في تخوم المسرح والفنون البصرية
فن الأداء، كممارسة متنطعة[1]

فرنسين شيني[2]
ترجمة: د. أمل بنويس
(باحثة من المغرب)

إن تشكيل مسار تاريخي حول فن الأداء لهو فرصة لبعث التيارات الفنية الأكثر شهرة في العالم، والتعرف على أهم التكتلات الفنية التي التئم حولها المبدعون، وذكر العوامل التي ساهمت في تبويئهم مكانة فنية متميزة، مثلما هو مناسبة للوقوف عند تلك القطيعة التي أحدثوها مع التقاليد.

فمنذ ظهور أول بيان لحركة المستقبليين الإيطاليين سنة 1909، ومروراً بحركات أخرى كالدادائية (dadaïsme) والسريالية

(1) Francine Chaîné, «À la frontière du théâtre et des arts visuels: La performance comme pratique indisciplinée,» *IDEA*, Applied *Theatre research Journal*, no. 5 (2004).

IDEA مجلة الأبحاث المسرحية التطبيقية، العدد الخامس، سنة 2004.

(2) أستاذة ومديرة أقسام الباكالوريا لتعليم الفنون التشكيلية BEAP بكندا. حاصلة على باكالوريا الفنون البصرية 1980، وشهادة جامعية في تدريس الفنون الدرامية 1981، وماجستير في الفنون البصرية 1983؛ ثم الدكتوراه في تدريس الفنون 1990. ومنذ ذلك الحين وهي تدرس بجامعة لافال (Laval) (مدرسة الفنون)، كما تساهم بجدية في إغناء النقاش والبحث العلمي حول سبل تطوير التدريس الفني ومواكبة تحولاته المتسارعة.

(surréalisme)، والفنانون في سعي حثيث نحو توسيع حدود الفن؛ ما مكنهم من كسر العزلة التي كانوا يتواجدون فيها ومن حيازة علاقات مع فنانين من مختلف الأقطار والتخصصات. لقد ساهمت هذه الحركات في تفجير الممارسات الفنية وبروز أشكال جديدة، وذلك من خلال عملها على زعزعة يقينيات المبدعين والجمهور على حد سواء: انفتاح، وفضول، ومخاطرة، وشغف تجاه كل الأعمال التي تتأسس على الأداء.

- **المستقبليون**

أصدرت **حركة المستقبليين** أول بيان لها سنة 1909 بقيادة فيليبو توماسو مارينتي (Filippo Tommasso Marrinetti)، وكان الهدف منه - على وجه الخصوص - التحفيز على المغامرة وعشقها؛ هكذا أصبح للمشاهدين دور جديد - في المسرح كما في الرسم، إذ أضحى الكل مدعواً للانخراط في العمل بفاعلية غير معهودة. أما الفنانون، فقد اكتسحوا الأحياء والفضاءات المختلفة، فعجت المسارح بالرسامين وامتلأت الأحياء بالممثلين.

لقد كان مارينتي معجباً بالمسرح المتعدد لخلوه من أي توجيه محدد؛ وهو مسرح يرمي إلى خلق الإدهاش، كما أن لعب الممثلين فيه يتم بمشاركة الجمهور؛ هذا المسرح الساذج والبسيط يتقاطع مع ما هو عجيب وجليل في الفن. لذلك استلهمه هو وزملائه لإعلان انطلاقة جديدة للممارسات الفنية والمسرحية في تلك الحقبة.

الحركة نفسها ضمّت عدداً من الموسيقيين، أمثال: روسولو (Russolo) الذي طور فن الضوضاء مستلهماً مختلف الأصوات والمحركات وأنواع الضجيج... في حين ابتكر دياغيلر (Diaghiler) الإيماءات الهندسية في الرقص؛ أما في المسرح، فقد انتشرت فكرة تعويض الممثلين بالدمى وأضحى الارتجال وسيلة لخلق الالتقاء: هذا هو العنصر النظري الآخر الذي اعتمده مارينتي وطوره بغية مقاربة العمل الفني بطريقة تركيبية تعيد اللعب إلى الواجهة، ومع منتصف العشرينيات كان المستقبليون قد استطاعوا تطوير شكل من أشكال الأداء القائم بذاته.

- **المستقبليون الروس**

خلال نفس الحقبة (تقريباً في سنة 1913)، تكتل الفنانون الروس بدورهم كردة فعل ضد الفن القديم، مصدرين بياناً يشدد على ضرورة توظيف الجسد كوسيط للرسم،

وقد كانوا يتجمعون في المقاهي حول مایاكوفسكي[3] (Maïakovski) ومالیفیتش[4] (Malevitch) بشكل خاص.

وإذا كان الإيطاليون قد أعادوا اكتشاف **المسرح المتعدد**، فقد وجه المستقبليون الروس اهتمامهم نحو فن السيرك والموسيقى الاستعراضية والمسرح المتعدد، حيث مكنتهم مقاربتهم المستقبلية والبنائية من تشكيل جبهة ضد الاتجاه الأكاديمي، ومقاطعة كل تقليد ينتهي إلى مسرح شعبي أو اجتماعي... كان أحد أبرز شخصيات هذه الحركة: نيكولاي فوريغر[5] (Nikolaï Foregger) الذي كان محاطاً بجملة من الفنانين منهم: السينمائي إيزنشتاين[6] (Eisenstein)؛ والكوريغراف لابان (Laban)؛ والمخرج فزيفولود مايرخولد (Vsevolod Meyerhold). وفي الذكرى الأولى لثورة أكتوبر سنة 1918 اقتحم الفنانون الأزقة والساحات العمومية لبلغراد... وبعد سنتين، اجتمع أزيد من ثمانمئة فنان في عرض فني واحد حمل عنوان اقتحام البلاط الشتوي (The Storming Winter Palace) من أجل إحياء نفس الذكرى.

- **الدادائيون**

في **زيوريخ**، وقبل انطلاق أنشطة الدادائيين، كان **نادي فولتير** تحت إدارة كل من إيمي هينينكز (Emmy Hennings) وهيغو بال (Hugo Ball)، يستقبل كتّاباً

(3) فلاديمير مایاكوفسكي (1893-1930م)، شاعر الثورة الروسية، لكنها تنكرت له وحاصره الجميع عندما تجرأ وكسر بنية الوزن في القصيدة الروسية التقليدية، ما جعله هدفاً للكل: ثواراً ورجعيين. سحبت مؤلفاته من المكتبات وحوصر بشكل رهيب، فأنهى حياته منتحراً، لكنه صار بعد موته أيقونة للتجديد ومعاداة للقديم البالي، ونبراساً لكل الحركات الطليعية في أوروبا (المترجمة).

(4) كازيمير مالیفیتش (1879-1935م)، فنان روسي وأحد أعلام الفن التجريدي، ومؤسس حركة السوبرماتيزم (Suprematism) التي دافعت عن فن تجريدي قوامه الأشكال الهندسية (دوائر/ مستطيلات ومربعات ومثلثات). وقد اشتهر هذا الفنان بلوحة (المربع الأسود) وهي عبارة عن لوحة مربعة سوداء خالية من أي شكل أو رسم. لذلك ظل هذا الفنان رمزاً لمعاداة المحاكاة التقليدية والانتصار لفن لا تشبيهي خالص ومجرد (المترجمة).

(5) مخرج وكوريغراف روسي (1892-1932م)، اشتهر بعروضه الراقصة المبكرة التي استلهم حركاتها من الآلات، وقد أثر بشكل كبير في مايرهولد، وكان أحد أهم مرجعياته في ابتكار البيوميكانيكا، كما ساهمت أعماله بعمق في هدم مبدأ الواقعية الذي أرسى قواعده مسرح الفن بموسكو (المترجمة).

(6) سيرجي إيزنشتاين (1898-1948م) مخرج سينمائي روسي، تميزت أفلامه باستعمال مدهش لتقنية المونتاج وباستخدام المشاهد الجماعية التي عوضت لديه الحضور الفردي للبطل. يعتبر ثورة في مجال السرد السينمائي (المترجمة).

ورجال مسرح من كل البقاع، يأتون للتعريف بإبداعاتهم ذات الاتجاهات المختلفة، كان من بينهم فرانك ويدكيند (Frank Wedekind) رجل المسرح المستفز والغريب الأطوار، وتريستان تزارا (Tristan Tzara) وجون أرب (Jean Arp) صاحب الإعلانات وكاندينسكي (Kandinsky) الذي كان يقدم شعره ولوحاته التشكيلية... أقفل **نادي فولتير** أبوابه بعد نشاط دام خمسة أشهر فقط، لتنطلق بعد ذلك حركة دادا (Dada) سنة 1916؛ هذه الأخيرة عرضت في أولى أمسياتها: موسيقى، ورقص، وبيانات، وقصائد، ورسم، وأقنعة وبذلات.. فانضافت بذلك تأثيرات الدادائيين إلى ما حققه المستقبليون من قبلهم، كمثل: صخب الموسيقى وتوسع دائرة الفنون، وملء الفنانون للمدينة وهم يلبسون بذلات وقبعات باذخة تشذ انتباه من يراها من المارة. استمرت حركة دادا أربع سنوات وكانت آخر أمسية لها قد عرضت في سنة 1919، حيث عاد تريستان تزارا (Tristan Tzara) إلى فرنسا ليلتقي هناك بـ: بريطون (Breton) وإيلوارد (Eluard) وكوكتو (Cocteau)، وبمعيتهم وضع اللبنات الأولى للحركة السوريالية.

- **السريالية**

في باريس، تم تنظيم أول أمسية دادا (Dada) في كانون الثاني / يناير 1920 بعد لقاء تريستان تزارا (Tristan Tzara) بالفنان التشكيلي بيكابيا (Picabia)، مما أثار استفزازاً لدى الجمهور كما حصل في زيوريخ. ابتكر الموسقي إيريك ساتي (Erik Satie) في نفس الوقت موسيقى الأثاث التي تضمنت عناصر من دادا، في حين أثار **استعراض الباليه**[7] الذي جمع الفنانين الأربعة: بيكاسو (Picasso) وساتي (Satie) وكوكتو (Cocteau) وماسين (Massine) ضجة كبيرة. وكان أبولينير (Apollinaire) هو أول من استعمل مصطلح السوريالية في مقال له من أجل تعيين الفنانين الذين ثاروا ضد الواقعية في المسرح. وقد ضمت جماعة دادا - السريالية تحت اسمها كلا من أندريه بريتون (André Breton)، وسوبولت (Soupeault) وأراغون (Aragon)، وبول إيلوارد (Paul Eluard)، وتريستان تزارا (Tristan Tzara)، وأيضاً مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp)، ومان راي (Man Rey)، وأنطونين أرتو (Antonin Artaud).

(7) الإشارة هنا إلى باليه (Parade) الذي أثار عند عرضه يوم 18 أيار/ مايو 1917 بمسرح شاتليه (Chatelet) بباريس. تميز العرض برسم بيكاسو للوحة ضخمة على ستارة العرض بقياس 10,50 سم X 16,50 سم. (المترجمة).

هؤلاء جميعهم شاركوا في إصدار بيان سنة 1924 الذي يقر بتفوق الحلم وحرية الفكر والالتقاء.

- **الباوهاوس**

في سنة 1919 قامت مدرسة للفنون ببرلين، بتجنيد كل الممارسات الفنية تحت منظور مجتمعي، هكذا رأت النور مدرسة **الباوهاوس**. استفاد الطلاب من ورشات مبتكرة تقوم على مزج الفن بالتكنولوجيا، وفي 1923 أقيم أول معرض للمدرسة سمي **"فن وتكنولوجيا - اتحاد جديد"** علاوة على ذلك، نظمت بالباوهاوس عدة مهرجانات كانت مرجعياتها دادائية. لقد استطاعوا تسفيه كل الأشكال الرسمية كما دعا إلى ذلك المستقبليون، أما أوسكار شليمر (Oskar Sclhemmer) (أحد مديري مدرسة الباوهاوس) فقد أحدث النوادي التكنولوجية وطور فن الأداء باعتباره فناً شاملاً.

- **فن الأداء في أميركا وفي أوروبا**

ظهر فن الأداء في الولايات المتحدة سنة 1930، وفي منتصف الأربعينيات أصبح يعتبر نشاطاً قائماً بذاته وفناً للتحريض. قدم **كوليج الجبل الأسود** تكويناً متعدد الاختصاصات، حيث كان يعتبر الأداء فناً للتسلية، وتم استدعاء عدد من فناني **الباوهاوس** من أجل تدريس مواد: الفضاء، والشكل، واللون، والإضاءة، والصوت، والحركة، والموسيقى، والزمن وغيرها، كما تم استدعاء فنانين شباب في بداية مشوارهم الفني من أجل التدريس في المدرسة الصيفية، كان من بينهم الراقص ميرس كونينغهام (Merce Cunningham) والملحن جون كيج (John Cage)، هذا الأخير أصدر بياناً حول أسر الأصوات. وكتطور منطقي لما سبق، سيؤدي الفن المباشر إلى ظهور فن الوقعة (Happening) حيث يشكل المشاهد جزء مكملاً للعمل الفني ومعايناً لتشكله الفعلي المباشر. وقد كان الراقصان سيمون فورتي (Simone Forti)، وإيفون رينر (Yvone Rainer)، وفنان الفيديو نام جون بايك (Nam June Paik) من بين المشاركين في هذه التظاهرات الفنية.

وخلال نفس الفترة، عرفت أوروبا أيضاً عروضاً للأداء؛ فمثلاً في فرنسا كان الفنان إيف كلاين (Yves Klein) يقوم بالصباغة الفورية على الأجساد، وفي ألمانيا عمل جوزيف بويز (Joseph Beuys) على تحويل ما هو يومي ومبتذل إلى فن، في حين قدم بييرو مانزوني (Piero Manzoni) عروضاً في فن الوقعة بإيطاليا. لقد أعادوا النظر

في الوجود المادي (للعمل الفني) فأبعدوه وأهملوه أمام تصاعد الفن المفاهيمي (L'art conceptuel).

إن فن الأداء - باعتباره فناً للعابر وللحاضر- يحتل مكانة مهمة في عالم الفن، إذ يعامل الفنان جسده كمادة ويسائل عبره الصلة بالزمن وبالفضاء، فنانون آخرون عالجوا سؤال الجسد مثل فيتو أكونسي (Vito Acconci) وأوبنهايم (Oppenheim)؛ في حين استقت لوري أندرسون (Laurie Anderson) أعمالها من السيرة الذاتية (l'autobiographie).

وفي كندا، استطاعت مجموعة تورنتو العامة Idea أن تحظى بلقب **دادا - الكندية** في الوقت الذي كان فيليب غلاس (Philip Glass) وروبرت ويلسون (Robert Wilson) يعملان على إدراج مسرح الصورة في أعمالهم الفنية والأدائية بالولايات المتحدة الأميركية[8].

من خلال هذا المسار التاريخي، نستشف كيف أن **فن الأداء** ينحدر من تكتلات لفنانين من مختلف المشارب الإبداعية التي كانت قد طالبت فيما مضى بالقطيعة الجذرية مع الماضي. ووفق هذا المنظور أيضاً، يمكن نعت الأسلوب الفني لهذه الجماعات بالأسلوب الحداثي الذي حسم مع أشكال الفن القديمة. هكذا، تكون أعمال الأداء في تلك الفترة تمثيلاً لتوجه فكري حداثي؛ الأمر الذي لا ينسحب بالضرورة على ما تمثله فنون الأداء اليوم.

- **فن الأداء اليوم**

«**بقدر ما يوجد من أداء يوجد مؤدون**» هذا ما قاله الفنان روبرت راسين (Robert Racine)، وأخذه عنه عدة فنانين. في عدد حديث من مجلة **إيسي فنون** (*Esse Arts*) + **آراء** (*Opinion*) الكندية[9]+، نشر استطلاع للرأي أجري مع سبعة وعشرين مؤدياً حول ممارستهم الفنية، فأفضى تعريفهم لفن للأداء إلى عدة أجوبة

(8) يعد عرض (إنشتاين على الشاطئ)- 1976 باكورة أعمالهما؛ وهو عمل ملتبس يستعصي على التصنيف، إذ جاء مزيجاً من الغناء والرقص وموسيقى الجاز والأداء والتشكيل والفيديو والتجهيز. تمت إعادة تقديمه من جديد سنة 2012.

(9) مجلة كندية للفن المعاصر اليوم، تأسست بمونتريال سنة 1984 على يد طلبة الفنون البصرية، وصارت توزع بكندا وأميركا ثم بأوروبا. يخصص كل عدد لموضوعة بعينها. نالت العديد من الجوائز والتقديرات الدولية، ولا تزال توزع إلى اليوم بنجاح باهر (المترجمة).

مختلفة، فهو: فن/ حركة/ تمرد/ ممارسة الحاضر/ حضور في العالم/ فن حي/ فن متعدد التخصصات/ حركة أو تدخل/ مناورة/ وأيضاً أداء، وبقدر ما تحيل هذه السلسلة من العبارات إلى ممارسات متفردة، فهي تحيل أيضاً إلى فنانين مختلفين ومؤدين - كما أكد راسين (Racine). وفي نفس الاستطلاع، قدم الفنانون إشارات إلى مصادر الإلهام التي تقودهم إلى إبداع أعمالهم، كانت هذه بعض منها: ممارسة مستوحاة من كتابة/ من صوت/ من شيء تافه/ من ثوب/ من بذلة/ من وضعية/ من حركة/ من كلمة/ أو من اعتبارات فضائية... إلخ، مما يؤكد على مدى تنوع منطلقات الأعمال الأدائية، وتشعب مساراتها التطبيقية المتنوعة.

ثيري دو ديف (Thierry De Duve) (1981) عرف هذا الفن بالعبارة التالية: «**نسمي أداءً كل شكل من أشكال الفن المعاصر ليس برسم أو نحت أو مسرح أو رقص أو موسيقى أو إيماء أو حكي أو حادثة** (Happening) **لكن مستوحى بشكل أو بآخر من هذه الأنواع المختلفة**». فالعمل الإبداعي يدخل في علاقة حوار مع الزمن والفضاء، ومن أجل تحققه الفعلي يحتاج لحضور كل من الفنان والجمهور في نفس الآن. لا يهدف الأداء اليوم إلى الاحتجاج ولا بالضرورة إلى القطع مع التقليد، إنه يحيي تحديداً أسئلة حول الفن والجسد والفضاء والكلمة والأصوات والصورة سواء تلك المعدة تقنياً أم لا... إلخ.

فيرال (Feral) (2000). هناك عدة وجهات نظر حول الفن وهي متداولة في مختلف الممارسات الفنية وفي فن الأداء؛ فالمؤدي لا يكتفي بالحاضر الذي يعيشه، وإنما يعود أيضاً إلى الماضي للتعقيب عليه، عاكساً بذلك مرآة للجمهور. هكذا تندرج ممارسات هؤلاء الفنانين ضمن توجه ما بعد حداثي (Feral 2000). وحالياً بكندا يعرض **فن الأداء** أكثر من أي وقت مضى في المهرجانات وضمن التظاهرات الفنية. مؤدون منحدرون من الفنون البصرية، من الرقص ومن الموسيقى والمسرح؛ هذه الممارسة حاضرة أيضاً في أوساط التكوين الجامعي، حيث تم اقتراح دروس نظرية وتطبيقية في نفس الموضوع، وأكثر من ذي قبل، أصبحت مدارس الفنون البصرية وفي بعض الأحيان مدارس المسرح هي من يقترح هذه الدروس، عمل مرن ولا يحتاج إلا لأمكنة عرض راقية. هكذا أغوى فن الأداء الفنانين الشباب ذوي الأذواق المتعددة، المنفتحين على مختلف الفنون والراغبين في التواصل المباشر مع الجمهور.

الجدول 1: مميزات كل من المسرح وفن الأداء

المسرح	فن الأداء
مسافة الشخصية	مؤدي مباشر
مسافة النص الدرامي	فعل مباشر
مسافة الإخراج	مكان عرض مباشر
مسافة المواضعات	ليس هناك مَعْلم أو مواضعات
مسافة الزمن الدرامي	زمن حدث حقيقي مباشر

إن فن الأداء كما يظهر الجدول أعلاه يتميز عن المسرح ببعده المباشر وغير المفارق على الخصوص. لذلك، نقترح الاطلاع على بعض آراء المؤدين حول التمثيل وفنون العرض، من خلال ما قدموه من أجوبة في نفس العدد من مجلة **إيسي فنون** (*Esse Arts*) + **آراء** (*Opinions*) الكندية +:

- الإجراء هو جزء من الأداء المقدم، مثله مثل الإجراء السابق على العرض، وعكس ما يذهب إليه دوبورد[10] (Debord) كون العرض هو استهلاك ثقافي، فإن الأداء هو استفسار اجتماعي وسياسي / (رأي كاميلو (Camelo)).

- فنون العرض تتم في مكان خاضع لمراقبة الفنانين، في حين فن الأداء هو حدث يطرح فيه الفنان سلسلة من الأشياء المبهمة التي يجب أن تفهم خارج مواضعات الفن المسرحي. (رأي إشيربيرغ (Echerberg)).

- هناك شكل من التمسرح لا سبيل لتجنبه، يبدأ بتركيز الجمهور على جسد الفنان. (رأي بابن (Babin)).

- بالرغم من وجود مرفأ للملابس، فإن هذه تبقى ملابس المدينة؛ وبالرغم من

(10) المقصود هنا الإحالة على كتاب غي دوبورد (Guy Debord) الشهير **مجتمع الاستعراض** (*La société du spectacle*) الذي مهد له بالجملة التي صارت أشهر من نار على علم وتلخيصاً لواقع التقدم الرأسمالي على الحياة اليومية: **(تبدو كل حياة المجتمعات التي تسود فيها ظروف الإنتاج الحديثة كتراكم هائل من الاستعراضات)**. انظر: Guy Debord, *La société du spectacle*, 3ème éd. (Paris: Editions Gallimard, 1992) (المترجمة).

اقتراب اللعب مما يقدم في المسرح، إلا أن المؤدي لا يندمج في شخصية ما وإنما يحتفظ بشخصيته نفسها. (رأي أوسلن (Oslon)).

- ناتالي ديروم (Nathalie Derome) وجوسي ترومبلاي (Josee Tremblay) ينظران إلى الأداء كإجراء يعرض شكلاً غير نهائي، وذلك بحذفه الركح وخلق فضاء توتر بين المؤدي وجمهور.

من خلال هذه الآراء يتضح أن أغلب الفنانين يجدون فرقاً واضحاً بين فنون العرض أو فنون المشهد وبين فن الأداء؛ فهذا الأخير يبدو أكثر مرونة في التحقق ولا يحتاج لأماكن محددة للعرض. لهذا، يقدم أغلب المؤدين أعمالهم بشكل منفرد، الشيء الذي لا يمنع - مع ذلك - تعاوناً مشتركاً في مناسبات خاصة.

بعد الوقوف على مميزات كل من المسرح وفنون الأداء، وكذا الفرق بينهما، نمر الآن للوقوف على علاقة الفنانين بعروضهم:

الجدول 2: الفنان وعلاقته بالعرض

في المسرح	في الأداء
هو ممثل	هو مؤدٍ
يلعب شخصية ما	يبقى هو نفسه
يترجم نصاً تم إخراجه من أطراف آخرين	يقول ربما نص قد أخرجه بنفسه
يمثل نصاً درامياً (دوبون 2000)	يقوم حدثاً
لديه مسافة متخيلة عن شخصيته	حضور فعلي للموضوع (هو نفسه) في الحدث (دوديف 1981)
يلعب في فضاء ثقافي وعلى ركح	يقدم أداءه في فضاءات ثقافية أو غيرها دون خشبة إلزامية

يلعب داخل ديكور	يلعب ببعض أو بدون ديكور (كارلسون 1996)
محاط بفريق عمل	وحيد دائماً باعتباره مديراً لعمله
يقدم عملاً منتهياً	يقدم إجراء
يمثل زمناً خيالياً وفي مكان درامي خيالي	يلعب في زمن حقيقي وفي مكان حقيقي

يمكن هذا الجدول من ملاحظة الفروق بين كل من الممارستين الفنيتين (العرض والأداء)، أما المتفرج فيكون في موقعين متناقضين. ففي المسرح عادة ما يكون لديه مكان مألوف ناتج عن المواضعات والتقاليد والذي يسمح له بالتواجد الفعلي، أما في الأداء فالمشاهد يعد جزء من بناء العمل الذي هو في طور التشكل أمام عينيه. وهذا قد نجده أيضاً في أشكال المسرح المجازف الذي يقترب بدرجة كبيرة من خصائص فن الأداء، لكننا هنا نحيل على المسرح التقليدي شكلاً ومضموناً من أجل تفسير ما نقول.

- **خلاصة: فن الأداء، ممارسة متنطعة**

مكننا تتبع فن الأداء من زاوية تاريخية من اكتشاف حاجة مختلف المبدعين، أو بالأحرى حرصهم على التكتل داخل مجموعات فنية. فالمستقبليون وإلى حدود الثلاثينيات من القرن الماضي في أوروبا وأميركا بحثوا عن إيجاد موقع معارضة مع الماضي من أجل الانخراط في الحاضر، ثم صدرت بيانات عدة من أجل فرض فكر مغاير/ متفرد ينطبع بمقاطعته للتقليد. هذه المجموعات الفنية عملت بشكل ما على خلق أشكال فنية جديدة منفتحة اقتربت تدريجياً من فن الأداء كشكل فني بدون حدود وكممارسة منفلتة – على حد قول مارفن كارلسن (Marvin Carlson 1996).

فنون الأداء اليوم حاضرة أكثر من أي وقت مضى في المشهد الفني، إنها من أجل تحررها لا تتعارض مع الماضي، لكنها مع ذلك قلقة تجاه غياب معالم معهودة في فنون العرض. ينوجد الأداء حيثما لا ننتظره؛ إنه يقدم فناناً بصدد إنجاز عمل فني وإخراجه للنور. هذا التوتر الذي يخلقه إبداع في طور التحقق هو الذي تقترحه فنون الأداء اليوم، ومن يمارسها يضع الجمهور في مكان مختلف عن كل أماكن العرض

التقليدية. الأداء هو فن أقرب إلى ورشة الفنان منه إلى صالات العرض، إنه «نومانس لاند» كل الاحتمالات.

المقال الأصلي مأخوذ عن IDEA، **مجلة الأبحاث المسرحية التطبيقية**، العدد الخامس، سنة 2004.

Chaîné, F. «À la frontière du théâtre et des arts visuels: La performance comme pratique indisciplinée,» *IDEA*, *Applied Theatre Research Journal*, no. 5 (2004).