الفنون المعاصرة من خلال أعمال ربيع مروة

هناء الكعكي
IESAV – USJ

في هذا البحث أبدأ من سؤال، ما هي القيمة الفنية التي تميز الفنون المعاصرة ومنها التجهيز؟ أين البعد الفني؟ وهل ما زال هنالك إعتبار للناحية الجمالية (الجمالية بمفهومها التقليدي) لهذه الفنون في عصرنا هذا؟

وفقاً لبعض النظريات، ان الفن يمكنه أن يقدم الإشباعات الخاصة به من خلال خصائص أخرى متمايزة عن "الجميل"، مثل إثارة الإهتمام، وإيقاظ المشاعر والبهجة ولو من خلال أعمال غير جميلة بالمعنى التقليدي لكلمة "الجميل".لذلك فإن العلاقة بين المتلقي والعمل الفني لا تقف عند حدود "الجميل"، بل تعتمد على التفاعل، كلما كان العمل الفني قادراً على التأثير على المتلقي، وكلما تعددت تفسيراته، كان أكثر خصوبة وثراء.

يقول جان بودريار: «إن وظيفة الفن اليوم هي الما بعد او الما يتخطى الجمالية، في هذا العالم ذي المؤهلات الجمالية العابرة، إنه عالم يُجمِّل السياسة، ويجمل المعلومات واالحياة اليومية». "[1]
ماذا يعني تعبير ما بعد الجمالية؟ أي لم يعد الفن يعتمد على الآسس والقواعد الأكاديمية في بناء عمل فني متكامل وعرضها بأساليب مختلفة، بالرسم أو النحت، أو التصوير، أو الشعر، أو الموسيقي...، أو أن مفهوم الجمال تحول نحو بعد آخر مختلف كلياً.

ربيع مروة

تزخر الساحة الثقافية اللبنانية بتقديم عروض فنية متقدمة ذات طابع عالمي، منها عروض مسرحية وتجهيزية وأدائية معاصرة، هذا الى جانب المعارض التي تعتمد وسائل فنية تقليدية مثل الرسم والنحت وغيرها... لكنها في الوقت عينه تمتاز بتقنيات معاصرة تحاكي معطيات الزمن الحالي.
من هذه العروض الفنية التي ارست رحالها مؤخراً في بيروت، عرض تجهيزي وتوقيع كتاب "سنة كبيس" لربيع مروة. هذه العروض تحمل رموز حول علاقة الحالة الفنية الحالية بالحياة الواقعية وبالوضع الإجتماعي والإنساني والأمني والسياسي والثقافي المعاش.

واحد من الإمثلة الكثيرة لفنانين معاصرين عرب ولبنانيين تحديداً، والذين تتماشى أعمالهم مع الرؤية والتعبير الفني الما بعد الحداثي، الفنان والمسرحي اللبناني ربيع مروة، كونه رائداً في مجاله، ومتفرداً بلغة فنية متقدمة ذات صلة بالواقع المعاش وبالاسلوب والتقنيات الحديثة التي تتماشى مع عصرنا الحالي. مما يقدم مادة للقراءة والتحليل.
أبدأ في التعريف بوصف الفنان ربيع مروة: مخرج وكاتب مسرحي، ممثل، فنان تشكيلي. يعيش حالياً بين بيروت وبرلين، عندما عُرضتفي بيروت مسرحية "كم تمنت نانسي لو أن كل ما حدث لم يكن سوى كذبة نيسان" (٢٠٠٧)، أثارت جدلاً مع الرقابة اللبنانية بسبب تناولها مواضيع حساسة عن الحرب اللبنانية. من ثم أعيدعرض هذه المسرحية في (١٩ – ٨ – ٢٠٠٨)، ضمن مهرجان زوريخ للمسرح.
قادم من خلفية مسرحية، بدأ العمل في مجال فنون العرض منذ العام ١٩٩٠. وكان اول من ادخل مفهوماً جديداً من حيث الأسلوبفي العرض المسرحي. في مقدمة كتيّب(egdelnowkdnatrArofsisaB)في تعريفه عن ربيع مروة بمناسبة إفتتاح معرضه الفردي الأول في هولندا ورد: «يعتبر من جيل فناني ما بعد الحرب الاهلية اللبنانية، الذين إنطبعت أعمالهم بالصراع المستمر الدائر في لبنان ومنطقة الشرق الأوسط، كذلك بتداعيات الحال السياسية والثقافية. فالإنتماء، الهوية، السرد التاريخي، الإقصاء، التذكر وغيرها من المواضيع الحساسة

[1]Leonelli,Ludovic.La SéductionBaudrillard.Ed. D'art en question, Ecolenationalesupérieure des Beaux-arts. Paris, 2007, P.173 - 83

والمحورية التي تشكل حجر الأساس في أعمال مروة الفنية. فبقدر ما تمثل ممارساته الفنية نموذجاً لهذا الوضع غير المستقر، بقدر ما يلامس تلك الظروف المعقدة.
تتفلت ممارساته من الاطر الفنية المنضبطة، فمزج بين المناهج والثقافات، وتعقيد الإختلاف بين الخيال والواقع، وأيضاً خلط الحقائق القديمة مع إحتمالية اللحظة الحالية. من الممكن رؤية أعمال مروة كبحث مستمر، إنها مسؤوليته وموقعه كفنان من خلال أطر فنية محددة بعادات تقليدية، بوضع سياسي مبني على اسس من الإقصاء»[2].يُعبّر مروة عن موقفه: "إني أعمل ضمن هذا السياق بهدف النسيان وليس بهدف التذكر". لا يمكن إعتبار نسيانه هو عدم مسؤولية ونكران للهوية الشخصية التي ينتمي اليها، أو إعتبارها مرحلة فاعلة للوصول الى تفاهم ما..، وإلى رفض ما.. إنه الحقد على تداعيات الحرب، والرفض لهذه الحال الإستثنائية التي دامت.

له العديد منالعروض المسرحية، والتشكيلية أذكر منها:

- (٢٠٠٢) بيوخرافيا، تمثيل لينا صانع – أشكال ألوان – بيروت، لبنان
- (٢٠٠٤) من يخاف التمثيل –HAU, Berlin, Germany
- (٢٠٠٧) كم تمنت نانسي لو كل ما حدث ليس سوى كذبة نيسان – مسرح المدينة بيروت. هذا العمل هو عبارة عن توثيق الحرب اللبنانية من خلال سرد سير ذاتية للمتحاربين اللبنانيين وإقترافاتهم، كما تقوم على البوح والتذكر والإعتراف وإستحضار ذاكرة الحرب ويومياتها، حوادث وتواريخ محددة، مجتمع مخلوط بين أحياء وأموات.
- (٢٠١٠) سكان الصور – The Inhabitants of Images –Basis voor Actual Art dA, Netherland – محاضرة غير أكاديمية تتناول الملصقات السياسية في لبنان.
-(٢٠١٢) الطلقة المزدوجة: The Pixelated Revolution فيديو مصور عن الحرب السورية، رصاصة من بندقية قناص مقابل متظاهر خلف عدسة هاتفه الجوال.
- (٢٠١٦) ديب الأسمر - Time So Little – مسرح الباستيل باريس. عرضت مؤخراً في بيروت على مسرح دوّار الشمس (١٧ – ١٠ – ٢٠١٧)
- (٢٠١٧)سنة كبيس – غاليري صفير زملر – بيروت

سنة كبيس – (تجهيزات فنية، صور فوتوغرافية، فيديو آرت...)

في معرض مروة الأخير الذي أقيم في غاليري صفير زملر (١١/٠٤/٢٠١٧) وتوقيع كتابه بعنوان "سنة كبيس" تتمحورالفكرة الرئيسية حول الاشخاص الذين فُقدوا خلال الحرب اللبنانية. أعمال فنية متنوعة مبنية على ذاتية الفنان وعلى الخلفية العائلية والحزبية التي نشأ فيها، وتزامنها مع أحداث الحرب اللبنانية، يتنقل مروة بطلاقة بين التواريخ الفردية والجماعية ويتخيل نفسه واحداً من هؤلاء المفقودين. يعترف مروة في النص المرفق في أسفل أحد التلفزيونات التي تعرض صورة أحد المفقودين:"لفترة طويلة، قمت بجمع الصور التي أظهر فيها مفقوداً في الصحف المحلية. لم أكن أدرك تماماً سبب قيامي بهذا العمل، لكن فكرة إختفاء شخص ما، كانت تثير فضولي، خصوصاً فكرة الإختفاء في بلد صغير كلبنان، حيث يقال فيه: "هنا الكل يعرف الكل". وأقل ما كُتب في إجتماعه انه طائفيّ وفئويّ وعشائريّ وعائليّ وإلى ما هنالك"[3].

بالإضافة الى مفقودي الحرب، تطرق مروة للحرب في سوريا، في عمل تجهيزي فوتوغرافي بعنوان «الطلقة المزدوجة».يجدر الاشارة الى أن طرح فكرة التواصل بين الأحياء والأموات حاضرة في العديد من أعمال مروة. ففي عمله «سكان الصور»، ينتقل مروة الى عالم الاموات من خلال الجمع بين الرئيس جمال عبد

[2] BAK, basis‹vooractuelekunst. RabihMroue: I, the Undersigned Performance, by CosminCostinas and Maria Hlavajova. Introduction. May 2010. P. 9 – 10.

[3] نص تابع في معرض سنة كبيس

الناصر والشهيد رفيق الحريري، اللذان لم يلتقيا في الحياة الدنيا بسبب إختلاف زمان كل منهما. واللافت في «سكان الصور»، فعل الذهاب والاياب في الزمن، والبحث عن الخروج من الزمان والمكان نفسهما، أي السؤال عن الموت.
تتكرر فكرة العلاقة بين الأحياء والأموات في الفيديو القصيرB810, واحد من الأعمال المعروضة في "سنة كبيس"، وهو ملهى ليلي في منطقة الكرنتينا، كان يقصده الرواد خلال الحرب اللبنانية، "حيث يلتقي الأحياء القادمون من فوق والأموات الطالعون من تحت"، ويقال إنه في زمان ومكان محددين، يتم تقاطع بين عالمين مختلفين، بين عالم الأموات وعالم الأحياء، يعترف مروة أنه غالباً ما كان يفقد داخل هذا الملهى أصدقاءه الأحياء بين الجموع.

تميز العرض بتنوع الوسائط الفنية التي تدور ضمن فضاء الفكرة المطروحة عن المفقودين في الحرب اللبنانية التي بدأت سنة ١٩٧٥ وما زالت مستمرة الى يومنا هذا حسب مروة. يتنقّل مروة بين أحداث حقيقية لوقائع عايشها خلال سنين الحرب وما بعدها، فوّثق لتواريخ معينة ما زالت محفورة في ذاكرتنا، من ثم، ينتقل نحو تحليلات إفتراضية حول جمع الأشلاء، وتحليل إفتراضي آخر حول ما يدور بين القاتل "القنّاص" والضحية لحظة وقوع الجرم. محاولة العبور إلى الحقيقة من خلال التخيل.

كتاب سنة كبيس

كتاب "يوميات "سنة كبيس"، (DIARY OF A LEAP YEAR)، هو عبارة عن كولاج لمقصوصات مصورة من الجرائد اليومية يعود تاريخها ما بين سنتي ٢٠٠٦ - ٢٠١٦. اللافت في هذا الكتاب هو غياب كليّ للنص المكتوب وهيمنة الصفحات البيضاء ذات الجودة الورقية العالية، ما عدا صور تتفاوت أحجامها من حيث الصغر، عدد قليل جداً من الصفحات حيث كولاج لكلمات مقتطعة من مقالات وأخبار صحفية لتؤلف فقرة مبهمة من كلمات ذات وقع مألوف للسمع، أما باقي الصفحات حيث تتناثر صور ذات أحجام صغيرة نسبة إلى مساحة الصفحة البيضاء في صور لمقصوصات عن أشخاص بلباس حربي أو مدني، آليات حربية، وغيرها من الصور التي نراها على صفحات الجرائد في حالات الحرب والتهجير والخطف. ٣٦٦ ملصق يومي - إشارة الى أن سنة الكبيس هي ٣٦٦ يوماً - تتوزع الصور أو المقصوصات بأسلوب فني غير مألوف من حيث الحجم والترتيب، فتمثل توثيقاً شخصياً، وتعكس إسلوباً بديلاً عن موضوع العنف في منطقة الشرق الاوسط[4].لا بد في هذا السياق من التوقف عند مضمون هذا الكتاب، فمن غير الطبيعي أن تهيمن الصفحات البيضاء الخالية من النص إلا لسبب معين، من هنا يمكن نسب غياب النص أو إختفائه يعود إلى الفكرة الأساسية التي يطرحها مروة، أي فكرة الإختفاء والتغييب خلال الحرب اللبنانية. صور مدفونة في ذاكرتنا يعود ربيع مروة إلى إحيائها، ربما ليس بهدف التذكّر بل كي لا تتكرر.

شمولية الفنان المعاصر

أن الفكرة أو المفهوم هو المدخل في العمل الفني المعاصر وعلى أساسه يتم إختيار الوسائل والتقنيات الفنية المناسبة.
- هنا أطرح السؤال: هل أصبحت سمة الفنان المعاصر هي الشمولية من حيث تنفيذ الموضوع المتناول بإستخدام مواد فنية متنوعة، وتقنيات مختلفة؟ مثل الصور الفوتوغرافية والتصوير الرقمي، الفيديو آرت، تجهيز أدائي، تجهيز سمعي، تجهيز بصري، هذا بالإضافة إلى تحليلات علمية ونظرية يطرحها عبر معادلات وأرقام حسابية.
- هل من الممكن ان ندعو هذا العرض الفني تجهيزاً ضمن تجهيز؟
إن الشمولية الفنية نراها لدى العديد من الفنانين الأجانب منهم والعرب خصوصاً مع إعتماد التقنيات الفنية المعاصرة فتتداخل فيما بينها لخدمة العمل. وتعطي مساحة أوسع في التعبير والإبتكار.

[4] مروة، ربيع. يوميات سنة كبيس. الناشرون: Kunsthalle Mainz/ kaph Books, 2017

ان معرض ربيع مروة بحد ذاتة هو عرض تجهيزي تتداخل فيه الاعمال الفنية لتشكل وحدة متكاملة، وإنسيابية في اسلوب العرض. لقد وضع مروة إمكانياته الفنيةمجتمعة في هذا العرض،إذ نرى مروة الفنان التشكيلي في الصور الفوتوغرافية المرصوفة بترتيب والمغطاة بأوراق شفافة على مساحة الحائط. عدد هائل من لوحات الكولاج، هي فعلياً صفحات "كتاب سنة كبيس" والتي وضعت في إطار خشبي ووزعت بأسلوب فني على الحائط الكبير. التلفزيونات التي تبث صوراً مشوشة، بطاقات تعريف لمفقودي الحرب مرصوفة بأبعاد متناسقة، نصوص هنا وهناك، كما نرى مروة المخرج في الصالة السينمائية المصغرة التي تبث فيلماً قصيراً، فيلم آخر مسلط على الارض لجثة تطفو على سطح الماء ترافقه موسيقى منبعثة من تشيللو، تقرير تلفزيوني علمي مع رسم بياني ونص مكتوب على طول الحائط، لوحات فنية رقمية كبيرة، عدد هائل من البطاقات التعريفية والتي تشير الى نفس عدد مفقودي الحرب اللبنانية، كل عمل من هذه الاعمال هو عمل منفصل عن الآخر من حيث التقنية واسلوب التقديم، قام مروة بجمعها وترتيبها في سياق الفكرة المطروحة لتشكل عملا تجهيزياً ضخماً.

بين العمل الفني والفنان

من الملاحظ الوجود المادي لمروة في هذا العرض –من هنا أطرح سؤال: لماذا لم يكتفِ ربيع مروة بالاعمال الفنية والتجهيزات المعروضة، بل كان هو المحور الذي تدور في فلكه معظم الاعمال الفنية؟
هل ينطلق من التجربة الذاتية التي عايشها خلال الحرب اللبنانية، كونه واحداً من المسلحين الذين قاتلوا تحت راية الدفاع عن معتقد أو مبدأ ما، ليكتشف في آخر المطاف أنه كان آنذاك مجرد أداة في يد مصالح كبرى؟
يستعرض المتلقي خلال تجواله في أرجاء هذا العرض الفني ذاتية الفنان التي تتجلى من خلال تخصيص مساحة البيوغرافيا الخاصة به وبعائلته، منها قصة جده المفكر والصحافي الراحل حسين مروة الذي أغتيل عام ١٩٨٧ على يد "متشددين إسلاميين" وهو يعتبر أحد المفكرين الماركسيين في العالم العربي، وكان عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي اللبناني، ومن أهم من إشتغل في الثقافة، خصوصاً النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية. وقصة والده الذي ولد في العراق، ودرس الفيزياء والرياضيات في الجامعة الأميركية بعد عودته إلى لبنان، ثم عمل في مجال التعليم إلى أن تقاعد عام ١٩٩٩. كذلك يرى المتلقي نصوصاً قصيرة حول الأخ، العم، الصديق، الأخ الأكبر سناً، المنزل، الزوجة، المكتبة، الكتاب، القصة القصيرة...

في دراسة للفيلسوف الالماني مارتن هيدجر in HeideggerMart، زعيم الوجودية الالمانية، في البحث عن الأصل في "العمل الفني"، نقرأ:«أن من شأن العمل الفني أن يزيح النقاب على طريقته الخاصة عن "حقيقة" وجود الموضوع. ومعنى هذا أنه لا بد لحقيقة الموجود (أو الموضوع) من أن تتجلى عبر العمل الفني. وإنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الإختفاء وراء عمله، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح أو الإنكشاف. ولما كانت "الحقيقة" هي دائماً "حقيقة" الوجود، فإن العمل الفني لا بد من أن يدنو بنا من "الوجود"»[5]

هذا الوجود القوي لمروة يتكرر في معظم أعماله، ففي مسرحياته نراه المخرج والممثل في آن معاً. أما هنا في "يوميات سنة كبيس" فنراه حيناً داخل الشاشة، وحيناً آخر نسمع صوته وهو يتلو نصاً إملائياً في الفيلم القصير، وحيناً آخر جالساً مع والده ينكبان على محاولة إيجاد تحليل علمي أو معادلة رياضية رقمية عن كيفية جمع الأعضاء المبتورة للجثث التي وجدت في المقابر الجماعية لضحايا هذه الحروب إذ يقول:"قد نجد من بين هذه الضحايا من قُطع رأسه وقطعت أطرافه وشوهت ملامحه فلم يعد التعرف عليها ممكناً". أو في عمله "البحر الأبيض المتوسط" (٢٠١١) قد يكون هو نفسه تلك الجثة التي تطوف على سطح الماء، التي نراها في الصورة الرقمية المتحركة الثنائية الأبعاد والمسلطة على أرضية المعرض، في إشارة إلى أزمة اللاجئين السوريين في عبورهم البحر المتوسط هرباً نحو مصير أفضل!
لربما يوميات ربيع مروة ليست بذلك القدر من الخصوصية، إذ لا يعترف بالحدود بين الشخصي والتاريخي والسياسي، ولا بين الوسائط الفنية المختلفة.

[5] تأليف د. إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دراسات جمالية، القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٦٦، / ص.٢١٩، ص.٢٢٧.

الرموز المشفرة

أربعة أو خمسة تلفزيونات مرصوفة جنباً إلى جنب تبث صوراً مشوشة مثل تلك التي نراها عندما يكون الارسال مقطوعاً وبحسب تعريف مروة للتشويش بأنه "مصطلح شائع يستخدم للإشارة إلى الضجيج الكهرومغناطيسي لتلفزيون غير مضبوط"، يوجد عند أسفل كل شاشة تلفزيونية نص مكتوب: زمان التشويش، المكان او محطة الإرسال، وسبب التشويش وغالباً ما يكون جراء حدث سياسي او أمنى وقع أثناء الحرب اللبنانية أو بعدها، مثلا هذا الشرح الذي يسطر أحد التلفزيونات: "المكان: بيروت. الزمان: نهار الجمعة في ٢ نيسان ١٩٧٦. الوقت: ٨:٤٠ مساءً، خلال عرض المسلسل المحلّي: أبو ملحم "يسعد مساكم". القناة: تلفزيون لبنان، القناة السابعة، (تلة الخياط، بيروت) الحدث: إعلان هدنة مدتها عشرة أيام على الرغم من سماع دويّ القنابل والرشقات النارية البعيدة – للتحضير لإنتخاب رئيس جديد خلفاً لسليمان فرنجية". يشرح مروة للمتلقي عن سبب وجود هذا التجهيز، إذ كانت خالته تقوم بتسجيل هذه التشويشات لإعتقادها إنها تحتوي على رسائل مرمزة من أعداء لبنان، والتي أصبحت مدمنة على مشاهدتها الى أنها بعد مرور الزمن نسيت قضية الرسائل المرمزة من العدو. لكنها داومت على تسجيل وأرشفة هذه التشويشات حتى هذا اليوم. يقول مروة "ربما لأنها تحب الثلوج في مدينة لا تلوج فيها. أو ربمالأنها كانت تريد أن تصبح راقصة ورأت في تقارير الخبير وصفاً كوريغرافياً لرقصاتها الخاصة". يمكن ربط تحليلات مروة بالحاضر المعاش من حيث تأثير الخبر او الحدث على المشاهد والرسائل المشفرة التي تحاكي التشويش والذي خلق نوعاً من التساؤل والريبة لدى المشاهد، فالغرض من التلفزيون هو مشاهدة برنامج تلفزيوني ما، فمن غير المنطقي أن يشاهد المرء التشويش لكن ربما المقصود هو تشويش عقول المشاهدين عبر البرامج التي تبثها محطات الإرسال. في مقاربة نقدية لدراسة المجتمع المعاصر، «قام المفكر الكاريبي ستيوارت هول Hall Stuart، من خلال نموذج التشفير/فك التشفير بتحدي النموذج التقليدي للإتصال في وسائل الإعلام الجماهيرية، عبر إنتقاد ثلاثة من عناصره الرئيسية:

١ شفافية رسالة وسائل الإعلام ومحتواها.
٢ خطية عملية الإتصال.
٣ إستسلام الجمهور لتلاعب وسائل الإعلام.
يوضح هول كيفية المعاني عبر النُظم التمثيلية واللغة والصورة، التي تعمل من خلال رموز مشفرة ثقافياً، ويعالج تعقيد رسالة وسائل الإعلام التلفزيونية المؤلفة من رموز بصرية وسمعية معاً».[6]

يجدر التوقف عند عمل آخر لمروة في "سنة كبيس"، عند مدخل قاعة شبيهة بسينما مصغرة يتسلم المتلقيبطاقة بعنوان "نكتة لا تُضحك سوى قائلها" يشرح فيها مروة دور الرقابة والإجراءات القانونية اللازمة للحصول على إذن موافقة لعرض مسرحية ما (من يخاف التمثيل)، وهنا يشرح مروة:« اتت نتيجة الإجتماع بالمسؤول الأمني إعفاءنا من المخالفة التي إرتكبناها وغض النظر عن ملاحقتنا قانونياً بشرط قبولنا بحذف وإستبدال كل العبارات والكلمات التي تخدش " الذوق العام" أو التي تسيء أخلاقياً لمجتمعنا أو تلك التي من شأنها أن تثير النعرات الطائفية والحزبية، وتأتي على ذكر رئيس البلاد وجيشها وتسمّي الأشياء بأسمائها من رجال السياسة والأعضاء التناسلية وغيرها». وهنا يشرح مروة أنه التزم بشروط الرقابة بالنسبة الى النص العربي المبتور. أما الترجمة الإنكليزيةللنص القديم فقد عرض كاملاً دون حذف أو تبديل، والذي إعتبره مروة إنتصاراً صغيراً، لعلمه أن لا أحد يقرأ الترجمة الإنكليزية في بلاد تتكلم العربية. عند الدخول إلى القاعة الصغيرة نرى شاشة كبيرة تصطف قبالتها مقاعد لجلوس المشاهدين، تنقل صورة إمرأة في مقتبل العمر تقوم بكتابة نص إملائي يتلوه عليها صوت ربيع مروة، هو عبارة عن جمل قصيرة مكتوبة عند طرف الشاشة. يطلب مروة من هذه المرأة شطب أو إضافة بعض المفردات من هذه الجمل، مثلاً: "حذف واحد مسيحي والتاني درزي" من الجملة التالية" قرروا يبقوني لَمُوت مع واحد مسيحي والتاني درزي"، أو حذف "مارست الجنس معها" من جملة "إشتريت جثة إمرأة ومارست الجنس معها"، وغيرها من الجمل ذات الإيحاءات الحزبية والطائفية والجنسية...

- ملامح النزاع، الملصق في سياقه السياسي والجمالي، المؤلفة زينة معاصري، الطبعة الأصلية بالإنكليزية، أي.ب. توريس لندن ٢٠٠٩، ص. ٣٣[6]

ما أهمية الحرية المعطاة للفنون المعاصرة لتكون ذات منفعة وذات تأثير أيجابي وأحياناً صادم للوصول الى المتلقي وإحداث تغيير في مجتمعاتنا؟ مقارنةً مع مفهوم دور الإعلام ودور السياسة البارز وتأثيرها على هذه المجتمعات. يقول جان بودريار: «تشكل وسائل الإعلام مركبة الإدانة الأخلاقية للإرهاب، ولكنها في الوقت عينه تنشر وتضخم سحر هذه الأفعال الإرهابية»[7]، كما يقول في سياق آخر: «لم تعد السياسة مخصصة للأفرقاء أو المؤسسات، لقد تسلل إلى الإقتصاد، والعلوم، والفن، والرياضة والحياة اليومية. لم تعد الإثارة في الجنس فقط، هنالك طروحات جنسية تُضاف إلى الموضة والسينما والإعلان وبدون شك الى السياسة والمعرفة، كل هذا مترجم من حيث الرغبة والخيال والكبت. لقد تحررت الجمالية من المتاحف والفئات الأرستقراطية، من الجميل والجليل. كلشيء سياسي، كل شيء جنسي، كل شيء إعلاني. كل شيء جمالي. إنه إرتباك النوع، أو المتحول»[8].
أما في مقالته "مؤامرة الفن" (أيار ١٩٩٦)، والتي نشرتها جريدة Libérationالفرنسية فإعتبر أن الفن الحديث إبتعد عن التخيل وروّج للبورنوغرافيا.

"التفكيكيةDeconstructionلدي مروة"

تتنقل في أرجاء المعرض ذو الغرف الشاسعة. تكاد العين لا تستوعب كل ما يجري في هذه الغرف: أغراض، اوراق، صور، وثائق، لوحات وغيرها... تتداخل الاعمال الفنية الرقمية مع الاعمال الفنية التقليدية. صحيح إن الموضوع الأساسي لهذا العرض يتناول الأشخاص الذين فقدوا خلال الحرب اللبنانية، بحيث يسلط مروة الضوء على واحدة من القضايا التي تنتجها الحروب، فللحرب مآسي ودمار للبشر والحجر. إن المساءلة التي يطرحها مروة تفتح النقاش حول عبثية الحرب. أعود هنا الى مسرحية "كم تمنت نانسي لو كل ما حدث ليس سوى كذبة نيسان": شخصيات "شبحية" تسترجع أبرز محطات مآسي الحرب من إجتياحات ومذابح، من حرب الفنادق في السبعينات إلى مقتل رفيق الحريري ٢٠٠٥ إلى الحرب الأخيرة ٢٠٠٦. في كل عرض من عروضه الفنية يطرح مروة مساءلة حول مغزى الحرب في محاولة الوصول الى الحقيقة.
الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (DerridaseuqcaJ)،صاحب نظرية الحركة التفكيكية وهي طريقة في التفكير وفي قراءة النص وفي السياسة: "تفكيك لكل الأنظمة والمعرفة عبر ردها إلى عناصرها. إن التفكيكية في السياسة هي عدم الإنحياز إلى طرف معين إنما بكل بساطة تحديد الإشارة نحو العنصر الذي يحتاج الى التغيير

[7]Leonelli, Ludovic. La séduction de Baudrillard, Ecole National Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2007, P. 68 – 69.
[8]Leonelli, Ludovic. La séduction de Baudrillard, Ecole National Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2007,P.70

داخل النظام".نلاحظ إن مروة يعتمد أسلوب التفكيك في إعادة إحياء كل مرة قضية من قضايا الحرب اللبنانية برؤية فنيةمعاصرة.

يقول دايفيد هارفي في كتابه "حالة ما بعد الحداثة": «بريديريدا أن الكولاج / المونتاج هو الشكل الأساسي في الخطاب الما بعد الحداثي. والتنافر الداخلي في ذلك (أكان في الرسم التشكيلي، أم في الكتابة، أم في العمارة) يمنحنا، نحن متلقي النص أو الصورة، الحافز لإنتاج دلالة لا تكون أحادية ولا مستقرة. فهو كسر سلطة المؤلف في المعاني أو في تقديمرواية مستمرة. ففي وسع أي عنصر، في أي موضع،بحسب ديريدا، كسر إستمرارية أو خطية الخطاب، فيقود بالتالي، إلى قراءة مزدوجة: قراءة للجزء مدركاً في علاقته بالنص الأصلي، وقراءة أخرى له وقد خلط في كل جديد، ومختلف. أمّا الإستمرارية إنما تظهر فقط في "ما تبقّى" من الجزء بينما هويتحرك من الانتاج إلى الإستهلاك. أما نتيجة ذلككله، فهي إخضاع أوهام الأنظمة الثابتة كلها للمساءلة والنقد»[9].

من الممكن ملاحظة اسلوب مروة التفكيكي في طرحه للموضوع المتناول وذلك بالتركيز على جهةمعينة من ضمن مجموعة من العوامل. فيسلط عليه الضوء ليختصر من خلاله الحدث الأساسي الا وهو الحرب. فالخطف والغياب هما جزء من كل، حلقة من ضمن حلقات تتشكل لتؤلف وحدة متكاملة، من الممكن إعتبارها دعوة للمتلقي إلى النظر نحو الموضوع المطروح من خلال إنتاج دلالي مختلف، إذ أن أسلوب التقديم، وعرض الوقائع بصورتها الحقيقية المحايدة، يفتح باب التذكر، ويفسح المجال لقراءة جديدة تتفاوت بين فرد وآخر وذلك وفقاً لخلفيته وتاريخه أكان من الجيل الذي عايش الحرب، أو من جيل ما بعد الحرب والذي سمع عنها. وتفتح آفاق المتلقي لإنتاج رؤية بصرية متغيرة تعيد تشكيل معانيها، ضمن خطاب بصري يُعنى في كل مرة بتفكيك أي مركز دلالي ثابت. وهنا يقوم مروة بشكل أوسع بتجميع تقنيات ووسائط فنية مختلفة لتكوين عمل متكامل تتضافر فيما بينها في خدمة الفكرة المطروحة، فتبدو هذه الأعمال مشتتة بأسلوب فني في فضاء الغاليري، كما يعكس روح هذا العصر الما بعد الحداثي الذي يحمل صفة المتنافر والمتشظي حسب نظرية المفكر إيهاب حسن (١٩٢٥ – ٢٠١٥)[10].

هذه التجهيزات الفنية تغطي مساحة المعرض المؤلفة من أكثر من ست غرف، يعرض في كل منها عمل فني يختلف من حيث الشكل عن الغرف الأخرى، ولكنها تتطابق من حيث المضمون وتصب في فلك الطرح العام للموضوع. فكان التنوعوالإختلاف طاغيين على فضاء العرض،تختلف العناصر الفنية من جهة، كذلك طريقة توزيع هذه التجهيزات الفنية، الرقمية وغير الرقمية، منها ما هو معلق على الجدران وأخرى مرصوفة على الأرض، أوعالية تكاد تلامس السقف، كذلك تلك الصور الممنتجة(egatmon Photo)، داخلأحد الجدران يفصل بينها وبين المتلقي زجاج قد تكون شبيهة بزجاج عدسات النظارات الطبية مما يعطي للصورة رؤية وتأثيراً مختلفين...

هذه الأغراض أو التجهيزات المنتشرة في مساحة الغاليري، تشير بمجملهِا إلى روح العصر وعالم السرعة والفوضى التي تحكم الحياة الحداثية، عالم مفكك يسودهُ الفراغ، والفراغ وحدهُ هو الذي يمنح للأشياء وجودها فيه ويسمح لها بالحركة والاتجاه نحو تحقيق معناها.

بين العمل الفني والمتلقي

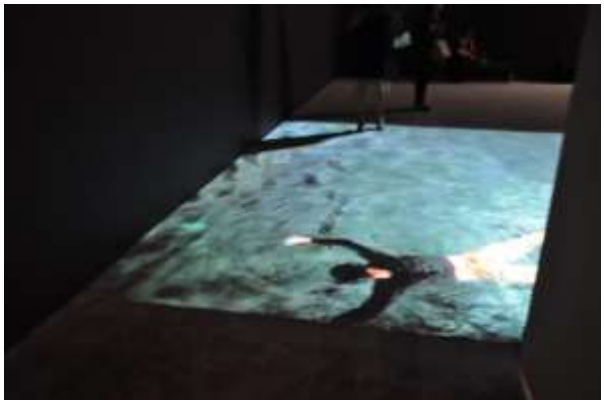
ربيع مروة معروف بأسلوب إستفزازي وصادم. في أعماله الفنية يواجه المتلقي، ويضعه أمام واقع جارح ويحمله مسؤولية التقصير والعمالة تجاه قضية الإنتماء، والهوية، والعروبة، كما في مسرحية "أدخل يا سيدي

[9] - هارفي، ديفيد. ترجمة د. شيّا، محمد. حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي. المنظمة العربية للترجمة. مركز دراسات الوحدة العربية، أيار ٢٠٠٥، ٤٥٤ صفحة، ٧٣ – ٧٤.

[10] https//www.mominoun.com/auteur/764

إننا ننتظرك في الخارج"، والتي تتمحور حول صمت العالم العربي أمام القضية الفلسطينية. قُدمت هذه المسرحية على خشبة مسرح بيروت في تموز ١٩٩٨، ضمن سلسلة عروض وندوات تحت عنوان "٥٠ نكبة ومقاومة". أما مسرحية بيوخرافيا (لينا صانع وربيع مروة)، فتعترف الممثلة بإسلوبها الإستفزازي والصادم:" نحنا ما منتذكّر أننا عرب إلا بعد ما يقصف الأميركان والإسرائيليون بيروت أو الضفة، أو العراق، يعني بالأزمات، فتتحرك فينا هذه الغريزة. إنتماؤنا غريزي وبالتالي غير إيجابي. وبهذا المفهوم، تعتبر الهوية العربية أمراً يتم تسليطه علينا كأنه من باب القضاء والقدر"[11].

أما في "سنة كبيس" فالتنوع والإختلاف يخلق عند المتلقي نوعاً من الحيرة والإرتباك، وذلك بسبب وجود عناصر غير مألوفة ومبهمة ومتناقضة، فتتنقل عين المتلقي من عمل إلى آخر، في محاولة الإستيعاب وفك الرموز، والوصول إلى قراءة فنية واضحة. بالنسبة للمتلقي، الإنطباع الأولي هو اليقين بأننا نقف أمام عمل ذي بعد فني آخر، ذي نكهة مختلفة، ولكن لفهم المغزى النهائي والفكرة أو المفهوم الفني المقصود لهذا العرض، لا بد من التوقف عند كل تفصيل وقراءة النصوص المرافقة، وتأمل كل عمل على حدة ومن ثم ربط وتجميع الصور والمعلومات والإيحاءات الفنية. وبطبيعة الحال تتفاوت نسبة التفاعل بين العمل الفني والمتلقي من شخص إلى آخر، وكما يقول هيجل: "لا يكتمل العمل الفني إلا من خلال إستجابات المتلقين له[12]" فالمتلقي مدعو في هذا العرض إلى إعادة فتح ملفات الحرب التي عايشها لبنان، وإعادة نبش أحداث مدفونة في ذاكرتنا، إذاً التفاعل مشروط في هذه الحالة، أذا نظرنا اليها إن من الناحية الإنسانية (المفقودون، المخطوفون)، أو من الناحية الأمنية من خلال صور (الآليات الحربية، القناص)، وغيرها.
وكما ورد سابقاً فإن أي عمل فني معاصر يرتكز أساساً على الفكرة المطروحة. وهنا يقف المتلقي في كثير من الأحيان حائراً أمام هذه الأعمال، إذ لا بد من طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها. يكون الإستكشاف والتحليل والتكهن أحياناً من السمات المعتمدة لفهم العمل الفني المعاصر وعلى وجه الخصوص الفن التجهيزي. وتتفاوت درجة الحكم على هذه الأعمال، ودرجة تقبلها أو رفضها.



يقول جان بوريارد في مقالته "قرصنة الفن": «بحجة أن العمل الفني لا يقدر أن يكون فارغاً، ولا بد أنه يخفي شيئاً ما، فالفن المعاصر يستغل هذا الإرتياب، ويستفيد من إستحالة الحكم الإستيطيقي ومن الشعور بالذنب، الذي يظهر لدى هؤلاء الذين لا يفهمون شيئاً من العمل الفني، أو الذين لم يفهموا أن ليس هناك أي شيء كي يفهموه. في ذلك تحل جنحة الإطلاع أيضاً. ولكن في الحقيقة، قد يصح القول إن هؤلاء الذين يتظاهر الفن بإحترامهم. يفهمون كل شيء، إذ يعلنون بإستعجابهم عن ذكاء بديهي: ذكاء أن يكونوا ضحايا السلطة المفرطة، التي تخفي عنهم قواعد اللعبة. ولا تفصح عن خفاياها أمامهم. بكلام آخر، دخل الفن (ليس من الناحية المالية، المتعلقة

"أشغال داخلية"، منتدى عن الممارسات الثقافية في المنطقة. إيران سوريا، العراق، فلسطين، لبنان ومصر بيروت، لبنان. الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية، أشكال ألوانيسان ٢٠٠٢.[11]
تأليف د. عبد الحميد شاكر. التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. عالم المعرفة. مطابع الوطنالكويت٢٠٠١ صفحة٤٧٢[12]

بالسوق فحسب، بل من ناحية تدبير القيم الإستيطيقية أيضاً) في العملية العامة لجنحة المطلع. مع العلم أنه ليس المدان الوحيد في ذلك: السياسة الإقتصاد، والمعلومة أيضاً تستمتع بتآمرها من جهة، وبإذعان "المستهلكين" من جهة أخرى»[13].

الفن الحديث الذي تخطى المفهوم التقليدي الذي كان يعتمد على الجمالية، مازال يفاجئنا بتجدده وتطوره وتشعبه المستمر، البعيد كل البعد عن الاساليب الكلاسيكية القديمة وإعتماده التقنيات الحديثة المختلفة، والتكنولوجيا الى أبعد مداها. هذا ما نراه في الفنون التجهيزية والعروض الأدائية المعاصرة ذات الإرتباط بالواقع المعاش وقضايا المجتمع على إختلاف تفرعاته الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والثقافية الخ.

[13] عوطة، روجيه. جريدة النهار، الملحق. مقالة بعنوان "ترجمة - مؤامرة الفن جان بودريار"، ٨ شباط ٢٠١٤