

موائد ديونيسيوس في الفنون الأدائية المعاصرة : كلام الجسد في الرغبة والموت  
Dionysius' Tables in Contemporary Performing Arts : Body Speech on  
Desire and Death

د. خالد الطرابلسي<sup>1</sup>

<sup>1</sup> الجامعة التونسية (تونس)، Klaudeleroi6@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2024/06/12 تاريخ القبول: 2024/07/18 تاريخ النشر: 2024/12/26

### الملخص:

يتناول البحث المقاربات الأدائية المعاصرة التي اتخذت من الموائد واجهة استيطيقية لتقديم سرديتها الفنية. إن الموائد المعاصرة تتشكل بوصفها مجالا علائقيًا تنسج في ظلّه شبكتها التشاركية بين الفنان والمتلقي، فلا يشغل الفنان حينها وظيفة "نادل المقهى"<sup>1</sup> على وصف سارتر Sartre، ولا يقف دور المتلقين عند مقاسمة الطعام، بل ينخرطان في لعبة تبادل فكري وإيقاظ للعواطف وشحن للروح. لتقوم تلك الموائد إذن، مقام مائدة "السمبوزيوم" كمساحة للدفاع المفاهيمي ونقض الفكرة بالفكرة، تشتغل كطوق ناعم يحيط به الفنان المتلقين تحت بند إكرام الضيف، وهو إكرام يتجاوز معناه الضيق، إذ لا يُقاسمهم الفنان طعامه أو شرابه، بل يُشاركهم تلك الحيرة الفنية والإرباك الفكري، ضمن مناخ أسري عاطفي وخاص لأبعد الحدود.

**الكلمات المفتاحية:** الموائد؛ الرغبة؛ الموت؛ الفن الأدائي؛ العلائقي؛ الهوية؛ الغيرية.

### Abstract :

The research seeks to cast light on contemporary performance approaches that have adopted 'tables' as an aesthetic interface to paint an artistic narrative. Thus, contemporary tables are presented as relational spaces in which a participatory network is woven between the artist and the recipient. In fact, the artist does not assume the role of a café waiter as Sartre describes, and the role of the recipients is not restricted to food consumers. Instead, they engage in a game of intellectual exchange that seeks to awaken emotions.

These 'tables' were depicted as an extension for a symposium banquet and a space for conceptual debate. Their functions go beyond their surface meaning in which the artist makes use of them to paint an image of confusion and intellectual anxiety within a specially family atmosphere.

**Keywords:** Tables; Desire; Death; Performance Art; Relational; Identity; Alterity.

المؤلف المرسل: د. خالد الطرابلسي، klaudeleroi6@gmail.com

## مقدمة:

إنّ للموائد آدابها وهندستها وسحرها وهي الفضاء الحميمي الذي يجمع الجسد برديفه، حيث اليد تلاصق اليد، والساق حذو الساق، وحيث المساق نحو الجسد الكبير الذي يُحيط بتلك الموائد بأطعمتها وشرابها، لتصير حيّزاً للتدافع والتراسل الفكري وغلبة الملاسنة التي شهدنا تفاصيلها على سبيل الذكر لا الحصر في مأدبة سمبوزيوم Symposium الأفلاطونية بوصفها أثراً فلسفياً دارت محاوراته أثناء تقاسم الشرب الجماعي كجزء من مأدبة تأتي بعد أكل الطعام. بالتالي، فتح لنا ذلك الأثر فكرة البحث عن المقاربات الأدائية التي حدثت تدافعاتها الاستيطيقية حول الموائد، مع اختيار الماجنة منها فكرياً ومفاهيمياً في طرائق بحثها، لنطلق عليها رمزياً موائد ديونيسوس<sup>2</sup> لارتباط المسمى الأسطوري بفكرة المجون والإسراف والخروج عن الضوابط في جانبه الفكري وليس الأخلاقي. بذلك، ارتئينا تركيبة البحث بسنة أقسام رئيسية، وما سبقها من تقديم وما تلاها من ختم، فكان أول الأقسام مؤسوما بـ"موائد ديونيسوس في الفنون المعاصرة"، لنسلط الضوء أدائياً على موائد الفنانة مارينا ابراموفيتش Marina Abramović ورصد أهم رسائلها المبطنة عبر الانصات لكلام جسدها الخاص، ونقل التقاطعات القائمة بين مفهومي الرغبة والموت اللذين سيمتدان أفقهما كذلك في بقية البحث. في حين تمّ عنوانه القسم الثاني بـ"في مفهوم النصف الآخر"، حيث الاستئناس بمحاورات المائدة الأفلاطونية في رصد المفهوم والبحث فيه، أما الثالث فقد خصّصناه لمقاربات فانيسا بيكرافت Vanessa Beecroft وموائد المقدسة. بالنسبة للقسم الرابع، فقد خُتم بـ"الموائد المعاصرة بوصفها مخلصاً" لاستقراء موائد الفنان مارسال لي انتيناز

Marcel li antunez ودراسة أبعادها الرمزية في ظلّ أسطورة ديونيسوس، مع توسّل نظريات أنطونين آرتو Antonin Artaud حول المسرح الخالص، ومفاهيم القطع والالتهام والتطهير. ليكون "أنا آخر" قسماً رئيساً خامساً مخصوصاً لموائد الفنانة أريان لوز Ariane Loze بأبعادها التشاركية وأطروحاتها حول مفهوم "الغيريّة"، لنختم أخيراً بـ"حق الملح"، حيث تصير فكرة الممالحة بإطعام الطعام وجمع الناس عليه، واجهة تشاركية يُقدّمها ريكريت تيرافنيجا Rirkrit Tiravanija كترياق ضد الأنساق والمقاربات الفنيّة الرأسمالية ومضاربات السوق.

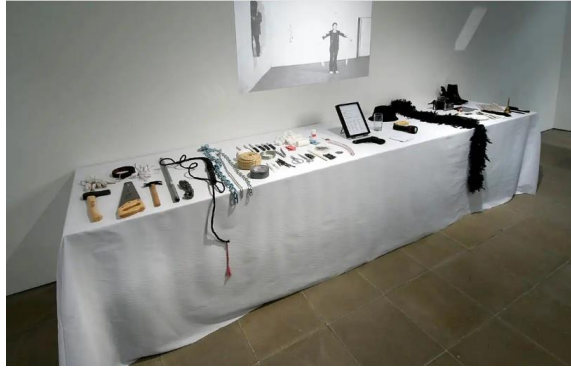
إنّ موائد حكايات ألف ليلة وليلة نموذج قصصيّ هام في تهيّئة مسار البحث عن موائد ديونيسوس المعاصرة، فشهر يار قد هيأ في ظلّها لشهرزاد كل أسباب القتل والوجع والإيذاء الجسدي في بداية دفعه لبندول ساعة الموت وانبعاث تكّاته، وحيث تُقابل شهرزاد الأمر بكبح سرعته وشلّ حركته، وتحويل ناقوسه لترنيمات راغبة تُوسّع بها مجال الحياة لديها، وتضيّق على شهر يار سعيه المحموم للقطع والسلب الجسدي. بذلك، تتقاطع الأزمنة عند بداية نصب موائد الحكّي وسرد الأحداث بلسان شهرزاد، فلسانها إنّ نطق بمفردات الإيروس وأبجدياته الراغبة، فإنّ الملك في سعيّة لضبط ساعة الموت، يجد نفسه مُرغماً على ترحيل زمن الثناتوس مرات عدّة. ما يعني منح تلك التقاطعات الزمنية حيّزاً آخر للامتداد والتواصل والتأجج، بين زمن الرغبة وزمن الإعراض، وزمن الودّ مع زمن الصدّ، وزمن الوصال مع زمن المجافاة.

إنّ شهرزاد وريثة سيزيف، يتقاسمان ذات الدهاء والمكر في كلامهما مع الثناتوس، فهي في كل خبر تقصّه، تضع الأصفاد والسلاسل لشهر يار كما وضعها سيزيف للإله الثناتوس لحظة إقناعه بتجربة كفاءة تلك الأصفاد، ما تسبّب في تعطيل سلطة الموت لديه، فلم يعد أحد من البشر يموت، وهو ما يسير قانونه على شهر يار الذي انقطع فعله كذلك عن السفك والقتل وإزهاق أرواح الإناث. فهل أنّ موائد ديونيسوس في ثوبها المعاصر ستسير

وفق شريعتي شهريار وشهرزاد، أي أن نشهد ذات الطوق الديالكتيكي بين الفنان والمتلقي، بين الفعل ورد الفعل، وحيث تتغير الأدوار وتُستبدل طبقاً لمجريات الأحداث التي ستتخذ من الموائد حيزاً للجماع الأدائي بينهما؟ هل تحتكم تلك الموائد في تسيير مجالسها إلى قوانين مُريديها (المشاركين)، أم تبقى تحت سطوة الفنان كراع وحيد ومُنظّم لمجرياتهما؟ هل هي موائد خلاص وتطهير حدّ الموت، أم رغبة ودنس وخطيئة؟ كيف يمكن تحويل حدث الاطعام لسنة من سنن الممالحة لتفعيل البعد التشاركي بين المجموعة، وخلق رابطة اجتماعية موحدة تقوم على حُرمة الملح؟

### 1. موائد ديونيسوس في الفنون الأدائية المعاصرة:

تعرض مارينا ابراموفيتش Marina Abramović في إحدى مقارباتها الأدائية مائدتها الباخوسية التي راوحت بين اللذة والمتعة من جهة، من خلال وضع العسل والخبز والعنب والنبذ والتي تمثل جميعها مُحفّزات للمتعة الباخوسية، والألم والوجع من جهة أخرى، حيث يُفسخ المجال للحاضرين للانخراط في القطع والتعذيب الجسدي بعد توفير 72 غرضاً من بينها مقص ومشرب، وقضبان حديدية، وسياط، ومسامير، ومسدس،... بذلك، يقف الحاضرون حذو مائدة ابراموفيتش وأمام مفترق طريق، فإما أن يسلك كل فرد منهم مسلك شهريار في تعطشه للموت ونقل سكراته إلى جسد الفنانة، عبر انتهاكه واستباحة أعضائه بإحداث الجروح والخدوش، أو أن يستعيز أحدهم بالحريز عن الحديد وبأسلوب شهرزاد



الصورة رقم 01: مارينا ابراموفيتش، Rhythm 0، عرض أدائي، 1974

المصدر: <https://www.thecollector.com/rhythm-0-by-marina-abramovic/>

التي كانت تغزل الحرير حُكياً، من خلال الاكتفاء بمداعبة مباشرة لجسد الفنانة وملامسته حسياً وبلطف مع توَسَّل أكثر المواد نعومة. لقد تمكَّنت **ابراموفيتش** من خلال عرضها الأدائي أن تُعْري شعورنا الراغب والميَّال للعنف والعُدوانية في حال أن نضمن له مجالي الحرية والاختيار. فالمائدة التي أعدَّتها الفنانة في بداية العرض، وإن تعامل معها الفاعلون بشيء من التردّد والخجل، فهو شعور ما انفكَّ أن يتبدّد ويزول بمرور الوقت ومع تطوّر تفاصيل الأحداث وصمت الفنانة تجاه ما تتعرّض له.

لا تتوقّف **مارينا ابراموفيتش** عن نصب موائدها أمام الجمهور في عروضها الأدائية، غير أنّها تكتفي في عملها الأدائي *The Artist is Present* بوضع طاولة خالية السطح، بلا أغراض أو أدوات بخلاف عرضها السابق، وكريسيين خشبيين منفصلين عنها، لينطلق العرض الأدائي لحظة انتظارها لنديم من الجمهور يُبادر بمجالستها على الطرف المقابل من الطاولة. في العادة تقتضي المجالسة حواراً لفظياً بين الطرفين، تفيض خلاله الألسن بالقول، غير أنّ الفنانة تقترح في عرضها الأدائي حواراً غير منطوق، أي تحييد الملفوظ وكل الإشارات العضوية بسدل اليدين أسفل الجسد مقابل الاقتصار فقط على خطاب العين، والذي امتدّ مع بعض المشاركين لساعات مع امتناع **مارينا** عن النهوض أو الأكل أو الشرب، ما يمثّل تحدياً يفوق طاقة تحمّل البعض منهم. بذلك، يتحوّل العرض الأدائي لحوار بصري مباشر ومتبادل يُستعاض خلاله بالعين عن الفم في فهم الآخر ومحاورته وكتابة مفرداته بحبري النظر والتحديث لا غير. المنعرج المهم في العرض الأدائي الذي سنسلط عليه اهتمامنا، هو لحظة تعطيل الفنانة ناموس طقسها الأدائي لمرة واحدة ولأجل مشارك واحد، رغم أنّ عروضها الأدائية امتدت لفترة تتأهز في مجموعها 736 ساعة و30 دقيقة. لقد أربك حضور الفنان الأدائي **أولاي Ulay**، محبوب **ابراموفيتش** ورفيقها السابق الذي شاركها أهم محطاتها الفنية والإنسانية، قواعد العرض الأدائي برمته، وهذا الاهتزاز العاطفي الذي

أحسّت به وأفقد جسدها متعتي الصمت والسكون، مردّه تلك الطاقة الراغبة التي تفجّرت شعوريا تجاه "نصفها الآخر".



الصورة رقم 02: مارينا أبراموفيتش، The artist

is present، عرض أدائي، 2012

المصدر: <https://www.studiointernational.com/marina-abramovic-the-artist-is-present>

## 2. في مفهوم النصف الآخر:

لقد أشار الشاعر والمسرحي الهزلي أريستوفان Aristophanes لمصطلح "النصف الآخر" في محاوره جمعته مع سقراط Socrates في شرح ماهيّة الحب في الأثر الفلسفي المأدبة لأفلاطون، حيث يرى "أنّ طبيعة الإنسان الأصلية لم تكن مثل طبيعته الحاضرة، بل كانت طبيعة مختلفة. وكانت الأجناس ثلاثة في العدد، وليس اثنتين كما هي الآن... كان شكل الإنسان الأول مستديرا، وكذلك شكل ظهره وجانيه، وكان له أربعة أيدٍ والعدد عيّنه من الأقدام ورأس واحد بوجهين، وكان ينظر في الاتجاهات المضادة، وأما أدناه فكانت أربعة في العدد...<sup>3</sup> " وأعضاء تناسلية مزدوجة. غير أنّ هذا الجنس الهجين أغضب الإله زوس حين حاولتهم المساس بعرشه، فقرر شطرهم إلى نصفين حتى يقطع عنهم أي محاولة أخرى للتطاول، ثم ضمد جراحهم من طرف ابنه إله الشمس أبولون بطلب منه، "فكان يُدير الوجه ويسحب الجلد ليربطه على مستوى البطن، وهو ما تُسمّيه اليوم بالسرّة، فسرة الإنسان هي في الحقيقة الأمر سرّة أبولون"<sup>4</sup>. ومنذ ذلك الحين أصبح كل إنسان يبحث عن نصفه الآخر، والحب هو السبيل الوحيد كي يجده ويسترد به سعادته الأولى.

بالتالي، تلوح مسألة كسر الفنانة لطقسها الأدائي وما رافقه من إسراف عاطفي راغب، من خلال مسك متبادل لليديْن بين الطرفين، وانتهاك قانون الصمت، وتعطيل كلي ومؤقت لقواعد العرض وتراتبه، شكلا من أشكال الالتحام الجسدي مع النصف الآخر وتجسيدا فعلياً لما جاء على لسان أريستوفان من أجل استرداد سعادتهما الأولى، أي شكلها الحميمي الأول الذي ترسخ في مخيال المتلقين. فالحب بطعم الرغبة يكون بامتلاك كل منا محبوبه الذي توافق طبائعه وغرائزه طبائعا وغرائزنا، وهوما يُفضي إلى العودة إلى الطبيعة الأولى قبل عقوبة الآلهة. هذا الربط الحميمي الذي تعانقت في رحابه يديّ الفنانين، سبقه نموذج أدائي ثان بعنوان Relation in Time سنة 1977، جسّد الشكل الفيزيقي المعاصر الأكثر ملائمة مع رؤية أريستوفان حول الجسد الثالث في ازدواجه الجنسي والعددي والرؤية الجانبية المتضادة للوجهين، وحيث تتحقّق العودة أدائيا إلى التكوين الأول قبل عقوبة الآلهة واسترجاع النصف الآخر المفقود، من خلال ربط جسديهما عند طرفي شعرهما والجلوس لمدة ساعات ظهرا بظهر، بلا حراك.



الصورة رقم 03: مارينا أبراموفيتش، Relation in

Time، عرض أدائي، 1977

المصدر: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3121>

إنّ مشاركة أولاي في الحدث الأدائي لم يكن محض صدفة، بل إضافة أدائية مدبّرة منه، كسرت تواتر المشاركات الصامتة، أي كسر إستيطيقا الصمت لصالح إستيطيقا الكلام، ومؤسسا لجمالية اللقاء L'esthétique de la rencontre، كونه لقاءً فائتاً تشوبه الدهشة

والفجأة واللامتوقع، وهي تقاطعات شعورية علّت عند اقتناص أولاي لتلك "اللحظة الملائمة" أو ما يطلق عليه بـ Kairos، كاللفظ يُطلقه اليونانيون تعبيراً عن اللحظة الاستثنائية التي يتزامن فيها الفعل البشري مع الزمن<sup>5</sup>، أي الوعي الداخلي والإحساس العميق من أولاي بالزمن المحدّد والحاسم الذي يجب أن يتقاطع معه فعله عند نقطة التوافق دون تأخير أو تأجيل. إنّ الكايروس يتجلى كشعور وحس ومعرفة داخلية، وإغفال تلك المعرفة يعني انفلات العرض أدائياً وتحجيماً لتلك الطفرة الرغبةوية التي عايشنا تفاصيلها، ما يعني أننا خارج كل لقاء، إذ لا يُعقد في أي وقت كان ولا بأيّ مكان ولا كيفية كانت، بل يجب توقّف اللحظة المناسبة والمكان المناسب والظروف المناسبة، حتى لا يصير حدثاً رتيباً، ومُفرغاً، وصامتاً حدّ الكراهة، تسير أحكامه جزافاً كما سارت على بقية المشاركين.

### 3. ديالكتيك المؤنث والمذكر في تجربة "فانيسا بيكرافت":

#### 1.3. المينادات وعودة حكم الأنثى:

على الطرف الآخر، تعقد الفنانة فانيسا بيكرافت Vanessa Beecroft مائدتها الباخوسية التي تمتدّ لسبع ساعات، والتي أُقيمت على شرف 32 فتاة شبه عاريات، يُمثّلن مجموعة من عارضات الأزياء وفنانات أدائيات وأفراد من عائلة الفنانة ذاتها، وكذلك عدداً من طبقة "نبلاء سافوي" Savoy nobility، يتشاركن تقريباً الثياب نفسها والشعر المستعار، ويتفقن على وضع المكياج نفسه وهن متحاذيات على طول المائدة بشكل متواتر. تلغي تلك التوافقات الخارجية مظهرهن الفردي، أي شطب مفهوم الجسد الفردي مقابل الانتصار لجسد الجماعة الأنثوي، فهنّ "المينادات"<sup>6</sup> اللواتي لا تخلو منهن موائد ديونيسوس، وهنّ كذلك حوريات، وشياطين، وآلهة، وأمّهات، وأخوات، وبنات. كما ترسم ملامهن أماناً شخصية "طامزا"<sup>7</sup> الأمازيغية بشعرها الأحمر الكثيف والمجعد، وكثافة الشعر في البنى الميثية رمز للشهوانية والغواية، وحمرة يجلب معه كل معاني القوة، والطاقة، والنار، والغضب، والخطر، والجحيم. بيد أن مينادات بيكرافت يجلسن هادئات، ويتحرّكن بإيماءات بطيئة، فشكلهن الخارجي الذي يتقاطع جزء منه مع الوصف الميثولوجي، لا يتوافق مع ردود أفعالهن التي

تطمس طبيعة مشاعرهن وما يدور في مخيلتهن، بل حتى الأسلوب الذي اتبعه في تعريضهن لا يحرك الغرائز، كونه خارج سياق التعري الراغب الذي يستفز شعورنا وينتهك تمنعنا.

إزاء هذا المشهد، لا تقترح الفنانة في عملها الأدائي إجابات محدّدة لدى الجمهور، بل تكتفي بإثارة تساؤلاتهم وتأمّلاتهم واستنتاجاتهم حول السردية البصرية التي تمرّها لهم، غير أنّه وسط هذا التعقيم الأدائي نلاحظ تحييد العنصر الذكوري عن تلك المأدبة كانتصار مبطنّ للأنثى واسترجاع لفترة "حكم الأنثى" أو "عبادة الأنثى"<sup>8</sup>. فالأطباق والمشروبات والأطعمة بكل تفاصيلها، والتي تتبّع الفنانة استراتيجية لونية محدّدة في توزيعها على الطاولة وبشكل متسلسل، إنّما تمثّل رمزيًا قرابين ولاء وطاعة للأنثى واعترافا بمقدّرتها، كوّن "المرأة ذات المكانة في الأسطورة تتوحّد مع الطبيعة... وهي التي احتوتها الأسطورة في مسمّياتها وأسمائها الدالة عليها... فالمرأة هي صورة مصغّرة للطبيعة: لتناغم عناصرها ووحدة هويّتها، وتحولات هذه العناصر، والفوضى التي قد تخلّ بتوازنها، وهويّتها وعنفها، فهي واهبة اللذة بجسمها وفي جسدها إمكانات لإمتاع (الذكر)، وواهبة الحياة، ولهذا جاءت حواء من الحياة...<sup>9</sup>، فالمأدبة التي أعدّتها الفنانة ماهي إلا حدث احتفاء لمن يتشكّل في رحمها صور الحياة وتتناسل، فهنّ جسد الغواية والخصوبة والقوّة والرغبة، وكذلك جسد الفنانة عيّنه.



الصورة رقم 04: فانيسا بيكرافت، VB52، عرض أدائي، 2003

المصدر: <https://revuecaptures.org/image/vb52-2003-1>

## 2.4. مأدبة دافنشي:

تُحافظ فانيسا بيكروفت على ذات الطقس السينوغرافي في عملها VB65 الذي جُبلت عليه في أغلب موائدّها، غير أنّ مأدبتها الباخوسية هذه المرّة تُعيد بها الاعتبار للعنصر الذكوري دون الأنثى. تعود الفنانة إلى أمهات الأعمال الكلاسيكية في تحديد الإخراج السينوغرافي العام لعرضها الأدائي، فطريقة توزيع المشاركين وجلسهم على مقاعدهم بشكل طولي وعلى امتداد يقارب 12 عشر مترا يُحيلنا مباشرة إلى الصياغة التصويرية التي تمثل بها ليوناردو دافنشي عشاءه الأخير. إذ تستعيز بيكروفت عن الحوارين بمجموعة من المهاجرين الأفارقة يصل تعدادهم إلى قرابة عشرين فردا ذوي البشرة السوداء، يجلسون على طاولة شفافة مرتدين ملابس وبدلات رسمية سوداء، ويتناولون طعامهم المقدّس على المذهب الدافنشي من خبز أسمر ودجاج ومياه شرب في غياب الأطباق والمعالق والسكاكين.

ما يُلفت الانتباه في العرض الأدائي، التعارض الصارخ الذي ترسمه أفقية خط الفصل الوهمي للمائدة، بين المظهر الرسمي العلوي والذي يُقدّم من خلاله المهاجرون أنفسهم أمام جمهور من الضيوف المدعويين، وشكل الأسفل وهم حفاة القدمين. هذا الإخراج التراجكوميدي الذي تسلكه الفنانة في كتابة نصها المسرحي يضع المشاهد أمام مأزق التفكير إزاء اللغظ البصري الذي تبثّه الفنانة بشكل مباشر للمدعويين، حيث يبدو الموقف برمتّه مؤلّما ومثيرا للسخرية، سواء فيما يتعلق بالهيئة الخارجية الرسمية للمشاركين، والذين يمثلون فعليًا مجموعة من المهاجرين الأفارقة اختارتهم الفنانة بعناية للمشاركة في العرض الأدائي ليوميّن كاملين في معرض ميلان للفن المعاصر، ومدينة ميلانو عهدناها أكبر عواصم الموضة والتصميم عالميا، أو بتقليص الفخامة إلى الدرجة الدنيا أسفل الموائد من خلال تخليهم عن أحذيتهم وملامسة أقدامهم أرضية فضاء العرض.

تنقل المقاربة الأدائية لبيكروفت حالة الارباك التي تلوح على وجوه المشاركين في الغداء، إما في علاقتهم بالأكل أولا وحدث الإطعام الذي تمّ صامتا ولمدّة 3 ساعات متتالية، أو في

علاقتهم بالمتلقين. فيكروفت كانت شديدة الحرص على تجنب كسر حاجز الصمت والتوتر بينهم وبين الجمهور من أجل تقديم صورة حقيقية وفعلية عن المناخ الانفعالي الذي يستشعره عادة المهاجر غير الشرعي في وطن غير وطنه، وبين جمهور يخالفونه الدم، والعرق، والعرف الاجتماعي، والثقافي. هذا الإرباك الذي يلوح على ملامح المهاجرين وهم يباشرون طعامهم، بين متمنّع، ومقبل عليه بخجل، وحيث العيون تتولى بثّ ما عجزت الألسن عن لفظه والتصريح به، يجعل مقارنة الفنانة تتقاطع في هذا الاتجاه مع مارينا ابراموفيتش في تعويلها على الجانبين الانفعالي والحسي الذي يمكن للعيون بثّهما ونقلهما للحضور كعلامة صامتة.



الصورة رقم 05: فانيسا بيكرافت، VB65، عرض أدائي، 2009

المصدر: <https://www.pacmilano.it/exhibitions/vb65>

إنّ جميع المقاربات التشكيلية الكلاسيكية التي تناولت حادثة العشاء الأخير قد تقاطعت عند نقطة تقديم محاكاة لشكل المأدبة وفق النصوص الإنجيلية، في حين يُحسب لدافنشي حرصه على استحضار اللحظة الهاربة التي أعلن فيها المسيح عن وجود خائن بينهم، من خلال تمثّل تلك الانفعالات المرسومة على وجوههم، ونقل ردود أفعال الحوارين وشكل إيماءاتهم تجاه قول المسيح بأسلوب درامي من خلال مسرحة الفضاء التصويري وشنّ العمل عاطفياً، وإبراز مختلف المشاعر البشرية التي يبتثّها الحواريون للمتلقين. والحال عينه عند بيكرافت، فكلّ حواريّ (مهاجر) له واجهته الانفعالية التي ينفرد بها عن رفاقه

وتمنح **المأدبة** شكلها العاطفي، لتصير موائد **ديونيسوس** مرايا تعكس اضطرابا وقلقا وجوديا أربك ثقة الحواريين (المهاجرين) بأنفسهم وجعلهم خجولين وصامتين في العرض الأدائي، فهم الهاربين على قوارب الموت من قدر ظالم إلى قدر أكثر ظلما، فُرض عليهم تقبله، والسير وفق إحداثياته ونظمه.

إنّ حادثة **العشاء الأخير** تُمثّل في القصص الإنجيلي آخر عهد للمسيح برفاقه ونهاية لرسالته المقدّسة التي تلا فيها المسيح تعاليمه على حواريه الذين اجتمعوا على طعام واحد، حيث الخبز جسده والشراب دمه، وهم على ذلك يخوضون في حديث الخيانة ونقض العهد. بيد أنّ طعام **بيكروفت** سواء في طريقة نشره على المائدة، وشكل إخراجه، وطريقة تقديمه بهاته الغلاظة، جعلت الشكل العام للمأدبة قاس ووحشيّ ومُسرف، وهوما يدفعنا إلى التساؤل عن غاية عرض المهاجرين بوصفهم حواريين بهذا الشكل المُسفل لطرح قضية الهجرة السريّة. فهل هي نبرة عنصرية تجاه من يخالفنا العرق واللون في ظل الإخراج الأدائي الذي يبدو صادما ومنكرا لكل البروتوكولات التي اقتضتها الأعشية المقدسة؟ أما أنّ **بيكروفت** أرادت من خلال عرضها الغروتيسكي بطعم المقدّس تقديم صورة أقرب للواقع، حتى يستشعر الحاضرون معاناة المهاجرين بوصفهم قديسين، والقديسون كالأنبياء جُبلوا دوما على الألم والشعور بالغربة في أوطانهم وبين عشيرتهم في عالم يصوغ قيمه الانسانيّة على مزاجه.

#### 4. الموائد المعاصرة بوصفها مخلصا:

يقترح **مارسال انتيناز** مقارنة أخرى للمينادات تقوم على الابتلاع والقضم والالتهام، إذ يُعيد الفنان لهنّ على خلاف موائد **بيكروفت** طابعهن الجامح والتأثر والغضب والمتطرّف من خلال مأدبته الباخوسية الملطّخة بدماء **المينتور**. ففي عمله الأدائي "Hipermembrana" يشغل **انتيناز** على خشبة المسرح دور **شهرياد كسارد** للأحداث التي تبثّها شاشة فضاء العرض، مُتحكّما في سير أحداثها وإحداثياتها من خلال هيكله الخارجي الروبوتي Dreskeleton المزوّد بمجموعة من الصفائح الحديدية بالغة الحساسيّة والدقة، يتلاعب من خلالها ميكاترونيّا بحيثيات الحكاية وتطوّرها. تتطلق الارهاصات الأولى لمائدته الباخوسيّة

المُخَصَّبة بالرموز والإشارات الأسطورية، بتعاقب مجموعة من الصور التفاعلية التي تنقلها شاشات العرض لشخصية المينوتور، وهو تحت طائلة طقوس العريضة والابتهاج اللوني السائل. يفتح انتيناز المشهد الطقسي على دوائر الجحيم وفق تصوّرات دانتي أليغييري Dante Alighieri، بكل أقطارها الفاحشة والبذئية التي يشتدّ ريحها عبر جهاز الفنان الصارخ الذي يطلق عليه اسم Onomatoyen، ليعظم صده الصوتي هؤل وشدة النزول إلى الجحيم.

إنّ موائد ديونيسوس تجمع مُريديها في قاع الجحيم، تشغل دور الخليّة كمصدر لكل الطفرات والتحوّلات، والحاضن للقاء المينوتور كمسخ متوحّش برأس ثور، مع المينادات اللاتي اكتسبن العراء ليبرزنّ ولاءهنّ للإله باخوس بالمجون والرقص وتمزيق الحيوانات والتهاهما نيئة. "فعبدة ديونيسوس غالبا ما يلجؤون لبلوغ نشوة الهيجان العارمة للاستحواذ الإلهي عليهم على تعاطي الخمر واستخدام الموسيقى والرقص أساليباً لبلوغ تلك الحالة"<sup>10</sup>، لتصير موائد الجحيم حيّزا للقتل والوجع والألم المتبادل والذي تنتهي فصوله بقطع رأس المينوتور، أي الابتلاع والقطع تحت سياط المتعة والنشوة المكثفة.



الصورة عدد 06: مارسال لي انتيناز، Hipermembrana، عرض أدائي، 2007

المصدر: <https://www.youtube.com/watch?v=Whn24uQduCI&t=1s>

نحن نُعاين في هذا السياق صورة من صور البحث عن المتعة في الحيوان، ومظهرها من مظاهر الاسفال الرغبوي، فأقْد خلد الكاتب المسرحي اليوناني **يوروبيدس** في مسرحيته **باخي (رفيقات باخوس)** سيرة المينادات المتطرفات اللواتي قال إنهن تخليّن عن أدوراهن الاجتماعية وذهبن إلى البريّة كي يُكرمن الإله **ديونيسوس** بالمجون والرقص وتمزيق الحيوانات بعنف وأكلها نيئة. وكان لحم الحيوان النيء، وهو غالبا لحم ثور، مرتبطا بالإله **ديونيسوس**، ولذا كان يُؤكل بهذه الطريقة لإحراز الاتحاد السري المقدس مع الإله<sup>11</sup>. بذلك تصير موائد **انتيناز** في ظاهرها نشوة ورغبة (**الإيروس**) وباطنها قطع وموت (**التثاتوس**)، تبحث خلالها المينادات عن كثافة المتعة في الحيوان، وهذا الشذوذ السلوكي شهدنا بعض إسفاله في الأعياد القروسطية كـ "عيد الحمار" La fête de l'âne، وسلسلة أعمال الإسباني **فرنسيسكو غويا** Francisco Goya **النزوات** (Los caprichos) التي أفصحت عن شكل من أشكال التجسيم Anthropomorphisme والأنسنة، "أي أخذ اللاإنساني مأخذ إنساني أو إضفاء صبغة بشرية على ما ليس بشرا"<sup>12</sup>. كما نقلت تلك المصادر نوعا من "الزوفيليا"، أي البحث عن المتعة في الحيوان، لتفجير الرغبات بإسراف وإسكات الجموح الجنسي ولو تخطى ذلك الشرائع واستهجن كل قيمة. بالتالي، جمعت موائد **انتيناز** في جزء منها بين النزعة الأنثروبومورفية والصيغة الأسطورية كمداد لكتابة سرديتها المسرحية، ف**المينوتور** تجري في عروقه دم الآلهة، وهو سليلها كونه ابناً ل**باسيفي** زوجة ملك كريت **مينوس**، وله كذلك عمقه الأنثروبومورفي على اعتبار أنّ الآلهة في المخيال الميثولوجي أنثروبومورفية في هيئتها وطرائق إدارتها لمجال حكمها، فهي تسلك مسلك الإنسان وتفعل فعله، تُخطئ وتُصيب، تحمل قيم الكون وفضائله، وتمارس كل خطيئة.

يطفو أماننا تزامنا مع قسوة وشدة بطش هذا الجماع الباخوسي بين **المينوتور** والمينادات، مفهوم المسرح الخالص Le Théâtre pur ل**أنطونين آرتو** عند حديثه عن مسرح القسوة، رغم أنّ استحضارنا لمفهوم القسوة عند آرتو لا يعني به صاحبه الألم الفيزيقي التي يضع أثره على أجسادنا، بل "يكون مسرح القسوة فن الاختلاف والانفاق بلا اقتصاد، بلا تحفّظ، بلا عودة، وبلا تاريخ. الحضور الخالص بما هو اختلاف خالص"<sup>13</sup>. ف**انتيناز**

وإن أفاض مسرحه عنفا وقسوة كواجهة سردية يقدّمها للجمهور، فهو في المقابل يرنو بها الخلاص في معناه الخالص الذي يوحي بالعدم، أي بالقطع والالتهام الباخوسي، فلا يترك بعده سوى الموت أو أقصى التطهير.

إنّ **الثاتوس** يكتسي شكله الراغب ليُعَمّ خشبة المسرح وينتشر ريحه بين الجمهور كالطاعون، فيصير العرض حيّزا للتفريغ العاطفي بقوة تماثل قوّة الوباء. لقد استحال مصطلح **الطاعون** الاسم المضاف الذي يقترحه آرتو لوصف سير أحداثيات مسرحه وطرائق اشتغاله التي تتقاطع مع تجربة المرض وتأثيراته على الجسد الذي يُصيبه بالانهيار، لينتشر طفحه على أجساد المؤيدين حدّ التطهير، والذي يكون واقعا بالقضم والابتلاع فالموت، أي بفصل رأس **المينوتور**، وتخليص الجسد مما يدفعه إلى الأسفل، ليقطع عنه تلك المحايثة التي تسحبه إلى الأرض، موطن كل خطيئة وإثم. إنّ موائد **ديونيسوس** لن تجود بعطاياها إلا بسفك الدماء، وإسالة الدم في العرف الاجتماعي طرد لما هو مدنّس وتطهير عن الخطايا والذنوب. فقطع رأس الثور هو قطع لتلك الخطيئة التي وقعت فيها الآلهة **باسيفي** حين بحثت عن المتعة في الثور، أي في الحيوان، ما أسفر عن وضع مولودها المهجن - **المينوتور**، وهو حدث كسرت به كلّ النظم المثاليّة التي تسير عليها الآلهة، وأربكت به السلم التفاضلي الذي اصطفاه عن بقية الموجودات.

## 5. أنا آخر:

هذا التساوي في التراتب الاجتماعي، وتعطيل سلم الدرجات والمسافات بينهم، واجتماع الكلّ على نفس المأدبة باختلاف مشاربهم الاجتماعية والفكرية، تجعله الفنانة **أريان** **لوز** واقعا في عملها الأدائي **المأدبة Le banquet**، إذ تتيح للجمهور فرصة المشاركة في مأدبتها وتلبية رغبتها في الجلوس حول مائدتها التي التقى حولها بعد برهة قرابة اثني عشر فردا لا تجمعهم أي قرابة أو صلة. تطلب **أريان لوز** من كل مشارك تقمص شخصية خياليّة حدّدتها بنفسها، والتحرّر مؤقتا من شخصيته الأصلية، مقابل التّلون مع أخرى غيريّة لم

يسبق أن تعامل معها أو التقى بها. بالتالي تصوير المائدة مجالا راغبا للتخلّي عن أنواتهم مقابل الاحتكام إلى الآخر الذي سينطقون بلسانه ويستعيرون اسمه ويسيرون على نهجه. أما في صورة غياب أيّ متطوّع أو مشارك في المأدبة، فإنّ الفنانة تضع بندا آخر في هذه الحالة يقوم على تقمّصها جميع الشخصيات في آن واحد، لتضطلع بأدوراهم وتتكلّم بأفواههم.



الصورة رقم 07: أريان لوز، المأدبة، عرض أدائي، 2023

المصدر: <https://villaempain.com/event/performance-le-banquet-ariane-loze>

تستحضر الفنانة في عملها الأدائي ما جاء على لسان الشاعر الفرنسي آرثر رامبو Arthur Rimbaud "أنا آخر"، Je est un autre، وهي تعددية لا تقوم فقط على قطبي الأنا والآخر كما نصّ على ذلك التعريف في الظاهر، وإنّما هي تعددية مركّبة ومتعدّدة المستويات والأبعاد، وهو ما يسير قانونه الهوياتي على العمل الأدائي لأريان، حيث تتحوّل أنا المشارك لـ"آخر" يُربك تماسكها ويُخرج من ضلعها أنوية تفتح على معاني الاختلاف والتنوّع. بالتالي، تضع الفنانة المشاركين في المأدبة أمام مأزق هويّاتي تختبر خلالها إمكانياتهم على التّلون، ومُعاشية الدور المُوكل لكلّ واحد منهم، ومحاورة بعضهم البعض طبقا للقواعد التي رسمتها الفنانة وأملت عليها. في ذات السياق، لا يرى جاك لاكان Jacques Lacan مكانا للأنوية إلا بوجود الآخر، فـ"الأنا موجودة دائما في مجال الآخر"<sup>14</sup>، كما ورد على لسانه، ومن خلال مراياه تشاهد نفسها وعلى تخومه يتحقّق وجودها ويُستكمل، كونهما طرفان متكاملان في تحقيق معادلة الكشف والاكتشاف. بذلك تصوير مائدة الفنانة مجالا راغبا للانعتاق من أسوار الأنا، وتعطيلا لتلك التراكمات الفكرية والسلوكية التي تختزنها

الذات، مناجاة للتطهير الذي تسير أنظمتها وتشتغل إحداثياته **كطاعون آرتو**، وتنتقل عدواه من مشارك إلى آخر بشكل متسارع، بهدف الخلاص والتحرر مؤقتا من الأنا كجوهر واحد خالص من خلال تقمص دوره الغيري الموكل إليه.

تمنح أريان للمشاركين فرصة إنجاز كينونتهم وشكل آخر للوجود في العالم، يصنعون ذاتهم كموجودين إنسانيين (الموجود الإنساني في عرف **هيدغر**)، مدفوعين بحقيقة اختلافهم وأنهم خارج سياق التعيين، وغير ملزمين بقانون الثبات على أعتاب الأنا، فهم متغيرون، ومركبون في تكوينهم وإحساساتهم وانفعالاتهم، جُبلوا على الحرية، ويختارون كما يشاؤون كيفية وجودهم، وملزمون بتحمل تبعات هذا الاختيار. لقد أشار **هيدغر** لمفهوم **الدازين**<sup>15</sup> بوصفه "كيفية وجود" أو "كينونة الوجود الإنساني" التي تخالف شرائعها بقية الموجودات، وهي لا تشمل فقط الجانب المكاني، بل تحمل معنى الوجود الأنطولوجي، أقرّر بفعله طريقة وجودي بنفسه باستمرار وبصفة متجددة، أتجاوز بفعلتي تخوم الواقع وأنفتح على العالم.

لقد تحولت تلك الموائد في الفنون الأدائية المعاصرة إلى حيز لإعادة التوطين بنغمة شاعرية، يُعاد خلالها إسكان الجسد الشاعري الذي يُعرفه **هيدغر** بوصفه "جسدا يتأثر بالحياة التي يعيشها ويتأقلم مع الأحداث ويتجاوز حدوده ليملأ المكان ويتصرف فيه"<sup>16</sup>، في وسط شاعري بدوره يسعى لتقبله والتأقلم معه، وهو وسط يعصف بكل جوارحه وصفاته وميزاته. تصوير خلالها تلك الموائد متنفسا للتفريع العاطفي من خلال لغة الكلام ولغة العيون ولغة الجسم. يستحيل المشارك في ظلّها كائنا فاعلا بألف وجه، يشارك المجموعة في بناء المعنى وتشكيل الجسد الكبير بأطرافه التي تأخذ شكل المائدة، فهي شأن بقية الفضاءات الحميمة، تتركس معاني الوحدة والألفة والوحدة، وهي الفضاء العلانقي الذي يجمع حوليه المجموعة فيعزّز ترابطها وتماسكها شكلا ومعنى.

لقد بشر **نيكولا بوريو** Nicolas Bourriaud بالجمالية العلائقية Relational Aesthetics في المقاربات الفنية المعاصرة، ليستحيل خلالها العمل الفني مجالا لتبادل

المعلومات بينه وبين المتلقي من أجل استكمال كتابة نصوصه الجمالية، وحيث تكون الموائد مجال ترحّل، أي ترحّل الفنان بعيدا عن عمله الفني مقابل توريث المشارك ملكيّة النصّ الفنيّ حتى يُعيد صياغته ويفهمه بالنحو الذي يراه ويعيه. فموت المؤلف الذي أشار إليه رولان بارت يُحيل إلى المدّ العلائقي في فكر بوروي بوصفه شكلا من أشكال القطيعة المبرمة بين الكاتب ونصّه، بين الفنان وعمله الفني، وهذا الغياب يتيح المجال للمتلقي أخذ زمام الأمور، ومسك النصّين الأدبي والفني وفتحهما للقراءة الحرة، بمعنى تحقيق رابطة ثنائية بعيدة يُستثنى منها الفنان وكاتب النصّ معا.

إنّ مؤت المؤلف أو الفنان يتماهى مع موجة النهايات الفلسفية والميتات المشتركة التي أعلن مراسمها نيتشه بموت الإله، والكاتب الأمريكي فوكوياما Fukuyama في كتابه نهاية التاريخ والإنسان الأخير The End of History and The Last Man الصادر سنة 1992 الذي لم يعن به توقّف عجلة العالم عن الدوران، وإنّما ولادة فكر ليبرالي جديد أسقط كل المشاريع الايدولوجية السابقة، ليحلّ محلّه وتصير خلاله الليبرالية النظام الأسلم والأوحد في العالم، واللغة التي لن يُنطق غيرها بعد ذلك. فعزل الفنان لنفسه عن عمله الفني إيدان باستكمال الدور المنوط به، وأنّ القطيعة المبرمة بينهما لن تُستوفى بنودها إلا بتسلّم المتلقي مقدود المشاركة، واستنفار كلّ حواسه، والبلوغ بالعمل مرحلة الإشباع العلائقي التي تصير على إثرها تلك الموائد باختلاف تمثّلاتها مجتمعات مصغّرة، تُعيد فهم النص الفني وتأويله، من خلال مشاركة المتلقين كأفراد أحرار وفاعلين، ككلّ متحرّك في علاقات دائمة.

## 6. حق الملح:

يفعل الفنان ريركريت ترافنيجا Rirkrit Tiravanija هذا المدّ العلائقي في عمله الأدائي Pad Thai، ليجمع الفنان على مائدته جميع الأغراض المطبخيّة من أوعية، وملاعق، ومواقد، وغيرها من المستلزمات التي تمكّنه من تحضير مأدبته التي اختار مكوناتها من المطبخ التايلندي. يتم توزيع الطعام بعد تجهيزه على زوار رواق باولا آلان Paula Allen Gallery بمدينة نيويورك الأمريكية، ليخرق الفنان كل البروتوكولات التي ألّفها في العروض الفنية بين المتلقي والعمل الفني، أكان رسما أو نحتا أو تنصيبا أو تنصيدة ... في المقابل،

يستعير الفنان بمائدته الفنية وفعل الطبخ عن كل المقاربات الفنية التي تُعزّز الميول الرأسمالية في عالم الفن وتتلاعب بالسوق الفنية، بل وتستنفر كل نصّ نقدي يعدّل قيم الجمال ويُحدّد معايير التقييمية بالنحو الذي يخدم مصالحها ويُشبع شجعها. يُرسي تيرافانيجا القواعد العامة للفن العلائقي، التي تأبى الانخراط ضمن سياسات التظليل الفني وموجة الاستنزاف الاستطقي التي يُعلن عن موتها تدريجيا تحت أنظار المتلقين، ويُقدّمها لهم كعشاء أخير ينهي به حالة الانفلات الفنّي التي تعصف يوما بعد يوم بكل النظم الجمالية التي تُحيّد الفن عن كل نزاعات ومضاربات السوق.



الصورة رقم 08: تيرافانيجا، Pad Thai، عرض أدائي، 1990

المصدر: <https://www.nytimes.com/2023/12/21/arts/design/rirkrit-tiravanija-momaps1.html>

يُحوّل تيرافانيجا مقاربتة الأدائية لفضاء راغب، تُستمال فيها حواس وفكر المشاركين عبر صك الإطعام، ويؤسس لصورة من صورة الممالحة بينه وبين المتلقين، بمعنى تأسيس شكل من أشكال القرابة وفق العُرف الفني بعيدا عن دائرة الروابط الاجتماعية التي يفرضها النسب القبلي والعشائري والعائلي المخصوص. إنّ الطعام له آدابه وأحكامه وعاداته التي بحكمها يُسري الفرد روابطه الاجتماعية بعيدا عن قرابة الدم، كونه يُشكّل وشيخته الاجتماعية من خلال الإطعام، بمعنى تفعيل صلة القرابة بينه وبين الآخرين بمشاركة الطعام نفسه وهو ما يسري قانونه كذلك على العمل الأدائي لتيرافانيجا، فهو يُحوّل العرض إلى فضاء أنثروبولوجي، يدرس فيه علاقة المتلقي بالطعام، ويُسلّط الضوء على شكل القرابة الذي يمكن

أن يُؤسّسها بين جميع المشاركين أثناء فترة تحضيره وزمن الإطعام. يشير الكاتب المغربي **عبد الرحيم العطري** في ذات السياق في كتابة الموسوم بـ **قربانة الملح: الهندسة الاجتماعية للطعام** (2016) إلى التبعات السيسولوجية لاقتسام الطعام ومشاركته بوصفه علامة ثقافية دالة تحيل على القيم الحضارية لمجتمع ما، وهي صورة من صور التعاضد التي تختزل مراحل الانتقال من الإنسان الطبيعي إلى الإنسان الثقافي، وتكشف لنا عن زخم تاريخي للفعل الاجتماعي نحو بناء حركيته وقيمه الإنسانية المتوقّفة عند الانتقال من الطبيعة إلى المائدة.

إنّ موائد **ترافينجا** تؤسس بفعل الطبخ مجتمعاتها المصغّرة التي يسقط خلالها جسد الفرد مقابل بزوع جسد الجماعة بوصفه جسدا علائقيًا يحوي بين أضلعه تلك التباينات القبلية بين المشاركين التي تتلاشى تحت وقع أدوات الممارسة المطبخية وروائح الغداء. يغلق الفنان في عمله الأدائي نوافذه الاستيطيقية أمام المدّ الرأسمالي ومقاربات السوق الربحية، فهو لا يُقدّم مقارنة قابلة للقياس والريح المادي، بقدر ما يُعيد للفنّ دوره المجتمعي والأنثروبولوجي، يبحث في ثقافة المجتمع وعاداته وفعله، ويدرس بنيته السلوكية ونظمه العلائقية والرمزية مع الطعام. لقد أفصح **بوريو** كما أشرنا في السابق إلى أنّ الفنّ موضع لقاء وشبكة علائقية ترسمها تلك الروابط القائمة بين المتلقين فيما بينهم، وكذلك بينهم وبين العمل الفني، لتؤسس ما وسمه بالحدثاثة المتغيّرة *Altermodernism* في تخطّ صريح لفترة ما بعد الحدثاثة، غير أنّه لا يُقدّمها كمدرسة أو تيّار بديل، ولا هي محاولة منه لاختلاق تجاذبات فكرية مع الحدثاثة أو ما بعدها، ولا يستجدي بها أي استقطابات فكرية. إنّ أعمال **تيرافينجا** هي الواجهة التي يستدلّ بها **بوريو** ويُعرّف بها نفسه، بل ويُقدّمها كواجهة فعلية لما يُطلق عليه "بالحدثاثة المتغيّرة" التي سنّهي ما يطلق عليه **بوريو** بـ "فلسفة الحداد"، كتوصيف صادم لفترة ما بعد الحدثاثة التي صارت تعيش في ظل الرأسمالية بكل تبعاتها السلبية وتأثيراتها العكسية على المناخ والفكر الفنّي العام.

لقد جعل تيرافنيجا موائده صكوكا مصبوعة برائحة الطعام، تُوسّع المساحة التفاعلية بين المشاركين حتى يختبروا وجودهم في العالم ومع الآخرين، تسحبهم من مجالات الاسفال الفني الرأسمالي وتضعهم على تخوم الجمال التشاركي عبر خلق شبكة من العلاقات التي تتضاعف وتقوى عبر رابط الممالحة. وهو حال بقية الموائد التي أخذناها بالدرس سابقا، تقوم مقام الطوق لتحوم حول المشاركين وتبسط سلطتها عليهم، لا بفعل الاكراه وإنما من خلال استمالة طاقاتهم الرغبةوية التي تضعها على المحك في قياس تفاعلاتهم ومقدرتهم على تأسيس شكلهم العلائقي الكبير. فهل يجب علينا أن نأكل على سماتها حتى نُعجل بكسر ثقافة الربح ومضاربات السوق التي ألقت بظلالها على المناخ الفني العام؟ هل أن الاستعاضة بتلك العلاقات التفاعلية باختلاف مسالكها وطرائق إخراجها عن العمل الفني المحسوس والقابل للقياس المادي والتسويق الربحي الملاذ الأمثل لتعطيل الحركة الربحية التي باتت تتلاعب بالمعايير الاستيطيقية وتُروّج لمنطقها الخاص بدعوى المعاصرة؟ هل أن موائد ديونيسوس في شكلها الماجن والتمردّ، والتي تسري أحكامها كالطاعون على الجسد لن تكون إلا الخيار الأمثل لبلوغ مرحلة الخلاص والتطهير الفني ولو بشكل قاس وعنيف كمسرح آرتو؟

### خاتمة:

لم تقتصر موائد الفن المعاصر في تعميق البعد التشاركي بين الفنان والمتلقين وتثمينه، بل منحت للفن بعده المجتمعي والوظيفي، وأزاحت عنه وعنا كل الإملاءات التي يفرضها قانون السوق بكلّ تداعياته على المناخ الفني العام، حتى يعود كما يجب أن يكون فعلا إبداعيا محضا لا يمت بصلة إلى أي علاقة ربحية أو أيديولوجيا تكرّس مفهوم الكيتش بوصفه صورة من صور الاسفال والتفاهة. تلك الصورة التي باتت سقفها يعلو بالتزامن مع ظهور عديد الطفرات التي لم تعد تجمعها مع الفن سوى الأروقة التي تحتضنها وتبشّر برسالاتها المفرغة من المعنى. إنّ موائد ديونيسوس موائد راغبة ومُرغبة لثقافة كونية محورها الانسان بكل أزماته وانفعالاته ومشاغله، وهي موائد تجمع ولا تُفرّق، تضع نصب عينيها

مسعاها نحو الخلاص والتطهير كمسرح آرتو في قسوته وعنفه، تسري في جسد الجماعة وتضع بثورها وطفحها عليه كالطاعون، وتحمل إليه في ذات الوقت ترياقه وإكسير حياته.

إن حوارِيَّ المسيح قد بحثوا بدورهم عن معنى الخلاص والصفاء في المائدة، وهي رغبة أسروها لنبيهم للشعور بطمأنينة تسرّ قلوبهم وتشفي صدورهم، وما نُزولها من السماء نحو الأرض بكل خيراتها وأنعمها إلا تطهيرا لأنفس، وشطباً لكل تردّد وحيرة، واعترافاً بصدق الرسالة. وهكذا هي الموائد المعاصرة تجمع مريديها على الشعور الصادق، وتؤسس لرابطة عاطفية وحسية بين الفنان والجمهور، بلا تكلف أو تصنع عبر تحرير طاقاتهم واستمالة رغباتهم وإطلاق العنان لجموحهم وشغفهم. كما أنها تعيد للفن روحه المفقودة، وتجمع شتاته المبعثر عبر إعلاء قيمة الانسان كخزان من المشاعر والعواطف، تستسقي منه أبعادها الاستيطيقية، وتُحرّك به دفقها الجمالي الذي علا على كل الآفاق.

لقد تخطّت تلك الموائد الأدائية المفهوم الايطالي لـ"مسرح العلبة" برتابته، وتقوُّع الفنان على نفسه، وتملّكه سرديّة النصّ والفضاء الأدائي، وحق الوصاية على المتلقي، وفتحت في المقابل مجال التواصل الحميمي بين الفنان-الممثل والجمهور كمشارك حقيقي في الأحداث، يستكمل كتابة النص الفني حتى يتملّكه، ليحتكم إليه تارة، ويتبرأ منه تارة أخرى، كونه جسداً حرّاً يفرض أحكامه الراغبة التي تنمو وتتشعب أفقياً كجذمور دولوز في الوسط، بلا بداية أو نهاية. لتخلق تفرعاتها الجمالية التي لا تفرض عليها شكلاً تراتبياً، بل تمنحها حرية الانفلات والهروب بالعرض أدائياً إلى نقاط مفتوحة أخرى، متغيّرة وأكثر تشعباً.

### الهوامش:

- 1- يقدم الفيلسوف الوجودي الفرنسي سارتر مقاربته حول مفهوم الزّيف وحول أن تكون نفسك حقاً في كتابه الوجود والعدم سنة 1943، حين خصص بحثه الفلسفي في مناقشته لنادل المقهى الباريسي الذي كان يرتاده في شارع سان جارمان والذي كان يأخذ دوره على محمل الجد في تأدية وظيفته كنادل.
- 2- كان ديونيسوس إلها أرضيا من آلهة العالم السفلي إلها للخمر، واللذة، والمجون، والخضرة. وكان له ارتباط وثيق أيضا بالقوة الانجابية وعضو التناسل الذكري. ينظر: سهيل بشروئي ومراد مسعودي، تراثنا

الروحي من بدايات التاريخ إلى الأديان المعاصرة، ترجمة: محمد غنيم، بيروت، دار الساقي، 2012، ص. 145.

3- أفلاطون، المحاورات الكاملة، محاورات سمبوزيوم-المائدة، المجلد الرابع، ترجمة: شوقي داود تمارز، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع، 1994، ص. 114.

4- نجيب البكوشي، الحب في مأدبة أفلاطون، قناة أنا أفكر إذن أنا موجود، ينظر الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=8hhtsQNOyv4&t=305s>، بتاريخ 2023/12/07.

5-Les Grecs appelaient ce moment particulier où l'action humaine coïncide avec le temps....Voir: **Une esthétique de la rencontre**, Sous-direction Dominique BERTHET, Paris, L'Harmattan, 2011, p.11.

6- تُصوّرهن المنحوتات القديمة جموحات، شعشاوات الشعر، مرتديات جلود حيوانات أو ثيابا شفافة، التسمية نفسها آتية من اليونانية القديمة "مايستاي" وتعني الكيان الثائر أو الغضوب. ينظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2000، ص. 95.

7- تامزا أو طامزا أو ذامزا: شخصية أسطورية من الأساطير الأمازيغية الريفية، وطامزا يعني الغولة في المصطلح الأمازيغي.

8- وهذه الإلهات ذات معان دال على الإخصاب والتكاثر. ف **أفروديت** تعني لذات الحب، وهذا يعني أنّها تحمل في داخلها ما يساعدها على ذلك من خلال (الرحم)، وهكذا بالنسبة لـ **فينوس**، و**عشتار** تعني عيش الأرض، الذي يرادف الرحم والباعث على اللذة، والمهيأ للإخصاب، و**ديمتر** تشير إلى القمح، إلى الخصب والتكاثر، وكذلك **إيزيس وجيا** أو **كي** تعني الأرض، التي تنتج من خلال ما يعرف بالرحم: مستودع اللذة والإخصاب والإنجاب، وهكذا بالنسبة لـ **مناة** فهي من المنى: الأمل والمشي المحيي...". ينظر: محمود إبراهيم، الضلع الأعوج: المرأة وهويتها الجنسية الضائعة، رياض الريس للكتب والنشر، ط. 1، 2004، ص. 54.

9- المرجع نفسه، ص. 54.

10- سهيل بشروئي ومراد مسعودي، تراثنا الروحي من بدايات التاريخ إلى الأديان المعاصرة، ترجمة: محمد غنيم، مرجع سابق، ص. 146.

11- المرجع نفسه، ص. 146.

12- عادل مصطفى، المغالطات المنطقية، فصول في المنطق غير الصوري، المملكة المتحدة، مؤسسة هندأوي، 2019، ص. 269.

- 13- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، الدار البيضاء، مرجع سابق، ص. 97.
- 14- رفعت سلام، أنا- آخر مختارات شعرية، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، 2011، ص. 27.
- 15- يمكن القول إنّ هيدغر استخدم مصطلح الدازاين للتعبير عن الوجود الانساني، وهذه الكلمة ليست كما يتوهم البعض مرادفا للإنسان، وإنما هي وظيفة أو طريقة الإنسان في الوجود. ينظر: فيصل لكحل، إشكالية تأسيس "الدازين" (Dasein) في أنطولوجيا "مارتن هيدغر"، الجزائر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، 2011، ص. 08.
- 16- ويزة غالاز، مفهوم الجسد عند هايدغر بين الثنائية وفلسفة الكينونة، مجلة الاستغراب (بيروت)، خريف 2016، العدد: 05، المجلد: 02، ص. 127.
- <https://doi.org/https://istighrab.iicss.iq/?id=36&sid=109#:~:text=%D8%A5%D9%86%20%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B3%D8%AF%20%D9%81%D9%8A%20%D>

## قائمة المراجع:

### المراجع باللغة العربية:

- محمود (إبراهيم)، "الضلع الأعوج: المرأة وهويتها الجنسية الضائعة"، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ط. 1، 2004.
- أفلاطون، المحاورات الكاملة، محاورة سيمبوزيوم-المائدة، المجلد الرابع، ترجمة: شوقي داود تمارز، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع، 1994.
- بشروني (سهيل) ومسعودي (مراد)، ترجمة: محمد غنيم، تراثنا الروحي من بدايات التاريخ الى الأديان المعاصرة، بيروت، دار الساقى، 2012.
- دريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2000.
- لكحل (فيصل)، إشكالية تأسيس "الدازين" (Dasein) في أنطولوجيا "مارتن هيدغر"، الجزائر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، 2011.
- مصطفى (عادل)، المغالطات المنطقية، فصول في المنطق غير الصوري، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداي، 2019.

### المراجع باللغات الأجنبية:

- BARBERGER (Nathalie), *Le réel de traviole, Où commence, où finit le corps humain ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2022.
- BERTHET (Dominique) , *Une esthétique de rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- CHALUMEAU (Jean-Luc) , *Où va l'art contemporain*, Paris,Vuibert, 2002.
- Doyon (Yves), *Marcel –Li Antinez Roca à la 10 édition du Mois Multi*, Québec, les Éditions interventions, 2009.
- Haraway (Donna), *Manifeste cyborg, science, technologie et féminisme sociale à la fin de XXe siècle*, Paris, Distribution électronique Cairn.info pour la découverte, 2016.

### الدوريات:

- غالاز(ويزة)، مفهوم الجسد عند هايدغر بين الثنائية وفلسفة الكينونة، مجلة الاستغراب (بيروت)، خريف 2016، المجلد:02، العدد:05، صص.117-137.

<https://istighrab.iicss.iq/files/files/59tpm5j.pdf>

### مواقع الواب:

- نجيب البكوشي، الحب في مأدبة أفلاطون، قناة أنا أفكر إذن أنا موجود، الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=8hhtsQNOyv4&t=305s> بتاريخ 2023/12/07.

## Bibliography

### Books:

- BARBERGER (Nathalie), *Le réel de traviole, Où commence, où finit le corps humain ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2022.
- BERTHET (Dominique) , *Une esthétique de rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Bushroui (Suhail) and Masoudi (Murad), translated by Muhammad Ghoneim, *Our Spiritual Heritage from the Beginnings of History to Contemporary Religions*, Beirut, Dar Al-Saqi, 2012. (In Arabic)
- CHALUMEAU (Jean-Luc) , *Où va l'art contemporain*, Paris,Vuibert, 2002.
- Derrida (Jacques), Translated by Kazem Jihad, *Writing and Difference*, Casablanca, Toubkal Publishing House, 2000. (In Arabic)
- Doyon (Yves), *Marcel –Li Antinez Roca à la 10 édition du Mois Multi*, Québec, les Éditions interventions, 2009.
- Haraway (Donna), *Manifeste cyborg, science, technologie et féminisme sociale à la fin de XXe siècle*, Paris, Distribution électronique Cairn.info pour la découverte, 2016.

-Lakhal (Faisal), The Problem of Establishing “Dasein” in the Anthology of “Martin Heidegger”, Kounouz El Hikma Foundation of Publishing and Distribution, Algeria, 2011. (In Arabic)

-Mahmoud (Ibrahim), “The Crooked Rib: Women and their Lost Sexual Identity,” Beirut, Riad Al-Rayes Books and Publishing, 1st Edition, 2004. (In Arabic)

-Mustafa (Adel), Logical Fallacies, Chapters in Informal Logic, United Kingdom, Hindawi Foundation, 2019. (In Arabic)

-Plato, The Complete Dialogues, Dialogue Symposium-The Table, Volume Four, translated by Shawqi Daoud Tamraz, Al-Ahlia Publishing and Distribution, Beirut 1994. (In Arabic)

### **Periodicals:**

-Galaz (Weiza), Heidegger's Concept of the Body between Dualism and The Philosophy of Being, Occidentalism Magazine, Beirut, Vol.02, N°05, Autumn 2016. (In Arabic)

<https://istighrab.iicss.iq/files/files/59tpm5j.pdf>

### **Websites:**

Najib Al-Bakoushi, Love in Plato's Banquet, I Think Therefore I Am channel, link: <https://www.youtube.com/watch?v=8hhtsQNOyv4&t=305s>, dated 12/07/2023. (In Arabic language).