

## تحية

## ربيع مروة المتلاعب بأساطير الراهن

الفنان اللبناني الذي أخذ المسرح إلى حدوده القصوى، هو أحد الفائزين بـ«جائزة برنس كلاوس» التي يتسلمها مساء الخميس خلال احتفال يستضيفه مركز «أشكال ألوان» في بيروت. عودة إلى مسار مميز يجمع بين الفنون الأدائية والبصرية، ويشغل على تفكيك الخطاب السائد

## بيار ابي صعب

لا نبالغ إذا قلنا إنه يمثل حالة استثنائية في المسرح اللبناني والعربي. هل يجوز أصلاً تصنيفه في خانة المسرح؟ هو نفسه قد يعتذر بلباقة عن هذه الصفة. «هذا ليس مسرحاً» نسمع منذ خمسة عشر عاماً. وتلك العبارة قد تكون أفضل تقديم لتجربة ربيع مروة الذي ينتمي (مع شريكه لنا صانع) إلى حساسية جديدة برزت بعد الحرب الأهلية وأفرزت جيلاً من المبدعين. بحث هؤلاء عن قوالب ووسائط وتقنيات سردية مغايرة، لمساءلة الذاكرة، والإحاطة براهن متقلب وغير مضمون، من خارج الأطر التقليدية والمنظومة الجمالية والأخلاقية السائدة. ربيع مروة (1967) الذي فاز بإحدى جوائز «مؤسسة برنس كلاوس» الهولندية هذا العام (يتسلمها مساء الخميس خلال احتفال في مركز «أشكال ألوان»، بيروت) هو

ابن جيل القطيعة بامتياز. اشتغل على أساطير الراهن، غارفاً من دفاتره وأرشيفه، من الصحف والوثائق وكتب التاريخ وأشرطة الفيديو، ليبنى أعماله عند الحدود الواهية بين المحسوس والمختلق، بين الرواية واحتمالاتها... خمسة عشر عاماً بعد مسرحية «مقسّم 19»، خلق ربيع لغة وأسلوباً، بات ربيع فناً معروفاً في العالم، يصنف في خانة الفن البصري والفنون الأدائية، كما يقدمه بيان الجائزة الهولندية (راجع البرواز أدناه). القطيعة الحادة مع أساتذته من رؤاد المسرح اللبناني بدأت في «ادخل يا سيدي، إننا ننتظرك في الخارج» (مع طوني شكر - 1998). تدريجاً، انفتح على التجهيز («لدي رغبة جامحة للقاء الجموع مرة أخرى»، 2006 مع علي شزي) والفيديو («أنا الموقع أدناه»، 2007) والبرفورمانس الذي باتت

كلمة السز في أعماله («المحاضرة» أحد القوالب الأساسية التي اشتغل عليها)، أخذ المسرح إلى احتمالاته القصوى، أي «اللامسرح»: قطع نهائياً مع البعد الثالث للخشبة، وألغى عمقها، تاركاً لشاشات الفيديو أن تؤدي هذا الدور. تخلى عن «التمثيل» مستعاضاً عنه بالقول، بالسرد. اختار أن يتوجّه إلى الجمهور بضمير المتكلم، أصلياً كان أو مستعاراً. لم يعد يشتغل على الجسد، كما هي القاعدة في المسرح الطبيعي العربي، بل على الصورة. ألقع مروة عن «الروائي» (شخصيات وحبكة وقصة...)، ليعتمد «الوثائقي»، تاركاً لوسائط التواصل المتعددة أن تكون الحجر الأساس في عمارته المشهدة. ذاكرة الحرب في قلب أعماله، تستعمر الراهن بتمزقاتها وأسئلته. من «ثلاث ملصقات» (مع إلياس خوري، 2000)، إلى «من

بخاف الممثل» (مع لنا صانع، 2004)، من «بيوخرافيا» (مع لنا صانع، 2002) إلى «البحث عن موظف مفقود» (2005)، وصولاً إلى «نانسي/ كذبة نيسان» (2007) و«فوتو - رومانس» (2009)، اشتغل على الأرشيف الذي يمثل المادة الأولية لأعماله. كل فنه يكمن في المونتاج، في طريقة تقديم المادة

الصورة مكان الجسد، والسرد بدلا من التمثيل، والفيديو هو البعد الثالث



الوثائقية، والتلاعب بها، وإعادة توليفها... الممثل - الفنان دائماً هنا، بصفته الشخصية التي تنحرف شمالاً ويميناً في سياق السرد. في لحظة سحرية، ينتقل بنا من التسجيل إلى التأليف. يفكك الصورة ثم يعيد إنتاجها بعناصر أخرى، ليكشف الخطاب الرابض خلفها، وآليات فبركة «الحقيقة». الحريري الأب مع عبد الناصر، شهداء المقاومة بجسد موحد، وهو نفسه متقمصاً قفزة إيف كلين، أو نافورة بروس نومن. ربيع مروة هو الرجل الذي صالح المسرح اللبناني مع الفن المعاصر. قبل أن يمضي بعيداً عن المعمعة. اليوم، بات عليه أن يواجه تحديات مرحلة النضج: كيف يتجاوز نفسه، ويجدد أدواته وخطابه؟ كيف يحاول ألا يبتعد كثيراً عن نفسه، عن مكانه، عن خياراته الراديكالية التي صنعت فرادته؟



## بيان جائزة «برنس كلاوس»

رأت «مؤسسة برنس كلاوس» في بيانها أن ربيع مروة استحق الجائزة على «مساء لته الراديكالية للذاكرة والسلطة وتركيب الحقيقة، وعلى خلق تماس مباشر مع الجمهور، وعلى استنباط أساليب لتناول اختلال المعنى، وعلى الالتزام الاجتماعي النقدي من خلال فتح نقاش في مسائل وقضايا حساسة، وعلى طرح سؤال أخلاقي يشدد على مسؤولية الفرد».

## رقص معاصر

## علي (شحرور) وإميلي (منصور) في مكعب البلاستيك

«دنس، موت صغير، حركة أولى» عنوان عرض علي شحرور (1989) من إخراج، وتشاركه في الكوريغرافيا والأداء الراقصة الفرنسية إميلي توماس منصور. في «مقامات بيت الرقص»، تدخل غرفة العروص، فتجد النايلون يتدلى من السقف من الجهات الأربع، خالقاً مكعباً بلاستيكياً يحدد مساحة العرض داخله، ويفصل بحيطه الرابع الراقصين عن الجمهور. داخل المكعب، وإلى اليمين، تجد توماس وشحرور واقفين، عارفين إلا من ثياب داخلية

سوداء. «الدنس» الراقص أتى محموراً بجسمانية وشهوانية عالية. رؤيا كوريغرافية تلعب على العنف، لكن هذا التفصيل الزائد جاء ليُلجم الرؤيا الكوريغرافية التي لم تذهب إلى نهاياتها. «موت صغير» عبارة تناهت إلى الراقصين والجمهور عبر تسجيل أت لصوت امرأة تندب موت ابنها. ثم يتمايلان خفافاً إلى أن تبدأ الحركة الأولى. «إيقاع لطم الصدور وولولات أخواتي فوق جثمانني، أصبحت تشعل رغبتني في الرقص». برقص الجسدان على نديبات العزاء، ثم على الصمت حتى نهاية العرض. يتلاطمان، ويتكئان على بعضهما بعضاً، إلى أن يتحول التلامس

بين الجسدين إلى حركة عنيفة. يبدآن بضرب بعضهما بعضاً، ضرب يخيل لنا بأنه جزء من خدعة كوريغرافية، لكنه شيئاً فشيئاً يزداد عنفاً. هو يشدها من شعرها، وهي تصفعه إلى أن يقع شحرور، ويضم جسده بشكل جنين، وخلفه إميلي واقفة ترفسه بشكل متواصل... «الجسد الملقى فوقني بإفرازاته، ببرودته، بقرفه، يحاول إغوائي وإثارة شهوتي. أجسادنا ملتصقة في وضعيات حميمية مناسبة، أصبحنا نعيش في نشوة مستدامة». إنه المشهد الأعنف في العرض، لكنه الأقوى في كل ما يقترحه. وكل ما أتى بعده لم يكن إلا تلويناً ضعيفاً للطرح الأساسي

الذي لم يكتمل بسبب خيار خطفه والانتقال إلى مشاهد أخرى، لم تضاف شيئاً. «تهدات أبي وأصوات كتمة للبياء، تشعرنني بأنه يمارس العادة السرية أمام صورتي الصفراء». من الواضح أن علي شحرور طرماً جريئاً وأسلوباً خاصاً بدأ يتبلور في عرضه الثاني هذا بعد «علي الشفاه تلج» العام الماضي، لكننا نتوقف عند خيار المخرج الشاب باللعب على مواضيع حساسة ودقيقة مثل الرقص على أناشيد دينية، واللجوء إلى العنف الجسدي والنفسي في الكوريغرافيا، والاعتماد على سينوغرافيا بسيطة تقدم جسد الراقص عارياً مفصوحاً.

ورغم أهميتها، تبقى الطروحات الفنية والفكرية في العمل غير متبلورة، تكاد تُفرغ من معناها. هل يعود ذلك إلى حاجة التفرغ التي تتسم بها أعمال الفنانين الأولى؟ أم أن الأندفاع لتقديم عرض جديد في فترة سريعة نسبياً، أدى دوراً سلبياً في منع المخرج الشاب من اتخاذ المسافة الكافية من عمله؟ روي...