيمنتيْن. ولذلك، يبقى السؤال: ما هو محتوى شخصية

"الأداء"؟ ففي عمل أبراموفيكس الأخير، يمكن القول إن هناك خيالاً (أنا/ هنا/ الآن). وتظهر لنا أبراموفيكس من خلال (هنا/ الآن) ما الذي حدث هناك عندئذ للذات. وبحسب (ساندين، 2000)، فإن حاضرها "يستخدم" ماضيها لإنجاز "الأداء". لكن في هذه الأعمال تبدو أبراموفيكس أكثر قرباً من عمل المسرح "التقليدي". وإذا نظرنا إلى الأنواع الأخرى للأداء التي تمت مراجعتها هنا، بما في ذلك عمل أبراموفيكس المبكر، فإن الجانب الذي لعبه فنانو الأداء يبدو أنه يشكل فئةً أكثر مما يشكل ذاتاً: ليس الملك لير أو نورا، وإنما المرأة الهستيرية أو الضحية القربانية. والذات تُستخدم لتحديد نوع وليس لتحديد شخص. وفي الوقت نفسه هذه الذات نفسها التي تحددً نوعاً ما يبدو أنها ذات مجرِّبة. وهذه المفارقة يبدو أنها تقرِّبنا مرة أخرى من الطقس.

"الأداء" كدراما نفسية ودراما سيميائية

ومن صفات فن الأداء المميزة وضع مدى احتمال الفنان أو الفنانة موضع الاختبار: ويذكر فان ميتشلين (2000) حالات بروس ناومان وكريس بيرون، لكن العديد من أعمال أبراموفيكس هي من هذا النوع أيضاً. وفي حالات أخرى، كتلك الخاصة بـ فاينلي، يبدو أن الجمهور هو الذي يُستدعى للتحمُّل (منتشيفا، 2000). وإلى حد ما، احتطنا لذلك فعلاً عندما لاحظنا أن "الأداء" ربما يتشكل من أعمالٍ أساسية. فعلى النقيض من المسرح، يمكن أن يكون لديه نتائج حقيقية (جراح، على سبيل المثال، أو حتى موت). وعلى أي حال، فإن الموقف من هذه القضية يضع جل التركيز على النتائج أكثر من فعل التحمُّل ذاته. واستناداً إلى فان ميتشلين (2000)، فإن "الأداء" شبيه بفن السيرك لكن، كما رأينا، فإن الحدث الرياضي يمكن أن يشكل قياساً مأموناً لكنه لا يأخذ باعتباره تجربة التحمّل. وبالنسبة إلى متخصص في الدراسات السيميائية، من الصعب عدم التفكير في اختبارات البطل مثلما هو مألوف في الخرافات والفلكور، ومُعمَّم في نموذج غرايماس كاختبارات أساسية ومحددة ومبجّلة أيضاً. وطالما أن الخرافات هي الوجه الآخر للطقوس، يبدو أننا عدنا إلى التناظر الوظيفي مع الطقس.

وتتضمن جميع الطقوس نوعاً من تجاوز الحدود (دوغلاس، 1966)، وهذا أقل وضوحاً في حالة الطقوس التقويمية/ الروزنامية التي تحدد البدايات المؤقتة دون أن تقدّم لنا أي مجال جديد (لأنها تتبع دورة دورية). فالطقوس الاستهلالية أو الخاصة بمقطع ما يمكن رؤيتها كأعمال يتمسك بها الشخص من الآن فصاعداً. لكن في طقوس الأزمة أو ارتكاب خطيئة، فإن العناصر تُحدّد مؤقتاً فقط لشخص ما أو شيء ما. بحيث أن ما يُحظر على نحو عادي يصبح معلناً (Bataille, 1957). ومن الممكن أن نفهم الحسدً بين كلا المجالين بمفاهيم، عندئذ سوف يماثل ذلك ما يطلق عليه غرايماس بالتالي "العقدة" و"الشروط الحيادية". وبالنظر إلى وصف غنيب (Gennep) المشهور لطقوس القطعة أو المقطوعة، فإن ذلك يعني أن شخصاً ما أُخذ من مجال محدّد للثقافة من خلال مجال محايد إلى مجال آخر للثقافة. ويبدو هنا أن الحد يظهر كشرط حيادي. ويأخذ الانتقال أو التحوُّل مكانه من خلال شرط وسيطي لا ينتمي لهذا المجال أو ذاك. وفي طقوس الإثم أو الخطيئة، فإن الحد يُفهمُ كشرط مليء بالتناقضات.

والتجاوز هو مواجهة مباشرة بين مجالات محدّدة للثقافة. ويظهر الحد كشرط للعقدة (sonesson, 1999a). وفي فن الأداء، من السهل تمييز عناصر كلا النوعين من طقوس القطعة وطقوس الخطيئة. وفضاء "الأداء" ربما يظهر في لحظات مختلفة كمجال حيادي ومعقد. ومن الطبيعي أن ذلك يجب أن يكون كذلك في حالة نيتش الذي تظهر أعماله كطقس حقيقي يُؤديه بعض المتعصبين لتيار ما. لكن في أغلب الحالات الأخرى، يتضح أنه لا يوجد ثمة تجسيد للحقائق ولا حكايات خرافية تشترك فيها الجماعة، الأمر الذي يبرر أعمال الطقس. إذاً، بأي معنى يمكن القول إن أشكال "الأداء" عند أبراموفيكس وفاينلي وآخرين تحتوي على عناصر الطقس؟ نحن بحاجة إلى إدراك شيء ما مثل "الخرافات الشخصية" لتبرير هذا الوصف. لكن، بالطبع، لا يشكل ذلك فكرة جديدة فالطقوس التي تشتمل على خرافات شخصية معروفة من جانب التحليل النفسي وعلم النفس تحت أسماء مثل الدراما النفسية والدراما الاجتماعية.

ويمكن أن تُفهم الدراما النفسية، كما يشير إلى ذلك اسمها، كبنية شبيهة بالمسرح لا تُنظَّم لمصلحة الحضور، وإنما لصالح أحد الموضوعات، وبشكل محدد من أجل تعديل تجربة الموضوع الجاري تمثيله. في حين أن الدراماً الاجتماعية، من وجهة النظر هذه، كما يشير إلى ذلك اسمها، مماثلة بشكل واضح. فهي تُكيَّف أيضاً لتجربة موضوع فردي، لكنها تأخذ هذه التجربة لاحتوائها في إطار العلاقات الفردية إلى تلك التي تتفاعل معها في العادة. وإذا تواجد الطقس بنظام من أجل المجتمع لينسب الملكيات إلى الفرد، عندئذ فإن الدراما النفسية والاجتماعية تخدم ما يُنسبُ إلى الفرد. وفن الأداء غالباً ما يبدو شبيهاً بالدراما النفسية أو الاجتماعية مع تطوّر في المعنى، وفي بعض الأحيان يكون المحتوى ذلك النوع من العالم الفني. فأولئك، مثل أبراموفيكس، الذين يضعون أنفسهم أمام اختبارات صعبة للتحمُّل هم أكثر قرباً من جانب الدراما النفسية، في حين أن أولئك، مثل فاينلي، الذين يعلقون أهمية كبيرة على العلاقة مع الحضور يبدو أنهم يعملون خارج إطار الدراما الاجتماعية، لكن في كل الحالات، فإن العامل الحقيقي الأكثر أهمية للعمل يبدو أنه الفنان نفسه أو الفنانة نفسها.

ولعل المشكلة إزاء الدراما الاجتماعية تكمن في فكرتها المحدودة جداً عن ماهية المجتمع: شبكة من العلاقات المتداخلة بين الأفراد. ومن المهم أنها نمت خارج "بحث المجموعات الصغيرة" الذي له "صلة بالمجموعات الرئيسية" مثل العائلات والطبقات . . . الخ. لكن المجتمع لا يمكن تقليصه إلى مجرد علاقات داخلية، فهو يتكون أيضاً من قيود مفروضة معروفة على أنها معايير ورموز أو بُنى. وفي أواسط السبعينيات عندما كنت طالباً شاباً في قسم الدراسات السيميائية في باريس، اكتشفتُ شيئاً ما أطلقتُ عليه الدراما السيميائية التي لم تحظَ بأي مستقبل عظيم كما توقعت. وكانت الفكرة تتمثل في استخدام المشاهدات المكتسبة من بعض الدراسات، وبخاصة التحليلات السيميائية إلى جانب التدريبات الدرامية المعتادة لكي نفهم أعمال المعايير والأحكام في مجتمعنا. وعلى

النقيض من الدراما النفسية والدراما الاجتماعية، فإن الدراما السيميائية لم ترتكز على الفرد، وإنما على البُنى الاجتماعية، (الأمر الذي ربما يفسّر عدم نجاحها).

والحقيقة أن ما كنتُ أحاول القيام به لم يكن جديداً كما اعتقدتُ في بادئ الأمر، فقد حاول هارولد غارفنكل (1967) وزملاؤه المتخصصون في الميثودولوجيا العرقية لبعض الوقت إظهار افتراضات العمل اليومي عن طريق التصرّف ضد ما هو عادي، وعلى سبيل المثال عدم الالتزام بالقواعد عند لعب الشطرنج، أو عدم قول أي كلمة في البيت طوال النهار. وقد وصف أحد أعضاء مدرسة الميثودولوجيا العرقية بأنها "علم اجتماع مثل الحادثة" (غولدنر، 1970).

وفيما بعد، تمّ استخدام تقنيات مماثلة من جانب منار حمد (1989) وطلابه خلال مؤتمر لفن العمارة لجعل المشاركين على علمٍ بالقيود التي تواجه استخدامنا اليومي للمساحة.

وما يتناقض وظيفياً مع الدراما السيميائية بحسب هذا المفهوم، يمكن إيجاده في فن الأداء: العمل الخاص بـ (أدريان بايير) على سبيل المثال الذي يصر على الظهور في مضامين عامة مزودة بطرق تتجاوز التوقعات، وهنا يبدو أن الذات تُستخدم فعلاً ليس من أجل الذات وإنما لإظهار البنى الاجتماعية.

وفي فن الأداء، فإن الفنان يعيش معظم الوقت في ظل خرافاته/ خرافاتها الشخصية أمام الجمهور. وحسب مفهوم باختين، فإن المؤلف هو بطل أيضاً كما هو الحال في الدراما النفسية، حيث يكون لتجربة الفنان دور كبير. وبهذا المفهوم، فإن "الأداء" نتاج نمطي للثقافة الموضوعية المعاصرة. ولكن مثل العديد من أشكال الفن الأخرى، ليس "الأداء" فناً نقياً. فهو يحتوي أيضاً على عناصر الدراما السيميائية: الكشف والبنى الاجتماعية وإطار الإشارات التي تدل عليه. وقياساً على هذا المفهوم الأخير، فإن "الأداء" يبدو استمراراً للدراسات السيميائية بوسائل أخرى.

الهوامش

* "Action becomes Art: "Performance" in the Context of Theatre, Play, Ritual - and Life".

[1] تاريخ الإنشاء: 27/ 2/ 2003م 00: 13: 12

البروفيسور غوران سونيسون (Göran Sonesson) هو أستاذ الدراسات السيميائية في جامعة لاند السويدية، وأحد مؤسسي الجمعية السويدية للدراسات السيميائية ورئيسها الأول. ويرأس الآن الرابطة الاسكندينافية للدراسات السيميائية. وقد انتخب أميناً عاماً للرابطة الدولية للسيميائيات المرئية التي تتخذ من بلوز- فرنسا مقراً لها.

ويعتبر سونيسون من أبرز المهتمين بالسيميائيات المرئية في السويد، وقد وجد النقاد في كتابه *Pictorial Concepts* إسهاماً رئيسياً في هذا المجال. وعلاوة على ذلك، فهو مستشار التحرير لموسوعة السيميائيات الصادرة عن مطبوعات جامعة أكسفورد العام 1998، التي ساهم في كتابة العديد من المواد فيها.

[2] نسبة إلى إله الخمر عند الإغريق.

المراجع

- Bataille, Georges (1957) *L'érotisme*. Paris: Minuit.
- Bleeker, Maaike (2000) "'Do you see what I mean?' Artifact and the Genesis of Vision on Stage", this volume.
- Bouissac, Paul, (1981), "Behavior in context: In what sense is a circus animal performing?", in *Annals of the New York Academy of Sciences*, 364, 18-25.
- Callois, Roger (1968) *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard.
- Douglas, Mary (1966) *Purity and Danger*. Baltimore: Penguin Books.
- Eco, Umberto, (1975), "Paramètres de la sémiologie théâtrale", in *Sémiologie de la représentation*. Helbo, André, (ed.), 33-41. Bruxelles: Edition Complexe.
- Elias, Norbert, & Dunning, Eric (1986), *The quest for excitement*. *Sport and leisure in the civilizing process*. Oxford. Blackwell.
- Gardner, Howard & Wolf, Dennie (1983). Waves and streams of symbolization: Notes on the development of symbolic capacities in young children. In *The Acquisition of Symbolic Skills*, John Sloboda, & Don Rogers, (eds.), 19-42.
- Garfinkel, Harald (1967), *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Van Gennep, Arnold (1909) *Les rites de passage*. Paris.
- Gouldner, A. W. (1970), "Ethnomethodology: Sociology as Happening", in *The Coming Crises of Western Sociology*, Gouldner, A. W. (ed.). London & New York.
- Greimas, A.J., (1968) "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", in *Langages 10*, juin 1968, 3-35.
- Hammad, Manar (1989) *La privatisation de l'espace*. Limoges: Nouveaux Actes Sémiotiques.
- Heed, Sven-Åke (2000), "Théâtre et action : jeu et performance dans Le Songe d'August Strindberg mis en scène par

Robert Wilson", this volume.
- Hildebrand, Olle, (1976) *Teatermodernismen*. Borås: School of Library Science (mimeographed).
- *Harlekin frälsaren* (1978). Uppsala: Institute of Slavic languages [Dissertation].
- Honzl, Jindr&ich (1982) "Ritual and Theatre", *in The Prague School. Selected Writings 1929-1946*. Steiner, Peter (ed.), 135-173. Austin: Texas University Press.
- Jotterand, Franck (1970) *Le nouveau théâtre américain*. Paris: Seuil.
- Kleberg, Lars, (1980) *Teatern som handling. Sovjetisk avantgarde-estetik 1917-27*. Norstedts, Stockholm [Dissertation, Stochholm 1977].
- "Vjaceslav Ivanov and the idea of theatre" (1984), in *Theatre and literature in Russia 1900-1930*. Kleberg, Lars, & Nilsson, Nils Åke, (eds.), pp. 57-70. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Kirby, Michael, (1965) *Happenings*. New York: Dutton & Co.
- (1969) *The art of time*. New York: Dutton & Co.
- Lotman, Jurij, (1976), "Theatre and Theatricality in the order of early ninetenth century culture", in *Semiotics and Structuralism*, Baran, Henryk, (ed.), 33-63. New York: International Art and Science Press.
- Nöth, Winfried (1972) *Strukturen des Happenings*. Hildesheim: Olms Verlag.
- Mintcheva, Svetlana (2000) "Assaulting the Senses: Karen Finley's Theatre of Voices", this volume.
- Van Mechelen, Marga (1999) "Replay and interplay. Marina Abramovic' stage "performances" as a polysemic device", in Visio 4: 1, 111-126.
- (2000) "Performing the Mundane Presence of Things", this volume.
- Mukar&ovsky¤ , Jan, (1978), "On the current state of the theory of theatre", in *Structure, sign, and function. Selected essays by Jan Mukar&ovsky¤* . New Haven & London: Yale University Press.
- Prince, Gerald, (1995) "Remarks on narrativity", in *Perspectives on Narratology,* Eahlin, Claes (ed,), 95-105. Frankfurt/M.: Lang.
- Ricœur, Paul (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Rodney, Lee (2000) "Self-Served: Early Video and the Politics of Narcissism", this volume.
- Sandin, Gunnar (2000) "Using Self. Instances of self-participation in art and elsewher", this volume.
- Sonesson, Göran, (1988) Models and methods in pictorial semiotics. Lund: Semiotics Seminar.
- (1989) *Pictorial concepts*. Lund: Lund University Press.
- (1992a). "The semiotic function and the genesis of pictorial meaning". In *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990.,* Tarasti, Eero (ed.), 211-156. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
- (1992b) "In search of the Swedish model in semiotics". In *Semiotica* 90-1/2, 31-123.
- (1992c) *Bildbetydelser*: Lund: Studentlitteratur.
- (1995) "Livsvärldens mediering. Om kommunikation i en kultursemiotisk ram", in: Holmgren, Claes-Göran, and Svensson, Jan, (eds.), *Mediatexter och mediatolkningar,* 31-79. Nora: Nya Doxa.
- (1997a) "Mute narratives", *Interart Poetics,* Laggorth, Ulla-Britta, Lund, Hans, & Hedling, Erik, (eds), 243-251. Amsterdam & Atlanta: Rudolphi.
- (1997b): "Bildsamhällets kultursemiotik"/"Semiótica cultural de la sociedad de la imagen", in *Heterogénesis*, VI:20, Juli 1997, 16-43.
- (1998a) "The culture of modernism. From transgressions of art to arts of transgression", in *Visio*, 3-3 , 9-26.
- (1998b) "On the notion of text in cultural semiotics", in S h m e i w t i k ¢ h . *Trudy po znakovym sistemam Sonesson, Göran Sign System Studies 26,* Torop, Peeter, Lotman, Michaeil, & Kull, Kalevi, (eds.), 83-114. Tartu, Tartu University Press.
- (1999a) "El lugar del rito en la semiótica del spectaculo"/"Ritens plats i skådespelets semiotik", in *Heterogénesis,* VIII:29, 14-27.
- (1999b) "Bridging nature and culture in cultural semiotics". Published on the CD-ROM *Bridging Nature and Culture. Proceedings of the 6th International Congress of the IASS, Guadalajara, Mexico, July 13 to 19,* Gimate Weslh,

Adrián, (ed.).
- (2000) “Ego meets Alter. The meaning of otherness in cultural semiotics”. Special issue of *Semiotica* 128-3/4: In honour of Vilmos Voigt. Bernard, Jeff (ed.), 537-559.
- (to be published a) “The Limits of Nature and Culture in Cultural Semiotics”, in *Papers from the fourth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies, Linköping University, December 1997,* Hirsch, Richard , ed.
- (to be published b) “Meaning as a resource. The system as a potential for creation”, in *Papers from the fifth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studiess, Umeå, November 1999,* Marner, Anders (ed.)
- Sternudd, Hans (1998) “Das Orgien-Theater”, in *Backstage*. Oktober 98, no 13, 2-5
- (1999) “Acción! El desarrollo del acto”/”Action! Handlingens väg”, in *Heterogénesis,* VIII: 28, 6-19.
- (2000) “Proposal: An Adjusted Sign Model for Action Art. The Example o. m. theatre”, this volume.
- Turkle, Sherry (1996) *Life on the screen*. London: Weidenfeld & Nicolson
- Veltrusky¤ , Jiri, (1984), “Acting and behaviour: a study of the signans”, in *Semiotics of Drama and Theatre,* Schmid, Herta, & van Kesteren, Aloysius, (eds.), 393-444 Amsterdam & Philadelphia: Benjamin Publ. Co.
- http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/Actionstoart1.html
- http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/Actionstoart2.html
- http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/Actionstoart3.html

دور لمجموعة من المشاركين في مساق " الدراما والكتابة والقص" .