

ALL DONE BY KINDNESS

Jonathan Allen

1. Stephen Duncombe, *Dream: Reimagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*, New York: The New Press, 2007, p.42.

2. In *Modern Enchantments*, cultural historian Simon During sets out to establish a clear distinction between two constitutively different but historically coexisting magics: magic that draws upon supernatural agency (its occult, shamanic and spiritualist traditions for instance, but also including the supernaturalism of mainstream religion), and magic that makes no claim, or no serious claim at least, to being in contact with supernatural forces. This 'secular magic' is therefore the province of the sleight-of-hand artist or stage illusionist. See S. During, *Modern Enchantments: The Cultural Power of Secular Magic*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

3. Sally O'Reilly and Ian Saville, 'I Can See Your Ideology Moving', *Cabinet*, no.26, Summer 2007, p.104. At a press briefing on 12 February 2002, the United States Secretary of Defense Donald Rumsfeld described the absence of evidence linking the government of Iraq with the provision of WMDs to terrorist groups with the following words: 'There are known knowns; there are things we know we know. We also know there are known unknowns; that is to say, we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns – the ones we don't know we don't know.'

In his book *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*, Stephen Duncombe contrasts the opaque and coercive cinematic spectacles of Leni Riefenstahl with the fantasy worlds of Las Vegas: 'The appeal of Las Vegas is not based on trickery (other than the odds at the gambling tables); the Strip is a transparent spectacle. *What is being sold, and what is being enjoyed is illusion – but not delusion.*'¹ Duncombe continues by arguing that progressive politics in contemporary democracies would have more critical purchase if the imaginative and even libidinous desires of its citizens were taken more seriously. Popular cultural forms traditionally scorned by the Left – commercial advertising, video games, celebrity culture, and indeed Las Vegas – ought be recognised, according to Duncombe, as case studies in the mobilisation of contemporary desire, and their structural lessons learnt, appropriated and repurposed for progressive ends. As a counter-measure to the delusional powers of coercive (i.e. Debordian) spectacle, Duncombe offers the 'ethical spectacle', the utopian qualities of which include transparency, openness, participation, and – despite its deployment of forms of illusion – a prioritisation of the real.

Duncombe names several precursors of the ethical spectacle: the satirical verse of Jonathan Swift, Mikhail Bakhtin's *carnavalesque*, the *détourned* cinema of the Situationists and Reclaim The Streets activism. However, given his valorising use of the term 'illusion', a figure that might also be included is the theatrical, or 'secular' magician.² Continually decoying, rusing, dazzling and directing the attention of the audience, the secular magician is a highly proficient illusion designer. Furthermore, the magician's intention is not to permanently delude but rather temporarily disrupt our perceptual and epistemological assumptions about the world in the name of entertainment. Paraphrasing the words of Donald Rumsfeld, the magician Ian Saville has described secular magic as a spectacle mediated by 'known unknowns, rather than unknown unknowns'.³ By displaying his/her tricks 'honestly' (i.e. as tricks), the conjurer reinforces the audience's consciousness of the world's mutability. Herein lies secular magic's 'ethics'.

Art's subtlest deconstruction of the spectacle of secular magic – Hieronymus Bosch's *The Conjurer* (c.1475–80) – is, like Duncombe's book, a meditation on the relationship between temporary illusion (from the Latin *ludere*, meaning to play) and permanent deception (from *decipere*, to ensnare or trap). In Bosch's painting an itinerant street conjurer – or juggler, as the sleight-of-hand artist was known until the latter part of

the 18th century – is seen performing a traditional cups and balls trick. A small crowd gathers around the performer's table where one spectator is shown responding in astonishment to the trickery unfolding before his eyes. Bosch shows the force of the spectator's bewilderment in the form of a toad that emerges like a proto-linguistic vomitus from the spectator's mouth. However, the artist also lets us glimpse a detail concealed to those within the painting's pictorial logic: a pickpocket beginning to remove the purse from the waistband of the distracted spectator.⁴

Bosch's painting offers no harmonious resolution as to the ethical conflict between illusions and deceptions. *The Conjuror* could be read as depicting either an entertainer conspiring with a thief (i.e. illusion in the service of deception) or as the depiction of a deceiving thief preying upon a benign illusionist.⁵ Through this ambivalence, however, the painting denotes a stark and psychologically modern disposition towards the performance of power. Who, Bosch seems to ask, directs our attentions and resources in this situation, and to what ends? The same, by analogy, might be asked of the various power structures, whether governmental, legal, economic, religious or otherwise, which constitute the scenography that we engage as daily social reality. In fact it is no surprise that for centuries the sleight-of-hand artist has been an iconographic staple for cartoonists satirising the dynamics of power. As Karen Beckman has noted, and perhaps Bosch might have agreed, secular magic 'provokes critical spectatorship through its self-acknowledged performance of undisclosed activity'.⁶

While secular magicians might sensitise us to potential misdirection in the social, political and cultural realms, their performances compel our interest for another reason. In seeming to command alarming discontinuities in the laws of nature – the levitation of a human body, for example – conjurers mobilise our atavistic desire for supernatural or paranormal agency. Secular magic is, in the words of the magician Teller, 'the theatrical linking of a cause with an effect that has no basis in physical reality, but that – in our hearts – ought to'.⁷ However, once a natural rather than supernatural basis for a magical effect is established, the latter's ability to astound us can be understood in terms of the magician's capacity to establish and maintain a frame through which simulated power over natural causality is experienced as real. And it is the intentional construction and infinite malleability of this reifying frame that draws comparisons between secular magic and its counterpart on the political stage – statecraft – as well as the various forms of oppositional spectacular performativity that Stephen Duncombe describes.

4. Jeffrey Hamburger's widely accepted commentary 'Bosch's *Conjuror*: An Attack on Magic and Sacramental Heresy' (1984) interprets *The Conjuror* as an 'anti-mass' in which a heretical performer leads souls to damnation via a blasphemous communion using cups and balls (instead of wine and bread), thus causing the toad of heresy to issue symbolically from the misdirected believer's mouth. However, despite the precision of Hamburger's iconographical research, he does not acknowledge the fact that causing a toad to leap from a spectator's mouth was a common conjuring trick during the period. This additional information suggests that we should proceed with caution when assigning symbolic significance to Bosch's conspicuously magic-related imagery. See: J. Hamburger, 'Bosch's *Conjuror*: An Attack on Magic and Sacramental Heresy' *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.14, no.1, 1984, pp.4–23.

5. Elina Gertsman analyses Bosch's painting in relation to contemporary Dutch proverbs and the religious debates during the period and concludes that, like Bosch's conjurer, the painting 'finds itself in constant flux as it builds up its own pictorial proverb about illusive appearances and their elusive meanings'. See E. Gertsman, 'Illusion and Deception: Construction of a Proverb in Hieronymus Bosch's *The Conjuror*', Athanon XXII, Florida State University, 2004, pp.31–37. Magic historian and magician Bob Read suggests that Bosch's painting could be read as a study on the nature of observational attention: 'Like the performer's audience, we too are momentarily distracted before the black humour of the situation sinks in. Our attention is drawn to the conjurer and we only gradually focus a double take upon the thief.' In other words, Bosch is using the illusionistic properties of painting to demonstrate our vulnerability to visual misdirection. See B. Read, 'The Evolution of Magical Cartoons', *Magic Cartoons* (ed. Christoph Wasshuber), Lybrary.com, 2002.

6. Karen Beckman, *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*, Durham: Duke University Press, 2003, p.190.

7. George Johnson, 'Sleights of Mind', *The New York Times*, 21 August 2007. Teller (born Raymond Joseph Teller in 1948) is an American magician, writer and historian, and the often-silent half of the magic duo Penn & Teller.

8. Dan Schill, *Stagecraft and Statecraft: Advance and Media Events in Political Communications*, Langham: Lexington Books, 2009, pp.87 and 92.

9. Jonathan Allen, 'Deceptionists at War', *Cabinet*, no.26, Summer 2007, pp.65–72; 'From Bosch to Blackpool', *Magic Show* (exh. cat.), London: Hayward Gallery, 2009, p.20 and pp.93–106.

In his book *Stagecraft and Statecraft*, media theorist Dan Schill analyses the elaborate strategies of 'advance' teams and scripted media events that have become fundamental components of contemporary political communication. One might expect Schill to strongly condemn the unethical and coercive use of such tools in the hands of authoritative power, but as with Bosch's painting, the implications of Schill's study are more challenging. 'Media events,' he writes, 'are not inherently unethical. The media event tactic by itself is amoral – it can be used for good and bad motives [...] The ultimate responsibility lies with the audience – the citizens whom the politician represents – to assess the messages and come to their own decisions about the appropriateness of a leader's media events.' Schill suggests that political communications scholars ought to play an increased role in 'pulling back the proverbial curtain and revealing the advance wizards behind the curtain staging the events'.⁸

Given their access to a vast armoury of covert technology and dissembling expertise, might not secular magicians also play a role in the analysis of the tactics and motivations of hegemonic power? After all, the latter historically has recognised secular magic's own agency; conjurers have frequently been co-opted by governments during periods of warfare, by corporations looking to boost profits, and by religions to recruit followers, and in such roles these 'conjurers of consent' (to paraphrase Edward Bernays' infamous 'engineering of consent') have used power's solicitations for their own material and ideological ends.⁹ Less ideologically embedded magicians, however, might draw encouragement from a re-reading of the apparently banal phrase that the English magician David Devant frequently added to his publicity materials: *All Done By Kindness*. Given the clear imbalance of power between the performer and viewers at a magic show – the magician always 'knows' more than the audience about how the illusions are constructed – a bias towards 'kindness' within this potentially exploitable relationship becomes ethically, if not politically charged. It remains an open question to contemporary practitioners whether or not radicalising kindness, and/or contributing to the process of unmasking agents of nefarious political power, are behaviours that should be added to the toolbox of contingent guile which has been gathered and hidden for centuries by conjurers within the closed world of the secular magic.

The political status of Bosch's painting was radically transformed on 1 December 1978, when it was stolen from the Musée de Saint-Germain-en-Laye by members of the French

anarcho-communistic group Action Directe. The attempt to negotiate the artwork's return in exchange for munitions came to an end two months later when one of the group's members, Eric Moreau, was detained in Paris's ninth arrondissement and the painting found in his car. Although Duncombe and Schill would no doubt condemn the extreme violence of Action Directe's wider political methods, they might well approve of the group's taste in late 15th-century art. The attempted weaponisation of Bosch's panel and the political resonances of its ambiguous iconography did not pass unnoticed. Whilst newspapers delighted in the event with headlines such as *L'Escamoteur escamoté* (The Conjuror Conjured), the painting was removed from permanent public display and now emerges from its secret location for just a few days each year, to be shown in Saint-Germaine-en-Laye under heavy, state-ordained guard.



◆ Hieronymus Bosch
The Conjuror, c.1475–80
 Oil on wood
 53 x 65 cm
 Musée Municipal,
 Saint-Germain-en-Laye

هيرونيموس بوش
 المشعوذ، ١٤٧٥-١٤٨٠
 ألوان زيتية على خشب
 ٥٣ × ٦٥ سم
 متحف مدينة سان جيرمان أون لبي



◆ Balthazar Sylvius van den Bos
 (after Hieronymus Bosch)
The Conjuror, c.1550–60
 Engraving on paper
 24.4 x 32.3 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam

بالتازار سيلفيوس فان دين بوس
 (لاحق لهيرونيموس بوش)
 المشعوذ، ١٥٥٠-١٥٦٠
 حفر على الورق
 ٤.٤٢ × ٣.٢٣ سم
 متحف الريجك، أمستردام

يد أعضاء جماعة العمل المباشر الفرنسية الفوضوية-الشيوعية. وانتهت محاولات التفاوض من أجل تسليم اللوحة مقابل ذخيرة بعد شهرين حين اعتقل أحد أعضاء الجماعة - إريك موريو - في الدائرة التاسعة بباريس وعثر على اللوحة في سيارته. وعلى الرغم من أن كلا من دونكومب وشيل كانا دون شك سوف يدينان العنف المتطرف لجماعة العمل المباشر في نشاطها السياسي الأوسع، فلربما اتفقوا مع الجماعة في تقديرها لفن أواخر القرن الخامس عشر. إن محاولة تسليح لوحة بوش وتردد صدى أيقنتها المبهمة سياسياً لم تمر مرور الكرام. ففي الوقت الذي ابتهجت فيه الصحف فأطلقت عناوين من نوع "عودة الساحر"، فإن اللوحة ذاتها قد أزيلت من المجموعة الدائمة المعروضة للجمهور، تخرج من مقرها السري لأيام معدودات كل عام كي تُعرض في سان جرمان إن لاي تحت حراسة الدولة المشددة.

أواخر القرن الثامن عشر) يقدم عرضاً يتضمن حيلة الكرات والأقداح التقليدية. يتجمهر حشد ضئيل من المتفرجين حول طاولة المؤدي وقد بدأ أحدهم مشدوهاً بالحيلة التي تشهدها عيناه. يبين بوش قوة اندهاش المتفرج في صورة ضفدع ينبثق من فمه كقوى شبه-لغوي. ومع ذلك فإن الفنان يسمح لنا أن نختلس النظر إلى تفصيلة تخفى على أعين من الموجودين في نطاق منطلق اللوحة التصويري: نشال يشرع في سرقة حافظة نقود من زنار أحد المتفرجين المشدوهين.^٤

لا تطرح لوحة بوش أي حل متجانس بشأن الصراع الأخلاقي ما بين الوهم والخداع. من الجائز تأويل لوحة "الساحر" بوصفها تصوير إما لفنان ترفيهي متواطئ مع لص (أي وهم مكسب لخدمة الخداع) أو تصوير للص مخادع يستغل ساحر طيب.^٥ تفضي هذه الازدواجية على كل حال إلى دلالة اللوحة على نزعة صارمة وحديثة نفسانيا نحو أداء السلطة. وكأن بوش يطرح تساؤلاً: من يلفت انتباهنا ومواردنا في هذا الموقف وبأي غرض؟ ويجوز مجازاً طرح التساؤل نفسه بشأن شتى موازين القوى، سواء الحكومية أو القانونية أو الاقتصادية أو الدينية أو غيرها، والتي تصيغ إحداثيات المشهد الذي ننخرط فيه واقعا مجتمعياً معاشاً. ليس من الغريب في الواقع أن ينهل الرسامون الهزليون ولقرون من أبقنة فنان خفة اليد وقتما يودون السخرية من موازين القوى. فكما أشارت كارن بكمان وربما اتفق معها بوش، إلى أن السحر العلماني "يستثير فعل مشاهدة نقدي من خلال أدائه الذي يعترف بذاته لأنشطة غير معلنة."^٦

في الوقت الذي قد يتمكن فيه السحرة العلمانيين أن يدفوننا نحو ضلال محتمل في عوالم الاجتماع والسياسة والثقافة، فإن أداءهم يلهب مخيلتنا لسبب آخر. فبينما يتظاهرون بامتلاك بقدرتهم المقلقة على إيقاف قوانين الطبيعة - كتخليق الجسد البشري في الهواء على سبيل المثال - فهم يشحذون رغبتنا الرجعية في امتلاك الوكالة لقوى ماورائية وغير طبيعية. إن السحر العلماني، كما يقول الساحر تيلر "هو الرابط المسرحي ما بين السبب والنتيجة، والتي لا أصل لها في الواقع المادي وإن كان ينبغي لها ذلك في قلوبنا."^٧ ولكنه وبمجرد تكريس أصل مادي للسبب السحري بديل عن الأصل غير الطبيعي، فإنه من الممكن استيعاب قدرة الأخير على إثارة الدهشة فيما من زاوية قدرات الساحر على إنشاء إطار والحفاظ عليه، يجري فيه اختبار القوة المحاكية التي تتحكم في السببية الطبيعية وكأنها واقع. وحقاً إنه ذلك التأسيس المتعمد لذلك الإطار التشيئي وقدرته المطلقة على التحول، ما يعقد مقارنة ما بين السحر العلماني ونظيره على الساحة السياسية - حرفة شئون الدولة - إلى جانب شتى أشكال الأداءات المشهدة المعارضة، والتي يصفها دونكومب.

٤ إن ملاحظات جفري هامبرغر المقبولة لدى جمهور المتخصصين والتي تحمل عنوان "ساحر بوش: هجمة على السحر وهرة الأسرار المقدسة" (١٩٨٤) تسعى إلى تأويل لوحة "الساحر" بوصفها "قداساً مضاداً" يؤم فيها مؤدي مهترق أرواحاً نحو اللعنة في طقس تناول تجديفي مستعينا بقران من أكواب وكرات (بدلاً من النبيذ والخبز)، وبذا يدفع ضفدع الهرطقة إلى الخروج رمزياً من فم المؤمن الضال. وعلى الرغم من دقة بحث هامبرغر حول أبقنة العمل، فإنه يتجاهل أن قفز الضفدع من فم المتفرج لم يكن سوى أحد الحيل الشائعة لسحرة تلك الحقبة. تشير تلك المعلومة الإضافية إلى ضرورة الحذر لدى المضي قدماً في إضفاء قيمة رمزية على تصورات بوش ذات المعالم السحرية الجليلة.

٥ تتناول إلينا غيرتسمان لوحة بوش بالتحليل وعلاقتها بالأمثال الهولندية المعاصرة وبالجدل الديني المحتدم إبان تلك الفترة، وتصل إلى أن اللوحة شأنها شأن ساحر بوش "تجد نفسها في خصم دق لا ينتهي بينما ترص لبنات أمثولتها التصويرية الخاصة والمتعلقة بالمظاهر الخداعة وما تحمله من معان خداعة". انظر إ. غيرتسمان "الوهم والخداع: بناء الأمثلة في لوحة "الساحر" "الهيرونيوموس بوش". أتناور الجزء ٢٢، جامعة ولاية فلوريدا، ٢٠٠٤، ص. ٣٧-٣١. يدفع الساحر والمؤرخ السحري بوب ريد بأنه من الممكن أن تقرأ لوحة بوش بوصفها دراسة في طبيعة الانتباه الملاحظي: "شأننا شأن جمهور المؤدي، فإن انتباهنا نحن أيضاً يتشقت لحظياً، قبل أن يتمكن منا حس الفكاهة السوداء التي ينطوي عليها المشهد. إن انتباهنا يتجذب نحو الساحر قبل أن نبدأ رويداً في الانتباه للص." بعبارة أخرى، فإن فوش يستعين بخواص التصوير الإيهامية بغية أن يبين لنا ضعفنا أمام التشيئت البصري. انظر ب. ريد، "تطور الرسوم الهزلية السحرية"، الرسوم الهزلية السحرية (تحرير كريستوف واشوبر)، ٢٠٠٢، Lybrary.com.

٦ كارن بكمان، "نساء تختفي: السحر والسينما والنسوية"، دورهام: إصدارات جامعة ديوك، ٢٠٠٣، ص. ١٩٠.

٧ جورج جونسون، "حيل العقل". نيويورك تايمز، ٢١ أغسطس / آب ٢٠٠٧. تيلر (اسمه الكامل ريموند جوزيف تيلر وولد في العام ١٩٤٨) ساحر وكاتب ومؤرخ أمريكي، وهو أحد ثنائيي السحرة بن وتيلر، والذي يلتزم الصمت عادة.

٨ دان شيل، "حرفة المسرح وحرفة شئون الدولة: الاستطلاع والفعاليات الإعلامية في الاتصال السياسي"، لانغران: لكسنتون بوك، ٢٠٠٩، ص. ٨٧ و٩٢.

٩ جونان آلان، "المخادعون في الحرب"، كابينت، العدد ٦٣، صيف ٢٠٠٧، ص. ٦٥-٧٢. و"من بوش إلى بلاكيول"، "العرض السحري" (كتالوج المعرض)، غاليري لندن هوارد، ٢٠٠٩، ص. ٢٠ و٩٣-١٠٦.

في مؤلفه "حرفة المسرح وحرفة شئون الدولة" يتناول المُنظر الإعلامي دان شريل بالتحليل الاستراتيجيات المعقدة لفرق الاستطلاع وللفعاليات الإعلامية التي تتبع نصاً مكتوباً والتي صارت مكونات أساسية في الاتصال السياسي المعاصر. قد يحسب المرء أن يقف شريل موقف الإدانة من الاستخدام غير الأخلاقي والمثلي لتلك الوسائل من قبل القوى السلطوية، ولكن دراسة شريل شأنها شأن لوحة بوش تترك بين يدينا فرضيات أكثر صعوبة. "إن الفعاليات الإعلامية" كما يقول، "ليست غير أخلاقية في جوهرها. إن أسلوب الفعالية الإعلامية عديم الأخلاق في حد ذاته، فيجوز أن يستغل لأغراض طيبة أو خبيثة... وتبقى المسؤولية النهائية بين يدي الجمهور - المواطنين الذين يمثلهم السياسي - من أجل تقييم الرسائل المطروحة واتخاذ قراراتهم بشأن ملائمة الفعالية الإعلامية لزعيم ما." يدفع شريل هنا بضرورة أن يلعب دارسو الاتصال السياسي دوراً إضافياً في "إمالة لثام المثالية والكشف عن السحرة الاستطلاعيين الذين يختفون خلف ستار الحدث."^٨

ونظراً لما بين أيديهم من ترسانة عريضة تتضمن تقنيات مخفية وخبرات نفاقية، أليس من الجائز للسحرة العلمانيين أن يلعبوا هم أيضاً دوراً في تحليل أساليب السلطة المهمنة ودوافعها؟ لقد اعترفت تلك تاريخياً على كل حال بصلاحيات السحر العلماني: إذ وضع السحرة أيديهم بأيدي الحكومات في أوقات الحرب، وبأيدي الشركات لزيادة أرباحها، وبأيدي الدين سعياً لتجنيد المزيد من الأتباع. وبذا صار "سحرة السكوت" هؤلاء (على غرار "مهندسي السكوت" سيئ السمعة بحسب وصف إدوارد برناي) يستخدمون تحريض السلطة ابتغاء تحقيق مآربهم المادية والمذهبية.^٩ أما أولئك السحرة الأقل جذرية في المذهبيات، فربما يجدون تشجيعاً في إعادة قراءة عبارة تبدو تافهة، اعتاد الساحر الإنجليزي دافيد ديفانت أن يضعها في مواده الدعائية: "كل شيء بالرفق". ولما كان انعدام توازن القوى جلياً ما بين المؤدي والمتفرج في أي عرض سحري - فالساحر "يعلم" دوماً أكثر من جمهوره عن كيفية إحداث الوهم - فإن الانحياز لـ "الرفق" في إطار تلك العلاقة التي تنطوي على استغلال محتمل يغدو مشحوناً أخلاقياً، إذا لم يكن سياسياً. يظل السؤال مطروحاً أمام الممارسين المعاصرين، حول ما إذا كان إضفاء سمات تطرفية على الرفق، و/أو الإسهام في عملية كشف النقاب عن عملاء السلطة السياسية الشائنة، هي سلوكيات ينبغي إضافتها إلى صندوق العدد للمكر المشروط، والذي جُمع وخبئ على مدى قرون بيد سحرة في قلب عالم السحر العلماني المقفل.

لقد تغير المقام السياسي للوحة بوش بشكل جذري في ١ ديسمبر/ كانون الأول ١٩٧٨، حين سرقت اللوحة من متحف سان جرمان إن لاي على

ستيفن دونكومب، "حلم: إعادة تصور السياسات التقدمية في عصر الخيال" (نيويورك: ذا نيو برس، ٢٠٠٧) ص. ٢٤.

في مؤلفه "مفاتيح حديثة" (هارفارد ٢٠٠٢) يسعى المؤرخ الثقافي سيمون ديورنغ لترسيخ فارق واضح ما بين نوعين من السحر يختلفان كلية من حيث المحتوى، على الرغم من تجاورهما تاريخياً: السحر الذي يستند إلى القدرات غير الطبيعية (وتراثه التنجيمي والكهنوتي والروحاني على سبيل المثال، ولكنه يشتمل أيضاً على روحانية الدين السائد)، والسحر الذي لا يدعي - على الأقل ليس بشكل جدي - أي اتصال بقوى خارقة. يغدو ذلك "السحر العلماني" بذلك مرتعا لفنان خفة اليد أو ساحر خشبة المسرح.

سالي أورابلي وإيان سافيل، "بوسعي أن أرى مذهبيتك تتحرك"، كابينت، العدد ٦٢، صيف ٢٠٠٧، ص. ٤٠١. في مؤتمر صحفي في ٢١ فبراير/ شباط ٢٠٠٢، يذكر وزير الدفاع الأمريكي دونالد رامسفيلد بشأن غياب الأدلة التي تربط بين حكومة العراق وبين تزويدها جماعات إرهابية بأسلحة الدمار الشامل ما يلي: "ثمة معالم معلومة، ثمة أمور نعلم أننا نعلمها. نعلم أيضاً أن ثمة مجاهيل معلومة، بعبارة أخرى فإننا نعلم أن ثمة أمور لا نعلمها. ولكن ثمة أيضاً مجاهيل مجهولة - وهي تلك التي لا نعلم أننا لا نعلمها."

في كتابه "حلم": إعادة تصور السياسات التقدمية في عصر الخيال يواجه ستيفن دونكومب مشاهد ليني ريفنشتال السينمائية القاتمة والقسرية بعوالم خيالية من لاس فيغاس: "إن سحر لاس فيغاس لا يقوم على الخداع (خلافاً لفرض واحتمالات طاولات المقامرة)، فالتعري ليس سوى مشهد شفاف. وما يباع وما يُستمتع به هو الوهم العقلي، وليس التوهم العقائدي."^١ يستطرد دونكومب فيدفع بأنه من الممكن للسياسات التقدمية في الديمقراطيات المعاصرة أن تحوز نفوذاً أعمق نقداً إذا أخذت رغبات مواطنيها التخيلية بل والشبقية مأخذ الجد. وبحسب دونكومب يجب الاعتراف بالأشكال الثقافية الشعبية التي اعتاد اليسار ازديادها - كالإعلانات التجارية وألعاب الفيديو وثقافة النجوم، بل ولاس فيغاس بجداره - كنماذج لدراسة كيفية تعبئة الرغبات المعاصرة والدروس المستفادة من هياكلها، ثم مواءمتها وإعادة صياغتها لخدمة أغراض تقدمية. وكإجراء مضاد للقوة الإيهامية للمشاهد القسري (على طريقة نظرية النقد الماركسي عند ديوردي) يطرح دونكومب "المشهد الأخلاقي"، الذي تدخل الشفافية والانفتاح والمشاركة وتفضيل الحقيقي، على الرغم من استعانتها بأشكال من الوهم، ضمن خصائصه الطوباوية.

يعين دونكامب عدداً من المساعي التي أسلفت المشهد الأخلاقي: قصائد جونانان سويفت الساخرة وكرنفاليسك ميخائيل باختين والسينما الديتورنية للحركة الموقفية وحركة نشطاء الشارع لنا. إلا أنه ونظراً لاستخدامه التقييمي لمصطلح "الوهم" فثمة شخص آخر من الجائز ضمه لهذه القائمة وهو الساحر المسرحي أو "العلماني"^٢. فهو مصمم وهم حاذق للغاية، بينما يموه ويدهش ويلفت انتباه جمهوره باستمرار. علاوة على ذلك فإن نية الساحر ليست أن يضلنا كلية وإنما أن يعترض مجرى فرضياتنا الحسّية والمعرفية عن العالم بشكل مؤقت باسم الترفيه. اقتبس الساحر إيان سافيل كلمات دونالد رامسفيلد في وصفه للسحر العلماني، فقال أنه مشهد يلعب دور الوسيط فيه "مجاهيل معروفة، لا مجاهيل مجهولة"^٣. و بكشف الساحر لحيله "بأمانة" (أي بوصفها حيلة)، يعزز وعي الجمهور بإمكانات تحول العالم. وهنا تكمن "أخلاقيات" السحر العلماني.

إن أكثر مساعي الفن دهاء نحو تفكيك مشهد السحر العلماني - لوحة هرونيموس بوش التي تحمل عنوان "الساحر" (حوالي ١٤٧٥-١٤٨٠) - تشبه كتاب دونكومب - فهي تأمل للعلاقة ما بين الوهم العقلي المؤقت (من الأصل اللاتيني illudere أي يلعب) والخداع العقائدي الدائم (من الأصل اللاتيني decipere أي يوقع في الشرك). فنحن نرى في لوحة بوش ساحر جوال (أو لعوب كما كان يطلق على فنانو خفة اليد حتى

كل شيء بالرفق

جوناثان ألين