العرب
الإثنين 2020/01/27
السنة 42 العدد 11599

مغامرات تشكيلية واعية وأخرى فجة تحت مظلة التجريب

«صالون الشباب بمصر» يكشف الشعرة الفاصلة بين الحقيقي والزائف

يظل "صالون الشباب" هو الفعالية التشكيلية السنوية الأبرز بمصر، والحدث الجماعي الأكثر إثارة للجدل، بما يطرحه من اتجاهات جديدة وصيغ حداثية. وقد جاءت الدورة الثلاثون للصالون الأخير تحت عنوان "استشراف المستقبل"، رافعة شعار التمرّد، ومعوّلة على "التجريب"، ذلك الفضاء المراوغ الذي قد يقود أحيانا إلى تهويمات ومتاهات.

شريف الشافعي
كاتب مصري

تشكيلات غير نمطية من الخزف

الاهتمام بالشكل على حساب الجوهر

مفردات الحياة الشعبية في الواقع المصري

القاهرة - تبقى المغامرة روح الفن دائما، فمن غير الجرأة في التعاطي مع المفاهيم والنظريات، والرغبة الملحّة في تجاوز المألوف وخلخلة السائد، لا مجال للفنانين الجدد لإثبات ذواتهم والتعبير عن بصماتهم الخاصة، لكن ذلك لا يعني الشطط بطبيعة الحال، وإهدار القيم الجمالية، وقطع الصلة مع الموروث، وهنا الشعرة الفاصلة بين الحقيقي والزائف.

وقد جاءت تجربة صالون الشباب الثلاثين في قصر الفنون بالقاهرة، برعاية قطاع الفنون التشكيلية، جيدة في مجملها، حيث تمكّنت نماذج كثيرة من الأعمال المعروضة من تحقيق المعادلة الصعبة، في حين ضلت أعمال أخرى بوصلتها الهادية ومساراتها المنشودة، فوصلت إلى مزالق الشكلانية والانسداد؛ لا إلى خارطة المستقبل.

سوء فهم

شكّلت الدورة الـ30 من صالون الشباب بالقاهرة مساحة خصبة للتنوّع، في مجالات الفنون المختلفة: التصوير والرسم والنحت والخزف والتجهيز في الفراغ والغرافيك والفنون الرقمية (التصوير الضوئي، الكمبيوتر غرافيك) والميديا (الفيديو آرت، الفنون التفاعلية)، وذلك بمشاركة 173 فنانا عرضوا قرابة مئتي عمل، مثّلت أحدث الاتجاهات الراهنة، واستحقت الأعمال المتميزة جوائز بقرابة عشرة آلاف دولار.

وأعاد صالون الشباب إثارة التساؤلات من جديد حول أبجديات المغامرة وآليات التجريب في طرح الصيغ المعاصرة والحداثية في الفنون البصرية والتفاعلية، وما إذا كانت مقوّمات التجديد والمغايرة قد تأتت لدى الفنانين الشباب على مستوى حساسية التعامل مع الجوهر الفني، وخصوصية الرؤية وشمولها واتساعها، والوعي بتاريخ الفنون وتواصل الأجيال، أم أن الهوس بالوافد وبالأطر الخارجية قد أغرى أحيانا باصطياد الدهشة بواسطة التقاليع الزخرفية والإبهار الأجوف؟

لعل وضع ثيمة مسبقة للصالون في دورته الثلاثين "الشباب واستشراف المستقبل" كان سلاحا ذا حدّين، فمن جهة فإن هذا العنوان قد مثّل تحديا إيجابيا ومحفّزا للمشاركين لخوض الدروب غير المأمونة ونيل أكبر قدر من الحرية في التفكير والتخييل والأساليب التعبيرية، بعيدا عن الالتزام الحرفي بالقوانين المدرسية والقوالب الأكاديمية، بما دفع الفنانين الشباب إلى الانطلاق بسلاسة نحو اكتشاف ذواتهم والعالم.

على الجانب الآخر، فإن ثيمة الصالون قد أسيء فهمها لدى البعض، فلم يترجموها إلى بنى فنية ناضجة متحرّرة، وإنما أودت بهم إلى انفلات عبثي كامل من الأطر والنسب والقيم الجمالية، بل ومن أساسيات الحس الإنساني ومعطيات الاستشعار والذوق في أبسط صورها، إلى درجة اقتربت من الفظاظة والتنفير، وهو طرح ساذج لإمكانية استلاب الحواس من خلال زلزلة الصدمة وهدم أفق التوقّعات بأي بديل فج.

من أبرز الأمثلة على هذه الشطحات أعمال التجهيز في الفراغ، كما لدى مصطفى قطب، حيث جرى اختزال ما يفترض أنه فلسفة عميقة مثل ارتباط الأشياء اليومية القريبة برائحة الذكريات ورحيق المشاهد القديمة ومواقف الطفولة في تكوينات ضحلة لا تحقّق المراد (ملابس وحقائب وصور معلّقة بمشابك على حبل غسيل)، وممّا زاد حدة المفارقة لجوء الفنان إلى لافتة يشرح فيها فكرته، وكأنها بحاجة إلى تفسير وتبرير. من هذه الأمثلة كذلك عمل الفنانة روان عباس، الذي أقدمت على شرحه بدورها في لافتة مضحكة بعنوان "فلسفة العمل"، أشارت فيها إلى أن هذا التجهيز في الفراغ قائم على التعلّق بفكرة إلى درجة الهوس والتشتّت، اللذين يُحدثان خللا في العلاقات، وعلى تلك الحالة من الإحباط والاضطراب التي تقود إلى العشوائية الفكرية والهلع! أما العمل نفسه، فمزيج من الخيوط الحمراء والأقمشة الممزقة والصور والرسوم والأوراق السوداء المعلّقة على حائط كبير أبيض، لتجسيد المفارقة، وافتقر العمل كلية إلى الجاذبية والإقناع.

مساحة للتنوع

لكن بعيدا عن هذه الرهانات الخاسرة، احتوى صالون الشباب العشرات من التجارب الواعدة، الهاضمة تطورات حركة التشكيل بمصر، الساعية إلى إحداث إضافة إلى المشهد الثري الحالي، خصوصا في مجالات التصوير كما لدى: نهلة إبراهيم، محمد حسين عبدالباقي، مصطفى سيف النصر والسيد عطا، وفي النحت الذي أتاه الفنان أحمد مجدي، ورسومات سارة قنديل ودعاء عبدالواحد، والكمبيوتر غرافيك لدى منى فودة، والتصوير الفوتوغرافي لمصطفى عامر والخزف لكل من أحمد الحسيني وصفاء عطية.

هذا الطموح المشروع من الفنانين نحو بلوغ آفاق جديدة من خلال استكمال البناء على ما سبق، وليس هدمه، قابله استقبال طيب من حضور الصالون، الذين لم يستشعروا غربة عن أعمال غير متعالية، نهلت من الرموز والوجوه المصرية عبر العصور، ومفردات الطبيعة وعناصرها، وخامات البيئة الشعبية المألوفة، وجسّدت معاناة البشر من العاديين والبسطاء إزاء واقع قاس مرتبك، تحكمه المادية والانتهازية وتهمين عليه الآلية والتسليع والمعاملات الجافة الباردة.

بقيت مفارقة أخيرة في صالون الشباب بالقاهرة، هي أن الفنانين الجدد سلكوا في تصوراتهم المتعلقة بـ"المستقبل" (ثيمة المعرض) اتجاهين أساسيين، متضادين تماما، على أن كل فريق قد أبلى بلاء حسنا في تمرير وجهة نظره من خلال الرؤية الفنية.

> الصالون أعاد إثارة تساؤلات حول أبجديات المغامرة وآليات التجريب في طرح الصيغ المعاصرة في الفنون البصرية

فالغد القريب والبعيد وفق البعض هو الحلول التقنية وإفراط البشر في تدبير أمور حياتهم وفق معادلات منضبطة وحسابات مدروسة وخطط صارمة، بينما هذا الغد لدى آخرين هو ارتداد الكائن الآدمي الضعيف المرهق إلى حضن الأرض الأم، كصلصال بدائي نقي بحاجة إلى المحبة والدفء والاطمئنان.

المتلقي بوصفه مشاركا في إنتاج الدلالة المسرحية

عواد علي
كاتب عراقي

أعادت نظرية التلقي، التي تُعدّ واحدة من أبرز النظريات النقدية الحديثة، الاعتبار إلى القارئ بوصفه مؤوّلا للنص الأدبي الذي يُعد أثرا مفتوحا يحيا ويستمر في الوجود من خلال تعدد قراءاته.

وقد استغرب العديد من نقاد المسرح عدم وجود اهتمام مماثل بهذه النظرية في حقل التحليل المسرحي، خاصة أن المسرح تبرز فيه قضية التلقي على نحو أكثر حساسية وإلحاحا من أي نمط آخر من أنماط الإبداع الفني، ففيه تتجلى استجابة المتلقين فورا، ما يجعله أفضل مجال لدراسة عملية التلقي، والممثل لا يبدع إلّا في مواجهة هؤلاء المتلقين، ويكيّف أداءه دائما، وفق استجابتهم له، في حين أن المؤلف الروائي نادرا ما يواجه قرّاءه.

في هذا الصدد يرى الناقد الإنجليزي جوليان هلتون أن نظرية التلقي تقول، باختصار، إن التواصل بين القارئ والنص (وبالمثل بين المؤدي ومتلقيه) لا يتحقق إلّا حين تلتقي آفاق التوقعات عند كل منهما، وتتشكل هذه الآفاق من اللغة، والعقائد، وأنساق القيم، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التي يتبناها، اختلافا جذريا عن لغة المتلقي وعقائده وقيمه، استحالت الاستجابة والتواصل.

يحضرني هنا مثال يدعم هذا التعارض بين آفاق العرض وآفاق المتلقين وهو العرض المسرحي السويدي "هيروشيما حبيبتي"، المعدّ عن رواية بالعنوان نفسه لمارغريت دوراس، الذي قُدّم في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام 1989.

كان العرض، مثل نص الرواية، أنشودة شاعرية حزينة لهيروشيما، وتنديدا بعشوائية الحرب الذرية التي دمرت هذه المدينة، فهو يتابع 24 ساعة من حياة ممثلة فرنسية متزوجة كانت تعمل هناك، فوقعت في حب شاب ياباني أحيا في داخلها ذكرى تجربة سابقة لها إبان شبابها حينما أحبت جنديا ألمانيا في أثناء الاحتلال النازي لفرنسا.

> وجود الجمهور لا يستطيع وحده أن يحوّل حدثا حقيقيا إلى حدث مسرحي، وإلّا تحوّلت كل حوادث الطريق إلى أحداث مسرحية

لكن الطابع الجنسي للعرض، وظهور بطلة المسرحية في ثوب شفاف جدا لا يستر عريها، دفع الكثير من المتلقين، خصوصا النساء، إلى مغادرة القاعة وهم يتأفّفون، أو يشتمون الفرقة وإدارة المهرجان التي سمحت بمشاركة هذا العرض الذي يصدم مشاعرهم، ويتعارض مع قيمهم الاجتماعية.

ثمة اتفاق، في هذا السياق، بين هلتون وكل من ياوس وبافيس اللذين أكدا أن مفهوم أفق التوقع يشكل مفتاحا يفيد التفكير في العلاقة الحميمية (أو التفاعل) بين العمل الأدبي ومستهلكه، لأنه يُعدّ الإطار النظري الذي ينتج عنه فهم المتلقي لذلك العمل. ويقابله، في الوقت نفسه، اختلاف مع سوزان بينيت، التي تحدثت عن تحدي العروض الطليعية والتجريبية لأفق التوقع التقليدي لجمهور الطبقة الوسطى الذي ينتمي إلى تيار المسرح السائد، واصطدام تلك العروض، في بداية ظهورها، بذلك الأفق، ومن ثم اكتسابها قبولا في وقت لاحق.

يقسم هلتون توجه هذه النظرية، في رؤيتها لعملية التلقي، إلى وجهتين: وجهة تزامنية، ووجهة تعاقبية، الأولى تفحص عروضا محددة تُقدّم أمام متلقين محددين، وتسعى إلى قياس وتقييم تأثيرها في هؤلاء المتلقين، وترصد الثانية التغيرات والتوجهات المختلفة التي طرأت على الذائقة المسرحية عبر التاريخ، وتحاول تفسير شعبية بعض المسرحيات، والأساليب المسرحية في عصور معينة، واختفائها، أو الانصراف عنها في عصور أخرى.

وقد ترتب على نظرية التلقي أن تحوّل الاهتمام، في عملية تحليل العرض المسرحي، من التركيز على نوايا المؤلف والعملية الإبداعية، إلى التركيز على جهد المتلقي في إنتاج ذلك العرض خلال عملية التلقي.

وتنشط عملية الإنتاج هذه في فجوات العرض، كما جرى العرف على تسميتها، أي مناطق الغموض والتورية والقلق التي تفرض على المتلقي مهمة تفسير المعلومات المرسَلة إليه، وإكمالها من واقع خبرته وتوقعاته، فيتحوّل إلى مشارك إيجابي في عملية إنتاج الدلالة. ويجسد الانتباه إلى فجوات العرض، والاهتمام بها كعنصر فاعل في هذه العملية، حجم الإضافة التي حققتها نظرية الاتصال برمتها في مجال الدراسات الأدبية والمسرحية.

إن الممثل حين ينجح في أداء مهمته يحوّل المتلقي، كما يرى هلتون، من مُشاهد سلبي إلى مشارك إيجابي في إنتاج دلالة الحدث المسرحي، فالأداء الجيد يجعل المتلقي يشعر وكأنه في قلب الأحداث المعروضة أمامه، ويدفعه إلى الاشتباك الجدلي مع العرض وجوديا ومعرفيا. وبذلك ينهار الحاجز الفاصل بين خشبة المسرح والصالة، بين الممثل والجمهور.

ويترتب على ذلك أن الحدث المسرحي الحقيقي يشترط تخلي المتلقي عن كونه متلقّيا فقط، والشعور بأنه فاعل مشارك في العرض رغم سلبيته الجسدية، ومكانه في الصالة، فعملية التحوّل التي يمر بها الممثل لكي يتمكن من الدخول إلى الشخصية ينبغي أن تتكرّر في عملية مماثلة في حال المتلقي، وإلّا فشل العرض تماما.

لكن النظرة إلى العرض المسرحي، كحدث ينتج عن التقاء الممثلين بالمتلقين، يثير مشكلتين، الأولى مشكلة الضوضاء التي تعترض مسار الإشارة المرسلة من الممثل إلى المتلقين، فهي، أي الضوضاء، سواء أكانت واقعية أم متخيلة قد تتسبّب، على المستوى العملي، في حدوث فجوة بين الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه الممثلون، والصورة التي يكوّنها المتلقون عن هذا الهدف، فقد يدرك الطرفان أنهما يشاركان في تجربة واحدة هي العرض المسرحي، لكنهما، على الرغم من ذلك، قد يختلفان في تفسير معنى هذه التجربة أو دلالتها.

الممثل المسرحي يزداد عطاؤه كلما ازداد تفاعل الجمهور معه

أما المشكلة الثانية، فهي أن وجود الجمهور في حد ذاته لا يستطيع وحده أن يحوّل حدثا حقيقيا إلى حدث مسرحي، وإلّا تحوّلت كل حوادث الطريق إلى أحداث مسرحية. وهنا يؤكد هلتون على مسألة بديهية مفادها أن ما يميّز الأحداث الواقعية عن الحدث المسرحي هو عنصر الأداء التمثيلي المقصود، فضحايا الحوادث الذين يتجمهر الناس حولهم لا يمثلون، في حين أن الممثلين يعلنون صراحة وفعلا أن الأحداث التي يشخصونها هي أحداث يمكن أن تقع، أي أنها أحداث ممكنة تجمع بين الحقيقة والخيال في آن واحد.

ومن المعروف أن هذه الفكرة تعود في أصلها إلى أرسطو الذي طرح مفهوم مشابهة الحقيقة على مقتضى الاحتمال والضرورة، وربطه بمحاكاة الطبيعة، مؤكدا أن مشابهة الحقيقة يجب أن تحدث في المسرح إما وفق الضرورة (ما يمكن أن يقع)، وإما وفق الحقيقة (ما يقع فعلا). وبهذا يصبح الممثل هو المسؤول عن إنشاء الحدث المسرحي، أما الجمهور فإنه يتولى مهمة تقييمه، وقياس صحة المعاني والفرضيات التي يراها فيه في إطار الثقافة ككل.