




HAL
open science



Nibras Chehayed

► **To cite this version:**

| Nibras Chehayed. . Ifpo. 2021, 978-2-35159-775-0. <hal-03710076>

HAL Id: hal-03710076

<https://hal.science/hal-03710076>

Submitted on 30 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

التدميرية تشكيلياً
قراءات فلسفية في الفن السوري المعاصر

نبراس شحيّد وجيّوم دفو

سيتم لاحقاً وضع النسخة التي طُبعت على موقع المكتبة المفتوحة OpenEdition



تم نشر هذا الكتاب بدعم من المفوضية الأوروبية في إطار المشروع SYROBODY، الممول من برنامج البحث والتجديد Horizon 2020، بموجب منحة ماري سكوودوفسكا كوري رقم 832777

إلى محرتقي الحياة

"إن إمكانية زوالنا النهائي، مع أنه لم يحدث قط،
هي الزوال النهائي لإمكاناتنا".
غونتر أندرس، " الإنسان المنتهي الصلاحية".

¹ Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, trad. Christophe David, Paris, Fario, 2011, p. 403.

كبدائية، اللاشيء تقريباً

ثمة أحد عشر عملاً فنياً من سوريا. نعم، ولكن ماذا يستطيع أن يفعله عملٌ فنيٌّ في بلدٍ تفتقرسه الحرب؟ وما تأثيره في المبادئ الهدامة التي تسود البلاد، وفي عمليات التدمير المعمم التي تحدثها؟ لا شيء تقريباً، لسوء الحظ.
يرتبط مجال عملنا إذن بـ"لاشيء، تقريباً"...

ومع ذلك، أزهق الفنّ - ولا سيما الفنون التشكيلية - أكثر من أيّ وقتٍ مضى في السياق السوري بعد ٢٠١١. وأصبح من المجالات الخصبة للتفكير عند شعبٍ انشغل بمسائل العنف المفرط، والاعتقالات، والمجازر، وفقدان الأحبة، والتهجير، والانهيار. هذا فنّ السوريين الذين بقوا في سوريا، يشكّلون عبره ما لا يمكن توقّعه والتفكير فيه من أشكال وجودٍ في عالمٍ منهار. وهو أيضاً فنّ السوريين المهجّرين، تصادت تجربتهم مع ماضي لبنان الذي استقبلهم أولاً، قبل أن يلجأ الكثير منهم إلى أوروبا، حيث شكّلت أعمالهم المهاد التصويري لتجربةٍ تصعب مقاسمتها. يمثّل "اللاشيء تقريباً" محدّد الوجود المناسب لهذا الفن. ولكنّه أيضاً محدّد قوته، أي أن الفنّ يطرح أيضاً لا شيء تقريباً من الجمال ومن العناية كنعيقٍ لما يسود من عدميّة خالصة لا تُمكن مجاراتها. ويخلق لا شيء تقريباً من الرهافة والحصافة أمام المدّ المتعاطم للصور المروّعة أو الخادعة، فيصوغ هذا الـ"لاشيء تقريباً" جانباً من الواقع يرفض أن يتماهى مع المنطق التدميري.

"اللاشيء تقريباً" يشكّل أيضاً الطموح المتواضع لهذا الكتاب، إذ يقارب بالكاد بضعة أعمالٍ من فنّ الحرب السوري الفسيح: بالكاد أحد عشر عملاً فنياً، وتحديداً سبع لوحاتٍ وثلاث منحوتاتٍ وفيلمٍ قصيرٍ واحد. من الحديقة الوسيعة، قطفنا إذن بعض الأزاهير أخذناها من ثُرْبَات عدّة، واخترناها دون غيرها لأنّها استرعت اهتمامنا وأثّرت في مشاعرنا. وكان اختيارها أشبه باختيار شخصٍ معشوقٍ وثمرّة رغبةٍ لا يمكن تبريرها تماماً. تسعى قراءتنا لبعض الأعمال المنتقاة إلى أن تكون بمثابة مزهريّة تسقي ورودها لتستمرّ فيها الحياة في أماكن غير مألوفة ربما.

إنّ الأعمال التي نحلّلها لا ترسم سوريا، كالشعر الفلسطيني في القرن العشرين الذي تغنّى بفلسطين فتفتّحت بكلماته بعد أن شطبها الاحتلال الإسرائيلي من الخرائط. بالأحرى ترسم هذه الأعمال ما يحدث في سوريا، لأنّ سوريا قائمة في مكانها، ويبدو أنّ كلّ شيءٍ فيها باقٍ على حاله، فنظامها السياسي ورئيسها ما زال قائمين. لم يتغيّر فيها شيء، قد نعتقد، ومع ذلك دُمر كلّ شيء. وهذا ما يجب أن يُقلقنا: كما أنّ الأعمال الفنية تُظهر في حيّز إطاراتها الضيق ما يحصل لسوريا، تُظهر سوريا في المجالات الممكنة لحدودها ما يحدث لعالمنا، ونعني بذلك انخراطه في منطقٍ تدميريٍّ لا أفق له إلا الزوال، ولو أُجّل إلى حين.

لذا تتسم الأعمال بمسحةٍ كلاسيكيةٍ إذ تريد أن تحافظ على ما يبقى من العالم، فتعود مثلاً إلى تراث رافدات المذبح (prédelles)، أو الزركشة الإسلامية، أو لوحات الطبيعة الصامتة، أو منحوتات الفضاء العام، أو لوحات التاريخ، أو الكولاج السوريالي، إلخ. ليس هذا الفنّ "فنّاً إنكارياً"

كما كانت الدادائية إذن، عندما تكتشف مع الحرب العالمية الأولى الطبيعة الكارثية للحضارة الصناعية، فنحن لا نتكلم هنا عن انهيارٍ قيميٍّ لحضارةٍ ما يدفع إلى إعادة نظرٍ جذريةٍ في المثل العليا. لم يعد المقصود هو انهيار القيم بل الانهيار الحقيقي للعالم، والتدمير الفعلي لشروط الحفاظ الممكن على حياةٍ بشريةٍ كريمة. هكذا، لا تتحدد مسؤولية هذا الفن عبر وظيفته النقدية، إذ يسعى الفن هنا إلى الحفاظ أولاً على شيءٍ من العالم فيقترح تموضعاتٍ جماليةٍ وفي الوقت ذاته أخلاقيةٍ. من الناحية الجمالية، يرتبط الفن في سياق التدميرية المهيمنة أساساً بمسألة الاندثار، وهذا لا يتعلّق بفن الغياب الذي وسم تياراً معيناً في القرن العشرين اهتمّ – بشكلٍ صريحٍ بعد أوشفيتز – بإبراز الفراغ الذي خلفه المفقودون². ولكنه يندرج في أفق الزوال، فنّ يأخذ إذن على عاتقه مهمتين: الحفاظ على شيءٍ من العالم وإبراز أفق تلاشيهِ، وتتجلّى هاتان المهمتان في التباينات التي تطرحها الأعمال الفنية إزاء ما ورثته من الأنماط الكلاسيكية.

لقد انطلقنا من التزامها الأخلاقي أكثر من التزامها الجمالي لبناء هذا الكتاب، فصنّفنا الأعمال إلى قسمين: الأعمال التي تقترح موقفاً جديداً من المدمر، من وجهه وجسده وأدواته التدميرية؛ والأعمال التي تبتكر موقفاً جديداً من أولئك الذين يحلّ بهم هذا التدمير، من ذكرياتهم وأجسادهم وجثامينهم. سنبدأ إذن بصورةٍ لبشار الأسد صمّمها عمرانوفي، وصورة لهيئة الطاغية أنجزها محمد عمران، ومنحوتة لخالد ضوا تعالج جسد المستبدّ ومعه أجسادٌ تُختزل في كتلةٍ فاقدة للإحساس. نتوقّف بعد ذلك عند عملٍ تزييني قام به أكرم سويدان معالجاً مخلفات الدمار، وعند عملٍ لغيلان الصفدي يُبرز العالم الفاحش لأولئك الذين يرفضون أن يروا هذه الوقائع التدميرية. لكن، من قلب هذا التهتك تنبثق رؤية خجلى تتأمل مآل العالم المدمر. متشبعين بهذه الرؤية، سنقرأ في القسم الثاني عملاً لنجاح البقاعي مقتبساً من تجربة المعتقل، ولوحة أخرى ليوستف عبدلكي ترتبط فيها الطبيعة الصامتة بالفنّ المقاوم. كما سنحلّل فيلماً لداني أبو لوح يعالج جرحاً لا يندمل، ولوحة لعمران يونس تنادي الموتى الذين لا يغادرون عالمنا، وعمل مصبوب لنور عسليّة يعالج العلاقة مع الجثث، فنقرأ أخيراً عملاً لصفاء الست يطرح مسألة المفقودين.

هكذا، يقارب الكتاب بقايا المبدأ التدميري وبقايا تدميراته. فمن جهةٍ إذاً، هناك بقايا المبدأ التدميري الذي يسعى الفنانون إلى استباق نهايته، ونأخذ الكلمة بمعنى الاستعجال (précipitation) وكذلك بمعنى المستبق (précipité) الذي يرسب من عملية الاستباق، أي: استعجال النهاية والإنتاج شبه الكيميائي لمخلفات تكسر اتساق الكينونة فتجعل هذه النهاية المستبقة ملموسة. وهناك من جهةٍ أخرى بقايا ما دمّرهُ، يسعى الفنانون إلى إدخالها في منطق "الـ(ت)لاف"³ (différance): كسر تماهياها مع القدر المفروض عليها عبر اختلافاتٍ يُدخلها الفن على هذه البقايا (différencier)، مما يسمح بتحقيقٍ إخلافٍ إزاء هذا القدر (différer) يمكّننا من إرجاء زوالها. إن الاستباق والـ(ت)لاف هما شكلا الأفعال الممكنة الخاصان بـ"اللاشيء تقريباً".

² حول هذه النقطة، راجع كتاب جيرار فاجكمان، "منتج القرن". يحلل الكاتب عمل كازمير ماليفيتش "أبيض على أبيض" و"عجلة" مارسيل دوشان، مع الأخذ بعين الاعتبار فيلم كلود لانزمان "المحرقة".

Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998.

³ يترجم كاظم جهاد كلمة "différance" التي استعملها دريدا بـ "الـ(ت)لاف" داعياً القارئ "إلى أن يتعرف، داخل كلمة "الاختلاف" نفسها، وبعد وضع حرف "التاء" بين قوسين، على فعل "الإخلاف": إخلاف الهوية مع ذاتها وإحالتها إلى "الأخر" باستمرار". راجع: دريدا، "الكتابة والاختلاف"، ترجمة ومقدمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، توفال، ٢٠٠٠، ص ٣١.

التدمير مستبقاً

"الوجه الحديث لسوريا"

صورة رقمية - ١٠٠ × ٧٠ سم - ٢٠١٣



عمرانوفي

درس الفنان الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق قبل أن يفرّ من بلاده إلى الإمارات العربية المتحدة، ليتجنب الخدمة العسكرية الإلزامية في الجيش السوري. ومنذ ٢٠١٢ راح يطرح فناً رقمياً يتناول مواضيع سياسية تندّد بجرائم النظام وتلقي الضوء على الأوضاع في بلده.

يمكن الاطلاع على أعمال الفنان على صفحته: facebook.com/imranoviF/

الدراسة ١ بورتريه للتدميرية

"أحرقت البلاد فعلاً، وأبيد شعبها،
واستفحلت الأحقاد الإثنية والطائفية، وما
زال بشار موجوداً يتبختر فوق الركام".
صبحي حديدي وزيايد ماجد وفاروق مردم بك،
"في رأس بشار الأسد"⁴.

تتفصل قامة بشار الأسد عن العدم. يمكننا تمييز التمثال النصفي للرئيس تماماً على الرغم من تناثر لحمه، هو المكوّن من حطام أبنيةٍ ومن منازل مهذّمة: إنه هو فعلاً. وكما ندرك وجه شخصٍ ما قبل إدراك ملامحه، كذلك نعاين وجه بشار قبل أن نلاحظ الركام الذي يؤلّفه. ولكننا بعد أن نتبين حطام الأبنية والمنازل المهذّمة نحيل فوراً هذا الركام على ملامحه: هو هذا أيضاً، وهذه فعلته. الانطباع أسر، فعلى خلفية من العدم يحكم بشار سوريا المهذّمة التي دمرها هو. وما زال يحكم.

إذا أمعنا النظر في التمثال، نرى عين الطاغية ترسم عبر ظلالٍ يسقطها سطح بيتٍ مخرب. وتتماشى أذنه هندسياً مع حواف مساحةٍ معدنيّةٍ لوتها صليّةٍ إحدى القذائف، ويفرض أنفه الإسمنتي شكّله بسبب عمودٍ مكسور. خدّه عبارة عن حائطٍ مدمّر، ويرتسم فكّه على حواف طابقيّ منهار. أمّا فمه ففتحةٌ صغيرةٌ تطلّ على العدم الذي يحيط به. وما يبقى من رأسه يقف بفضل خرائب أربعة مبانٍ، والجذع الذي ينتهي به هذا التمثال النصفي مؤلفٌ من واجهات وطبقات مبانٍ عدّة. "الوجه الحديث لسوريا" هو ركّامٌ من الإسمنت المسلّح والطوب الأحمر.

يزاوج عنوانُ العمل بين بشار وسوريا، ويتضمّن دلالةً مزدوجة. إنّه يحيل أولاً على لغةٍ سياسيةٍ يستخدمها النظام، فتشير العبارة إلى أن "الدكتور بشار" طبيب العيون، تُنرّفه تربيته الإنجليزية المزعومة عن كلّ صلةٍ بأشكال العنف البدائي الذي علق بجلد أبيه. ولكن المرء يتعرّف ثانياً هذه "الحادثة السياسية" من خلال الدمار، فيظهر الوجه الحقيقي بجلاء. يعبر العنوان عن ذلك خير تعبير: موضوع هذا العمل الفني هو سوريا، وبشكلٍ أدق وجهها الحالي المصنوع من الحطام. ويجسد بشار هذا الحطام، بصفته ممثلاً لسوريا الحديثة هذه؛ وهو سببه بصفته رئيساً.

جوهر الأمير التدميري

في هذا الإخراج الفوتوغرافي، يلجأ عمرانوفي إلى إعادة التدوير. فالعنوان يعيد تدوير شعارٍ معيّن يخص "بناء سوريا الحديثة"، والقامة تعيد تدوير صورةٍ لبشار، وعناصر العمل تعيد تدوير صور المدن السوريّة التي قصفها النظام، والتشكيل نفسه يعيد تدوير نهجٍ تصويريٍّ محدّد، ونقصد الصورة الشخصية التركيبية. ولإدراك أبعاد التدوير الأخير، يجدر بنا أن نعود إلى هذا التقليد

⁴ Subhi Hadidi, Ziad Majed, Farouk Madam-Bey, *Dans la tête de Bachar al-Assad*, Arles, Solin / Actes Sud, 2018, p. 10–11.

التصويري، وتحديدًا إلى الرسام الإيطالي جوزيبي أرشيمبولدو (المتوفى عام ١٥٩٣) الذي ابتكر هذه الطريقة الفريدة في تصوير الأمير.

رسم أرشيمبولدو بورتريهات مجموعة من أمراء آل هابسبورغ في صورٍ تركيبيةٍ مشهورةٍ تتجمّع فيها الفواكه والأزهار والسنابل والخضار لتشكل تمثلاً نصفياً، بدءاً بماكسيميليان الثاني الذي به افتتح هذا النوع عام ١٥٦٢ في سلسلة الفصول الأربعة والعناصر الأربعة⁵. وأعقبها بلوحاتٍ أخرى كتلك التي رسم فيها عام ١٥٩٠ بورتريه رودولف الثاني. ماذا تُغيّر البورتريه المركبة في تصوير الملكية السائد في تلك الحقبة؟ فلنقارن على سبيل المثال بورتريه رودولف الثاني التي رسمها أرشيمبولدو بالبورتريهات الأخرى التي رُسمت له. من دون التوقف عند البورتريهات التي نالت الكثير من الاهتمام والتحليل في تاريخ الفنّ، نذكر أولاً اللوحة التي رسمها ألونسو سانشيز كويلو عام ١٥٧٦ مصوراً الأرشيدوق رودولف بحلةٍ فاخرة، يتمنطق بسيفٍ وخنجر، ويحمل بيده اليسرى مروحة. نُحيل أيضاً على لوحة مارتينو روتا يصوّر فيها تقاطيع وجه الأمير الشاب بين ١٥٧٦ و ١٥٨٠ في بهو أرجواني، يتمنطق بسيفٍ في غمده، ويحمل عصا السلطة بيده اليمنى. ونذكر كذلك لوحة هانز فون آخن التي رسمها عام ١٥٩٢ أي قبل وفاة رودولف الثاني بسنة، يظهر فيها هذا الأخير مرتدياً حلةً قاتمة بقبة من الدانتيل الرقيق وقلادة ملكية ذهبية، ووراء خلفية معتمّة. خلافاً لهذه الصور، لا تحتوي البورتريه التي رسمها أرشيمبولدو على أيّ زركشة: فهي بلا خلفية وبلا رمزٍ ملكي وبلا حلةٍ فخمة، إنها تمثل الملكية العارية إن صح القول. تظهر الملكية فقط من دون أن يظهر جسد الملك الفيزيائي، فيكون هذا الجسد كلّه ضرباً من المجاز. ينتمي أرشيمبولدو إلى عصر ما قبل الفيلسوف بسكال. كشف هذا الأخير النقاب عن آلية العظمة الملكية القائمة على الربط بين الملك و عددٍ من عناصر الأبهة المكوّنة من "الحرس والطبول والقادة وسائر الأشياء الداعية للإجلال والخشية"⁶. ويكمن "الذكاء" وفقاً للفيلسوف في القدرة على تعرّف بؤس الإنسان المتخفي وراء عظمة المظاهر الباذخة. لكن يبقى مثل هذا التمايز بين الظاهر والمضمون غريباً على فن أرشيمبولدو الذي نظر في الصفات الظاهرة على أنّها جوهرية. ولكن لا يصحّ هذا إلا لأنّ الرسّام قد استبعد جسد الملك الفردي ليقلب صدره خضاراً ربيعياً، ووجهه فواكه صيفية، وقبّعته سنابل وعناقيد خريفية، فتصير هذه الصفات المجازية عندئذٍ ملازمةً لجوهر الشخص. تبعاً للمنطق ذاته، رسم أرشيمبولدو في عام ١٥٧٠ لوحة "أمين المكتبة" فشكّله كله تقريباً من الكتب، ليضعنا أمام رجلٍ "مكتبيّ الجوهر"⁷. أما في حالة الإمبراطور، فيسمو الجوهر إلى مصاف مبادئ الطبيعة: يشخص رودولف الثاني حياة البساتين، فيتحوّل الإمبراطور المغرم بالخمياء إلى فيرتومنوس، إله الفصول وربّ الأسواق عند الرومان. ليس هو فيرتومنوس نظراً لتشابه ما بل لجوهر شخصه، إذ تمثل هذه اللوحة العارية جوهر الربوبية لا شكل الجسم الفيزيائي الفردي.

⁵ Cf. Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo, Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 97.

⁶ بليز بسكال، "خواطر"، ترجمة إدوار البستاني، بيروت، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، ١٩٧٢، المقطع ٣٠٨، ص ١٠٦.

⁷ Cf. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo*, p. 92.



لا ينزع غياب العنصر السياسي المباشر في هذه اللوحات شيئاً من صفتها السياسية، لأن ملكية الإمبراطور ترقى هنا إلى مرتبة كونية، فسؤده هو سؤدد الربوبية على الطبيعة، وملكه أزليٌ كتعاقب الفصول الذي لا يتوقف⁸. يتحقق هنا مبدأ التطابقات الذي تطور كثيراً في عصر النهضة، ويعلق توماس داكوستا كوفمان قائلاً: "في هذه اللوحات يحضر العالم الأكبر - الكون والعناصر والفصول - في العالم الأصغر لتمثالٍ نصفي (multum in parvo)"⁹. العالم إنسانٌ كبير، وبهذا يستطيع تعاقب الفصول أن يأخذ الصفات المشخصة لفيرتومانوس. أما الإنسان فعالمٌ صغير، وبهذا يكتسب التعاقبية الأزلية للفصول. الكل متضمنٌ في الجزء، ولكنّ الجزء - كما تشير العبارة اللاتينية التي ساقها كوفمان - يعجّ بالكثرة. وهذا ما يسميه كوفمان بـ"المفارقة البصرية"¹⁰ في أعمال أرشيمولدو، فما أن نغير انتباهنا إلى الجزء حتى يزول الكل، وما أن تظهر اليقطينة أو الزهرة أو سنبله القمح حتى يتلاشى الوجه. عندئذٍ تتكون لنا رؤيتان إلى العمل الفني، فإما أن نرى البورتريه، وإما أن نتأمل الطبيعة الصامتة. فإن أحالت النظرة الأولى

⁸ المرجع السابق، ص ١٠٠.

⁹ المرجع السابق، ص ١١٧.

¹⁰ المرجع السابق، ص ١٠.

على العالم الكبير عن طريق الإشارة المجازية للألوهة، فإنّ النظرة الثانية تحيل عليها مظهره ثراء الطبيعة.

يجب النظر في "الوجه الحديث لسوريا" انطلاقاً من عناصر تاريخ الفن التي توقّفنا عندها. التفكير في المراحل الماضية لا يأخذ فقط معنىً جديداً ما أن تندمج هذه العناصر في ثقافتنا المعاصرة، فالإطار التدميري للحرب وعدميتها يغيّران أيضاً في طبيعة هذا الفن، فيزول التطابق بين العالم الكبير والعالم الصغير لصالح العلاقة المختزلة بين الرئيس وبلاده. يعني هذا أن الفلسفة السياسية المعاصرة، ولا سيّما الرسم الذي أدرجه توماس هوبس في كتابه "اللويثان"، والذي يُظهر صورة الملك المشكّلة من أجسام رعاياه، قد مرّت من هنا. لم يعد إجراء المطابقة بين العالم الكبير والعالم الصغير – التي وسمت الفلسفة السياسيّة السابقة لعصر الحداثة – مهمّاً، بل التفكير في نوع العلاقة بين العاهل والجسم السياسي الذي يشكّله ويدعمه. بيد أن منطق هذه العلاقة يظهر معكوساً عند عمرانوفي: في حين ترتبط عناصر التكوين الفني بالنظام الأعلى للطبيعة عند أرشيمبولدو، وهي التي رفعت رودولف الثاني إلى مرتبة كونيّة، نجد أن "سوريا الحديثة" قد اختزلت في بشار، لأنّ عناصرها قد تردّت بسبب العلاقة مع الحاكم، خلافاً للعناصر المشكّلة لجسم العاهل في رسم كتاب "اللويثان"، ولأن بشار هو في المحصلة الشيء الوحيد الباقي. لا تنقلنا المفارقة البصرية إذن من شكل وجود إلى شكل آخر، ومن تصوير إلى تصوير مغاير، بل تمثّل تغييراً في الكرامة الأنطولوجية، فالعناصر هنا ليس بكائنات، هي بالأحرى بقايا كائنات ومخلفات وأنقاض. ما نعاينه في الأجزاء ليس إلا خراباً ولوعة، عنصران يحدّدان جوهر التكوين. كان تعاقب الفصول ينقل الاستدامة لآل هابسبورغ، في حين أنّ اللوعة تطفح في جوهر بشار، فحكمه ليس إلا دماراً. على عكس بورترية رودولف الثاني التي تعج بالحياة، تنتصب بورترية بشار هامة لا حياة فيها. وكما أن "أمين المكتبة" هو في جوهره "مكتبي"، نرى في صورة "الوجه الحديث لسوريا" أن الخرائب ليست سمات ترتبط بصاحب البورترية، وإنما تعرّف جوهره. لذا، لا نجد فائضاً من العناصر الذي صعب على أرشيمبولدو أن يضبطه في الإطار المخصّص للبورترية، بل نرى أنّ صورة "الوجه الحديث لسوريا" متخنة بالفراغ، ولا تستمر في الوجود حتى هذه اللحظة إلا لأن اندثارها مؤجّل.

كان أرشيمبولدو من رواد "الطبيعيّة العلميّة"¹¹، وهدفت لوحاته المركّبة أيضاً – بمعزلٍ عن التأويل السوريالي الذي حظيت به في القرن العشرين – إلى أن تقدّم للإمبراطور الروائع النادرة للطبيعة. وفعلاً أرسلت إلى الفنّان نباتات من العالم الجديد ليأتي يرسم روائعه. عمرانوفي أيضاً هو شاهدٌ، لكنّ شهادته تحيل على الهلع السوري كما في عمله "الطوفان"¹²، يصوّر فيه زورقاً محملاً بالمهاجرين يتقدّم في بحر من الركام. أما في عمل "الوجه الحديث لسوريا"، فيعالج الصورة الإعلامية للرئيس السوري مذكراً بالعلاقة الوثيقة بين بشار وجرائم النظام التي تسعى بعض التخرّصات الصحافية إلى تخفيفها حتى تكاد تبرئ ذاك الذي حمته "الحداثة" من مثل هذا السلوك المتوحّش. في حين دعا أرشيمبولدو في لوحة رودولف الثاني إلى التأمل في الروائع الغرائبيّة للطبيعة، يعيد عمرانوفي إلى بشار حصّته من شتى أشكال التدمير التي تمثّل جوهره بالذات والتي سعى الطاغية إلى التملّص منها. ومن سخریات القدر أن النظام السوري ربط كل

¹¹ المرجع السابق، ص ١٦١.

¹² [على الشبكة] عمل نُشر على صفحة الفنان في ٢٤ أيلول ٢٠١٥، وتمّ الإطلاع عليه في ٢٨ أيار ٢٠٢٠:

اعتبار لسوريا بالأسد، فهي "سوريا الأسد"¹³، ولا يستقيم تصوّرُها إذن في علمها أو خارطتها بل في صورة الرئيس لأنه "وجهها". ما أصبحت عليه سوريا وما حلّ بها لا يمكن إذن أن يسحبا منه. بشار مكوّنٌ من الدمار، إنه المبدأ التدميري بالذات، وما اليأس الذي اختزل به سوريا إلا جوهره الشخصي.

انحطاط الأمير

مع ذلك يبقى وجه بشار منتصباً. لقد استولى أبوه على السلطة عام ١٩٧٠ إثر انقلابٍ عسكري أطلقت عليه تسمية "الحركة التصحيحية"، لتمييزه عن الانقلابات التي سبقته. واستطاع أن يرسى نظاماً قاوم كل مؤامرةٍ داخلية وحصل على استقرار مؤكّد دفع إلى الظن بأنّه "القائد الخالد". وبعد خمسين عاماً من حكم هذه العائلة الجمهورية ما زال شعار "الأسد إلى الأبد" شعاراً قائماً. ونظراً إلى هذه القدرة على الاستيلاء على السلطة والحفاظ عليها، قد يستهوينا تأمل صورة بشار كما شكّلها عمرانوفي على أنها تجسيدٌ لشخصية "الأمير" بامتياز، وهي الشخصية التي سعى مكيافيلي إلى تكوينها في كتابه الخاص بأداب الملوك، ويركّز فيه على الوصول إلى السلطة والتشبّث بها.

لكن من الناحية التصويرية، يقتبس عمرانوفي نهجاً سبق مكيافيلي يعالج مسألة الاتساق بين السياسة والكون، ويمثّل فيه الأمير واقعاً يتجاوزه من دون أن يحمل أيّ سمّة خاصة، كما فعل أرشيمبولدو. هل يجب أن نرى إذن في عمل عمرانوفي خللاً أو لجوءاً إلى مقاربة قديمة في إظهار الأمير الماكيافيلي الجديد؟ لا نعتقد ذلك، فصورة الأمير عند عمرانوفي ليست رجوعاً إلى صورة الأمير التي سبقت الحداثة، بل هي بالأحرى انحطاطٌ معاصرٌ في صورة الأمير الماكيافيلية، ونستطيع القول إنها "وجه سوريا الذي أعقب الحداثة". وحتى لو وجدنا بعض الملامح البارزة للأمير الماكيافيلي في أمير عمرانوفي، فإننا نراها هنا بصورةٍ منحرفة جداً وفاسدة.

اهتمّ مكيافيلي بالجمهوريات أكثر من اهتمامه بالإمارات. وإنّ قارب شخصية الأمير، فهذا ليس لإعجاب بنظامه وافتتاحه بإرادة القوّة لديه، بل لأنه يعنى بالمهمّة التأسيسية التي يمكن أن يؤديها هذا الرجل السلطوي، ويريد توظيفه. يدرك مكيافيلي التعارض الراسخ بين مصلحة الأمير ومصلحة الدولة:

"غالباً يفيد ما يؤذي المدينة، وما يفيد المدينة يؤذي. وهكذا ما أن ينشأ الطغيان في نظام حر، أقلّ ما يمكن أن يحلّ بمثل هذه المدن هو أنها تكفّ عن التقدم والقوّة والثراء. ولكنها في أغلب الأحيان، لا بل دائماً، تتقهقر. [...] لا عجب إذن من أن ترفض الشعوب القديمة الطغاة بقدرٍ كبيرٍ من الكراهية يضاهاي حبّها للحرية واحترامها لاسمها"¹⁴.

على الرغم من حبّ الحرية هذا، يصرّ الجمهوري على تقديم تنازلاتٍ لنظام الأمير، لا بل يريد تربية الأمير، ذلك أن هذا الأخير يتبدّى كوسيلةٍ ماسّة تمكّن من نهوض الدولة. وفعلاً يجب أن يُقرأ

¹³ راجع تحليل ياسين الحاج صالح في كتاب "الثورة المستحيلة"، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٧، ص ١٢٨: "إنّ الرابط بين سوريا والأسد ليس من قبيل الصدفة التاريخية بل بالأحرى يرتبط بالبداهة والضرورة. وانقطاع هذا الرابط يعادل تدمير الجوهر. فإذا لم تكن سوريا هي سوريا الأسد، فلا وجود لها".

¹⁴ نيكولو مكيافيلي، "نقاشات حول العقد الأول من تيتوس ليفيوس". ترجمتنا من الفرنسية:

Nicolas Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*. In *Œuvres*, trad. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 297-298.

كتاب "الأمير" بالمقلوب، انطلاقاً من آخره الذي يشرح الغاية من كتاب كهذا. يشير مكيافيلي في الفصل الأخير إلى ما يلي:

"إذا كان من الضروري كي أكتشف بسالة موسى أن يكون بنو إسرائيل قد استعبدوا في مصر، وكي أطلع على مروءة قورش أن يكون الماديون قد اضطهدوا الفرس، وعلى تميز ثيسبيوس أن يكون الأثينيون قد انقسموا، فإنه من الضروري أيضاً، كي تظهر عبقرية الأمير، أن تكون البلاد قد وصلت إلى الحد الأقصى الذي بلغته، وأن تكون في أسرٍ أفظع من أسر العبرانيين، وتحت ضغطٍ أشد من ضغط الفرس، ومشتتة أكثر من تشتت أبناء أثينا، بدون رئيس وبدون نظام، مقهورة مسلوبة مهانة، وقد قاست كل أنواع الخراب"¹⁵.

لا تكمن العظمة الفريدة للأمير في حكمه المطلق بل في قدرته على تحرير بلاده. الغاية من كتاب "الأمير" تتجسد إذن في إيجاد مؤسسٍ لبلدٍ حرّ.

في هذا الإطار تتوضح سمات الإمارة. لا يجب أن يفتقر الأمير إلى قسوةٍ ضرورية، فمن الأرجح أن يرسي حكمه على الفظاظة، وهذه حال "من بلغوا الإمارة بالإثم والغدر" (الفصل الثامن). فلا بدّ لبعض العنف أن يفرض نفسه، كتصفيه العائلة السابقة في الحكم أو قتل الطامحين إلى السلطة أو تفكيك الشبكات المرتبطة بالقوى الخارجية وإجهاض المؤامرات. يشكّل هذا العنف الوسيلة الضرورية لاستتباب الملك للأمير، فيكون هذا لصالح الرعية. يدافع مكيافيلي أيضاً عن نوع من الوحشية الإدارية النموذجية، "فالأمير لا يخشى أن يتصف بالقسوة في سبيل توحيد شعبه"¹⁶. ولكن ينبغي أن تطبّق هذه الوحشية باقتصاد العنف، وبمعنيي الكلمة: فيجب من جهة أن يُنظر إليها بدقّة حسابية، ومن جهة أخرى تهدف هذه الوحشية إلى الإقلال من اللجوء إليها. هكذا، فإن لم يحظ الأمير الصارم بمودة رعيته، فإنه على الأقل لن يستجرّ كراهيتها¹⁷. ينبغي إذن اللجوء المحدد الأهداف إلى الوحشية لتجنب العنف المعتم، ولتقليل الخطر الذي قد تشكّله كراهية الشعب. ارتبط العنف جوهرياً عند مكيافيلي بعقلانيةٍ سياسية. لا وجود من بعدُ لشكله الوحشي والجامح إلا في كتب المؤرخين القدامى، فلم يعد من الوارد مثلاً أن يُقدّم المنتصرون الجدد على ذبح أعدائهم. في هذا السياق، يقلق مكيافيلي من زوال الهلع فقط لما قد يجرّ من نتائج على استقلال الدولة العسكري، ذلك أن الشعب الذي يكفّ عن الخوف على حياته عند اجتياح ما، يتوقّف عن حرصه على الدفاع المسلّح عن دولته.

عندما قارب مكيافيلي علاقة المدينة مع الأمير لتصل إلى استقلالها، لم يماه قط بينهما: الدولة تستمر أما الأمير فالإي زوال. وحتى لو حرّر الأمير المدينة، وعلى الرغم من الدور الذي يمكن أن يقوم به كمؤسس، فإنه لا يسعه على الإطلاق أن يدّعي الخلود: "كلّ أشياء هذا العالم لها نهاية"¹⁸. لكن مكيافيلي، الذي تناول مسألة الاستيلاء على السلطة والحفاظ عليها، لم يعالج في المقابل النتائج التدميرية لتسلّط الأمير على المدينة عندما يسعى هذا الأخير إلى أن يصير غير قابلٍ للتدمير، فيدمّر الدولة بـ"خلوده". عندما أرسى مكيافيلي السياسة على مسألة السلطة، فإنه وضع حدّاً للتفكير المثالي القديم الذي نادى بوجود تناغم بين السياسة والكون الذي يؤثّر في قواها، وبنى فكراً سياسياً يتناسب مع الفترة الإنسانية وطروحاتها حول ازدهار المدينة المستقلة. ولكنه ظلّ عاجزاً عن التفكير في

¹⁵ نيكولو مكيافيلي، "الأمير". ترجمة محمد لطفي جمعة، القاهرة، هنداوي، ٢٠١٤، الفصل ٢٦، ص ١٢٥ (ترجمة معدلة).

¹⁶ المرجع السابق، فصل ١٧، ص ٩٧.

¹⁷ المرجع السابق، فصل ١٧، ص ٩٨.

¹⁸ Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*. In *Œuvres*, p. 370.

السياسة كما نظر إليها عمر انوفي بهلع، أي السياسة التي غدت قادرةً فعلياً على تدمير العالم، والدولة من قبله.

التدميرية سياسياً

تدفع بورتريه بشار إلى مقاربة جديدة لشخصية الأمير. لم نعد هنا في عصر تأسيس الدولة أو تحرير البلاد بل في عصر القوة المهذمة بعامة: التدميرية التي تطال السياسة منذ أن قامت الأنظمة الشمولية، والنشاط التقنوي منذ اختراع القنبلة الذرية، والنشاط الاقتصادي منذ أن انقلب الاقتصاد تهديماً مكثفاً للمصادر وإنتاجاً مهولاً للتلوث والنفايات.

إن عمل "الوجه الحديث لسوريا" هو صورةٌ للسلطة التدميرية، ويجدر بنا أن ندرك بأي معنى يتماهى بشار مع التدمير والحطام. ذلك أنّ هذا العمل الفني لا يساوي في نهاية الأمر بين مشهد الدمار وسوريا الحديثة بل بين هذا الحطام والأمير، أي أنه يماهي بين أشكال التدمير ومبدئها. كيف يكون الأمير في جوهره تدميرياً، أي كيف يكون المبدأ الأصلي لصنوف التدمير؟ يمكن أن يتوضّح ذلك في تفسير الشاعر القائل "الأسد أو لا أحد" بأربعة معانٍ تعكس أربعة أوجهٍ لـ"التدميرية".

يمكن اقتراح معنى أول لهذا الشاعر في أن نقول: "الأسد أو لا أحد من بعد". فيصير الشاعر تهديداً بالتدمير المعمم، وهو تهديدٌ بالجوء إلى ردع شديد لكلّ تمرّد ممكن. ولكن، كي يملك المرء القدرة على الردع، لا بدّ له من تحقيق أمرين: من جهة، القدرة الواضحة والكافية على الضرب لتدمير كلّ شيء، ومن جهة أخرى التصميم المؤكّد على تدمير كلّ شيء إن حصل تمرّد. تجلّى هذا أثناء تدمير مدينة حماة وتفتيل سكانها في شباط ١٩٨٢، فأجبر "الدرس الحموي"¹⁹ الشعب على واجب الطاعة للنظام. شكّلت حماة وقتها سابقةً عاش المجتمع في ظلّها، مذبحه قابلة للتكرار في أي وقتٍ إن لم يخضع الشعب للأسد: مذبحه مضمرة. وكي يؤكّد الأسد على قدرته التدميرية المعمّمة، كان لا بدّ له من إنتاج مستمرٍ لحمولات تدميرٍ صغرى تُشسّ على كل معارضة سياسية لمحقها.

ردع هذا التهديد المستمر بالتدمير المعمم كلّ تمرّد ممكن. هذا يعني من جهةٍ أن التدمير مؤجّل ولكنه يعني من جهةٍ أخرى أنه ماثلٌ أيضاً، أي أن التدمير فعلي. لذا فإنّ الشاعر يعني ثانياً: "الأسد ولا أحد غيره". يسقط حرف العطف "أو" من الجملة الأصلية للشعار، ممّا يقتضي التدمير الفعلي لإمكانية قيام معارضةٍ سياسية. لهذه الإمكانية شرطان: وجود حيزٍ سياسي ووجود مواطنين معارضين. يتحقّق تدمير أولهما عبر ما أطلق عليه ياسين الحاج صالح تسمية "نظام العدمية السياسية"²⁰. يقوم هذا العدم على الحطّ من قدر العالم الواقعي لمصلحة مقولةٍ مثاليةٍ تشر عن ممارسة العنف على هذا الواقع. لكنّ التأكيد على هذه المقولة الماورائية ليس السبب في نفي العالم بل هو نتيجة له، فلا يسحق أنصار الأسد معارضيهم لأنهم يؤمنون بأنه يحمل "رسالة إلهية"، بل لأنهم ينكرون كل أخريّة. وفعلاً تستخدم عبادة شخص الرئيس لتدمير الأرضية المشتركة من أجل وأد كل عصيانٍ ممكن. تشهد على ذلك التحويرات التي أصابت الشهادة الدينية الإسلامية "لا إله إلا

¹⁹ Salwa Ismail, *The Rule of Violence. Subjectivity, Memory and Government in Syria*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 131.

²⁰ ياسين الحاج صالح، "الثورة المستحيلة"، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٧، "الأسد أو لا أحد / الأسد أو نحرق البلد: نظام العدمية السياسية"، ص ٨٥-٩٠؛ "صعود العدمية المُقاتلة في سوريا"، ص ١٤٧.

الأمة ولا نبي إلا البعث" التي كتبت بالدم على جدار مشفى حماة غداة مجزرة شباط²¹، أو عبارة "لا إله إلا بشار" وهو شعار فرضته أجهزة الأمن على العديد من المعتقلين السياسيين.

يخطئ المرء إن رأى في ذلك عبادةً بحتةً لشخص الزعيم السياسي، تلك العبادة التي تؤسس شكلاً من أشكال الدين المدني الهادف إلى ضمان تماسك الأمة. منطق العبادة هنا هو منطقٌ تدميري خالص، متعلقٌ بما يمكن أن نسميه بـ"الصنمية الانتهاكية". في العبادة، كلما يقترب العابد من موضوع عبادته يكون ورعه أكبر. أمّا في الصنمية الانتهاكية فيُفرض الورع على نحوٍ مقلوب ليتناسب بشكلٍ عكسيٍّ مع الدنو من موضوع العبادة: يزداد الورع كلما ابتعد الموضوع. لا يعبر الورع هنا فقط عن موالة الأنصار بل يقدم وسيلةً لانتهاك الإيمان بالله، إذ يفرض على المعارضين تصنيف الزعيم أو الحزب. لذا لا تبني هذه الصنمية ديناً مدنياً جامعاً للشعب، بل تحقق إذلال المتديّنين في إطار تدمير كلّ إمكانيةٍ لأرضيةٍ مشتركة.

علاوةً على ذلك، يؤدي إنكار العالم كمكانٍ عام – وهو شرطٌ أساسيٌّ للتمكّن من العمل السياسي – إلى إنكار الذات السياسية عبر عمليات الإخضاع، رسّخها خصوصاً سجن تدمر في أذهان السوريين. يربط راتب شعبو بين كلمة تدمر والجزر العربي "دمّر تدميراً"، وينحت كلمة "الاستعمار" للدلالة في آنٍ على آليات تدمير الذات السياسية وعلى الزجّ في سجن تدمر²².

يدعو تدمير هذه الذاتية وإقامة العدمية السياسية إلى توثيق الربط بين التدمير والنظام، الذي يوضّحه شعارٌ آخر "الأسد أو نحرق البلد" وهو شعار يجب أن يقرأ كما يلي: "الأسد ونحرق البلد". هذا يدلّ في الوقت عينه على أن تدمير الحيز السياسي ضروري لضمان بقاء سلطته، أي أن إحراق البلد هو شرط يمكّن الأسد من الاستئثار بالسلطة، وعلى أن عدمية النظام تقوم على تسليم البلاد بكاملها إلى قوى التدمير والترحيب بمشعلي الحرائق.

تمكّن مفارقة التدمير هذه من إنتاج ما لا يمكن تدميره: الأسد ما زال هنا عندما صارت البلاد ركاماً. بوجيز العبارة، يجب أن نقرأ: "الأسد حتّى ولم يبقَ أحد". النظام الذي أقامه حافظ الأسد وتؤلّ إلى ابنه بشار، "كل شيء فيه كان يؤدي إلى هذا الهدف البدئي: البقاء في السلطة إلى الأبد"²³. فيكون التهديد بالتدمير المعمّم والتدمير الفعلي لشروط التمكّن السياسي هما وسيلتان لإنتاج ما هو عصيّ على التدمير.

تتيح المقارنة بلوحة أرشيمبولدو إدراك المعنى المتخفي وراء "ما لا يمكن تدميره" هذا. ذلك أن العناصر النباتية في لوحة رودولف الثاني تحيل حتماً على الزوال والبطلان (vanité) في قلب العظمة الإمبراطورية. لا تظهر هنا إمكانيةً فساد كينونة الإمبراطور عبر جمجمةٍ مهملةٍ أو زهرةٍ مقطوعةٍ وموضوعة بجانبها – وهذا مجازٌ استخدم في القرن التالي للدلالة فنياً على الزوال – بل تتجلّى هذه الإمكانية في جوهر الإمبراطور نباتياً: إنّه أزهارٌ مقطوعة وفواكه فُصلت عن الشجرة.

²¹ راجع شهادة الفنان خالد الخاني:

« Histoires de Hama. Souvenirs du peintre Khaled Al Khani », trad. Annie Bannie, 2013. [En ligne] consulté le 13 juillet 2020 : anniebannie.net/2013/02/13/histoires-de-hama-souvenirs-du-peintre-khaled-al-khani/

انتشرت شعارات انتهاكية أخرى عام ٢٠١١ مثل "حلّك يا الله حلّك. بشار ياخذ محلك". راجع:

Subhi Hadidi, Ziad Majed, Farouk Mardam-Bey. *Dans la tête de Bachar al-Assad*, p. 188.

²² راتب شعبو، "ماذا وراء الجدران؟"، بيروت، دار الآداب، ٢٠١٥، ص ٣٤٤. وذكرته سلوى إسماعيل في كتابها:

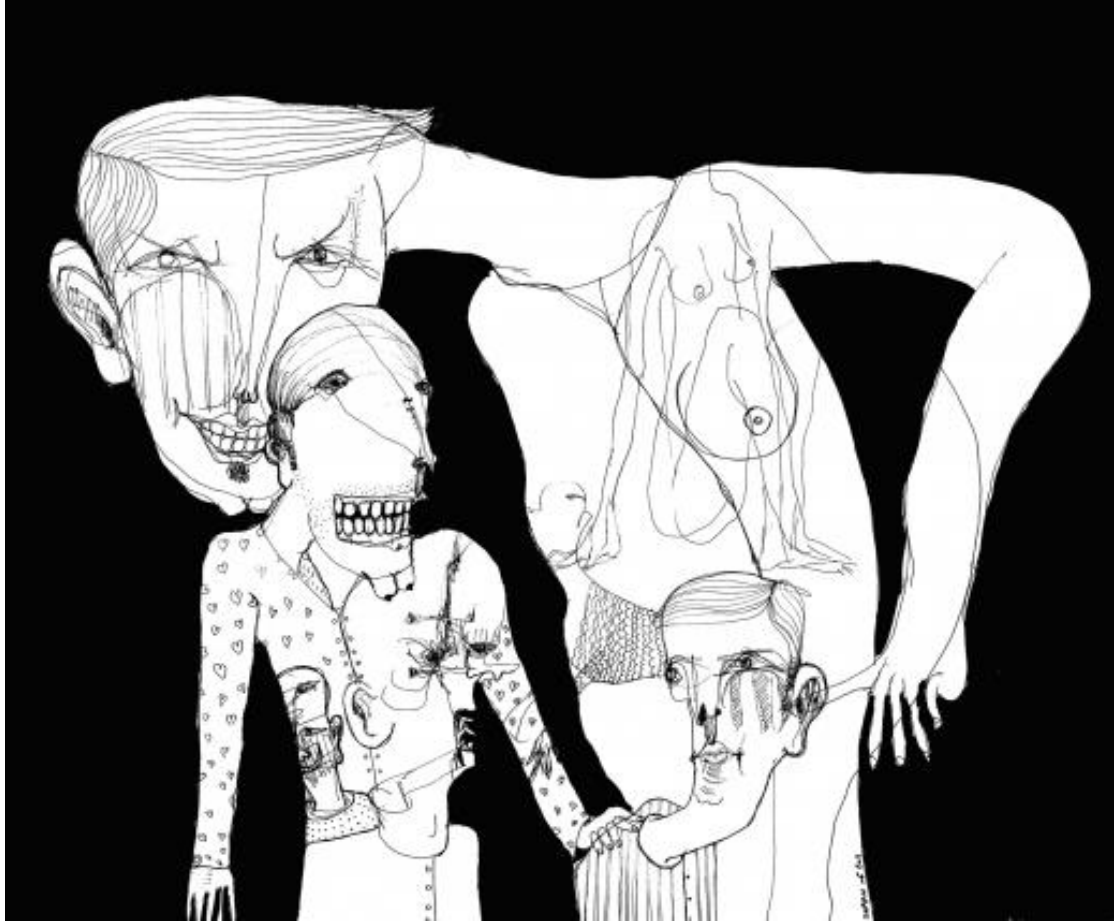
The Rule of violence, p. 42.

²³ Hadidi et al., *Dans la tête de Bachar al-Assad*, p. 7.

ورأينا أن قابليّة الفساد هذه قد نجت فقط بسبب تعاقب الفصول المستدام الذي أمّن لها نوعاً من الديمومة.

الزوال في بورتريه بشار مختلف تماماً. ففي حين أنه ارتبط في بورتريه رودولف الثاني بموضوع الطبيعة وهشاشة النباتات والفواكه، نرى عند عمرانوفي أن قابليّة الفساد عند الكائن الحي تخلي الساحة للجماد الذي لا يخضع لمنطق الفساد: عناصره بلا حياة، ولا تهلك تالياً. على المستوى الأول، يدلّ هذا على أن بشار ثابتٌ ولن يتزحزح، ولا يمكن إسقاطه عن العرش. ولكنّه إن لم يحقق وجوده إلا بخراب سوريا التي دُمّرت فيها المباني ليبنى هو، فعلى المستوى الثاني يتضمن هذا الاستقلاب التدميري مستقبلاً مغايراً لتعاقب الفصول: بما أن أمير التدميرية يتغذى بالأخرية، فإنّه لن يستطيع متابعة استقلابه بعد أن يُهدّم كلّ شيء إلا بأن يهدّم ذاته، فيتفتّت وينقلب غباراً. بوجيز العبارة، لن يفيدّه أن يكون عصياً على التدمير ظاهرياً، لأنه لا يُندَر للتجديد. هذا ما سيفتح أفق زواله. "الأسد أي لا أحد!"

"مؤامرة" أو "أعمار بشار الثلاثة"
قلم لَبّاد وحبر على ورق - ٤٢ × ٦٠ سم - ٢٠١٠



محمد عمران

نحّات ورسام ولد في دمشق عام ١٩٧٩. تخرّج من كليّة الفنون الجميلة في جامعة دمشق عام ٢٠٠٠، وتابع دراسته في جامعة ليون الثانية ليحصل على الماستر عام ٢٠٠٩. عرض أعماله في عدّة مدن، خصوصاً في دمشق وبيروت وبرلين وباريس ولندن، ويقوم حالياً في فرنسا. منذ ٢٠١١ تتناول أعماله الأوضاع في سوريا، وتتنوّع مجالاته الفنيّة بين الرسم والنحت والفيلم القصير.

الدراسة ٢ الانحطاط الطيفي

"وهكذا إذن تُكوّن الانهيارات الثلجية من
حصاة تُقارب رأس الإصبع".
ألفرد دو موسيه، "الورانزاكشيو"²⁴.

حلقة الحياة السلالية

ثمّة ثلاثة أطيافٍ مرسومة بالقلم اللبادي. والخط المحدّد أجسامها يفصلها عن الخلفية السوداء التي تجتاح الرسم وتلغي كلّ ديكور. تنفصل ثلاث شخصياتٍ لتُفضي إلى العدم. ويلفت أطولها، بذراعه الوحيدة وبرأسه الذي يعلو عنقاً بالغة الطول، الشخصين الآخرين. يُدخل إصبعه بأذن الأصغر، ويضحك من عليائه فوق رأس الرجل المتوسط الطول. يسند هذا الأخير يده أيضاً على كتف الشخص الأصغر، فيكتمل الشكل الحلقيّ مع حركة الأجسام ليضعنا أمام "أعمار الحياة الثلاثة": الطفولة، والبلوغ، والشيخوخة، نستدل عليها من قاماتهم. يظهر مرور الزمن على سطوح أجسامهم، كي لا نقول على جلدهم، لأنهم مجرد أطياف. ولا يمايز المشاهد بين ثيابهم وأبدانهم، إذ لا تظهر أيّ حدود بينها. وتنسرح نفوذية الحدود أيضاً على الأعمار الثلاثة، فسبابة الشخص البالغ وأصابع الشخص المسنّ هي على مستوى أذن وكتف أصغرهم: ليسوا فوق بعضهم بعضاً، ولا نرى أشكالهم تتراكم أو تتداخل كئلياً، فأجسامهم مسطحة تقتفر إلى النوء. ويتربط طيفا البالغ والمسنّ أيضاً على نحوٍ غير متوقع، فنجد فوق ذراع المسنّ يد الحورية المرسومة على صدر البالغ.

ما أثر أعمار الحياة في عمل محمد عمران هذا؟ ما يأتي به كَرّ الزمن هو التشوّه التدريجي للغم انطلاقاً من ابتسامةٍ صغيرةٍ ووصولاً إلى قهقهةٍ تحلّ فيها الأسنان تدريجياً محلّ الشفتين المتأكلتين. ويحلّ بالعينين تحوّلٌ مشابه إذ تفقدان لحمهما بقدر ما تحكهما قسوة النظرة. يظهر التشوّه التدريجي أيضاً في طبقات الطروس. فلطفل صفيحةٍ صغيرةٍ واحدة، كناية عن بيضة تجريدية ترسم تحت عينيه، بينما تغطي سطح البالغ امرأةٌ عاريةٌ وحورية، والمسنّ صفحته طفلان يحدّد أحدهما شكل جذع هذا المسن.

لا تخضع أعمار الحياة الثلاثة لحلقة الكون والفساد الأرسطية بقدر خضوعها لتشوهاتٍ لا تنتهي، فتصبح حلقة الحياة دَوامةً لولبيةً فظة تلغي أشكال التذويت: يثبت على صدر الرجل البالغ ثدي، ويتهاوى الذقن المفجوع ليشكل تديين يتدليان من وجه الشخص المسن، في حين أن جذعه صار ينتشكّل كلياً من وجه وصدر شخصٍ آخر يدخل في تكوينه إلى جانب رجلٍ ثانٍ. عندئذٍ يخضع الجسد إلى قُطْبٍ تزداد بروزاً مع تقدم العمر لتحافظ على وحدته التي عرّضتها القامات الطيفية للخطر. فإذا كانت القطبة هامشية عند البالغ، على طرف العين، ترقّع القطب وجه المسنّ بكامله. هذا التشويه هو دون شكّ تشويه الاستبداد، لأنّ الأعمار الثلاثة هي أعمار طاغيةٍ هو بشار الأسد، ولأنّ الدوامة اللولبية هي تعمق الصورة الطغيانية التي انتقلت من الأب إلى الابن.

²⁴ Alfred de Musset, *Lorenzaccio*. In *Cœuvres complètes*, tome IV, Paris, Charpentier, 1834, p. 100.

التشويه الغروتسكيّ

إنّ العنوان الأصلي لهذا العمل الذي رُسم في بدايات الثورات العربيّة (شتاء ٢٠١٠-٢٠١١) هو "المؤامرة"، أكّد عليها الرؤساء المهتدون، لا بل قلبوها: "نعم، نتأمر عليكم ونتواطأ على هلاككم!" ولكي يتناول محمد عمران هذا الهلاك، أجرى تغييرين على فنّه: تحوّل من النحت إلى الرسم، واحتلّ الغروتسك مركز أعماله. ذلك أن النحت الخاضع لقواعد المادة لا يسمح بالتجاوزات الغروتسكيّة التي يمكنها الرسم، فتوازن الكتل التي يفرضها النحت يحول دون التعبير الكامل عن اختلال النسب في جسد الوحش.

وحوش محمد عمران كائناتٌ هجينةٌ عصرية: ثمّة امرأة ذات عضو ذكري منتصب يشبه صورة بشار، هناك رجالٌ أنوفهم دباباتٌ عسكريّة، وآخرون لهم أسنانٌ اصطناعيّة تشبه الكلاشنيكوف، وثمّة حوامات لها أشكال بشريّة ذات أعضاء جنسيّة مصوّبة نحو العدو. بالرسم يستطيع محمد عمران أن يستنمّر الغروتسك إلى أقصى الحدود ويوظّفه كقوّة تشويه، ويستطيع أيضاً أن ينتج ما يشبه الحكاية، فحتّى لو زالت ملامح الكائنات بسبب التشويهات، تحافظ علائمها على ذكرى الأشكال المطموسة.

ما يجب أن يستوقفنا في فن محمد عمران هو أن الغروتسك الذي يُعتبر في الأصل فناً تزيينياً قد احتلّ الصدارة. في الأساس كان الغروتسك أسلوباً يعبر عن الهوامش. أولاً الهوامش المكانية، فقد برز هذا الفن في الجداريات المغائرية (grottesca بالإيطاليّة)، ومنها اشتقت كلمة "غروتسك". لكنّه يرتبط أيضاً بهوامش أنطولوجية، فالكائن التخيلي الذي يعرضه الغروتسك يندمج في طبيعته مع اللاوجود. يحيل الغروتسك كذلك على هوامش معرفيّة لأنّه يُظهر الغرابة التي نستعجنها، وأيضاً على هوامش استطيقيّة تبتعد عن قواعد الجمال الكلاسيكيّة. إلا أن الغروتسك عند محمد عمران أصبح فنّ المركز إذ تتعرّض الشخصيات المحوريّة للتشويهات الغروتسكيّة، فالزعيم المطلق نفسه لا يفلت من هذه المراجعة، ومعه مواضيع الحياة الرئيسيّة. أيضاً، يصير التزيين هنا بنيويّاً بعد أن كان الغروتسك يعطي الأولويّة للتزيين ويفضّله على البنية، فالزينة المرسومة على جذع الوحش المسن (هو الذي يكمل في ذاته تشوّه الشخصين الصغير والبالغ) صارت كينونته، ومن الزينة هذه يتولّد شخص جديد.

الغروتسك "محاولة لطرح الجوانب الشيطانية في العالم وإخضاعها²⁵"، وفقاً للتحديد الذي قدّمته إيشيفا روسن. لكنّه يتجاوب عند محمد عمران مع عنصرٍ شيطانيّ لم يعد ملمحاً من الملامح بل أصبح مبدأً للكون. لقد اقتصر هذا البعد الشيطاني طويلاً على عالم المُدانين، وتجلّى عبر صور الجحيم في مسيحية القرون الوسطى. أمّا عند محمد عمران، فالعالم شيطانيّ بكليّته. لذا لم تعد الجمالية الغروتسكية تصويراً مشوّهاً للواقع بل عملاً أميناً يحيل على واقع مشوّه. لا يطرح الغروتسك هنا جماليّة تتناسب فقط مع لاهوت الجحيم بل مع تاريخ هو غروتسكي بذاته. عندئذٍ لا نعجب من ربطه جوهريّاً بالواقع السياسي، كما حدث في الأزمنة التي تكوّن فيها فن الكاريكاتور، فالمستبدون العتاة هم صورةٌ كاريكاتورية لأنفسهم. وهذا ما دفع ميشيل فوكو مثلاً إلى الاهتمام بصور الملك أوبو (Ubu roi) التي تتكاثر في عالم السياسة:

²⁵ Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 106.

"لا يمثل تسيّد الغروتسك، وبكلام أكثر تفشفاً، تعاضد آثار السلطة عند أصحابها غير المؤهلين، حادثاً عرضياً في تاريخ السلطة، وهو ليس فشلاً في آليتها. أرى أنه يمثل أحد المفاصل التي تشكل جزءاً لا يتجزأ من ديناميات السلطة"²⁶.

تقوم الغروتسكية على الهوة. وتنتج هذه الهوة هنا عن التباينات الشديدة بين القوة التهديمية من جهة وانعدام شرعيتها من جهة أخرى. وإن غدا الغروتسك التعبير المفضل عن الهلع وعن عالم يتهدم، فهذا لأننا نعيش في واقع من التباينات بين النظام السياسي وأساسه القانوني، ولكن أيضاً بين قدرة الإنسان على الإنتاج أو التدمير وقدرته على الإحساس. وهذا ما شخصه غونتر أندرس في ما يتعلق بعصر القنبلة الذرية: ثمة انفصال هائل بين أفعال الإنسان التي تعتمد على آلات فائقة القوة من جهة، وما يستطيع أن يشعر به من جهة أخرى²⁷. نحن أخيراً أمام تباين بين فعل تم الإقدام عليه والآثار الحقيقية الناجمة عنه، وبين الفعل وفاعله. لنقرأ في هذا الشأن ما كتبه فريديش دورينمات عن الجانب الرهيب من شخصية هتلر وعصره:

"في حطام قرننا، ومع انحطاط الحضارات الأوروبية، لم يعد ثمة مذنبون ومسؤولون، لا أحد يستطيع أن يفعل شيئاً ولا أحد أراد هذا الانحطاط. الدولاب المسنن يدور وحده، ويجذب كل شيء إليه [...] وحدها الملهاة ما زالت تؤثر فينا. انقاد عالمنا إلى صنوف الغروتسك كما انقاد أيضاً إلى القنبلة الذرية، شأنه شأن اللوحات الغروتسكية التي رسمها جيروم بوش عن نهاية العالم. ولكن الغروتسكية ليست إلا تعبيراً شعورياً عن مفارقة محسوسة: إنها شكل لما لا شكل له، ووجه لعالم من دون وجه..."²⁸.

بيد أن الغروتسك، قبل العصر الصناعي وآلاته وقنابله، كان يعبر أساساً عن التباين بين مظاهر عالم ما زال قائماً في أشكاله من جهة، والهاوية التي تتحكم بوجوده من جهة أخرى. في هذا التباين، يتكشف الغروتسك كقوة مفرطة من اختلال النسب، كقوة ذيونيسية صرفة، كما يبدو في نص ايزابيل أوست "العبة الغروتسك أو المرأة المحطمة"²⁹. بما أن موضوع الغروتسك هو التباين، فإنه يتصادى مع صورة البطل المأساوي الذي ارتكب في الأصل خطيئة اختلال النسب أو الغطرسة (hubris). يبدو الخلل في النسب هنا دون حدود، لأنه يحيل على مواجهة قوى الشر الصادرة عن الآلهة، مما يؤدي إلى ضياع ذات البطل الفاني. ولكن الفن المأساوي – إن صدقنا قول نيتشه – يحفظ توازناً معيناً من خلال التوليفة التي توائم بين أبولو وذيونيسوس، وعبر تساكن فن المظاهر والأشكال من جهة، والافتتان بالهول وقوى التدمير من جهة أخرى: "كان العنصر الملحمي الأبولي ذا وقع هائل مكنه من سحر أكثر الأحداث المرعبة التي تظهر أمام أعيننا"³⁰.

²⁶ Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1999, p. 12.

²⁷ ذلك أن قدرة القنبلة النووية المدمرة تتفوق بشدة على قدرة قياس أثارها، فبعد حد معين لا يمكن من بعد للإنسان أن يمايز بين القوى الفائقة المختلفة.

²⁸ Friedrich Dürrenmatt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 65–66. Cité par Serge Goriely, « Hitler au théâtre : la réponse du grotesque à l'histoire ». In Isabelle Ost, Pierre Piret, Laurent van Eynde, *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004, p. 179–195. [En ligne] consulté le 15 juillet 2020 : books.openedition.org/pusl/21498?lang=fr

²⁹ Isabelle Ost, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », p. 29–42. In Ost, etc., *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*. [En ligne] consulté le 4 mai 2020 : books.openedition.org/pusl/21462

³⁰ فريديش نيتشه، "مولد التراجيديا"، ترجمة شاهر حسن عبيد، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، المقطع ١٢، ص ١٦٣ (ترجمة معدلة).

يتيح الاستدراك الأبولي طمأنة النظرة إلى العالم الذي راح ينهار. تالياً، يبقى التفاوت في التراخيديا محدوداً، في حين أنه يصل إلى أوجِه في الغروتسك الذي يخلق "خلاً إضافياً وتفاوتاً أساسياً بين أبولو وذيونيسوس، على حساب أولهما"³¹. الغروتسك هو إفراط ذيونيسي يتجاوز العالم المأساوي، لذا فإنه يطرح لعبة خرق الحدود، تلك التي كان المنطق الأبولي يحميها، كما بيّنت ذلك بدقّة إيزابيل أوست:

"ثمة انتهاك للمعايير وتجاوز للإطار الأنثروبولوجي، وثمة أيضاً مزيج غريب بين السلطات الطبيعية والأجساد. هناك انتهاك السلطات أولاً عندما تزول الحدود التي تفصل البشري عن الحيواني والنباتي. وهناك انتهاكات للحدود الجسدية لأن الجسد الغروتسكي يشكّل موضوعاً للتطور الدائم، فيفيض ويتضخم، أو يتقلص ويؤول إلى التلاشي"³².

عندما يتقلص الجسد الغروتسكي أو يتمدد دون حدود فإنه يفلت من الأبعاد الأبولية التي تسعى إلى الكمال. وبينما تحيل المأساة على موت ذيونيسوس الذي تمّ تقطيع جسده، يحتفي الغروتسك من جهته كما يبدو لنا بموت أبولو. ولكن بما أن ذيونيسوس هو إله يحب الضحك، فإن الخلل الذي يفرضه الغروتسك داخل المجال المأساوي يدوي أيضاً بقهقهاتٍ حورية ومنتصرة وسط الأوابد. عندئذٍ يجد الموقف الغروتسكي طرائق بهجته في قلب الاحتضار.

التجريد الطيفي

تقوم الاستطيقا الغروتسكية على الاستمتاع في عالمٍ راح يتهدّم. لا بل في سياق التدميرية، تستمتع هذه الاستطيقا بتهديم المهدم بالمعنى الأول للكلمة، إذ يستمتع محمد عمران بالأقبح والأخطر، أي بجسد الطاغية الدموي. هنا تستقبل قامة بشار الكثير من التهويمات الجنسية، فهي لا تُستخدم فقط كسطح يُسقط عليه الفنان أعطاف الجسد الأنثوي، بل تتعرّض أيضاً لتحولات جندرية. وكذلك، يصير جسد المسنّ الوحشي موضوعاً للسخرية ليعبّر عن وداعة مائعة، تغطيه عشرات القلوب كفتاة صغيرة. وإلى هذا الاستمتاع التصويري الذي يصيب الشخصية التهديمية ينضاف استمتاع ثانٍ، ألا وهو الاستمتاع بهدمها: يشوّه الفنان الطاغية حتّى يفقد معالمه ويعمّق الوحشية لديه إلى أن تضع قيمتها. ذلك أن الجسد الغروتسكي قد تمّ تجاوزه بالصورة التي نعرفها ليصير طيفاً (chimère).

لكي ندرك ذلك لا بد من العودة إلى الأصابع التي نراها تخترق الأجساد دون أن تلاقى عائفاً في عمل محمد عمران، أصابع مجردة من حاسة اللمس على أجسام مسطّحة من دون لحم. نعلم ما قاله أرسطو في هذا الخصوص: "يتضح أنّه من الضروري أن يكون اللمس هو الحاسة الوحيدة التي إذا عدت أفضت إلى موت الحيوان"³³، لذا هي موجودة عند جميع الحيوانات. ولا تتأثّر خصوصية حاسة اللمس من أنها تتحكّم بحياة الحيوان فحسب، بل أيضاً من التنوّع الحسي الذي تسمح به كما لو أنها تكثّف في داخلها جوهر حساسية الجسد³⁴. ففي الوقت الذي يكون فيه اللون موضوع العين، والرائحة موضوع الأنف، والذوق موضوع اللسان، والصوت موضوع الأذن،

³¹ Isabelle Ost, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », p. 34.

³² المرجع السابق، ص ٣٦.

³³ أرسطو، "كتاب النفس"، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥، الكتاب الثالث، فصل ١٣، ص ١٣٢.

³⁴ ما يلي خواطر واستشهادات استعدناها من كتاب نيراس شحيّد:

Le corps au fils de l'écriture. Nietzsche après Derrida, Paris, Classiques Garnier, 2020.

يتعدّد موضوع حاسة اللمس متضمّناً "الحار والبارد، والجاف والرطب، والثقيل والخفيف، والقاسي والرخو، واللزج والهش، والخشن والملس، والسميك والرقيق"³⁵، هذا ما كتبه أرسطو في كتاب "الكون والفساد". يمكن هذا التعدّد حاسة اللمس من أن تكثّف سماتٍ شعورية أخرى، ويكفي أن ننوّه بأن الملموس والمشعور به سيان في نظر أرسطو. "فكما أن الكلمة الألمانية Gefühl تدل في أنّ على الإحساس بعامة واللمس، يرى أرسطو أيضاً أنهما مترادفان: "إننا نبحت عن مبادئ الجسم المحسوس به أي الملموس"³⁶، كما أشار قارئ أرسطو جان لويس كريتيان. وإذا كان اللمس يتحكّم عموماً بحياة كل حيوان مقدّماً له مجالاً واسعاً للإدراك الحسي، فإنه يقوم خصوصاً بدور حاسم في تكوين الوعي الذاتي الجسدي للكائن البشري.

عمّقت الفلسفة الظواهرية أهمية اللمس في اختلافه عن البصر. فعلى الصعيد البصري يظهر جسم الإنسان كموضوع خارجي يتسم بخاصية أنه موجود "هنا" باستمرار. ولكن البصر لا يتيح لهذا الشيء الفيزيائي (Körper) أن يظهر بصفته جسدي الخاص بي أنا (Leib). أمّا حاسة اللمس فتتولى تشكيل الجسد الذاتي. عندما ألمس شيئاً، تكون لديّ أحاسيس تقع في سطح يدي أنا اللامسة، أحاسيس تتعلّق مثلاً بنسيج الشيء وبقدرته. يستخدم هوسرل في هذا الشأن مفهومين مختلفين مفرّقاً بين طريقتي تأويل الأحاسيس: Empfindung، الإحساس الذي يحيل على الشيء المدرك، و Empfindins، الإحساس الموضوعي في يدي التي تلمس الشيء المدرك.

تكتسب هذه التجربة اللمسية درجةً أشد كثافة في الذاتية عندما ألمس جسمي أنا. فحين تلمس إحدى يديّ يدي الأخرى، تظهران في الوقت ذاته كجسم حيّ يشعر وكشيء يمتلك خصائص فيزيائية. عندما ألمس يدي أقاربها كموضوع لأنني "أدركها فتبدو لي رقيقةً، لها شكلٌ معيّن، يدٌ ملساء"³⁷. لكنّ هذه الأحاسيس Empfindungen التي تجعل خصائص يدي الملموسة موضوعية (من موضوع) تعود لي في أنّ كـ Empfindnissen فتتجسّد (تحوّل إلى جسد). أي أنّ يديّ اللتين تبصّران كشيئين ماديين تصيران باللمس جسداً ذاتياً حياً:

"إن التكلّم عن الشيء الفيزيائي كـ "اليد اليسرى" هو فعلٌ تجريديّ للأحاسيس [...] إذا أضفت إلى هذا الشيء الأحاسيس لا أستطيع القول إنّ هذا الشيء الفيزيائي يثري، لكنه يصير جسداً"³⁸.

هذا يعني أنّ تكوين الجسم الخاص، تكوين ما يسميه الظواهريون بالجسد (Leib)، مشروط بقابلية الانعكاس بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، بين الشاعر والمشعور به: الجسد من جهةٍ شيء فيزيائي له امتدادٌ ويمتلك خصائص ماديةً محدّدة؛ ومن جهةٍ أخرى يستطيع الإنسان أن يدرك به ذاته محسوسةً. ويحقّق هذا التكوين المزدوج للجسد عن طريق اللمس، كما لخص ميرلو بوني ذلك بعبارة وجيزة:

³⁵ أرسطو، "كتاب الكون والفساد"، ترجمتنا من الفرنسية:

Aristote, *De la génération et de la corruption*, trad. Charles Mugler, Paris, Belles lettres, 1966, p. 47-48.

³⁶ Jean-Louis Chrétien, *L'appel et la réponse*, Paris, Minuit, 1992, p. 112.

³⁷ إدموند هوسرل، "أفكار ممهّدة لعلم الظواهرية"، الجزء الثاني. ترجمتنا من الفرنسية:

Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, trad. Eliane Escoubas, Paris, PUF, 1996, p. 207.

³⁸ المرجع السابق، ص ٢٠٧.

" يفاجئ الجسد نفسه من الخارج وهو يمارس وظيفة المعرفة ويحاول أن يلمس وهو يلمس، إنه يجري نوعاً من الانعكاس"، وهذا قد يكفي لتمييزه عن الأشياء³⁹.

وعندما يلمس الإنسان جسده يكون أيضاً وعيه بالعالم. فإذا كان المرء في معكوسية اللمس ذاتاً وموضوعاً، فهذا لأنه يشعر من خلال اللمس بجسده وبالعالم في آنٍ واحد. لذا فإن فيلسوف اللمس موريس ميرلو بونتي التزم بمهمتين: يجب النظر في الواقع الجسدي لا انطلاقاً من جوانبية ذاتية ولا من برّانية موضوعية. بمعنى آخر، يجب تجاوز ثنائية الذات والموضوع القائمة على تجريد وجهين لبنية واحدة هي الحضور، وذلك عبر التأكيد على معكوسية الجسد.

لا يستطيع الجسد المدرك أن يظهر كشيءٍ بحت، أو أن يظهر الجسد المدرك كفاعلٍ بحت. فالجسد يظهر في آنٍ كشيءٍ يُبرز العالم (بصفته مدركاً) وكشيءٍ ينتمي إلى هذا العالم (بصفته مدركاً). فإذا كان الجسد المدرك مدركاً بذاته، يجب الاستنتاج بأن ما نعيشه غير ممكنٍ إلا انطلاقاً من جسدٍ ينتمي إلى ما يختبره: أي العالم. فلا يوجد فاعلٌ واعٍ أمام العالم بل يوجد جسدٌ منغمسٌ في العالم، لأنه من نسيجه. هكذا يقارب مؤلف كتاب "المرئي واللامرئي" العلاقة الحميمة بين جسدي والعالم انطلاقاً من "الاتصال بين داخله وخارجي وبين داخلي وخارجه"⁴⁰. يشكل هذا التغليف المشترك واقع الجسد، فالجسد نسيجٌ تتحقق فيه الوحدة اللامرئية بين جسدي بوجهيه، الشاعر والمشعور به، والعالم الذي يُظهره جسدي وينتمي إليه.

تحوّلنا هذه الظواهرية أن نقرأ عمل محمد عمران قراءةً مختلفة. تطرح الاستراتيجية الغروتسكية التي اعتمدها الفنان عمليتين. إنها أولاً تجرّد الوحش من وجهه المتحصّر الذي يحاول أن يرسّخه إعلامياً: رئيسٌ شابٌ حدائثي لا يعرف شيئاً عن التعذيب الممنهج الذي يمارس في سجونهِ وعن البراميل المتفجرة التي يطلقها جيشه على المدنيين. لذا وجب بسلسلةٍ من التحوّلات إظهاره كوحش. إنها ثانياً تدمّر حاسة اللمس لديه للحطّ من قيمته وتحويله إلى طيف، ممّا يمكننا من التمتع بإزالة اللحم عن جسده، وحتى من إلغاء عالمه الذي أضاعه عندما أضاع حاسة اللمس. يجرّد الفنان وحوشَ رسمته من حاسة اللمس، يحرمها من واقعها، فتصبح وحوشه المطلقة عندئذٍ أطيفاً مطلقاً.

عبّرت المفارقة التي أطلقها أنفأ دورنمارت حول "وجه العالم الذي فقد وجهه" عن التفاوت بين القدرة التدميرية الهائلة وعجز الفرد. تتسبّب مفارقة كهذه عند محمد عمران بالالتباس خاصٍ في الشخصيات: هجاء تدميريون بشرٌ وآليون، ولكنهم أيضاً منقوصون، لا بل مجرد أطيف. يظهر هذا الالتباس من خلال توحش الشخصيات حين تتوغّل في حيّز بلا عمق. يشكّل هذا الحيز المكان الوحيد في الرسمة الذي لا يخضع للغروتسك، لأنه لا يعرف المبالغات. على خلفية سوداء بلا بعدٍ ثالث، أو بالأحرى وسط المساحات السوداء، ترسم الخطوط قاماتٍ معقّدة تخلو من الكثافة يحيط بها فراغ. وسط هذا الفراغ، لا تغدو الوحوش الفتاكة شخوصاً لها أجساد بل مجرد أشكالٍ تحددها الخطوط المرسومة.

تتشابك خطوط هذه القامات بفضل انعدام كثافتها، كما في مشاهد المقاهي التي رسمها محمد عمران، وفيها تخترق خلفيات المقاهي القامات القرية، وتختلط الأقدام التحتية مع الرؤوس

³⁹ موريس ميرلو بونتي، "ظواهرية الإدراك"، ترجمة فؤاد شاهين، بيروت، معهد الإنماء العربي، ص ٨٧.

⁴⁰ موريس ميرلو بونتي، "المرئي واللامرئي"، ترجمة سعاد محمد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧، ص ١٢٤.

Cité par Renaud Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998, p. 132.

المرتفعة، وذلك في مرصوفةٍ تصويريةٍ تتجاوز فيها القامات لا بل تتناضد⁴¹. في بعض الأحيان، تتداخل هذه الشخصيات بطريقةٍ غير كتليةٍ بعد أن فقدت مرجعيات التوضع في الحيز، كمفهومي الأعلى والأسفل، فتُجبر المشاهد على قلب العمل الفني ليستوعب الأشكال المختلفة⁴².

لا يتبع الحيز إذن في رسومات محمد عمران للغروتسك بل يتجاوزه. إنه تجلّي أفق التلاشي، تلاشي العالم، وقبله تلاشي الطاغية الدموي الذي صار طيفاً. يستطيع المشاهد أن يدخل أصابعه فيه من دون أن يتحقّق للمس، فوحوش محمد عمران محرومةٌ من أجسادها. الكائن الغروتسكي فقد تأثيره وإن احتفظ بهيئةٍ مخيفة. وكذلك الذات المتوحشة فقدت فردانيتها بسبب علاقات التداخل التي تحكمها في الحيز. بلا ظلال، ومن دون منظور يفرّق القريب من البعيد أو سلّم يحترم الأطوال والأحجام أو حدّ يحول دون تداخلات الأطياف، يضع محمد عمران العالم التدميري ومعه الشخصيات المخيفة أمام أفق الزوال.

تنقلب التدميرية هنا على المدبر نفسه فيقع هذا في الفخّ الذي نصبه. في لوحة غيلان الصفدي (الدراسة ٥)، يفشل باحثو اللذة في توكيد الحياة (أو كما يقول نيتشه: قول "نعم" للحياة) أثناء العشاء الأخير وهم شبه أموات، أمّا محمد عمران فيؤكد التدميرية بذاتها ليطلق زخم الحياة الأخير ضدّ المدبر. فعندما نقول "نعم" للتدميرية نكون قد قلنا "نعم"، أي نكون على الرغم من كلّ شيءٍ في حالة توكيد ما بالنسبة إلى الغروتسكي. يذكرنا التوكيد عند محمد عمران أيضاً بالشخصية المأساوية، ففي الحالتين نواجه لوناً من ألوان التهكم، لكن بشكلٍ مختلف. يتناول التهكم المأساوي البطل الذي يعتقد بأنه يجابه مصيره، لكنه في حقيقة الأمر يخضع له. أما في التهكم التدميري، فيوظّف الفنان منطق التدميرية حين يقلبها على فاعلها عن طريق العود الانحطاطي الذي يوجد.

العود الأبدي للمخلفات

تمكّن هذه القرابة بين التهكم التدميري والفكر المأساوي من اقتراح قراءةٍ جديدةٍ للغروتسك، نصوغها انطلاقاً من أطروحة إيزابيل أوست:

"إن الغروتسك لعبة تلامس - خلف مظاهر التفاهة المخادعة والخفة الواهية - شيئاً أساسياً. يصل الغروتسك إلى تلك الحال التي لا يكون الأداء فيها تكراراً للشيء نفسه بل عوداً نيتشويّاً أبدياً⁴³".

رأينا أن عالم التدميرية الغروتسكي يرتبط بدوامه التشوّهات اللولبية التي تصنعها الوحوش الهجينة والطيفية. ويظهر بعامة أن عنصر الدولاب أساسي عند الفنان الغروتسكي، ومثاله الدولاب الجحيمي لشخصية إكسيون الأسطورية، وهو الذي ولد القنطور بعد أن ضاجع سحابة، ويبدو أن محمد عمران قد كرّس له أحد تشكيلاته التصويرية الهامة⁴⁴.

⁴¹ [على الشبكة] العمل رقم ١٧ والمنشور على موقع "Art on 56th" عام ٢٠١٨ (٢٥ × ٢٥)، وتمّ الاطلاع عليه في ٢٠ تموز ٢٠٢٠: arton56th.com/artist/81

⁴² [على الشبكة] العملان رقم ٧ و ١٥ المنشوران على موقع "Atassi foundation"، وتمّ الاطلاع عليهما في ٢٠ تموز ٢٠٢٠: atassifoundation.com/artists/mohamad-omran?view=slider

⁴³ Ost, *op.cit.*, p. 41-42.

⁴⁴ [على الشبكة] العمل رقم ٧ الذي نشره موقع "Atassi Foundation" (٨٣ × ٥٩)، وتمّ التصفح في ٢٠ تموز ٢٠٢٠: atassifoundation.com/artists/mohamad-omran

لكن كيف نقول "نعم" لهذه الصيرورة اللولبية التدميرية؟ كما أن التوكيد النييتشوي هو قول "نعم" للألم الذي يسمح به أدنى فرح، تكون المتعة التصويرية المرتبطة بجسد الطاغية الدموي ويكون أيضاً منظور زواله هما عنصرا التوكيد الغروتسكي.

في رسمة "المؤامرة" لمحمد عمران نشهد عودة الوحش، وعلينا الآن أن نحدّد طبيعة هذه العودة. تكوّن هيئات الطاغية الثلاث حلقةً جسديةً وسلاليةً، وتضمن على هذا النحو عودتها. نستشفّ هذه العودة من خلال العلاقة بين الشخصيتين اللتين تشكّلان صدر الرجل المسنّ. نراهما تتحدثان مع الوحش الأصغر لتتقلا إليه البشري: عودة الحلقة المريعة! تظهر هذه العودة الجديدة من خلال الفم، فعبره تخرج يد وحشٍ جديدٍ من أحشاء الرجل المسن. يُعتبر الفم في الأدب الغروتسكي كما يذكر ميخائيل باختين "الجزء الأهم في الوجه": "الفم يسيطر. ويُختزل الوجه الغروتسكي في فمٍ فاغر، ولا يُستخدم الباقي كله إلا ليشكّل إطاراً لهذا الفم، أو لتلك الهاوية الجسدية المفتوحة والنهمة⁴⁵".

تفسي فتحة الفم الغروتسكي إلى القعر الذي منه يخرج الوحش. يعود الوحش، ويبدو حينئذٍ عصياً على أن يدمر. ولكنّ الفنان يشتغل على كلّ عودةٍ كي يصبح الوحش أكثر طيفيّةً، وكي يفقد جسده الوحشي مزيداً من كثافته وعالمه. وحدها قوى التردي هي التي تعود. وهذه العودة الطيفية هي تحوّلٌ للعود الأبدي النييتشوي، خاصة في صيغته التي تكلم عنها جيل دولوز حين فرّق في قراءته نيتشه بين التحوّل التوكيدي (devenir-affirmatif) والتحوّل الارتكاسي (devenir-réactif). قارب دولوز التحوّل الأول – الذي يهمنّا هنا – كمنتج اصطفائي له علاقةٌ بالقوة والإرادة. إنّ مبدأ العود الأبدي يزوّد أولاً الإرادة بواجبٍ أخلاقي يختلف عن الذي نادى به كانط: "ما تريده أردّه على نحوٍ تريد فيه العود الأبدي⁴⁶". لذلك، يجب طرد القوى السلبية بعيداً حتى يصير العود الأبدي لما نعيشه موضوع إرادتنا. يعمل مبدأ العود الأخلاقي إنّه كدولابٍ يدور في زخمٍ تكراري ويتزوّد بقوةٍ نابذةٍ تزيج القوى الارتكاسية. ولكن كي لا تعود مجدداً هذه القوى الارتكاسية، والمرتبطة بإرادةٍ عدمية، بعد نبذها، يجب على مبدأ العود الأبدي أن يدمر العدمية نفسها مستخدماً قواها الارتكاسية النافية ضدها. لذا فإنّ مبدأ العود الأبدي يرتبط ثانياً بجوهر القوى:

"العدمية هي مبدأ حفظ حياةٍ ضعيفة، مُنتَقَصَة، ارتكاسية، إن الحطّ من قدر الحياة ونفي الحياة يشكّلان المبدأ الذي تحفظ الحياة الارتكاسية نفسها في كنفه، تبقى، وتنتصر، وتصبح مُعْدِيَة⁴⁷".

كي لا تُفرض الإرادة العدمية من بعد، يجب "كسر تحالفها مع القوى الارتكاسية"، حتى "لا تعود العدمية، بالعود الأبدي وفيه، تعبر عن نفسها على أنها حفظُ الضعفاء [من تعمل فيهم قوى الانحطاط] وانتصارهم، بل على أنها تدمير الضعفاء، وتدميرهم الذاتي⁴⁸". لذا، لا يشكّل العود

⁴⁵ ميخائيل باختين، "أعمال فرنسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة"، الفصل الخامس، "صورة الجسد الغروتيسكية عند رابليه ومصادرهما". ترجمتنا من الفرنسية:

Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

⁴⁶ جيل دولوز، "نيتشه والفلسفة"، ترجمة أسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ص ٨٩ (ترجمة معدّلة).

⁴⁷ المرجع السابق، ص ٩٠ (ترجمة معدّلة).

⁴⁸ المرجع السابق، ص ٩١.

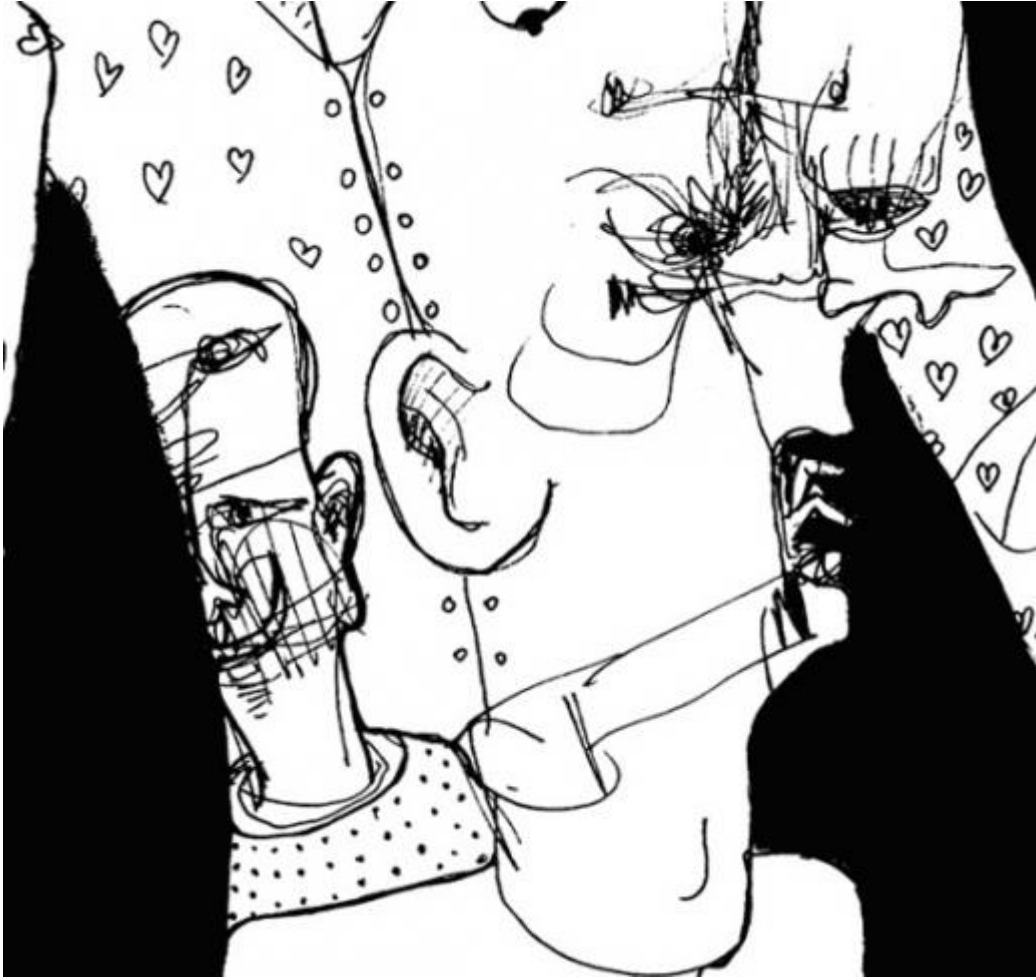
الأبدي حلقةً لأنه لا يقوم على "عودة الذات [كما هي]، أو عودة إلى ذات الشيء"⁴⁹، بل يطرح أنطولوجيا جديدة قائمة على التحوّل التوكيدي.

لكن، عندما لا ينجح العود الأبدي في عمليته هذه، وعندما تجتاحنا القوى السلبية التي يطردها دون التوصل إلى إبادتها، يبتكر الفنان الغروتسكي عوداً آخر، ومصيراً آخر يوفّق بين التوكيدي والارتكاسي: العود الانحطاطي، "العود الطيفي" كما نقترح أن نسميه. يصوغ الفنان الغروتسكي حتميةً أخلاقيةً جديدة: "ما تريد منه ألا يعود، لكن بدون أن تتمكن من منعه، أردّه على نحوٍ تبغي فيه فقط عوده الطيفي". بما أنه يستحيل منع الوحش المتعاطم في قوته من أن يعود، يقترح علينا الفنان تحويل عودته إلى دوامةٍ تؤدي إلى تردّيه، وهذا يمكن فنياً من السخرية من كيانه الوحشي. على غرار العود الأبدي، يكون التردّي الطيفي تحوّلاً نوعياً⁵⁰، ولكنه لا يحافظ إلا على القوى الارتكاسية السلبية التي نبذها العود النيتشوي. هكذا نجد أنفسنا في منظومة انحطاطية بعيدة عن الجدلية الهيغلية. ذلك أن التدمير الهيغلي هو نوع من الحفاظ على ما تمّ تجاوزه: هو تدميرٌ ملطّف يحافظ على كلفة القوى بإدماجها في منظومة جدلية واحدة تقوم في أن واحدٍ على النفي والإبقاء والارتقاء (Aufhebung). وفي هذا، تختلف الجدلية الهيغلية عن العود الأبدي النيتشوي الذي هو مبدأ اصطفاي وتوكيدي، مبدأ نابذ للقوى السلبية، تالياً مبدأ يخلف نفايات. أما العود الطيفي، فيستعيد هذه المخلفات عندما يستفحل أمرها ليخضعها إلى منطق تكراري يزيد من تردّيها. إن الفنان الغروتسكي يضيف إذن إمكانيةً ثالثة إلى عودة رجال التاريخ العظام الذين يحضرون مرتين في التاريخ وفقاً لكارل ماركس، مرّة على نحوٍ تراجمي، ومرّة على نحوٍ هزلي. أما المرّة الثالثة، يقول الفنان الغروتسكي، فهي عودتهم كمجرد أطياف، والرابعة كأطياف الأطياف، إلخ. أن تردّ هذه العودات انطلاقاً من فم إحدى الشخصيتين اللتين تكوّنان صدر الوحش المسنّ في عمل محمد عمران، هذا أمرٌ له دلالة، فالأشكال العائدة هنا لم تولد بل استُقرغت. ولم تهضم كما يحصل في عملية الأيض، فالطغيان لا يُهضم حتّى وإن تغذى به الناس. يؤكل ثم يُلفظ قبيحاً. وعلى الصعيد المنطقي، لا يعني التقيؤ المحافظة على الشيء كما في منطق هيغل الجدلي، ولا انتقاه كما في مبدأ العود النيتشوي، بل هو استقراغ عودته المنحطة.

⁴⁹ دولوز، "نيتشه". ترجمتنا عن الفرنسية:

Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, 2006, p. 39.

⁵⁰ راجع جيل دولوز، "الاختلاف والتكرار"، ترجمة وفاء شعبان، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩، ص ٤٥٤.



في كتاب "ماذا يدور في رأس بشار الأسد"، ذهب الأمر بمؤلفيه الثلاثة أن قرأوا في أفكاره وتصوّروا الحديث الذي دار بينه وبين طيف أبيه؛ حديثٌ يذكرنا بمنطق العود عند محمد عمران:

"هل قتلت ٢٠٠٠٠ شخص في حماة؟ أنا، قتلت أكثر بكثير، أكثر بكثير، يحصى القتلى بمئات الآلاف، وانتهزتُ الفرصة لكي أنظف سوريا من كل الأقدار التي كانت تُثرفني. [...] لقد سمعتُ مؤخراً مجموعة من الشبان يرددون شعراً أبهجنِي ويقول: "حلّك يا الله حلّك، بشار يأخذ محلك". أنا أسف يا أبي، لقد قالوا بشار ولم يقولوا حافظ...⁵¹".

ما فعله محمد عمران هو أن تابع هذا الحوار مع أجيال الوحوش اللاحقة. يمكننا أن نتصور الفنان يقول لبشار: "لقد نجحت في أن صرت جليداً أعتى من أبيك، فهل انتصرت؟ لنر ما سيفعله ابنك، وابن ابنك، إلخ."

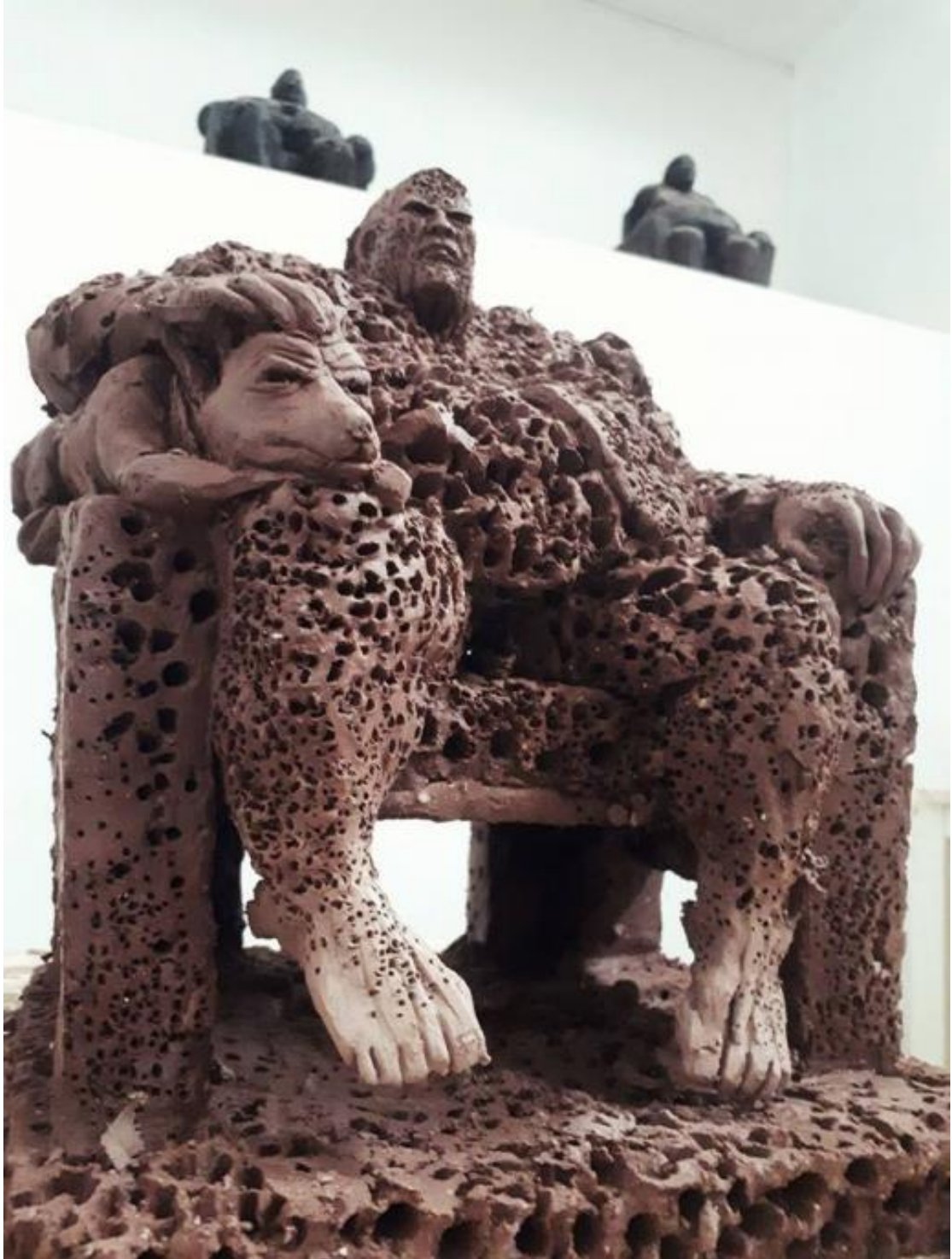
إن الآلية الجمالية عند محمد عمران، تمسخ الطاغية – الذي يريد الظهور بصورة "إنسانية" و"متحضرة" – في عملياتٍ ثلاث: في المبالغة الفظيعة التي تشوّهه، في التجريد الطيفي الذي

⁵¹ Subhi Hadidi et al., *Dans la tête de Bachar al-Assad*, p. 185–188.

يفرّغه، وفي دوامة العود التي تحطّه أكثر فأكثر. يشكّل مبدأ العود الانحطاطي نوعاً من الاستباق الفني لنهاية الوحش، وموضع المتعة الأخيرة الممكنة في عالمٍ مدمّر.

"زعيم الكلاب"

صلصال - ٢٨ × ٢٣ × ٢١ سم - ٢٠١٨



خالد ضوا

نحات ولد في مصيف عام ١٩٨٥. تخرّج من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق عام ٢٠٠٧. بدأ منذ مشروع تخرجه في تطوير أسلوبه الخاص الذي يعطي مكانةً مركزيةً للكتلة الجسمية. عاش في الخفاء إثر رفضه تأدية الخدمة العسكرية، لكنه أصيب أثناء الثورة برصاصةٍ فاضطر إلى الذهاب إلى المستشفى حيث تمّ اعتقاله. سجن ثم أعيد إلى الجيش فهرب إلى لبنان ووصل عام ٢٠١٤ إلى فرنسا حيث يعيش كلاجئٍ سياسي. عُرفت أعماله بشكل أساسي عبر صفحته على الفيسبوك "طين وسكين" حيث ينشر منذ ٢٠١١ كليشيات منحوتاته.

يمكن أيضاً تصفحها على موقعه: khaleddawwa.com/

الدراسة ٣

فن الترسيم المضادة

"لو كان الاحتضار مدعوماً بالأمل الدائم
لكان خفيفاً، فلا بدّ للإله من التعرض لليأس
حتى يكون إنساناً".
ألبير كامو، "الإنسان المتمرد"⁵².

المنحوتات العامة: من الصرح إلى المنمنمة

للنحت مكانٌ أثيرٌ في الحيز العام: يخلد الأشخاص العظام فتُحفر في الحجر أو البرونز سماتهم الشخصية، ويثبت كيانهم في الحال التي كانوا عليها في أوج مجدهم. يسعى النحت إلى المحافظة على أقصى قواهم وإبراز فرادتهم التاريخية من خلال وضعيات أجسامهم وتعابير وجوههم. تشكل صورة السلطة أهم الموضوعات التي اشتغل عليها خالد ضوا. فمراراً ما نرى المستبد نفسه المتربع بثقة على عرشه، غارقاً في قعر كرسيه الوثير، محتفظاً بسلطة قديمة العهد، وراعياً كلّ المحاولات لاقتلعه منها. يملأ حجمه حيز العرش، ويغطي لحم يديه مساحة المسندين، فللمستبد الذي ينحته خالد ضوا كتلة هائلة الحجم. لا نظراء له، هو المستبد بامتياز. يفرض جسمه ذلك، ووجهه الجامد يعبر عن القسوة، ونظرته الساهرة تدل على عدم التأثر بالاضطرابات المندلعة. تتغير فقط بعض صفات الأبهة لديه: هنا كلبٌ رابضٌ على يمين كرسيه، كلبٌ مطيعٌ تضغط عليه يد المعلم حتى تكاد تسحقه – لكن حذار إن أطلقه! – أمّا هناك فنشاهد سيد البراميل المتفجرة، أو سيد العربان بكوفيته، أو الفحل مع امرأة على ركبتيه. لكن مهما تغيرت الصفات الخارجية للمستبد، فإنه يبقى في جوهره كما هو، وحيداً في عزلة السلطة.

لخالد ضوا مفهومٌ خاص، لا بل مفارق، حول منحوتات الحيز العام. تقوم المفارقة الأولى على نحت مستبد يكون دائماً في وضعية الجلوس. هو ليس مستبداً يعتلي صهوة حصانه أو يمشي أو ينتصب. كلا، نحن أمام مستبد جالس. ليس كما يجلس المفكرون ليتأمل العالم أو ليخوض في قرارة نفسه، بل هو كتلة جاثمةٌ والعالم بأكمله تحت قدميه. تتهاوى هذه الكتلة الفلقة المرئية الوحيدة الفاعلة في جسد هذا المستبد هي الجاذبية. لا تنشأ أيّ عضلة في جسمه بما فيها عضلات وجهه؛ فقط ثقل ذراعه ينثال على رأس كلبه، وكرشه يندلق فوق ساقيه، ووزنه ثقيلٌ يهوي في كلّ جزء من جسمه الضخم الذي فارقت قوته. إذا جُمد هذا المستبد في تمثالٍ وهو في قمة مجده، فإن مجده هذا قائمٌ على الخمول، أو ربما على إفساح المجال لتدخل القوات الخارجية، أو بالأحرى يتأسس مجده على تدمير كل شيء ثم الجلوس فقط على عرشه.

جرت العادة أن يكون النحت في الحيز العام نصيباً ضخماً، ولكنه يميل إلى التصغير هنا. وهذه هي المفارقة الثانية في منحوتات خالد ضوا: تصبح تماثيل الرجال العظام تماثيل صغيرة، وعلى الرغم من كتلتها التي تطرح نفسها عندما لا تخضع لأيّ مقياس – كما في صور المنحوتات على صفحة الفنان – تكون في الواقع منمنمات لا يتجاوز طولها خمسين سنتيمتراً. ولئن كان المستبد ذا أهمية لافتة، ما هو في الواقع إلا كائنٌ صغيرٌ جداً.

⁵² ألبير كامو، "الإنسان المتمرد"، ترجمة نهاد رضا، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٨٣، ص ٤٥.

المفارقة الثالثة: لا يتمّ تأبيد الرجل العظيم في الرخام أو في قطعةٍ حجرية، بل يتحقّق على الأغلب في الطين، وهي مادة هشة قد لا تعمرّ طويلاً. لكنّ التآكل يظهر منذ الآن في العمل. هذا التآكل هو من فعل الفنان، ليس لأنّه يُخضع منحوتته لتقلّبات العوامل المحيطة فيتركها تحت الثلج أو يغرقها في الماء كما يفعل أحياناً حين يقارب أجساد اللاجئيين، وإنّما يهاجم الفنان عن عمدٍ مادة أعماله فيتقّب الصلصال بالسكين ليسارع ذهنياً في تقنيت شخصيّاته. وأحياناً نرى أن إحدى الساقين تسقط، وتنكسر رجل أحد الكراسي. وفي بعض الأعمال، يضغط الفنان على الكتل ولا يتوقّف عن ذلك إلا قبيل فقدان شكلها فلا يترك منها إلا متوازي أضلاع من الصلصال المسحوق.

كلّ هذا يقود إلى مفارقة التقهقر في السياسة كما في الفن: المستبد مهزومٌ لأنّه انتصر على شعبه الذي كان يمثّل قاعدة سلطته ويدها اليمنى. هو الآن مجردٌ من كلّ قوّة. ومع ذلك، لا تكون هزيمته تنحياً يوقف فعله السياسي التدميري. وليست نهاية الدينامية السياسية كذلك حالة من الجمود يُظهرها النحت، بل من التقهقر. هي حالةٌ من الرضوخ للقوى السياسية الأجنبية، لكن أيضاً للقوى الفيزيائية والكيميائية التي هي في جوهرها انتروبية (entropiques) – قائمة على القصور الحراري)، مهذّمة لكل شكل: يسلم المستبد للتآكل والانخساف والانهيار.

في حين يخلد نحاتو النُصْب سلطة الرجال العظام، يركّز خالد ضوا على الانحطاط الذي يحكم به بشار الأسد على نفسه. وهذا الانحطاط الذي يصيب في المقام الأول جسد المستبد، زعيم الكلاب وملك البراميل، يصيب أيضاً مفهوم الجسد بالمعنى العام للكلمة، ذلك أن الانحطاط يحكم جميع الأجساد، جسد الضحية وجسد الجلاذ، جسد العاهل وجسد التابع له. ينال التقهقر من أجساد الناس العاديين الذين يتمرّقون عندما يحاولون النهوض، وينال أيضاً من أجساد المعتقلين الذين يكدّسون خلف قضبان زنازينهم، ومن أجساد المهجّرين والنازحين. يتعلّق الانحطاط هنا بمبدأ جسدي عام استشفّه الفنان من الواقع السوري ووظّفه بخاصة في أربعة اختراعات أساسية: اختزال هوياتي، وآخر لغوي، وثالثٌ حدّي، ورابعٌ أسلوبِي.

التدهور الهوياتي: تفكّك الفردانية

إنّ المستبدّ الذي نحته خالد ضوا وأطلق عليه اسم "زعيم الكلاب" هو شخصيّة مشهورة، ولكنّها غفليّة مع ذلك. الصفات المرتبطة بالمستبد، كالكلاب والبراميل، لا تترك أدنى شكّ في هويته. هو بالتأكيد بشار الأسد بشبيحته وبراميل الخردة والبارود التي يلقيها جيشه من الحوامات على المدن. ومع ذلك لا يظهر شيءٌ من سحنته التي نعرفها أو من جسده النحيل، فالمستبدّ يأخذ هنا شكلاً كتلياً نمطياً يحدّد أيضاً أجساد المتظاهرين والسجناء والعشاق في قبلاتهم. نحن هنا أمام صورة ذائعة الصيت، لكنّها فقدت فردانيّتها.

إنّ الأجساد التي نحته خالد ضوا مختزلةٌ في شكلٍ وحيد. وجميعها تتمتع بجسامّة لاقنة، وتتشارك في الملامح ذاتها وفي الحالة الفيزيائية نفسها. أن تكون وجوهها متماثلة، يعني هذا أنّها بلا وجوه. حين ينحت الفنان بشكلٍ عام رأساً، فإنه لا يعيد تشكيل، كما يقول هيدغر، "ما يشاهد بشكلٍ سطحي"، بل "يُظهر ما هو خفيّ أصلاً، أي الطريقة التي ينظر فيها هذا الرأس إلى العالم"⁵³.

⁵³ مارتين هيدغر، "ملاحظات في الفن والنحت والفضاء". ترجمتنا من الفرنسية:

Martin Heidegger, « Remarques sur art – sculpture – espace », trad. Didier Franck, *Les temps modernes*, 2008/4 n° 650, p. 52.

أما خالد ضوا، فينحت بالأحرى الطريقة التي يفقد فيها هذا الرأس كل نظرة خاصة ويضيع في ما هو مرئي ومشارك سطحياً.

ينحت الفنان عالماً يستحيل أن تتمايز فيه الذوات، أو حتى أن يتمايز فيه الجلاذ والضحية، لأنّ هناك مبدأ يتحكم بجميع الأجساد، وهو مبدأ التدهور الذي يتجلى عبر تحلل الفردانية.

التدهور اللغوي: تجريد الكلمات من دلالاتها

ينحت خالد ضوا أعمالاً تعكس واقعاً معيشياً كل يوم. لذا يريد الفنان لأعماله أن تحمل رسائل بسيطة وواضحة لا تثير أي غموض في تفسير المشاهد لها. لذا يدخل أحياناً لافتات تحملها التماثيل، مكررةً الشعارات التي انتشرت منذ ٢٠١١، ومنها: "الدين لله والوطن للجميع"، "واحد واحد واحد، الشعب السوري واحد"، "الحرية يعني ما تخاف". ومن المنطلق السياسي نفسه، يعزو الفنان إلى الأجساد التي ينحتها ألقاباً لا يخطئ الذهن رسالتها كما في منحوتة "زعيم الكلاب"، وكذلك في "أسلحتكم تقتلنا" و"هنا حلب" و"ظلمك رايح، عتمك رايح".

يقدم اللجوء إلى هذه اللغة البسيطة للشعارات التحشيدية المفاتيح التأويلية الضرورية لنقرأ هذه الأعمال التي تحمل رسالةً سياسية واضحة. لكنّ هذه الأعمال تبقى مسكونةً بسلبية لا تتزعزع تتمتع على الدينامية اللغوية التي يفرضها الفنان على أعماله. يسعى الفنان من جهة إلى تمثيل حالة معروفة للأشياء، ولكنّ الغرابة تسود على ما نظن معرفته من جهة أخرى. الأجساد التي ينحتها تبديل وتثير الدهشة بحجمها وبحالتها الفيزيائية، فيقرأ المشاهد عناوينها الواضحة والشعارات التي ترفعها الشخصيات المنحوتة على أنها تهكمية لا بل فاقدة الدلالات. ونستطيع أن نلاحظ أيضاً في بعض الأعمال تعارضاً بين الأجساد والكلمات. على سبيل المثال، كان عنوان معرضه الأول في فرنسا "انهضوا"، وهو عنوان يدعو إلى التمرد، في حين تبقى الأجساد المنحوتة لهذا المعرض هامة. مع أن اللغة تنادي دون موارد بالتمرد، يبقى الجسد كتيماً ويُفرغ عندئذ الكلمات من قوتها، فيجهض كل إمكانية تحرك. للمفارقة، نرى أن لجوء خالد ضوا إلى اللغة ليس سوى تعبير عن نبذها من قبل جسد سلبي لا تستطيع الكلمات أن تلمسه. إنه جسدٌ مادي يتهاكك وينفصل عن كل مبدأ روحي.

التدهور الحدّي: عودة إلى الجماد

الجسد المنحوت جسدٌ مهديم، ولكن هذا الهدم لا يتعلق عموماً في أعمال خالد ضوا بوجود جلاذ أو مرتزقٍ على الساحة، بل يرتبط قبل كل شيء بغياب الحدث. يحمل الحدث بمبدئه جدّة غير متوقعة، ويشكّل عتبةً تفصل بين ما يليه وما يسبقه. والحال أن هذا الانقطاع الذي يفرضه الحدث بين القبل والبعد غائبٌ في عمل خالد ضوا، من دون أن تغيب الصيرورة (devenir) التي تنحسر هنا في التحوّلات المادية البحتة.

الحدث في السياق السوري منوطٌ بالزمن السياسي، زمن الثورة والحرب. لكن الجسد عند الفنان يبقى معزولاً عن هذا الحدث وعن مبدأ الحدّيّة بشكل عام، إنه يخضع بالأحرى للزمن الفيزيائي الخطّي. يوجد هنا جسدٌ شديد الكتامة لا يمكن اختراقه، يستحيل معه الفعل السياسي، وينقلب معه الحدث نفيّاً للحدث، أو ربما حدثاً مضاداً. ونستطيع النظر في هذا الحدث المضاد انطلاقاً مما طرحه ألان باديو الذي رأى في ابتكار المسيحية، واندلاع الثورة الفرنسية، وانطلاق ثورة أكتوبر ١٩١٧ مثلاً أحداثاً لأنها أوجدت حقائق، أو "مسارات حقائق" كما يسميها الفيلسوف.

تُلزم هذه التصورات المُحدّثة، حتّى لو لم تكتمل، الفاعلين التاريخيين والمناضلين بالوفاء لها وبالذّفاع عن صحّتها، مقترحين تنظيمًا جديدًا للعالم لا يقتصر على المقتضيات المادية للأشياء. على العكس، يكون الحدث المضاد مدمرًا لتصور الحقيقة هذا، لأنّه يخضع فقط للضرورات الفيزيائية، فيؤدّي إلى تسريع ديناميات التدهور التي تطال المنظومة.

في زمن نفي الحدث، لا شيء يحصل ما عدا التحوّلات المادية للأشياء وتسريع أسباب الانهيار. لا تُلزم هذه التحوّلات أيّ قرارٍ أو إرادةٍ أو فعل سوى الاستسلام لدافع الموت، بالمعنى الذي قصده فرويد عندما تكلم عن "الغريزة التي تدفع للعودة إلى المادة الجامدة"⁵⁴. يغدو الزمن المتبقي إذن زمنًا يتدهور فيه الجسد ويتفتت ويتلاشى، إنه زمن الانتروبيا (entropie). ليس زمنًا للحياة بل لماديّة فيزيائيّة احتضاريّة تنهار. عندما تتراجع طاقة منظومة مركّبة ما، لا تكفي المنظومة بالتوقف بل تتخلخل وتتحلّل. وهذه حال جسم المستبد كما رآها خالد ضوا.

التدهور الأسلوبّي: الترسيمّة المضادة

عندما يركّز خالد ضوا على مدى تدمير القوى الخارجية لهذه الأجساد المتهاكّة، وعلى شدّة تخريب الهواء للمادة، وعلى حجم الانخساف الذي يحدثه الثقل في الكتلة، فإنّه يجترح حركةً فنيّةً غير مسبوقة، نقترح تسميتها تلاشي الترسيمّة أو "الترسيمّة المضادة".

الاستطيقا، احتضار الأشكال

الترسيمّة (esquisse) أو لاً مفهومٌ جمالي، فهي الرسمة الأولى لشيءٍ غير مكتمل، يطرح الفنان من خلالها مقاصده، من دون أن يقتضي ذلك كل العمل الضروري لإكمال الشكل. الترسيمّة هي طاقة عمل، شكلٌ سيُجز لاحقاً، بضعة خطوطٍ تُلقى على الورقة وتوجّه الخيال بدرجة كافية كي يصوغ الصورة التي تركها القلم ناقصة.

والحال أن العمل الفني لخالد ضوا يستخدم تقنيّةً معاكسة تماماً، لأنّه يقترح أشكالاً بلغت منتهاها قبل أن يُخضعها للتدمير. لا يتطرق العمل هنا إلى اكتمال الشكل وإنما إلى زواله. وليحقّق ذلك يلجأ الفنان مثلاً إلى ضغط تماثيل السجناء⁵⁵، حتى يتسطّح الجسد وتزول تضاريسه وتمحى الأشكال، فيبرز بذلك قهر الاعتقال، ولكنّه يضعنا قبل كل شيء أمام أفق الاندثار. فلا تبقى من ثمّ في المادة إلا ذكرى مسحوقة. ينطبق هذا أيضاً على تماثيله المحقّرة والمفتّنة، أو التي سلّمت إلى قوى ثقل الكتل قبل أن يُثبّت الشوي شكلها المنخسف. نحن أمام زوالٍ استيهامي لم يتحقّق بعد، ولكنه حتمي لأن قوى المسح والثقل والحتّ التي وُظّفت تعمل من دون أن يحركها أي فاعل. في الترسيمّة لا تصل حركة الفنان الإبداعية إلى مآلها النهائي، فيظهر الشكل عندئذ في انبثاقه. أما في الترسيمّة المضادة، فنرى أن الشكل قد سلّم إلى قوانين المادة التي يخضع لها، ليتجلّى عندئذ في منظور تلاشيه.

يذكرنا هذا العمل بأحد جوانب فن الأطلال الذي يمثّل نهاية الصراع الحضاري للارتقاء فوق الطبيعة، كما تشير مارتين بوشيه:

⁵⁴ سيغموند فرويد، "ما فوق مبدأ اللذة"، ترجمة إسحق رمزي، بيروت، دار المعارف، ١٩٩٤، ص ٧١.

⁵⁵ [على الشبكة] أعمال منشورة على صفحة الفنان، وتمّ الاطلاع عليها في ١٧ تموز ٢٠٢٠:

"في الأطلال الكلاسيكية، يدل انهيار العمارة – أي تلك البنى التي شُيّدت بدقة – على نهاية الصراع بين قوى الارتقاء التي تسم العمارة من جهة، وقوى الثقل من جهة أخرى"⁵⁶.

خلافاً للنزعات المعاصرة التي تنظر إلى الأطلال الناجمة عن الكوارث⁵⁷ – والتي سنتوقف عندها حين نقرأ عملاً لأكرم سويدان (الدراسة ٤) – تقيم الترسيم المضادة عند خالد ضوا علاقةً مع الديمومة تشابه تلك التي أقامها فن الأطلال الكلاسيكي: تمثيل نهاية صراع الصورة مع المادة. ومع ذلك تتمايز عنه تمايزاً جذرياً، ففي حين تقود الذائقة الرومانسية للأطلال إلى الاستحواذ على لحظة السلام في الصراع الذي قام بين الحضارة والطبيعة، نرى أن الجسد بالذات هو موضوع التدهور عند خالد ضوا: يدور الصراع هنا بين قوى الحياة وقوى الجمود، وفيه لا تستطيع لحظة السلام إلا أن تكون مرادفاً للفشل والتخلي عن الحياة، خصوصاً أن السلام مرتبط في فن الأطلال بتجلي الديمومة التي يشغل فيها العمل العمراني مكاناً لم يعد يقتضي صراعاً مع الطبيعة. إن تصوير الأطلال يعني أساساً تصوير الاستدامة أو على الأقل تصوير الثبات. أما الترسيم المضادة فهي تسرع عمليات التدهور. وكما مايزناها عن فن الأطلال الكلاسيكي، علينا أيضاً أن نفرّقها عن قانون الأطلال الذي سنّه المعماري النازي ألبرت شبير. دعا هذا الأخير إلى استباق هدم المباني، لكن بهدف منح الجديد طابعاً عتيقاً، في حين أن الترسيم المضادة تعطي الانطباع بالزوال الوشيك. يقوم المنظور الأول على توهم مستقبل يتأمل الحاضر المعتق، في حين يدعونا المنظور الثاني إلى رؤية الفناء القادم في الشكل الحاضر. تشكل الترسيم المضادة عندئذٍ موقفاً استيطيقياً قادراً على الاضطلاع بالحقيقة الأكثر مأساوية لزماننا.

نجد هذا الموقف في سياق آخر عند الفنانة السويسرية ساندرين بيليتيه، في عملٍ فنيّ أنجزته داخل كنيسة سان فرانسوا في لوزان، وعنوانه "٩,٥ على مقياس لوثر⁵⁸". يقوم العمل على نصب ٩٥ سُلماً محترفاً لها درجات متأكلة تدلّ على حال العهد الأزلي مع العالم الإلهي. يقوم العمل أيضاً على نصب زجاج نوافذ الكنيسة بعد أن فقد شكله ولونه، فاخترل إلى أقصى الحدود. لا يشكل الزجاج هنا مسطحاً ملساً بل يندلق على الجدار القائم تحت النوافذ. أذيب الزجاج حتى سال ثم ترك ليجمد. على مثال خالد ضوا، سلّمت الفنانة العمل إلى قوى المادة التي تولّفه. وهذا هو القانون العام لكل زجاج الكنائس: يندلق الزجاج مع الوقت، فيكون الجزء السفلي من الزجاج أكثر سماكة من الجزء العلوي. أظهرت ساندرين بيليتيه إذن القدر المادي المحتوم من ناحية الشكل. في المقابل، يتيح هذا القدر المادي للحواس إدراك واقع الروح، فمع غياب الله لا تزول فقط من النوافذ المعشقة الصور المقدسة، لأن الزجاج نفسه يهبط بعد أن فقد مبدأ ديمومته. إذا مات الله، لا شيء روحيّ يُمسك بالزجاج الذي استسلم كلياً لقوانين المادة، فنراه يندلق دون أي أفق آخر سوى زواله. هكذا تقدّم الترسيم المضادة أسلوباً جديداً للفنّ الدينيّ في عصر "مات فيه الإله".

⁵⁶ Martine Bouchier, « Le moment politique des ruines », *Frontières*, 2016/1 n °28.

⁵⁷ يمكننا مثلاً الإشارة إلى أعمال بول فيرليو، ومعرضه "ما يحدث" وكتابه "مصادفة أصلية":

Paul Virilio, *Accident originel*, Paris, Galilée, 2005 ; « Ce qui arrive » (fondation Cartier, 2003).

⁵⁸ [على الشبكة] منشورة على صفحة الفنانة، وتم الاطلاع عليها في ١٤ تموز ٢٠٢٠:

sandrinepelletier.com/index.php?/projects/works/#

الظواهرية، من فائض الوجود...

يجب أن يُنظر في الترسيم أيضاً بمعنى أوسع. فمع الظواهرية (الفينومينولوجيا) خرجت الترسيم من المجال الفني لتجتاح عالم الفلسفة، فصارت استطبيقية بالمعنى اليوناني للكلمة (αἴσθησις)، أي نوعاً من الإدراك الحسي. يرى هوسرل أن الشيء لا يمكن أن يُعطى فعلاً إلا عبر "ترسيم (Abschattungen)"⁵⁹، فهي "موضوع إدراكنا بكونه يرتسم"⁶⁰. الترسيمات هي تجليات الشيء، ففي كل تجلٍ لمكعبٍ أو لطاولَةٍ مثلاً، يظهر المكعب أو الطاولة كمكعب أو كطاولة، مع أنهما يظهران فقط في الأجزاء التي نتمكّن من أن نراها ومن زاوية نظرٍ معينة. هذه الزاوية واحدة من زوايا أخرى، وتجلٍ من تجلياتٍ ممكنة.

تقدّم الأشياء ذاتها على طريقة الترسيمات لأنها، كما نوّه بذلك ديديه فرانك قارئاً هوسرل، "تتجاوز دائماً ما يظهر"⁶¹. هكذا يتحدّد مفهوم الترسيمات في علاقتها بالشيء انطلاقاً من "التباسٍ تكويني مزدوج"، كما ذكّر الفيلسوف رينو بارباراس:

"الترسيم هي ذاتها وهي الشيء الذي تمثله في أن، إنها هوية ذاتها وتجاوزها (أي محوها). أما الشيء فهو في أن حاضر، بمعنى أنه مُدرك بذاته، وغائب على نحو لا تستطيع أي سلسلة من الترسيمات أن تستوفي معنى وجوده: الشيء هنا هوية تُقدّم على الوجود وتراجع في اللامتصّور [...] فإذا كان هناك فارق بين الترسيم وما تمثله، فهذا الفارق ليس فارقاً على الإطلاق بين حدّين، لأنه انطلاقاً من الترسيم، أي من الإدراك، يستطيع شيء ما أن يتبلور كحدّ"⁶².

تقدّم الترسيم الشيء، لكن بشرط أن يحمل بعداً عسياً على التمثيل يطبع كل إدراك. مع الظواهرية، تندرج فكرة الترسيم عندئذٍ في طبيعة الإدراك نفسها. إنها تتحكّم في إدراك أي شيء، وبخاصة إدراك الجسد: جسد الآخر، وأيضاً جسدي أنا.

يظهر هذا الآخر في الوعي جسماً أستطيع إدراكه أولاً كشيء فيزيائي، مع أنني في واقع الأمر أمام شخصٍ فاعل يستطيع الإدراك. وبما أن جسد الآخر لا يُمنح لي في تجربته الأصلية لذاته، أي في مشاعره الخاصة وفي قصديته أو في وعيه ذاته، فلا وسيلة أمامي لإدراكه سوى التفكير في تجليه في وعيي أنا. لذا يجب عليّ أن أحول "الهنا" الخاصة بي إلى "الهناك" الممكنة حيث يكون الآخر. بمعنى مختلف، ينبغي عليّ أن أزيح مكان جسدي بالخيال كما لو أنني "هناك"، كي أعيش تجربةً أخرى في إدراك العالم. تكون هذه العملية ممكنة وفقاً لهوسرل بفضل وساطة تستند إلى التشابه بين جسدي وجسد الآخر، فتمكّني من نقل المعنى الذي أعطيه لجسدي إلى جسده الذي، بصفته هذه، لا يستطيع أبداً أن يمنح ذاته لي بصورة كاملة. لذا يكون كل ظهورٍ للآخر في حقل وعيي هو ترسيم لكيانه، ولكن اختلافاً هو الذي في المحصلة يتكلم عبر الترسيم. مندهشاً، يدرك الفيلسوف الظاهري أن هذه هي أيضاً حال جسدي الخاص بي. يكتشف هوسرل أن "هذا الجسد بالذات، الذي يجعل جميع عمليات الإدراك ممكنة، يصدني في إدراكي

⁵⁹ إدموند هوسرل، "أفكار ممهّدة لعلم الظواهرية"، الجزء الأول. ترجمتنا من الفرنسية:

Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 21.

⁶⁰ المرجع السابق، ص 136.

⁶¹ Didier Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981, p. 58.

⁶² Renaud Barbaras, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 1999, p. 24.

إياه، فالجسد شيء يكون تكوينه ناقصاً بشكلٍ غريب⁶³. دائماً أدرك جسديتي بصورة ناقصة، لأنها تختلف عما تظهر عليه، أي أنني لا أستطيع إدراكها إلا انطلاقاً من فجوة تمنعها من أن تتماثل مع ذاتها، فجوة بين جسدي كموضوع فيزيائي (Körper) وجسدي بصفته جسداً حياً (Leib). لذا لا يظهر جسدي إلا عبر ترسيمة، فهناك شيء لا يمكن تمثيله يسكن جميع التمظهرات التي تتأني لي. تفضي الترسيم إذن إلى انفتاح على إمكاناتٍ عديدة، لا بل تتعلّق – كما أعرب عنه ديدييه فرانك – بـ"الانفتاح اللامحدود للبناء الذي حاول هوسرل الإحاطة به تحت مسمى الفائض (Überschuss)⁶⁴:" "يتعالى كلّ إدراك من هذا النوع على ذاته: إنه يضع أمامنا أكثر مما هو معطى "بشخصه" وأكثر مما يجعله حاضراً في الوقع⁶⁵."

يرتبط جسد الآخر وجسدي دائماً بالفائض، لأن "الجسد هو مصدر التجاوز، وهو يتجاوز نفسه دائماً لأنّ بنيته هي على الدوام ناقصة⁶⁶". الجسد ترسيمة أيضاً ليس فقط بسبب استحالة إدراكه بصورة كاملة، بل لأنه في الوقت عينه جسّدٌ مكوّن لظواهرية العالم وجزء من هذا العالم. إذا كان ثمة ترسيمة للجسد، فلأن هناك فائض وجودٍ في ما يظهر من الجسد وفي ما يُظهره الجسد. يجب ألا يُنظر إذن إلى الترسيم من خلال علاقتها بالاكتمال بل من خلال انفتاحها على التجاوز: الجسد يتجاوز دائماً وعيي له لأنه يكوّن الشرط الأول لتشكيل وعيي للعالم. جسدي مكانٌ لفائضٍ وجودي، لأنه يُظهرني تجاه نفسي، ويُظهر العالم، ويمنحني إمكانات لا تحصى في أن أكون في هذا العالم وفي أن أكون وعيي له. يتكسر هذا التجاوز بشكلٍ خطيرٍ في منحوتات خالد ضوا. فالوجود لا يتجاوز قط ما يظهر من الكتلة المتهاكلة، والجسد الذي يتجلّى في أشكال التدهور العديدة، الخاصة بالهوية واللغة والحدث والأسلوب الترسيمي، لا يمكن من ثمّ أن يُدرك إلا من خلال الاحتضار.

... إلى احتضار الوعي

لوصف لحظة الموت، تمايز اللغة العربية بين مصطلحين: النزاع الذي هو صراعٌ مع الموت، والاحتضار الذي يحيلنا على الحالة البيئية الغامضة بين الحياة والموت. لن نتوقف عند المعنى الأول الذي يطرح فكرة المقاومة، وهو موضوع لوحة يوسف عبدلكي (الدراسة ٧)، كما أننا لن نخوض في مشاعر الفلق المرتبطة بالنزاع التي تظهرها أعمال النحاتة السورية رندة مداح، ولا سيما في مجموعتها "ربطة شعر" التي تعرض أشخاصاً معلّقين بشعورهم، يقضم فرائصهم اجتراراً وضعهم⁶⁷. ما يهمننا هو المصطلح الثاني، لأن لحظة الموت عند خالد ضوا ليست مرتبطة بأيّ صراع أو اضطراب. تعيش شخصياته دون أدنى شكّ احتضاراً مجرداً من المشاعر، ذلك أن تدهور الجسد المنحوت مرتبطٌ بترديّ مكات الإدراك.

إذا أَرانا الوجه المنحوت كما قال هيدغر "الطريقة التي ينظر بها هذا الرأس إلى العالم"، يصير السؤال: كيف ينظر الوعي المحتضِر إلى العالم؟ لإدراك ذلك، نستطيع أن نفرّق بين

⁶³ Husserl, *Idées directrices*, tome II, p. 224.

⁶⁴ Franck, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁵ إدموند هوسرل، "تأملات ديكرتية أو المدخل إلى الفينمينولوجيا"، تيسير شيخ الأرض، بيروت، دار بيروت، ١٩٥٨، مقطع ٥٥، ص ٢٦٦.

⁶⁶ Franck, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁷ راجع أعمالها على موقعها: randamaddah.com

الاحتضار والإنهاك، كما نظّر له دولوز في مقدمته لمسرحية Quad لبيكيت⁶⁸. يمايز دولوز بين الإنهاك والتعب، فالتعب مرتبطٌ بمصير الأجساد الخاضعة لتكرار الحركات نفسها: تتعب أجساد الشخصيات من التجوال في المربع الذي تشكله خشبة المسرح. في حالة التعب، يعجز الإنسان عن إنجاز ما هو ممكن. أما الإنهاك فلا يرتبط بالإنجاز الفعلي بل بإنتاج الممكن. عندما تتجلبب الشخصيات وسط المسرح، حيث يتسنى لها أن تتلاقى، فإنها تحوّل كل لقاء، وتالياً كل حدث، إلى أمرٍ مستحيل. يقوم الإنهاك على عدم القدرة على فتح إمكاناتٍ في واقعٍ مُختزلٍ في محدوديّة ما هو راهنٌ.

يرتبط الاحتضار، شأنه شأن الإنهاك، بالعلاقة مع الممكنات. لكن، بينما يقتصر الإنسان المنهك على ما هو راهن في إدراكه العالم من دون أن تكون له القدرة على خلق إمكاناتٍ جديدة، يتدهور تصوّر هذا العالم عند محتضر خالد ضوا فيصير عاجزاً ليس فقط عن تخيل إمكاناتٍ جديدةٍ في هذا العالم بل عن إدراك الموجودة منها، فيعمّق الوعي الاحتضاري جذرياً تقليل ما هو ممكن حدّ العدم.

لنعدّ إلى الجوهر الفيزيائي للاحتضار من أجل فهم ذلك. في الاحتضار لا يندرج تردّي الأجساد في علّة خارجية: رغم جميع أشكال العناية التي ينالها جسد المحتضر، فإنّ تنفسه فوق سريره يصعب، ونبضه يببط، وضغط شرايينه يضعف حتى يتلاشى. تنسحب قوى الحياة وتخلي المكان تدريجياً لقوى الهمود، فتصاب البشرة بقرح الفراش، ويتعرق عمل القصابات، ويصفّر الجسم، ويهدم النّفس. يرافق تدهور الجسد تردّي علاقته بالعالم. إذا افترض البناء الذهني للشيء أن يتمكّن الفرد من الدوران حوله أو تدويره بين يديه، فيستطيع إدراكه من زوايا مختلفة وفهمه انطلاقاً من ترسيماتٍ عدّة، فإن الجسد الخائر عند المحتضر يفقد القدرة على فتح العالم. فتتلاشى الأشياء تدريجياً، وجسد الآخر الذي لم يعد بوسع المحتضر أن يتموضع مكانه، يظهر تالياً كجسمٍ ماديٍّ مجردٍ من كلّ قصديّة. يكون جسد المدنف حاضراً بألمه على الأغلب، ولكنّه لم يعد حضوراً للعالم. نستطيع القول إن الوعي المحتضر أصيب بضياح يذكّرنا بحالات الوعي الفارغ والفوضى المعرفية التي يشعر بها الإنسان الانفصامي. في حالة الضياح، ما زالت معطيات الحواس موجودة، ولكن العين تعجز عن التركيز على شيءٍ معيّن، البؤبؤ مفتوح ولكنه هامد. يفقد الوعي هنا نشاطه فلا يقرأ الصورة التي يتلقاها متذكّراً مدركاتٍ أخرى، فتتعرّض معطيات الوعي لمصير المادة الموات، وتفقد نظامها وتفتّتت.

تشبه نهاية المستبد عند خالد ضوا صورة الملك سليمان في روايته القرآنية الفريدة. تصف سورة سبأ مملكة سليمان التي طغت على الجنّ وأخضعتهم لأشغالٍ منهكة وأمرتهم بأن يبنوا له هياكل ويصنعوا له تماثيل وجفاناً كالجواب وقوراً راسيات كي لا يذوقوا عذاب السعير. عملت قبائل الجن هلعاً من رقابة الملك سليمان القاسية فتمنّت له الموت. والحال أن هذا الموت تبدّى غريباً:

"فلما قضينا عليه [سليمان] الموت ما دلّهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته. فلما خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين" (سورة سبأ: ١٤).

⁶⁸ جيل دولوز، "المنهك". ترجمتنا من الفرنسية:

Gilles Deleuze, « L'épuisé ». In Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.

إنّ سليمان هو المستبد الذي بقي كذلك حتّى بعد موته. كان ما زال يستند إلى عصاه، مع أنه مات. لقد انتزع وعيّه من العالم، وغادر جسده وأسلمه لقوى الهمود، ولم يكن ينقص إلا نقرة صغيرة ليسقط هذا الجسد. نستطيع ربما القول إن خالد ضوا يتعامل مع المستبدين الذين ينحتهم على غرار دودة الأرضة في قصة سليمان: إنه يفرضهم.

"ثلاث جعاب"

ألوان على حديد - ٤٣ × ٩٣ سم - ٢٠١٩



أكرم سويدان

فنانٌ عصامي كان يمارس التخطيط والتعشيق على الزجاج قبل ٢٠١١ إلى جانب عمله في مجال الهواتف الجوّالة. هو من أهالي دوما، وشارك في الثورة ضد الاستبداد، وسجن سنّة أشهر في عام ٢٠١٢. بعدها صار يجمع خرّدة القنابل والعتاد ليحوّلها إلى حاملٍ ماديّ لفته. وعندما سيطر النظام السوري على الغوطة الشرقية عام ٢٠١٨ انتقل إلى مدينة الباب التابعة لمحافظة حلب حيث يتابع مشروعه في "الرسم على الموت". شارك عن بعد في حوالي خمسة عشر معرضاً حول العالم. وهناك متاحف ترغب في اقتناء أعماله، ولكننا حتى الآن لا نستطيع مشاهدتها إلا على الشبكة وعلى صفحته في الفيسبوك:

facebook.com/painting.on.death/

الدراسة ٤ جامع خردة التدميرية

"الرمي الحجارة وقتاً، ولجمع الحجارة
وقتاً".
سفر الجامعة ٣: ٥

فن تزييني مختلف

نشاهد ثلاث جَعَبَاتٍ، وهي حوامل معدنيّة مزينة بكثافة على الطريقة التقليدية في الفن الإسلامي، وبأساليب عدّة كالتخطيط والرقش والرسوم الهندسية. لكلّ جعبة لونٌ طاعٍ، هو على التوالي الأخضر والأزرق والأحمر، ولكلّ منها نمطها الخاصّ: الأفاريز والمذهبات والميداليات الزخرفية بالنسبة إلى الأخضر، والرقوش النباتية وخط الثلث بالنسبة إلى الأزرق، والأشكال الهندسية والكتابة بالخطّ الكوفيّ بالنسبة إلى الأحمر.

لا تُستخدم الأشكال التزيينيّة لتحديد الخطوط أو لإلباس حديد الجعاب بالألوان فقط. بل يجب على الأشكال هنا أن تملأ المساحة بكاملها، فالقنّ يمقت الفراغ أحياناً. استناداً إلى التمييز الهيجلي، نرى أن التزيينات هنا لا تخضع كما العادة لنظام الفنون المطوّعة التي توظّف لتجميل الأواني المستخدمة للطعام مثلاً، بل ترقى إلى مرتبة الفنّ الحرّ⁶⁹: تكمن قيمتها في ذاتها وتنفي كما سنرى الغائية الخاصة بالشيء. تصبح التزيينات إذن التجسيد المادي لفكرة ما.

تستكشف كل جعبة موضوعاً أساسياً: الميداليات الزخرفية حيث تُكتب عادةً أسماء الله الحسنى، وأسماء النبي وآله؛ الرقوش النباتية التي تستبق جماليات الفردوس؛ الكتابة بالخط الكوفي الهندسي التي تساعد على طبع المساحة الجدارية ببعض كلماتٍ من الشهادة الإيمانية. يعود أكرم سويدان، الذي يكتنّى بأبي الفوز (لقبه الثوري)، إلى هذه المواضيع الأساسية في الفنّ الإسلامي على طريقته من خلال جعابه الثلاث. في الجعبة الخضراء تقدّيسٌ للمدن السورية المدمّرة، يسجل الفنان أسماءها في الميداليات الزخرفية كما جرت العادة للكلمات القدسية: دوما، الزبداني، جوبر، حلب، حماة، برزة، الغوطة الشرقية، إدلب، درعا، دارياء، جنوب دمشق، دير الزور، تدمر. وعلى الجعبة الزرقاء، يخطّ شعراً ثورياً نستطيع قراءته في أسفلها، كتبه بالخطّ الثلث التقليدي كما لو كان وعداً بالجنّة: "ثورة حتى النصر". أوجد هذا الشاعر عالماً متمرداً، دُونَ أيضاً بكلماتٍ ثوريّة على قواعد الجعبة، مثل: أمل، وطن، كرامة، نازح، قاتل، إنسانية، الله، مواطن؛ وترفدها شعاراتٍ أخرى مثل: "ثورة سلمية"، "ارحل"، "الشعب والجيش إيد وحدة"، "الشعب يريد إسقاط النظام"، "الموت ولا المذلة"، "أم الشهداء نحنا ولادك"، "الشعب السوري ما بينهان"، "حرية وبس"، "الشعب السوري بطل". يتصدّى هذا القاموس من المفردات للقمع الذي، وعلى قسوته، لن تكون له الكلمة الأخيرة كما تدلّ على ذلك أزهار الياسمين، أزهار الثورة التي تعرّش على طول الجعبة، مذكّرةً بالعيد الثامن للثورة في آذار ٢٠١٩، ومأنحةً إيّاه في الآن نفسه علامة اللانهاية (∞). وفي الجعبة الحمراء أخيراً نقرأ شعاراتٍ ملتزمة لا ترتبط وجوباً بالتسامي الديني، إذ تشكّل قبل كلّ شيءٍ عبّراً أخلاقية

⁶⁹ راجع جورج فيلهلم فريدريش هيجل، "المدخل إلى علم الجمال: فكرة الجمال"، ترجمه من الفرنسية جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨، ص ٧-٨.

بشرية مدوّنة كمبادئ إيمانية: "لا للقتل"، "نعم للحياة"، "لا للإرهاب"، "نعم للوطن"، "لا للتهجير القسري"، "نحن مع السلم و ضد الحرب". صمّم أكرم سويدان كل جعبة في مناسبة خاصة: صنع الجعبة الأولى بمناسبة تهجير هـ، وصنعها تكريماً لهجّري جميع المدن السورية المدمّرة، ورسم الثانية بمناسبة العيد الثامن للثورة، والثالثة بمناسبة اليوم العالمي للغة العربية التي راح القاموس المنفص يُثريها.

صارت لغة التزيين الإسلامي الكلاسيكي تعبّر عن الحرب في سوريا. ولكن هل من المناسب التعبير عن الواقع المأساوي المعاصر بأسلوب تراثي؟ ننسى إن طرحنا السؤال بهذا الشكل أثر الحجب الذي يمارسه هذا الفن التزييني. تخفي الأشكال التزيينية سطوح الحامل المعدني التي تغطيه، فالعين الناظرة المنشغلة بمتاهات الخطوط الهندسية والحروف، وبتحبيك الأغصان المزهرة، تنزلق على هذه السطوح من دون أن تخترقها ناسيةً الحجم. ويستمرّ هذا التقليل لينقلنا من الأشكال الثنائية الأبعاد إلى الخطوط الأحادية لأن العين التي تتبّع مسار خطّ ما، أو جملة ما، أو تفريع ما، تكفّ عن رؤية التشكيل ككل. تتعارض الدينامية الخطية لهذا الفن مع فنون المنظور، فخلافاً لنقطة التلاشي المنظورية التي تُوجّه المساحة الثنائية الأبعاد نحو عمق ما، وتدفع إلى الظنّ بأننا أمام حجوم في حين أننا أمام مسطحات، تقود الرسوم الإسلامية العين من الحجم إلى السطح، ومن هذا الأخير إلى البعد الواحد للخط، إذ تُوجّه النظر نحو تفريعاته التي لا تنتهي. عندئذٍ تُنسى المادة الحجمية في جمالية الحجاب التي تقيم "حاجزاً بين المرئي واللامرئي"⁷⁰.

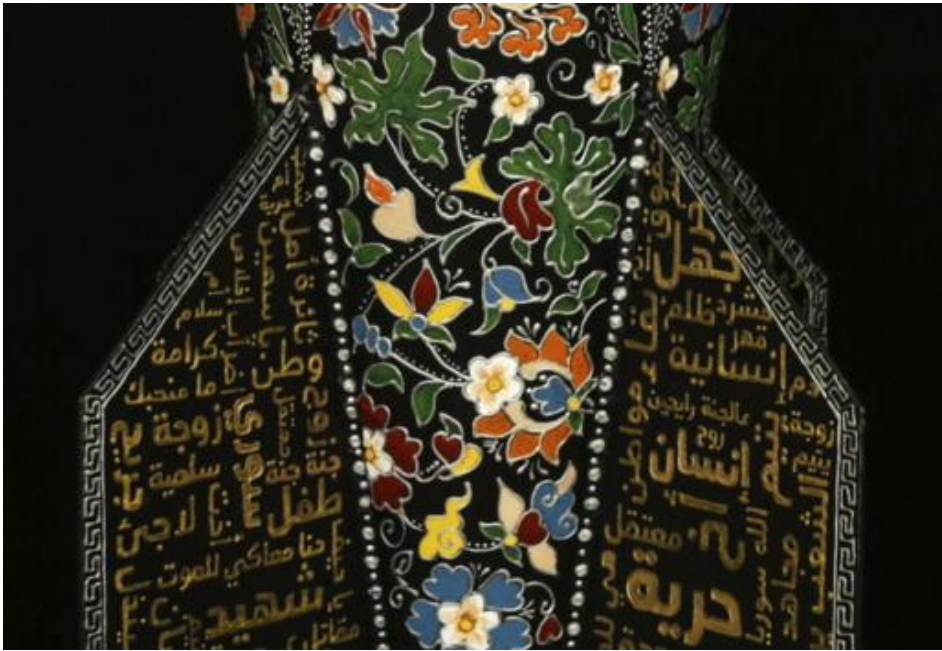
إنّ جمالية الحجاب هذه يوظّفها أكرم سويدان لإخفاء الحامل المادي لفنّه. فالجعباب هنا ليست المزهريات التي عرفها إسلام الخلفاء، أو الإسلام المغولي أو المملوكي، إنها بقايا الصواريخ التي أطلقها "الجيش السوري" على مدينة دوما في الغوطة الشرقية، حيث كان أكرم سويدان يعيش قبل تهجير ه عام ٢٠١٨ وانتقاله إلى ضواحي حلب. في المدينة التي تبعد ٩ كلم عن دمشق، كان يعيش عدداً من المعارضين السياسيين كياسين الحاج صالح، وكسميرة خليل ووزان زيتونة ووائل حمادة وناظم حمادي الذين اختطفهم "جيش الإسلام" عام ٢٠١٣. كانت المدينة مكاناً مهماً للإبداع، وتنظّمت فيها مجموعة من لجان التنسيق والمواطنة، مثل مركز توثيق الانتهاكات في سوريا. ولكنّ قُربها من العاصمة جعلها أيضاً هدفاً مميّزاً للقصف، ولا سيما أنّ "الجيش السوري الحر" تواجد فيها منذ كانون الثاني ٢٠١٢، و"جيش الإسلام" منذ أيلول ٢٠١٣. كانت الغارات الجوية للجيشين السوري والروسي عليها لا تتوقف، فتحوّلت المدينة المدمّرة إلى مرتع للقنابل، جمعها أكرم سويدان ورسم عليها. فنّه إذن هو فن الحجب، شبيهة إلى حدّ ما بفن نور عسلية (الدراسة ١٠). ولكن في حين أن نور عسلية تغطي الأشلاء المرذولة بمناديل شفيفة أو بمادة الراتنج، يجرد أكرم سويدان المتفجّرات من شكلها البصري المخيف من دون أن يتمكّن مع ذلك من نزع فتيل قوّتها التدميرية. يمارس أكرم سويدان على هذه الأشياء المرعبة فن التمويه، الذي يهدف إلى إتاهة البصر ومنعه من إدراك وحدة الشكل. ولكنّه يقلب هنا المنطق التقليدي القائم على أن يخفي المرء نفسه كي لا يكشفه العدو، إذ يمّوه الفنان الشيء المهّدّد كي لا يتعرّفه الناس. فإذا لم يكن باستطاعة الفنان أن يوقّر الأمان، فإنه على الأقل يطمئن؛ وإن لم يقدر أن يحمي العالم من الدمار، فإنه على الأقل يحمي مظاهر هذا العالم.

⁷⁰ Dominique Clévenot, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 170.

في علاقته مع التراث، لا يقوم فنُّ أكرم سويدان على الإضافة، فهو مثلاً لا يضيف عنصراً جديداً إلى الأواني الإسلامية – فهذه دمرها القصف – إنه يجددها بالأحرى، لا بل يستبدلها بأخرى. إن جعاب القنابل التي يزيّنُها لا تُضاف إلى الطاسات والكؤوس والطسوت والأباريق، فخردته تقدّم أنواعاً غير مسبوقه من الأواني المصنوعة من خرطيش القنابل ومخلفاتها ومن بقايا الألغام والخوذ العسكرية والرمّانات. يتّخذ الفن التزييني بشكلٍ عام من الأشياء المتاحة، أواني المطبخ مثلاً، مواد لإبداعه. أما في المدينة المهذّمة، فالأدوات مختلفة. لا نذكرنا أواني أكرم سويدان بديمومة الحياة وتجديدها، كما كانت تفعل الأدوات المطبخية التقليدية، بل تكشف لنا منطق التدميرية: إنها في آن أدواتٌ للتدمير استعملت مرةً واحدة، ومخلفات معدنية لم تدمر، مرمية في عالم بلا أفق. ينتج التدمير دائماً شيئاً غير قابل للتدمير، يجعل منه أكرم سويدان الحامل الأساسي لفنّه.

يسمح التزيين حين يعطي الأنية أناقةً وهشاشةً بأن تتجاوز الأداة الاستخدام الوظيفي الأولي، فتتحوّل إلى تحفةٍ فنية. تسعى أواني أكرم سويدان التدميرية بدورها أيضاً إلى جعل الأسلحة ذات الاستخدام الواحد عملاً فنياً. وهو في ذلك لا يحافظ فقط على الفن الإسلامي التقليدي بل أيضاً على التقاليد التي تنظّم حياة حارته: تتحوّل الألغام المضادة للأفراد إلى حبّات يقطين هالوينية، والرمّانات الحربية إلى خرافٍ لعيد الأضحى، والقذائف إلى مدافع رمضان أو إلى شجرة الميلاد أو إلى باقة أزهار اصطناعية لعيد الفالنتين⁷¹. ففي ضاحيةٍ مدمّرةٍ ومحرومةٍ من كل شيء، تمكّن أعمال أكرم سويدان من الاستمرار في الحفاظ على التقاليد والاحتفال بالأعياد. وخلافاً للفن الجنائزي الذي يربط كل شيء بعالم المقابر كما في لوحات عمران يونس (الدراسة ٩)، نرى أن مزيّن القنابل إن وُجد في مقبرة لعابن أو لآ الأزهار التي تنمو حول الأضرحة، ووظفها لتغطي القبور كلها، دون أن يخفي سطوة الموت.

أكرم سويدان، "ثلاث جعاب"، تفصيل



⁷¹ [على الشبكة] أعمال منشورة على صفحة الفنان في ١٤ شباط و٥ أيار و ١٠ آب و ٣١ تشرين الأول ٢٠١٩، وتم الاطلاع عليها في ٢٤ أيار ٢٠٢٠:

فن منزلي مختلف

مع فن المجسمات الذي برع فيه أيضاً أكرم سويدان، كالكنائس الأرثوذكسية السلافية التي صمّمها من خرطوشات قذائف صنّعت في روسيا، يقدّم فناً منمنماً يلطّف الواقع ويدجّنه. هو يمارس بالمعنى الأوّل للكلمة تدجين العناصر المدمّرة، فنراه يُدخل من الباب الأشياء القاتلة التي تسقط عليه من السماء مختزقةً السقف، فيضمهما إلى المنزل العائلي. إنه فنّ مضياف إذن. وفي ذلك، يجب على فنّه أن يقارن بفن عمران يونس (الدراسة ٩) ونور عسليّة (الدراسة ١٠). ولكن بينما يستضيف هذان الأموات، يستضيف أكرم سويدان الموت وعدّته من القنابل وآلات الحرب. لا تتضاف هذه العناصر كما أشرنا إلى الأواني المزخرفة وإلى التحف القديمة بل تحلّ محلها. إنها العناصر الوحيدة في العالم الجديد، عالم التدميرية، إنها العناصر التي بها يحافظ أكرم سويدان بشكلٍ مفارق على ما يبقى من الحياة: سيستمر في تقديم باقات الورد الأحمر لحبيبته حتّى ولو كانت وروداً مصنوعةً من خرطوشات مطلية بالأحمر! إصرار الفنان هنا هو إصرار من يرفع لواء الرهافة وسط الفظاظة، إصرار من يبقى منزهاً رغم التوحش.

قد نجافي الحقيقة إن اعتقدنا أنه يسعى إلى إنساننا الواقع القاتل للأشياء التي يزيّنّها. فإذا كان الحجاب الزخرفي يغطي مادية القنابل والصواريخ، فإن الأشكال التزيينية تستعيدّها كعناصر ذات دلالة، فتؤكد بصراحةٍ واقع الحرب. منطلق أكرم سويدان جدلي: يخفي ليظهر. تتضمن الجعبة الخضراء القاتلة أسماء المدن المقصوفة بنفحةٍ قدسية، والجعبة الزرقاء المدمّرة كلمات الثورة المقموعة، والجعبة الحمراء المهذّمة شعارات مدينة البشر. كذلك نرى أن مدفع رمضان التزييني – الذي هو بذاته سلاح مصعّر – يستعيد وظيفة قذيفة الخرطوش المستعملة. ولا يُحفر وجهٌ نزوي مضحك على اللغم الذي تحوّل إلى يقطين الهالوين بل يُرسم ظل الرئيس المجرم بشار الأسد، وترسم على اليقطين أيضاً خريطة سوريا الذبيحة أو علامة الأسلحة الكيماوية، ممّا يذكر بغاز السارين الذي أطلق على دوما في ٢١ آب ٢٠١٣. لا تخفي الزينة إذن الواقع الذي تزيّنه. إنها توارى كتلة القنبلة المهذّدة، ولكنها تخطّ على المساحة المدجّنة الكلمات الممضة للمعارك الطاحنة التي نشبت. إنها تُحلّ الوظيفة الدلالية للواقع محلّ الوظيفة الأدائية. يكسر العالم الرمزي هنا فجور الحضور المباشر للأشياء، الذي أظهر غيلان الصفدي فشله (الدراسة ٥). وتأخذ الرموز مكانها بيننا وبين الأشياء الرهيبة فتبّعدها عنا قليلاً، هذا ما تقوم به حروف أكرم سويدان. في واقعٍ مرير كهذا يحكم من يرفض الإبعاد، الذي يسمح به الرمز، على نفسه بالصمت أو بالصرخة المريرة كما فعل عمران يونس (الدراسة ٩).

جامع الخردة الدومانيّ

يتعارض فن أكرم سويدان جذرياً مع الفن الرعوي الهارب من المجتمع الصناعي الذي يتنكبّ للواقع الجديد، ويخفيه وراء موالٍ يحنّ إلى الحياة الرعوية. والحال أن هذا الفن يستر الواقع، لكن من دون أن يبغى تحويله إلى واقع يمكن احتمالها. على العكس، إنه يريد صرف الأنظار عنه بتشتيت الوعي وزجّه في بقاع العالم التي لم تتأثر بعد بالتدمير، أي تلك التي ما تزال على هامشه أو ما تزال لديها القدرة على مواجهته. مهما كان الفن الرعوي واقعيّاً، فإنّه يبقى فناً يكرّس الوهم. أمّا فن أكرم سويدان الزخرفي فيعجّ بالحصافة ويشكّل تحدياً أخلاقياً حقيقياً: إنتاج زركشة مألوفة انطلاقاً من عناصر مهذّدة، تُشعرنا على الرغم من كل شيءٍ بأننا ما زلنا في ديارنا.

تشغل إشكالية التدمير وعلاقتها بالمنزل والوطن فنانةً أخرى يجدر تسليط الضوء عليها، هي مرجان تيوين. شكّلت الفنانة أعمالها "بيوت مهدّمة" عبر سلسلة من التدخّلات الفنية على عالم الأخربة والأبنية الأيلة للسقوط، إذ يقوم فنّها على ترتيب الأنقاض بدقةٍ شديدة⁷². نجد عند هذين الفنانين أن النظام يُنتج انطلاقاً من الدمار، وأن الرقعة تولّد من التهديد. يضاف إلى ذلك أن العمل الفني عندهما مزدوج، فمن جهةٍ هناك اشتغال على بقايا التدمير، ومن جهةٍ أخرى على صورها الفوتوغرافية. وتجدر الإشارة إلى أن لعبة الظلال والأنوار في صور أكرم سويدان محورية، فشجرة الميلاد التي صنعها مثلاً، لا تظهر حقيقةً إلا من زوايا معينة حسب الضوء المسلط عليها، فتعمل ككليشيه فوتوغرافية أكثر من كونها تحفة فنية.

لكن في حين توظّف مرجان تيوين مؤقتاً المباني المهجورة في أعمالها، يعيد أكرم سويدان ترتيب السكن الذي قُصف بمتفجراتٍ سيعايشها ويساكنها. أضف إلى ذلك أن فنان دوما لا يرى في التصوير الضوئي إلا وسيلةً لنقل أعمالٍ فنية لن تتمكن من عبور حاجز أمني أو الصعود إلى طائرة، على عكس أعمال مرجان تيوين التي تذكرنا بتلك السياحة الشائعة في الفن، التي تدفع بالفنانين إلى السفر إلى سراييفو أو غزة لممارسة فنهم في أراضي نزاع الآخرين.

من منطلق هذه السياحة، تفتح الفنانة كاتيا طرابلسي وكالة سفرٍ إلى كل البلدان في مجموعتها "الهويات الدائمة – قذائف" (٢٠١٨). إثر تعرّفها بأعمال أكرم سويدان، صمّمت الفنانة بشكل برجوازي قذائفها الحربية المصطنعة والمحفورة بعنايةٍ فائقة من مختلف المواد الفنية (الخشب، الطين، الجبس، النحاس، الخرسانة، إلخ.) ليتم إطلاقها في السوق الفني. تكرر هذه القذائف التي ستزين الشقق الفاخرة ما نراه على البطاقات البريدية: تأخذ القنبلة الروسية ملامح دميةٍ نمطية، وتحمل قنبلة سيراليون قناعاً أفريقيّاً، وسطح القنبلة السورية موزاييك يترصع فيه الخشب بالأصداف. تأتي قذائفها من جميع أنحاء العالم، ولكنها قذائف فقدت كلياً ذاكرة الحرب.

يجب بخاصةٍ ألا ننظر إلى أكرم سويدان على أنه من أنصار الفن المعاصر، فهو قبل كل شيءٍ مزخرفٌ كلاسيكي يحافظ على إمكانيةٍ منه حين صار هذا الفن مستحبلاً. بسبب صعوبة إيجاد المواد في مدينةٍ يحاصرها الجيش – مدينةٍ قطعت عنها الكهرباء ونادراً ما تصل إليها المؤن – يستغل الكثير من الفنانين والحرفيين المصيبة التي حلّت عليهم فيصنّعون مواقد حطبٍ وكراسي حمامات وهايكل دراجات وأراجيح وألعاب أطفال من مواد القذائف. وبوسعنا هنا أن نذكر اسم أبو علي بيطار الدوماني، وهو من أقارب أكرم سويدان، الذي يعمل في ورشة حدادة ليعيد تدوير مواد القصف فيصنع منها آلاتٍ موسيقية: آلات نقر وإيقاع وأعواد، وغيرها⁷³. ويعادله في العراق وسام الفراتي، وهو عوّادٌ محترفٌ يصنع البزق مستخدماً الخوذ العسكرية لتكون طاسات إيقاع. بلا شك، ليس هذا المسعى مجرداً من المعنى السياسي ولا يخلو من علائم التهكم. يتبجّح هؤلاء ساخرين من الطاغية: "هذه هدية من السماء! شكراً يا معلّم بشار على تسليم طليبة الحديد!" على غرار رسوم الغروتسكي محمد عمران (الدراسة ٢)، تطلق هذه الأعمال الحديدية ضحكاتٍ مدويةً تتفجّر منبثقةً من مواد التدمير.

لممارسة النحت على القذائف تقليدٌ عريقٌ في الحروب الحديثة. يكفي أن نشير إلى النقوش الرائعة على جعاب القنابل أثناء الحرب العالمية الأولى. قبل أكرم سويدان، عبّر جنود المشاة

⁷² Marjan Teeuwen, *Destroyed House*, Amsterdam, Valiz, 2017.

⁷³ أنظر فيلم عزة الحموي "فنّ البقاء"، أبنفيلم التسجيلية، ٢٠١٣. [على الشبكة] تمّت مشاهدته في ١٧ نيسان ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=xaa2SUxDfag

المتحصنون في الخنادق عن إبداعاتهم عبر المادة الوحيدة المتاحة. ولكن هذه المادة الأولية التي استعملها الجنود في السابق صارت تحدّد الحياة اليومية للمدنيين: كالألات التي خرجت من المصانع لتغزو المساكن، غادرت القنابل ميادين القتال لتحتلّ ساحات المدينة وتخرق أسطح المنازل. في سياقٍ كهذا، لم يعد للدافع الإبداعي من موادٍ سوى النفايات التدميرية للتعبير عن نفسه.

يجدر بنا أن نقرأ أعمال أكرم سويدان انطلاقاً من تراث فنّ تدوير المواد. فمنذ دوشان وأرمان يُعنى فنّ التدوير بمعالجاتٍ جديدةٍ للأشياء المستهلكة. وعلى غرار هواة جمع الأشياء، يرفض الفنانون إهمال ما يخرج عن الاستعمال، ولا سيّما أنّ المجتمع الصناعي قد ابتكر أنواعاً جديدةً من النفايات. في الماضي كانت المخلفات عضويةً فقط، وكانت تشكّل عنصراً مهماً في الحلقة الاقتصادية، فيتحوّل الغائط فضلات الأتربة إلى سماد، أمّا الخرق فتستعمل في تصنيع الورق، والعظام في تنقية السكر⁷⁴. أضاف الإنتاج الصناعي إلى هذه المخلفات المواد الكيماوية التي لا تتحلّل في البيئة الطبيعية، خصوصاً البوليمر الناجم عن تكرير النفط وشتى أنواع البلاستيك. تجد هذه المواد غير المرغوبة خلاصتها في حاوية النفايات التي تخفيها، وفي المطامر حيث تُدفن أو تُحرق لتصير دخاناً، وفي مجلى المطابخ الذي يصرفها فتُجرف آثارها الضارة نحو البحار البعيدة. وسط هذه النفايات الصناعية، تبدو المخلفات التي يعالجها أكرم سويدان الأخطر: مخلفات القتال. ويدفع إفقار الحامل المادي لهذا الفن المحصور هنا في بقايا الحديد إلى القول بوجود قرابةٍ بين فنه والفن المتقشّف *arte povera*.

يهمل الفنّ المتقشّف الموادّ النبيلة (كالسنديان والرخام والنحاس)، لينكبّ على المواد الفقيرة في الحياة العادية. هكذا يتأسس هذا الفن على الزهد المادي. ولكن هذا الزهد عند أكرم سويدان ليس مُختاراً، ولا يظهر مطلقاً في الأشكال التي رسمها، فهذه تعجّ بالزخرفة. يمكن بالأحرى تسمية فنه بالفنّ العاجز *arte impotenza*، فهو يخلق انطلاقاً من المواد المتاحة فقط، ويصنع ما يستطيعه الفنان في عصر التدميرية – أي لا شيء تقريباً – مشغلاً على مظهر الأشياء المدمّرة ومبتكراً رؤى جديدة.

يجدر بنا إذن أن نمنع النظر في أنواع النفايات الصناعية التي تعودنا أن نصنّفها انطلاقاً من مصادرها. ثمة من جهة المادة التي أنهكها تكرار الاستخدام، تحافظ بقاياها على الشكل البدئي المشبع بذاكرة استخداماتها، فوحدها الوظيفة هي التي تضع. وهناك من جهة أخرى المادة الاستهلاكية ذات الاستعمال الوحيد التي تدمّر في استهلاكها، فلا تدوم أكثر من الحاجة التي توفّرها، وتستهلك فوراً ولا تصير من ثمّ إلا مخلفات مادة. هذه حالة الخبز، والمنديل الورقي، وأيضاً القنبلة! تصبح هذه المواد الاستهلاكية المعدة للطرح عنصراً رئيسياً في الاقتصاد الإنتاجي، ذلك أن استعمالها الوحيد يمكّن من إنتاج وافر يحيل على كمّ لا ينقطع من المخلفات. القنبلة هي النموذج البيّن لهذه المواد القابلة للطرح، لا لأنها تستخدم وترمى بحركة واحدة فقط بل لأن لها أيضاً تدميراً مضاعفاً: إنها تدمّر وفي الوقت ذاته تدمّر نفسها. لذا تُشكّل القنبلة المحرّك المثالي للإنتاج الصناعي. وكما ذكر غونتر أندرس:

"إن تحديث الإنتاج والحرب هما ظاهرتان توأمان تكثّف إحداها الأخرى. وهما كلتاها يدخلان، كل واحدة بطريقتها، في خدمة تدمير المنتجات الذي بدوره يضمن استمرار الإنتاج ونموّه"⁷⁵.

⁷⁴ Baptiste Monstaingon, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017, p. 32.

⁷⁵ Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, trad. Christophe David, Paris, Fario, 2011, p. 283.

هذه مفارقة اقتصادية، "فالهدف المقصود من الإنتاج هو تدميره الذاتي"⁷⁶. وقد شاع أن تسمى هذه المفارقة بـ"التدمير الخلاق". إنها المحرك الذي يديم الإنتاج، وهي سبب اجتياح النفايات التي لا تُستخدم العالم.

يقوم هذا التصنيف الأول على وجهة نظر المستخدم في اقتصاد إنتاجي، تفترض صحته تناسباً معيناً بين النفايات والأشياء في طبيعتها الأولى. والحال أننا إذا ركزنا على النفايات، كما يُنظر إليها من زاوية جامع الخردة في الاقتصاد الاستعادي، تتغير التصنيفات. فجامع الخردة لا يكثر للمادة الأصلية، وقد ينساها فعلاً. هناك أشياء لم يصادفها قط في عالمه ولم يستخدمها ولم يستهلكها بل تعرّف بها فقط كنفايات. هذا هو واقع النفايات المستوردة مثلاً، فالمجتمع الذي تدفن في أراضيه هذه النفايات لم يعرف استخدامها الأولى. للنفايات هنا قيمة تبادلية تُدخلها في سوق السلع، دون أن تكون لها قيمة استعمالية، وفي أحسن الأحوال، يكون مصيرها إعادة التدوير، لكنّها في الغالب تدفن أو تُحرق⁷⁷. هكذا مثلاً، استقبلت سوريا نفايات نووية أجنبية لتدفن في أراضيتها إثر صفقة فساد، دون أن يكون في سوريا أيّ مفاعل نووي⁷⁸.

يصادف جامع الخردة في ما يجده من أغراض أشياء لم تعد قابلةً للاستهلاك، ولكنّه ربما يستطيع أن يجد لبعضها استخداماً ما لا علاقة له باستخدامها الأساسي، فـ"يحترق"⁷⁹ فيها أو يعيد تدويرها إن أمكن ذلك. ويجد كذلك أشياء ضارة تستهلك هي ما هو بشريّ، فينبغي عليه أن يردلها ويشطبها من عالمه كي لا تلحق به الضرر. لكن هذه النفايات التي تستهلك البشر، والتي هي نفايات الحد الأقصى، هي بالتحديد ما يجمعه أكرم سويدان ويزركثه مؤكداً أنه "يرسم على الموت".

ينتمي فنّ أكرم سويدان إلى ممارسة جامعي الخردة: إنه يبحث في الانقراض ليستخلص، إن لم نقل وظيفة معينة، فعلى الأقل قيمةً ما للأشياء. فبينما يريد المستهلك استبعاد العناصر التي أنهكها الاستعمال عن العالم، يقوم جامع الخردة بإنقاذها ويعطيها مكانةً ما. ولكن أكرم سويدان هو جامع خردة استثنائي: إنه يستعيد من العالم الأشياء التي لا يمكن أن تشكل جزءاً منه، الأشياء التي غايتها تدمير هذا العالم. ثمّة إذن خلف تاجر السلع المستعملة، الذي غالباً ما يترادف مع جامع الخردة⁸⁰، جامعٌ أعظميٌّ للخردة، جامع خردة التدميرية! ففي حين لم يعد المستهلك يعزو أيّ قيمة لمقتني ما فيخرجه من عالمه، يجد جامع السلع المستعملة قيمةً للشئ المرمي، ويعطي جامع الخردة قيمةً لبعض أجزائه أو لمادته. أمّا جامع خردة التدميرية فيخلق بدوره قيمةً ما للعناصر الهدامة كي تعيد النفايات خلق شيءٍ من العالم. وتكمن عبقريته عندئذٍ في ابتكار عالمٍ ما انطلاقاً من بعض الأشياء المدمرة للعالم، وهذا ما قد ينجح في صنعه عندما يحدّد مظهر هذه الأشياء.

⁷⁶ المرجع السابق، ص ٢٨٤.

⁷⁷ يوضّح فيلم جيمي إيويس Jamie Uys "جنت الآلهة" (١٩٧٩) ذلك بشكل مثير، ويروي مصير قنينة صودا في صحراء كالاهاري التي تسكنها قبائل البوشمان.

⁷⁸ راجع مقالة صادق عبد الرحمن "ما لا نعرفه عن عبد الحليم خدام" المنشور في موقع "الجمهورية". [على الشبكة] تمّ تصفحها في ٢٨ حزيران ٢٠٢٠.

[ما-لا-نعرفه-عن-عبد-الحليم-خدام](http://aljumhuriya.net/ar/content/ما-لا-نعرفه-عن-عبد-الحليم-خدام)

⁷⁹ من "حرقة"، وتعني بالعامية السورية الصناعة بعناصر قديمة ومتنوعة المصدر كما سنرى في الدراستين ٨ و ١١.

⁸⁰ راجع على سبيل المثال:

Monsaingeon, *op. cit.*, p. 178–179.

"إن صورة جامع الخردة، وهي شعار مخيلة هجينة، تعرب عن العلاقة بما يبقى، وتخلق نوعاً من الحوار بين الشئ الساقط والبيئة التي تستقبله، أكانت طبيعية أم لا، إنسانية أم لا. ويدور حول طريقة حضور القمامة والصلة بها ومزاملتها بدل التكلم عن اجنتائها". راجع أيضاً:

Marc Berdet, « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin », *Archives de Philosophie*, 2012/3 n° 75, p. 425.

قال: "يهتمّ جامع الخردة بالأحلام المنكسرة التي تستلقي فوق قارعة الطريق ولا تقيم في النجوم، يهتمّ بالأشياء التي يجمع منها، وفقاً لنظام يدمّر الهوس في قيمة التبادل".

يؤلف هذا العالم الذي يرتبه جامع خردة التدميرية شكلاً جديداً للخرائب، ويجدر بنا أن نفرّقه عن الأشكال الأخرى المعروفة للأطلال. لا نتكلم هنا بالتأكيد عن الخرائب القديمة التي عُني بها الرومانسيون في القرن التاسع عشر، الأطلال المهجورة. ولا نقصد أيضاً الخرائب المسكونة التي هي بدورها أيضاً أنقاض حضارة ما. إنها أنقاض الرأسمالية التي تكلمت عنها أنا تسينغ⁸¹، مشيرةً مثلاً إلى الغابات المستغلّة بشكلٍ جائر، ومناجم الموارد النافذة، والمدن الصناعية التي أصبح الإنتاج فيها متهاكاً، والمناطق التي لوثتها أشعة التجارب والكوارث النووية، ومجمل التآلفات الاقتصادية التي فقدت مردودها، فأصبحت على الهامش الذي استقر فيه مجتمعٌ منبوذ، تستمر الحياة فيه على الرغم من كل شيء. في هذه الخرائب، يدير الإنتاج بالذات شروط استمراره – وليس إهماله – والحياة التي تستمر فيه تكتفي عندئذ بالمخلفات وتقع بها.

أما نوع الخرائب الثالث فيعود إلى خرائب التدميرية التي يسميها توماس هيرشهورن بـ"الخرائب التي تعجّ بالبشر"⁸². ويقصد بها ميادين الحروب الحديثة التي تختلف عن "ساحات" المعارك، إنها مناطق مدنية يستهدفها القصف المكثف. تتناقض هذه الخرائب مع الخرائب القديمة: هي ليست مكان تهديّة للنزاع بين الحضارة والطبيعة بل هي – كما في خرائب الرأسمالية – مركز الاستنزاف الصناعي للأرض. ولكنها مع ذلك ليست مخلفات إنتاج تجاوزه العصر، فهي المكان الحالي لإنتاج ما، إنتاج الخرائب تحديداً. ذلك أن قصف المدن هو في آن الفرصة المناسبة لإفراغ منتجات الصناعة الحربية، والمناسبة التي تستدعي إعادة بناء المدن لاحقاً. لا يكون التدمير هنا مجرد تدمير شروط الاستدامة بل هو محرّك الحضارة بالذات. يروي تدمير المدن قصة الوعد الشنيع بتجديدها الاقتصادي، وأحياناً بتجديدها السكاني والعربي. ويشكّل "تدميراً خلاقاً" مجزياً على الصعيد الاقتصادي ومقلّماً على الصعيد الإنساني. شرح غونتر اندرس ذلك بأسلوب ساخر في معرض حديثه عن حرب فيتنام:

"ما تفضّله الصناعة هو الحرب المؤكدة، الحرب التي نستطيع الرهان على مدتها لسنواتٍ استناداً إلى قاعدةٍ متينة، أي أنها تشبه حرب فيتنام التي يمكن أن تنتهي بهزيمة عسكرية، لأنها [...] هي انتصار مظفر للقوة الصناعية التي دخلت الحرب، و"استنفاد" أقصى للمنتجات المعدة للطرح. من وجهة النظر هذه كانت فيتنام ظاهرياً فقط عدوة الولايات المتحدة الأميركية. أما الحقيقة فهي أنها كانت – شاءت ذلك أم أبته – زيونها المفضّل، وبالتالي خير حليف لها"⁸³.

العدو السياسي هنا حليفٌ اقتصاديٌّ لأنه يمكن من تصريف الإنتاج الفائض. ويضيف أندرس في الحاشية أن الكمية الهائلة من القنابل التي أُلقيت (ثلاث مراتٍ أكثر مما ألقته الولايات المتحدة أثناء الحرب العالمية الثانية بحسب التقديرات التي تابعها) استعادها الفيتناميون على الأرض واستخدموها في صناعاتهم، فاستعملوا عدوهم "كمزوّد موادٍ يعمل بالمجان"⁸⁴. شكّل هؤلاء الفيتناميون أيضاً جامعاً خرداً، فوجدوا قيمة إنتاجية للمواد في الأشياء التدميرية. وهذا يدل بخاصة على أن الخراب الناتج عن القصف وأن مخلفاته صارت تشكّل العناصر البنوية لعالمهم. لا يتألف

⁸¹ Anna Tsing, *Le champignon de la fin du monde*, Paris, La découverte, 2017, p. 22.

⁸² Thomas Hirschhorn, « La destruction des œuvres d'art », intervention orale au Centre Georges Pompidou, le 18 octobre 2014, minute 47'. [En ligne] consultée le 1 juillet 2020 : dailyemotion.com/video/x3b1vqc

⁸³ Anders, *op. cit.*, p. 282.

⁸⁴ المرجع السابق، ص ٢٨٢.

هذا النوع الثالث من الخرائب من بقايا الحضارة البشرية التي استنفدها الزمن، أو الفتات التي خلفها جشع استنزاف موارد الأرض، بل يتشكّل من العناصر التدميرية نفسها. المشكلة هنا أن قدرة هذه العناصر على تشكيل موادٍ يتطوّر منها عالمٌ ما تبقى محدودة، لأنها تحافظ على طابعٍ تهديديّ في ظاهرها. تطرح هذه الخرائب إذن مفارقةً كبيرة: هي موجودة في مركز عالمنا، مع أنها تقوم على انهياره.

من البطلان إلى التزويل

يتضمّن احتواء مثل هذه البقايا التدميرية في المنزل معنىً يختلف عن استعادة النفايات المنزلية. لكي نقارب دينامياً كهذه، لا بدّ من التفكير في العلاقة بالنفايات. تربط غاي هوكينز العلاقة بالنفايات وترحيلها أو إعادة دمجها بالعالم المعيش مع العلاقة بالموت:

"عندما نشعر بأننا في العالم، وبأننا من العالم، وبأننا غير منفصلين عنه، وبأننا لسنا مركزه، يقتضي ذلك منا أن نعيد التفكير في تماثلتنا وفي تبعيتنا المتبادلة مع النفايات waste، فنشعر بحتمية تُلّفنا wasting. الأشياء المستهلكة wasted في شتى مراحل تحللها - إهمالها وتَعَفُّها وتكسرها - تحيل على الزمن والنهيات. لذا قلت إنّ أصبنا بالعمى تجاه النفايات وماديتها، فهذا يُعمينا أيضاً عن الموت والهلاك. يُعدّ رفض الاهتمام بالنفايات رفضاً للاهتمام بغائية الحياة. في هذا المعنى، تحدّد النفايات حقل السلوك الأخلاقي"⁸⁵.

ترى غاي هوكينز أن السلوك الأخلاقي يتميّز عن الدين، فهو ليس بحثاً عن اقتداء بل تطوير طرق القبول بالخسارة. تعجّ النفايات بـ"بعدٍ ماورائي"، ووجودها يتمّاهي مع وجود الموت⁸⁶، فتناهي الأشياء المنتجة هو إشارة إلى تناهي الوجود. يقتضي إنكار هذا التناهي إذن طرد النفايات لصالح عالمٍ لا يُظهر إلا الأشياء الجديدة، في حين أن القبول بالنفايات يتطلب أن نستحضر رمزيتها. يكون التّفكّر في النفايات إذن بمثابة استذكار الموت، ولقيمة هذا الاستذكار على المستوى الأخلاقيّ قيمةُ **البطلان** (vanité) في الفن. يذكر البطلان الكائنات بعدميتها، ويذكر الأحياء بحتمية الموت. رمز البطلان الأميز هو الجمجمة الموضوعة فوق الطاولة، تلك التي تصاحب النساء كما يظهر مثلاً في لوحة الأب دو رانسيه التي رسمها هياسنته ريجو (1697). شكّل البطلان نوعاً فنياً خاصاً في الثلث الأول من القرن السابع عشر خاصةً في هولندا، وازدهر في عددٍ من اللوحات كما في أعمال جاكوب دو غين الفتى ودافيد بايلي. يحيل هذا النوع الفني أيضاً على لوحات طبيعة صامتة كتشكيلات الأزاهير أو سلال الفواكه، بسبب الفساد الحتمي للعناصر التي تشكلها، فتذكّر الإنسان أيضاً بفنائه المقبل.

أما جعاب أكرم سويدان فليست شكلاً جديداً للبطلان. باستخدام الصواريخ والألغام والقنابل في الأثاث المنزلي، لا يضع الفنان تحت بصر الإنسان شيئاً يذكره بمحدوديته وبحاله ككائنٍ فانٍ، بل يضع أمام عينيه شيئاً يذكره بوضعه المهذّب، وبإمكان إفنائه وقتله كمحدّد أساسي لوجوده في العالم. لذا يجب ألا نسمّي هذا العنصر المحدّد "بطلاناً" كنايةً عن خاصية ما يمكن أن يفسد بسبب طبيعته العضويّة، بل بالأحرى أداة تزويل كنايةً عن التدميرية.

لكن منطق التزويل حاضرٌ قبل القنابل. في مستوى أكثر بدائيةً ثمة مثلاً رمزٌ تدميريّ اجتاح الحياة اليومية للبشر وتجلّى في شكلٍ أيقوني معروف جداً. نتكلّم عن علبة السجائر الموضوعة دائماً

⁸⁵ Gay Hawkins, *The Ethics of Waste*, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 2006, p. 122.
⁸⁶ المرجع السابق، ص ١٣.

في تناول اليد وتحت البصر، مع رزمة المفاتيح والهاتف الجوّال. يُكتب على هذه الأداة التزويلية منذ عام ٢٠٠٠ عبارة "التدخين يقتل"، وغالباً ما تُرفق هذه العبارة بصورة لشفتين مكومتين ورتنتين متفحمتين وأصابع مصابة بالأكّال. إذا كان الإفراط في السجائر مضرّاً بالصحة، فإن التدخين بذاته لا يقتل. لذا يجب القيام بقراءة رمزية لهذه الرسالة: "في أفعالك البسيطة، إنك تسيء إلى نفسك وإلى الآخرين عندما تظن أنك تُحسن إلى ذاتك". اختيار السجارة كرمز للتدميرية بشكلها البسيط لافتٌ بامتياز: "مع كل نفس، لم تعد تسنشق الحياة بل الموت رغماً عنك". إن علبة السجائر هي أداة تزويل مخفّفة، على غرار الأزاهير وسلّة الفواكه التي هي أباطيل خفيفة: إنها لا تضع الفرد أمام نهايته بل تذكره بعملية إنتاج زواله التي يقوم بها، أسوة بالأزهار المقطوعة والفواكه المقطوفة التي تُظهر أن عملية الفساد بدأت وأن الحقيقة الأولى هي البطلان.

أما التزويل بمعناه الجدي فيتمثّل في جعبات القنابل التي استضافها أكرم سويدان في بيته. وتُظهر للإنسان الطابع التدميري العميق لمنتوجاته، كما تُظهر التهديد بالإفناء الذي يرافقه. تقول القنبلة له: "إنتاجنا في دمارنا والتدمير نتيجتنا". وتضيف بقسوة: "إذا نجوت مني هذه المرّة فلن تنجو في المرة القادمة!"

في الختام، يجدر بنا أن نقارن رمز التدميرية بموضوع البطلان. في حين كانت الجمجمة المادة الهامدة لذاك الذي كان روحاً حيّة، مظهره ما بقي من تدمير الدهر له، فإن جعبة القنبلة هي ما يبقى من جسمٍ مدمّر غايته الوحيدة التدمير، يحقّقها عندما يدمّر نفسه. يدعو البطلان والتزويل للتأمل، ومهمتهما هي التذكير بحقيقتين أساسيتين ومنع الفكر من الابتعاد عنها. تتشارك هاتان الحقيقتان، أي طبيعة الإنسان الفانية من جهة، والإفناء الذاتي للحضارة من جهة أخرى، في إظهار الزمن الذي ينصرم كواقع تأجيلي: قريباً ستموت أو قريباً سنقتل! ولكن العلاقة بهذا التأجيل مختلفة تماماً، فالموقف الماورائي الذي يحدّد موقع البطلان يعني أننا صرنا نعيش كما لو أننا متنا: إنه استباق النهاية في موقفٍ استعداديٍّ للموت (إذا رجعنا إلى ما قاله فلاديمير يانكلفتش عن فلسفة أفلاطون). تؤثر الجمجمة عندئذ في مآلها على منسك التائب التي وضعت فيه، وتدعوه إلى الاهتداء. في المقابل، تضع أداة التزويل أكرم سويدان في موقف أخلاقي يحثّه على العمل الدؤوب من أجل الحفاظ على ما يشبه العالم، وعلى الرسم على الموت، وعلى تمويهه لإظهار الحياة عندما يحضر. وفي هذا، يتمايز عن الفنانين الثلاثة الأنفين الذين استبقوا نهاية المبدأ التدميري. لا يستبق أكرم سويدان نهاية المبدأ التدميري بل يرجئ تهديده...

"العشاء الأخير"

لوحة زيتية - ٨٠ × ١٣٥ سم - ٢٠١٥
من مجموعة ألى سالم



غيلان الصفدي

رسّامٌ ونحاتٌ ولد في السويداء عام ١٩٧٧. تخرّج عام ٢٠٠٢ من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق. نظّم عدداً من المعارض الشخصية والجماعية، وعُرّضت أعماله في سوريا ولبنان والبحرين والكويت وكندا وألمانيا وفرنسا. أسّس في عام ٢٠٠٨ في مدينة السويداء مركز "قمة" لتعليم الأطفال الفنون التشكيلية والمسرحية. ويعيش في بيروت منذ عام ٢٠١٥.

يمكن تصفّح أعمال الفنان على الشبكة: facebook.com/GhylanAlsfdy/

الدراسة ٥ بين التهتك والخفر

"إنها لا تؤمن بالخطيئة، ولا تؤمن بحمل الله
الذي يحو خطيئة العالم. لكن أنطونيا ف،
على الأقل وبقدر ما تستطيع، لن تضيف شيئاً
إلى هذا العالم".
جيروم فراري، "على صورته" 87.

التهتك كندير شوم

تُظهر اللوحة لنا مشهد فحش. نتخيل البورجوازية الدمشقية في سهرة فجورٍ داخل فيلا باذخة
تصل إليها أصداء قصف الغوطة القريبة منها. هذا إلا إذا صوّرت لنا لوحة افتتاح معرضٍ في
بيروت وصل إليه غيلان منذ قليل، بعد أن هرب من القمع، ولكن لاحقته أصداء الحرب التي ما
زالت تفرع أذنيه.

ليست السهرة سهرة عربيةٍ سوقيةٍ رغم فضائحتها، إذ يسودها النقشف نفسه الذي يسود
السهرات المخملية، فنرى على الموائد بعض المقبلات التي لا تسدّ الرمق. في هذه الوليمة تقدّم
أربع حلّازين مصفوفة كشرائح صغيرةٍ من الحلوى. وعلى يمين المائدة ملكٌ بهلول منهمكٌ بإصلاح
وضعية تاجه ليثبتته على رأسه. لذا يدير ظهره لمجموعةٍ من المنتهكين، وينسى مكالمه البعيد وحيداً
على الهاتف الموضوع على الطاولة. بلغت الحفلة أوجها بالنسبة إلى المُجان العراة الواقفين حول
المائدة. ثنائيان يتوسطان اللوحة ويمارسان الجنس، أو على الأقل يمثّلان ذلك تمثيلاً: القبلّة العاتية
لا تقضي إلى شيءٍ عند الثنائي الأول، لأن فرج المرأة لا يتّجه نحو شريكها بل نحو المُشاهد،
وتحاكي المرأتان في الحالة الثانية مشهد جماعٍ شرجيٍّ نشيط. على يسار اللوحة نرى رجلاً يضع
قدمه فوق المائدة وينفخ في قرن، فيدفع إحدى الراقصات إلى هزّ خصرها. وعلى يمينها نشاهد
ثلاثة أشخاصٍ يسخرون من الثنائيين، حتى لو صدّتهم امرأةٌ متبجّحةٌ بمرأتها. وفي الصفّ الثاني
الذي يشكّل خلفيةً لهذا المشهد الزاخر، يعمّ المركزُ إغراءً يبعث على اليأس في صدر المرأة التي
تذكّر وضعيتها بالرجل الهالك، رسمه ميكيل انجلو على سقف مصلى السكستينا: تغطي عينها بيدها،
ولكن عينها الثانية مفتوحةٌ لا تستطيع أن تحجب مصيرها. على اليسار نشاهد رجلاً يرفع كأساً
هائلةً من النبيذ، وعلى اليمين ثمة امرأةٌ تغرس أسنانها في جسم سمكةٍ ضخمة.

إنه تهتكٌ مدروس الألوان. تتشج المائدة والورد بفاحش الأحمر، يتجلّى أيضاً في لون
الأعضاء الجنسية وحلمات أثناء النساء. لكنّه يتعارض تعارضاً مقلقاً مع لون الأجساد الميتة
الخضراء، وكأنّ المنتهكين يستسلمون للفحش الأخير وهم موتى أو على وشك. شخصياتٌ تبدو بلا
حياةٍ تقريباً، تبحث بضراوةٍ عن المتعة الجسدية. منذ عام ٢٠١١ وحتى هذه اللوحة، ساد اللون
الأسود أعمال غيلان الصفدي. ثمّ شعر بحاجةٍ ماسيةٍ إلى ألوانٍ بهرجيةٍ، ولكن ما تجلّى في نهاية
المطاف لم يكن إلا فحشاً، تنصّدي ألوانه المشؤومة مع ألوان عمران يونس (الدراسة ٩).

87 Jérôme Ferrari, *À son image*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 183.

يجدر بنا أن نتكلم عن التهتك والتمتهكين بدل التكلم عن الفجور والفجار، لأن شخصيات اللوحة تتجه نحو تلاشيها – والتلاشي أحد معاني الهتك – لا نحو فجر جديد قد تحيل عليه، بشكلٍ من الأشكال، كلمة "فجور". من الخطأ أيضاً أن نتكلم عن هؤلاء كندماء، لأنه لا يوجد أي لقاء بينهم كما سنرى لاحقاً، بل فقط هروباً من موتٍ. تقوم مفارقة اللوحة، ومفارقة المواقف الكارثية بعامة، على أن النهاية محتمة، والموت مؤكّد، ولكن البحبوحة ما زالت سائدة والحياة على زخمها. مع ذلك، علينا أن نشير منعاً للبس إلى أن النهاية تظهر في الوضع الكارثي وسط البحبوحة، وفي الغالب بسببها، أتعلق الأمر بأزمات الكبد في حفلات المجون أم باندلاع الحرب بسبب فائض صناعات الأسلحة واقتصادها الراجح. أما في هذه اللوحة فالنهاية حاضرة قبل الاحتفال، سبقته نيران المدافع تدوي في البعيد-القريب.

من أين أتت إذن فكرة الاحتفال الغريبة بعد أن احتدمت الحرب؟ كان المدعون في حفلات العريضة الرومانية يأتون بجثةٍ حديثة العهد، ينبشونها من المقبرة، فيخصّونها بمكانة الصدارة وسط المائدة، لا ليتماهوا معها بل ليقولوا لها: "نحن ننعّم تماماً بالحياة وسنبقى كذلك أيتها الجثة!" ثمة تفسيرٌ أول يمكن أن يقدم إذن عن رفض هذا التماهي، مفاده أن التباين السياسي والاجتماعي كبيرٌ بين عالم التمهكين في الداخل وعالم الجثث والمقاتلين في الخارج. "الأعمال التجارية لا علاقة لها بالسياسة"، يقول بعض التمهكين! ومع ذلك، عندما تحتدم الحرب في البلاد، سرعان ما يصبح الموقف الحيادي للتجار المجان موقفاً لا يطاق.

ثمة تفسيرٌ ثانٍ: الاحتفال يحمي من التهديد. لغيلان الصفدي لوحةٌ أخرى قد تدفعنا إلى أن ننبتئ هذا التأويل، تُظهر حفلةً راقصةً بأفئعة تجري في الهواء الطلق⁸⁸. مجان اللوحة لا يحتلون مساحتها رغم عددهم، وراهم ينسحبون من قسمها الأيمن حيث تُشاهد امرأةٌ متسولةٌ تحت ضوء القمر. نخيلهم عندئذٍ يرفعون أصواتهم ويتحمسون لتتكرهم البائس كي لا تُقدم المرأة على تعكير صفو الحفلة ببهيتها الرثّة، لأنها الوحيدة القادرة على كشف سخافة ما يجري. يجب التكلم بصوت عالٍ كي يُمنع الدخيل من قرع الباب وكي يُقضى عن ساحة الضمير. عندئذٍ يصبح الضحك فرقة، ويكفّ عن كونه تفريراً منفلاً لطاقةٍ ذهنيةٍ ما، بل يكون مجرد جلبة. يُختزل الضحك هنا في الضجة التي يُحدثها، وي طرح نفسه بدلاً عن الصراخ. في سهرة المجان، يشعر المرء وكأته على متن سفينة التينانيك التي كانت الحفلة فيها قد بلغت أوجها عندما اصطدمت بجبل الجليد، وعندها سعى الموسيقيون الثمانية إلى رفع أصوات آلاتهم كي يخفّضوا من وتيرة الذعر من الغرق. ولكننا نشكّ في أن الركاب استطاعوا الاستمرار في الرقص، فثمة مواقف تصير فيها متابعة الأعمال كالمعتاد مستحيلة. عندما تزمجر المدافع، نغلق النوافذ ونضع الموسيقى ونرقص من دون التفكير في شيء. لكن المشكلة أن أصوات المدافع تتمتع بقوة موت اقتحامية، وأن المجان لا يتمتعون بحس الضيافة الموجود عند عمران يونس (الدراسة ٩) الذي يستقبل جثة الطفل المجهول ليفضح الموت على الملأ.

كيف ينجح متهتكو غيلان الصفدي عندئذٍ في إقامة الحفلة؟ كيف يتأتى لمثل هذا الحبور غير المشوب بالحزن ظاهرياً أن يتحقّق؟ كيف يتأتى له أن يتمّ في عالم يتدمّر؟ لا خيار في حال كهذه سوى إيجاد سببٍ للفرح يكون خارج العالم. يجب رفع الأنخاب عالياً ثمّ احتساؤها دهاقاً بغية الهروب. يجب أن يصمّ المرء أذنيه وينصرف إلى عوالم أخرى غير هذا العالم. الدين الذي ينادي

⁸⁸ [على الشبكة] عمل منشور في ١٠ أيار ٢٠١٧ على صفحة الفنان، وتمّ الاطلاع عليه في ١١ حزيران ٢٠٢٠:

facebook.com/GhylanAlsfdy/

بأخرة ما ليس بسندٍ كبير. بأسلوب صائبٍ وساخر، يقول غونتر أندرس إن الدين لم يعد سوى "قهوة للشعب"⁸⁹، قالباً عبارة ماركس الشهيرة: "الأفيون هو دين الشعب"⁹⁰. في حين كان الدين يقترح معنىً يسمح بالرجاء الخلاصي في أسوأ حالات العالم، يطرح الأفيون "أقراصاً وحقناً للتسامي"⁹¹ تتواءم بشدة مع وضاعة هذا العالم:

"لا يقول أحدٌ بعد بلوغه نشوة المخدرات إنه اختبر غياب العبيثية، أي أنه اختبر "معنى" ما، معنى العالم أو معنى وجوده الخاص، بل يحدثنا عن السعادة التي عاشها ربما. هذه الأخيرة تبدو مطلقة، ولا تمت بصلة لا بالمعنى ولا بالعبيثية. ومما لا شك فيه أن الحالة التي تتعارض مع الشعور المرافق لـ"خلو المعنى" الذي لا يطاق لا تعني "امتلاك المعنى" بل السعادة، أو بالأحرى "السعادة المركبة"، وهذه تنتج بشكل مصطنع"⁹².

تطرح المخدرات رضياً لم يعد العالم قادراً على تقديمه. وبشكل أدق، نقول إن كيميائ المخدرات قد خلقت تجربةً افتراضيةً لكثافة لم يُتحها لنا العالم الراهن من قبل. وبعد هذه التجربة ثمة شيءٌ مؤكدٌ، وهو أن العالم لن يكون أبداً على المستوى المطلوب:

"هناك أمرٌ لا يخيب الأمل فقط بل يدفع إلى السخط، ألا وهو أن إمكانية وقوع كارثة كونية تزداد يوماً، ويزداد يوماً عدد الناس الذين يعترفون بها. ولكن إذا ترنحنا بنشوة لا بخوفٍ أمام هذا المصير الحتمي، فذلك ليس لأننا نجهل هذا الخطر بل لأننا نعرفه تماماً"⁹³.

ولأننا نعلم فعلاً أن العالم لم يعد مصدراً للفرح، نعود وبحسرةٍ شديدةٍ نحو الفرح الوحيد المتاح، نعود إلى سحر الكيميائ الذي سيضيف إلى بقايا العالم رؤىً هلوسيةً، وسيُنتج واقعاً مضافاً يعوّض عن نقصه الفعلي. عندها، يصل الأمر بنا إلى عدم الرغبة في العالم، شأننا شأن متعاطي الهيرويين الذي يعلم أن السعادة في مكان آخر. تشبه حال الماجن الأخرى (apocalyptique) المستمتع على الرغم من قرب زوال العالم حال الرجل الذي يفترسه القنوط، والذي يتناول له عمل نجاح البقاعي (الدراسة ٦)، فهذا القانط لم يعد يرغب في الحياة ولذا يستدعي الموت من كل قلبه، وكذلك الماجن الأخرى توقّف عن محبته العالم الذي يمثل صورةً باهتةً مقارنةً بالفراديس الكيميائية التي يشاء العيش فيها.

الحفلة الدمشقية إذن حفلة تهتك بالمعنى التأثيلي للكلمة الفرنسية obscénité المأخوذة من اللاتينية (obscenus): إنها حفلة مشؤومة، فالكلمة اللاتينية تدل على فآل سيءٍ وحظّ عاثر. جلبة الحفلة هي إذن قوقعةٌ تحجب هدير المدافع التي تدوي في الأفق، وفي قلبها قوقعةٌ ثانيةً افتراضية نسجها أولئك الذين تخلّوا عن العالم. تشير الحفلة إلى الحرب من باب ترادف الأضداد، ذلك أن المستمتعين الأخرى يبالغون في التمتع وترف الحياة، وهذه المبالغة هي التي يمكن تفسيرها كنقصٍ في ما تزعم مع ذلك أنها تقدّمه بسخاءٍ مفرط.

⁸⁹ Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 366.

⁹⁰ المرجع السابق، ص ٣٧٧.

⁹¹ المرجع السابق.

⁹² المرجع السابق.

⁹³ المرجع السابق.

التهتك كاستعراض مشهدي

قلنا إننا نرفض تسمية هؤلاء بـ"الندماء". ليس ذلك فقط بسبب الطابع البائس للمشهد، بل أيضاً بسبب غياب المنادمة قطعاً، فعلى الرغم من اختلاط الأجساد تنغلق كل روح على عزلتها. لا يستطيع المغوي مثلاً أن يعين النظر في عيني المرأة، هي التي تغطي بيدها العين التي تجاوره. والنظرات الوحيدة التي تثبتك هي نظرات المتبجحة في أيمن اللوحة وانعكاسها في المرأة. وفي حالة ممارسي الجنس نخطئ إذا تكلمنا عن "مجامعة"، لأن ممارسيها لا يتحدون بل يستعرضون. وهنا تكمن مفارقة أخرى: في هذا المكان الخاص والمغلق عن الأبصار، يتوسل المتهتكون أن يشاهدوا، فاستعراضهم هذا يغرق في العزلة.

لإدراك ذلك، يجدر بنا أن نعود إلى التمايز الكلاسيكي الذي أقامه جان جاك روسو بين المشهد والحفلة. يختلف نقده المشهدي عن النقد الأخلاقي الذي طرحه أفلاطون إذ رأى في المشهدي إنتاجاً لواقع كاذب وتدريباً على الرذائل عن طريق استعراضها. أما نقد روسو فسياسي، قال:

"يظن بعضهم أنهم يجتمعون في المشهديات، علماً بأن كل شخص يقبع في زاويته، وفيها سينسى الفرد أصدقاءه وجيرانه وأقاربه، لأنه يهتم بالقصص الخيالية، ويبيكي مصائب الموتى، أو يضحك على حساب الأحياء"⁹⁴.

في المشهديات قطيعتان: قطيعة مع العالم الواقعي وقطيعة مع الحياة المشتركة. إنها تدمر الجسم السياسي، لأن المشاهدين يلتفتون منعزلين إلى خشبة المسرح في الوقت الذي تفصلهم المنصة عنها. لذا فإن روسو عارضها وتكلم عن الحفلة، وهي مشهديّة خاصة بالجمهوريات:

"ولكن ما هي مواضيع تلك المشهديات [الجمهورية]؟ وماذا يُظهرون فيها؟ لا شيء، إذا شئنا. مع الحرية، في كل مكان يسود فيه التجمهر نرى أن الرغد يسود فيه أيضاً. اغرس في وسط مكان ما عصا مكللة بالأزهار، واجمع الشعب، وعندها ستخلق الحفلة. اذهب أبعد من ذلك: قدم المشاهدين كمشهد، حولهم إلى ممثلين، اجعل كل واحد يرى نفسه ويحبها في الآخرين، كي يتوحد فيه الجميع"⁹⁵.

خلافاً للمشهديّة الاستعراضية، تكون الحفلة مكاناً مهماً للمشاركة. يلتفت كل شخص نحو الشخص الآخر فيراقصه ويغني معه، ويعيره اهتماماً كلياً لينسق حركاته أو ليلائم صوته. نلاحظ أن كل هذا قد اختفى في حفلة غيلان الصفيدي، فيحال المجان على عزلة المشاهدين، لا بل يبقون محرومين حتى من المشهديّة. إنهم يعرضون أنفسهم للمشاهدة، مع أنه لا يوجد أحد ينظر إليهم. لذا ينصرفون جاهدين نحو المشاهد غير المرئي، ويمارسون استعراضهم أمام جمهورٍ محتمل. عمّا يبحثون عندما يعرضون أنفسهم للرؤية؟ إنهم يلتمسون مشهداً كونياً: بما أن هذه اللحظة لن تدوم، ولأن ساعتنا قد حانت، فليشاهد العالم بأكمله حفلتنا على الأقل! المشاهدون غائبون عن اللوحة، لكنهم كثيرٌ في عالم افتراضي، لا بل إن عددهم قد يكون غير متناهٍ.

تكمن المشكلة في أن لاتناهي العدد هذا هو "لاتناهي سيء"، إذا استعدنا عبارة هيغل التي ساقها حين قرأ سبينوزا⁹⁶. إن اللاتناهي السيء هو لاتناهي التجميع، اللامناهة التي تقول "وهكذا

⁹⁴ جان جاك روسو، "رسالة إلى دامبير حول فنون الاستعراض". ترجمتنا من الفرنسية:

Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2003, p. 64-65.

⁹⁵ المرجع السابق، ص ١٨٢.

⁹⁶ هيغل، "علم المنطق". ترجمتنا من الفرنسية:

دواليك إلى ما لا نهاية". التوسع هنا ليس إلا نهماً مئوساً منه. إنه يختلف عن اللامناهة الحقيقية والفلسفية التي تقتضي تغييراً في النظام السائد. على النحو ذاته، تكون علانية الرؤى في المشهدية عند غيلان الصفدي كونيّة سيئة، شمولية تسعى إلى الارتقاء بالمشهد الخاص فترفعه لينال الموافقة العامة فقط من خلال إضافة مشاهدين جدد. أن نُظهر أنفسنا في حفلة عامرة في حين أن الحرب تستعر هو فعلاً لفت الأنظار المصدومة، الحائرة أو الحاسدة أو الفاسدة، وهنا تحديداً يكمن الفحش. إن الحفلة التي تصوّر ها غيلان الصفدي هي أيضاً تهتّك بالمعنى الثاني للكلمة، وهو الأكثر شيوعاً: إنها تخذش الذوق العام بإبرازها الفجّ ما وجب أن يبقى مستتراً، وتدفع إلى واجهة المشهد (ob-scène) ما لزم أن يحافظ على شيء من الخفاء، إنها استعراض مشهدي. في التهتك، يُكشّف النقاب عن كل شيء، وتسلب عليه الأضواء بإسرافٍ وفضاظة. فالتهتك يعني بغاء الأشياء، وتؤخذ كلمة بغاء بمعناها الشائع إذ توضع الأشياء في الواجهة وتستعرض. حين يحل جان بودريار المجتمع الاستهلاكي، يكشف التناقض بين هذا المجتمع، وفيه يكون كلّ شيء مادّيّ متاحاً، ومجتمع الرغبة الذي ينبغي فيه تدجين النقص. وكذلك يختلف مجتمع المشهديات عن مجتمع اللغة، ففيه تُستعرض الأشياء بفورتها التافهة فلا تُستجلب من بعد بوساطة الكلمات. وبهذا المعنى يعرف جان بودريار الفحش، فيرى أنه "التحوّل إلى واقع، أي أن ما كان يُعرف مجازاً صار واقعاً بلا مجاز"⁹⁷. قد يبدو هذا المعنى الثاني متناقضاً مع المعنى الأول، أي التهتك كعلامة شؤم. ففي حين يكون التهتك استعراضاً مباشراً للشيء (المعنى الثاني)، لا تشير العلامات والدلالات إلى الشيء إلا بطريقة غير مباشرة (المعنى الأول). يقتضي التوفيق بين المعنيين أن نتساءل: هل يمكن أن يكون ما يُزعم أنه حاضرٌ "شخصياً" ودون وساطة مؤشراً ووسيطاً لشيء ما؟ لقد وجد جان توسان ديسانتي إجابةً على هذا:

"إن الفحش هو فائض وجودٍ يبشّر بالاشيء، وحين يرفض أن ينغلق في حدود المرئي وحده يشغل مع ذلك كلّ الحيز المرئي بتضخمه المقتجم"⁹⁸.

لقد قلنا إن التهتك هو علامة لوجود أمرٍ مشؤوم، ويجدر بنا الآن أن نضيف أنّ التهتك كاستعراض مشهدي ليس نفيّاً لمنطق العلامة بل تعميقاً له، ذلك أن الإبانة المسرفة هي الفأل السيء على الإطلاق، ففيها يكون الحضور دليلاً على الغياب، والوجود دليلاً على العدم، والبجوحة دليلاً على شتى أشكال التدمير، والحبور الطافح دليلاً على الأحزان المأتمية. هكذا، يكون سعي التهتك لإزالة كل علامة تستخدم لصالح الوجود الفجّ للأجساد العارية لغوّاً، فمشهد التهتك هو مشهد مشوب بالحرب المقعقة، لا بل يصبح مؤشراً لها. يؤكّد ما هو تهتكّي ذاته من خلال الشيء الذي يحاول إنكاره، فيرفض اللجوء إلى المنطق الرمزي لقبول ما لا يطاق؛ فالوساطة الرمزية وحدها هي التي تدفع إلى استيعاب أشكال التدمير، مع أنها بذاتها مقلقة ولا تطاق. تصير العلامة هنا خراب الرمز.

Hegel, *Science de la Logique*, tome I, trad. Pierre-Jean Labarrière, Gwendoline Jarczyk, Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p. 241.

⁹⁷ Jean Baudrillard, *Les mots de passe*, film conçu par Leslie Grunberg, réalisé par Pierre Bourgeois, Montparnasse production, chapitre « L'obscène », 1999, 30:54.

⁹⁸ Jean-Toussaint Desanti, « L'obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, 1983 n° 29, téléchargé du site officiel de l'artiste Dado. [En ligne] consulté le 6 juin 2020 : dado.fr/dado-desanti.pdf



التنائي المشهدي، عن الخُفر المنصرف من العشاء الأخير

تحافظ اللوحة على أثر كتوم لتلك الوساطة الرمزية تحديداً، ففي الزاوية اليسرى من اللوحة رجلٌ ينسحب بصمتٍ، كدنا أن ننسأه. هو وحده من يفلت من منطق التهتك. تحيط برأسه هالةٌ، ينصرف بحذر وسيصل عما قريب إلى نهاية اللوحة، منهياً بذلك حركةً بدأتها كائناتٌ أخرى، أي الحلازين التي تنزلق بصمتٍ من مركز اللوحة نحو طرفها الأيسر، نحو قسم المائدة الذي لا تظهره اللوحة. ثمة أربعة حلازين – كسنوات الثورة الأربع التي سبقت رسم اللوحة – تتصرف عن المشهد بحذر. كان الرجل الخُفر، صاحب الهالة، يحتل هو أيضاً مركز اللوحة، كان في الوسط حول المائدة حيث احتفل بالعشاء الأخير قبل الموت المؤكد.

لا تُظهر اللوحة إذن مشهد تهتكٍ بقدر ما تحيل على مشهد العشاء الأخير (Cène)، أو بالأحرى على الانسحاب من هذا المشهد الأخير (ab-cène). هي لوحة عن التنائي المشهدي، فالمحتفل بالعشاء قد نأى عنه⁹⁹. وضعت المائدة، والمسيح كان موجوداً وكان تلاميذه مجتمعين. ولكنه عندما أعلن أنه بعد يومين يكون الفصح وأن "ابن الإنسان يُسلم ليُصلب" (إنجيل متى ٢٦: ٢-١٠٠)، جُنّ جنون صحبه. وبدل أن يحتفل هؤلاء بالعشاء الأخير ليوظفوا رمزياً انفصالهم الأليم، وليعبّروا باللغة عن دنو الموت الذي يَعد بالقيامة، أرادوا الاستفادة من هذه الفرصة الأخيرة. إذاً لا يكون العشاء الأخير سرّاً افخارستياً (سرّ التناول)، وفيه تقاسم المسيح وتلاميذه قليلاً من الخبز والخمر، مكررين للمرة الأخيرة الأفعال التي تشاركوها في حياتهم الجماعية، ومؤسسين طقساً دينياً سيُديم حضور المسيح حتى بعد فراقه. بدل هذا، يتحوّل العشاء الأخير المؤسس إلى

⁹⁹ استعاد هذا الموضوع فنانون سوريون آخرون، كبشار العيسى في لوحة تعود إلى ٢٠١٢. ولكنه تناول في لوحة "العشاء الأخير" مجزرة المدعوين إلى العشاء السري.

¹⁰⁰ نعتد في هذا الكتاب الترجمة اليسوعية للكتاب المقدس، بيروت، دار المشرق، ١٩٩٤.

مشهد تهتك يكال فيه الحواريون يهوذا الإسخريوطي ملكاً بهلواً ويستدعون العاهرات، ويستعرضون أعضاءهم الجنسية: هذه علاماتٌ قصوى يائسة تشير إلى أن الاستدامة المرجوة مستحيلة.

يبدو أن الاحتفال بالمشهد قد أصبح متعزراً. وفي جميع الأحوال صار من المستحيل أن يحتفل به كافخارستيا أي كفعل شكرٍ وفداءٍ، وكسرٍ جامع بمعناه الكنسي. يكون العشاء السري في اللاهوت المسيحي هو الأخير والأول والأخيري. هو وليمة الوداع قبل آلام المسيح، وهو الوليمة الأولى التي تستبق إرسال التلاميذ في مهمةٍ تحضر للأزمة المستقبلية، وهو "عمل القيامة" لأنه يبنى بالوليمة التي ستتم في الحياة الأزلية. هذا فضلاً عن أنه يحفظ الوحدة أثناء الغياب الجسدي لمبدأ هذه الوحدة: غادرنا المسيح الحبيب ولكنه لا يزال بيننا، ذكراه وانتظاره يحافظان على وحدة الجماعة. لكن في الإطار المعاصر للتدميرية، إذا مات الله فلكي يبقى ميتاً! لا يُنتظر إذن أي خلاص، ولا يوجد أي مبدأ يوحد الجماعة. هل يمكن في ظروف كهذه أن يحتفل بالعشاء الأخير؟

إذا قرأنا نيتشه، يبدو أن هذا جائز. ففي إنجيله "هكذا تكلم زرادشت"، يقوم النبي الذي تبنى موت الله بدور مؤسس لوليمة جديدة. فذاك الذي كان قد أعلن أن كل شيء سواسية بعد موت الله، وأن لا شيء يستحق أن يفعل، وأن العالم بلا معنى، وأن المعرفة خانقة، هو ذاته الذي يحث على تحضير المائدة:

"ولكن يا زرادشت، أفما أنت القائل إن بعض الأمور مقدّم على بعض، أفما دعوتني إلى تناول الطعام وهنا من قطعوا شوطاً بعيداً للوصول إليك فهل ترى أن تشبعنا كلاماً؟"¹⁰¹

يؤتى بعدئذٍ بالخمير وتبدأ الوليمة دون التحول الجوهرى الذي يطال الخبز والخمر. وتحتشد فيها كل مادية مباح الطعام، فتقطع الطريق على اكتمال عناصر الشعائر، كالخبز رمز جسد المسيح:

"ضحك زرادشت وقال: الخبز، هذا بالضبط ما يحتاجه النساك. ولكن ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان بل بلحم الحملان ولدي خروفان، فليذبها وليعدّها وليبهرّها، فإنني أحب لحم الخروف مع نبات المريمية"¹⁰².

يدور الجدل اللاهوتي حول الوجود الحقيقي أو الروحي للمسيح في الخبز، أما الحديث فيدور هنا حول الطعام. ويحلّ الحملان المسمّنان محلّ الحمل الوحيد، "حمل الله الذي يرفع خطيئة العالم" (إنجيل يوحنا ١: ٢٩). وإن كان لا بدّ من جسد، فليكن جسداً مغذياً ومطبوخاً بعناية لتلذذ به الحواس! أما الكلمات الشعائرية للافخارستيا فلا يبقى منها في عشاء زرادشت إلا "نهيق حمار". لكن هذا الفرح غير ممكن عند نيتشه إلا لأنّ الوليمة تبقى، كما في الأناجيل، وليمة لبداية جديدة يتم تناولها في فجر عهدٍ جديد. محتفياً بموت الله يترنم زرادشت بالحياة التي تنتعش. ويحوّل الوليمة إلى توكيد صريح للحياة. هكذا يستطيع نيتشه لاحقاً أن يضع كلمات العشاء الأخير المقدّسة على لسان زرادشت: "فاذا ما احتفلتم بهذا العيد عيد الحمار، فاصنعوا هذا محبةً بأنفسكم ومحبةً بي، اصنعوا هذا لذكري"¹⁰³.

بهذه الكلمات افتتح زرادشت تلك الممارسة كتكرارٍ توكيدي للحياة.

¹⁰¹ فريدريش نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة فليكس فارس، الإسكندرية، مطبعة جريدة البصير، ١٩٣٨، "العشاء السري"، ص ٢٣٨ (ترجمة معدلة).

¹⁰² المرجع السابق، ص ٢٣٩ (ترجمة معدلة).

¹⁰³ المرجع السابق، "عيد الحمار"، ص ٢٦٣.

ندرك هنا بشكل أوضح لم أصبحت مثل هذه البهجة مستحيلةً عند غيلان الصفدي، فالعشاء الأخير هو العشاء الأقصى، عشاء النهاية، وليس افتتاحاً لعهدٍ جديد ولا حتى انفتاحاً على إمكانية التكرار. لذا يتبين أن المُجَان عاجزون عن قول الوداع وعن المباشرة في الشعائر. إنهم يتطلعون إلى اللحظة بذاتها ويستعوضون عن فقرها بحشوها تهتكاً، فيبدلون فيها كل ما يبقى. إن التقشّف الذي بدأنا به قراءتنا لم يكن تقشفاً بالفعل، لأن المتهتكين قد استنفدوا أصلاً كل شيء. لا تستطيع اللحظة الأخيرة من بعد أن تكون إلا الباقية الأخيرة. ولكن هذه الإنفاق ما زال "لاتناهيًا شيئاً". في حين شكّل العشاء الأخير (Cène) اللحظة اللاهوتية لتحوّل جوهرى، أي تحويل الخبز والخمر إلى جسد ودم المسيح، يكون التناهي المشهدي (ab-cène) فقداناً جوهرياً. ما كان يغذي الأحياء لا يغذي الأموات، والجنس الذي كان يخلق استدامةً عند البشر هو خسارة كاملةً عند الأموات المؤجّلين، هؤلاء المُجَان الذين ينكرون موتهم الحاضر. يضعنا غيلان الصفدي أمام هذه اللحظة الرهيبة التي لا يترافق منظور زوالها مع أي أمل أو رجاء. المسيح أزيح من التاريخ، وتلامذته يتحولون إلى عصابة من المتفحّشين الذين لا عمل ولا مستقبل لهم، والذين يتعرّون بتهتكٍ لا استمتاع ولا لقاء فيه ولا استدامة.

ماذا يستطيع المسيح أن يفعل إذا كان عاجزاً عن أن يقوم بعملٍ خلاصي؟ المنقذون المزيفون قد يشوّرون بنياهم الغروتسكية ويعدون بخلاصٍ مفرط في سهولته. ولكن لن يكون ذلك إلا تهتكاً ذا فآلٍ سيء أكثر منه وعداً، وبذاءة تنكر بدهاءة الكارثة. الشيء الوحيد الذي يستطيع المخلص أن يفعله عندما يعجز عن الإنقاذ، هو رفضه أن يكون جزءاً من المشهدية الفاحشة. ولكنه يبقى موجوداً في اللوحة، انسحابه من المشهد غير مكتمل إذن، وفي هذا يتواطأ الخفر مع الحال السائدة التي يرفضها، فيختلط الخفر بالعار. لذا لا يحقّ للرجل الذي ينسحب من المشهد أن يعطي دروساً لأحد، فهو ليس من عظماء التاريخ. ولذا أيضاً لا يغادر المائدة بل يغادر الأماكن التي يسלט عليها الضوء. يجدر بنا أن نقرأ ما كتبه أدورنو حول هذا السلوك:

"الموقف الوحيد الذي يمكن للمرء الدفاع عنه هو التمتع عن استخدام خداع لوجوده الخاص من أجل تحقيق أهدافٍ إيديولوجية، وأن يتصرف في ما تبقى بطريقة متواضعة لا تلفت الأنظار، وبخجل من يتاح له التنفس بعد في قلب هذا الجحيم"¹⁰⁴.

إن الخفر هو العيش المحتشم في زمن يعجّ بالمجازر، ونعلم أن الهواء فيه سيفرغ عمّا قريب. ومسيح التخلي، المسيح الذي تخلى عن إمكانية الخلاص، والذي تخلى عنه حوار يوه، لم يعد لديه خيارٌ سوى الانكفاء. خفره رفضٌ صامتٌ للتماهي مع الظلمة المحيطة به. هذا هو فنّ غيلان الصفدي الذي ينبثق فيه عالمٌ احتفاليّ تهتكى وفيضٌ طافحٌ بالألوان. إلى جانب مُجَان العشاء الأخير الشاحبين، نجد في لوحاتٍ أخرى ثلاث فانتاتٍ اخترلن إلى دمي آلية¹⁰⁵، ومسيحاً فزاعةً منصوباً في حقلٍ لدوار الشمس¹⁰⁶، وبهاليل متتكرين في حفلة رقصٍ مقنّع، يكون فيها المُجَان صوراً جامدةً للوحات مشهورة (مثل الموناليزا، والصارخ في لوحة إدوارد مونش، ومسيح مع صليبه، ولوحة سيلفيا فون هاردين للفنان أوتو ديكس، فان جوخ مع أغراس دوار الشمس،

¹⁰⁴ تيودور أدورنو، "الأخلاقيات الدنيا". ترجمتنا من الفرنسية:

Theodor Adorno, *Minima Moralia*, trad. Eliane Kaufholz, Jean-René Ladmiral, Lausanne, Payot, 1991, § 6, p. 24.

¹⁰⁵ [على الشبكة] عمل منشور على صفحة الفنان في ١٢ أيار ٢٠١٧ (٩٠ × ٩٠) وتمّ الاطلاع عليه في ٤ حزيران ٢٠٢٠.

¹⁰⁶ [على الشبكة] عمل منشور على صفحة الفنان في ٨ أيار ٢٠١٦ (٩٠ × ٩٠) وتمّ الاطلاع عليه في ٤ حزيران ٢٠٢٠.

إلخ.)¹⁰⁷. في عالم الفحش الذي لا يسوده أي فرح، هناك عنصرٌ خفِرٌ يتباعد دائماً في لوحات غيلان الصفدي: نجد تارة مسيحاً بهالته، وطوراً عشاقاً على طريقة شاغال يطيرون في الأجواء فوق صورٍ جامدة، وأحياناً سهماً يوجّه النظر بعيداً عن رهط المتهتكين فيقلب معنى قراءة اللوحة. وفي كل مرة نرى أن أشكال الحضور الخفر تكشف عمق الفحش الغالب، مبرزة حقيقة المشهد من دون أن تستطيع مجابته من جهة، ومن دون أن توافق عليه من جهةٍ أخرى. يعارض هذا الحضورُ التهتكُ بالانكفاء.

يعيد فن غيلان الصفدي قراءة الفنّ الديني ليضعه على محكّ التدميرية: كيف يمكن تحديد موقع المسيح حين يوضع في هوامش التاريخ؟ لم يعد المسيح مخلصاً بل صار خفِراً، يحاول أن يخلق بعضاً من المسافة في مكان مخنوق، وفراعاً في مكان يهيمن عليه الامتلاء، وصمتاً وسط الجلبة. لن يغيّر الشخص الخفر التاريخ بالفعل، ولن يحاربه، لكنّه يرفض الانخراط في حكايته التي تُكتب. إنه يلقي نظرة أسي إلى التاريخ الآخر الذي لم يُخطّ، التاريخ الذي ربما كان ممكناً، التاريخ الذي أهمل، أو ذاك الذي راحت إمكانات وجوده تتبدّد. وبما أنه ينتمي إلى المشهد، وبما أنه يلعب دوراً في القصة، فسيكون له على الرغم من ذلك أثرٌ ما إذ يكسر بانكفائه المنطقَ الفاحش، فيدعو المُشاهد عندئذٍ إلى رفض التماهي مع المشهد.

في حين يحاول المتهتكون احتلال الأماكن، ويستولون على مزيدٍ منها لم تكن لهم، ويضاعفون كثافة حضورهم مدركين أن وجودهم مهدّدٌ بالزوال، يشغل الخفر بالكاد مكاناً صغيراً، لأنه يعلم أن العالم مهدّد، ومهدّد به على الأرجح. المُجان هم الذين يخشون العالم والآخرين ويرون فيه وفيهم تهديداً لبقائهم. فيميلون عندئذٍ إلى إقامة علاقةٍ طغيانيةٍ مع الأشياء للحفاظ على وهم بقائهم: إنهم يرغبون في أن يصيروا كائناتٍ غير قابلةٍ للتدمير، شأنهم شأن أمير عمرانوفي (الدراسة ١). في المقابل، يتوجّس الخفر شراً من نفسه فيرى في وجوده الشخصي تهديداً للحفاظ على العالم، ويميل إلى الإحساس بالعار بسبب تواطؤٍ ما، عارٌ من بقي على قيد الحياة بعد كل هذا الدم المسفوك (صفاء الست، الدراسة ١١).

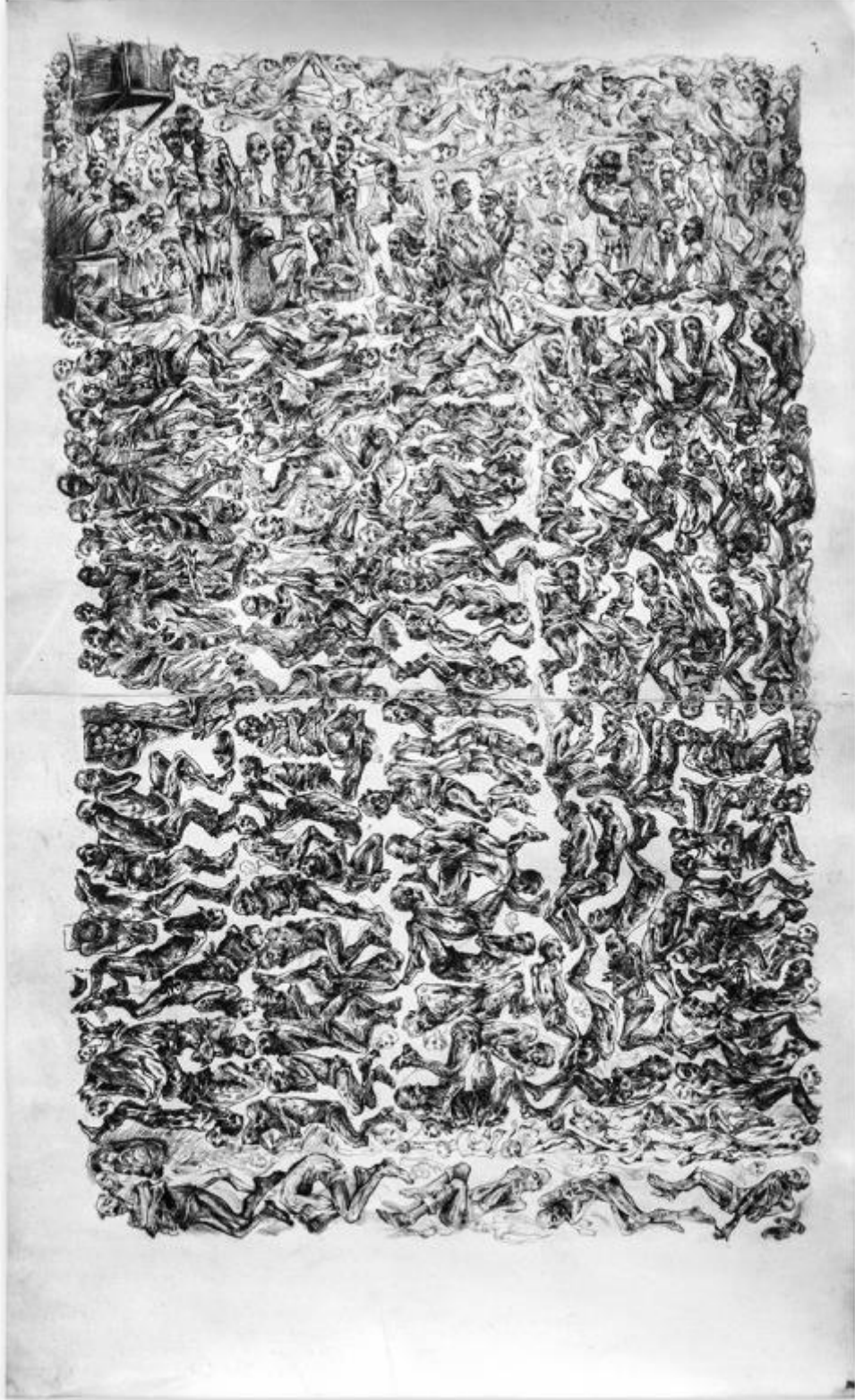
تطرح أخيراً لوحة غيلان الصفدي موقفين متعارضين يطبعان عصر التدميرية: موقف المدمر الذي عاجه عمرانوفي ومحمد عمران وخالد ضوا وأكرم سويدان (الدراسات ١-٤)، وموقف من يرفض أن يتماهى مع مشهد الدمار السائد، فيقدم إمكانية خلق شيءٍ من الممكنات سنقاربها في قراءتنا أعمال نجاح البقاعي ويوسف عبدلكي وداني أبو لوح وعمران يونس ونور عسليّة وصفاء الست (الدراسات ٦-١١).

¹⁰⁷ [على الشبكة] عمل منشور على صفحة الفنان في ٧ آذار ٢٠١٨ (٩٠ × ٩٠) وتمّ الإطلاع عليه في ٤ حزيران ٢٠٢٠.

التلاشي مخز(ت) لفاً

"زنزانة الفرع ٢٢٧"

رسم بالحبر على ورق - ١٧٠ × ١٢٠ - ٢٠١٧



نجاح البقاعي

ولد نجاح البقاعي عام ١٩٧٠. درّس الرسم في الجامعة الدولية للعلوم والتكنولوجيا في جنوب دمشق. وبسبب التزاماته السياسية والإنسانية سُجن وعذب ثلاث مراتٍ عام ٢٠١١ و ٢٠١٢ و ٢٠١٤. وبعد أن أطلق سراحه عام ٢٠١٥ لقاء رشوةٍ ضخمة غادر البلاد ليعيش في فرنسا. أصبحت رسومه مرجعاً لتوثيق صنوف التعذيب الذي يمارس في سجون النظام.

الدراسة ٦ توثيق منطق التعذيب

"عما قريب ستنتهي متعة قتل امرأة؛ لن
تشعر بأي شيء بعد موتها؛ سنزول مباحج
تعذيبها بعد زوال حياتها؛ لن يبقى من هذا
سوى الذكرى. لنفعل أفضل من ذلك [...]،
فلنعاقبها ألف مرة بدلاً من أن نقتلها الآن
[...] على الأقل ستتألم حتى الرمق الأخير
من حياتها، وسيستدام فجورنا بها وسيصبح
أكثر لذة".
ماركيز دو ساد، "جوستين أو مساوي
الفضيلة"¹⁰⁸.

توثيق التعذيب

وقعت الحادثة في دمشق، وعلى مسافة خطوتين من وزارة التعليم العالي، في مبنى الأمن
العسكري، الفرع ٢٢٧. في هذا المبنى، سُجن نجاح البقاعي للمرة الثانية من أيلول إلى تشرين
الثاني ٢٠١٤ – وهذا هو توقيفه الثالث – قبل أن ينقل إلى سجن عدرا. ولكنه هذه المرة لم يُزجَّ
في زنزانه اعتقاله السابق: غرفة طولها ٥م وعرضها ٢.٥ م، حُشر فيها مع ٧٥ سجيناً آخر.
طول الزنزانه الجديدة ١٦م وعرضها ٤.٥ م، تكدّس فيها ١٢٥ موقوفاً، ولكنها كانت كافية
ليستطيع المعتقلون هذه المرة أن يستلقوا على ظهورهم.

منذ أن أُطلق سراحه في ١٦ تموز ٢٠١٥، رسم نجاح البقاعي بريشته مئات الرسوم التي
يمثّل فيها مشاهد اعتقاله مستعيداً ما كان يراه في الفرع ٢٢٧. في الصيغة الأولى للرسم التي
نتاولها هنا، يطال أحد الأشخاص الجالسين في أعلى اللوحة لطحّة من الألوان المذبذبة. ولكنّ
الألوان لا تناسب الموضوع، على عكس الريشة والقلم اللذين يذكّران بالصحافة، فغاية نجاح
البقاعي توثيق ممارسات التعذيب في سجون النظام السوري: ظروف الاعتقال، ومشاهد التعذيب،
وأجسام السجناء، ونقل الجثث. هكذا، يخلق أرشيفاً بصرياً لمكان محروسٍ لا صور له، مكان
يحول دون نقل مشاهد الأهوال التي تسوده.

يرى نجاح البقاعي أن لا مكان لأيّ بحثٍ جماليّ هنا، قال: "لا يهمني أن أرسم أشياء
جميلة، أرسم ما يبدو لي ضرورياً فقط"¹⁰⁹، فعندما لا نملك شهادة عينية على ممارسات التعذيب،
تصبح المهارة الفنية لمن اختبرها وسيلة توثيقٍ مهمة جداً. ثمّة ٥٥٠٠٠ صورة ووثيقة نقلها
"قيصر"، ولكنّ هذه معدّة للأرشيف، وتُظهر الأشياء لاحقاً بعد حدوثها، أي الأجساد بعد أن عُذبت
وقُتلت. في المقابل تبقى عملية التعذيب بالذات بلا توثيق. لا وقت لإضاعته إذن، لا بدّ أن تُطبع

¹⁰⁸ Marquis de Sade, *Justine, ou les malheurs de la vertu*, Hollande, 1797, p. 344–345.

¹⁰⁹ سجّل فريديريك ديتو شهادة نجاح البقاعي التي ستُنشر في كتاب:

Le pays brûlé. Livre noir de la Syrie des Assad, sous la direction de Catherine Coquio, Joël Hubrecht, Naïla Mansour, Farouk Mardam Bey, Paris, Seuil, à paraître en 2022.

هذه المشاهد الشائنة التي قبضت عليها الذاكرة البصرية، وعلى جناح السرعة، على حاملٍ خارجيٍّ يحفظها. لذا يُرْوَسِم نجاح البقاعي بريشته ما شاهده وعاناه، مركزاً بخاصةً على حالات الجسد. ولهذا أيضاً، سيحفظها لاحقاً مستعملاً تقنيات الحفر كي يثبت على النحاس مشاهد قد تتلاشى مع النسيان، وكي يستطيع أيضاً أن يعيد نسخ هذه الوثائق مراتٍ عدة.

في جداريته عن الفرع ٢٢٧، يرسم بشطَب ريشته مجموعةً تتجاوز مئةً وثلاثين موقوفاً بثيابهم الداخلية التي تختزل في الغالب إلى سروالٍ أبيض قصير. يجب ألا نرى استثناءً في الجلاد المنتصب في أعلى اللوحة على اليمين، مرتدياً، هو، سروالاً مخططاً، فهناك سجينٌ مستقلٍ إلى اليسار يلبس سروالاً شبيهاً به، وهناك أيضاً سجينٌ آخر يضع "فانيلًا" تحمل النقش ذاته على جسده الناحل.

الحشد شديد الكثافة يمنعنا للوهلة الأولى من ملاحظة التشكيل المنظم للوحة. لكن العمل مبنيٌّ بدقةٍ شديدة على طريقة الجداريات الملحمية، ويُقسَم إلى ثلاثة أقسامٍ غير متساوية. القسم العلوي، الذي يشكّل ربع اللوحة، يمثّل وبوضعيّاتٍ مختلفة رجالاً يشاهد بعضهم بطولهم. ويقسم بدوره إلى جزئين. يعرض الجزء الأيسر مشاهد من الحياة اليومية داخل الفرع ٢٢٧، وتشكّل زاويته المكان الوحيد المؤنث في الزنزانة، حيث يشاهد صندوقٌ وعلبةٌ فارغة وحاويةٌ تستخدم كمرحاض. ثمة في هذا القسم مجموعةٌ أولى من المعتقلين يتقاسمون الطعام، يُغلق حلقتها رجلان واقفان. وهناك مجموعةٌ ثانية تنتظر طعامها الذي يحمله أحد السجناء في قسعة، يكتمل شكلها مع رجلين يجثوان في وضعية الصلاة. أما الثلث الأيمن، فهو عبارةٌ أيضاً عن مشهدٍ يومي في الفرع ٢٢٧، ولكنه لا ينتمي إلى الحياة المألوفة، هو مشهد التعذيب. ثمة سجينان يعذبان بـ "الكرسي الألماني"، ويقوم بالعملية جلاذٌ بسروالٍ مخطط، ويحمل شيئاً أسود، طمّاشة أو سوط أوجده من لاشيء، وإلى جانبه شخصان آخران، هما بالتأكيد سجينان يستخدمهما لتعذيب الآخرين.

في الجدارية جلاذٌ واحد، على الرغم من أن الأرباع الثلاثة الباقية من الرسم مكوّنة من عشرات الجثث ومن المعتدبين المطروحين على الأرض. يروسّمون كلهم من زاويةٍ علوية، ويقسّمون في حيزين كبيرين، ويحملون بدون استثناء آثار الضرب الدموي. نحن أمام سلسلة رتيبة من المساجين المستلقين على أجنابهم، وأذرعهم ملتصقة بأجسامهم، وأجسادهم مترابطة على بعضها بعضاً، وأحياناً متكومة فوق بعضها كالمجموعة الموجودة تماماً تحت مشهد التعذيب. ثمة سجينٌ متقوقع الجسم في أسفل الجدارية إلى اليسار، بجانبه حذاء وشيء يشبه الكيس، ولكن هذه الأغراض لا تكفي لكسر رتابة المشهد. نشاهد أيضاً رجلاً أشيب الذقن على يمين الجسد المتقوقع، وهو الوحيد الذي تظهر ملامحه بوضوح. هو بالتأكيد رغيد الططري "جدّ" المساجين، المعتقل منذ ٤٠ عاماً، ذكره نجاح البقاعي في شهادته¹¹⁰. بوسع الحيزين اللذين يشكلان الجزئين الثاني والثالث من العمل أن يستمررا دون انقطاع، ولن تتمكن حدود الجدارية من إيقافهما، فالأجساد المصفوفة تتعدى بالفعل أطراف الرسم. وليست مجموعتا السجناء الكبيرتان هاتان منفصلتين تماماً، إذ تتصلان ببعضهما وتشكلان كتلةً غائمةً من الأجساد، تكاد تختفي ملامحها الواهية في أسفل الجدارية.

بيضة القبان هنا دون شك هي الجلاد. فقبله تكون للسجناء بعض الملامح، وبعده يتحوّلون إلى أجسادٍ خائرة القوى ومطروحةٍ على الأرض. التراجع تدريجيٌّ ويبدأ من القامة العالية للطيفين الناحلين على اليسار، هبوطاً مع المجموعة الجالسة للغداء أو التي تصلّي جاثية قبيل الوصول إلى

110 المرجع السابق.

الشخصين اللذين يتمّ تعذيبهما. بعد حلقة التعذيب جميع الأجساد متشابهة وملقاة على الأرض. إنها تحتضر. التراجع تدريجيّ ولكنه حتميّ.

نجاح البقاعي، "زنزانة الفرع ٢٢٧"، تفصيل



التعذيب تجريبياً

الكرسي الألماني طريقة تعذيب تتم بربط يدي السجين من الخلف وتثبيت جذعه على هيكل الكرسي. ثم يثني الجلاد أو المساجين الذين يجنّدهم مسند الكرسي فينشق العمود الفقري للمعدّب. يتسبب هذا الإجراء بآلام شديدة تطال الجهاز العصبيّ في محوره الأساسي، المؤلف من الأعصاب الشوكية، وقد يؤدي إلى كسر فقرات أو أضلاع المعتقل وإصابته بالشلل النصفي. يجب ألا تبعث تسمية هذه الممارسة بـ "الكرسي الألماني" على الاستغراب، فأحد المدربين المهمين على أساليب التعذيب في سوريا لم يكن سوى ألويس برونر الملقب بالدكتور فيشر، وهو ضابطٌ نازيٌّ قام بدور هام في ما عُرف بـ "الحلّ النهائي". بعد لجوئه إلى سوريا، اتخذته حافظ الأسد مستشاراً خاصاً نقل إلى النظام خبرته¹¹¹. ويبدو أن الأجهزة السورية قد أضافت إلى هذه الآلة سفرات حادة تُبنت في المناطق التي تلامس رسغي المعدّب وكاحليه. وعندها يصحّ الكلام عن "الكرسي السوري".

¹¹¹ Cf. Hedi Aouidj, Mathieu Palain, « Le nazi de Damas », enquête parue dans *Orient XXI*, 2017.

الجَد، المتمثل بالسوط الذي يمسكه السجّان، يمارس إلى جانب الكرسي الألماني الذي يجمّد حركة الضحية. وهناك تقنيات أخرى تمكّن من تثبيت أجسام المساجين المعدّبين، مثل "الدولاب" الذي يطوى فيه جسد المعتقل، و"بساط الريح"، وفيه يُربط المعتقل من أطرافه ويُسحق جسمه أحياناً بين دفتي خشب، وهناك أيضاً "الشَّبْح" من الرسغين، و"البلانكو" وفيه تُربط الذراعان خلف الظهر قبل أن تعلقاً في الفضاء، و"الفروج" وفيه تُربط يدا السجين برجليه ثم يعلق الجسد بقضيب حديدي...

تعبئة المساجين لتعذيب واغتصاب بعضهم بعضاً ممارسة شائعة أيضاً. ويقدم لنا مصطفى خليفة مشهداً من مشاهدتها في روايته "القوقعة":

"- ولا حقير ... يا طويل ... هلق بدك تعوي وتعصّ هالكب يللي قدامك، وبدك تشيل قطعة من كتفه، وإذا ما شلت هالقطعة، ألف كرباج. يعوي الطويل ثلاث أو أربع مرات متواصلة، يتقدّم من القصير، وينحني مُطبقاً بفكيه على كتفه، فيصرخ ألماً ويتملص من العضة [...] - ولا حقير، يا طويل، وين قطعة اللحم؟ يا شرطة! ناولوه! - وهلق، إنتوا الاثنين اشلحوا تيابكم [...] - وهلق، قرب نيكه! إعمل فيه مثل ما بتعملوا ببعضكم كل ليلة يا منايك! يلاً قرب نيكه¹¹²!"

نقرأ هذا وندرك إلى أي حد يمارس نجاح البقاعي التخفيف في تصويره المباشر لتعذيب السجناء السياسيين في سوريا، الذي وثّقته بدقة "الشبكة السورية لحقوق الإنسان"¹¹³ فأحصت اثنتين وسبعين تقنية مختلفة.

في المقابل، يترافق هذا التخفيف في تصوير ما هو شنيع مع إظهار دقيق لآثار التعذيب الهائلة. يشكّل السجناء المعدّبون طابورين طويلين من الأجساد المنهكة والمليئة بالأقدار فقد حُرمت من الاستحمام، وحتى من الذهاب إلى المراض¹¹⁴. ويحمل جلداهم علامات التمزيق التي تركتها السياط أو الحروق الناجمة عن الماء المغلي، وأجسامهم مخردقةً بالثقوب، تحدثها السجائر التي تطفأ عليها أو المسامير التي تدقّ فيها.

لا تقتصر آثار التعذيب على القسم السفلي من اللوحة بل تصعد إلى أعلاها حيث نشاهد أيضاً ظلال الأجساد المعذبة التي تطفو. قد يخطر للراء أن يتساءل ببراءة إن كانت شخصيات القسم العلوي (تلك التي ما زالت تحمل بقايا من الحياة والكرامة) لم تُدخل بعد في دوامة التعذيب. لكن، ليست هذه هي الحال، فالرجلان اللذان يصليان يتضرعان إلى الله في حركة ملوّه اللوحة. قد يكونان من السجناء الإسلامويين الذين فُرِضت عليهم عبارات التجديف وطقوس عبادة معدّبهم بدل عبادة الله. كذلك حال الرجل الذي يحمل قصعة طعامٍ يجلبها من مكان التعذيب. وعندما نعلم أن المكلفين بنقل الطعام كانوا يسمّون بـ "الفدائيين"، بسبب خطر عملهم، نفهم أن التعذيب يسود رُوح اللوحة كلها. لننقل شهادة مصطفى خليفة:

"أمام جاط شوربة العدس الغالي، أمسك الرقيب بالفدائي الذي همّ بحمله، وقال:
- اترك الجاط على الأرض، ولا شرموط!

¹¹² مصطفى خليفة، "القوقعة. يوميات متلصص"، بيروت، دار الأدب، ٢٠٢٠، ص ٨٩-٩٠.

¹¹³ راجع تقرير الشبكة السورية لحقوق الإنسان، الصادر في ١٢ تشرين الأول ٢٠١٩. [على الشبكة] تمّ تصفحه في ٥ أيار ٢٠٢٠: sn4hr.org/blog/2019/10/21/54362/

¹¹⁴ يذكر نجاح البقاعي في الشهادة التي نقلها فريديريك دوتو بأن "التهديد الأخطر يتمثل بالإصابة بالإسهال. هناك معتقلون كانوا يتبرزون بيننا. وعام ٢٠١٢ مات اثنان بسبب الإسهال".

ترك السجين الجايط، ووقف.
- وهلق، غطس إيديك بالشوربة لشوف!
وخرجت اليدان من الشوربة مسلوختين. وأجبره بعدها أن يحمل الجايط بيديه المسلوختين إلى داخل المهجع.
يقتل واحد أو أكثر كل بضعة أيام أثناء إدخال الطعام إلى المهجع¹¹⁵.

لا يوجد مكان في اللوحة يخلو من التعذيب الذي يظهر جلياً على الطرس المشكّل من الجثامين والأجساد الشاحبة، خطتها ريشةً واهنة أو حبرٌ ممّدد. الأجساد المعذبة هي إذن الخلفية التي ينسلخ عنها التكوين المرئي للرسم، وكل ما يظهر فيها يبدو آيلاً إلى الدمار لأنه قائمٌ على تلك الخلفية. هكذا تُظهر الجدارية منظر التعذيب، والجسد محوره: إنه منظر تحويل كائنات واقفة إلى أجسادٍ مطروحةٍ، منهكةٍ ومنتهكةٍ، ثم إلى أشباه ظلال.

تذكرنا جدارية نجاح البقاعي بالفيلسوف جان أميري الناجي من معتقل أوشفيتز النازي، حين قارب التعذيب كانحطاط الكائنات إلى أجساد آيلة إلى الزوال. في كتابه "ما بعد الجريمة والعقاب"، يعرض مسألة الدخول في "منطق الإفناء" الخاص بمعسكرات الموت، الذي يحلّ محلّ منطق الحفاظ على الحياة خارج المعسكر. يبدأ دخول السجن في هذا المنطق بالتعذيب: "لا أعلم إن كان الذي أشبعته الشرطة ضرباً يفقد "كرامته الإنسانية". ولكنني متيقن من أن الضربة الأولى التي يتلقاها تُفقد ما سنسميه مؤقتاً الثقةً بالعالم"¹¹⁶.
من جهة، إن الثقة بالعالم هي الإيمان بنظامٍ منطقيٍّ معيّن:

"الثقة بالعالم، ثمّة أشياء كثيرة تكوّننها: مثلاً، الإيمان المطلق بالسببية، إيمان غير عقلائي ويستحيل تبريره منطقياً، أو أيضاً القناعة العمياء بصحة المسعى الاستقرائي"¹¹⁷.

يقيم منطق الحفاظ على الحياة في العالم الخارجي صلةً منتظمة بين الأسباب والنتائج التي تُمكن العقل من الاستقراء انطلاقاً من تجربة قوانين السببية، كعقاب يقتص من خطيئة ارتكبت، أو خطيئة يُظن على الأقل أنها ارتكبت. ولكن المرء في التعذيب يضرب بدون سبب وفي مواقف لا يمكن توقّعها.

من جهةٍ أخرى، نلاحظ أن هذا التجريد من الثقة بالعالم يؤثر في الأشاعر الأساسية (affects) مزعزعاً الحدود بين العالم والجسد، فلا يستطيع الشخص المعذب من بعد أن يفكر في أن الآخر "سيحترم وجوده المادي، والماورائي تالياً"¹¹⁸. تنهار حدود الجسد مع ضربة التعذيب الأولى التي تنقضّ قبل كلّ شيءٍ على مساحات الجلد، تلك التي كانت تغلف وتحمي وتخلق الثقة بالعالم، والتي كانت تعطيني الحق في "أن أحسّ فقط بما أريد أن أحسّه"¹¹⁹. ليست "الكرامة البشرية" هي التي أهينت فقط، فالتعذيب الذي يخرق المساحة الحميمة للجسد يدمر أيضاً وجود الذات. لم يعد جسد المعتقل الذي أصبح ملعباً يصول فيه الجلاد ويجول مُلكاً له. وإثر التعرّض

¹¹⁵ مصطفى خليفة، "القوقعة"، ص 62-63.

¹¹⁶ جان أميري، "ما بعد الجريمة والعقاب". ترجمتنا من الفرنسية:

Jean Amery, *Par-Delà le crime et le châtimeant. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 2005, p. 61.

¹¹⁷ المرجع السابق، ص 61.

¹¹⁸ المرجع السابق، ص 61.

¹¹⁹ المرجع السابق، ص 61.

المستمر للألم والذل، لا يستطيع الفرد من بعد أن يتجاوز حضوره المباشر في هذا الجسد الذي – للمفارقة – لم يعد شيئاً:

"إن تقاطع الإنسان مع جسده يصبح كاملاً في التعذيب فقط. الإنسان المعذب والمسحوق بسبب العنف، الإنسان الذي لا يستطيع أن يأمل أي مساعدة، والذي فقد حقه المشروع في الدفاع عن نفسه، لا يغدو إلا جسماً ولا شيء آخر. [...] التعذيب هو أفضع تجليات الجسد¹²⁰."

جسداً إذاً ولا شيء آخر على الإطلاق، هذا هو كيان المعذب. وهذا لا ينفي بأي حال من الأحوال أبعاد الألم النفسية، ولكنه يدلّ بالأحرى على أن الفروق الممكنة بين "أنا" المعذب والألام الجسدية التي يشعر بها قد انتهت مع منطق التعذيب، فلا يبقى من الإنسان المعذب سوى صرخة، سوى الألم المبرح الذي يشعر به أنياً. يتعارض هذا الوجود الفوري في جسده مع كل ارتقاء روحي، ويضعف من الانحباس في راهنية الواقع الذي تكلم عنه أميرى أيضاً:

"ما من مكان في العالم يستطيع فيه الواقع أن يمارس واقعته بجدوى مطلقة إلا في المعسكرات. ما من مكان آخر يكون فيه الواقع واقعاً إلى هذا الحد. ولا يوجد مكان في العالم تظهر فيه محاولة تجاوز هذا الواقع بمثل هذا السخف واليأس¹²¹."

يفرض التعذيب ومنطق التدمير انغلاق العوالم الممكنة، فيقوض الأمان الأخرى لصالح الهنا والآن: الواقع الراهن والوحيد. استخلص جان أميرى من ذلك أن "العقل كله في المعسكر يكون قاصراً¹²²"، في حين أنه كان قد فتح عالماً ثقافياً كاملاً قبل المعسكر. وهذا يتماشى مع ما قلناه عن اختزال الجسد الخاص إلى حيز متألّم يشكّل مستوي آخر من الانغلاق، ذلك أن الهنا والآن لم يعودا يتعلّقان بالإدراك المفتوح على العالم بل بالمحسوس الجسدي الذي لا يمكن تجاوزه. لا مخرج ولا شفاء إذن لندوب الجراح: "من عذب يبقى معذباً. فالتعذيب انطبع في جسده بالحديد المحمى، حتى لو لم يلحظ الطب السريري أي أثر لذلك¹²³".

يذكرنا هذا التدمير العضال الذي تكلم عنه جان أميرى بمنطق التدهور الظاهر في جدارية نجاح البقاعي. التقليل المكاني للعالم في الزنزانة لا يحول أولاً دون الحفاظ على شيء من بنية العالم: يظن المرء أنه سيتمكن من الخروج من المعتقل، ضرباً من الأمل يفتح هذا المكان الجحيمي على عوالم أخرى، فيسعى كلّ سجين إلى احترام الحيز الجسدي للآخر، أي مكانه الحيوي حتى لو اقتصر على ٤٠ × ٤٠ سم في أول زنزانية جماعية عرفها نجاح البقاعي في الفرع ٢٢٧. لكن يتبدد الأمل مع الوقت، ويفعل التعذيب اليومي فعله، وتنمحي حدود الجسد.

تتمايز جدارية نجاح البقاعي عن رسامته الأخرى بسمة أسلوبية واضحة، ألا وهي غياب المنظور. فبينما رسم مشاهد التعذيب اليومي ونقل الجثث الأسبوعي في حيز ثلاثي الأبعاد، فنشاهد مثلاً جيزان السقف متوجهة إلى نقطة التلاشي المنظورية، يزول كلّ عمق في الجدارية. وليس كل عمق فقط بل أيضاً كل تنظيم واقعي للمكان، لأن الأجساد المشاهدة في أعلى الرسمة تتموضع في المسطح نفسه شأنها شأن الأجساد الممددة في أسفلها، فتتخلخل فكرة الحيز بالذات.

120 المرجع السابق، ص ٦٩.

121 المرجع السابق، ص ٤٦.

122 المرجع السابق، ص ٤٧.

123 المرجع السابق، ص ٧٠.

وتزول أيضاً الحدود بين الكائنات كما حدث للأجساد تحت السجن المردي فانيلا مخططة، فتظهر وكأنها التحمت بعضها ببعض: وحدها الرؤوس تنفصل فوق كومة جسدية غير واضحة المعالم.

يبدو أخيراً أن الجلاد نفسه ينتمي إلى هذا الأفق التقهقري. قلنا آنفاً إن نجاح البقاعي لا يكتفي بتوثيق الوقائع، إنه يُظهر بجلاء المنطق التدميري للتعذيب. ويحرق الوقائع قليلاً عندما يعزّي الجلاد من طقمه العسكري الذي يتميز به عادةً فيختلف عن السجناء المعذبين الآخرين. وإذ يعزّي الفنان يجعله متماثلاً تماماً مع ضحاياه، ويزجه في المصير ذاته.

نجاح البقاعي، "زئزئة الفرع ٢٢٧"، تفصيل



التعذيب فلسفياً

لا يقدم عمل نجاح البقاعي فقط جداريةً كاملةً عن واقع السجون السورية، انطلاقاً من الحاجات اليومية كالأكل والتبرّز، ووصولاً إلى الانتظار الهلع الذي ينتهي في جلسات التعذيب الطويلة. بل يطرح هذا الرسم خطأً في القراءة ويروي مساراً معيناً يبتدئ مع الأشخاص المتوفري الصحة نسبياً، الموجودين في أعلى يسار الجدارية، لينتهي مع كومة الجثث التي تلفظها الرسمة في الأسفل. نرى السجن واقفاً في البداية، ثم يجثو في صلاةٍ لا تنقذه من يد الجلاد. وعندما يُسحق الجسد الذي يعدّب بالكرسي الألماني، يخرج منه مهشماً ويلتحق بكتلة المحترضين إلى أن تضيع الحدود ويحصل الإمحاء النهائي. وينبغي بعد ذلك إخراج الجثث محمولةً بالبطانيات، وهذا ما أعربت عنه رسماً عديدةً لنجاح البقاعي¹²⁴. تكشف الجدارية عن آلية إنتاج الجثث تحت

¹²⁴ راجع مثلاً المقال الذي كرّسته جريدة "البيبراسيون" في ١٣ آب ٢٠١٨ لتجربة نجاح البقاعي وأعماله:

التعذيب، أو بالأحرى إنتاج المحتضرين. ذلك أنهم يتلاشون قبل أن يموتوا، فسجون النظام السياسية ليست جوهرياً معسكرات موت. هذا يعني أن الهدف هو تدمير السجناء وليس قتلهم وجوباً. قد يكون الموت نهاية للاعتقال، ولكن الاعتقال لا ينظم حول هذه الغاية، فلا يهدف تالياً إلى إنتاج جنث بل محتضرين. ما معنى هذا؟

في الفترة الأولى كما قلنا، يحتفظ المعتقل بنوع من أمل الخروج القريب من هذا المكان: أمل أن تكون الأجهزة قد أخطأت في الاسم، أو أنها على الأقل لم تعرف جميع التفاصيل حول نشاطاته. المعتقل أيضاً على أمل أن تتدبر العائلة أمرها لإخراجه من هذا المكان؛ هناك عمّ يعرف بالتأكيد أحد المتفذين، وهناك عمّة جمعت النقود اللازمة لترشو أحد القضاة أو الضباط فتشتري اعتقال ابن العائلة. يشوب هذه الآمال الضعيفة القلق، وهو أشعورٌ ضروريٌ لتصوّر الممكنات: هل سيستنى للمعتقلين أن يروا أبناءهم ذات يومٍ أم سيهلكون في هذا المكان؟ كيف سيتصرفون عندئذٍ؟ هل سيتواطؤون مع الجلاد للتقليل من عنف الضربات أم سيحافظون قدر المستطاع على شيء من الكرامة مقاومين كراهية النفس؟ ترتبط فكرة الممكنات في الوقت عينه بإطلاق السراح المأمول وبالقلق من التدهور في هذا الجحيم، كما أعرب عن ذلك نجاح البقاعي:

"قدم بعضهم من ميسلون حيث توجد مدرسة لمخابرات الأمن العسكري. كانوا قد فقدوا شكلهم الأدمي: كانوا هياكل عظمية حقيقية، فبدت للعيان الأضلاع والصدر وصندوق الجمجمة... وفي كل أسبوع كان يساورنا القلق من أن نُنقل إلى فرع كهذا. كانت التنقيلات تتم كل يوم جمعة. وكان هناك اتجاهان يزرعان الرعب في قلوبنا: مدرسة مخابرات ميسلون وسجن صيدنايا. كنا نعلم أنهم في صيدنايا لا يُعذبون فقط بل يُعدمون¹²⁵".

وللمفارقة نقول إن القلق هو علامة حياة وانفتاح على الممكنات، إنه يحرك الكائن في علاقته مع ما يجعله. لكن كفة اليأس ترجح بعدها، فكلما تغلغت العين في أسفل اللوحة، عاينت أشخاصاً محتضرين. إذا كان في أعلى الجدارية رجالٌ يقفون بعد على أرجلهم، يطغى على القسم الثاني الذي يتوسط الرسمة الانطباع بالاختناق، فالأجساد كلها مطروحة أرضاً ومكومة فوق بعضها بعضاً، فلا يوجد أي مكان فارغ تعبيراً عن انحسار الممكنات. الواقع الوحيد هنا هو انتظار الموت. واليأس هو الأشعور المصاحب لتقليص الممكنات. وهذا ما تعلمناه جيداً من كيركيغارد، مفكر اليأس والقنوط، حين كتب:

"عندما يسقط أحدهم مغشياً عليه، يصرخ الناس: اجلبوا الماء! اجلبوا الكولونيا! ولكن أمام شخصٍ يائسٍ نصرخ: اجلبوا إمكانية، إمكانية! فالإمكانية هي الخلاص الوحيد! فإذا حضرت يستعيد اليأس أنفاسه، فقد استعاد روحه، لأنه من دون الإمكانية يبدو أن التنفس مستحيل¹²⁶".

القسم الثالث والأخير من الجدارية بدون نهاية، فالحد الأسفل للعمل اختيالي لأن سليل الأجساد المتقهقرة يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية، واجتاحت أشباحه بالفعل حدّ الجدارية العلوي. وإن احتوى القسم السفلي من اللوحة بعضاً من الفراغ أكثر من مركزها، فهذا لا يدل على شيء

«Damas, la bureaucratie de la mort». [En ligne] consulté le 27 juillet 2020 : liberation.fr/photographie/2018/08/13/damas-la-bureaucratie-de-la-mort_1672305

¹²⁵ شهادة نجاح البقاعي، جمعها فريدريك دوتو، المرجع المذكور آنفاً.

¹²⁶ سورين كيركيغارد، "المرض طريق الموات"، ترجمة أسامة القفاش، القاهرة، دار الكلمة، ٢٠١٣، ص ٥٣-٥٤ (ترجمة معدلة).

من اليسر بل على ضياع كل شيء. يصل التعذيب في هذه المرحلة الأخيرة إلى غايته القصوى: يبقى المعتقل محتضراً دون أن يتمكن من الموت. وهنا يكمل الجلاد عمله.

لكي ندرک ذلك، يجب أن نبدأ بالإشارة إلى بعدين مختلفين من أبعاد التعذيب ذكرهما جان أميري. التعذيب في بعده الأول وسيلة لجمع المعلومات، يتم من خلالها كسر التنظيمات السياسية، وترويع مجتمع بكامله لأخذ العبرة. أما في بعده الثاني فيكون التعذيب هدفاً بذاته، التعذيب للتعذيب: صحيح أن "استخدم النازيون التعذيب كوسيلة. ولكنهم عملوا أيضاً على خدمته"¹²⁷. لا يقوم الشكل الثاني من التعذيب على تحقيق غاية خارجية. إنه أساساً مكاناً لتحقيق ما أسماه جان أميري، قارئاً جورج باتاي، بالسيادة¹²⁸: "لا يهتم الإنسان السادي بتأبيد العالم. على العكس يبغى إزالته؛ وبإنكار الآخرين الذين يعدّهم "الجحيم" أيضاً، يريد أن يحقق سيادته الخاصة الكاملة"¹²⁹. يحقق الجلاد جسديته القادرة على كل شيء، ممارساً على جسد الآخر سطوته الكاملة. لذا يجدر أن نفرّق مع باتاي بين السيادة والسيطرة. في حين يقتضي موقع المالك عند هيغل إذعان العبد الطوعي للحفاظ على حياته، تكون السيادة سطوة غير محدودة يمارسها الجلاد على جسد الآخر. ما يتأمله الجلاد بامعان في إذعان الضحية، هو استسلامها المطلق لإرادته الكلية القوة. عبّر جان أميري عن ذلك ببلاغة قائلاً:

"كنت أكنّ نوعاً من التبجيل المشين للسيادة التي كانوا يمارسونها عليّ. من يحقّ له أن يختزل الإنسان إلى مجرد لحم فيجعل منه طريدة تئن مستسلمة للموت، أليس إلهاً أو نصف إله؟"¹³⁰

حتّى لو لم يكن الجلاد خالقاً من العدم، فإنه نصف إله لأنه قادرٌ على تحويل المعتقل إلى عدم. لا شيء يستطيع أن يوقفه إلا قراره الذاتي: إنه يمتلك القدرة الكلية على تدمير الآخر. ولكن السيادة تتحقّق عند باتاي في امتناع هذه القوة عن محو الآخر من الوجود. وفي هذا هي سادية، والسادية هنا انحراف شرجي: "إنها تطيل بلا نهاية النزعة التي تدفع إلى القتل"¹³¹. تطيل السادية الشرجية للجلاد أمد المرحلة الشرجية، وفيها قد يلتذّ الطفل بعدم إطلاق برازه، كما الجلاد يلتذّ لاحقاً بامساک نزعه إلى قتل السجين.

خلافاً لجان أميري، كتب باتاي نصّه هذا قبل أن يشرع النازي في مشروعه الإبادي. ويُطبّق مفهومه عن السيادة على جلادي نظام الأسد أكثر منه على منفي الإعدام في الرايخ الثالث. نفهم ذلك ببسرٍ إذا تابعنا منطق الإبادة الذي أورده جان أميري:

"سيق الجندي إلى المعركة، ولم تكن حياته ذات قيمة كبيرة، هذا صحيح؛ ومع ذلك أمرته الدولة بالبقاء على قيد الحياة دون أن يموت. أما المعتقل، فواجبه الأمل هو الموت"¹³².

لكن منطق الإبادة هذا خاصٌّ بمنفَذ الإعدام، إذ لا يتطابق مع منطق الاحتضار الخاص بالجلاد. يرى منطق الإبادة في الموت هدفه الأول. في المقابل، ينقلب هذا الموت فشلاً بالنسبة إلى

¹²⁷ Amery, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁸ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1972, p. 217–221.

¹²⁹ Amery, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁰ المرجع السابق، ص ٧٣.

¹³¹ Bataille, *op. cit.*, p. 221.

¹³² Amery, *op. cit.*, p. 42.

الجلاد: لقد فشل الجلادُ حين قتل من يشكّل احتضاره (المعتقل) مصدر سيادته الشخصية. لا تتحقّق السيادة بموت الآخر بل بإبقائه حياً. في حين أن منقذ الإعدام يميت المعتقلين الذين يتشبّهون بالحياة، يقوم الجلاد بتدمير كل إمكانيّة للحياة دون أن يميت. هدفه الأسمى تحويل الحياة إلى عذابٍ مرير يُشتهي فيه الموت، ويُحرم المعتقل من الحصول عليه.

عندئذٍ يغدّي الجلاد أشعورَ القنوط عند ضحاياه. والقنوط هنا لا يؤخذ بالمعنى اللاهوتي كتخلّي عن إمكانيّة الخلاص، بل بالمعنى الوجودي كتخلّي عن الموت كإمكانيّة. فنقول: إذا كان الموت – ونستعيد هنا تعريف هيدغر – "إمكانيّة عدم إمكانيّة الوجود بعامة¹³³"، يكون القلقُ الأشعورَ الذي يرافق إمكانيّة الاستحالة هذه. وتجدر الإضافة: يكون القنوط حينها الأشعور الذي يرافق استحالة الاستحالة.

في رواية "القوقعة" يُعرب مصطفى خليفة عن هذا الإنتاج التعذبي للقنوط مورداً مشهداً حدث في سجن تدمر. في عائلة مؤلّفة من أبٍ وثلاثة أولاد، حُكم على ثلاثة من أصل أربعة بالموت. يسأل الضابط الأب بدناءة أن يختار الوحيد الذي سيبقى على قيد الحياة، فيقع خياره على أصغرهم. ولكن أثناء الإعدام يقتل الجنود الأولاد الثلاثة ليتركوا الأب وحيداً، هو الذي كان يريد الموت لينقذ حياة ابنه. لقد حرّمه من إمكانيّة الموت فزجّوا به في قنوط لا قرار له¹³⁴.

لا يتعادل القنوط مع اليأس: اليأس هو الأشعور الخاص بالمرء الذي يعي أن الإمكانيات صارت مغلقة وأن دينامية التدمير هي الأقوى، أمّا القنوط فأشعور من يرغب في تدمير ذاته علماً بأن هذه الإمكانيّة قد انتزعت منه. الزنزارة التي رسمها نجاح البقاعي مسكونةً بمحتضرين مصابين بالقنوط، ويختلفون عن المحتضرين الذين رسمهم خالد ضوا (الدراسة ٣). يستسلم هؤلاء لعملية تدميرهم، أما بالنسبة إلى محتضري الفرع ٢٢٧ فقد توقّفت هذه العملية أو جُمّدت بالأحرى حتّى صار الآن-هنا سجنًا لجسدٍ متألّم بلا مخرجٍ ممكن. يختبر المحتضر المصاب بالقنوط شكلاً من التعصّي على التدمير (l'indestructibilité)، مختلفاً عن التعصّي على التدمير الذي يطمح إليه أمير عمرانوفي (الدراسة ١). صحيح أن الاثنين هما في حالة جمود، لكن الأمير التدميري يكون كذلك برفضه فساد ذاته ورفضه فقدان السيادة، إنه يساوي بين "عدم كونه كذا" (ونقصد عدم تمكنه من كونه ما يريد، أي المطلق) و"عدم الوجود بالمطلق". أمّا الشخص الخاضع للجلاد، فهو شخص تُجمّده سيادة الآخر الذي بعد أن انتزع منه إمكانيّة "عدم كونه كذا" أو أي شيء آخر، ينتزع منه الإمكانيّة الأخيرة، إمكانيّة "عدم الوجود بالمطلق" مجمّداً كل صيرورة.

انطلاقاً من ذلك، بوسعنا أن نتساءل إن كان التعذيب كما عرّفناه يقتصر على حقل ممارسات التعذيب. إن منطق التعذيب هو مجموع الآليات التي تقود الإنسان من دينامية الترسيمات (esquisses) التي تفتح الوعي على الممكنات اللامتناهية لوجوده في العالم – كما حللناها حين قاربنا عملاً لخالد ضوا (الدراسة ٣) – وصولاً إلى حالة التخشب التي رسمها نجاح البقاعي، والتي تسم القنوط. ولكن هل هناك حالات قنوط خارج هذا المنطق التعذبي لـ"الجلاد"؟ لنطلق اسم "التعذيب الوجودي" على الممارسات المرتبطة بهذه الحالات واسم "المعذب" على

¹³³ مارتين هيدغر، "الكينونة والزمان"، ترجمة فتحي المسكيني، بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٨، المقطع ٥٣، ص ٤٦٨.

¹³⁴ مصطفى خليفة، "القوقعة"، ص ٢٤٦-٢٥٥.

من يمارسها مغلقاً الطريق المفضي إلى الممكن الأخير الذي هو الموت. هل الجلاذ وحده هو المعذب؟

يجدر بنا أولاً تجنب الاستخفاف بمفهوم كهذا. ليس معذباً كل من ينتزع من الآخر إمكانية الموت، وبخاصة إمكانية قتل الذات، كما يفعل مثلاً معالجو المشافي النفسية. في الوقت العادي، عندما يُمنع أحدهم من الانتحار، فغاية ذلك أن يحافظ على الإمكانية الوحيدة التي تبقي له الحقل اللامحدود للممكنات مفتوحاً. فللمكثب نزعة إلى أن يختزل بشكلٍ مغلوطة كل حياة ممكنة إلى حياته الحالية، لأن من يكره حياته الراهنة قد يكف عن الرغبة في أي حياة أخرى. هو يظن أن لا سبيل إلى التخلص من "عدم كونه كذا" إلا بـ"عدم الوجود بالمطلق".

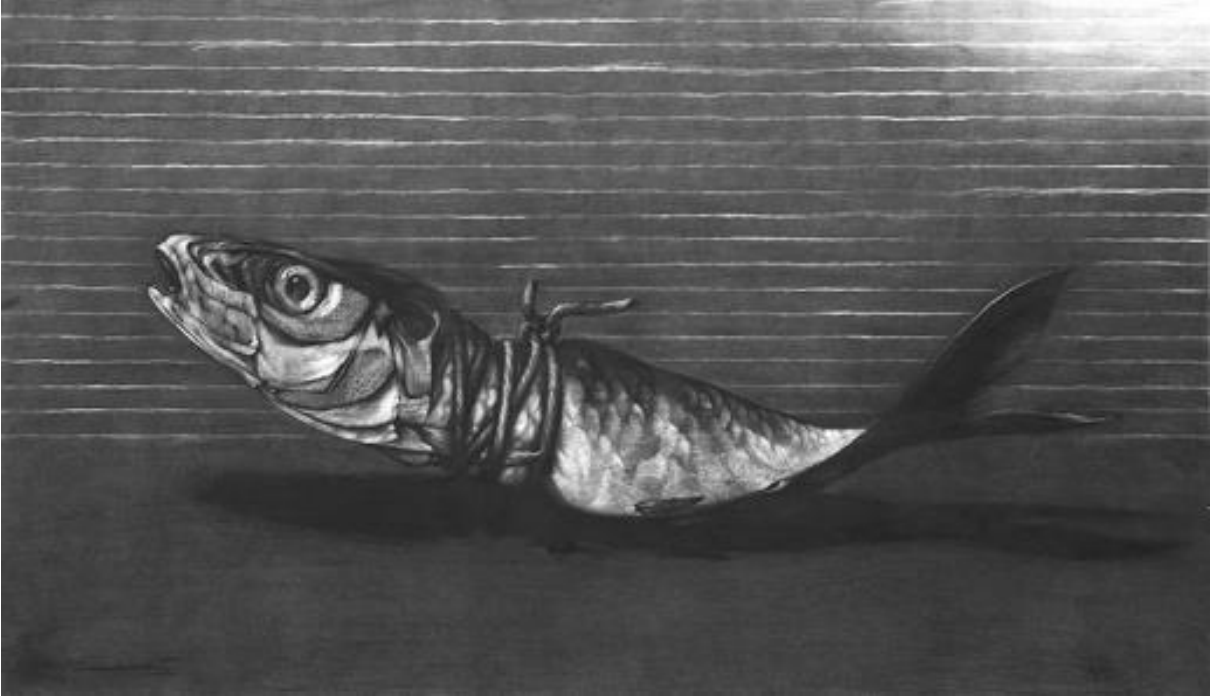
في المقابل، ثمة ربما جانبٌ تعديبي في كل ممارسة تفرض البقاء على قيد الحياة حين تنغلق أمام المرء جميع الممكنات، فارضةً قانوناً أخلاقياً مطلقاً يقوم على إغلاق الممكن الأخير. وهذه هي الحالة النموذجية للتكالب الطبي الذي يبقي حياً محتضراً لم يفقد فقط كل رغبة في الحياة، بل فقد كل شيء إلا الأوكسجين الذي يستنشقه من جهاز التنفس الاصطناعي. المنظومة الطبية الآلية، التي تنجح في إبقاء الجسم حياً ضد كل نزعة طبيعية، تمارس بدورها نوعاً من السيادة على المحتضر: إنها توقف الموت، وترفض أن يكون المحتضر شخصاً قابلاً للموت، فتجعل منه شخصاً قابلاً للقتل، فأمر نهايته مرتبط فقط بقرارٍ تأخذه هذه المنظومة بإيقاف المُنقِسة¹³⁵.

نستطيع أخيراً أن نتساءل: ألا يوجد فكرٌ تعديبي في أساس ممارسات كهذه؟ ينتزع الفكر التعديبي من الموت كل معنى ممكن، ويُقصي تالياً كل منظومة معنى تحاول أن تتضمن الموت. في الفكر التعديبي لا يفضي التفلسف من ثم إلى أن نتعلم كيف نموت بل إلى رفض تعلم كهذا، فيصير ما هو عصي على التدمير الشكل الأمثل للكينونة.

¹³⁵ Cf. Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 243.

"السمة المقيدة"

رسم بالفحم - ١٤٥ × ٢٧٥ سم - ٢٠١٥
غاليري أتاسي



يوسف عبدلكي

رسّامٌ وحفّازٌ وفنّانٌ كاريكاتور ولد عام ١٩٥١. تخرّج من كليّة الفنون الجميلة في جامعة دمشق عام ١٩٧٦، ثمّ حصل على ماستر في الحفر من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس عام ١٩٨٦، وعلى دكتوراه في الفنون التشكيلية من جامعة باريس السابعة عام ١٩٨٩. عُرضت أعماله في عدّة مدنٍ عربيةٍ كدمشق وبيروت وعمان والقاهرة وتونس وفي عددٍ من المدن الأوروبية كباريس وبرلين ولندن. سُجن بسبب نشاطه السياسي من عام ١٩٧٨ إلى عام ١٩٨٠، فاضطر بعد ذلك إلى مغادرة سوريا مدّة ٢٥ سنة، ثمّ عاد إلى دمشق سنة ٢٠٠٥. أعيد اعتقاله عام ٢٠١٣، وأطلق سراحه في السنة ذاتها.

يمكن تصفّح أعماله على صفحته: facebook.com/youssef.abdelke.artist/

الدراسة ٧ التراجيديّ الأقصى

"الناس في هذا العالم مثل ثلاث فراشاتٍ أمام
شمعةٍ متوهجة.
اقتربت الأولى من الشعلة بعض الشيء
وقالت: هكذا عرفت العشق.
والثانية اقتربت أكثر فلامست الوهج بطرف
جناحها، ثمّ قالت: هكذا عرفت كيف تحرق
نيران العشق.
أما الثالثة فاندفعت بكليتها إلى الشعلة
واحتترقت تماماً. هي وحدها من عرفت ما
هو العشق".
جلال الدين الرومي.

تكثيف الوجود

منذ عقودٍ خلت يرسم يوسف عبدلكي لوحاتٍ طبيعة صامتة. على غرار بيكاسو، رسم أيضاً
بورتريهات طولانية بالألوان، وكذلك لوحات خيول، ولكنه غالباً ما يلجأ إلى أقلام الفحم ويعود
إلى ما اعتدنا تسميته بـ"الطبيعة الصامتة". السمكة هي أحد مواضيعه المفضّلة، هذا الكائن الحيّ
الذي يلتقي به البشر فقط عندما يموت، وهو مخلوقٌ ذو عينيّن مفتوحتين دائماً، لا جفن لهما:
"عملتُ خمسة عشر عاماً على الأسماك. السمكة كائن حيّ فريد. وحتى عندما تموت، تقول عيناها
إنّها تريد الحياة"¹³⁶.

يرسم الفنان الطبيعة الصامتة في لوحاتٍ كبيرة الحجم. هذا لا يعني أنّه يرسم لوحاتٍ
مكتظة، كلوحات الصيد أو بسطات الدكاكين التي كان يرسمها فرانز سنايدرز. كلا، فلوحاته غالباً
ما تضمّ عنصراً واحداً بسيطاً: عظمة، ريشة فنان، فردة حذاء، علبة كونسرو، جمجمة، مسمار،
أو رأس سمكة، ولكنه يكثرها مخلخلاً مقاييس اللوحة الكلاسيكية. يكثرها أو بتعبير أدق يعطيها
كبراً. عندها تأخذ هذه الأشياء الصغيرة الخارجة عن الاستعمال، وهذه البقايا من الأطعمة، وهذه
النفايات التي يلاحظها المرء بالكاد حجماً يمنعنا من تجاهلها. يكرّس الفنان لهذه الأشياء المنسية
كل المكان كي تُظهر قوامها وتثبت وجودها مسقطاً ظلالاً كثيفة حولها. فردة الحذاء التي خلعتها
من رجلنا عند عتبة البيت كيفما اتفق بعد أن حمت قدمنا على طول الطريق، والعظمة التي نزع
اللحم عنها اللحم ورماها فوق بقايا الهياكل العظمية، ورأس السمكة المفصول عن جسمها بضربة
ساطورٍ والمنطرح في الحاوية، هذه الأشياء الهامشيّة التي تزول بسرعةٍ شديدةٍ تصبح مركزيةً
ويصبح تأملها أمراً لا يمكننا تجنبه. بالنسبة إلى شيعيٍّ مثل يوسف عبدلكي، يجب أن تجد هذه
الأشياء المنبوذة كرامةً لها وحضوراً جلياً.

¹³⁶ مقابلة مع كريستين حبيب على صوت لبنان، "ع غير موجة" الحلقة ٢٨، ٢٠١٤. [على الشبكة] تمّ الاستماع إليها في ٢٩ تموز
٢٠٢٠:

كل تصوّر للعالم يقود إلى أن تحتلّ بعض الكائنات الصدارة لتختفي وراءها كائناتٌ أخرى في الظل. يقوم يوسف عبدلكي بتكثيف درجة حضور الكائنات المنبوذة، وبهذا يقلب الأولويات. يحتلّ رأس السمكة من ثمّ المركز، ويُوضع على الطاولة بدل لحمها الصالح للأكل. وعندما يعرض الفنان رأس السمكة الذي أخرجه من الحاوية يصبح وجهاً، وليس أيّ وجه: وجهٌ يحمل بعينه التي لا جفن لها، عينه الكبيرة والمستديرة التي تحدّق بنا بذهول. يدفعنا يوسف عبدلكي إلى أن نجابه هذا التفصيل الذي أصبح ضخماً، وهذه الزاوية التي صارت مركزاً، وهذه المخلفات التي غدت أعمالاً رئيسية. أو بالأحرى كان يدفعنا إلى مجابهة هذه العناصر. حدث ذلك قبل ٢٠١١، وقبل الثورة والحرب، وقبل الثورة المضادة والمستدامة.

بعد ٢٠١١ ما زالت السمكة موجودةً، ولكن في الغالب بجسمها كلّها. سمكةٌ صغيرةٌ يصعب تبيّن نوعها، لكن يكشف شكل فمها وأسنانها الصغيرة أنها من صنفٍ نباتي لا يؤدي. نحن أمام سمكة صغيرة، ولكن يوسف عبدلكي ضاعف حجمها عشر مرات، فبلغ طول هذا الحيوان النهري الصغير مترين ونصف. وامتلكت نظرتة مزيداً من الحدّة، فصارت أشبه بنظرات الشهداء الذين أقدم يوسف عبدلكي على رسمهم، وعيونهم مفتوحة تنظر إلينا. هذه مثلاً حال الجسد المسجّي على الهيكل، اخترقت خاصرته رصاصاً فتدفق منها الدم، وفوقه نقراً ما خطّ الفنان: "القديس مار يوحنا فم الذهب مسجّي في جامع الحسن في حي الميدان بدمشق¹³⁷". كتب الفنان اسم يوحنا فم الذهب، ولكنه كان يقصد القديس يوحنا الدمشقي، ذلك المفكر العربي في بدايات الإسلام، المعروف أيضاً بأقواله الذهبية. يحيل جسد المسيح الممدّد، وفي آنٍ، على لاهوتي القرن الثامن وعلى التأثير السوري في القرن الحادي والعشرين. ولأنه يتّبع هنا النهج التصويري ذاته الذي وسم لوحات السمكة والمخلفات الحيوانية الأخرى، نستطيع القول إن القداسة فيها تتجاوز الأزمنة والطوائف والأنواع. فعندما يتأمل المشاهد قفزة السمكة المقيدة، فإنه يدرك نفس الحركة السامية والمكثفة التي تُقدم عليها تلك الكائنات المأساوية: نظرة الوعي الكامل للشهيد الذي استنزف دمه، عضلة الذراع المبتورة، خطوة الحافر المقطوع، وكائناتٌ أخرى رسمها الفنان في لوحاتٍ كبيرة الحجم.

السمكة الصغيرة المقيدة هذه، التي يبلغ طولها مترين ونصف، حيّة ما زالت تتحرّك، ولكن لمدةٍ قصيرة. إنّها منفية على أديم الأرض، ويظهر خلفها جدار المدانين الذين سيتم إعدامهم. اللحظات التي تسبق اختناقها معدودة، أجل، ولكن ما الفائدة من تقييدها؟ الحبل الذي يلتفت خمس مراتٍ حول جسم كائنٍ بلا أطراف لا يقيّد شيئاً! السمكة مقيدة ومع ذلك تنتفض. اللحظة التي التقطها يوسف عبدلكي من وجود هذا الحيوان المائي ليست لحظة ارتطامه بالأرض التي لم يخلق ليعيش عليها. إنّها لحظة هاربة وفريدة، ضرب فيها ذنب السمكة الأديم فارتفعت جانحةً في الهواء، ورفعت رأسها مصوّبةً نحو المشاهد نظرةً صاعقة بعد أن أطلقت صرخةً صامتةً وأخيرة. يجدر بنا أن نستمع إلى ما قال يوسف عبدلكي عن الطبيعة الصامتة:

"طبيعةٌ صامتة ليست صامتة. طبيعةٌ ميتة؟ أين الموت في كل هذه الخلايا النابضة؟ طبيعة ساكنة، ليست كذلك أيضاً. حتّى جدران الإسمنت المسلح ليست ساكنة. طبيعةٌ جامدة؟ ربما إذا قُصد من ذلك ما يُراد

¹³⁷ [على الشبكة] عمل منشور على صفحة الفنان في ٢٧ آذار ٢٠١٤، وتمّ الإطلاع عليه في ٢٩ تموز ٢٠٢٠:

facebook.com/youssef.abdelke.artist/

رسمه حياً، لكنه يجمّد نفسه للحظة مثلما كان أجدادنا يجمّدون عيونهم أمام آلة التصوير القديمة في الشوارع، ومن ثمّ يعاودون الحياة بعدها¹³⁸."

قد يكون فن الرسم مسكوناً بالغيرة تجاه التصوير الضوئي الذي نافست مكانته مكانة اللوحة، لكن يوسف عبدلكي يعود إلى التصوير الضوئي من دون أن يشوب صوته أيّ تحدّ أو ضغينة. ذلك أن الرسم هنا لا يريد أن يُنتج صورةً أفضل من صور التصوير الضوئي بل أن ينتجها بطريقةٍ مغايرة، وبزمنٍ مغاير يطول كثيراً. يسعى الرسم إلى أن يلتقط اللحظة، ولكنه لن يكون لحظياً أبداً.

تُفقد هذه اللحظة من قيمة اللوحة، "فالاستسهال كارثة من كوارث الفن اليوم"¹³⁹. تتمثّل هذه الكارثة بتناول الموضوع من دون الانخراط فيه، في حين يقتضي الفنّ من صاحبه أن ينكبّ كيائه كله على فنّه، وهذا يعني بالنسبة إلى شخصٍ ماركسيّ مثل يوسف عبدلكي أن ينكبّ على عمله، فالقيمة مرتبطةً بكمية العمل. هذا يعني أن مواضيع يوسف عبدلكي لا تكتسب أهميتها فقط بفضل حجم اللوحات، بل بكمية الشغل المبذول في إنجازها وبالوقت المكرّس لأمرٍ مهمّشة يرسمها بقلم الفحم. لذا لا يخشى يوسف عبدلكي من أن يقتبس من التصوير الضوئي فكرة اللحظة، محوّلاً الآن الهارب إلى عملٍ مستدام.

اقتبس الفنان أيضاً من الفوتوغرافيا الطبيعة الفريدة للحظة. اللحظة الحاسمة هي الحياة التي التقطت في بغتة هاربة لا يمكن أن تتكرّر. واللحظة الحاسمة التي استحوذ عليها يوسف عبدلكي هنا هي اللحظة التي فاجأنا فيها كائنٌ ضعيفٌ بقدرته على القفز في الهواء قبل موته، بعد أن فُيد وطرح أرضاً، أو تلك التي ظهرت فيها يدٌ مقطوعة وما زالت تستطيع في ارتكاسها أن تشدّ قبضتها، أو تلك التي أبرزت الحافر الممزّق وقد انتصب واقفاً. حتى في عجزها، تقول السمكة إنها تريد أن تسبح، والقبضة إنها تريد أن تقاوم، والحافر إنه يريد أن يعدو. تطرح لوحة يوسف عبدلكي في أن أشياءً مهملة معملقة وطبيعةً ميتة تريد الحياة.

نحو تراجيديا قصوى

تسكن الأسماك لوحات يوسف عبدلكي، وأيضاً الطيور. في لوحة أخرى عملاقة (٢٤٨ × ١٤٦ سم) يُنفى عصفورٌ دوري فوق الأرض، نراه منطرحاً على ظهره، وفي وضعيةٍ تدكّرنا ببغاء صفاء الست (الدراسة ١١). وعلى بُعد بضعة سنتمتراتٍ منه نشاهد سكيناً هائلة الحجم¹⁴⁰. تنتصب السكين عمودياً بعد سقوطها من علٍ مهشمةً الأرضية بشفرة فولاذية، تلتمع متعارضةً مع عصفور الدوري: لحمٌ ودمٌ وهشاشةٌ وطبيعةٌ قابلة للفساد. تدفعنا وضعيتنا العصفور والسكين إلى تصوّر مجابهة حتمية بين الكائنين، فصدر الطائر يُكمل تماماً عمودية الشفرة البتّارة. ولكنّ السكين لا تنغرس في لحم العصفور بل تحاذيه فقط. لا يوجد في اللوحة اتهامٌ بل إبحاءٌ مشدّد، فالمجابهة لم تترك أثراً دموية. لذا لا تتحدّد العلاقة بين العصفور والسكين كعلاقة مجابهة بين كائنين، إنها بالأحرى علاقة تعارضٍ منطقيّ بين مبدئين، مبدأ التدمير ومبدأ المقاومة الخاص بأولئك الذين يواجهونه، وكلهم وعيٌ بالتفاوت المطلق في القوى.

¹³⁸ أحمد الزعري "يوسف عبدلكي... قسوة أن تعيش"، جريدة "الأخبار" في ١٦ كانون الأول ٢٠٠٩. [على الشبكة] تم تصفّحه في ٢٥ تموز ٢٠٢٠.

al-akhbar.com/Literature_Arts/121805

¹³⁹ من مقابلته مع كريستين حبيب أنفة الذكر.

¹⁴⁰ [على الشبكة] عمل منشور على صفحة الفنان في ١٩ تموز ٢٠١٣، وتم الإطلاع عليه في ٢٩ تموز ٢٠٢٠.

تعود لوحة "العصفور والسكين" هذه إلى عام ٢٠١٢، وتدفع إلى التفكير في جوهر المأساة عن طريق الإيحاء. يمكن أن يُهدى هذا العمل مثلاً إلى شعب العصافير الصغيرة التي اغتيلت في بداية طيرانها عام ٢٠١١، أو إلى تلك التي قُتلت قبل ذلك بكثير عام ١٩٨٢. قد يُنظر إلى هذه اللوحة كاحتفاءً بحمام حميدو الذي ذكره الفنان خالد الخاني الناجي من مجزرة حماة. عندما تمّ اجتياح حي البارودية، وبعد أن علت أصوات القتل وهياجه، صعد حميدو، وهو مربّي حمام، إلى سطح البناء ليطلق سربه للمرة الأخيرة. كان صوته المحرّض لطيران حمامه يخترق الأجواء، وكان هديلها يختلط مع أزيز الرصاص: "كانت صرخاتها كصرخاتنا¹⁴¹". تسلّى الجنود بقتص حمام حميدو الذي لم يستسلم، فاستمر في الصراخ وفي تحريض طيوره على الطيران حتى قُتلت كلها وصاحبها:

"انطفأ حميدو على سطح بيته ولكن صوته لم ينطفئ أبداً من ذاكرتي. كأنه كان يبيث في ما أحسه في رحاب السماء. [...] كان يعلم قبل غيره أن الوحوش أنت لتقتضي على جميع الطيور، فرحل مع حمامه إلى المكان الذي تمنى أن يكون فيه¹⁴²".

إنّ هذه المجابهة العقيمة بالطبع، وهذا الثبل الشديد أمام الموت، هما ما نقلته طيور وأسماك يوسف عبدلكي. هذا هو الموقف الوجودي لهؤلاء الذين يعلمون أن مقاومتهم لن تجدي فتيلاً على الأرجح، ولكنهم لا يترددون في الوثوب إلى السطوح والطيوان والقفز مع أنهم مقيّدون بحبل يلف أجسادهم الغضة. إنهم يعارضون المبدأ التدميري لنظام الاستبداد وللكتاب التي تنافسه في وحشيته. إنه موقف جميع الذين رفضوا "درس حماة" (الدراسة ١).

حتى التهديد بالتدمير الشامل وبحرق البلد على بكرة أبيه، على مثال حماة، لم يكفٍ لمنع انتفاضة ٢٠١١. لا ينجم عدم جدوى الردع عن العجز عن الترهيب. على العكس، لم تترك نوايا النظام التدميرية أي ظلالٍ للشك في ذلك. اندلعت الاحتجاجات رغم التيقن من أن التهديد سينفذ، ونُفذ. ويكمن خطأ التهديد هذا في الظنّ بأن الخوف من الموت يكفي لشلّ العمل، ويفترض الأولوية المؤكدة لإرادة البقاء على قيد الحياة وانتصارها على أيّ إرادة غيرها. إلا أن هذا الافتراض قائم على نسيان ما كرّره نيتشه مراراً: ليست إرادة الحفاظ على الحياة سوى درجة متدنّية من إرادة القوة.

مع ذلك تقوم إرادة البقاء هذه على الصراع، فلا يكون التنازل عن الحرية نهائياً. يذكر غونتر أندرس، في نصّه "معانيات الحرية" (١٩٣٦)، بأنّ البقاء على قيد الحياة هو دائماً تنازلاً يقدّمه الوعي للضرورة: للاستمرار في الحياة، يتنازل الوعي عن بعض متطلباته في المعنى وتطلعاته إلى الحرية. أي أنّ كلّ تنازلاً هو شرٌّ مخفّف هنا، وهو أيضاً وسيلةٌ لتحقيق أهدافٍ تقتضي منا مناوراتٍ عدّة. وإذا استعدنا في هذا الخصوص نموذج الجدل الهيجلي المتعلّق بالصراع مع الموت، لرأينا أن أحد المتنازعين يتنازل ويخضع ليحافظ على حياته فيصير مملوكاً للآخر. ولكن هذا التنازل بالذات هو ما سيسمح له بالتحكّم في الطبيعة، مما سيدفع بالعبد تالياً إلى الحرية. العبودية هي تخلّ مؤقت عن الهدف المنشود، أي الحرية.

¹⁴¹ Khaled al-Khani, « Histoires de Hama. Souvenirs du peintre Khaled Al Khani », trad. Annie Bannie, 2013. [En ligne] consulté le 27 juin 2020 : anniebannie.net/2013/02/13/histoires-de-hama-souvenirs-du-peintre-khaled-al-khani/

¹⁴² المرجع السابق.

لكنّ خلافاً لهذا الجدل الهيجلي، لا تخضع أسماك يوسف عبدلكي وطيوره للعبودية بل للردل (abjection). هي لا تضع قواها في خدمة إرادة المالك لتبقى على قيد الحياة ولتتال من ثمّ حريتها، لأنّها مجبرةٌ هنا على التخلي عن كلّ إرادةٍ وكلّ قوة. المرذول ليس عبداً بالمعنى الذي قصده هيجل، فحالته لا تقضي إلى إمكان التجاوز الجدلي والارتقاء الذي يخوّل المملوك أن يصير مالك الطبيعة، وأن يصير تالياً سيّد السيّد. لذا لا تستطيع التنازلات التي يقدمها الوعي حين يكون مرذولاً إلا أن تدفعه إلى اليأس، وللتخلّص من هذا لا بدّ من التمرد. لا يُخترل هذا التمرد من بعدُ في قلب سلطةٍ بأخرى، إنّه قبل كل شيءٍ مكانٌ تؤكد الذات، لذا قام التمرد بغضّ النظر عن جدواه.

هكذا تختتم سلوى إسماعيل كتابها عن قواعد العنف في سوريا بالسؤال التالي: "هل يجب أن يؤخذ بشعار الموت ولا المذلة بحرّفيته؟"¹⁴³ تُوضّح هذا الشعاع شهادةٌ إحدى المشاركات في ثورة ٢٠١١: "شرحت لِمى أن الناس إن لم يثوروا فلن يكونوا بشراً"¹⁴⁴. لم يعد الرهان جدلياً أطرفها السيادة والعبودية – فتكون العبودية في هذه الحالة المخرج الوحيد – بل تعارضاً مطلقاً بين الكرامة والردل. هذه هي النتيجة التي استخلصتها سلوى إسماعيل من شهادة لِمى ومن بحثها:

"أعود إلى جمالية الثورة عند لِمى. وسط الدمار والخراب، قد يستطيع المرء أن يجد أيضاً قوةً تنبئى البحث الأساسي، وهو التأكيد على إنسانيتنا وعلى الرغبة في حياةٍ تستحق أن تعاش"¹⁴⁵.

لا تقوم الحياة الكريمة أولاً على تأمين ظروف معيشةٍ معيّنة بل على تأكيد قوة الذات. لذا تتكلم سلوى إسماعيل في معرض حديثها عن لِمى على "جمالية الثورة"، محيلةً هذه "الجمالية" على المساوية النيتشوية. لا بل تعطي سلوى إسماعيل هذه الاستطيقا المعنى الذي أعطاه فوكو للغندورية (dandysme)¹⁴⁶ كشكلٍ من أشكال الانشغال بالذات: لا يقوم الفعل على التغيير السياسي المرتجى منه بل على تأكيد الذات. هذا النوع من الذاتية هو بالضبط ما تؤكده حيوانات يوسف عبدلكي، لكن – وهنا تكمن المفارقة – في لحظة موتها. في صده، إذا أشرنا إلى استطيقا نيتشه كما فعلت سلوى إسماعيل، فهذا لكي نسلط الضوء على الانزياح الذي حقّقه الفنان إزاء هذه الجمالية المساوية.

يرى نيتشه أنّ لكلّ جماليةٍ بعداً تضليلياً. وحين تناول هذه المسألة في كتابه الأول "مولد التراجيديا"، أعاد تأكيدها لاحقاً في مقدّمته النقدية، قال: خلف معاداة الفن "كنت دائماً أشم رائحة معاداة الحياة، أحس بانعدامٍ في الذائقة والموقف الغاضب من الحياة ذاتها، مع أن الحياة تقوم على المظهر والفن والخداع والرأي الشخصي وضرورة نسبية النظرة (Perspektivismus) والخطأ"¹⁴⁷. الفن توكيدٌ للحياة بصفتها لا تنفصل عن الوهم، ممّا دفع نيتشه إلى تمييز ثلاثة مستوياتٍ من الوهم¹⁴⁸. الوهم الأول سقراطي، ويتعلق بالمعرفة النظرية التي تظنّ أنها قادرةٌ على إدراك العالم وتأمين السعادة عن طريق الفضائل الفكرية. هو وهم "القدرة على مداواة

¹⁴³ Ismail, *The Rule of Violence*, p. 203.

¹⁴⁴ المرجع السابق، ص ٢٠٢.

¹⁴⁵ المرجع السابق، ص ٢٠٤.

¹⁴⁶ يقول ميشيل فوكو في نصّه "ما الأنوار؟": "يقوم زهد الغندوري على أن يحوّل جسده وسلوكه وأهواؤه ووجوده إلى عمل فني".

Cf. « Qu'est-ce que la lumière » de Michel Foucault dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 390.

¹⁴⁷ نيتشه، "مولد التراجيديا"، مذكور أنفاً، "محاولة في النقد الذاتي"، المقطع ٥، ص ٦٧ (ترجمة معدلة).

¹⁴⁸ المرجع السابق، المقطع ١٨، ص ٢٠٦.

الجراح الوجودية الأبدية [بفضل المعرفة]¹⁴⁹. سقراط هو رجل "منكر للمأساة" لأنه يرفض أن يعاين هاوية الوجود العميقة التي تبقى عصيةً على التعقل والاختراق.

الوهم الثاني أبولي، وينبسط "كستارٍ جمالي مغرٍ"¹⁵⁰. تمكّن هذه الحجب الشاعرَ والفنانَ من تحمّل الهاوية التي يخفيانها خلف الأشكال اللغوية والتصويرية وجمالياتها، الضرورية مع ذلك لكل مأساة، فالمأساة قائمةٌ على العلاقة بين أبولو وذيونيسوس، بين الأشكال الجميلة المكتملة والهاوية.

الوهم الثالث ذيونيسي. يُبرز الدافع الأبولي البطلَ كفرد، ممايزاً بينه وبين المُشاهد. ولكن المُشاهد، في زخم الوجد الناجم عن الدافع ذيونيسي، يختبر الوحدة خارج حدود الفرديات، الوحدة الحية التي تتعدّى الحدود الفاصلة بين شخصيات المأساة، وكذلك بين المُشاهد والبطل. ويكمن الوهم هنا بالاعتقاد "بأنّ الدوامة الخالدة للظواهر الحياتية سوف تبقى مستمرةً بعزيمة ثابتة نحو الأمام"¹⁵¹ دون أن تتقوّض، أي أن الشعور بوحدة الكائن سيستمر حتى بعد زوال البطل التراجيدي، وذلك من خلال الأبطال الجدد الذين سيظهرون. الأبطال هم أقنعة ذيونيسوس، وهم الأشكال العابرة للحياة. "إنّ ما تصرخ به التراجيديا هو: نحن مؤمنون بخلود الحياة"¹⁵².

هذا هو الوهم الذي تتجاوزه تحديداً الكائنات المأساوية عند يوسف عبدلكي، فلا يهتمّ الفنان بلحظة الوجد ذيونيسي التي تدفع البطل نحو مصيره، لأنها قوّة مليئة باليقين من جوهرها الخالد الذي يتجاوز تناهي الأشكال. وهو ذات اليقين بأن الحياة ستستمر رغم تدمير فردانية أبطالها المأساويين. يستحوذ يوسف عبدلكي على اللحظة الحاسمة التي يصبح فيها هذا الوهم النبيل مستحيلًا. يلتقط الفنان اللحظة التي لا يبقى فيها شيءٌ سوى القوة الأخيرة التي تؤكّد ذاتها في وجه من يضطهدها، لكن من دون أي يقين. إنه يلتقط ما يمكن أن نسميه بالعنصر التراجيدي الأقصى.

على غرار البطل المأساوي النيتشوي، يتخلّص فنانُ التراجيديا القصى من العلاقة القائمة بين العلة والمعلول، وبين الفعل ومنفعته، فيؤكّد على الفعل بطريقة غير مشروطة، أي بصرف النظر عن نتائجه. إنّ الفعل المأساوي الذي يؤدي إلى موت صاحبه لا يبتغي شيئاً خارج هذا الفعل. ومع ذلك لا يكون هذا الموت عبثياً، ذلك أن الغاية تكمن هنا في إرادة القوة، هذه الإرادة التي تتحقّق في الـ "لا" المطلقة التي يشهرها في وجه قاتله. تبقى هذه الإرادة إرادة قوة، لأن الهزيمة ليست تدهوراً، ونزاع الموت هنا ليس انحطاطاً في القوى. في اللحظة الحاسمة التي يلتقطها الفنان، تحشد القوة ذاتها لتؤكّد نبل الكائن في وجه القوى الهدامة. ولكن لا تقوم هذه الإرادة على قوة المخلوقات الاستثنائية، قوة "الساتير (Satyr) الملتحي المبتهج بالهه"¹⁵³ كما رأى نيتشه. كان الساتير النيتشوي "نموذجاً للإنسان، كان التعبير عن أرقى وأقوى مشاعر الإنسان، الكائن المرح الملهم بسبب قربه من إلهه"¹⁵⁴، ففيه يتحقّق تحوّل الإنسان المأساوي فيغدو بطلاً ذيونيسياً، وفيه يتأكّد فائض القوى الاستثنائي الذي كان يبيث الحياة في جسده، وفيه يتجسّد معنى العنصر المأساوي. يعلّق دولوز على ذلك قائلاً: "إنّ الإنسان المأساويّ يؤكّد الألم المرير لأنه قوي وغني وقادر على تأليه الوجود"¹⁵⁵. في المقابل، لا يتمثّل العنصر المأساوي الأقصى

149 المرجع السابق، ص ٢٠٦ (ترجمة معدّلة).

150 المرجع السابق، ص ٢٠٦.

151 المرجع السابق، ص ٢٠٦ (ترجمة معدّلة).

152 المرجع السابق، المقطع ١٦، ص ١٩٦.

153 المرجع السابق، المقطع ٨، ص ١٢٧.

154 المرجع السابق، ص ١٢٦ (ترجمة معدّلة).

155 Deleuze, *Nietzsche*, p. 66.

عند يوسف عبدلكي أبدأ بالساتير بل يترسخ في عصفور، في سمكة أو فراشة. وقوته ليست هائلة، وليست بذي اتساع يمكنها من تأليه الوجود. إنها ببساطة قوة الكائن الهامشي في لحظته الأخيرة، هو الذي يعلم أنه خسر كل شيء، ولكنه يستجمع إمكانيته الأخيرة، لا ليزيد من عمر حياة منقوصة، وإنما ليسطع في آخر إشراق له، إشراق عين مفتوحة لحظة موتها، أو إشراق الهبة الأخيرة لسمكة تختنق فوق الأرض الباردة. يبدو أن عين الشهيد والسمكة تقولان لنا: "عش بإشراق حتى ولو للحظة!" إن رصاصة الجندي وساطور بائع السمك لا يشكلان تهديداً يشل، إنهما مناسبة قصوى لتهتف بـ"لا" تفوق حجمك.

يتقاطع الطابع الحيواني لشخصيات يوسف عبدلكي المأساوية مع الدينامية التي تسكن عمل صفاء الست (الدراسة ١١). ولكن، خلافاً لـفن صفاء الست التي توقفت عند العار من أن يكون المرء إنساناً، يوظف يوسف عبدلكي بطولاً من نوع خاص. هو لا يتكلم هنا عن العار بل عن قوة الكائنات الهامشية البائسة.

ثمة بطولاً مأساوية عند شخصيات يوسف عبدلكي، بطولاً السمكة التي تثب، بطولاً الذراع المقطوعة بقبضتها المغلقة، بطولاً الحذاء الممزق المستعد للعدو. ولكن هذه البطولة تتجلى في لحظة خاصة جداً، كان من الممكن لها أن تظهر ربما بطريقة مطمئنة أكثر لو أنها التقت قبل ذلك، أي قبل أن ترمى السمكة على الأرض، وقبل أن تقطع الذراع، وقبل أن يتمزق الحذاء، أو أن تنغرس شفرة الساطور. عندئذ كان من الممكن أن يتطابق العنصر التراجيدي عند عبدلكي مع نظيره النييتشوي القائم على تفضيل "للصعب، للمرعب، للشرير، للإشكالي في هذا الوجود"¹⁵⁶، ينجم عنه اكتمال وجودي لحياة فياضة تؤكد ذاتها عند عتبة تدمير البطل المأساوي. ولكن البطولة المأساوية عند عبدلكي هي بطولاً الكائن الذي قد هُزم بالفعل، فُيد كالسمكة، أو دق بمسمار كحبة ليمون، أو فُيد وسُمّر كجمجمة في لوحات أخرى.

قبل ٢٠١١، كانت لوحات "الطبيعة الصامتة" الهائلة ليوسف عبدلكي تمنح الكرامة للمحرومين عبر تكثيف وجودهم والعمل المضني الذي يكرسه الفنان لتأكيد حضورهم. في هذه اللوحات، كانت الأطراف تحتل المركز. ولكن بعد ٢٠١١ اجتاح اللوحة القهْر وما جليه من الحبال التي تقيد، والمسامير التي تعذب، والسكاكين التي تنغرس. وبما أن اللوحة تكبر الأشياء الصغيرة، فهذا يعني أن الأطراف قد استولى عليها التدمير بالكامل، أي أن مبدأ التدمير قد صار مطلقاً على ما يبدو. في اللوحة التي تكبر الأشياء الصغيرة، تظهر إذن قوى القمع والتدمير هائلة وحتمية وغير متناسبة مع طبيعة هذه الكائنات البسيطة. الخيط الذي يلف الحشوة التي ملأ بها الطباخ بطن السمكة أصبح حبالاً مريعاً للتقييد، والسكين البسيطة المستعملة للطبخ غدت ساطوراً طوله متران...

بيد أن هذا التكتيف يحدّ بشكل غير متوقع مبدأ التدمير. هذا لا يعني عدم جدوى ما يلحقه من خراب؛ على العكس فقد تعاظمت قوته أكثر من الماضي. لكنه مع ذلك سيبقى عاجزاً عن فرض الاعتراف بمنطقه، وفرض القبول بانتصاره عند ضحيته. مهما فعل المدمر ستستمر الضحية في معارضته بهشاشتها المأساوية، وبعينها التي تلمع كمبدأ نقيض. إن تقدير عمل ما بناءً على نجاحه هو مقارنة هذا العمل انطلاقاً من تحقيقه هدفه، ممّا يدفع إلى تعبئة متفاوتة للوسائل التي ستفضي إلى النتيجة المرجوة. لكن قاعدة النجاعة هذه هي ما تنبذه التراجيديا

¹⁵⁶ نييتشه، "مولد التراجيديا"، محاولة في النقد الذاتي"، المقطع ١، ص ٥٨ (ترجمة معدلة).

القصوى عند يوسف عبدلكي. يُظهر الفنان هنا ضعف القوى التدميرية المتمثل في تبعيتها لغايتها التي تريد أن تحققها، وهي تبعيةٌ قلقةٌ بالضرورة، وتتعارض بحدّة مع الاستقلالية المطلقة للعنصر المأساوي الأقصى إزاء النهاية.

أخيراً نرى أن العنصر المأساوي الأقصى عند يوسف عبدلكي يشبه بعض الشيء الحُفَر عند غيلان الصفدي (الدراسة ٥)، فهو يبحث أيضاً عن تمزيق التماهي مع المنطق التدميري السائد، لكن عن طريق المواجهة. يستطيع الحبل أن يقيّد السمكة ما شاء فيلقت عليها مراتٍ عدّة، وتستطيع السكين أن تتحول إلى ساطور أو مقصلة تهدّد العصفور. ولكن ذلك لن يغيّر شيئاً، فالسمكة والعصفور ماتا، أو سيموتان بعد هنيهة. يقول العصفور والسمكة "نعم" غير مشروطة لبادرتهما القصوى: حتى عندما تقيّد السمكة، فإنها لن تتماهى مع ما يفرض عليها، بل تبرق عينها بحرية، وعين الشهيد، حتى وإن ماتت ستعبّر عن الحياة.

يوسف عبدلكي، «السمكة المقيدة»، تفصيل



الشهيد الغريب الأطوار

فضلاً عن البطولة المهيبة للإنسان المأساوي النيتشوي، وفضلاً عن البطولة المتواضعة لأسماء وعصافير يوسف عبدلكي، هناك بطولةٌ ثالثة، مضحكةٌ هذه المرة، بطولة "الشهيد الغريب الأطوار". يبذل الشهيد حياته ليشهد بقيمة قضية ما تعيش بعده وتنتصر بهذه التضحية. لكن الشهيد الغريب الأطوار هو الشهيد الذي يخدم قضية التدميرية. إنه يضحي بحياته بسذاجةٍ مفاجئة. صحيح أنه يدرك الطابع العدمي لقوى عصره، ولكنه يختزلها بشكلٍ هوياتي: إنه يحصر النزعة التدميرية في كيانٍ سياسي محدد. لم يعد الأمر يتوقف إذن على مقاومة مبادئ وبنى، بل صار يُختزل في مقاومة كياناتٍ معيّنة. يعود استئصال الشرّ عندئذٍ إلى إبادة هذه المجموعة السياسية المؤبسة أو تلك المطيِّفة والفئوية. ويعبّر الشعار النضالي الذي كان يكرّره كلّ تلميذٍ سوريٍّ عن اختزالٍ هوياتي للشرّ كهذا. فمنذ مطلع الثمانينيات كان التلاميذ يرددون: "عهدنا: أن نتصدى للإمبريالية والصهيونية والرجعية"، وزيد عليه: "وأن نسحق أداتهم المجرمة عصابة الإخوان المسلمين العميلة"، أي تمت إضافة مجموعةٍ سياسية داخلية محددة تماماً إلى المبادئ الخارجية. يمكّن هذا الاختزال الهوياتي من انفلات القوى التدميرية للكيان الذي يمارسه، أي قوى النظام؛ وهذا ينطبق على داعش وعلى المجموعات الجهادية أو العدمية الأخرى. ولأن الشهيد الغريب الأطوار يحصر الشر في هوية خاصة، يستطيع هذا أن ينخرط كلياً في الانفلات التدميري. وظناً منه أنه يبيد "الشرّ" يقتله "الأشرار"، يعتقد أنه يفتح المستقبل من جديد ويصبو عندئذٍ إلى ترك أثرٍ مشرفٍ للأجيال القادمة.

لكنّ تضحيته هي في الواقع تضحيةٌ في خدمة الطغيان. ولن يُفيد بذل الدم إلا بتغذية آلة التدمير التي، منذ أن وُجدت، لم تكفّ عن قمع وسحق هذا الشهيد الغريب الأطوار. كان الشهيد يحلم قبل أن يموت بالمجد، وكان يظنّ ربما أن شارعاً أو مدرسةً أو مشفىً ما في الحضارة الجديدة سيخلّد اسمه. لكن تمت مواساة أهله بأن قُدّمت لهم ساعةٌ حائطيةٌ وخمسة عشر كيلو برتقال، وأيضاً – بحسب الفرز – صورة المستبدّ أو بيرق لداعش. فعندما لا يكون البديل عن الابن الفقيد صورةً لممثّل التدميرية، يكون غالباً طعاماً أو شيئاً تافهاً قابلاً للاستهلاك. والأجدى، ولكن بحضورٍ أكثر خسة، تقديم عنزة حلوب، كما حصل في السويداء عام ٢٠١٣، إذ ورّعت السلطات ٨٠ رأساً من الماشية على أسر الشهداء. في سياسة رعوية كهذه، يُستبدل الأفراد بسهولة، ذلك أن آلة التدمير تحتقر الشهداء الغريبين الأطوار الذين تصنعهم هي، كما سحقتهم سابقاً عندما كانوا على قيد الحياة. إنها تدوس على ذكراهم.

ومع ذلك يحظى الشهيد الغريب الأطوار بفنٍّ يحتفي به. نجد مثلاً على ذلك في المادية الطغيانية لجبران عباس حيدر. فهو فنّانٌ يمارس فنه في تقاطعات وأطراف الدروب، ولم يتردد في نحت بسطار هائل الحجم. على قاعدةٍ حجريةٍ نصبَ جزمةً سوداءٍ يفوح منها عطر نرجس أسلي غرسه في قمة البسطار. ومنذ عام ٢٠١٤ يحتل هذا العمل – الذي يبلغ علوه مع قاعدته مترين تقريباً – ساحةً عامةً في مدينة جبلة¹⁵⁷. وليس هذا سوى تمثال لبسطار شاب مطلوب للخدمة العسكرية، صدى معملقٍ لجحيم هيمنة الجيش. جزمة جبلة ليس وحيدةً، نستطيع التنويه

157 لمشاهدة التمثال راجع مقالة أحمد كلج "جبلة استيقظت على بوط عسكري بعد سقوط كسب"، جريدة "العربي الجديد"، ٩ نيسان ٢٠١٤. [على الشبكة] تمّ تصفحها في ٢٨ حزيران ٢٠٢٠:

<http://alaraby.co.uk/miscellaneous/2014/4/9/جبلة-استيقظت-على-بوط-عسكري-بعد-سقوط-كسب>

مثلاً بالحذاء المنصوب على مدخل اللاذقية، وإلى جانبه رصاصةً منحوتة طولها ٥٠ سم وخوذة جندي، وهو عمل تم تشييده عام ٢٠١٣ باحتفالٍ عسكري ضخم¹⁵⁸.

أثار ازدهار الأحذية هذا انتشار كليشيهات عفوية نشرها بعض السكان على شبكات التواصل: صورٌ شخصيةٌ يعلوها بسطار عسكري! وقد استلهم الفنان همام السيد من هذه الكليشيهات لوحةً ساخرة رسم فيها خمسة أشخاصٍ يعتمرون بساطير تنغرس عميقاً في رؤوسهم لتصل إلى العيون. ورسالة هذه المبالغة في موالاة الاستبداد واضحة إذ تقول: "أنتم على العين والراس". ولكن هذه الصور العفوية تعترف بشكلٍ غير مدرك أن جوهر علاقة النظام السياسي بالشعب قائمٌ على الدوس بالحذاء، فتضع نصب أعيننا السحق كمبدأ. بهذا المعنى يكون فن جبران عباس حيدر، نحّات البساطير العسكرية، ذا معنى أخلاقي تقول رسالته: "تصرف على نحو يكون فيه البسطار الأسود دائماً فوق رأسك، سأزينه من ثم بالأزهار المتعددة الألوان، وهذه لمسةٌ وردية لسحقك!"

وفقاً لهيدغر، تشكّل لوحة "الأحذية" التي رسمها فان جوخ حقيقة الكائن، حقيقة وجوده التي لا تختزل أبداً إلى مادة "الأحذية". إن العمل الفني يتضمن بذاته "عناء خطوات عمل" الأقدام التي كدحت، وفوق جلد الحذاء الملطّخ بالتراب اللزج "يقع ريّ الأرضي وشبعها"، "وتحت نعله ترحف عزلة الطريق الريفي الهابط"، وجسم الحذاء برمته يخترقه "الخوف دون شكوى من أجل تأمين الخبز، والفرحة الصامتة بتجاوز الحاجة مرةً أخرى والرجفة عند مجيء الولادة والردة أمام تهديد الموت المحيط بالإنسان¹⁵⁹". وأضاف دريدا أن أحذية فان جوخ تدفع إلى التفكير لا بل تحرّض الناس على المشي¹⁶⁰. في المقابل، نرى أن بسطار جبران عباس حيدر، مع كل ثقل الإسمنت المسلح الذي صنّع منه، لا يدفع لا إلى التفكير ولا إلى المشي، إنه يسحق كلّ تأويل. وماديته الطغيانية، التي لا علاقة لها إطلاقاً بالمادية المساوية عند يوسف عبدلكي، يشوبها شيءٌ من التهتك الذي تناوله غيلان الصفدي (الدراسة ٥)، فهي تضعنا أمام حالة تُسحق فيها كل مسافة رمزية. هي تكريسٌ لأدنى عناصر آلة التدمير. فإذا نصب تماثيله ذكرى للشهداء، فعلينا أن نقول إن هؤلاء شهداءً غريبو الأطوار، شَيّنوا في بساطير وظيفية تستعمل للإبادة.

158 لمشاهدة التمثال راجع مقالة جفرا بهاء "البسطار العسكري نصب دشنه مؤيدو الأسد على مدخل اللاذقية"، العربية، ٤ آب ٢٠١٣. [على الشبكة] تم تصفحها في ٢٨ حزيران ٢٠٢٠:

alarabiya.net/ar/arab-and-world/syria/2013/08/04/مدخل-اللاذقية-على-الأسد-مؤيدو-اللاذقية
159 مارتين هيدغر، "أصل العمل الفني"، ترجمة أبو العبد دودو، كولونيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٣، ص ٨٤-٨٥ (ترجمة معدلة).

160 جاك دريدا، "الحقيقة تشكيليًا". ترجمتنا من الفرنسية:

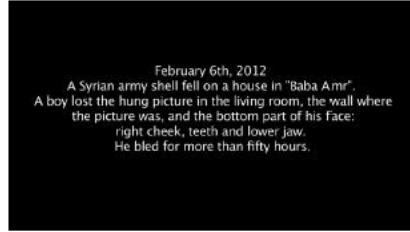
Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 321.

"كان اسمه حمزة بكور"

فيديو - ٢٠١٢

(٠١ ر٠) شاشة سوداء تذكر حروفها البيضاء
بقصة حمزة بكور.

(٠٢٤ ر٠) عنوان العمل وتهوية روسية كخلفية
موسيقية «تيلي تيلي بوم».



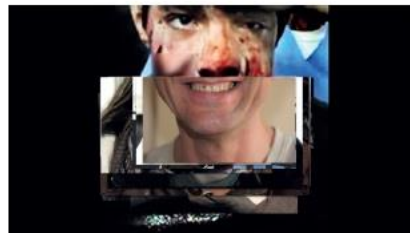
(٠٣٨ ر٠) ظهور القسم السليم من وجه حمزة،
نشاهد خلفه مزيلاً طبيياً. سيبقى هذا الثلث
العلوي ثابتاً حتى نهاية الفيلم، في حين نشاهد
على ثلثي الشاشة السفليين فم امرأة تتجمل،
تضع أحمر الشفاه وتزيل بطرف إصبعها الأحمر
الذي تعانى حدود الشفتين. تبسم.



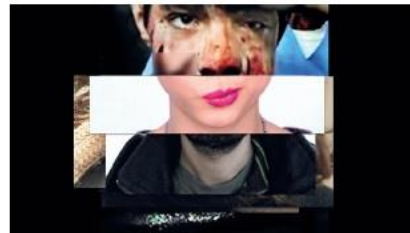
ثم تكثر. (١٩ ر١) تتوالى خمس صور لها في
لقطات غروتسكية.



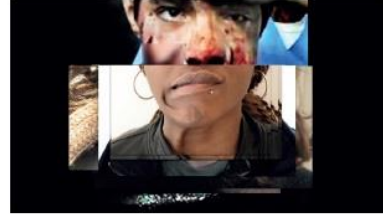
(١٢٨ ر١) سلسلة مكونة من ٣٢ كليشيه تتراكم
وتزود النصف السفلي بوجوه مختلفة. تنطلق
الأفواه المتتالية من تكشيرة قرف إلى ابتسامة
منتعشة لتتحول إلى قهقهة ضحك. ثم تعود
اللقطات الأخيرة إلى التكشيرة الأولى.



(١٢ ر٢) نشاهد مجدداً فماً مليئاً بالحياة
ومطلياً بلون وردي، يختلف عن الفم المطلي
باللون الأحمر الذي شاهدناه سابقاً، فم الأتم
الصارم. نحن أمام فم شهواني لفتاة. وينتهي
المشهد بصوت تجشؤ.



(٢١٨ ر) سلسله من ١٥ فماً عابساً مع خلفيه صفيير.



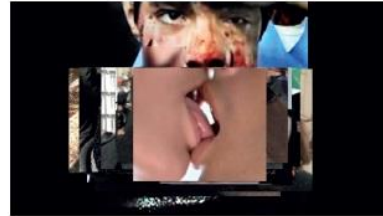
(٢٣٣ ر) عودة إلى كليشيهات الفلم الأول الذي راح يصرخ.



(٢٤٤ ر) سلسله من ١٢ كليشيهه لأفواه عاطفيه تطبيع القُبل على وقع مقطع لموزارت مأخوذ من «عريس فيغارو»، Voi che sapete. هسهسه فم (ضحك، قبلة...).



(٢٤٩ ر) فمان لشخصين يقبلان بعضهما بعضاً بشبق، ولساناهما يتداخلان ويجوسان.



(٣٠٥ ر) لقطه من فيلم يُظهر مغنيه أوبرا تؤدي مقطعاً لموزارت. ونرى صوراً متتابعه تتراكم فوق بعضها بعضاً لشخصيات مشهوره أو مجهوله الاسم. تفاحة تُقضم حتى قلبها.



(٣١٧) مارلين مونرو، شخصٌ مجهول،
لوحة الموناليزا، فم امرأة يدخن على خلفية
الموناليزا.



(٣٢٨) تُستبدل ابتسامة الجوكندا المشرقة
بصرخة مونش ثم بصرخة شديدة لممثل أوبرا
وبعدها تنالشي. خلفية لـ ١٤ كليشييه لأفواه
تصرخ، أفواه أولئك الذين كانوا يتسمون.



(٣٥٠) عودة المرأة الأولى التي تتابع ماكباجها.
تتجاوز حدود الشفتين، تلتطخ وجهها بأحمر
الشفاه. تتوقف منهارة.



(٤٣٨) شاشة سوداء. أسماء المسؤولين عن
الصوت والإخراج.



«كان اسمه حمزة بكور»
فيديو - ٥٠٣ - ٢٠١٢

داني أبو لوح

مصوّر ومخرج أفلام تسجيلية ولد في دمشق عام ١٩٨٣. تابع دراسة الإخراج في أكاديمية الفنون الدرامية في سان بطرسبورغ ما بين ٢٠٠٣ و ٢٠٠٦، وأنتج منذ عام ٢٠١١ العديد من الأفلام القصيرة والمتنوعة الأساليب مثل "حكاية ربيعية"، "رندة"، "لا بحر في دمشق"، ويعيش الآن في باريس.

الدراسة ٨ الهبة المستحيلة

"الحبّ هو أن نعطي ما ليس عندنا لشخصٍ
لا يرغب فيه".
جاك لاكان، "إشكاليّات أساسية في التحليل
النفسى 161".

ثمّة آلام لا تطاق سببتها شروءٌ لا شفاء منها. حينها لا يستطيع الطبيب إلا أن يقف عاجزاً يحاول التخفيف منها ما استطاع. في حالة من الارتباك التام، استقبل الطاقم الطبي الطفل حمزة بكور الذي اقتلّع فكّه بعد انفجار قذيفةٍ اخترقت بيت العائلة في بداية شباط ٢٠١٢. في مستشفى بابا عمرو، عاش نزاعه الأخير الذي استمر خمسين ساعة ثم أسلم الروح. كان وجهه ينضح بالدم أمام الأطباء الحائرين. لم تكن مسألة إنقاذه واردة فحسب، بل لم يكن بالإمكان أساساً التخفيف من آلام احتضاره في هذا المشفى الفقير الإمكانيات. قدّم له المعالجون كل ما استطاعوا من عناية، ولكن تسكين الألم كان مستحيلاً. عندها أخذ أحدُ الحضور المنكوبين أمام فداحة المشهد جوّاله وبدأ يصوّر فيديو الاحتضار. اللقطة مرتعشة، من الصعب جداً رؤيتها، نشرها المصوّر على شبكات التواصل، فقدم للمشاهدين منظراً مريعاً لا تطيقه العين.

ماذا بوسع الطب أن يفعل للطفل حمزة بكور؟ وماذا يستطيع الفنان أن يفعل لذكرى الطفل المبتور الفك؟

تولّى داني أبو لوح مسألة معالجة هذا الفيديو، فحافظ على فوتوغرام وحيد، مبقياً على الثلث العلوي من المشهد، يظهر فيه الجزء السليم من وجه الطفل. أما الجزء السفلي فحُجب عن بصرنا، واستُبدل بأجزاءٍ مُقتطعةٍ من وجوهٍ أخرى. هكذا أخرج داني أبو لوح فيلماً مدته خمس دقائق، وعنوانه: "كان اسمه حمزة بكور"¹⁶².

العناية بحمزة بكور

في مستشفى بابا عمرو، لم يستطع الجهاز الطبيّ أن يفعل شيئاً، ومع ذلك قاموا بعملهم، أعطوا المصاب ما كان عندهم من مسكّنات، وخاطوا ما يمكن أن يخاط، وخصوصاً غطّوا الوجه بالكمادات والشاش بدل الفك الذي اقتلّع. بعد ساعات النزاع الطويلة لفظ حمزة بكور أنفاسه كأن شيئاً لم يكن.

عندما أضاف داني أبو لوح إلى القسم المتبقي من الوجه فكاً سفلياً، كان طموحه هائلاً: كان يريد تعويض حمزة ليس فقط بوجهٍ واحدٍ وإنما بعشرات الوجوه! وكأنه رغب في أن يقول له: "لم يعد لديك شفتان لتبتسم وتكشّر وتصفّر وتطلق القبلات، لم يعد لديك أسنانٌ لتضحك وتقمض، ولم يعد لديك لسان لتمدّه، ليذندن وليقبل، لم يعد لديك فكٌ لتمضغ وتتناهب، ها أنا أعطيك إذن العدد الذي

¹⁶¹ Lacan, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », Conférence du 17 mars 1965.

¹⁶² داني أبو لوح، "كان اسمه حمزة بكور"، ٢٠١٢. [على الشبكة] تم التصفح في ٢٢ أيار ٢٠٢٠: creativememory.org/en/archives/16956/his-name-was-hamzeh-bakour/

ترغب فيه من الشفاء، شفاه ناعمة، شفاه مكتنزة، شفاه تترزين، ومن الشوارب أيضاً، تلك التي كانت ستتمو لك كما تبشّر الشعيرات الصغيرة على وجهك الغضّ. سأعطيك كذلك أسناناً كثيرة، فوضوية أيضاً، وسأعطيك فوكاً وألسنة ستمدها للمارة!" يستبدل الفنان الواقع الذي أبيد بعددٍ غير محدود من الممكنات. وبفضل المونتاج، يستعيد وجهه حمزة المبتور بعضه الناقص، ويتلقى الكثير من العناية عبر الماكياج، ثم يستقبل جميع تعبيرات الحياة. عندما يكون التدمير بهذه الشدة، يبدو أن الطب الوحيد الممكن هو الطب الرمزي.

لكن الكولاج فظّ بطبيعته ولا يخلق إلا وجوهاً مخايلة. لا يسعى داني أبو لوح إلى شفاء صورة المصاب بل إلى العناية بها. يمكن البعد الرمزي لمبادرته من أن يمايز بين الشفاء الذي يستهدف المعافاة بالتركيز على أسباب العلة، والعناية التي تهدي الألام بالتركيز على الأعراض لمرافقة المريض ما طال ألمه. تقتضي العناية هنا القبول بأن نصل متأخرين. ونصل حقاً متأخرين جداً لأن الشر قد فعل فعله: كالمحبة (caritas باللاتينية) لا تغيّر العناية (care بالإنجليزية، مشتقة من اللاتينية) البنية الإشكالية التي سببت العلة (الظلم، وشروط الحياة غير الصحية، وحرب القوى العظمى، وغيرها). ونصل متأخرين جداً لأن العلة أيضاً لا يمكن إصلاحها.

يعرف داني أبو لوح أن غاية فيلمه تقديم العناية بمدته القصيرة التي كان من الممكن أن تمتد إلى ما لا نهاية. لا تنتمي العناية إلى الفعالية الطبية ولا إلى التجارة العلاجية اللتين تقتضيان جهداً من المريض (ألم، تعب، استسلام، انتقاص، نقود) مقابل المعافاة. إنها تنتمي إلى مجال الهبة، وتجربة داني أبو لوح هي عناية قصوى، لأنها تعطي وجهاً لمن فقدته وتضيف مسةً من حياة إلى الطيف الهامد إلى الأبد.

لكي نفهم فرادتها، يجدر بنا أن نعود إلى فكرة العناية التي تناولها عددٌ من المفكرين الناطقين بالإنجليزية. إن ارتبط مفهوم العناية في المقام الأول بالعلاج الطبي، فإن تنظير العناية قد وُلد بدايةً في الدراسات النسوية. رداً على كارول جيليجان التي قالت بـ"أخلاقيّة نسائية" (women morality) تختلف في طبيعتها عن أخلاق الرجال، تعمّم جوان ترونو "أخلاقيّة العناية" (ethic of care) متجاوزةً بعدها النسوي¹⁶³. تقوم هذه الأخلاقيّة على المسؤولية والعلاقة مع الآخرين، وهي في ذلك مختلفة عن أخلاقيّة العدالة التي تقوم على مسألة الحقوق والقواعد. في هذا الشأن تستلهم ترونو أخلاقيّة المشاعر التي تكلم عنها فرنسيس هاتشسون وديفيد هيوم وآدم سميث، ولكنها تفرّق بين العناية والمصلحة مشددةً على سمتين: ترتبط أخلاقيّة العناية بوجود الآخر ولا توجد إلا عبر الفعل. وتحددها كالتالي:

"هي نوعٌ من النشاط الذي يشمل كلّ شيءٍ فعله للإبقاء على "عالمنا" وعلى استدامته وإصلاحه فنجيا فيه قدر المستطاع. ويتضمن هذا العالم أجسادنا وأشخاصنا وبيئتنا، وهي أمورٌ نسعى إلى نسجها معاً في تحبيكٍ معقّدٍ لصالح الحياة¹⁶⁴".

في إصلاح كهذا يندرج عمل داني أبو لوح الذي اهتمّ بحمزة بكور، وجنّد عشرات الأشخاص من أجله، وربط صورهم مع صورة الطفل في تحبيكٍ معقّدٍ يصرّ رمزياً على إحياء وجهه.

¹⁶³ Joan Tronto, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge, 1993, p. 21.

¹⁶⁴ المرجع السابق، ص ١٠٤.

يجب على هذا النشاط ألا يفصل عن العناية كي لا تختزل هذا الأخيرة في سلسلة من الإجراءات التقنية التي لا تهتمّ – وفقاً للانحرافات اللغوية المحتملة في المستشفى – إلا بـ "كسور الحالة رقم 165١٢". مستعرضاً صور الحرب في سوريا، حلّ بيير زاوي مثل هذا الانحراف الذي لم يول اهتماماً بشخص الآخر، قال: "إن الانتشار الفوضوي لصور القتل ولشتى المعلومات عبر الأنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي [...] قد أخرست في المحصلة صوت الشعب السوري"، إذ لم يبق "إلا أجسادٌ مقتولةٌ ومنكلٌ بها" لا تستدعي إلا "تدخلًا إغاثياً ما قبل سياسي¹⁶⁶". ويأخذ عندئذٍ على "الخطابات السياسية والإعلامية" الغربية أنها أثرت في "تجريد سوريا والسوريين من العالم". تقتصر الانفعالات المشعور بها هنا، كالتعاطف مع الضحايا والغضب من الجلادين، على المشاهد المستوح الجالس أمام شاشته ينظر إلى ضحايا خلبيين ومجردين من أي إطار اجتماعي وسياسي. نعيش هذه الانفعالات من دون أن "نتقاسم سوياً عالماً مشتركاً".

في المقابل، هناك خطابٌ آخر يتيح لنا أن نرى "أشخاصاً فريدين يظهرون في مجتمع معقّد للغاية، محبوب من تضامنٍ أفقي ووحشيةٍ دولية، من حبٍ ورعبٍ، وكرامةٍ ودناءة، ولكنه [...] يطرح ذاته في إطار عالمٍ مشترك بيننا¹⁶⁷". من المهمّ بمكانٍ أن نلاحظ أن المفردات التي استخدمها بيير زاوي هي نفس مفردات أخلاقية العناية، إذ يؤخذ بالحسبان الوجود الفريد للآخر، وشبكة العلاقات، والحفاظ على العالم المشترك. تنتمي صورة حمزة بكور فعلاً إلى تلك الصور التي يمكنها أن تؤدي إلى الموت. وصورة الألم البحت هذه، يعيدها داني أبو لوح إلى العالم. وبعد أن يعطيها اسماً خاصاً، وبعد أن يحدّد سياقها بنصّ معيّن، يُرجع لهذا الفتى أمّاً تعنتي بفمه، ويعيد له عدداً من الأصدقاء، ويمنحه مشاعر ورغباتٍ لائقةٍ بصباه يتقاسمها معه بتواطؤٍ جلي. وكما توجد معالجة تقنية بحثة أو على العكس عناية مركّزة تهتمّ بالمقبلين على الموت، تنسرح هذه الثنائية أيضاً على الصور: فإن نُظهر بوضوح لا يكفي لنُظهر بعناية، لأن الأمر يمكن أن يصبح فحشاً. لا ينبغي على الفنان أن يراعي فقط الواجب الأخلاقي الذي يأمره بإبراز الحقيقة، بل أن يتحلّى أيضاً بأخلاقية العناية في معالجته الصور.

ولكن أليست المهمة عويصة جداً في حالة حمزة بكور؟ لنعدّ إلى مراحل العناية الأربع التي ذكرتها جوان تروننتو. تقتضي العناية تقديرًا في المقام الأول، و"اهتماماً" (caring about) يدفع إلى "ملاحظة وجود حاجة ما والموافقة على ضرورة الاستجابة لها¹⁶⁸". تظهر هذه الحاجة في فيديو حمزة بكور، فالقنبلة لم تُحدث جرحاً عميقاً فحسب، بل رسمت وجهاً معيناً أو صرخةً معينة بالأحرى أفدح من فكّ تمّ انتزاعه، وأبلغ من صرخةٍ صامتة، إنها صرخةٌ بدون فم.

نواجه مع هذا النداء البائس المرحلة الثانية من أخلاقية العناية، أي "التكفّل" (taking care of)، ويعني الأخذ على العاتق الشخصي مسؤولية الاستجابة للحاجات. وحول هذه النقطة تؤكد جوان تروننتو أنه "إذا ظنّ أحدهم أنه لا يمكن عمل أي شيء تجاه الحاجات المطروحة، فلا توجد تالياً إمكانية تكفّل مناسبة¹⁶⁹". هذه هي الحال أمام وجه حمزة بكور، إذ لا يمكن فعل أي شيء. ومع ذلك يرفض داني أبو لوح ألا يفعل شيئاً، يفعل ما يستطيع فعله حتى لو كان ما يقوم به غير مُجدٍ.

¹⁶⁵ المرجع السابق، ص ١٢٣.

¹⁶⁶ Pierre Zaoui, « La démondanésation de la Syrie », intervention orale au colloque « Syrie. À la recherche d'un monde », organisé par Catherine Coquio et Nisrine Al Zahre, Paris Diderot, 14 décembre 2017. [En ligne] consultée le 30 juin 2020 : diderot-tv.u-paris.fr/videos/destruction-du-monde-et-invisibilisation-de-levenement-1-0

¹⁶⁷ المرجع السابق.

¹⁶⁸ Tronto, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁹ المرجع السابق، ص ١٠٦.

بالنسبة إليه، يجب على أخلاق العناية ألا تتعارض مع المبدأ الأخلاقي الكانطي. أجل، ليس الواقع هو الذي يحدّد إمكانيات العمل بل المبدأ الأخلاقي. يرفض هذا المبدأ أن تتحدّد الفاعلية وفقاً للإمكانية، لأنه يفرض أولوية الواجب على قابلية الفعل: "واجبك يقتضي قدرتك"، هذا ما يعلمه المبدأ الكانطي. هكذا يحاول داني أبو لوح خلق ممكن ما ليؤدي واجبه مجيباً نداء صرخة بلا فم.

ومع ذلك، يقوم فنه على لبسٍ أساسي: إنه إبداعٌ خلفيته التدمير، إبداعٌ يحاول أن يفعل شيئاً في واقع تحدّده دينامية تقليص الممكنات لا مضاعفتها. عندما خصّ الفنان حمزة بكور بعددٍ مختلف من الفكوك، قام بخلق تشكيلاتٍ من بقايا وكياناتٍ جزئية تتسم بالعوز. وفي هذا يقوم فنه على الحرتقة (bricolage). تحيل الحرتقة، كمفهومٍ وضعه كلود ليفي ستروس ليفكّر في تاريخية البنى الأنثروبولوجية، على "التدبير دائماً بما يتوفّر، أي بواسطة مجموعة محدودة من الأدوات والمواد غير المتجانسة"¹⁷⁰. خلافاً لعمل المهندس الذي يتّبع مخططاً معيناً، لا ترتبط الحرتقة "مع أي مشروع محدّد، فهي نتيجة عارضة للمصادفات التي أغنت مخزونها بمخلفات ما تمّ بناؤه أو تهديمه سابقاً"¹⁷¹. تستخدم الحرتقة البقايا معيدةً تصوّر هذه المعطيات الموجودة. هكذا يحلّل عالم الأنثروبولوجيا مثلاً أسر الأساطير كأنها تشكيلاتٌ متنوّعة انطلقت جميعها من عناصر أسطورية ثابتة موجودة قبلاً. وكما في الحرتقة، "يقوم إبداع [الفكر الأسطوري] على تجديد ترتيب عناصر لا تتغير طبيعتها إذا ما ظهرت في مجموعة الأدوات الأولى أو في الترتيب النهائي للأشياء"¹⁷².

ثمة بعدٌ أساسي يجب أن يؤخذ في الحسبان هنا، ألا وهو طبيعة عناصر التشكيل، فهذه العناصر ليست قطع بناءٍ أو وحدات معنى، هي بالأحرى "أنقاض" و"شذرات"، كما أكد بول ريكور في معرض انتقاده لليفي ستروس¹⁷³. خلافاً للأنقاض وما تمثّله من "عطالة المدلول المسبق" ومن معنى جامدٍ نكتفي بتوليفه مع عناصر أخرى، تحتوي نصوص الكتاب المقدس وفقاً لريكور "ثراءً دلاليّاً"، و"فائضاً مدلولياً" فهي مليئة بمدلولات جديدة تضاف إلى ما سبقها فتشكّل عالماً جديداً من المعنى¹⁷⁴.

ولكن ألا يصحّ هذا أيضاً على الأنقاض التي ينطلق منها المحرّق ويعمل؟ الأنقاض ليست قطعاً من بناء ما بل أجزاء مكسورة من كلية أولى، ولذا يحافظ الجزء على شيء من عالمه الأصلي، ولكنّه يقدّم في الوقت ذاته جدّةً ممكنة غير متوقعة. هذا ما أظهره بحذق عالم الأنثروبولوجيا أندريه ماري في خصوص الحرتقة الدينية الإفريقية التي تجمع بين القديسين الكاثوليك والآلهة المحليّة. تقوم الحرتقة هنا على الربط بين "مسعى بنيوي" معين و"دينامية تكوينية"¹⁷⁵، على نحو لا يكون فيه مفهوماً "الأنقاض" و"الفائض المدلولي" متناقضين. لا تقوم إعادة تشكيل العناصر في الحرتقة على إعادة هيكلة جزافية للعناصر، بل تؤلّف فعلاً "إبداعاً حرتقياً"¹⁷⁶ وتركيباً دلاليّاً أصلياً يأخذ

¹⁷⁰ كلود ليفي ستروس، "الفكر البري"، ترجمة نظير جاهل، بيروت، مجد، ٢٠٠٧، ص ٣٨ (ترجمة معدّلة).

¹⁷¹ المرجع السابق، ص ٣٨ (ترجمة معدّلة).

¹⁷² المرجع السابق، ص ٤١ (ترجمة معدّلة).

¹⁷³ Paul Ricœur, « Structure et herméneutique », *Esprit*, 1963 n° 322, p. 614.

¹⁷⁴ كتب ريكور في هذا المعنى: "إذا اعتبرنا من وجهة النظر هذه التمتّة التي شكلتها المرويات البابلية والكتابية (الكتاب المقدس) حول الطوفان، وكذلك سلسلة التفسيرات اليهودية والمسيحية، يتبيّن فوراً أن هذه الاسترجاعات تنتمي إلى منطق معاكس للحرتقة؛ لا نستطيع من بعد أن نتكلّم عن استخدام المخلفات في هياكل برز فيها بناء الجمل أكثر من بروز علم الدلالة، بل نتكلّم عن استخدام لفائض يكون كعطية أولى لمعنى من المعاني ويأمر بذاته المقاصد التصحيحية ذات الصبغة اللاهوتية والفلسفية التي تنطبق على هذه الخلفية الرمزية". المرجع السابق، ص ٦٤.

¹⁷⁵ Anne Mélice, « Un concept lévi-straussien déconstruit : le "bricolage" », *Les temps Modernes*, 2009/5 n° 656, p. 88-89.

نستعين بهذه المقالة في استعادتها الجدال المتعلق بالحرتقة عند ليفي ستروس وريكور وماري.

¹⁷⁶ André Mary, *Le bricolage des héros africains*, Paris, Cerf, 2000, p. 75. Cité par Anne Mélice, *op. cit.*, p. 91.

بالاعتبار المعنى الأول للعناصر في هياكل جديدة. العالم الناتج من هذا جديدٌ ولكنه أيضاً مليء بشذراتٍ من العوالم القديمة.

بالعودة إلى فنّانينا، تظهر الإبداعية الحرتقية بشكل خاص عند صفاء الست (الدراسة ١١). فلكي تصنع الجثث الحيوانية التي تحرقتها للمفقودين، تنكش الفنانة في صندوق أدواتها قطعاً حديديةً وفي صندوق خيالها أشكالاً حيوانية. وتتقضي العلاقة بين هذين العالمين المنفصلين ترابطاً دقيقاً، يبقى فيه أصل النوايض والبراعي والعزقات وما تحمله هذه البقايا من عالمها الصناعي مرئياً في الهيكلية الجديدة، مما يضيف مستوى آخر في التأويل ويفتح الطريق أمام معنى جديدٍ للعار كما سنرى. وعند داني أبو لوح كذلك، تحمل أجزاء الوجه عالمها معها. وفعلاً نلاحظ أن الثلث العلوي من اللقطة لا يُظهر فقط وجه حمزة بكور، بل هو صورة مقتطعة تحتوي على عناصر أخرى، كقصاصة مريول تحمل معها عالم المستشفيات. أما في الثلثين المتبقين الفائضين بصورٍ مختلفة، فننتعرّف فيهما بعوالم أخرى بما تحيل عليه من عمارة هوسمانية وسحن وإيماءات خاصة بالمجتمع الفرنسي. يرسم عمل المحترق في المحصلة جسراً من العناية بين العالمين.

عندئذٍ تصير الصورة النهائية أغنى من توليفٍ بسيطٍ بين عناصر مبتورة من معانيها. تشكل العناصر الداخلة في تركيب الوجه الجديد لحمزة "فوائض مدلولات" تكون، إذا نُظر إليها بذاتها، ترسيمات لوجوهٍ أخرى، وجوه كاملة بترها مخرج الفيديو. لكن، ولهذا السبب تحديداً، لا تكفّ الصورة الصادمة عن البروز: يميل المشاهد بشكل عفوي إلى سحب الجزء الذي ألصقه الفنان، في حركة مشابهة – دون أن تكون مطابقة – لحركة الترسيم المضادة، بناءً على المبدأ الذي اشتغل عليه خالد ضوا (الدراسة ٣)، فيظهر الوجه الذي فقد فكّه مجدداً في أفق تلاشيه.

مع المرحلتين الأخيرتين لأخلاق العناية، يجابه فنّ داني أبو لوح مأزقاً. فبعد الاهتمام والتكفل، تتحقق العناية في "فعل الاعتناء" (care-giving) الذي يجيب فعلياً على الاحتياجات. والحال هنا أن جوان تروننتو مصيبة في إلحاحها: إن تأمين العنايات "يقضي ممن يؤمنوها أن يكونوا على تماس مع من يعتنون بهم"¹⁷⁷. ليس فقط موت حمزة بكور هو الذي يجعل هذا اللقاء بين الفنان المعالج ومريضه لقاءً مستحيلاً، بل أيضاً الطبيعة غير المادية للاستغاثة والإجابة. ثمة بؤسٌ حقيقي في فعل العناية مع غياب مكان للقاء. إذا كان محمد عمران (الدراسة ٢) يحدّد الطاغية عبر تكثيف انحطاطه وتحويله إلى طيف، فإن داني أبو لوح يجابه عاجزاً الحضور الافتراضي للضحية الطيفية الذي يوقّر له قُرباً مزيفاً، بما أن الاتصال مستحيل.

ينطبق هذا على المرحلة الرابعة المتمثلة في ضرورة "استقبال العناية" (care-receiving)، أي تفاعل المريض مع أشكال العناية التي تقدّم له. لا تتوقّر لدى داني أبو لوح أي وسيلةٍ ليعرف إن كانت العناية التي يُبديها لصورة حمزة بكور ستقدم لها شكلاً من أشكال المؤاساة أو تكديراً لا يطاق، ولا سيما أن العناية تتطلب قبول الشخص بها¹⁷⁸. إذا يُطرح فعل العناية نفسه هنا كفعلٍ مستحيل، وهذه الاستحالة تتعلق جوهرياً بمفهوم الهبة.

¹⁷⁷ Tronto, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁸ المرجع السابق، ص ١٣٤.

في استحالة الهبة

أن تقتضي العناية من جهة إجابة النداء، ومن جهة أخرى استقبال ما تقدمه هذه الإجابة، يعني هذا أن العناية مرتبطة باقتصاد الهبة الذي مايز مرسيل موس بينه وبين اقتصاد السوق¹⁷⁹. ترتبط الصفة في اقتصاد السوق بمنطق مزدوج، الشراء والبيع، وفيه تتساوى السلعة مع الثمن المقدم. لكن المجتمعات البشرية، كما لاحظ موس، لا تخضع كلها لهذه الهيكلية. في المجتمعات الميلانيزية مثلاً يقوم الاقتصاد على الهبة، ومنطقها ثلاثي: أن نعطي، أن نستقبل، أن نرد. يقتضي الاستقبال هنا دئناً يجب تسديده لاحقاً، وهذا ما يسميه موس بالهبة المقابلة (contre-don). فبينما يقوم التبادل في المنطق الأول على علاقة مساواة، تُحدث الهبة خللاً في التناظر لا يُستوفى أبداً، ولكنه يتجاوز في هبة مقابلة أكثر سخاءً. فتحدث عندئذٍ مزايمة تحدّد حركة انتقال المقتنيات.

تكون الهبة أحادية الجانب في العناية. عندئذٍ يحصل عدم تساوي بين المعالج الذي يعطي والمعالج الذي يتلقى. ولكي تتحقّق هبة كهذه، لا بد للمعالج أن يقبل تلقي العناية وأن يعترف بوضعه الهشّ وبتبعيته للآخر، أي أن يعترف بأنه محرومٌ، وبأن للآخر سلطةً عليه.

في حالة حمزة بكور، يستحيل بصراحة أن يكون هناك اقتصاد هبة كهذا. وحدها الهبة البحتة وغير المشروطة يمكن طرحها. تكون هذه الهبة مستقلة عن استقبالتها، ولكنها ربما قد تكون في ذاتها مستحيلة. لقد حاول دريدا التفكير في مفهوم الهبة بعيداً عن المنطق الاقتصادي: "إذا كان شكل الحلقة ضرورياً للمجال الاقتصادي، يجب على الهبة أن تبقى بعيدةً عن الاقتصاد¹⁸⁰". عندئذٍ يصير المبدأ الأخلاقي المحرّك للهبة جذرياً:

"يجب على الهبة ألا تظهر أو تدلّ، عن وعي أو عن غير وعي، على أنها هبة يقدمها المانحون، أكانوا بصيغة المفرد أو الجمع. عندما تظهر الهبة على أنها هبة [...]، فإنها تنخرط في بنية رمزية، ذبائحية أو اقتصادية تلغي الهبة في الحلقة الشعائرية للدين¹⁸¹".

ولكي تقطع الهبة الصلة بالمنطق الاقتصادي، يجب ألا تحدّد، أي ألا تظهر كهبة. لذا يجب على الواهب ألا يصرّح بأنه واهبٌ، وإلا تنتفي الهبة وتصبح جزءاً من صفقة. ويجب أيضاً على الموهوب ألا يكون مديناً، وألا يضطر إلى رد الهبة: "على من يستقبل الهبة ألا يردّ، ومن واجبه ألا يكون عنده واجب¹⁸²". لذا عليه ألا يتوقّعها، وألا يراها، وألا تنغرس في ذاكرته كهبة. هكذا، رأى دريدا في الهبة "مرادفاً للاستحالة"¹⁸³، مع أنه يجب الإصرار عليها: "تجاوزاً لكل عودةٍ ولكل حركةٍ حلّية، [تشكل هبة نسيان الهبة] الطريقة الوحيدة للهبة، الطريقة الوحيدة الممكنة والمستحيلة. الممكن الوحيد كمستحيل¹⁸⁴".

تطرح هذه الجذرية الهبة في مجال الاستحالة. لكن التفكّر فيها كمستحيل هو الطريق الوحيد الذي يمكّننا من أن نهب هبة النسيان، تالياً من أن نجعل الهبة ممكنة.

¹⁷⁹ مرسيل موس، "بحث في الهبة"، ترجمة المولدي الأحمر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١.
¹⁸⁰ جاك دريدا، "هبة الزمان". ترجمتنا من الفرنسية:

Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 19.

¹⁸¹ المرجع السابق، ص ٣٨.

¹⁸² المرجع السابق، ص ٢٦.

¹⁸³ المرجع السابق، ص ٤٥.

¹⁸⁴ Derrida, *Ulysse gramophone deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 20. Cité par François Nault, « La grâce du don ou l'horizon théologique de la déconstruction (Maus, Derrida, Hénaff) », *Études théologiques et religieuses*, 2010/3 n° 85, p. 307.

في إطار هذه المفارقة يصبّ عمل داني أبو لوح: إنه يتجاوز المنطق الاقتصادي للهبة في حالة حمزة بكور بإنتاج هبةٍ صرفةٍ مستحيلة، فيمنح فكاً ليس بفك، يعطيه لضحية لم تعد هنا، من دون أن يعرف أثر ما يفعل. ومع العدد الهائل من الفوك المقدّمة، يضع الفنان نفسه في إطار الهبة المستحيلة، فهو يعطي ما لا يملك، يهبه لشخص لا يريده ولا يستطيع أخذه.

العناية بصورة والحفاظ على ذكرى

بما أن هذه الهبة تريد أن تصل إلى حمزة بكور فهي مستحيلة. هذا ما يجب أن يدفع إلى التساؤل: لمن تتوجه فعلاً العناية المقدّمة للطفل؟ إن كان هذا الأخير لا يستطيع أن يتلقاها، فهل تتوجّه إلى عائلته التي شهدت معاناته؟ ألا تقدّم بالأحرى إلى اللذين شاهدوا صورته؟ وجهه الذي هو من لحمٍ ودمٍ دُفن في اليوم التالي، ولكنه بقي بصرخته المنزوعة الفم خالداً كصورة رقمية التقطها هاتف جوال بعدسته المفتوحة دائماً. لقد أصبح أيقونة للضحايا البريئة التي قتلها الوحشية الناشطة في سوريا، كما أضحي رمزاً للاندھال أمام مشاهد هذه الوحشية، أيقونة تنتشر الآن على الشبكة دون أن تمحى.

ماذا نفعل بمثل هذه الأيقونة؟ هل نرفعها لتأجيج الغضب؟ هل نوظّفها لتعبئة المشاهدين المذهولين؟ استعاد عددٌ من الفنانين صورة حمزة بكور تشكيمياً. هذا ما فعله مثلاً خليل يونس الذي بخطوطٍ إحاطيةٍ مبسّطة وبألوان لا تعرف الدرجات، رسم وجه حمزة المبتور قائماً على بركة من الدم. وهذا ما فعله أمجد وردة في مكعبه الأبيض الذي رسم على أحد سطوحه أعلى وجه الطفل، وعلى سطحٍ آخر اللحم المسلوخ والدم المنساب. ومع تعدّد سطوح هذا المكعب، يسعى أمجد وردة إلى أن يترك كما لاحظ ذلك محمد عمران "الخيار في مشاهدة إما القسم العلوي أو القسم السفلي من وجه الطفل حمزة أو مشاهدة القسمين معاً¹⁸⁵". ولكن هذا الخيار ليس وارداً في الحقيقة، لأن أمجد وردة، شأنه شأن خليل يونس، أعاد إنتاج المشهد بأهواله، مشهد مجرد من العالم. أما فارس خاشوق، فصمّم ملصقاً يُظهر أمام شمس بيضاء مع خلفية حمراء ظلاً لبشار بفكٍ سفلي مقتلع، وذلك في انتقامٍ تصويري يضاعف الكراهية. قد تطيل هذه المحاولات الفنية أمد هول الصورة الأصلية دون أن تعالج الجرح النفسي الذي يصيب المُشاهد، ولا سيّما أن ذاك الذي يتابع أحداث الساحة السورية يجد نفسه محاصراً بمفارقة فحش الصورة. تكمن المفارقة في أن الصورة تُظهر من جهة هول الوحشية من دون أي مسافةٍ رمزية، مؤكدةً من جهة أخرى على المسافة اللامحدودة التي تفصل المشاهد عن الواقع الذي يعاينه بشكل غير مادي على شبكة الأنترنت. تؤدي هذه المفارقة عند المشاهد الذي يتماهى مع الضحايا إلى إحباطٍ عميق، فتنهشه جريرة من هاجر وبقي بسبب هذه المسافة محروماً من إمكانية الفعل.

تتعرّز هذه الإثمية في مجال النشاط الرقمي عن طريق استحالة الخسارة: لا نستطيع التنازل عن شيءٍ للآخر، ولا نستطيع التضحية بالنفس في سبيله، لأن المعطيات الرقمية تُعتبر من الممتلكات القابلة للتكثير. فعلى الرغم من الاستخدام الخادع لكلمة "مشاركة" على شبكة الأنترنت، نرى أننا لا نتقاسم معطياتٍ وصوراً بل ننشرها. فبدل المشاركة، التي يتخلّى فيها أحدهم عن جزءٍ من مقتنياته للآخر، نستعويض بالنشر اللامحدود وغير الخاسر لمعطى من المعطيات. إن نجمت

¹⁸⁵ محمد عمران، "صورة الجسد المعذب في الفن التشكيلي السوري المعاصر" في "أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة"، تقديم حسان عباس، دار ممدوح عدوان واتجاهات، ٢٠١٦، ص ٣١٥.

الإثمية عن التباين بين الخسارة الهائلة التي لحقت بالضحية والرغد الذي يعيشه من لم يصبه الأذى، فإن المشاركة الرقمية لا تنفع في التخفيف من الشعور بالذنب.

هناك رسامٌ تشكيليٌ وحيدٌ اهتمّ، بحسب ما نعرف، بمعالجة الضحية وليس بتمثيل الأذى الذي لحق بها، وهو خالد الخاني: لقد أعاد إلى حمزة بكور فمه الذي يطير قبلاً ربما، في حين أن البتر قد انتقل إلى النصف الأيسر من الوجه، بحيلةٍ ذكيةٍ تربك الصورة الجارحة، وتجعلها غير مؤكدةٍ وأقل رسوخاً في الذهن¹⁸⁶. ومع ذلك، تبقى الفنون الجميلة على هذا الصعيد قريبةً جداً من الواقع، وقد ترى أنه من اللغو أن تفعل ما تجرأ على فعله داني أبو لوح، في هذا الموقع الذي تفشل فيه الجراحة التجميلية.

احتضار حمزة بكور مشهدهُ مريع، وقد صُوّر بكاميرا غير مدربة، وعُرض كثيراً دون أخذ الاحتياطات التي يقتضيها مثل هذا المشهد. صحيحٌ أننا نعلم بأن الكارثة قد وقعت، ولكن ثمة فضاءٍ فضّل ألا نتوقف عندها كثيراً. ومع ذلك نُدفع إلى رؤيتها لأنها تفرض علينا.

في نهاية المطاف، من يجب على الفنان أن يراعاه هو المشاهد المصدوم الذي هجست مخيلته برؤية تلك الصرخة المديدة دون وجه. إلى تلك المخيلة التي لا تقوى على التحرر من ذكرى الفك الغائب، يقدم الفنان مجموعةً كبيرةً من الفكوك. ومع ذلك، لا توفّر هذه العناية الشفاء، ويعلم الفنان ذلك خير علم. إن كولاجات داني أبو لوح لا تضللنا، إنها تلطف المشهد الذي لا تطيقه العين، وتستبدل الهلع الفظ بالانطباعات الأليمة التي تثيرها. تولى أكرم سويدان من قبل المهمة الجمالية التي تهدف إلى تدجين أشكال العناصر المدمرة (الدراسة ٤). وعلى غرارهِ، لا يتوجّه اهتمام داني أبو لوح الأول إلى من قُتل بل إلى من بقي على قيد الحياة، وإلى تعرّضه المستمر لشتى صنوف التدمير. في هذا السياق يشارك داني أبو اللوح أكرم سويدان في القدرة على تطوير رؤيةٍ جماليةٍ أمام الهلع، وموقفٍ مسؤولٍ إزاء الذين يجابهون مظاهر هذه الأهوال. ولكن، في حين أن أكرم سويدان يجابه عالماً من النفايات المدمرة التي يسعى إلى ترويضها، يجابه داني أبو لوح عالم الصور الرقمية واللقاءات المريعة التي تحدث فيه.

يشرح غونتر أندرس ذلك قائلاً: في وضعنا الاستطقي، انتقلنا من وجود "صورٍ في العالم" إلى "عالمٍ يظهر كصورةٍ وكجدارٍ من الصور" تجذب الانتباه دون انقطاع. لذا يدعونا الفيلسوف إلى إعادة النظر في مكانة الفن:

"بصفتنا فنانيين، يجب علينا الآن أن نتساءل: كيف يتصرّف الفن – الذي كان في السابق يمتلك احتكاراً شبه حصري لإنتاج الصور – في عالم صار عالماً كونياً من الصور؟"¹⁸⁷.

إزاء اجتياح الصور هذا، هجر العديد من الفنانين المجال التصويري الواقعي لصالح فنّ تجريدي لم يعد يمثل العالم، بل صار يثريه بأشكالٍ وألوانٍ جديدة، أو لصالح فن مفاهيمي يجابه سلطة الصور المجمّلة بممارسة تعشّفٍ شكلي يُنتج أعمالاً تقوم أساساً على الفكرة.

ولكنّ هذين المنطلقين قد لا يمكّنان من الإجابة على فحش الصور، وعلى الجرح النفسي الذي تثيره أمام المدّ الهائل لمظاهر الدمار الذي رافق الحرب في سوريا. توثقت الحرب السورية

¹⁸⁶ [على الشبكة] عمل رُسم عام ٢٠١٢ ونشره موقع "Creative Memory"، وتمّ الإطلاع عليه في ٢٩ تموز ٢٠٢٠:

creativememory.org/en/archives/51555/martyr-hamza-bakkour/

¹⁸⁷ Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 247.

بالصور أكثر من أي حربٍ أخرى، ونشر كل فاعلٍ فيها الصور والأفلام التي التقطها على شبكات التواصل الاجتماعي الكوكبية. واستخدمت الصور المرعبة كتهديدٍ أو كدعايةٍ أو كنداء استغاثة، ونشرت دون حدود. وصار الفنان يسعى إلى الاعتناء بمشاهدين جرحت أعينهم المكلومة صورُ الدمار، وهالهم مثل هذا الخراب المرعب. لا بل يصحح الفنان ما يظهر كي تأخذ صورهِ الممنتجة مكان الصور التي لا تحتمل. وداني أبو لوح ليس الوحيد في هذا المجال، ففي اليمن مثلاً تضيف سباً جلاس على الصور النمطية للقصف السعودي أشكالاً جوية، ليصبح دحّان الانفجار في مدينةٍ ما مكاناً تنتعش فيه أطيافتُ صديقة. يحمي هؤلاء الفنانون المشاهد من اليأس عندما يعلمون العين أن تصوّر العالم بطريقةٍ مجدّدة وأن ترى في ركام الحرب ترسيماتٍ لممكناتٍ أخرى.

معالجة المُشاهد واستحالة النسيان

كيف يمكن إبراز الرعب دون إرعاب ودون تعميق التدمير النفسي وتغذية الأشاعير العدمية؟ أصبح من نافلة القول ربما أن يُطرح هذا السؤال، فصور الرعب اجتاحت الشاشات أو على الأقل مرّت بها. لكن، إن لم يكن شاغل الفنان الأول معالجة الضحية رمزياً كما قلنا، بل حماية المشاهدين من الآثار المدمرة للصور، ألا نكون قد خلطنا هكذا بين الرعاية والحماية؟ ألا تُخفي حماية الآخر أيضاً الانشغال بالذات عنه، مثلما قد تخفي الهبة الأحادية الجانب اقتصاداً دائرياً قائماً على الأخذ والعطاء؟

الاختلاف بين العناية والحماية كسلوكين يتوجّه أولهما إلى رعاية الآخر وثانيهما إلى تجنّبه، كما قدّمته جوان ترونوتو، غير مناسب¹⁸⁸. يرتبط هذا التقديم بتمييزٍ ساذجٍ يفصل بين مفهومين يؤثران في بعضهما بعضاً داخل اقتصادٍ واحد. فكما أن الهبة قد تستدعي هبةً مقابلة، ترتبط العناية بالحماية التي تتيحها، فتحقيق الشفاء لمريضٍ مصاب بمرضٍ معدٍ هو في آن معالجةٌ تؤمّن له وحمايةً للمجتمع من الخطر الذي يحمله. لا بل يُعتبر ألم الآخر تهديداً للذات، أي أن العلة التي تصيب الآخر تذكر الإنسان السليم بأنه غير محصّنٍ من ضعف الجسد ومن التبعية للآخر. تنتهي العناية إلى اقتصادٍ صحيٍّ يقوم على التوقّي من العلة عبر شفاء الآخر، في حلقةٍ تتقاطع فيها العناية والحماية مذكّرةً بحلقة الهبة والهبة المقابلة، وقد بيدو فيلم داني أبو لوح تمثيلاً لهذا المنطق.

ولكن عندما تكون العلة قد تغلّبت على الآخر لا يمكن التفكير في الشفاء، وعندما تتجاوز العلة حدود الأنا تصبح الحماية أيضاً في خبر كان. أي أن معالجة المُشاهد، التي هي معالجةٌ مكثّفة، هي في واقعها معالجةٌ مستحيلة. لا تكمن هذه الاستحالة في التحدي العسير الذي تطرحه المقاربة "غير الاقتصادية" للهبة، بالمعنى الذي قصده دريدا، بل تنجم هذه الاستحالة ببساطةٍ من كوننا وصلنا متأخرين جداً. إن كانت إعادة جسم حمزة بكور على ما كان عليه تشكّل بذاتها هبةً مستحيلة، فإن شفاء الوعي عند المشاهدين هو أيضاً مستحيل.

تعترف حبكة فيلم "كان اسمه حمزة بكور" بفشل مشروع كهذا. التهوية الروسية المخيفة التي تملأ الخلفية الموسيقية – روسية كالطائرات التي تقصف المدن – تهدد الأطفال السوريين مكررة لازمتها: "تيلي تيلي بوم"، فيذكرنا المقطع الصوتي الأخير بانفجار القنابل، بوم! نشاهد في الصور الأولى من الفيلم امرأة تضع أحمر الشفاه، وهي بذلك تطلي رمزياً الجرح. تنتاب بعدها الأفواه في وضعيات مختلفة، ومن العبوس تتبثق الابتسامات والضحكات، ولكن التكشيرة تعود وتنتصر. وعندما تظهر المرأة الأولى مجدداً، فإنها تعود لتصرخ. وكذلك صراخ مونش يتغلب

¹⁸⁸ Tronto, *op. cit.*, p. 104.

على ابتسامة الموناليزا، ويليه صراخ أحد ممثلي الأوبرا الذي يتهاوى على خشبة المسرح. وفي الخلفية نشاهد أيضاً أربع عشرة كليشيه لصرخات يؤديها أشخاص كانوا سابقاً بيتسمون. في النهاية، عندما تضع المرأة الأولى طبقة من الماكياج يكون ذلك هباءً، لأن اليد تنزلق من سطوة ذكرى الصورة الأصلية فتلتصق الوجه بلونٍ يذكرنا بدم حمزة بكور. لا يجد المشاهد سلوى إذن، ويعلم الفنان الذي يعتني بالمشاهد ذلك، فيتركه يستسلم لألمه ويغرق في يأسه، ولكن من دون إحداث صدمة فظة، وبلطف.

لذا اعتمد داني أبو لوح تقنية الفوتومونتاج، ولكنه فوتومونتاج لا يسعى إلى خلق وهم تسمح به التقنية، ولا إلى خلق كليّة جديدة منسجمة كما فعل عمرانوفي عندما شكّل وجه بشار من الأنقاض (الدراسة ١). تستند التقنية عند داني أبو لوح إلى الكولاج، لأن هذا الفن الذي تطوّر كثيراً مع السوربالية يحافظ على فواصل مرئية واختلافات في طبيعة العناصر التي يشكّل منها العمل. في حوارٍ ممتع لغونتر أندرس عن السوربالية، حلل الفيلسوف النقد المشروع لغياب الوحدة العضوية في اللوحات السوربالية، فكانتاتها المتخيّلة تحمل آثار التخييب الذي يجمع أعضائها. وفي هذا تقوم حقيقة فن الكولاج وتداعي الصور:

"في العالم الحالي تُجمَع الأشياء الأكثر تبايناً، أو كما نقول الأشياء التي خيبت معاً، فيُجمَع مثلاً ما هو حي وما هو ليس بحي.

يُطلب غالباً من الشيء الحي أن يحقق الوظيفة "الشيئية"، في حين أن الأشياء – التي تأخذ شكل كيانات هائلة أو أدوات متوحّشة – صارت هي التي تنظّم "الحياة" في زمننا. التجاور البسيط والعلاقات شبه المتناسكة ورؤية آثار التخييب المشوّمة، كل هذا لم تنتجها مخيلة السورباليين، ولكن السوربالية – بتشيدها على سمات واقعنا – كانت أول من أظهر تماماً عالمنا الحالي¹⁸⁹."

يعبر غياب الربط المنقن بين عناصر الكولاج عن الطابع التشتتي لعناصر الواقع، ولا سيما الأحياء الذين يتعاركون ليجدوا مكاناً في عالمٍ آلي هُمشوا فيه، وليجدوا استخداماً للأدوات وللمواد الاستهلاكية التي فرضت عليهم. وهذا ينطبق على الصور التي تشاهد، انتقالاً من التنقيط بين المحطات التلفزيونية ووصولاً إلى نوافذ شبكة الأنترنت العديدة التي تفتح بنقرة مسعورة. يعبر الفوتومونتاج فعلاً عن هذه الحقيقة: لا نشاهد صورة بمفردها بل نراها دائماً مصحوبةً بصورٍ أخرى لا تربطها بها سوى المجاورة العرضية. يدرك المشاهد أن عليه إذن القيام بجهدٍ مستمرٍ لخلق نوع من الصلة بين تلك الصور المتنافرة، ويعيد مثل أرلوكان تشكيل ثوبه من أقمشةٍ متعددة الألوان، أو يُظهر كما فعل داني أبو لوح وجهاً بفكوكٍ هجينة لا تستطيع البتّة أن تحلّ محلّ الفكّ المقتلع.

لكن ليس لجميع الصور المقام ذاته، فالصورة الصادمة الأصلية تصيب بالعدوى جميع الصور الأخرى، لا بل بالتدهور، فتمحو الابتسامات، وتكثّف الصرخات، وتبسط اللون الأحمر الذي كان يلطخ الفكّ المقتلع. ثمة مُخرجون آخرون قد أدركوا ذلك قبل داني أبو لوح، مثل السينمائي ديفيد لينش في فيلمه "Inland Empire". نتعرّف في هذا الفيلم بامرأةٍ غداةٍ مارستها الدعارة. لكي تنسى هذه الوصمة، راحت تتسلى بمشاهدة الصور التلفزيونية. ولكنها كلما اجتهدت في التنقيط بين المحطات، من فيلم صورٍ متحركةٍ إلى مسلسلٍ رومانسي، عادت الوصمة إلى البروز في العنف الذي يصيب الأرنب الوردي وصولاً إلى البطلة التي ترتدي فستاناً من الساتان وتمضغ العلكة

¹⁸⁹ Anders, *op. cit.*, p. 317.

بطريقة مبتذلة تشوّها. باختصار، مهما سعت المرأة إلى تغيير المحطّة، فإنها تجد دائماً صورةً مصابةً بعدوى حدث البارحة. وعند داني أبو لوح، وعلى مثال لينش، لا تكتفي الصورة الأصلية بتحديد تأويلات الصور اللاحقة – أي ما تسميه السينما بتأثير كوليشوف – بل تحرمها من كل استقلالية وتطبعها بهول ما تحمل. يذكرنا هذا بما أبرزه فن غيلان الصفدي (الدراسة ٥)، أي أن اللهو هو مستحيل لأنّ أشياء اللهو ليست إلا إسقاطات لواقع مرعب نحاول نسيانه، تكرار المشهد الصادم وعودة المكبوت. تصير الصدمة عند داني أبو لوح جزءاً من الصورة. ويتحمّل المخرج مسؤولية أن يعالج جمالياً الكوارث التي أحدثها من قبله مصورو فيديو فجّار. فتصبح الصورة الفنية علاجاً يقدّم للعين المرتاعة عبر محاولة ترويض الصورة الجارحة. فتخلف (différer) الصورة عن عودتها، ويتحقّق هذا الإرجاء عبر إدخال صورٍ مختلفةٍ عنها (différencier)، تُعدي بدورها الصورة الأصلية بمسّة العناية التي تقدمها.

"يوميات الموت السوري"

رسم بالقلم الرصاص - ١٦٠ × ١٢١ سم - ٢٠١٣
من مجموعة كلود وفرانس لومان ٢٠٢١، متحف معهد العالم العربيّ



عمران يونس

ولد الفنان في الحسكة سنة ١٩٧١. تخرّج من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق عام ١٩٩٨، وأنهى دراساته العليا في قسم التصوير عام ٢٠٠٠. عرض أعماله في سوريا والأردن وفرنسا وفي بلدان أخرى. يشكّل الألم والموت موضوعين هاميين في فنه، ويشغلان منذ ٢٠١١ حيّز لوحاته كلّهُ. رسم مجموعةً كبيرةً من الأعمال ما بين ٢٠١٣ و ٢٠٢٠ سمّاها "مذكرات الموت السوري"، ومنها اخترنا هذه اللوحة.

الدراسة ٩ عودة الموتى

"أينما حدّق الإنسان سيرى المهوي. ليس النظر بحد ذاته هو النظر إلى الهاوية؟"
نيتشه، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة
فليكس فارس، الإسكندرية، مطبعة جريدة
البصير، ١٩٣٨، "الرؤى والألغاز"،
ص ١٣١ (ترجمة معدّلة).

"أولاً الحداد، نحن لا نتكلم إلا عنه. إنه
يعطي البقايا حضوراً بذاتها، فيفتح فصلاً
جديداً في علم الكينونة".
دريدا، "أطياف ماركس"، ترجمة منذر
عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري،
٢٠٠٦، ص ٣٤ (ترجمة معدّلة).

تحت وابلٍ من المطر الأسود المرسوم بالقلم، نشاهد كلباً رمادياً وكلباً قاتماً ينتصبان على
طريقة تماثيل المقابر فوق أحد الصناديق. لا يحرس كلبا الهاديس صندوقاً بل تابوتاً مغلقاً بإحكام
يمنع أشعة الشمس من أن تخترق خمسةً من سطوحه. إلا أن هذا التابوت مزوّجٌ بواجهةٍ واحدة
شفافة، فيُظهر للمشاهد جثةَ الطفل الخضراء المشعّة التي ترقد فيه.

للوحة عمران يونس هذه قرابةٌ ما مع لوحات رافدات المذبح (prédelles) ذي المنصّات
الكبيرة (retables)، تلك التي تستحضر المسيح عندما دُفن، كمنصة ماتياس غرونيفالت، وعلى
الأخص منصة هانز هولباين الصغير المعروضة في متحف الفنون الجميلة في مدينة بازل. يُظهر
هذا العمل، الذي يعادل طوله طولَ قامةٍ بشرية، المسيح مسجياً في قبرٍ على امتداد مساحةٍ حجريةٍ
باردة ومغطاة ببساط الرحمة. مشهد المسيح هذا فريدٌ بسبب خصوصية اللحظة التي يلتقطها
الفنان: إنّها لا تحيل على الصّلب ولا على التنزيل من على الخشبة، ولا حتى على مشهد النواح
حين أحاط بيسوع أقاربه ومحبه. يعود المشهد بالأحرى إلى يوم السبت المقدّس عندما تعرّضت
الجثة "للجنة الأرض" (أندريه سواريس)، هناك في قبرٍ لا تستطيع أيّ عين أن تخترقه ما عدا
عين الفنان الذي يتأمل تحلّل جسد السيد المسيح. إنّها العزلة الكاملة للابن، وقد كتّفتها عزلة
المنصة التي ترتبط تقليدياً برافدات المذبح الأخرى، تلك التي تحيل على مشاهد مختلفةٍ من حياة
المسيح. ليست هذه حال منصة هولباين التي بقيت وحيدة، فجردّ المشهد المأتمّي من معناه
اللاهوتي، وعرضت الجثة بدون أيّ مروية كان من الممكن أن تفتح الرجاء على القيامة.

عينا المسيح تجوسان في الفراغ. شعره مشعّطٌ، وصدرة مطعونٌ، وبشرته شاحبة، ورجلاه
تحملان علامات المسامير التي دُقت فيها على الصليب. أصابعه متشنّجة، وجهه ويده تشوبها
علائم التفسخ، ويجعل علو الثلاثين سنتمتراً اليأس خانقاً في اللوحة التابوت. باختصارٍ نحن أمام
مشهدٍ قائمٍ لا يترك للمشاهد أي رجاءٍ لاهوتي، فحول هذه المنصة المشؤومة جعل دستوفسكي

الأمير ميشكين يهتف قائلاً: "تستطيع هذه اللوحة أن تُفقد أيّ إنسان إيمانه!" وتستحوذ هذه الشخصية في رواية "الأبله" على السؤال المقلق الذي تطرحه رؤية جثة الضحية التي حُكم عليها بالموت:

"لو أن جميع تلاميذه والنساء اللواتي تبعنه ووقفن أمام صليبه [...] شاهدوا بأعْيُنهم مثل تلك الجثة [...], فكيف كان من الممكن أمام مشهد كهذا أن يؤمنوا بأن الشهيد سيقوم من بين الأموات؟"

ولئن تمكّن يسوع من أن يشاهد صورته هذه قبل أن يعذب، "هل كان سيُقدّم على الصلب والموت كما فعل؟"¹⁹⁰ تساءل أيضاً دستوفسكي.

تثير هذه اللوحة التي تُغرق الميت في صمت القبر إذن شكاً كبيراً لدى الأحياء. ويُحسّ عمران يونس بلوعة القبر العميقة هذه والمجرّدة من القيامة، ولكنه يرفض الصمت الخانق الذي يخيم عليها، فيحمي القبر من اجتياح السلام الأخرس. يختلف فنّه الجنائزيّ إذن عن فن هولباين المأتمّيّ دون أن يحدّد مع ذلك من كثافة المُنخوليا (الكآبة السوداوية) التي تجمعهما. ولأنه يرفض صمت القبور، يجعل المدافن تجلجل عبر نباح الكلبين. يُصنّع القبر للصراخ هنا، لا لاستقبال الموتى المكّلين بالأزهار في الراحة الأبدية. ويصنّع شقافاً كي يظهر محتواه أمام أعين الناس وكي يلمع حتّى في الليل. وعلى الأصدقاء أيضاً الإحاطة به، فتتكفّل الكلاب الوفيّة بذلك وتصرخ بدل الدفين.

لا يدفع جثمان المسيح الممدّد إلى الاعتقاد برقادٍ مخفّف، فالفنان يحافظ على العينين مفتوحتين بشكلٍ مرعب لا تبيّنان أيّ أمل. يضاعف طفل عمران يونس فقدان هذا الأمل، فجسده متشنجٌ ليحافظ على وضعية صلبه التي تشكّل أفق الوجود الأخير وذاكرته القصوى. ولكن الجثة الشاحبة، كما رسمها هانس هولباين بأطرافها المائلة إلى لون التفسّخ البنفسجي، تصبح في لوحة عمران يونس الجنائزية طفلاً مُشعباً أخضر اللون. أما انزواؤه فهو ليس انعزالياً، إذ يشكّل وحدةً مع الكلبين اللذين لا ينهشان لحمه، بل يحميانه من سعارهما ومن أنيابهما الفتّاكة. إنهما يناديان الميت، يزعلان بكنية واسم من كان عليه أن يتفسّخ في الظلمة، وينبجان ضدّ الصمت والعُقليّة فيعكّران صفو عالم الأحياء. ولكن لماذا يزعلان على هذا النحو الشديد؟

في قراءة جوليا كريستيفا للوحة "المسيح الميت" لهولباين، تذكر الكاتبة بكلمات الأمير ميشكين، وتُظهر كيف أن هذا العمل "هو من أندر الإنجازات – لا بل الإنجاز الوحيد – الذي يتحقّق تحديداً في مكان القطيعة التي تكلم عنها هيغل"¹⁹¹. تتشكّل هذه القطيعة بين تمثيلي موت المسيح: من جهة هناك موت رجلٍ يشبه كل موت، ومن جهة أخرى هناك التضحية المطلقة بالذات التي تُحقّق الانتصار على الموت. تذكر كريستيفا بالعلاقة القائمة بين هاتين الحركتين المتعارضتين قائلة:

¹⁹⁰ فيودور دوستوفسكي، "الأبله"، ترجمتها من الفرنسية:

Fiodor Dostoïevski, *L'idiote*, Paris, Gallimard, 1953, p. 265–266.

¹⁹¹ جوليا كريستيفا، "شمس سوداء. اكتاب وملكوليا". ترجمتها من الفرنسية:

Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 147.

"بما أن الموت مصوّر كأنه طبيعيّ، ولكنه لا يتحقّق إلا بشرط أن يتماهى مع آخريته التي هي الفكرة الإلهية، نشهد "وحدة مهيبّة بين الطرفين المطلّقين" و"اغتراباً كاملاً للفكرة الإلهية [...] مات الله، الله نفسه مات"، وهذا القول هو تمثيلٌ جليلٌ ورهيب، يستحضر للتمثيل ذاته هوّة القطيعة السحيقة"¹⁹².

يكدرّ مسيح هولباين الاتحاد بفصل الموت عن المطلق الإلهي، فتعيق لوحته كل إمكانية للقيامة. يُسمعنا الفنان ما يخاف دستوفسكي من سماعه: "لقد مات الله!" ويعمّق عمران يونس هذا الهلع فيعيد إنتاج التابوت الإلهي، ولكنّه يفجرّ تفسّخ الجسد بالضياء الأخضر، ويجمّد تشنّج المصلوب مضاعفاً غياب إمكانات الخلاص. في هذه الاستعادة للموضوع الديني، ما هو دور الكلبين في إعادة تأويل المشهد الإنجيلي؟ رسم عمران يونس كلبيه ربما لينبأ النساء اللواتي رافقن التنزيل من على الصليب بنحيبهنّ، واللواتي غمرهنّ شيءٌ من العزاء بسرعةٍ إذ غادرن القبر يوم الجمعة ولم يعدن إليه إلا فجر الأحد. أما الكلبان فلا يبكيان، وزعيقهما جافٌ لا يوقفه الليل. ربما استذكر عمران يونس أيضاً في عمله هذا لوحة مانيه "المسيح والملاك" التي تُظهر ملاكين مع المسيح في القبر، أو ما جاء في إنجيل يوحنا (٢٠: ١١-١٢):

"أما مريم فكانت واقفةً عند مدخل القبر تبكي. فأنحنت نحو القبر وهي تبكي، فرأت ملاكين في ثياب بيض جالسين حيث وُضع جثمان يسوع، أحدهما عند الرأس، والآخر عند الرجلين".

في حين راح الملاك يعزيان مريم المجدليّة بحضورهما الذي يشهد بأن القيامة حدثت، لينصرفا بعد ذلك تاركين الكلام للذي قام من بين الأموات، نرى أن جنة الطفل المصلوب ما زالت هناك، وأن زعيق الكلبين يشهد على وجود جثمان الله الأبدي في الصندوق. وذهب عمران يونس أبعد من ذلك بكثيرٍ لأن الجسد الذي حافظ على وضعيّة صلب المسيح ليس إلا جسد طفليّ، كما يشهد على ذلك حجم الجمجمة والمقارنة مع لوحة مشابهة تعود إلى ٢٠١٤: ليس موت الله فقط هو ما يُبقي المرء دون عزاء بل كذلك موت كل طفليّ بريء! يرفع عمران يونس موت كل ضحيةٍ إلى مصاف موت الله، فالفنان الجنائزي، كما سيبدو لنا لاحقاً، يرى في كل موتٍ كهذا انهيار العالم بأكمله، انهياراً لا يعرف العزاء.

على غرار هولباين الفنان المأتمّي، يجد الجنائزي في ملاكه الحارس عدوّه الأكبر. وسمعنا هذا الملاك يردّد كثيراً في سوريا: "يا صاحبي المسكين، الغد سيكون أفضل! ستستمر الحياة على الرغم من فقدان ذويك الهائل. لا تياأس، لا تفقد الرجاء، لأن اليأس خيانة!" وكلما اشتدت وتيرة المجازر، يكرّر هذا الصوت الملائكي أدعية العزاء. في المقابل، نرى أن الإنسان الجنائزي، شأنه شأن المأتمّي، يعكس المعادلة: هو الرجاء الذي تحوّل إلى خيانة بحق الأموات! إنها خيانة لأنّ الجنائزي يعلم أن الحياة لن تستعيد مسيرها، وأن أشكال التدمير ستتعمّق أكثر، وأن الأفق الوحيد المتبقي هو الزوال¹⁹³. ولكن على عكس الإنسان المأتمّي الذي يستسلم إلى اليأس في سلبية كبرى، يحوّل الجنائزي المألخولي هذا اليأس إلى شجاعة كئيبة، فيقول: "أدعوك إلى اليأس! ابك كما لم يبك أحدٌ من قبل. لم تُخلق عينك لترى النور بل لتندرفا دموعاً جافّة. كن جديراً بجرحك، إذ لا يحقّ

¹⁹² Ibid., p. 147. Citant Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, Paris, Vrin, 1964, p. 153-157.

¹⁹³ من باب المقارنة، نستطيع التفكير في قصيدة "مقاطع شعريّة للتذكّر" (Strophes pour se souvenir) لأراغون الموسومة بـ"رجاء شبيوعي". يختلف ما يقوله الجنائزي كثيراً عما يقوله المعذّم بالرصاص لزوجته يشجعها، هي التي ستعيش من بعده: "تزوجي، كوني سعيدة وفكري فيّ كثيراً / أنت التي ستبقى في جمال الأشياء / عندما سينتهي كل شيء لاحقاً في برفان [...] / العدالة ستقتني أثر خطواتنا المظفّرة / يا ميلينيه العزيزة يا حيّ يا يتيمتي / أطلب منك أن تعيشي وأن ترزقي بطفلي".

لك أيّ حداد!" إن لوحة الفنان الجنائزي فنّ "لا يغتفر" بالمعنى الإنجيلي، لأنه فنّ يقنط من الروح القدس الذي يخرج من جنب المصلوب بهيئة ماءٍ كي يفتح الأفق القياميّ ويعزّي النفوس العطشى¹⁹⁴. "لا توجد قيامة"، يصرخ الجنائزي، ثم يضيف: "ما من حداد أيضاً!"

حداد أو كآبة سوداوية

أمام موت الآخر وأمام صعوبة إقامة الحداد، بسبب اختفاء جثته أو بسبب معاملتها كشيءٍ مرذول، تقترح فنانة المومياءات نور عسليّة (الدراسة ١٠) والفنانة محرقة الهياكل العظمية صفاء الست (الدراسة ١١)، أشكالاً مبتكرة لإدارة الكآبة وتحرفان مصير حدادٍ مستحيل. أما الفنان الجنائزي عمران يونس فيرفض كل تحطٍ من هذا القبيل، ويرسّخ المستحيل كمبدأ أخلاقي. يجب على الحداد ألا ينتهي! لذا تكون المادة الأولى التي يتعامل معها هي الكآبة السوداوية. نستطيع مع فرويد أن نفرّق بين موقفين إزاء الموت، الحداد والكآبة. الحداد عمليةٌ طويلةٌ وصعبة تمكّن الأنا من حبّ "موضوع" غير الذي فقد. يترجم الحداد "الناجح" إذن موقفاً يقبل بـ"محنة الواقع"، فيعترف بأن "الموضوع المحبوب لم يعد موجوداً، ممّا يقتضي سحب كل رغبةٍ من الروابط التي تبقّيها متعلّقةً بهذا الموضوع¹⁹⁵". تبدي الأنا التي تختبر الكثير من المشقّة لتنفصل عن الآخر المفقود مقاومةً لهذه العملية، وقد تستطيع المقاومة في بعض الأحيان التغلب على الواقع. ولكن مهما كان حجم هذه المقاومة، يترافق عمل الحداد دائماً مع شعورٍ بضياغ العالم. ويتمّ تجاوز هذا الشعور مع نهاية حدادٍ مكتمل، في حين أنّه يستمر عند السوداوي. يبدو أن الحداد بالنسبة إلى هذا الأخير مرفوضٌ من ناحية المبدأ، ذلك أن الحداد "يدفع الأنا إلى أن تتخلّى عن الموضوع مصرّحةً بأنّه مات¹⁹⁶". أما السوداويّ فيعرّض أناه للخطر من أجل إنقاذ من فقده: "تعرّض المكتئب لخسارةٍ تتعلّق بالموضوع، وما نستشفّ من أقواله هو خسارةٌ تتعلّق بأناه¹⁹⁷"، بهويته، كما تتعلّق بالعالم.

ولكن في حين ترتبط الكآبة بحالةٍ مرّضية في نظر فرويد، تصبح مع مفكّرٍ اهتم بالحداد مثل دريدا مؤشراً على صداقةٍ دون التباس. يرى الفيلسوف أن الكآبة هي أولاً مبدأً أخلاقيّ مطلق، قبل أن تكون مؤشراً على حالةٍ مرّضية. وللتفكير في المهمة القصوى لهذا الموقف الأخلاقي الملتخولي، يلجأ دريدا إلى قصيدة بول تسيلان "Grosse, Glühende Wölbung"¹⁹⁸ (قبوة كبيرة متوهّجة) التي جاء في خاتمتها: "ذهب العالم، يجب أن أحملك" (Die Welt ist fort,) (ich muss dich tragen)¹⁹⁹. لقد اختفى عالم الآخر مع موته، لذا يجب عليّ أن أقدم له استضافةً غير مشروطة، فأحمله في داخلي، أحمله دائماً كآخر كي لا يختفي. أن أحمل الآخر يعني أن أحمل الحداد إلى الأبد:

¹⁹⁴ راجع إنجيل مرقص (٣: ٢٨ - ٢٩): "الحق أقول لكم إن كل شيء يُغفر لبني البشر من خطيئة وتجديف مهما بلغ تجديفهم. وأما من جُدّف على الروح القدس، فلا غفران له أبداً" (وأيضاً إنجيل متى ١٢: ٣٢ - ٣٣).
¹⁹⁵ سيغموند فرويد، "حداد وملتخولي"، ترجمتنا من الفرنسية:

Freud, « Deuil et mélancolie ». trad. revue et corrigée par Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, Sociétés 2004/4 n° 86, p. 8.

¹⁹⁶ المرجع السابق، ص ١٨.

¹⁹⁷ المرجع السابق، ص ١٠.

¹⁹⁸ من ديوان بول تسيلان "قلب النّفس"، ١٩٦٧ (Atemwende).

¹⁹⁹ Jacques Derrida, *Béliers. Le Dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p. 26-27.

"يقوم الجداد وفقاً لفرويد على حمل الآخر في داخلنا. لم يعد هناك عالمٌ، انتهى العالم بالنسبة إلى الآخر بعد أن مات، وأستقبلُ أنا في داخلي هذه النهاية. عليّ أن أحمل الآخر وعالمه، أحملهما في داخلي: اجتياف (introjection)، استبطان الذكرى (Erinnerung)، أمثلة (idéalisations). قد تستقبل الكآبة الفشل والحالة المرضية المرتبطة بهذا الجداد. ولكن إذا كان عليّ (وهذه هي الأخلاق بالذات) حمل الآخر في داخلي لأكون وقياً له، ولكي أحترم آخريته الفريدة، فلا بد من أن توجد كآبة معينة لتقاوم الحداد الطبيعي. ويجب ألا تكتفي بالاجتياف المؤمّل، فعليها أن تسخط على ما قاله فرويد عنها بثقة هادئة وكأنه يؤكد قاعدة الحالة السويّة، فـ"القاعدة" ليست سوى وعي قائم على نسيان معين. تمكّننا هذه القاعدة من أن ننسى أن إبقاء الآخر في داخلنا، كأنه نحن، يعني أننا نسيناه. ويبدأ النسيان هنا. فلا بد إذن من الكآبة²⁰⁰."

لا تصلح الكآبة هنا كإعاقة، كانزواءٍ في الماضي وكعجزٍ عن الحياة، بل كرفضٍ لامتناسخٍ آخريّة الفقيّد وكضرورةٍ للاحتفاظٍ بحضور من قضى نحبه. ما يرفضه دريدا من الحداد الفرويدي هو أن يُحمل الآخر كجزءٍ من "الأنا"، فنتفأص آخريّة الفقيّد باستيعابها في الذات، وبإدارة الدوافع الموظّفة في حبّ من مات على نحوٍ يسمح لاحقاً بحبّ موضوع آخر. في المقابل، ترفض الكآبة التخلي عن آخريّة الفقيّد وتتبنّى الهوة التي يتركها غيابها:

"لا يضع الموت نهايةً لشخصٍ موجودٍ في هذا العالم، ولا نهايةً عالمٍ من العوالم الأخرى، إنه يسم في كل مرةٍ النهاية المطلقة للعالم ذاته متحدياً علم الحساب، نهايةً كليّة لما هو موجود²⁰¹."

يتضعزع معنى العالم عند المكتئب السوداوي، فضياع الآخر الذي يكابده هو ضياعٌ لا يطاق. لكن في حين تدفع الكآبة حسب دريدا إلى حمل الآخر الفقيّد في داخلنا واستقباله في كلماتنا وعبارتنا ولغتنا رافضين استبطانه كجزءٍ لا يتجزأ من الأنا، يسعى الفنان الجنائزي قبل كل شيء إلى إظهاره خارجاً وضمن نظامٍ يفلت من اللغة. لذا يكون فنّه فن اجتياح، ولذا يزق الفنان، ولذا يسعى أيضاً إلى إبراز عالم الأحياء كهوايةٍ سحيقة.

الاجتياح أولاً

على غرار المأساوية القصوى عند يوسف عبدلكي (الدراسة ٧)، يقول الفنان الجنائزي "لا" في وجه التدمير الذي حصل، وهو أيضاً لا يقبل بأية تسوية. لكن بينما يجابه عبدلكي المبدأ التدميري بأسماكه المحتضرة، تتوجّه أنظار عمران يونس نحو الذين عانوا من صنوف هذا التدمير ثم قضوا منسيين. فيسعى الفنان الجنائزي عندئذٍ إلى أن يسلط أضواء كاشفةً على بقايا الموتى التي يجمعها، لا بل يمكّنها من أن تحتل مركز حياتنا. لذا يهتم بالهياكل العظمية في المقابر الموحشة حيث هجر الأحياء موتاهم تاركينهم لعزلتهم. ولكنّه حين يهتم بهؤلاء، فإنه لا يغلق القبور وراءه أبداً. هكذا يصوّر عمران يونس مثلاً في عمل يعود إلى ٢٠١٤ جثناً خلّفتها إحدى المجازر مضيّفاً باللون الأحمر زوايا تابوتين لا يخفيان أيّ جثمان. ويظهر الفنان الموتى في الأمكنة التي دُبحوا فيها، هذا ما تكشف عنه لوحةٌ أخرى رسم فيها هياكل عظميةً لأطفالٍ قرب الخطوط البيضاء التي رسموها ليلعبوا الحجة²⁰².

²⁰⁰ المرجع السابق، ص ٧٣-٧٤.

²⁰¹ المرجع السابق، ص ٢٣.

²⁰² [على الشبكة] العمل رقم ٨ منشور على موقع "Syria Art" (١١٧ × ١٦٠)، وتم الاطلاع عليه في ٨ تموز ٢٠٢٠.

<https://en.syriaartasso.com/artists/omran-younis/>

لا يدفن عمران يونس أصدقائه أبداً لأنه يُريدهم أن يلاحقونا، نحن الذين حالفنا الحظ وبقينا أحياء عن جبنٍ أو عن إرهابٍ من التمرد. ودمأؤهم، بعد أشهر من وقوع المجزرة، ما تزال تلمع بلونٍ مضيءٍ أمام جثثهم المتفسخة لتجذب أنظارنا. يجب ألا نخفي الأموات في مقابر منعزلة بل أن نحول المدينة كلها إلى مقبرة. هذه هي طريقة الفنان الجنائزي في استقبال ضيوفه: أن يقدم لهم مدينة الأحياء ليقيموا فيها! وحرصاً من الجنائزي على ملء العالم بضيوفه يتبدى كمعماريٍّ فذ، فبدلاً من أن يبني كالمعماريين المستهترين المقابر خارج أسوار المدينة لحماية الأحياء من موتاهم، يدمر الجنائزي الأسوار التي تفصلنا عنهم كي يحتلوا وجودنا. يحرص الفنان في هذا الغزو على تزيين رؤوس الموتى المقطوعة وتجميل الأعضاء المبتورة، لا بل يدعوها بأناقةٍ فوق طاولاتٍ مغطاةٍ بشراشف حمراء. وفي حركةٍ ترحيبٍ كبيرٍ يضع الفنان الموتى المقطوعي الأطراف أمام صحن الفواكه²⁰³.

كنا نعتقد في الماضي أن اللون الجنائزيّ المفضّل هو الأسود، ولكننا نكتشف مع عمران يونس أن هذا اللون لا يكفي. ففنه يضفي على الميت تنوعاً مدهشاً من الألوان وكأنه يقول لنا: "كي يظهر الموت بوضوح أكبر، هذا الموت الذي لا تريدون معاينته، فإنني ألون الرؤوس المقطوعة بالأصفر والبرتقالي وبكل لونٍ صفيق يشوش وجودكم!" ذلك أن اللون الأسود سيفقد قوة سواده لو أحيل فقط على تدرجاته في الرمادي، ولا يخدم في هذه الحال سوى اللون الأبيض ضمن لعبة قائمة على الظلال والأنوار. لإبقاء الأسود على سواده، لا بدّ من إرفاقه بلونٍ فاقع واحدٍ على الأقل. ويجب على هذا الأخير أيضاً أن يكون بلا حياة: لونٌ مشعّ لا يمتّ للأحياء بصلة، لونٌ فلوريّ يشاهد بوضوح حتى في الليل كذاك الذي يطغى على جثة الطفل، لونٌ يذكرنا بأننا في قلب الظلمة.

في السياق نفسه، يرسم عمران يونس وليمته للرؤوس التي تعجّ بالألوان، ذلك أنه لا يستطيع أن يدع الألوان للحياة، فعلى الألوان أيضاً أن تنهمك بالجنث. لا تكون الألوان هنا شيئاً آخر سوى مزايا الأسود، فالأسود ليس لوناً: الألوان كلها تدرجاتٌ للعتمة. يختلف فن "القتامة الكلية" الذي توجده مازجة عمران يونس عن فن "الجلاء والقتامة". كفن كارافاجيو، يرفض فن القتامة الكلية الضوء الساطع الذي ينفي تعقيد العالم، كما أثبت ذلك ديرو في كتابه "محاولات في الرسم"²⁰⁴. ولكن عمران يونس يرفض التقاسم "المحق" بين الظلال والضوء الذي ينتجه فن الجلاء والقتامة: أين العدالة في أن نعزو إلى الظلال الهوامش فقط؟ رفضه هذا أنطولوجيٌّ، ذلك أن النزعة إلى الجلاء والقتامة تعبّر عن زمنيّتين ولّى أمرهما. ففي الكارافاجيستية أولاً، تحيل تقنية الرسم على عصر التأسيسات: تبرز الأشكال من العتمة البدئية، ومعها يبرز العالم. وفي إضائية جورج دو لاتور ثانياً، تسعى تقنية الرسم إلى الحفاظ على هذا العالم: يُبقي الشمعدان على الرغم من كل هشاشته الظلمة بعيدة. أما عمران يونس فيقول لنا إن زمن النهاية قد حلّ الآن، وإن النجمة قد خبت حتى لو كان باستطاعتنا بعد تمييز شيءٍ من نورها الذي يتلاشى. عندئذٍ تجتاح الظلمة اللوحة، وهذه الظلمة مسكونة. وهنا يكمن خطأ فن الجلاء والقتامة: إنه يعطينا انطباعاً بأن الحياة تتجلّى في بقع الضوء في حين تكون الظلمة مسكونةً أيضاً. ثمّة في كتاب أبي بكر الطرطوشي (المتوفى عام ١١٢٧) "سراج الملوك" – وهو كتاب عن فن الحكم – نصٌّ يقربنا من الموضوع، يقول:

²⁰³ الموقع السابق، العمل الرابع.

²⁰⁴ Cf. Caroline Jacot-Grapa, « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières », *Rue Descartes* 2009/3 n° 65, p. 56–71.

"ومثال السلطان القاهر لرعيته ورعية بلا سلطان مثال بيت فيه سراجٌ منيرٌ، وحوله فئامٌ من الناس يعالجون صنائعهم، فبينما هم كذلك إذ طفئ السراج فقبضوا أيديهم للوقت، وتعطل جميع ما كانوا فيه، فتحرّك الحيوان الشرير وخشخش الهام الخسيس، فذبّت العقرب من مكنها، وفسقت الفأرة من حجرها، وخرجت الحية من معدنها، وجاء اللص بحيلته، وهاج البرغوث مع حقارته، فتعطلت المنافع، واستطارت فيهم المضار²⁰⁵".

تكمّن فرادة عمران يونس في أنه يستضيف كائنات الليل على الرغم من غرابتها الصاعدة من قلب القبور. يطفئ الجنائزيّ الضوء ومع ذلك يستضيفها حتى في الألوان.

الزعيق أيضاً

لا تمكّن لوحة عمران يونس من الرؤية فقط بل من السماع أيضاً، سماع نباح الكلبين الوفيين. ولكن عن طريق الصراخ والنباح والزعيق يدمّر الجنائزي اللغة. واللغة التي يجب تدميرها وفاءً للأموال هي اللغة المؤسسة على الترميز، لأنها بابٌ للحداد. أثبت جاك لاكان ذلك عندما أعاد تفسير دافع الموت الذي قاربه فرويد عبر مفهوم التكرار القهريّ. راقب فرويد تصرّفات حفيده الطفل إرنست، ولاحظ أولاً كيف أنه يقذف الأشياء في غياب أمه قائلاً "أوووو"، ويقصد بالألمانية "Fort" (بعيد، ذهب). ولاحظ ثانياً أن الطفل يرمي مراراً بكرةً يمسك بها. ولكن خلافاً للموقف الأوّل، يثير الظهور الثاني للكرة المرمية التي يشدها بالخيط سلوكاً فرحاً فيقول "Da" (ها، هنا)، ويتبعها تهللاً ورضى يفسّرهما مؤلف كتاب "ما فوق مبدأ اللذة" كالتالي: أمام غياب الأمّ ثم موتها يخرط الطفل، الذي كان له سلوكٌ سلبي في البداية، في سلوكٍ ناشطٍ يمكّنه من تكرار الحدث الأليم بشكل لعبة، وهكذا يسيطر عليه. ينظر فرويد عبر هذا التحليل ما نسميه بالصيغة الرمزية لدافع الموت، القائمة على تكرار تجربة فقدان المريرة عن طريق إدخالها في منظومة رمزية تمكّن الطفل من السيطرة على الغياب، ممّا يفضي إلى الحداد. وهذا الترميز ذو طبيعة لغوية كما أشار لاكان:

"تترافق لعبة الكرة مع تصويبت (vocalisation) ييسم ما هو أساس اللغة بالذات من وجهة نظر الألسنيين، وهو الوحيد الذي يسمح لنا بمقاربة إشكالية اللغة عبر تعارض بسيط [Fort/Da]. المهم ليس أن يقول الطفل Fort/Da التي تعني في اللغة الأم بعيد/هنا، ويلفظها بشكل تقريبي. المهم هو أن هناك في الأصل ظهوراً بدئياً للغة. في هذا التعارض التصويبي، يتسامى الطفل بشكل رمزي عن ظاهرة الحضور والغياب، فيسيطر على الشيء بقدر ما يحطمه²⁰⁶".

عندما نتكلّم فهذا يعني أننا لا نصل مباشرةً إلى الأشياء. فالدال الذي يحيلنا على الشيء ويحرّرنا منه في أن يحقق قتل المسمّى. "يظهر الرمز أولاً كقتلٍ للشيء²⁰⁷"، يكرّر لاكان بعد ألكساندر كوجيف. فنحن أمام موتٍ رمزيّ للشيء المدلول يصير فيه الدال الذي يحيل على المدلول دالاً على غياب المدلول. تسمح اللغة إذن بإظهار الوجود في قرابته القصوى مع العدم، "فهذا الوجود وهذا العدم يرتبطان أساساً بظاهرة الكلام²⁰⁸".

²⁰⁵ أبو بكر محمد بن الوليد الطرطوشي، "سراج الملوك"، تحقيق محمد فتحي أبو بكر، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤، الفصل السابع "في بيان الحكمة في كون السلطان في الأرض"، ص ١٩٩.

²⁰⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire. Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, Paris, Seuil, 1975, p. 195.

²⁰⁷ Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 319.

²⁰⁸ Lacan, *op. cit.*, p 297.

أما الفنان الجنائزي فإنه يشوّش، عندما يمتنع عن الحداد، هذه الرمزية للغة. فمن جهةٍ يستحيل عليه أن يجد كلماتٍ مناسبةً ليعبّر عن واقع المجزرة المرير، وفضلاً عن ذلك لا يقبل بالسيادة التي تتيحها اللغة على الضحايا، فهذا يتنافى مع مبدأ استضافته. ومن جهةٍ أخرى يستحيل عليه أن يستسلم للصمت، لجبن الصمت الذي يبتلع في النسيان ما لا يُذكر بكلمة. لذا يزعم الجنائزي مثل الكلبين اللذين يحميان الطفل المسجى في قبره.

الصراخ هو ولادة التعبير الانفعالي الذي يسبق الكلمات، هذا ما أدركه روسو جيداً في كتابه "محاولة في أصل اللغات":

"فإنهم [البشر] لم يبدأوا بالتفكير العقلاني، بل بدأوا بالإحساس. ويدعّي بعضهم أنّ البشر اخترعوا الكلام للتعبير عن حاجاتهم. يبدو هذا الرأي غير مقبول. فإنّ المفعول الطبيعي للحاجات كان تفريق الناس لا تقريب بعضهم من بعض. [...] من أين يمكن أن يكون هذا الأصل إذن؟ هو من الحاجات الأخلاقية ومن الأهواء. إنّ كلّ الأهواء تقرّب بين الناس الذين تجبرهم ضرورة البحث عن العيش على التباعد. فلا الجوع ولا العطش انتزعا منهم أول التصويتات، بل الحبّ والكراهة والشفقة والغضب. إنّ الثمار لا تفتل من أيدينا، فيمكننا أن نتغذى بها من غير كلام. كما أنّنا في صمتٍ نطارد الفريسة التي نريد أن نقتاتها. ولكن، إذا ما أردنا التأثير في قلبٍ شاب، أو صدّ معتدٍ أقيم، فإنّ الطبيعة تملي علينا نبرات وصرخات وأتات. تلك هي أقدم الكلمات المخترعة"²⁰⁹.

ولكن، في حين أن روسو يكلمنا عن أصل اللغات، يحيلنا الجنائزي على نهايتها. إن الكلمة الأخيرة للمحتضر هي شهقة، أما لغة من بقي على قيد الحياة فهي زعقة.

وإبراز عالم الأحياء كهافية سحيقة

يترافق انهيار اللغة من الانادية الرمزية عند الجنائزي مع انهيار العالم على الصعيد الأنطولوجي، وهو انهيارٌ يتحوّل فيه العالم إلى هاوية. كما أشار القديس أغوستينوس، تظهر الهاوية حين يغيب الشكل عن المادة. هذه حال المادة الأولى مثلاً، كما يشير القديس في اعترافاته متناولاً مسألة خلق العالم: "أنت إذاً أيها الرب كوّنْتَ العالم من مادة لا شكل لها، من العدم أخرجت شبه العدم، ومنه أتيت بالعجائب المذهلات لنا نحن البشر"²¹⁰.

ليست الهاوية إذن "عدمًا حقيقياً" بمعنى أنها ليست عدماً مطلقاً بل هي "شيءٌ لا شكل له ولا صورة"²¹¹. هي بين بين، ما هو موجودٌ وما هو غير موجود، لذا يتفكّر القديس أغوستينوس فيها كأنها "شبه عدم". ولكن الجنائزي مرةً أخرى يجعل الهاوية الأصلية تبرز - تلك التي أخرج منها الله العالم - كهافية نهائية يزجّ فيها كلّ شيء. وهنا يجب ألا ننسى أن القديس أغوستينوس كان مفكراً ذا دموع سخية. والحال أن جوهر العبرات يشكّل إقراراً بالعجز ودعوة إلى المخلص. العبرات هي إذن بداية الحداد. في المقابل، لا يبكي الجنائزي وصرخته جافة. إنه لا يدعو الله الأب بل يلفت نظر الشهود. لا توجد هنا قوة خارجية كي تثبّت الحياة في الأشلاء. على العكس، تفرّض هذه الأشلاء التي يستعيدّها عمران يونس شبه عدمٍ سحيق، إليه يقود الجنائزي العالم.

²⁰⁹ جان جاك روسو، "محاولة في أصل اللغات"، ترجمة محمد محبوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٤، ص ٣٣.

²¹⁰ القديس أغوستينوس، "اعترافات" ترجمة يوحنا الطلو، بيروت، دار المشرق، ٢٠٠٧، ص ٢٧٠ (ترجمة معدلة).

²¹¹ المرجع السابق، ص ٢٦٨.

إسكان ضحايا ذبحوا عالم الأحياء يجعل الانهيار فعلياً، ويجعل السلام والرخاء مستحيلين، والمرح شتيمية، والمعنى الذي يتشبث به الأحياء عبثية محضة.

تكشف الأشلاء التي يدعوها الفنان الجنائزي طبيعة الهاوية، طبيعة البين بين، فالأشلاء لا تحيل على الكينونة كما الأحياء، ولكنها أيضاً لا تنتمي إلى العدم شأنها شأن ما هو غير موجود. الأموات ليسوا موجودين، ولكنهم ليسوا عدماً، هم أشباه عدم. ولا تتعلّق عودة أشباه العدم المنسيين هؤلاء بالصيغة الرمزية لدافع الموت الذي يصبو إلى حدادٍ دون بقايا، أي حدادٍ يبغى إدماج كل شيء في منظومته اللغوية فيضبط غياب الشيء المفقود عبر التكرار. ولا ترتبط هذه العودة بالصيغة البيولوجية لدافع الموت الذي يعود بالحَيِّ إلى الجماد، وهي عودةٌ تعتمل كما قال فرويد في البدن ليجد مادة الموات الأولى. العودة التي يريدها الفنان الجنائزي هي بالأحرى **عودة الجماد** غير الحي، عودة الأشلاء التي رميت في هامش الوجود كي تحتلّ من الآن فصاعداً مركز كل شيء. والمبدأ الأخلاقي لهذه العودة لا يشوبه أي التباس، إذ يقول الجنائزي: "عاملُ أشلاء الموتى على نحوٍ تصير فيه مع كلِّ عودةٍ المركز الذي تدور حوله كُليّة ما هو موجود!" نتكلم عن أشلاء ثقيلة جداً على الرؤية والتفكير والرسم، ثقيلة إلى درجة أن تُجبر كلَّ شيءٍ على الدوران في فلکها. بكلامٍ آخر، يرفض الجنائزي أن يتماهى الأموات مع مصيرهم، أي أن يُدْفَنُوا ويسيطر عليهم ويُستبدلوا ويُهْمَشُوا ويُنسوا. لذا فإن الجنائزي يقلب المعادلة: ليس على الأشلاء أن تتماثل مع المصير الذي يُفرض عليها فتكون على هامش العالم، ولكن على العالم بأسره أن ينهار بعد موت الضحية البريئة الذي يتكرّر دون انقطاع. خلافاً للعودة إلى الجماد التي حللناها عند خالد ضوا (الدراسة ٣)، يتم دفع العودة الجنائزية للجماد هنا عبر مبدأ أخلاقي جذري لا علاقة له مع حنينٍ يريد العودة إلى الحالة الأولى. هو يقوم بالأحرى على مبدأ استضافة غير مشروطة ووفاءٍ مطلق للضحايا البريئة، وللطفل المسجّى في صندوقٍ يحرسه كلبان لا يكفان عن الزعيق.

الصرخة الجنائزية

وفاءً للموتى إذا واستضافةً لجنثهم، يأتي الجنائزي ليزرع الأحياء ويزرع الغرابة في المنزل. هو فنٌ استنكاريٌّ أصلاً كفن غيلان الصفدي (الدراسة ٥). ولكن، بينما يقوم هذا الأخير على الخفر الذي يأمر بالانسحاب من الاستعراض التهنّكي، يكون فن عمران يونس مكثراً: إنه لا يغادر الوليمة كالقديس الحزين في لوحة غيلان الصفدي، بل يبحث عن الجنث ويرميها فوق الطاولة ليتحدى المهتكين. فليحاولوا مرة أخرى أن يقيموا الأعياد والمسرات! ليست كآبته الصادمة ذهاناً؛ إنها كآبةٌ تنطوي على واقعيةٍ تتحمّل مسؤولية الكارثة كما هي، جاعلةً كل اكتمال للحداد اكتمالاً مستحيلاً. تندسم الكآبة السوداوية في رأي فرويد "بتعليق الاهتمام بالعالم الخارجي، وبفقدان القدرة على الحب، وبكبت كل نشاط، وبوهن في تقدير الذات يتجلى في تأنيب النفس وفي كيل الشتائم لها، وصولاً إلى الانتظار الهذيان للعقوبة²¹²". لكن لا شيء من هذا في كآبة الفنان الجنائزي. يطيب لهذا أن يرى في موت كل ضحيةٍ موت الله، موتاً يخلخل أسس العالم: إنه يصرخ ويحتاج كي يتم الاعتراف بالعدالة التي افتقدها الأبرياء. إنه لا يلوم نفسه، بل يسعى بكل قواه إلى أن يساند قضيتهم.

²¹² Freud, *op. cit.*, p. 8.

للفنان الجنائزي أجداده الجديرون بالاحترام، بدءاً بمخبول نيتشه الذي أعلن موت الله في الساحة العامة. "ألا نسمع شيئاً بعدُ من ضوضاء الرماسين الذين دفنوا الإله؟ ألا نشمُّ أيضاً شيئاً من التحلُّ الإلهي؟ فالإلهة أيضاً تتحلَّل! مات الإله! ويظل الإله ميتاً!"²¹³ يصرخ هذا المجنون بالخبر الذي يعرفه جميع سامعيه، لأنهم غير مهتمين بنتائج ما حدث، فجميعهم يتصرفون كما لو أن لا شيء تغيّر بعد موت الله. إن مات، يقول المخبول، يجب أن يذكر كل شيء بموته، لأن هذا الموت يقلب الأنظمة جميعها: تنتهي مسألة الأخلاق كما عهدناها، ويزول الخلاص، ويختفي المطلق وحتميّاته. فوجب إذن على العلم والأخلاق والهندسة العمرانية أيضاً أن ترتدي ملابس الحداد.

ثمة فيلسوف آخر مسكون بالصرخة الجنائزية نفسها، وهو غونتر أندرس الذي اعتبر أن قصف هيروشيما ليس قصفاً كغيره، ولكنه الحدث الذي يُظهر القدرة البشرية على تدمير معمم، وهو حدثٌ ينبئ بزمن النهاية. في كتابه "هيروشيما في كل مكان"، يزور الفيلسوف أمكنة الحدث، ويلاحظ أن "لا شيء فيها يذكر بهيروشيما": "عجز التعرف بالمكان يذهب بعيداً جداً إذ راح الشخص ر. يغني، في حين أن الحافلة كانت تسير فوق ٢٠٠٠٠٠ شخص احترقوا"²¹⁴. أمام مثل هذا الإنكار العمراني للحدث الذي جرّ الإنسانية صوب نهاية الأزمنة، وحده الخوف من التعميم يستطيع أن يمنع التاريخ من الوصول إلى هذه النهاية. لا يجب لهيروشيما إذن أن تكون مجرد ماضٍ:

"كلا أيها المسافر، تخلّ عن مياجيمنا، تخلّ عن ايتسوكوشيما وابق هنا! ابق هنا وتسع في الشوارع، تنزّه فوق الجسور! ولا تنس أنك تتسكع فوق ماذا وفوق من! وتذكر أن لا شيء مما تراه حقيقي: وحده الحقيقي هو أنك لم تعد ترى ما هو حقيقي، وأنت لا تستطيع من ثم أن ترى الواقع. أغض عينيك واستسلم لمخيلتك. فوحدهم الكسالى هم الذين ما زالوا يتقون بعيونهم"²¹⁵.

على غرار نباح الكلبين عند عمران يونس، وعلى غرار خطاب مخبول نيتشه، تجلجل صرخة غونتر أندرس "هيروشيما في كل مكان" في نصوصه لتسمي الحدث ولتقول إننا يجب ألا ننسى. صرخة الجنائزي التي تشكّل ما يبقى من اللغة القديمة هي أيضاً دعوة إلى إعادة تصوّر اللغة. وحول موضوع الصرخة يكتب هنري مالديني:

"يقول ستروس: "يكون الشعور بالنسبة إلى الإدراك ما تكونه الصرخة بالنسبة إلى الكلمة". والصرخة، لا توجد إلا صرخة واحدة. ليست هي صرخة الألم. الصرخة الحقيقية والوحيدة هي صرخة النداء"²¹⁶.

فعلاً، ليست صرخة الجنائزي جوهرياً صرخة ألم، لأنه لا يبكي فوق القبور، هي صرخة نداء، نداء يسعى إلى أن يدفع بالإنسانية كلها إلى مواجهة الحدث الرهيب.

²¹³ فريديش نيتشه، "العلم المرح"، ترجمة حسان بورقية ومحمد ناجي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٣، مقطع ١٢٥، ص ١٣٢ (ترجمة معدلة).

²¹⁴ Anders, *Hiroshima est partout*, trad. Françoise Cazenave, Ariel Morabia, Denis Trierweiler, Gabriel Raphaël Veyret, Paris, Seuil, 2008, « L'homme sur le pont », p. 141.

²¹⁵ المرجع السابق، ص ١٤٦.

²¹⁶ Christian Chaput, « La transpassibilité du thérapeute », citant son entretien avec Henri Maldiney. In Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney*, Paris, Mimesis, 2016, version Kindle non numérotée.

"رسالة إلى فرجينيا وولف"

خشب وداس وأقمشة - ٥٠ × ٧٠ × ١٢ سم - ٢٠١٥



نور عسليّة

باحثة وفنانة سورية ولدت في حماة عام ١٩٨٤. تخرّجت من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق، وحصلت على دبلوم الماستر في النحت، ودرّست في الكلية الثانية للفنون الجميلة في السويداء. تعيش وتعمل في فرنسا منذ ٢٠١١. استكملت تأهيلها الأكاديمي بـماستر في علم الجمال وتاريخ الفن المعاصر نالته من جامعة باريس الثامنة عام ٢٠١٣، وتحرّرت حالياً أطروحة دكتوراه حول مفهوم الهشاشة في النحت إبان النصف الأول من القرن العشرين. وهي عضو في لجنة البحث في مؤسسة أناسي.

يمكن تصفح أعمال الفنانة على موقعها nourasalia.com

الدراسة ١٠ من المرذول إلى المقدس

"تحيل كلمة المرذول بالضبط على أقاليم
"لا يمكن العيش فيها" و"غير مسكونة" في
الحياة الاجتماعية، ومع ذلك هي أقاليم
يسكنها بكثافة أولئك الذين لا يُعترف بهم
كذوات، ولكن وجودهم تحت دلالة "ما لا
يمكن العيش فيه" هو مطلوبٌ لتحديد مجال
الذات".
جوديت بتلر، "الأجسام التي تهّم²¹⁷".

صندوق الموتى

ثمّة في علبة خشبية ست عشرة قطعة من مادة الداس، تتدثر كلّ منها بمنديلٍ أسود، وتستقرّ
جميعها فوق غطاءٍ أبيض: هناك ستة وجوهٍ وعشر أيدي. فقط ستة وجوهٍ وعشر أيدي، ست أيدي يميني
وأربع يسرى. الوجوه والأيدي جثثية لها لونٌ أحمر لا يحمله الأحياء، لون اللحم المسلوخة،
باستثناء يدين بيضاوين. وللرؤوس أعناقٌ طول بعضها مبالغٌ فيه، وجبهاتٌ عالية. الأيدي
مقطوعةٌ بشكلٍ دقيق ولكن بأطوال مختلفة، فتحافظ هنا على قطعةٍ من ساعدها، وتبدأ هناك
مباشرة من العظم السنعي.

تودع في علبةٍ من خشب الصنوبر ستة وجوهٍ وعشر أيدي، أجزاء عارية من الجسد وذات
دلالة، أعضاء مادية لوجودٍ روحي. وإذا كانت الوجوه بلامح جامدة وعيونها وأفواهها مغلقة
بسبب الموت، فإن الأيدي حافظت على تعبيراتها، على حركاتها الأخيرة قبل أن تقطع. مثلاً، اليد
في أسفل الصندوق مفتوحة لتوقف أحدهم، واليد التي فوقها لها وضعيةٌ أكثر انغلاقاً من يدٍ أخرى
تستقبل أو تتسوّل داخل الصندوق. أما يد الزاوية العليا اليمينية فتحاول القبض على بضع قطراتٍ
من الماء ربما. القبضة البيضاء الثانية هي قبضةٌ مقاومة، ولليد الوردية اللون القريبة منها
وضعيةٌ راقصة. في اليسار، حالف الحظ يوماً حمراء وجدت وجهاً يقربها لتداعبه. ولكن هذا
الاستثناء ليس إلا تأكيداً على تشكيلٍ يقوم على المصادفة ويسوده عدم الانسجام.

ماذا تتضمن هذه السلّة الخشبية؟ أشلاء بشرية كانت مرمية تحت الركاب أو في مقبرةٍ
جماعية، أشلاء آيلةً إلى التفسخ ومحكومٌ عليها بأن تكون مرذولة (abjects)، هذا ما جمعه
الفنانة رمزياً ووضعته في علبة الموتى.

نستطيع أن نتابع مصير الرذل هذا في روايةٍ معاصرة لخالد خليفة هي "الموت عمل
شاق". إنها قصة بلبل وحسين وفاطمة الذين أخذوا على عاتقهم تحقيق وصية أبيهم بأن يُدفن قرب
أخته في قريته العنابية. هكذا تبدأ رحلة هؤلاء الذين ينقلون جثمان الأب قاطعين سوريا من
جنوبها إلى شمالها. لكن الحرب والحوازج والعقبات أحرّت نقله، وراحت الصورة المقدسة للأب
تتفسخ مع جسده المكشوف، لتُظهر بالتدريج الطبيعة المرذولة لهذه الجثة: "الأموات يتحوّلون إلى

²¹⁷ Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, 1993, p. 3.

خراء، لا يمكنهم تنظيف أنفسهم من جثة أبيهم حتى لو تحوّل إلى خراء، لا يمكنهم مسحه من حياتهم كشيء زائل²¹⁸.

فقد مرور النعش الذي كان يثير في الماضي احترام وتعاطف الجميع معناه، لم يعد يعني شيئاً بالنسبة إلى المارة، صار حدثاً عادياً أو ربما لحدث، فما بالك إن تفسّخت الجثة؟ صارت العلاقة المقدّسة بالأب علاقة قائمة على الرذل (abjection) لا تطفها أي صيغة بلاغية: صار الأب خراء، وزالت حدود القدسية التي تحيط بالموت، وزُجّ بالموكب المأتمّي في دينامية الانحطاط ذاتها.

تطغى التحولات المريعة للجثة إلى جيفة لا يمكن دفنها على الأحياء أيضاً: أصبح حسين عدوانياً جداً، وظهرت علائم الجنون على بلبل، أمّا فاطمة فأصابها الخرس. لذا استنطاع الكاتب أن يقول إن سيارتهم صارت "كتابوت كبير يتقاسمونه هم الأربعة، أكثرهم طمأنينة كان الجثة التي لا تعرف الخوف والقلق، تنتفخ بهدوء، تتلون باللون الأزرق، لا يعنيتها أنها قد تنفجر بين لحظة وأخرى²¹⁹". يتشارك الأحياء مع أمواتهم التابوت، ويتحقّق التشابه بينهم بشكله الأقصى في صورة الدود الذي راح يخرج من الجيفة ليجتاح أجساد الأولاد²²⁰.

لا ينحصر مفهوم الرذل إذن في النجاسة، فهو قبل كلّ شيء، بذاته، تهديد للأحياء. والجثة هي المرذول الأول، وهي "ما يسقط من دون رجعة" كما تشير إلى ذلك جوليا كريستيفا في كتابها "قدرات الرعب":

"إذا كانت القمامة تعني الجانب الآخر من الحدّ، حيث لسْتُ موجوداً، فتمكّنتني من أن أكون من أكون [عبر تمايزي عنها]، فإن الجثة، هذه القمامة المقرّفة جداً، هي الحدّ الذي اجتاحت كلّ شيء. لست أنا الذي يطرد هنا، "الأنا" هي المطرودة. [...] الجثة هي الطامة الكبرى في الرذل. إنها الموت الذي يكتسح الحياة. [...] وكمستهجّن متخيل وكتهديد حقيقي، تنادينا الجثة وفي الأخير تبتلعنا²²¹".

ليست الجثة ob-jet ("الشيء" بالفرنسية)، أي ما يلقي به أمامنا، الشيء الموضوع هنا فتستطيع الذات مقاربتة، بل هي ab-jet أي ما يرذل، ما يلقي به بعيداً، لأنه يحيل على دمار الذات الفاعلة، دماراً تتجذبه الذات عبر إقصائها الجثة. ولكن، من خلال النفور الذي يُحدثه المرذول، يساهم هذا الأخير في تكوين الذات. نظر جاك لاكان لدور المرأة في بناء الذات، أمّا جوليا كريستيفا فأثبتت من جهتها أن الكائن البشري الصغير يبدأ بخلق حدود الأنا قبل مرحلة المرأة من خلال دينامية الإقصاء التي تمكّنه من تعيين حدود جسده. من خلال الرذل، يخلق الطفل وعياً لذاته ممايزاً بين نفسه وما يلقي به كالبول والبراز اللذين يطرحهما، والحليب الذي يبصقه، والألعاب التي يرفضها، وبعض الملامسات التي يستبعداها في علاقاته مع الآخرين. فمن خلال الطرد، وبالابتعاد عما كان يعتقد أنه هو – باختصار من خلال رسمه حدوده – يبني الطفل أنه ككيان فاعل. المرذول هو ذلك "الشيء" الذي يتيح سقوطه وجود "الذات"، علماً بأن وجوده يهدّد الذات دائماً بالدمار. في آنٍ يتيح المرذول فرض حدود معينة وهدمها.

218 خالد خليفة، "الموت عمل شاق"، بيروت، نوفل، ٢٠١٥، ص ١١٠.

219 المرجع السابق، ص ١٠٥-١٠٦.

220 المرجع السابق، ص ١٤٢.

221 جوليا كريستيفا، "قدرات الرعب، مبحث في الرذل". ترجمتنا من الفرنسية:

Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11-12.

ما العمل إذاً عندما تكون الجثة المرذولة حاضرةً بدون دفن، هنا تهددنا؟ يُظهر خالد خليفة النتائج المشؤومة لاجتياح الجثة، وتتعلّم نور عسليّة أن تجد لها مكاناً، لا بل تحاول إضفاء معنى آخر على هذا التهديد. فإن كانت تلك الوجوه والأيدي تشكّل تهديداً قائماً بعامة، فهذا التهديد موجّه هنا ضد قاتلها بخاصة. منقذ الإعدام هو منتج الرذل، إنّه يقتل ويقطّع ويترد خارج مملكته ليؤكد على أنه ككيانٍ مطلق. في هذا هو مختلفٌ عن الجلاد الذي التقيناه في عمل نجاح البقاعي (الدراسة ٦)، ذلك الذي يُبقي على حياةٍ محطّمة تصير فيها شهوة الموت الغاية الأولى التي يحرمنها. تهدّد وجوه وأيدي نور عسليّة القاتل أولاً بالتحول يوماً إلى جثة، تهديدٌ يشعر به أمام الحضور الكليّ للمرذول الذي أطرحه. إنّه لتهديد أيضاً لأن هذه الوجوه والأيدي ستبقى شاهدةً على جرائمه التي لن يطمسها الزمن، فالفنانة قد ثبتت على حالها وصانته من مصير الجيفة، ذلك أن نور عسليّة لم تمنح أشلاءها جنازة، لقد دثرتها وحنطتها.

دثرتها أولاً. بشكلٍ أدق، أعادت رمزيّاً الجلد الذي سلخ عنها أو أحرق أثناء تعدي القاتل على الجسد. لكي يُحمى الجسد، لا بدّ من تغطيته. وعن طريق منديل الجداد الأسود الشفيف، تغلّف الفنانة أشلاء الموتى وذكرياتهم وتظهرها في أن. والحال أن الجلد لا يحمي الكائن من الغوائل الخارجية فقط، بل يحمي أيضاً المحيط من الجسد. فالجلد لا يستخدم فقط كغلافٍ أو حاميٍّ أو مستوعبٍ أو كمكانٍ إحساسٍ وإدراك، بل يقوم بدورٍ أساسيٍّ آخر مفردته الأولى القبول. هذا ما عبّر عنه نيتشه ببلاغة عندما كتب: "إنّ الكائن البشري تحت الجلد قبيحٌ جداً، وشيءٌ غير معقول بالنسبة إلى كل العشاق، إنه تدنيس في حق الحب"²²².

التدثير بمنديلٍ هو إعطاء هذه الوجوه وتلك الأيدي جلدًا، أي في آنٍ حمايتها وجعلها مقبولةً مجدداً في عالم الأحياء.

في هذه العمل، كما في أعمال أخرى كتلك التي تغلّف فيها الفنانة الوجوه بمادة الراتنج الشفافة²²³، لا تختار نور عسليّة دفن الموتى بل تحنيطهم. يختلف فنّ التحنيط هذا عن فنّ تصبير الحيوانات الذي كان يمارسه أبواها حين كان يثبت الكائنات الميتة فيظهرها كأنها حيّة، كما لو أنها لم تعرف الموت، فيحشو البومة الصمعاء مثلاً في وضعية طيرانها، وليس فقط عندما يرخي الليل سدله، ويحشو الثعلب إلى الأبد أثناء مطارده فريسته. فنّ مصبّر الحيوانات هو في جوهره فنّ يسعى إلى إنكار التدمير الذي تمّ، أمّا المحنّط فيظهر الموتى في موتهم. هو يقبل بانحطاطهم، لا بل يُعلي شأنهم إلى مرتبة الفن، فيحوّل هذا الانحطاط إلى مقدّس بفضل آليات التحنيط التي تُبطلُ التفهقر. في زمن التدمير، يختلف هذا المحنّط عن المحنّط الفرعوني، فلا يقوم التحنيط من بعدُ على وعد الميت بحياة جسدية أبدية – وهو وعدٌ غداً بلا معنى – بل على حمايته من الرذل، ولو لفترةٍ معينة.

يطيب لنور عسليّة أن تسمّي علبة الموتى بـ "صندوق الذكريات"²²⁴، وفيه تعيد الفنانة إلى الذين قتلوا وطمست أسماؤهم شيئاً من الكرامة، وإلى أجسادهم المرمية شيئاً من العناية. فلا يشكّلون من بعد تهديداً بالتشوّه والزوال بالنسبة إلى الأحياء – باستثناء القاتل – بل وعداً بنوع مخفّفٍ من الديمومة ومن الظهور المقبول.

²²² فريدريش نيتشه، "العلم المرح"، ترجمة حسان بورقية ومحمد ناجي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٣، مقطع ٥٩، ص ٨٩ (ترجمة معدّلة).

²²³ [على الشبكة] أعمال منشورة على موقع الفنانة، صنف "النحت"، وتمّ الأطلاع عليها في ٤ تموز ٢٠٢٠.

nourasalia.com

²²⁴ مقتبس من مقابلة خاصة مع الفنانة.

تختلف مقارنة المحيطة الأشلاء عن مقارنة خالد ضوا الكائن المتعب الذي تُبرزه منحوتاته المستسلمة لقوى الهمود (الدراسة ٣). على غرار خالد ضوا، تقارب نور عسليّة قابليّة الكائن أن يُدَمَّر بمعنى محدّد، ألا وهو قابليته للفساد. ولكن، في حين يسرّع خالد ضوا من عملية الفساد التي تطال الأحياء، تبطئ نور عسليّة من قوتها التي تنال من الأشلاء هذه المرة. لا تتمكّن الفنانة من الحيلولة دون دمار كائناتها، ولكنها تحدّ من فاعليّة تحللها، لفترةٍ على الأقل.

فضلاً عن ذلك، تختلف نوايا المحيطة عن نوايا منتج الأطياف الذي جسّده محمد عمران (الدراسة ٢). فإن تناول كلاهما انحطاط الكائن معالجين مسألة اللمس، عمل كلّ منهما بطريقةٍ متباينة. يفقد الجسد حاسة اللمس ويصير طيفاً عند محمد عمران، أما المومياء فتكون من جهتها محميّة من اللمس بما يغلفها. وعبر حطّ الجسد، يجرد منتج الأطياف الأحياء من قوتهم كما فعل بالطاغية، في حين تحمي المحيطة الأموات من الرذل، وتمكّن الأحياء كذلك من قبول حضور تلك الكائنات الميتة.

أخيراً لا ترى الفنانة المحيطة في قابلية الكائن أن يُدَمَّر عدوّها. عدوّها بالأحرى هو من ينفي قابلية الفساد هذه، أو من يمكن أن نسميه بمحيي ما لا يمكن إحيائه، ذلك الذي يبيث الصدمات الكهربائية في قلوب الجثث ظاناً أنه بمقدوره إعادتها إلى الحياة. يعرف هذا الأخير بأن الموت قد حصل، ولكنه يظنّ أن فنه القائم على إعادة النبض إلى الموتى يتجاوز حدود الممكن، كما لو كان بمقدور إرادته أن تنتقل إلى الميت الذي فقد حتّى جذور الإرادة. يحاول هذا العنيد إذن أن يكون بسكالياً أكثر من بسكال في رهانه. في تطبيقه الديني لحساب الاحتمالات، يبرهن بسكال أن الرجاء بالعالم الآخر يكون لامتناهياً عندما يتجاوز احتمال وجوده درجة الصفر لأن الربح هنا لامتناهٍ. أمّا محيي ما لا يمكن إحيائه فيستमित لكي يعيد الجثة إلى الحياة حتّى عندما تكون الاحتمالات معدومة. هذا لا يعني أن الأمل ما زال يراوده، بل يعني أنّه لا يستطيع أو لا يريد أن يخرج من المنطق الذي كان يسود قبل وقوع الكارثة. لا يريد محيي ما لا يمكن إحيائه أن يعترف بأن منطق وآليات عمله وتفكيره أصبحت خارج الخدمة.

المرذولون

منطق محيي ما لا يمكن إحيائه بالّ على الدوام، كما كان منطق المحيطة راهناً على الدوام، ذلك أن الرذل للأسف لا يخصّ الجثث فقط، فهو يُخضع الأحياء أيضاً قبل قتلها. الأجساد الميتة التي تحميها نور عسليّة هي الأشلاء المرذولة لبشرٍ رُذلوا سابقاً أثناء حياتهم. إنه رذلٌ لأفرادٍ "بؤساء" تكلم عنهم جورج باتاي حين جعل الرذل مقولةً سوسولوجية، وبدقة أكبر أداةً للتصنيف الاجتماعي: "لا تمارس القوى الحتمية فعلها الردعي مباشرة على المضطّهدين، إنها تكفي باستبعادهم عن طريق منع الاتصال"²²⁵.

وبما أن بعض العناصر (كالحشرات والقذارة) تكفي لاستبعاد الأشخاص وفقاً لمبدأ أساسيّ متعارف عليه في الحياة الاجتماعية، يتمّ رذل من يجبر على العيش في ظل هذه العناصر، وبعملية عفوية، ليجد نفسه مقصياً عن كلّ اتصال، فيزجّ به خارج حدود الإنسانية. تستعيد ايموجين تايلر تحليلات باتاي في كتابها "الدوات المنتفضة"، وفيه تُظهر البعد السياسيّ للرذل الاجتماعيّ. تقارب الكاتبة أعمال الشغب كديناميّة تقاوم عبرها الطبقات الشعبيّة الرذل. لا تتأسّس

²²⁵ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1972, p. 217-218.

هذه الأعمال التي تندلع باستمرارٍ في هوامش المجتمع على حركات تمردٍ بسبب الجوع، إنها انتفاضاتٌ على المنطق الذي يحطُّ من قدر هؤلاء ويعاملهم كمرذولين²²⁶. يعود أيضاً تحليلُ سلوى إسماعيل منطقَ عنف النظام في سوريا إلى هذا التقليد السوسيولوجي، قالت:

"في حين يغدّي الرذل في السياسات الديمقراطية ممارسات استلابٍ تبرز مع تصنيفاتٍ عرقية وإثنية وجنسية وجندرية، يكون الرذل في السياسات المستبدة، في آن، شرطاً وموقعاً يحتله الفرد عندما ينخرط في سياسة مقاومة، ولكن هذا ينطبق أيضاً على الحياة اليومية²²⁷".

ترى سلوى إسماعيل في إنتاج الأفراد المرذولين النهج الطبيعي للأنظمة المستبدة. ليس حكم العنف سياسة قمع فحسب بل أيضاً إنتاج نوع من الذاتية السياسية:

"العنف في سوريا هو طريقة حكمٍ، تشكّل فيها السجون والمجازر أدوات حوكمةٍ تُنتج أشاعير رذل ورعب عند الناس. أن نعتبر العنف حكومياً يعني أن نعيد النظر في مؤسسات وممارسات العنف على نحوٍ تتجاوز فيه وظيفتها القمعية لرؤية آثارها التكوينية²²⁸".

توقفت إسماعيل عند مجزرة حماة وعند سجن تدمر، ورأت أنهما يمثلان أماكن لإنتاج ذاتيات مرذولة. تقول مجزرة حماة للسوريين: قد تُقتلون بصورةٍ عمياء، فالقواعد الإنسانية الخاصة بمعاقة المذنبين لا تنطبق عليكم. ويتكفل سجن تدمر بحفر ذلك في أجساد الناشطين السياسيين: أنتم الذين تهتمون بالعدالة الاجتماعية، أو الذين تراوكم الأحلام بالحرية، سأحوّلكم إلى حيواناتٍ منهمكةٍ فقط بالبقاء على قيد الحياة²²⁹. جثث هذه الذاتيات المرذولة هي التي تشغل نور عسليّة.

خطّ الحداد

إن نجثٌ وجوه وأيدي نور عسليّة من الرذل عبر تحنيطها، ألا يحرم حضورها من دون دفن الأحياء من إمكانية الحداد؟ تكمن المشكلة في أن الحداد عند الفنانة يبدو منذ البداية وكأنه مستحيلٌ لأنه مرتبطٌ بالدفن. كيف ندفن أشخاصاً لا يبقى لنا منهم إلا يدٌ أو رأسٌ، أشلاء تعود إلى عددٍ كبير من الأشخاص المجهولي الهوية؟ لقد جابهت الفنانة مشكلتان: فإما أن تدفن هذه الأشلاء معاً فتوضع في حفرةٍ جماعيةٍ صغيرةٍ تنال من كرامة الفرديات المدفونة، وإما أن يُدفن كل عضوٍ وحده فيخترل الميت عندئذٍ في العضو الوحيد الباقي منه. يبقى التحنيط على ما يبدو الإمكانية الوحيدة لإقامة الحداد.

لكي نفهم ذلك، ينبغي علينا أن ننتبه إلى عنوان العمل. إن طاب لنور عسليّة أن تسمّي علبتها بـ"صندوق الذكريات"، فإن عنوان العمل مختلف. لا يتضمن العنوان إحالةً على المصير الجماعي للأشلاء، كما أنه لا يحيل على التاريخ المأساوي لسوريا. "رسالة إلى فرجينيا وولف"،

²²⁶ Imogen Tyler, *Revolting Subjects, Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*, Londres, Zed Books, 2013.

²²⁷ Ismail, *The Rule of violence*, p. 20.

²²⁸ المرجع السابق، ص ١٩٤.

²²⁹ كانت المقاومة في سجن تدمر لا تمرّ غالباً عبر التمرد بل عبر الحفاظ على الممارسات الروحية والشعائرية وبأدنى تعبيراتها: تلاوة القرآن والقصائد المتذكّرة، وإنشاء جريدة سجن تكتب على ورق السجائر، إلخ.

هذا هو اسم العمل. كيف ندرك إذن أن علبة الجثث المبتورة الأعضاء هي جزءٌ من مراسلة تمت بين الفنانة السورية والكاتبة الإنجليزية؟ وكيف تمكنت من نسج علاقة معها بعد انتحار الروائية بحوالي خمسة وسبعين عاماً؟ يبدو من البديهي في هذا السياق أن يكون عمل نور عسليّة هو إجابة على الرسالة الأخيرة التي كتبتها الروائية في ٢٨ آذار ١٩٤١:

"حبيبي،

أعتقد أنني صرت مجنونة مرة أخرى. وأشعر بأننا لا نملك القوة على أن نجتاز مجدداً هذه المحن الهائلة. لن أنجو منها هذه المرة. صرت أسمع أصواتاً، وفقدت القدرة على التركيز. سأفعل ما هو الأنسب في نظري. [...] لا أستطيع من بعد المقاومة. أعلم أنني الآن أخرب حياتك، وأرى أنك بدوني ستستطيع أن تعمل. أعلم أنك ستفعل ذلك. وإن كان ثمة شخصٌ يستطيع أن ينقذ حياتي، فهو لن يكون إلا أنت²³⁰."

عندما أرسلت الفنانة "رسالتها"، كانت عاجزةً عن إنفاذ الروائية. ولكنها كانت قادرةً على نسج علاقة حميمة متخيّلة معها، فلا شك أن الفنانة تحسّ بتواطؤٍ شديد مع الروائية. عندما كانت هذه الأخيرة تشعر باستحواذ بعض الأصوات عليها، استحوذت الجثث المقطّعة على الفنانة. الأصوات أو الوجوه أو الأيدي التي تراود هاتين المرأتين ليست أشخاصاً بالمعنى الجوهري للكلمة، بل شظايا كائنات: أصداءٌ لحضورها، وأشلاءٌ لوجودها.

تعود هذه الشظايا مجدداً. عندئذ تُجابه المرأتان اجتياح الأطياف، ومعه صعوبة إقامة العزاء على روح المفقودين. تقارب فيرجينيا وولف مسألة الحداد هذه في روايتها "إلى المنار"، وبطلتها فنانة تناهز الرابعة والأربعين في آخر الرواية، شأنها شأن الروائية عندما كتبت هذا الكتاب. لذا يبدو أن نور عسليّة لا تنماهي فقط مع فيرجينيا وولف. إنها تنماهي مع الكاتبة حين تخيلت شخصية ليلي بريسكو من جهة، ومع هذه التي بقيت شخصيّة متخيّلة حتى اليوم الذي تقمّصتها فيه نور عسليّة من جهة أخرى. مع نور عسليّة، تجد ليلي بريسكو طريقاً إلى التجسّد، ويتحقّق مشروعها الفني أخيراً في عمل "رسالة إلى فيرجينيا وولف".

تبحث ليلي بريسكو عن آثار حضور ما. في بداية الرواية، تحاول الفنانة عبثاً أن ترسم مشهداً تحلّ فيه السيدة رمزي وابنها جيمس مكاناً لا تستطيع الفنانة تحديده. إنها تعمل على لوحاتها وتعيد النظر فيها، تشكّل وتشوّه فتتخلّص بالتدريج من سطوة الشكل. هكذا، راحت تُظهر علامات عشوائية في اللوحة، ليتأكد بعدها تشوية لافِت لوجوه الأشياء من خلال إضافة مثلث بنفسجيّ اللون، يثير وجوده الدهشة عند السيد بانكيز. تبرّر ليلي ذلك قائلة:

"إنّ [المثلث] هو السيدة رمزي وهي تقرأ الحكايات لجيمس. كانت تعرف اعتراضه – أنه لا يمكن لأحد أن يتصور أنّ هذا الشكل إنسانيّ. قالت، لكنها لم تقم بأية محاولة لتصوير التشابه. فسألها، ما السبب الذي دعاها إلى رسمه إذن. لماذا حقاً؟ ثم قالت مجيبة: لأنه في هذه الزاوية، هناك، شعرت بضرورة لوجود كتلة قائمة اللون²³¹."

²³⁰ فيرجينيا وولف، "رسائل". ترجمتنا من الإنجليزية:

Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf*, Boston, Mariner Books, 1982, vol. 6, 28th of Marsh 1941.

²³¹ فيرجينيا وولف، "إلى المنار"، ترجمة إيزابيل كمال، القاهرة، آفاق عالمية، ٢٠١٥، ص ١٠٣ (ترجمة معدّلة).

يجب إذن الإمساك بظل السيدة رمزي وليس بشكلها. لا تسعى الفنانة من بعد إلى رسم بورترية بل إلى نسج "علاقات الكُتل، علاقات الأضواء والظلال"²³². ومع ذلك، بقيت اللوحة في نظر ليلى بريسكو غير مكتملة. كان يجب انتظار موت السيدة رمزي وعودة الفنانة إلى الموقع بعد حوالي عشر سنوات كي تعيد رسمها، فموضوع اللوحة كان "يتطرق كثيراً إلى ذهنها طوال تلك السنوات"²³³. مذاك، وجب على الفنانة أن تعالج القوى التي التقطتها من المتوفاة، ولا سيما "القوى المدهشة التي كانت تسيطر بها السيدة رمزي على الناس [...] حتى ظلها على النافذة بصحبة جيمس كان مفعماً بالسلطة"²³⁴. لذا صار كلّ فنّها يتركز في تحرير القوى من الأشكال: "ما تمنيت أن تقبض عليه كان تأثير الشيء في الأعصاب، أي الشيء بذاته قبل أن تُقدم على أي شيء"²³⁵. لم تعد المسألة تتعلّق بالسيدة رمزي كما نعرفها بل بطريقة تأثيرها في محيطها. كانت مهمة ليلى "الإمساك بشيء يراوغها"²³⁶. وفي النهاية لم تكتمل اللوحة إلا بخطّ غريب:

"نظرت نحو الدرجات، كانت فارغة، نظرت نحو قماشة اللوحة، كانت غائمة. بزخج مفاجئ، كأنها رأتها بوضوح لمدة ثانية واحدة، رسمت خطأ هناك، في المنتصف. لقد تمّت، لقد انتهت اللوحة"²³⁷.

سمح هذا الخط الغريب لليلى بإنهاء العمل الفني، هذا الخيط الذي يربط ليلى بالسيدة رمزي، الفنان بالشخص المفقود، أي الرابط بين تلك التي بقيت من جهة، وما تركته الفقيدة من تأثيرات فيها من جهة أخرى. وعلى هذا الخط أن يعبر عن الغياب وعن الدرجات "التي كانت تبدو فارغة بشكل زائد عن الحد"²³⁸ والتي كانت السيدة رمزي تلقي عليها ظلالها. يبدو أن الخط الأخير المرسوم يترجم "انفعالات الجسد [...] وذلك الفراغ"²³⁹. بوسعنا ربما أن نسمي هذه الخط خط الحداد، إنّه في آن يُظهر الموت، ويعطي الغياب مكانته، ويحيلنا على المفقودة من خلال الاستحواذ على الانفعالات التي ما زالت تُحدثها في الأحياء الذين صاروا يقاربون موتها بطريقة جديدة.

على غرار ليلى بريسكو التي تستقبل الظلال والقوى فتظهرها في خطوط، وعلى غرار فيرجينيا وولف التي انهمكت بإعطاء مكانة للأصوات التي تراودها، تستضيف نور عسلية أشلاء الأجساد المقطّعة المربكة. تقول فنانة المومياءات في عصر التدميرية للأحياء: "عاملوا الأموات كما تعاملون الأحياء الذين تحبونهم!" وتقول أيضاً للميت: "مثنّ عزيزي دون أن تكثرث بما سيؤول إليه جسدك، سأسهر الليالي لأحبيه من الضواري، سأرتّب الأشلاء في صندوق ذكرياتي، وسألتقط تعبيرات جسدك قبل أن تموت، والانفعالات الأخيرة التي كانت تسكنه".

ما تستحوذ عليه النحاتة من الأجساد المبتورة هو قبل كل شيء تعبير أيديها التي تجمعها في العلبة ذاتها مع وجوهٍ فقدت تعابيرها. لا تتعلّق دينامية الحداد التي تقترحها الفنانة فقط بتحنيط أشلاء الجسد التي تستعيدّها إذن، بل أيضاً بالنقاط الخطّ الذي يربط عنصرين متعارضين تفصل بينهما هنيهة صارت هاوية: لحظة ما بعد الموت التي تحيل عليها وجوه صندوقها الخشبي،

232 المرجع السابق، ص ١٠٣.

233 المرجع السابق، ص ٢٤٠.

234 المرجع السابق، ص ٢٧٨-٢٧٩ (ترجمة معدلة).

235 المرجع السابق، ص ٣٠٣ (ترجمة معدلة).

236 المرجع السابق، ص ٣٠٢ (ترجمة معدلة).

237 المرجع السابق، ص ٣٢٤.

238 المرجع السابق، ص ٢٨١.

239 المرجع السابق (ترجمة معدلة).

ولحظة الاحتضار التي تعكسها حركات الأيدي. إقامة الحداد على شخص مات تحت التعذيب – وهي عملية شبيهة مستحيلة – تقتضي إذن من الفنانة المحيطة أن تلتقط ما لم يعد بإمكان وجهه أن يقوله: تعابيره الأخيرة، البوح الذي لم يستطع الهمس به، القوة التي انطلقت منه، مقاومته الجلاد، علاقته الخاصة بالموت... لم تعد إقامة الحداد ترتبط بالانكفاء على الشعور بالضيق الذي يحس به الأحياء، بل ترتبط بالتقاط ما عاشه الراحلون هم أنفسهم، وبحفظه من التدمير، وبمنحه معنى مقدساً.

إن استضافة فنانة المومياءات للموتى هي استضافة خاصة بسير الطوباويين، إذ تقدم للأشلاء التي تجمعها شرفاً لا يحظى به إلا القديسون. ويكمن اختصاصها في تحويل الأشلاء إلى ذخائر، والمرذول إلى مقدس. يُهمل المرذول ويحط من شأنه، ولكن فنانة المومياءات تحول انحطاطه إلى تسام. ويصبح هذا التحول ممكناً بفضل القرابة التي يقيمها المحيطة بين المرذول والمقدس، وهي قرابة تمكن ملاحظتها في علاقات اللمس. إن لمس جثة مرذولة بدأت تتحلل هو فعل مقلق، إنه يدنس ويجب تجذبه. ولكن الفنانة بتحنيطها الأشلاء تغير معنى عدم اللمس، إذ تحول النجاسة إلى شيء مقدس يفرض بدوره منعاً لللمس، لكن هذه المرة بفضل طبيعته المتسامية. تُعرض الذخائر في قفص زجاجي، أو تُحفظ بمنديل أسود شفاف، أو تُحاط براتنج شفاف، ولكنها لا تلمس. هو إذاً نوع آخر من الانسحاب من العالم لا يقوم من بعد على الإقصاء كما في حال الرذل بل على التقديس.

يحمل المحيطة شيئاً من صفات جامع الأشياء القديمة الذي يُنقذ الأواني العتيقة من النفايات بعد أن فقدت فائدتها، فيمنحها كرامة ما. ولكن هذا الأخير يتعامل مع أشياء غير عضوية قابلة للتحطيم، في حين يتعامل المحيطة مع أجساد قابلة للفساد ومرذولة. عندما يغادر أحدهم الحياة، لا يبقى له إلا المحيطة ليخلصه من الرذل.

كمثل ليلي التي أنهت لوحاتها، للمفارقة، عندما رسمت خطأ بلا شكل، فإن نور عسلية تختتم عملها مع أعضاء بلا جسد تُودعها عليتها. لا وجود للجسد في أعمال نور عسلية إلا ممزقاً. وبينما نجد أنها تقوم في بعض أعمالها بخياطة ما يمكن جمعه، نرى في "رسالة إلى فيرجينيا وولف" أن الأشلاء التي تنتشلها من الرذل تُستقبل كما هي. ذلك أن الغاية ليست إحيائية ولا تهدف إلى إعادة تكوين نموذج إنسان انطلاقاً من عظم فحذه أو من سن من أسنانه، كما ورد في منهج جورج كوفييه القائل: "العظام المنعزلة والمبعثرة والمكسرة في معظم الحالات والمذررة، هذا ما تقدمه لنا طبقات أرضنا، وهذا هو المصدر الوحيد لدى الطبيعانيين²⁴⁰". في حين يعزل الإحاثي كل عنصر ليعيده إلى إطاره الأصلي وإلى شكله الأول، تتعاش الأشلاء عند نور عسلية فيما بينها – على الرغم من اختلافاتها وغبابة أصولها – بفضل مصيرها المشترك.

لأن الفنانة عملت على تحويل المرذول إلى مقدس، ولأنها التقطت تعابيره من صار بلا تعبير، فقد منحنا على ما يبدو إمكانية ما للحداد. واليأس أمام الرذل وما يصاحبه من أفق التلاشي، اليأس الذي هو الأشعور الأول في عالم التدمير، صار مع المحيطة قلقاً، أي انقلب إلى الأشعور الذي يرافق انفتاح الممكنات. تخلق الفنانة إمكانية قلب العلاقة بما دُمر، فتوجد المقدس

²⁴⁰ Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris, Edmond d'Ocagne, 1830, p. 97.

من صميم المرذول، والقلق من باطن اليأس فيختلط مع رهبة المقدّس، وتفرض أيضاً ذاكرةُ
الأشلاء التي تعالجها الرعب في ذهن القاتل.

"جثمان البيغاء الآلية"

حديد ونحاس - ٣٨ × ٤٢ × ١٢ سم - ٢٠١٧



صفاء الست

نحاتةٌ ولدت في حمص عام ١٩٧٤. تخرّجت من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق عام ١٩٩٧، وتنظّم منذ ذلك التاريخ معارض فرديةً وجماعيةً في عددٍ من المدن كدمشق وبيروت والمنامة. تسبّك صفاء الست تماثيل معدنية تصور أحداث الحرب في سوريا بخاصة، وتعالج أيضاً الصعوبات التي تواجهها النساء في بلدها.

الدراسة ١١ العار أن تكون إنساناً

"قال من يُحْيِي العظام وهي رَمِيم"
القرآن، سورة ياسين: ٧٨.

حرتقة الهياكل العظمية

يتطلب نخت الحديد تطويعه كي يصبح مرناً ومعيراً. يقتضي تحويل المعدن الصلب والبارد شيئاً من الحنان وكثيراً من الحرارة، هذا ما شرحته صفاء الست بمناسبة إقامة معرضها "الموت يسكن قريباً مني" (بيروت، ٢٠١٧) الذي ضمّ أربعاً وخمسين جثماناً مصنوعاً من الحديد والنحاس، ومن الراتنج أيضاً، وحتى من العظام²⁴¹. وأوضحت الهدف من المعرض في قولٍ صريح: "التعبير عن هؤلاء الذين يتحولون إلى أشلاء، ويوضعون في أكياسٍ ويطلق عليهم اسم مجهولي الهوية²⁴²"، هؤلاء الذين جرفتهم الحرب من دون أن يتركوا أي أثر، والذين انتزع القتلة حياتهم من دون أن يعيدوا جثامهم. لقد قُتلوا في المسالخ، وماتوا جوعاً، أو قضاوا في قصف مخيمات اللاجئين أو الأحياء المحاصرة، بعيداً عن الكاميرات وضجيج شبكات التواصل الاجتماعي. تقول الفنانة:

"يموت الإنسان في سوريا اليوم بدون أن يكون لأهله الحق في كثيرٍ من الأحيان بدفنه أو الصلاة عليه أو استعادة جثمانه أو حتى أجزاء منه، وهذا ما أحاول قوله من خلال هذه المنحوتات²⁴³".

إنّ فضح هذا المصير يعني التصدي له، فمنحوتات صفاء الست تعطي أشلاء لمن حُرّموا من أشلائهم، وجثامين للمفقودين. ولكنّ الفنانة تحقّق ذلك بطريقة فريدة جداً، فعلى أحد المشاجب مثلاً علقت خمس عشرة شبكة معدنية ووضعت فيها عظام حيوانية. ورُقمت هذه الأكياس كي تعرّف بمجهولين لا اسم لهم. تذكر الأرقام هذه بتلك الملصقة على جبهات جثث قيصر²⁴⁴. لكن، في حين تُمكن صور وجوه الضحايا المشوّهة من التعرف بهويتها، لا تملك العظام الحيوانية التي جمعتها صفاء الست أي صلةً بشكل الضحايا. ومع ذلك فإنّ لها قيمةً لا تنكر، لأنها تعطي المفقودين أجساداً، وتمنح الأحياء حضوراً جديداً لمن فقدوا، أي أنها تقدّم للذاكرة وللجداد حاملاً مادياً. لا يقتصر المسعى الجنائزي لصفاء الست على جمع العظام – فهذا يفترض أنّها موجودة لم تُفقد – بل يقوم أساساً على صنعها. تنحت الفنانة هيكلًا عظيمًا لغزال، ولجاموس، ولزرافة،

²⁴¹ يمكن مشاهدة أعمال المعرض على موقع "Art on 56th". [على الشبكة] تمّ التصفح في ٢٢ تموز عام ٢٠٢٠:

arton56th.com/exhibitions/87

²⁴² مقتبس من "الموت يسكن قريباً مني"، جريدة "الشرق الأوسط"، ١٢ كانون الأول ٢٠١٧. [على الشبكة] تمّ التصفح في ١٩ تموز ٢٠٢٠.

<https://cutt.ly/YbDjc6E>

²⁴³ مقتبس من مقالة "صفاء الست تنحت أجساد ضحايا الحرب السورية" لزينة شهلا في جريدة "القدس العربي"، ١٩ كانون الأول ٢٠١٧. [على الشبكة] تمّ التصفح في ١٩ تموز ٢٠٢٠:

cutt.ly/jh43NLP

²⁴⁴ Garance le Caisne, *Opération César. Au cœur de la machine de mort syrienne*, Paris, Stock, 2015.

ولكلب، وليمامة، ولباشق، ولحيواناتٍ أخرى عديدة، تعطيتها أشكالاً تبتكرها هي. يُحدث هذا أثراً خاصاً إذ يشعر المشاهد بأنه يتجول في صالة الحفريات أو في ممرات صالة التشريح المقارن في متحفٍ مختص بالتاريخ الطبيعي، ليراقب بقايا الأنواع المألوفة أو الأكثر غرائية. ولكن هذا الإحساس الزئبقي سرعان ما يتبدد أمام الوضعيات غير الكلاسيكية للحيوانات. لا تقف هذه الكائنات بشكلٍ طبيعيٍّ على طريقة الهياكل العظمية المتحفية، فالمخلفات المعدنية التي تقلد ببؤس سلوك الأحياء موسومةً بالموت، كذلك الطيور المصعوقة التي ترفع قوائمها في الهواء، أو ذلك الحيوان اللبون الذي تخلخل قفصه الصدري وكاد يتناثر على الأرض، أو ذلك الكلب المرمي أمام دولا ب السيارة الفضي التي دهسته.

الزرافة تطلق صرخة، وينتصب الغزال بكبرياء رافعاً رأسه عالياً جداً بعد أن دُقَّت عنقه، في حركة تقول "لا" ما زالت تقاوم المصير الذي لاقاه. أما البقرة فتبتسم وترقص:

"استغرق نحت البقرة شهراً كاملاً، وخلال هذه الفترة لم أتمكن من محو ابتسامتها. كانت تضحك رغماً عني وترفض الموت، ما دفعني في نهاية المطاف لرفع قائمتها ودفعها للرقص. تريدن الضحك؟ ارقصي إذن! 245"

تبتت هذه الهياكل العظمية حزناً كبيراً، ولكنها مع ذلك تُظهر ابتساماً صغيرةً يصعب تفسيرها. هل هي ابتسامة من يعثر أخيراً على جثمانه المفقود، ابتسامة الامتنان للفنانة؟ ألا تسخر هذه الابتسامة منا بالأحرى نحن الأحياء؟ أم تسخر من جلاديتها فتعكس لهم صورتهم المستقبلية كجثثٍ لا يستطيعون الفكك منها؟ أتراها تهتف أمامهم قائلة: "ستلحقون بنا يوماً، أنتم أيضاً ستنخرطون في رقصتنا"؟ ألا تهزأ بالأحرى من البشر ذوي الأبدان الفانية الذين جاؤوا إلى المعرض، أولئك الذين سيتركون للأجيال القادمة حفنةً من التراب والعظام البيضاء بعد موتهم، على خلاف كائنات صفاء الست بهياكلها المعدنية التي لا تفسد؟

لنتوقف في قراءتنا عند بيغاءٍ تشبه الطوقان، وهي الممثلة الوحيدة لنوعها المتخيل. الطائر مستلقٍ على ظهره ويرفع قائمته. لم تعطه المنحوتة إذن وضعيةً جنائزية، بل سبكته في وضعية الطائر الذي سقط من شجرته وقد صعقه الموت. لا يتأكد مشهد الموت هذا في لعبةٍ مُخيلة: ماتت البيغاء حقيقةً وإن كانت بيغاءً آلية. قائمتاها برغيان كبيران، جناحاها صفيحتان معدنيتان مثقوبتان، وبطنها تنساب منه أسلاكٌ حديديةٌ ونوابض تشكّل أحشاءها. ثمّة أعضاء كثيرة تحافظ على آثار الاستخدام الصناعي للخردة التي صنعت بها، ذلك أن المخلفات الحيوانية مؤلفةٌ هنا من نفايات صناعية.

تتصرّف صفاء الست بطريقةٍ غير متوقعة عندما تهب جنائمين للمفقودين: يبدو أنها تعيد إليهم كرامتهم وتسحبها منهم في آن عبر انحطاطٍ رباعي الأبعاد. يتعلّق الانحطاط الأول بتردي وضعية الجسد الميت. فبينما يستعيد جثمان الفقيد كرامته بحسب التقليد – بعيداً عن حالة الجثة المرذولة – حين يتخذ وضعية الراحة التي بتوّدته تُظهر الموت وكأنه مجرد نوم، تُعلن منحوتات صفاء الست تارةً الموت بدون لبس، وتُلزم طوراً الهيكل العظمي باتخاذ وضعيةٍ من الهيجان والاضطراب. تعطي هذه الوضعيات بالتأكيد انطباعاً بأن الهيكل العظمي ينبض بالحياة، ولكن لم يجب على البقرة الراقصة أن تكون هيكلًا عظيماً لبقرة؟ إذا استعيدت حيويةً ما فإنها للمفارقة

245 من مقال زينة شهلا السابق الذكر.

تعود إلى جنّة ما. والانحطاط هو ثانياً أن يُنسب إلى البشر جنّامين حيوانية. لا سيما وأن هذا الانحطاط مضاعفٌ بسبب انحطاط ما هو حيوانيّ إلى "آلاتٍ متحركة"²⁴⁶، صنعتها يدا الإنسان وليس يدا الله. الببغاء هي النموذج الديكارتيّ للحيوان الآليّ الذي يفقد لغة البشر دون أن يمتلكها، آليّة صوتيةٌ تحفظ الكلمات دون المفاهيم وتُفرغ اللغة من بُعدها الدلالي. هكذا تمثّل الببغاء هنا هذا الانحطاط المزدوج الذي يحوّل الإنسان إلى حيوان والحيوان إلى آلة. أخيراً لا يمكن لهذه الآلة أن تبهر المُشاهد بأجزائها المتقنة الصنع، فلا تمتلك من الآلة إلا مادتها الأولى والقطع المهمة من حطامٍ ومسامير وأسلاك حديدية تخرج بشكلٍ فوضويّ من جسم الببغاء.

نحن إذن بعيدون عن الانتصار في قيامة المفقودين هذه التي تتحقّق من لاشيء: نعم يعودون ولكن كجثث، نعم يصيرون كائناتٍ ولكن لها هياكلٌ حيوانية غريبة المظهر، نعم يعجّون بالحياة ولكن بحياة صعقتها الموت، نعم هم آلاتٌ حديديةٌ لا تفسد بيولوجياً ولكنها معطّلةٌ وغير منتجة. كيف يمكننا بعد ذلك أن نرى في هذا الانحطاط الرباعيّ الأبعاد طريقاً لإعادة الكرامة إلى المفقودين؟ لكي نفهم ذلك لا بد أن نتساءل عن العلاقة التي يمكن أن نقيمها مع المفقودين. من دون لفٍ ودوران حدّد بريمو ليفي هذه العلاقة بدقّة كعلاقة يسودها الشعور بالعار.

عار الباقيين أحياء

في كتاب "الغرقى والناجون"، يعود بريمو ليفي إلى وضع الباقيين أحياء بعد أوشفيتز. إنّ المفارقة التي يشير إليها شبيهةٌ بتلك التي نجدها في أعمال صفاء الست، فالانحطاط إلى العالم الحيوانيّ يقضي بأنّ إضفاء القيمة على ما نعيشه لم يعد ممكناً إلا خارجاً عن حدود الإنسانية. يراود العارُ الناجي ولا يراود الجلاد، ويرتبط بأمرين: كان من الممكن أن أموت، في حين أن الآخرين ماتوا فعلاً. يتخذ هذا العار الذي يعاني منه الناجي بشدّة فجر إطلاق سراحه مستوياتٍ عديدة. في المقام الأول يرتبط العار بالشعور بالذنب: ذنب من لم يبد أيّ مقاومة ضد منطق الإبادة وانتزاع الإنسانية، وذنب من لم يسع، في أحسن الحالات، إلا إلى البقاء على قيد الحياة، وذنب من كان يستطيع أن يفعل شيئاً ولم يفعل. يوضح بريمو ليفي ذلك عندما يعود إلى حادثة شنتق أحد المتمردين الذي حصل على أسلحة لينظّم عصياناً في المعسكر. قبيل إعدامه يصرخ المُقَدّم على الموت: "يا رفاق، إنني الأخير!"²⁴⁷ أمام هذه الكلمات، يستحوذ العار على الراوي وألبيرتو صديقه المعتقل اللذين لم يفكرا إلا في قصعة الطعام التي تمكّنا من الحصول عليها. وفي المقام الثاني يرتبط عار الباقيين أحياء ارتباطاً وثيقاً بواقع أنهم "تحيونوا":

"لقد عشنا شهوراً وسنواتٍ على نحوٍ حيوانيّ: لقد انشغلنا منذ الفجر وحتى الليل بالجوع وبالتعب وبالخوف، أمّا إمكانيّة التفكير والنظر والإحساس فقد انعدمت فينا. لقد عانينا من الوسخ والذّل وتألّمتنا من ذلك أقلّ بكثيرٍ ممّا كنا سنشعر به في الحياة العادية، لأن بوصلتنا الأخلاقية قد تغيّرت"²⁴⁸.

يذكر الكاتب بأن المعتقلين في المعسكر قد نسوا بلدانهم وعائلاتهم وماضيهم ورغباتهم، وتوقّفوا أيضاً عن تصوّر غدٍ أفضل. كانوا يعيشون "كالحيوانات": "لقد اختزلنا إلى اللحظة

²⁴⁶ رينيه ديكارت، "مقال عن المنهج"، ترجمة أحمد محمد الخضير، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٨، القسم الخامس، ص ١٨٤.
²⁴⁷ بريمو ليفي، "الغرقى والناجون". ترجمتنا من الفرنسية:

Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, trad. André Mauge, Paris, Gallimard, 1989, p. 74.

²⁴⁸ المرجع السابق، ص ٧٣-٧٤.

الحالية²⁴⁹". تتابع هذه الكلمات التحليل الذي ورد في كتاب "هل هذا هو الإنسان؟" حول إفقار اللغة وحصر الفكر في مسألة الخبز فقط. نعم، هذا إنسانٌ تم اختزاله في هذا المستوى من "الحيونة"! ولن يشعر بهذا العار الثاني إلا بعد الخروج من ظلمات المعتقل، لذا كانت حوادث الانتحار قليلة جداً أثناء الاعتقال. يقدم بريمو ليفي ثلاثة أسباب لذلك، يهمنها منها سببان هنا. من جهة يرى أن الانتحار، إن لم يكن فعلاً فلسفياً كما أكدّ عليه ألبير كامو في كتابه "أسطورة سيزيف"، فهو على الأقل فعلٌ إنساني، وهذا ما كان ينقص المعتقلين. الانتحار ليس طبيعياً، إنه فعلٌ مفكّر فيه ملياً، ومختارٌ، إنّه فعلٌ بقي غريباً عن معتقلين عاشوا "تماماً كالحوانات المستعبدة التي يحصل لها بأن تترك نفسها لتموت، ولكنّها لا تقتل نفسها²⁵⁰".

ينضاف إلى ذلك أن الحياة في المعسكر كانت مليئةً بهمومٍ لا علاقة لها بالانتحار، خاصةً همّ سد الرمق والشرب وتوقّي البرد. والمفارقة هي أن الوجود الطافح للموت لم يكن يسمح بالتفكير فيه، وهذا هو بعدٌ آخر من أبعاد حياة المعتقلين الحيوانية. وهي كما تتكشف لنا في كتابات بريمو ليفي حياةٌ تختزل إلى الحاضر وهمومه. تُبرز حيونة المعتقل تسطحاً في العلاقة بالزمن، وانسلاخاً عن كل ما يحدث خارج المعسكر، وتقليصاً لتجربة العالم إلى تجربة الكائن المستغلّ والمحقر والمجرّد من كلّ كرامة.

ويبرز عارٌ ثالث عند الناجي، عارٌ "عدم تلبية واجب التضامن²⁵¹" مع زملائه المعتقلين. ولا يقتصر هذا النوع من العار على خطأ ارتكبه أحد المعتقلين بحقّ معتقلٍ آخر، إذ يكفي لكي يشعر المرء بالعار أنه قد أصمّ أذنيه لتوسلات زملائه الأكثر ضعفاً وهشاشة، القليلي الحيلة أو المسنين الذين يشكّل وجودهم بذاته نداءً صامتاً للمساعدة. نختبر بهذا العار خصوصاً إزاء الرفاق الذين أعدموا. لا بل تصبح الحياة نفسها منبعاً للعار، إذ يسكننا شعورٌ بأننا بقينا أحياء مكان الآخرين. ولهذه التجربة بعدٌ كوني:

"كلا، إنك لا تجد تجاوزاتٍ واضحة، إنك لم تأخذ مكان شخصٍ آخر، إنك لم تضرب (ولكن هل وانتك القوة للضرب؟)؛ كلا إنك لم تقبل بوظائف (ولكن لم تُعرض عليك) [...] يكفي أن تفترض بأن يكون كلّ واحدٍ قابيل أخيه، وأن يكون كل واحدٍ منا (أقول "منا" بمعنى عام جداً، وحتىّ بمعنى كوني) قد أزاح قريبه وعاش بدلاً منه²⁵²".

هذا يدفعنا إلى القول: لا يوجد حيٌّ بريء! يُحكم هنا على تجربة العالم نفسها بالعار، إنها "عار العالم²⁵³". ويسحق هذا العار بثقله حتىّ أعدل البشر بسبب ما ارتكبه الآخرون، "فهم يشعرون بأنهم متورطون أيضاً، فما حصل حولهم، وفي حضورهم، وفي داخلهم، كان مبرماً لا رجعة فيه²⁵⁴". إنه عارٌ أنطولوجي، لا لأنه لا يمحي فقط، بل لأنه يكشف بخاصةً "أننا كنا قادرين على أن نبني كتلةً غير محدودةٍ من الألم، وأن هذا الألم هو القوة الوحيدة التي تخلق من لا شيء،

249 المرجع السابق، ص ٧٤.

250 المرجع السابق.

251 المرجع السابق، ص ٧٦.

252 المرجع السابق، ص ٨٠.

253 المرجع السابق، ص ٨٤.

254 المرجع السابق، ص ٨٤.

ودون تكاليف أو عناء. يكفي ألا نرى، وألا نسمع، وألا نفعل²⁵⁵. بكل بساطة هذا هو "عار أنك إنسان²⁵⁶".

على ضوء هذه القراءة لبريمو ليفي، نستطيع التأكيد على أن إهداء المفقودين جثامين حيوانية لا يشكّل انحطاطاً بقدر ما يكون، وفي آن، اعترافاً بمحنة اللاإنسانية التي رافقت هلاكهم ومخرجاً لعار أن تكون إنساناً. يقدّم ما كنا نظنّ أنه انحطاطٌ هبةً لطبيعةٍ أخرى لم تتلخّ بالتواطؤ مع الجرائم البشرية، وهو براءة تطبع الوضع الحيواني ولا يصل إليها إلا الضحايا. وهذه هي تحديداً رمزية البيغاء في اللوحات الدينية الفلمنكية (كهانز بالدونغ غرين في لوحة "السيدة العذراء مع البيغاوات"، والفنان الملقب بمعلم البيغاء في لوحة "العذراء والطفل"، ويان فان إيك في لوحة "العذراء والشنوان فان در بايل"): ارتبطت البيغاء بعصر البراءة في جنة عدن أو بالطفل يسوع بين ذراعي العذراء، فأصبحت تجسّد الطهر الأصلي²⁵⁷. إن رمزية البيغاء التي تحيل على تنقيح اللغة والإنسان، تكثّف إذن أيضاً البراءة التي ضاعت نهائياً من الطبيعة البشرية. أن نخلّص الضحايا المفقودين من هذه الطبيعة عبر تحويلهم إلى بيغاء، يعني أن نمكّن ذكرياتهم من استعادة طهرها، دون أن يكون هذا الطهر متاحاً للإنسان وللغته.

إنّ الحيوان هو بامتياز الضحية المُعقّلة الاسم: الحيوانات التي تساق إلى المسالخ، كالبقرة التي ترقصها صفاء الست، تمثّل بأمانة ضحايا التوحّش. ما كتبه بريمو ليفي عن الاختلاف بين الناجين من المعسكرات و"المسلمين" – وهو اسمٌ أطلقه المعتقلون على الذين ابتلعتهم الهاوية، وفيها سلّموا ذواتهم ففقدوا كلّ وعي ورغبة وإرادة – يصلح أيضاً للتفكير في التباين بين الضحايا البشرية والضحايا الحيوانية: "هم القاعدة، ونحن الاستثناء²⁵⁸".

ولكنّ الجثامين الحيوانية لا يستبعدها العار تماماً، فعلى الرغم من كلّ ما أشرنا إليه، تبقى الحيوانية هي العار الأول الذي قدّم بريمو ليفي شهادةً عنه. يجدر بنا إذن أن نخطو خطوةً أخرى في تحليل العار.

قدّم غونتر أندرس رأياً دامغاً حول هذا الأشعور في مقالته التي ذكرناها سابقاً "معانيات الحرية" (١٩٣٦)، والتي أثّرت كثيراً في سارتر: ينشأ العار من المسافة التي تولّدها الحرية بين الذات وذاتها، فلا يتطابق الإنسان الحرّ مع كيانه الذي هو ثمرة العرّضية الطبيعية الخارجة عن مجال حرّيته، والذي يحيله تالياً على الجانب الحيواني فيه. لذا يشعر الإنسان بالعار من عريه الذي يُظهر سطوة الضرورات الحيوانية عليه²⁵⁹. يجدّد أندرس في كتابه "الإنسان المنتهي الصلاحية" مقاربتة العار باستعمال مصطلح "العار البروميثيوسي"، ويبدأ تحليله بالقول إن العالم لم يعد مؤلفاً من حيوانات بل من آلات:

"في تعريفنا للإنسان، من المجازفة فلسفياً اللجوء إلى نموذج غريباً عن الوجود الإنساني: لم نعد نعيش محاطين بالنحل والسلطعونات وقرود الشمبانزي، بل بأجهزة راديو ومعامل تنتج مصابيح كهربائية.

²⁵⁵ المرجع السابق، ص ٨٥.

²⁵⁶ Primo Levi, *Le fabricant de miroirs. Contes et réflexions*, trad. André Maugé, Paris, Liana Levi, 1989, p. 136.

²⁵⁷ حول التمثلات الفنية للبيغاء راجع كتاب:

Brigitte le Juez, *Le papegai et le papelard dans Un cœur simple de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 45.

²⁵⁸ Levi, *Les naufragés et les rescapés*, p. 82.

²⁵⁹ Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome I, p. 90.

أرى أن مجابهة الإنسان والحيوان صارت غير مقبولة من وجهة نظر فلسفة الطبيعة: إن فكرة النوع "البشري" الأوحده الذي نمائته بألاف الأنواع والفصائل الحيوانية [...] تنطلق فقط من جنون العظمة عند الإنسان²⁶⁰.

يعترض أندرس على الأنثروبولوجيا الفلسفية القائمة على التمايز بين الإنسان والحيوان: من الآن فصاعداً يجب علينا أن نقارن بين الإنسان والآلة. والتأثير هنا فوري، فعندما نستبدل عالم الحيوانات بعالم المنتجات المصنّعة "تتغيّر صورة الإنسان مباشرةً، فتزول أُل التعريف وتسقط معها الحرية²⁶¹". عندئذ ينقلب عار عَرَضِيّة الكيان الإنساني، الذي تكلم عنه أندرس سابقاً، إلى العار الناجم من أنّ الإنسان في أصله كائنٌ غير مُصنّع، "عار من يخضع لمنطق الصيرورة بدل آلية التصنيع²⁶²". عارُ الأصل هذا هو أيضاً عار النهاية، عار الكائن القابل للفساد أمام الآلة التي لا تعرف الفساد البيولوجي، وعاره من كونه مستبعداً من "التناسخ الصناعي، أي من تصنيع منتجاتٍ بالجملة²⁶³". في هذا الصدد، يذكر أندرس أن أحد المرضى سأله إن كان يستطيع أن يُحفظ من الفساد، فلم يتردّد الفيلسوف في مقارنته بأتفه المواد الاستهلاكية، قال:

"كانت الدونيّة التي يعاني منها دونيةً مزدوجةً تتبع أولاً من أنّه يستحيل الحفاظ عليه كما تُحفظ الفواكه المعلّبة، وثانياً من أنه يستحيل استبداله كما يستبدل مصباحٌ كهربائي معطوب. العار هنا لا يمكن إنكاره، ذلك أن هذا الرجل كان بكل بساطة نسخةً وحيدةً من صنفه وقابلةً للفساد²⁶⁴".

بسبب المنتجات المصنّعة صار هذا الإنسان يتصوّر الخلود بطريقةٍ جديدة:

"لم يكن لا الله، ولا السماء المرصعة بالنجوم، ولا الأفكار المثالية، ولا الجنس البشري، تخوّله أن يتصوّر الخلود [...]، بل الخوخ المحفوظ في علب الكونسروة ومنتجات المعامل التي يُعطيها تناسخها الصناعي صفة الديمومة²⁶⁵".

بعيداً عن هذا التهكّم، نفهم الآن بشكلٍ أفضل الديناميّة التي تعمل في منحوتات صفاء الست: إنّ الصفة الآليّة للجثامين ليست انحطاطاً كما اعتقدنا، بل هبة كرامةٍ خاصةٍ بعصر الصناعة بعيداً عن حتمية المعطيات البيولوجيّة. إنّها كرامة من يكون في جسده مُصنّعاً، وهي في هذا السياق أيضاً ثمرة الحرية والإبداع الفنّي. عندما تحت صفاء الست هيئة حيوانية مبتكرة وآلية، تمنح المفقودين الأولوية الأنطولوجية المزدوجة للآلة على الإنسان: فمن جهة تعطي الفنانة مفقودها شكلاً لا يكون معطىً طبيعياً، أي لا يكون نتيجةً من نتائج الطبيعة العَرَضِيّة بل فعلاً من أفعال الحرية، ومن جهةٍ أخرى يتزاوج هذا الشكل مع مادّيّة لا تفنى ولا تخضع للفساد الذي يحكم الكائنات العضويّة.

نستطيع القول إن صفاء الست تعيد الحياة والكرامة للمفقودين، ولكنّها حياةٌ مصعوقةٌ أساساً في عصر التدميرية بالموت وراهنيتها. ثمّ تطرح الفنانة الإذلال الأقصى الذي خضعوا له، وذلك

260 المرجع السابق، ص ٥٠، الحاشية ١٠.

261 المرجع السابق، ص ٥١، الحاشية ١٠.

262 المرجع السابق، ص ٣٨.

263 المرجع السابق، ص ٦٩.

264 المرجع السابق، ص ٧٢.

265 المرجع السابق، ص ٧٢.

عبر الحيوان – الكائن المتواضع على الإطلاق – الذي تشهره في وجوهنا. وفي منحوتة البيغاء، ليس الانحطاط هو انحطاط المفقود الذي يعطى جثماناً حيوانياً كهذا، بل هو مضمون الرسالة التي يبعثها المفقود إلى الإنسانية قائلاً: "ما من لغة تكون قادرة على أن تتحدث عن مصيرنا المرعب، نحن الذين فُقدنا دون أن نترك أثراً! كلماتكم عنا مجردة من المعنى، كلمات مكررة عاجزة عن قول معنى تجربتنا المريعة". وأخيراً يكتف العطب الذي يحكم هذه الآلات الحيوانية، بنوابضها وعزقاتها، المأساة التي تظهر بلا موارد.

انطلاقاً من هذه المقاربة المبتكرة التي تتحدّى الإنسان في طبيعته وأيضاً في عالمه التقني، تطرح الفنانة شكلاً جديداً من أشكال الحداد على المفقود. في حين أن نور عسليّة (الدراسة ١٠) كانت تنظر في الجثة وفي رذلتها، تنظر صفاء الست في المفقود وفي عدمه، فهي لا تستغل على الأشلاء، ولا تحوّل المرذول إلى مقدّس، إنها تبدع بالأحرى هذه الأشلاء غير الموجودة. ويتحوّل العجز البدني الذي خلفه غياب الجثة إلى قدرة فائقة على إعطاء الجثمان اللازم، وعلى انتشار الضحية من إنسانيتنا المذنبية. في حين ارتبط المرذول في الحالة الأولى بالمخلفات البشرية، صارت الإنسانية كلها في الحالة الثانية عاراً، لذا كان لا بدّ من تغيير طبيعتها.

يمكننا هذا من أن نذرف الدموع على موتانا بعد أن أصبحوا زرافاتٍ حديدية، وغزلاً معدنية، وكلاباً وأبقاراً وبيغاواتٍ آلية. ولكن هذا يغيّر أيضاً معنى الحداد الذي لم يعد يتعلق بالموت بل بالإنسانية. لقد صار بمقدور محرقة الهياكل العظمية أن تقول لنا: "عامل موتاك المفقودين كحيواناتٍ آلية على نحوٍ يصير فيه الحضور الذي تهبها إياه إدانةٌ قصوى للبشرية!" وصار بإمكان المحرقة أن تقول للمفقود: "أنت شاهدٌ مطلقٌ على الرعب الذي لم يستطع قط أن يُشهد عليه، سأحميك من لغة البشر الفارغة ومن طبيعتهم، سأهدي إليك جسداً آخر يتجاوزهم!"

هبة جسدٍ جديدٍ وصوتٍ آخر

يجب ألا نهمل ما سنتركه للأجيال القادمة حتّى في أبسط أشكاله. عندما نعطي شارعاً ما اسم مفكّرٍ أو سياسيٍّ، فهذا يدلّ على أنّه سيستمر في توجيه المارة. وعندما تحمل مدرسةٌ أو جامعةٌ اسم كاتبٍ أو عالمٍ، فهذا يدلّ على ديمومة عمله المعرفي. ولكن لا يوجد إرثٌ يمكنه أن يضاهاه إرث الفن في خصوصيّته، وصفاء الست فنانة تقدّم الإرث الأكثر جوهريةً، لأنها تعطي المفقودين جسداً وكرامةً. ويعتبر تسديد دينها للأموال هذا مزيةً من مزايا الفن.

الدين يحكّمنا جميعاً، هذا على الأقل ما قاله بريمو ليفي حول الكتابة التي تمنح صوتاً. لا يتكلّم الشخص الباقي على قيد الحياة باسمه، فعليه أن يخفض صوته، وأن يمتلكه الحفر كمسيح غيلان الصفدي (الدراسة ٥). ولكّنه مكلفٌ بمهمة، ألا وهي إتاحة الكلام لأولئك الذين عندهم شيء يقولونه: "الشهود الحقيقيون"، "الشهود المطلقون"، "الشهود الذين" وصلوا إلى القعر"، هؤلاء الذين "لم يعودوا ليرروا، أو الذين أصبحوا بكماً²⁶⁶". لذا، "سنتكلم نحن الناجين، سنتكلم عنهم وبتقويض²⁶⁷". الناجي الحي هو الذي بالشهادة والكتابة يعطي صوتاً للذين فقدوا أصواتهم. بالتوازي مع صفاء الست، رأى دولوز أن "أحد محرّضات الفن والفكر هو العار من أن نكون بشر²⁶⁸". قرأ دولوز بريمو ليفي، وتجاوزته موسّعاً هبة الكلام فمنحها لأولئك الذين لم تكن

²⁶⁶ Levi, *Les naufragés et les rescapés*, p. 82.

²⁶⁷ المرجع السابق، ص ٨٣.

²⁶⁸ جيل دولوز وكليبر بارنيه "الف باء - حوار مع جيل دولوز". ترجمتنا من الفرنسية.

لهم أصواتٌ قط: "أن تكتب يعني أن تكتب لأجل الحيوانات، وتكتب مكانها²⁶⁹". يكتب الكاتب للبشر أي أنه يتوجه إليهم، ولكنه يكتب بدلاً عن الحيوانات. وهذا يفترض تحدياً رهيباً ليحلّ في محلهم:

"وقع هوفمانستال، أو بالأحرى اللورد شانندوس، بغرام "شعب من الجرذان" التي تحتضر. وفي ذاته، وعبرها، وفي شقوق أنه المضطربة تُبرز "روح الحيوان أسنانها للقدر المربع": لا نتكلم عن الشفقة بل عن مشاركةٍ تعاكس الطبيعة. هكذا نشأت عند اللورد شانندوس ضرورةً غريبة: إما أن يتوقف عن الكتابة أو أن يكتب كجرذ... إذا كان الكاتب ساحراً فلأن عملية الكتابة هي صيرورة. تخترق الكتابة صيروراتٍ غريبة لا تقوم على التحوّل إلى كاتب بل إلى جرذ، إلى حشرة، إلى ذئب، إلخ. [...] يمكننا تفسير العديد من انتحارات الكاتب عبر هذه المشاركات والأعراس التي تعاكس الطبيعة. الكاتب ساحرٌ لأنه يعيش الحيوان إذ يكون الكاتبُ المسؤولَ الوحيدَ حكماً أمام الحيوان²⁷⁰".

البشر المفقودون كائناتٌ صرنا مسؤولين عنها فعلاً، أما الحيوانات فنحن مسؤولون عنها حكماً. وهذا يعيدنا إلى القسم الأخير من معرض صفاء الست، إلى ترسانة مطبخها. على قواعد صفراء وبيضاء ووردية وزرقاء، وبتصميم هندسي متقن، تنتصب أواني المطبخ: شوكة، وسكين، وملعقة، ومغرفة، وقبل كل شيء ساطور. أما القواعد فهي قوائم ماعز. وهنا تعيدنا صفاء الست إلى المطبخ الخلفي للجلاد وإلى نظامه العملياتي، مما اضطرها إلى تصحيح تفسيرٍ خاطئٍ لعملها:

"أنا أكل اللحم النيء. بعض من زار المعرض قال إن المعرض يدفعه إلى أن يكون نباتياً، لكن ذلك لم يخطر في بالي، كنت معنيةً بالكشف عن وحشيتنا كبشر. نحن في مطبخنا وحوش! نحن كبشرٍ نذبح ونقتل بالطريقة ذاتها التي نقتل بها الحيوانات لنأكلها²⁷¹".

يذكر ما تقوله صفاء الست عن المطبخ، مكان توحشنا اليومي، بما قاله أدورنو عن المسالخ: "يبدأ أوشفيتز عندما ينظر أحدهم إلى مسلخ ويحدث نفسه قائلاً: ما أراه ليس إلا مجرد حيوانات²⁷²". المطبخ، أو المسلخ في النظام الصناعي، هو مكان تعلم الوحشية وتأهيل أشخاص متوحشين.

لكي نحدّد الموقف الأخلاقي لصفاء الست تحديداً أفضل، يمكننا أخيراً مقارنتها بشخصيةٍ أخرى كرّست نفسها للعناية بالموتى: أنتيغونا. خلافاً لأمر كريون، تريد أنتيغونا أن تكرم أخاها

Deleuze et Parnet, *Abécédaire*, réalisation et production de Pierre-André Boutang, Paris, Montparnasse production, 1988-1989, « R comme Résistance ».

²⁶⁹ المرجع السابق.

²⁷⁰ جيل دولوز وفليكس غاتاري، "ألف طبقة". ترجمتنا من الفرنسية:

Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 293-294.

²⁷¹ من مقال "الموت يسكن قريباً مني" الألف الذكر، "الشرق الأوسط".

²⁷² Adorno, *Minima Moralia*, § 68.

هذه الجملة التي غابت عن الطبعة الألمانية الأصلية، والتي وردت في بداية المقطع ٦٨ ليست لأدورنو ربما بل لشارل باترسون مؤلف "معسكر تريبلينكا الخالد". ثمة نص لأدورنو قريب من هذه الجملة، ولكنه لا يعالج موضوع المسالخ: "إن الزعم الشائع الذي يقول إن المتوحشين والسود واليابانيين يشبهون الحيوانات، يشبهون القروء مثلاً، هو مفتاح لفهم المجازر. ويتقرّر احتمالها عندما ينظر حيوانٌ جريحٌ حتى الموت إلى شخص ما. إصرار هذا الأخير على صدّ نظرة الحيوان قائلاً "هو ليس إلا حيواناً"، يظهر مجدداً بوضوح في أعمال العنف التي يرتكبها البشر، والتي يجب على مرتكبيها أن يؤكّدوا دائماً: هو ليس إلا حيواناً" (ص ١٠١).

بولينيس بتأمين دفنٍ لائق له، مع أنه "من الخطل أن يعرض الإنسان لما لا يستطيع إنفاذه"²⁷³، كما ذكّرتها أختها اسمينا. تجابه المرأتان، أنتيغونا و صفاء الست، بنيةً تتجاوزهما وتجعل مسعاهما باطلاً، فتقرض على الأولى عقلانية سياسية تمنع ما هو ممكن، وعلى الثانية جنونَ الحرب، وعبره تتأكد الاستحالة المادية لما كان في السابق ممكناً. تفشل أنتيغونا بطريقةٍ ما، فعلى الرغم من الإمكانية (ولو أنها فقيرة) يبقى بولينيس في المحصلة دون دفن. أما صفاء الست فتتجح بطريقةٍ ما، لأنه على الرغم من الاستحالة يعثر المفقودون على جثامين لهم. ينبغي إذن أن نمايز بين موقف فنانة عصر التدميرية وموقف البطلة المأساوية، إذ يحيل ما هو مأساوي على معارضة البطل ما يفرض عليه، فهو توكيدٌ صرفٌ على ذاتٍ مؤمّلة تتصدى لنظام الأشياء والحلول الوسيطة التي يفرضها، ويرتبط في النهاية بالغطرسة (hubris). لا يحتمل البطل المأساوي إغلاق المكنات المفروض فيواجهه معترفاً بحقيقة هذا الإغلاق. وعلى غرار الماضي والحاضر، يتحدّد المستقبل بالنسبة إليه أيضاً دون موارد: "سأدفن بولينيس". على العكس، يقوم فن صفاء الست على الموارد والحرقة. لا تستقر الصورة الفنية التي جسّدتها النحاتة في توكيد الذات بل في الإبقاء على شيءٍ من العالم، وفي حالتنا هذه على استعادة إمكانية حدادٍ ما حين يحطّ زوالُ الأجساد من شأن الكرامة. عندئذٍ تردّ الفنانة على تدمير شروط الفعل الممكن بابتكار حالةٍ بديلةٍ تُمكن فعلها. لا تتطابق هذه الشخصية الفنية مع الشخصية المأساوية. تتمرّد هذه الأخيرة على إغلاق المكنات، ولكنها تنحصر في المعطيات الراهنة، ولذا حين تبقي على فعلها كما هو، فإنها تعرّضه للفشل.

كذلك، يجب علينا ألا نخلط بين الشخصية الفنية التي تظهر عبر أعمال صفاء الست والشخصية اللاهوتية بعامّة، تلك التي تتجاوز إغلاق المكنات عبر فكرة الخلق، فتضيف بعداً متسامياً مفارقاً إلى ما يخضع لضرورات الأشياء، فتتجاوز استحالة الفعل. تالياً، يتحوّل اليأس الذي يسم الشخصية المأساوية إلى رجاءٍ لاهوتي. في موقفٍ شبيهٍ بموقف اللاهوتي، ترفض الفنانة قدرية ما يفرض علينا، ولكن من دون الإيمان بمثل هذا الخلق الذي يوسّع العالم. إنها تعلم أن الحرقة هي كل ما بقي لها، تمارسها معالجةً ما يتوافر بين يديها من وسائل وأدواتٍ للحفاظ على شيءٍ من العالم...

²⁷³ سوفوكليس، "أنتيغونا"، ترجمة طه حسين، القاهرة، هنداوي، ٢٠١٧، المشهد الأول، ص ٨٥.

حرقّة الممكن بعد أن فُقد

لم يكن سجن "تدمر" إلا مكاناً للحبس بعيداً عن بنى العالم، ووسيلةً صُمّمت خصيصاً لاختزال الوعي السياسي إلى أجسادٍ مكلومة. يجب ألا يُقبل في هذا "السجن المطلق"²⁷⁴ إلا بأجسام السجناء وقد أفرغت من كل شيء. يستقبل المعتقلون في حيزٍ وحشيٍّ، يعذبون فوراً، ويزجّ بهم في زنازين تتراعى من فتحاتها العلوية (الشراقات) أطراف السجنانيين الذين يراقبون أصغر التحركات أثناء النهار، وينعصون النوم أثناء الليل.

أمضى مصطفى خليفة في تدمر ثلاثة عشر عاماً. وفي رواية "القوقعة" يذكر الراوي، المسجون في مهجعٍ أكثريةً نزلاته هم من الإسلاميين، وبروفيسوراً في قسم الجيولوجيا، يقال إنّه تخرّج من جامعةٍ أميركيةٍ مرموقة، وعاد إلى سوريا وعمل كمديرٍ لمركز أبحاث. استرعى تديته الواضح شهادات أجهزة المخابرات التي أرسلته إلى تدمر. إليكم الوصف الذي قدّمه الكاتب لهذه القامة الفكرية والشخصية الورعة:

"يجلس دكتور الجيولوجيا على الأرض متربّعاً ووجهه إلى الحائط، ثمّ يغطّي نفسه كاملاً بالبطانية، ليلاً ونهاراً، صيفاً وشتاءً. حاول كثيرون أن يسألوه، يحادثوه. وطوال سنواتٍ... لم يلفظ حرفاً... لم يفتح عيناً. يرفع أحدهم بطانيته من الأمام قليلاً، ويضع له الطعام في حجره، ويأكل وهو مغطّي بالبطانية. يذهب إلى المراض وهو مغطّي بالبطانية. يقوده اثنان من تحت إبطيه، كلّ بضعة أيام، وهو مطيع جداً، إلى المغاسل، يخلعون ثيابه، يغسلون جسده، يعيدونه وهو مغطّي، مكان دكتور الجيولوجيا قبالي تماماً"²⁷⁵.

يذكر الراوي أنّ في مهجعه رجلاً أبكم، وثلاثة عميان، ومقعدين كثيرين، ومجانين قد يكون دكتور الجيولوجيا واحداً منهم. ربما يكون هذا التشخيص مصيباً، فحالة التخشب المصاب بها هذا الرجل قد تحيل على اكتئابٍ مرضيٍّ حاد. ولكن أن نقدّم تشخيصاً، فهذا لا يدل على أننا فهمنا معناه. وقد يكون من التسرع حصر تصرفات البروفيسور في حتميةٍ عصبيةٍ أو نفسية. لذا يبقى الراوي حذراً: "لا أعرف: هل هو جنون أم شيءٌ آخر"²⁷⁶، أي أن موقف عالم الجيولوجيا قد يكون في نهاية الأمر خياراً واعياً.

يذكر سلوك أستاذ الجيولوجيا بسلوك أستاذ الفلسفة في جامعة السوربون الذي وصفه جان أميري في نصّه عن المثقفين في المعسكرات النازية. فأتناء اعتقاله في أوشفيتز – مونوفيتز، وبعد أن علم بوجود بروفيسور مشهور، ذهب يبحث عنه واقتاده، والقصعة تحت ذراعه، كي يقوما بنزهةٍ فلسفيةٍ في ممرات المعسكر: "عبتاً حاولت دفعه إلى حوض نقاشٍ فكريٍّ. لم يكن فيلسوف السوربون يقدّم إلا إجاباتٍ آليةٍ وبمقطع صوتيٍّ واحدٍ، وانتهى به الأمر أن صمت تماماً"²⁷⁷.

بقي رجل الفكر المعتقل في معسكرات الإبادة صامتاً مثل رجل العلم في سجن تدمر المطلق. وهنا لا يعزو جان أميري هذا الصمت إلى الجنون بل، على العكس من ذلك، إلى وعيٍ حاد:

²⁷⁴ ياسين الحاج صالح، "بالخلاص يا شباب"، بيروت، الساقي، ٢٠١٢، ص ١١٠.

²⁷⁵ مصطفى خليفة، "القوقعة"، ص ١٢١-١٢٢.

²⁷⁶ المرجع السابق، ص ١٢١.

²⁷⁷ Amery, *Par-Delà le crime et le châtime*, p. 30.

"من يتكلم هنا عن الخبل؟ لسنا بهذا الوارد. لم يكن الرجل "مخبولاً" [...] ولكنه لم يعد يؤمن بواقع عالم الفكر، وكان يرفض الانخراط في لعبة كلامية فكرية منفصلة عن كل مرجعية اجتماعية²⁷⁸".

لا شيء تقوله الثقافة التي هي أنشودة العالم والفكر، شأنها شأن العلم الذي يكشف أسرار العالم، عن حالة الاختزال الأقصى لهذا العالم. أعزونا ذلك الصمت إلى حتمية عصبية ونفسية أم رأينا فيه أزمة إيمان بالمعرفة، الأمر سيان: لقد فقد المثقف اللغة التي بها كان يتواصل مع العالم. لذا يجدر بنا استلهم منهج هنري مالديني الذي فصله في كتاب "الإنسان والجنون"، تاركين جانباً البحث عن العلل والمسببات، لتتساءل عن شكل العلاقة بالعالم الذي تطرحه كآبة أستاذ الجيولوجيا وفيلسوف السوربون. يقول مالديني إنّ الذهان هو ظواهرية حالة ينقطع فيها الفرد عن العالم، وهو انقطاع يتجلى بشدة في بطّانية بروفيسور الجيولوجيا، وكان هذا الأخير يتفوه فعلاً بالكلمات التي بها يختصر مالديني وضع الإنسان المكتئب: "لست بشيء. لا أستطيع شيئاً. لا أريد شيئاً. لا أطلب إلا أمراً واحداً: ألا يُطلب مني أيّ شيء²⁷⁹".

يعيش المكتئب في العالم الذي سبق الحدث الصادم، لأنّه لم يعد ينتظر شيئاً من العالم الراهن، ولذا انسلخ عنه. يحضر أستاذ الجيولوجيا فيزيائياً في سجن تدمر، لكنّه لا يكون فيه من الناحية الوجودية. إنه ليس هنا، ولا علاقة له بهذا العالم. إنه يعمل ما بوسعه كي لا يراه قط. وكما يرفض مالديني أن يقارب الكآبة عبر حتمية عصبية أو نفسية، يرفض أيضاً أن يطرح القطيعة مع اللغة بعامة كضرورة موضوعية. نخطئ إن جزمنا أن الثقافة والعلم لا يتماشيان مع السجن المطلق أو مع معسكر الإبادة: أن يكون مؤلف كتاب "غوته في داشو"، نيكو روست، قد حافظ على إمكانية وجود فكر في معسكر نازي، وأن غسان الجباعي في تدمر قد نشر جريدة مكتوبة بالعظام على ورق السجائر، وأن فرج بيرقدار قد طلب من زملائه المعتقلين أن يحفظوا عن ظهر قلب القصائد التي كان يؤلفها كي يبقى لها أثر، هل يدل هذا على أن الحياة المثقفة هي ممكنة دائماً، أم يدل بالأحرى على أن داشو ليس أوشفيتز، وأن تدمر ليس في نهاية الأمر سجناً مطلقاً؟ المسألة غير محسومة. يجب علينا إذن أن نعلّق كل حكم أنطولوجي وأن نعتبر بالأحرى أن الهوة بين الثقافة وبعض حالات العالم ليست منوطاً أولاً بواقع حتمي ("الأمر هو هكذا") بل بموقف: "لا أستطيع، أو لا أريد".

قد لا يستطيع بروفيسور الجيولوجيا أن يربط بين معرفته وثقافته من جهة، والحياة في السجن المطلق من جهة أخرى، وقد يبدو له ذلك مستحيلاً، وقد يشكك أيضاً في قيمة العلم، أو يرفض على العكس تزيين العالم القدر بمسحة معرفة، كل هذا يشير إلى أن الهوة بين الفكر وعالم السجن المطلق أو عالم معسكر الإبادة ترتبط أولاً بموقف ما. لا يهّمنا هنا تقديم تفسير دقيق لهذه الهوة. سواء عجز الفكر عن تأسيس خطاب مرهف خارج العالم الجامعي المصعّر، أم كان سجن "تدمر" دحضاً خالصاً لآلاف السنين من حضارة تدانيه في تدمر، أم فرض هول الحاضر الصمت كواجب أخلاقي، أم أن المثقف قرّر معاقبة الواقع عبر خرسه، فإنّ الهوة تنفجر في جميع الأحوال بين الذات وعالم السجن. ما يهمّ هو أن الفكر لا يتبنّى التصور الجديد للعالم الذي أجبر على الدخول فيه، فيبقى الهوة مخيفة بين مقولاته وظروف وجوده.

إذا لم يرتبط الاضطلاع بالشروط الجديدة للوجود أولاً بالحالة الموضوعية للعالم بل بعلاقة الذات مع العالم، وإذا قدر لهذا الإدراك أن يفشل في بعض الأحيان، فهذا يدلّ على أن الذات تمتلك

²⁷⁸ المرجع السابق، ص ٣٠.

²⁷⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Million, 2007, p. 308.

مأكة تمكّنها من الانفتاح على الحدث وعلى ما يفرضه من اضطرابات في العالم، إذ يشكّل الحدث "قطيعةً في مجريات العالم" و"مزقة في نسيج الزمن"²⁸⁰. فالحدث هنا هو غير متوقع: إنه لا ينتمي إلى ممكنات العالم السابق، ولا يدخل أيضاً في المقولات الدلالية التي بها ندرك العالم. لذا تكمن القضية الأساسية هنا في استعداد الإنسان لاستقبال الحدث وفي انفتاحه على تصوّر جديد للعالم. أن تكون في العالم يعني "أنك خاضعٌ لما ليس في الحسبان". يسمّي مالديني هذه "القدرة غير المحدودة على الانفتاح" بـ "قوة الانفعالية"²⁸¹ (transpassibilité).

ولأنّ الحدث يشوِّش علاقة الذات بالعالم، فإنه يصبح أزمة، وفي الأزمة توضع قوّة الانفعالية على المحكّ. فالمُصاب باكتئابٍ حاد مثلاً، كما أشرنا، تتحسر علاقته بالعالم في العلاقة مع العالم الذي يسبق الحدث الصادم، ويبدى عجزاً في الانفتاح على الحدث الذي طرأ، أي أنّ ثمة خلافاً في الأساس الانفعالي أدى إلى قطيعة بين الذات والعالم.

في حالة الأزمة، وسواء نجمت مثلاً عن موتٍ أم حادثٍ، يظهر الحاضر بدايةً وكأنه إغلاقٌ للعالم، فالآخر الذي كانت علاقتنا معه تخلق ممكناتٍ للوجود في العالم، لم يعد موجوداً. كذلك حين نفقد ذراعاً – لكي نعود إلى المثال الذي أورده ميرلو بونتي – فإنّ العلاقة الفيزيائية مع العالم التي كانت تتيحها هذه الذراع في الإمساك واللمس قد انترعت منا. ولكن الإغلاق الذي يمسّ هنا علاقة الفرد بالعالم لا يرتبط بتدميرٍ موضوعي لشروط الوجود في العالم، نستطيع مثلاً أن نعيد بناء حياتنا بعد موت الآخر، وأن ننمّي حواس أخرى غير اللمس باليد المفقودة. لذا يمكن أن تغدو الأزمة مناسبةً لإعادة تشكيل هذه العلاقة. "تنفتح الأزمة على ممكناتٍ لا يمكن لأي استشرافٍ للعالم أن يتصوّرها – فتكون هذه الممكنات هي استحالات بالمعنى الدقيق للكلمة"²⁸²، كما يشير مالديني. هكذا، فإنّ ما تراءى لنا بدايةً على أنه تقليصٌ للعالم يتبدّى هنا كإعادة ترتيب لهذا العالم.

والحال أن السجن المطلق، شأنه شأن معسكر الإبادة، لا يمكن أن يُختزل في إعادة تشكيلٍ بسيطٍ للعالم. نحن نتكلم عن مكانٍ معدّ لأن تصبح الممكنات البشرية للوجود في العالم مستحيلّة. لذا يجب ألا نتكلم عن أزمةٍ على غرار مالديني بل عن كارثة، فالتدمير هنا لا يتعلق بعنصرٍ معينٍ في العالم بل بهيكله العامة. المستحيل الخاص بالأزمة كما أشار مالديني هو في نهاية المطاف انفتاحٌ، فاستحالاته تعني فقط أنه كان يفلت منا، أي أننا لم نكن نتصوّره في ما يسميه هيدغر بالاستشراف (Entwurf)²⁸³. أمّا المستحيل الكارثي فينجم عن انهيارٍ موضوعيٍّ لأسس قيام العالم: إطار الحياة، الشروط المادية للوجود، حالة الجسد، الكائنات التي نتشارك معها في مقاربة العالم، اللغة التي بها ندركه، القيم التي توطر وجودنا فيه، إلخ. كل هذه الجوانب تطالها عملية تدميرٍ ممنهجٍ في السجن المطلق، في مكان الكارثة هذا، حيث يتمّ تقليص ممكنات الوجود في العالم بشكلٍ جذريٍّ. تالياً، لا يعيد السجن المطلق تصوّر عناصر العالم بل ينتزعها. وحتى الممكن الأقصى، إمكانية الموت، يُسحب من المعتقلين الذين يُحرمون من فرصة الانتحار، فلا يملكون من الممكنات موضوعياً إلا انتظار الموت. لا يشكّل السجن المطلق إطاراً لتجربةٍ جديدةٍ إلا إذا أخذنا هذه الأخيرة بمعنى محدودٍ للغاية. ويتصادى هذا مع "إملاق التجربة" الذي أشار إليه فالتر بنيامين: لا يعود الناس من ساحات

²⁸⁰ المرجع السابق، ص ٣٠٤.

²⁸¹ Maldiney, *op. cit.*, p. 304.

²⁸² Joris de Bissop, « L'antilogique ». In Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney. Approches de la transpassibilité*, Paris, Mimésis, 2016, version Kindle non numérotée.

²⁸³ تدل كلمة Entwurf [استشراف] عند هيدغر على بنية فهم الكائن-هنا، أو الدارين Dasein: "يستشرف [الفهم] كينونة الدارين على واجهة الذي – لأجله الذي يخصها بعين الأصلية التي يستشرفها بها على واجهة المدلولية من حيث هي عالمية العالم الذي له في كلّ مرة". من كتاب "الكينونة والزمان"، ترجمة فتحي المسكيني أنفة الذكر، المقطع ٣١، ص ٢٨٤.

المعارك "أكثر غنىً بل أشدّ فقراً إلى التجارب التي يمكن مشاركتها مع الآخرين"²⁸⁴، فتتخلخل لغتهم لأن الإملاق يصيب الكائن البشري في إنسانيته. العالم المنهار مجردٌ من كل امتياز ما عدا واقعيتته الشديدة. لا يرجى منه أي شيء لأنه لا يفتح على إمكاناتٍ جديدة، ولكنه ببساطة ما زال موجوداً.

نستطيع أخيراً أن نصوغ السؤال الذي يوجّه هذا الكتاب: كيف نفتح على أمرٍ غير متوقع كهذا؟ عندما يحكم العالم منطق التدميرية فتتزعزع بناه بأحداثها، وعندما يخضع لحركية تقلصٍ تتجه نحو أفق الزوال، كيف لا نغلق في الماضي، أو نتماهى مع القدر الحالي؟ بمعنى آخر، كيف نجد في هذا العالم المدمر شيئاً من "ممكنات" أخرى؟ إذا كانت الأزمة تُعسر الانفتاح على العالم، نستطيع أن نتصور التهديد الذي تشكّله الكارثة على انفتاح كهذا. لقد أظهر نجاح البقاعي هذا التهديد بشكلٍ مرعب (الدراسة ٦) عندما أبرز قنوط المعدبين في الفرع ٢٢٧.

ومع ذلك، فإن الأعمال الفنية التي قرأناها في هذا الكتاب تتسم فعلاً، وعلى نحوٍ مدهش، بانفتاحها على الانهيار غير المتوقع للعالم، والمتمثل بتدمير سوريا، وبالاستعداد الفريد لاستقبال ما هو مع ذلك كارثة. إن شتى الأعمال التي اقترحنا تحليلها ترتبط أخيراً بحدثٍ واحدٍ وبناتجته: أي الثورة في سوريا، وسحقها، والحرب، والثورة المضادة وتوحشها، والتشرد واللجوء والهجرة، والتدمير الكارثي الذي رافق كل ذلك. ولكن هذا الواقع الذي تحيل عليه الأعمال لا يقدم مشهداً موحداً، فثمة تسع سنوات تفصل بين العمل الثاني (٢٠١٠) والعمل الرابع (٢٠١٩)، أي أن الأوضاع السياسية وما رافقها من تساؤلات أخلاقية، التي في ظلها أنجزت هذه الأعمال الفنية، قد اختلفت كثيراً. ومع ذلك، تبدي المشاهد المتنوعة وحدةً في موضوعاتها لا يمكن إنكارها: انهيار عالم، وإغلاق الممكنات، وتدمير شروط العيش. هكذا، نرى مثلاً أن أعمال عمران يونس (الدراسة ٩) ونور عسليّة (الدراسة ١٠) وصفاء الست (الدراسة ١١) لا تعالج الواقع الصادم لموتٍ حصل فقط، بل تقارب أولاً تدمير شروط التمكّن من تقديم إجابةٍ على حدث كهذا. فمع غياب الجثمان، وإنكار الكارثة، والحرمان من شعائر الدفن، وغياب العدالة الممكنة للمذبحين، كيف يمكن من بعد القيام بالحداد؟ كذلك لا يجابه نجاح البقاعي تقلص الحريات في الاعتقال فقط (الدراسة ٦) بل يجابه أيضاً تدمير حدود الجسد، الذي يشكّل الشرط الأول لكل علاقة بين الذات والعالم. لا تحيل هذه الأعمال حتى على إطارٍ تاريخيٍّ معتادٍ لحربٍ أهلية، وما يلحقها من إجراءاتٍ معروفةٍ لإعادة البناء والمصالحة، بل أولاً على حربٍ ضد المدنيين لا ينهار النظام فيها على ما يبدو، حتى بعد تدميره قاعدة حكمه، بل يبقى إلى الآن في مكانه لا يتزحزح منه وكأنه أبدي.

ومع ذلك لا نجد في تلك الأعمال أي أثرٍ لانصعاقٍ أبكم أو لندبٍ حزين أو لإنكارٍ أو عدمية. ولا تُطرح فيها مسألة الأحلام المكسورة والأمال المحبّطة: ليس هناك سرابٌ عالمٍ آخر، سرابٌ مأمولٌ لثورة تبددت، بل هناك العالم المعيش، العالم الذي يدمر نفسه في مكُوناته الجوهرية، ونستقبل فيه الكارثة بجلاء. فضلاً عن ذلك، لا تُختزل هذه الأعمال في تصوير هذا العالم المنهار وما تعرّض له من تدمير، بل تقترح تموضعٍ ومواقفٍ مبتكرة وسط الخرائب. نستطيع أن نسمي هذه التموضعات أشكالاً من التذويت أو أنواعاً من **حرقّة الممكنات** (possibilisation).

كما قال مالديني، يجبرنا كل حدثٍ يعيد تصوّر العالم على إعادة رسم حقل الممكنات. فإذا كانت **قوة الانفعالية** (transpassibilité) تكمن في استقبال الحدث في فجائيته، فإن **قوة الإمكانية**

²⁸⁴ فالتر بنيامين، "التجربة والفقير". ترجمتنا من الفرنسية:

Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », Œuvres, tome I, Paris, Gallimard, 2000, p. 336.

(transpossibilité) هي استعدادٌ لخلق إمكانات، أو بكلام أدق تمكين المستحيل، المستحيل بمعنى غير المتفكر فيه، أي ما لم يشكل جزءاً من حقل الإمكانات كما كنا نستشرفها قبل وقوع الحدث²⁸⁵. بالعودة إلى كلمات مالديني، تقوم قوّة الإمكانية على "الانفتاح على ما وراء الممكن، الذي هو المستحيل في قاموس الفكر الوضعاني²⁸⁶".

تسمح قوّة الإمكانية للإنسان بأن يصبح إنساناً ما يتعامل مع عالمٍ بيزغ. والممكن من المنظور هذا "ليس هو في العالم ولا في الإنسان بل هو مكان الانفتاح على ولائتهما المشتركة دون معرفة موضوعية²⁸⁷". بما أننا لا نستطيع التفكير مسبقاً في الممكن بهذا المعنى، فإنه لا يُحدّد في خانة المعرفة بل يُحدّد في استقبال المفاجئ الذي سيأتي. وفي هذا تكون قوّة الإمكانية هي الاستعداد اللامحدود للفعل.

والحال أن إطار الكارثة الذي يعمل فيه الفنانون السوريون يهدّد قوّة الإمكانية هذه: كيف ننتج ممكناً عندما تكون شروط تحقيقه قد دُمرت؟ ما يبتكره هؤلاء الفنانون عندئذٍ ليس إمكاناتٍ جديدة في عالم معيّن بل الحفاظ في ما تبقى من زمنٍ على تمكيناتٍ لم تكن نتصّورها في إطار انهيار العالم. إذا كانت قوّة الإمكانية بعامة تقوم على القدرة على تحويل المستحيلات إلى إمكانات، فإن قوّة الإمكانية في إطار الكارثة تقوم ربما على محاولة الحفاظ على "لاشيء تقريباً" من الممكن عندما تنهار شروطه الموضوعية. ويقتضي هذا التمكين الخاص بإطار التدميرية (أي ما نسميه بـ"حرقّة الإمكانات") وأفق الزوال المرتبط به على الأرجح أن نقيم الحداد على إتمامه.

يمكننا عندئذٍ أن نقرأ مجمل الأعمال المحلّلة في هذا الكتاب كمواجهاتٍ مع واقع أصبح فيه الفعل مستحيلًا. وعلى الرغم من ذلك، يحرق الفنانون إمكاناتٍ جديدة. تقارب الأعمال الفنية في القسم الأول من الكتاب استحالة التخلّص من المبدأ التدميري. وأمام هذا العجز يتوسّل الفنانون الثلاثة الأوائل الدينامية التي تدفع المبدأ المدمر إلى تدمير نفسه. هكذا، يعيد عمرانوفي (الدراسة ١) بناء وجه المدمر انطلاقاً من مدمّراته، ويتابع محمد عمران هذا العمل (الدراسة ٢) معالجاً هيئة المستبد، فيقارب المبدأ السلافي الذي يقوم عليه حكمه مشتغلاً على الانحطاط الطيفي الذي يتعمّق مع كل عودةٍ للطاغية. أمّا خالد ضوا (الدراسة ٣) فيهاجم جسد المستبد متناولاً علاقة الجسد باللغة والحدث، ويسلمه إلى قانون الانتروبيا في ترسيمةٍ مضادة تستبقي زواله. ولكن عندما يستبقي الفنانون ما سيحصل لمنطقه، لوجهه وجسمه وطيفه ونظامه، أو حتّى لأسلحته (الدراسة ٤)، فإنهم يعملون على خلخلة التماهي مع واقع تجلس فيه الوحوش على عروشها إلى الأبد، تماهٍ يسود مخيلتنا المجروحة. إلا أنّ هذا الانهيار، غير المتوقع في الواقع الحاضر، يحدث هنا في لوحة أو في عمل فني، أي في "لاشيء تقريباً"... من طرفه، يتناول عمل غيلان الصفدي (الدراسة ٥)، الواقع في النقطة المفصلية بين قسمي الكتاب، أبعاد التهديد التدميري الذي يستحوذ حتّى على المُجان الذين يريدون تناسيه، فيعالج منطقهم التهتكّي قالباً حفلتهم إلى وجودٍ طاغٍ للموت. مبدأ التدمير فاعلٌ حتّى عندما لا يكون ظاهراً، وغيابه ليس إلا علامةً على كثافة حضوره.

تنظر أعمال القسم الثاني في الكارثة من زاوية استحالة تجاوز ما حصل من تدمير. لكن، في حين يفرض التماهي مع التدميرات التي تسود المشهد الزوال كأفقٍ وحيد، ما تستطيعه هذه الأعمال

²⁸⁵ يجب التنبيه إلى بعض اللبس في استخدام كلمة "مستحيل". نعود هنا إلى مفردات هنري مالديني الذي ناقش أطروحات هيدغر. لا يفرض المستحيل عند هيدغر إلى أي شيء، هو الموت الذي يُنظر إليه كإمكانية لاستحالة كل ممكن. ولكن مالديني يشير إلى أن الموت هو تالياً إمكانية محددة، يمكن توقعها أو جعلها موضوعاً. في المقابل، يكون الحدث في جذته الجزرية مستحيلًا بمعنى مخاير ولا يمكن التفكير فيه قبل أن يحدث. يصبح هذا المستحيل ممكناً عند وقوعه.

²⁸⁶ Maldiney, *op. cit.*, p. 228.

²⁸⁷ المرجع السابق، ص ٢٩٦.

الفنية هو أن تُدخِل اختلافاً بسيطاً على الواقع التدميري يتيح كسر هذا التماهي وإجراء حرثات توجد "لاشيء تقريباً" من الخلق. ربما تكون جدارية نجاح البقاعي وحدها هي التي لم تصل إلى ذلك (الدراسة ٦)، ليس لكونها استثناء بل لأنَّ الفنان يعالج فيها الحد الأقصى لانهايار العالم، أي تقليص الممكنات حدَّ العدم. ينتزع الجلاد من السجين المعدَّب حتى إمكانية الاستحالة، أي الموت، فيحدِّد القنوط الذي يعالجه نجاح البقاعي شكلاً من أشكال الوجود في العالم يقوم على الاصطدام بالمستحيل الأخير. ولكنَّه يعمل في المقابل، وكفناني القسم الأول، على استباق نهاية الجلاد عندما يغرقه بين ضحاياه ويفقده تمايزه، مما يسمح لنا بتصوّر نهايته، إذ يُخضعه إلى المصير نفسه. انطلاقاً من حالة القنوط القصوى، نستطيع أن نرى في الأعمال الفنية الأخرى حرثة شيء من الممكنات تبقى فقيرة من ناحية الإنجاز، فتحيل على "اللاشيء تقريباً". يتأمل غيلان الصفدي شخصية المخلص في عجزه عن إنشاء جماعة الخلاص. ويقترح إعادة موضوعة هادئة في لقطة انسحاب المخلص من المشهد التهتكِّي بخر، مما يسمح بكسر التماهي مع هذا الواقع، مقدماً "لاشيء تقريباً" من الخلاص. ويدرك يوسف عبدلكي (الدراسة ٧) استحالة المقاومة الناجمة لقوة المستبد المطلقة، فيعالج منطق التراجمي الأقصى الذي يجسد في كيانه معارضته المطلقة لمنطق التدمير، بعيداً عن البطولة الكلاسيكية المهيبة. هكذا يحيلنا الفنان على "لا شيء تقريباً" من النصر الذي يمنع من أن يكون انتصار الوحش مطلقاً. ويعارض داني أبو لوح (الدراسة ٨) استحالة العناية عبر هبة مستحيلة لا نستطيع أن نقول إنها حدثت أو لم تحدث، فيقدِّم "لا شيء تقريباً" من فكِّ لشخص لم يعد يحتاج إليه ولا يمكنه استقباله. يتجابه كل من عمران يونس (الدراسة ٩) ونور عسليّة (الدراسة ١٠) وصفاء الست (الدراسة ١١) مع استحالة إقامة الحداد. لا عزاء ممكن عند عمران يونس، لأنه سيُفضي إلى القبول بعالم يتم فيه تجاوز موت الضحية. على العكس، يريد الفنان أن يعطي الضحية حضوراً أعظماً. ولكن عندما لا يُعترف بحدث الموت المفجع في مجزرة كما يجب، وعندما لا يمنح الأحياء الميت المكان الذي يمكن من إعادة تصوّر العالم انطلاقاً من رحيله، لا يبقى للفنان إلا أن يفتح القبر الذي سارعنا في إغلاقه وأن يصرخ لجذب الانتباه إلى الميت الذي نريد نسيانه. في هذا يسعى الفنان إلى جعل الانفعالية ممكنة من جديد إذ يزرع الاضطراب والرعب في نفوس الأحياء. الكآبة السوداوية عند عمران يونس هي وفاء أعظمي للواقع، و"اللاشيء تقريباً" الذي يصوغه فنه هو الزعيق عندما تصبح اللغة مستحيلة وعاجزة عن الترميز. أما نور عسليّة فتواجه المرذول المنقر للجنث عبر تحنيطها وحمايتها من التفسخ والإسك أيضاً بتعبيراتها الأخيرة. هكذا تجعل من الممكن قبولها واستقبالها وحتى إضفاء القداسة عليها، فتقدِّم للأحياء "لاشيء تقريباً" من الحداد. وأخيراً نرى أن صفاء الست تجابه غياب الجثمان، وهو عقبة في وجه الاعتراف بالموت، فتحترق عندئذٍ جثامين بديلة تُبرز ضرورة جداد البشرية نفسها على نفسها. ونجد عملية تمكين الحياة البشرية في السياق التدميري فاعلة أيضاً عند أكرم سويدان (الدراسة ٤)، وهي ردّ على استحالة التوقّي من وسائل التدمير عبر اللجوء إلى تدجين القنابل التي اجتاحت عالمه. وخلافاً لفناني القسم الأول، فإنه لا يستبق (precipiter) نهاية المبدأ التدميري، وإنما يجمع المستبق (le précipité) مما ألقى به، أي مخلفات الأسلحة. تشكّل هذه الأخيرة العناصر التي يحترق بها الفنان عالمه المدمر، والتي تذكر بأفق تلاشيه. هكذا، تقوم مهمة الفنان على أن يخلف عن هذا الأفق (différer)، أي يرجئه، وذلك بمنح الأداة المدمرة أشكالاً مختلفة (différenciées) عبر زخرفاتٍ تغطي سطوح الموت. عندئذٍ، تخـ(ت)لف هذه النهاية قليلاً عبر ترتيب "لا شيء تقريباً" من المسكن داخل الركام.

تُخرج ما تبدله هذه الأعمال من جهدٍ لإيجاد تموضعاتٍ جديدةٍ في عالمٍ مدمرٍ، الفنُّ من مهمّة تمثيل ما حدث. تأخذ الأعمال على محمل الجد أبعاد الكارثة، وتبتكر طرائق في حرقنة الممكنات تتناسب مع عصر التدميرية. وفي هذا نرى أنها ترتبط بالحضور الترسيمي لا بالحضور التمثيلي، فهي لا تعيد تصوير ما هو موجود الآن وهنا، بل تقترح استطيعياً استباقاً لحياة أخلاقية لم يُفكر فيها، وتجريباً في الموضعة داخل العالم. فيكون فنّها وجودياً عندئذ، بمعنى أنه يعالج مسألة الوجود في سياقٍ تدميريٍ ويطرح مواقف جديدة من هذا الوجود. ولكنه وجودي أيضاً بالمعنى الذي ذكره مالديني عندما مايز بين "الفن الوجودي" و"الفن التوضيحي"²⁸⁸ الذي يُختزل في تقديم صورٍ للعالم. على العكس، يقترح الفنّ الوجودي "ارتباطاً دقيقاً بين التعبير الأسلوبي للأعمال الفنية ومأساة الحياة"²⁸⁹، ذلك أن العمل الفني لا يعرض تصوّراً جامداً للعالم فهو يجرب جمالياً حركية تحوّل تؤدي إلى اللامتوقع.

يقوم عملنا التنظيري على هذا الارتباط، فعندما تتبنا النقلات الاستطيعية التي حققتها هذه الأعمال داخل الأنواع الكلاسيكية، حاولنا أن نقترح نقلاتٍ مفاهيمية متعلّقة بأشكال الوجود في عالمٍ مدمر. انطلاقاً من المقاربة الجديدة التي اقترحها عمرانوفي في أسلوب البورتريه المركبة مثلاً (الدراسة ١) استطعنا النظر مجدداً في صورة الأمير؛ وعبر تكثيف الصورة الغروتسكية التي عمل عليها محمد عمران (الدراسة ٢) قاربنا العود الأبدي؛ ومن خلال الانزياح الذي حقّقه خالد ضوا إزاء منحوتات الحيّز العام (الدراسة ٣) ناقشنا مفهومي الترسيمة والاحتضار. نكتفي هنا بثلاثة أمثلة تُبرز العلاقة بين الأسلوب الفني والكارثة.

ندرك الآن ما قاله مالديني الذي اعتبر أن الفن لا يمثّل مأساة الوجود بل يعيشها كما يفعل الكائن البشري نفسه. فبينما نعتبر في الفن التوضيحي أن الشكل (Gestalt) هو فعلاً صورةً مكتملةً في إطار اللوحة، نرى أن الشكل في الفنّ الوجودي هو "شكلٌ في طور التكوّن" (Gestaltung)، مما يحيلنا على حركية تولّد هذا الشكل وتفتح الفضاء الذي ينظّمه. وتشبه هذه الحركية دينامية الكائنات أساساً: "تتصادى مفارقة العمل الفني مع مفارقة الأنا ولكن بمعنى مقلوب. فلا يكون إلا لتجاوز الصدع الذي يفتحه في ذاته"²⁹⁰.

يتعامل الفن مع عنصر اللامتوقع الذي يخلق صدعاً في الشكل يقتضي ابتكار دينامياتٍ جديدة. هكذا فإن ليلي بريسكو التي ذكرناها في قراءتنا نور عسليّة (الدراسة ١٠) تتخلّى عن تصوير السيدة رمزي المتوفاة لتقاربها عبر الأثر الذي تتركه قوتها في الفنانة، ويتحقّق العمل بخطّ مباغت في قلب الصدع الذي يفرضه غيابها. يبدو الشكل في طور التكوّن وكأنّه يخرج من العدم شأنه شأن الوجود الذي يتأسس على خلفيّة من اللامتوقعات. ويتصادى الشكل مع الوضع الوجودي "بمعنى مقلوب"، ليس بسبب تكراره حركية كائنٍ ما، بل لأنّ الشكل يطرح بذاته حركيةً تؤثر في المشاهد عن طريق الخيال. لذا قلنا إن العمل الفني يقوم على الحضور الترسيمي لا على الحضور التمثيلي لحالة من العالم. إنه تقديمٌ مستيق للوجود.

لكن في الأعمال المدروسة، يكون السياق التدميري لحرقة الممكنات داخل الأعمال أيضاً سياقاً تدميرياً للأشكال نفسها. فتتجابه ديناميتها في التجلي مع أفق زوالها، أي أن الأشكال التي تنشأ هي ذات الوقت أشكال اندثارية. طرحنا هذه الفكرة الأخيرة في ما أسميناه بالترسيمة المضادة

²⁸⁸ Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 10.

²⁸⁹ المرجع السابق، ص ٥٥.

²⁹⁰ المرجع السابق، ص ٥٩.

في منحوتات خالد ضوا (الدراسة ٣). الترسمة المضادة هي الصيغة الأولية لتدمير الشكل الذي يسمح لنا باستباق زواله. هي إذاً شكلاً راح يزول مستبقاً التفنّت المادي للشخصية المنحوتة. ودون العودة التفصيلية إلى الأعمال، نستطيع القول إن تجلي الزوال الوشيك للشكل ينسرح عليها أيضاً. ففي جدارية نجاح البقاعي (الدراسة ٦)، لا يؤول دفق الأجساد إلى الاندثار فقط (وهو قدرٌ يظهر مثلاً عبر التباين بين قلب العمل ذي الأشكال المتميزة من جهة، والحواف حيث تفقد الأجساد حدودها وكثافتها من جهة أخرى)، بل نستشف أفق الزوال أيضاً في طريقة رسم بعض الأجساد أجساداً مرسومةً بخطوطٍ أولى ومحكومةً بالإمحاء الذي يتأكد عبر عدم رسم إحدى الرجلين أو اليدين. وكذلك يحيل صراع الخطوط مع الحجم الذي يظهر في عمل أكرم سويدان على التوتر بين الشكل المتشكّل والشكل الأيل إلى الزوال. ففي حين قد تضيء الأشكال التزيينية في الفن الإسلامي غطاءً على الشيء الذي تزيّنه، فتوجّه العين لتتبع الخطوط الهندسية والمنحنيات والعرائش النباتية ناسيةً سطحها المادي الحامل من جراء تشبيك الأشكال، نرى أن الشكل المُفزع والمهدّد للحامل يبرز من جديد، فيخلخل كل هذا التزويق المصقول. كذلك عند داني أبو لوح، وعلى الرغم من أن الفوتومونتاج يتيح بعض التلحيحات غير المرئية بين الصور المتعددة، فإن اختيار الكولاج يحافظ على قُطبٍ غليظة ويبرز استحالة الوحدة العضوية: ما يدّمّر لا يمكن إصلاحه، لذا يكون العمل الفني محاولةً آيلةً إلى الفشل مع أنها تتجدّد دائماً، محاولة إنتاج شكلٍ وتكوين وجهٍ، على الرغم من أن ما يغلب هو في المحصلة الوجه المبتور ذو الفكّ المنتزَع، أو الشكل الذي راح يزول.

نستطيع التكلّم عن نوعين من الأشكال المُقدّمة على الزوال في الأعمال التي تناولناها، وعن تيرتين مختلفتين في زوالهما. في القسم الأول، تدفع دينامية الشكل وعي المُشاهد إلى متابعة إفراغ الشكل وإلى تدرّج الصورة نحو الزوال، في حين تحتّ هذه الدينامية في القسم الثاني بالأحرى وعي المُشاهد على إرجاء قدر كهذا، وعلى الاستمرار في ردم الثغرات (الدراسة ٨)، وعلى جرّ الانتباه إلى البقايا البشرية المهملة (الدراسة ٩) وعلى إعطاء أشكالٍ لمن فقدها (الدراسة ١١).

إن هاتين الحركيتين في الأشكال داخل وعي المُشاهد، هاتين الوتيرتين، تتناسبان استطيعياً مع ما سمّيناه في المقدمة بـ"نوعي الأفعال"، أي الاستباق السائد في القسم الأول والآخر (ت)للاف الذي لوحظ في أعمال القسم الثاني. عندئذٍ يُفهم الاستباق من الناحية الاستيعابية على أنه إنتاجٌ مُستبقي راسبٍ يسمح لنا بتخيّل نهاية المبدأ المُدمّر عبر الأشكال الركامية الباقية من عملية التدمير (الدراسة ١) أو الأشكال الطيفية المترسّبة من عملية عودة الطاغية مثلاً (الدراسة ٢). أما في ما يتعلق بالآخر (ت)للاف فيقوم هذا على فرض اختلافاتٍ شكليةٍ بسيطة تكسر التماهي مع الواقع مما يثير إخلاقاً مرجحاً إزاء القدر المفروض، فيسمح لنا بتصوّر تأخّر الزوال.

نحو تدميريّة من دون مدّمّر

إن البعدين الأخلاقي والجمالي اللذين أخذنا بهما في هذا الكتاب يعتبران الإشكاليّة الخاصة بزمّن التدميريّة، وفيه تسعى القوى التاريخيّة المدّمّرة إلى أن تصير قوى غير قابلة للتدمير، مما يعزّز للمفارقة المنطق التدميري ويفرض الزوال كأفقيّ وحيد للوجود. لقد ركّزت الأعمال الفنيّة على هذه الدينامية التدميرية، واشتغلت على انهيار الممكنات، فأظهرت بحدسها الفني الإشكاليّة الأساسيّة في زماننا هذا. ونجد عند غونتر أندرس تعبيراً فلسفياً دقيقاً عن هذا الحدس، يقول: "إن إمكانيّة زوالنا النهائي، مع أنّه لم يحدث قط، هي الزوال النهائي لإمكاناتنا"²⁹¹.

احتلّ هذا الزوال بلا شكّ صلب الأعمال المدروسة. لكن هذه الأعمال قد قاربت التدميرية وفقاً لمنطقٍ قديمٍ يقوم على التعارض بين الذوات المدّمّرة وموضوعات تدميرهم، بين الجلادين والضحايا، بين الوحوش ومن يجابهونهم. حين تعالج هذه الأعمال المبدأ التدميري كمبدأ، فإنها تقترح غالباً مساواةً صريحةً بينه وبين شخص الطاغية وممارسات نظامه. ولكن يبقى أن مفهوم التدميرية الذي تناولنا خطوطه العريضة لدى قراءتنا عمل عمرانوفي غير مشروط بالتشخيص. لذا يجب على التحليل أن يتجاوز الإطار الخاص بسوريا.

والحال أنّ وجود أشخاصٍ تدميريين قد أصبح استثناءً مطمئناً قبل كونه قاعدةً مقلقة. لا تقتضي التدميرية ربما هذا التمايز بين الجلاد والضحية، لأننا وصلنا إلى بنيةٍ عالميّةٍ تقوم فيها فكرة الإنتاج بالذات على التدمير، ولأننا كأفراد مجردون من أي سلطة فاعلة إزاء الواقع التقاني للعالم المحكوم بالآلات.

يشكّل هذا التصور الجديد للتدميرية اختباراً متعاضماً دفع غونتر أندرس إلى أن يتحسّر أحياناً على شخصيات الشر الكلاسيكيّة: "يا للعصر السعيد عندما كان الخبث يتجسّد في أشخاصٍ محتالين أو أشرار، وعندما كان بوسعنا أن نطمح إلى مقارعة الشر بمقارعتنا الأشرار"²⁹².
عندما يكون الإنتاج مدّمّراً وألياً، لا نحتاج من بعد إلى كره قابيل لنقتل هابيل. ويمكننا ختاماً أن نقرب الحوار الذي نسب إلى نابوليون ولاپلاس: "كيف؟! تظهرون أعمال التدمير وتعرضون عالماً يتهدّم، ولكننا لا نرى أيّ شرير في أيّ مكان! - يا صاحب الجلالة، لقد أصبح وجود الأشرار فرضيةً بالية". تحليل بنيةٍ تدميريّةٍ للعالم كهذه، بنية يكون فيها وجود الأشرار أمراً نافلاً، هذا ما صار علينا القيام به.

²⁹¹ Anders, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, p. 403.

²⁹² المرجع السابق، ص ٤٠٦.
أو أيضاً: "يعود أيضاً إلى الزمن الجميل أن الشرّ كان شرطاً لارتكاب الأفعال السيئة"; "سنهلك غرقاً في طوفانٍ من البراءة". من كتابه "الزمن الأخير". ترجمتنا من الفرنسية:

Le temps de la fin, Paris, L'Herne, 1960, respectivement p. 56, 60.

المراجع

بالعربية

- أرسطو، "كتاب النفس"، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥.
- بسكال، بليز، "خواطر"، ترجمة إدوار البستاني، بيروت، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، ١٩٧٢.
- الحاج صالح، ياسين، "الثورة المستحيلة"، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٧.
- حبيب، كرستين، عبدلكي، يوسف، "يوسف عبدلكي"، برنامج "ع غير موجة"، الحلقة ٢٨، ٢٠١٤:
- [youtube.com/watch?v=Y-pqgJx_bus](https://www.youtube.com/watch?v=Y-pqgJx_bus)
- الحموي، عزّة، "فنّ البقاء"، أيفيلم، ٢٠١٣:
- al-akhbar.com/Literature_Arts/121805
- خليفة، مصطفى، "القوقعة. يوميات متلصّص"، بيروت، دار الأدب، ٢٠٢٠.
- دريدا، "الكتابة والاختلاف"، ترجمة ومقدمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، توبقال، ٢٠٠٠.
- دولوز، جيل، "الاختلاف والتكرار"، ترجمة وفاء شعبان، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩.
- روسو، جان جاك، "محاولة في أصل اللغات"، ترجمة محمد محجوب، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٤.
- الزعتري، أحمد، "يوسف عبدلكي... قسوة أن تعيش"، "الأخبار"، ١٦ كانون الأول ٢٠٠٩:
- al-akhbar.com/Literature_Arts/121805
- "الشرق الأوسط"، "الموت يسكن قريياً مني لنحاتة سوريّة في بيروت"، ١٢ كانون الأول ٢٠١٧:
- <https://cutt.ly/YbDjc6E>
- شعبو، راتب، "ماذا وراء هذه الجدران؟"، بيروت، الآداب، ٢٠١٥.
- شهلا، زينة، "صفاء الست تنحت أجساد ضحايا الحرب السوريّة"، "القدس العربي"، ١٩ كانون الأول ٢٠١٧:
- cutt.ly/jh43NLP
- الطرطوشي، أبو بكر محمد بن الوليد، "سراج الملوك"، تحقيق محمد فتحي أبو بكر، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤.
- عبد الرحمن، صادق، "ما لا نعرفه عن عيد الحليم خدام"، "الجمهورية"، ٢ نيسان ٢٠٢٠:
- aljumhuriya.net/ar/content/
- عمران، محمد، "صورة الجسد المعذب في الفنّ التشكيليّ السوريّ المعاصر"، "أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة"، تقديم حسان عبّاس، دمشق/بيروت، ممدوح عدوان/اتجاهات، ٢٠١٦.
- فرويد، سيغموند، "ما فوق مبدأ اللذة"، ترجمة إسحق رمزي، بيروت، دار المعارف، ١٩٩٤.
- كامو، ألبيير، "الإنسان المتمرد"، ترجمة نهاد رضا، بيروت، عويدات، ١٩٨٣.
- كيركيغارد، سورين، "المرض طريق الموات"، ترجمة أسامة القفاش، القاهرة، دار الكلمة، ٢٠١٣.
- لوفي ستروس، كلود، "الفكر البري"، ترجمة نظير جاهل، بيروت، مجد، ٢٠٠٧.
- مكيافيلي، نيكولو، "الأمير". ترجمة محمد لطفي جمعة، القاهرة، هندواوي، ٢٠١٤.
- موس، مرسيل، "بحث في الهبة"، ترجمة المولدي الأحمر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١١.
- ميرلوبونتي، موريس، "ظواهرية الإدراك"، ترجمة فؤاد شاهين، بيروت، معهد الإنماء العربي، من دون تاريخ.
- ميرلو بونتي، موريس، "المرئي واللامرئي"، ترجمة سعاد محمد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.
- نيتشه، فريدريش، "هكذا تكلم زرادشت"، ترجمة فليكس فارس، الإسكندرية، مطبعة جريدة البصير، ١٩٣٨.
- نيتشه، فريدريش، "العلم المرح"، ترجمة حسان بورقية ومحمد ناجي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٣.
- نيتشه، فريدريش، "مولد التراجم"، ترجمة شاهر حسن عبّيد، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
- هوسرل، إدموند، "تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينمينولوجيا"، تيسير شيخ الأرض، بيروت، دار بيروت، ١٩٥٨.
- هيدغر، مارتين، "الكيونة والزمان"، ترجمة فتحي المسكيني، بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٨.
- هيدغر، مارتين، "أصل العمل الفني"، ترجمة أبو العيد دودو، كولونيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٣.
- هيغل، جورج فيلهلم فريدريش، "المدخل إلى علم الجمال: فكرة الجمال"، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨.
- وولف، فيرجينيا، "إلى المنار"، ترجمة إيزابيل كمال، القاهرة، آفاق عالمية، ٢٠١٥.

En français

- ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, trad. Eliane Kaufholz, Jean-René Ladmiral, Lausanne, Payot, 1991[1980].
- AMERY, Jean, *Par-Delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 2005.
- ANDERS, *Hiroshima est partout*, trad. Françoise Cazenave, Ariel Morabia, Denis Trierweiler, Gabriel Raphaël Veyret, Paris, Seuil, 2008.
- ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme*, tome I, trad. Christophe David, Paris, Ivera, 2002.
- ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme*, tome II, trad. Christophe David, Paris, Fario, 2011.
- ANDERS, Günther, *Le temps de la fin*, Paris, L'Herne, 1960.
- AOUIDJ, Hedi, PALAIN, Mathieu, « Le nazi de Damas », enquête parue dans *Orient XXI*, 2017.
- ARISTOTE, *De l'âme*, trad. Edmond Barbotin, Paris, Belles lettres, 1966.
- ARISTOTE, *De la génération et de la corruption*, trad. Charles Mugler, Paris, Belles lettres, 1966.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARBARAS, Renaud, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 1999.
- BARBARAS, Renaud, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 1998.
- BASTIANI, Flora, « Comment survivre ? Une approche phénoménologique de la situation de crise à partir de Maldiney et Pankow », *Cliniques méditerranéennes*, 2017/2 n° 96, p. 175–190.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1972.
- BAUDRILLARD, Jean, *Les mots de passe*, film conçu par Leslie Grunberg, réalisé par Pierre Bourgeois, Montparnasse production, 1999.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 2000.
- BERDET, Marc « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin », *Archives de Philosophie*, 2012/3 n° 75, 2012, p. 425–447.
- DE BISSHOP, Joris, « L'antilogique ». In Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney. Approches de la transpassibilité*, Paris, Mimésis, 2016.
- BOUCHIER, Martine, « Le moment politique des ruines », *Frontières*, 2016/1 n° 28.
- BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent*, Paris, éd. Amsterdam, 2009.
- LE CAISNE, Garance, *Opération César. Au cœur de la machine de mort syrienne*, Paris, Stock, 2015.
- CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Folio, 1951.
- CELAN, Paul, *Renverse du souffle*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2003.
- CHAPUT, Christian, « La transpassibilité du thérapeute ». In Flora Bastiani, Till Grohmann, *Penser l'humain avec Maldiney*, Paris, Mimesis, 2016.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'appel et la réponse*, Paris, Minuit, 1992.
- CLÉVENOT, Dominique, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CUVIER, Georges, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris, Edmond d'Ocagne, 1830.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2011[1968].

- DELEUZE, Gilles, « L'épuisé ». In Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Paris, PUF, 2006[1965].
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2005[1962].
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Abécédaire*, réalisation et production de Pierre-André Boutang, Paris, Montparnasse production, 1988-1989.
- DERRIDA, Jacques, *Béliers. Le dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.
- DESANTI, Jean-Toussaint, « L'obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, 1983 n° 29, téléchargé du site officiel de l'artiste Dado. [En ligne] dado.fr/dado-desanti.pdf
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, avec commentaires d'Étienne Gilson, Paris, Vrin, 1987[1925].
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *L'idiot*, Paris, Gallimard, 1953.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970.
- FERRARI, Jérôme, *À son image*, Arles, Actes Sud, 2018.
- FOUCAULT, Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France*, Paris, EHESS/Gallimard/ Seuil, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- FRANCK, Didier, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, 1981.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, PUF, 2010.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », trad. revue et corrigée par Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Sociétés* 2004/4 n° 86, p. 7–19.
- HADIDI, Subhi, MAJED, Ziad, MADAM-BEY, Farouk, *Dans la tête de Bachar al-Assad*, Arles, Solin / Actes Sud, 2018.
- AL-HAJ SALEH, Yassin, *La question syrienne*, trad. Nadia Leïla Aïssaoui, Ziad Majed, Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2016.
- AL-HAJ SALEH, Yassin, *Récits d'une Syrie oubliée. Sortir la mémoire des prisons*, trad. Nathalie Bontemps, Paris, Prairies ordinaires, 2015.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tome I, trad. Charles Bénard, revu et complété par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Livre de poche, 2013[1997].
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur la philosophie de la religion*, Paris, Vrin, 1964.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Science de la Logique*, tome I, trad. Pierre-Jean Labarrière, Gwendoline Jarczyk, Paris, Aubier-Montaigne, 1972.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, édition hors commerce, 1985, [En ligne] drive.google.com/file/d/0Bwni_b70CVsLRVJqSFIMOFVzWXc/edit
- HEIDEGGER, Martin, « Remarques sur art – sculpture – espace », trad. Didier Franck, *Les temps modernes*, 2008/4 n° 650, p. 46–55.

- HIRSCHHORN, Thomas, « La destruction des œuvres d'art », intervention orale au Centre Georges Pompidou, le 18 octobre 2014. [En ligne] dailymotion.com/video/x3b1vqc
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome I, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950.
- HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, tome II, trad. Eliane Escoubas, Paris, PUF, 1996 [1982].
- HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes, introduction à la phénoménologie*, trad. Gabrielle Peiffer, Emmanuel Levinas, Paris, Vrin, 1969.
- JACOT-GRAPA, Caroline, « La vie en clair-obscur. Zones d'ombre au siècle des Lumières », *Rue Descartes* 2009/3 n° 65, p. 56–71.
- LE JUEZ, Brigitte, *Le papegai et le papelard dans Un cœur simple de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- KHALIFA, Khaled, *La mort est une corvée*, trad. Samia Naïm, Arles, Actes Sud, 2018.
- KHALIFA, Moustafa, *La coquille*, trad. Stéphanie Dujols, Arles, Actes Sud, 2014[2007].
- AL-KHANI, Khaled, « Histoires de Hama. Souvenirs du peintre Khaled Al Khani », trad. Annie Bannie, 13 février 2013. [En ligne] anniebannie.net/2013/02/13/histoires-de-hama-souvenirs-du-peintre-khaled-al-khani/
- KIERKEGAARD, Søren, *Traité du désespoir*, trad. Knud Ferlov, Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1949.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire*, livre I, *Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, Paris, Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire*, livre V, *Les formations de l'inconscient, 1957-1958*, Paris, Seuil, 1998.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire*, livre VI, *Le désir et son interprétation, 1958-1959*, Paris, Seuil, 2013.
- LEVI, Primo, *Le fabricant de miroirs. Contes et réflexions*, trad. André Maugé, Paris, Liana Levi, 1989.
- LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.
- LEVI, Primo, *Si c'était un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Robert Laffont, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990[1962].
- MACHIAVEL, Nicolas, *Œuvres*, trad. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, 2003.
- MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003.
- MALDINEY, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Million, 1991.
- MARY, André, *Le bricolage des héros africains*, Paris, Cerf, 2000.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.
- MONSAINGEON, Baptiste, *Homo detritus. Critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017.
- NAULT, François, « La grâce du don ou l'horizon théologique de la déconstruction (Mauss, Derrida, Hénaff) », *Études théologiques et religieuses*, 2010/3 n° 85, p. 299–321.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006[1996].
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007 [1997].
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie, suivi de Fragments posthumes*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 2014[1977].
- OST, Isabelle, PIRET, Pierre, VAN EYNDE, Laurent, *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2004.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962.
- RICŒUR, Paul, « Structure et herméneutique », *Esprit*, novembre 1963, p. 596–627.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, Gallimard, 2006[1990].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2003.
- DE SADE, Donatien Alphonse François, *Justine, ou les malheurs de la vertu*, Hollande, 1797.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1964.
- SOPHOCLE, *Antigone*. In *Sophocle*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1877.
- TSING, Anna, *Le champignon de la fin du monde*, Paris, La découverte, 2017.
- VIRILIO, Paul, *Accident originel*, Paris, Galilée, 2005.
- WOOLF, Virginia, *Lettres*, Paris, Seuil, 1993.
- WOOLF, Virginia, *Vers le phare*, trad. Françoise Pellan. In *Romans, essais*, Paris, Gallimard, 2014.
- ZAOUÏ, Pierre, « La démondanéisation de la Syrie », intervention orale au colloque « Syrie. À la recherche d'un monde », organisé par Catherine Coquio et Nisrine Al Zahre, Paris Diderot, 14 décembre 2017. [En ligne] diderot-tv.u-paris.fr/videos/destruction-du-monde-et-invisibilisation-de-levenement-1-0

In English

- DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *Arcimboldo, Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- HAWKINS, Gay, *The Ethics of Waste*, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 2006.
- ISMAIL, Salwa, *The Rule of Violence. Subjectivity, Memory and Government in Syria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- SNHR, « Documentation of 72 Torture Methods the Syrian Regime Continues to Practice in Its Detention Centers and Military Hospitals », 2019. [Online] sn4hr.org/blog/2019/10/21/54362/
- TRONTO, Joan, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge, 1993.
- TYLER, Imogen, *Revolting Subjects, Social Abjection and Resistance in Neoliberal Britain*, London, Zed Books, 2013.
- WOOLF, Virginia, *The Letters of Virginia Woolf*, Boston, Mariner Books, vol. 6, 1982.

الفهرس

7.....كبداية، اللاشيء تقريباً

التدمير مستتباً

13.....بورتريه للتدميرية

13 جوهر الأمير التدميري

17 انحطاط الأمير

19 التدميرية سياسياً

25.....الانحطاط الطيفي

25 حلقة الحياة السلالية

26 التشويه الغروتسكي

28 التجريد الطيفي

31 العود الأبدي للمخلفات

39.....فن الترسيمة المضادة

39 المنحوتات العامة: من الصرح إلى المنمنمة

40 التدهور الهوياتي: تفكك الفردانية

41 التدهور اللغوي: تجريد الكلمات من دلالاتها

41 التدهور الحداثي: عودة إلى الجماد

42 التدهور الأسلوبي: الترسيمة المضادة

42 الاستطيقا، احتضار الأشكال

44 الظواهرية، من فائض الوجود

45 إلى احتضار الوعي

51.....جامع خردة التدميرية

51 فنّ تزييني مختلف

54 فنّ منزلي مختلف

54 جامع الخردة الدوماني

59 من البطلان إلى التزويل

63.....بين التهتك والخفر

63 التهتك كندير شوم

66 التهتك كاستعراض مشهدي

التنائي المشهديّ، عن الخَبر المنصرف من العشاء الأخير 68

التلاشي مخـ(ت)لفاً

77..... **توثيق منطق التعذيب**

77 توثيق التعذيب

79 التعذيب تجريبياً

83 التعذيب فلسفياً

91..... **التراجيديّ الأقصى**

91 تكثيف الوجود

93 نحو تراجيديا قصوى

99 الشهيد الغريب الأطوار

105..... **الهبة المستحيلة**

105 العناية بحمزة بكور

110 في استحالة الهبة

111 العناية بصورة والحفاظ على ذكرى

113 معالجة المُشاهد واستحالة النسيان

119..... **عودة الموتى**

122 جداد أو كآبة سوداوية

123 الاجتياح أولاً

125 الزعيق أيضاً

126 وإبراز عالم الأحياء كهواية سحيقة

127 الصرخة الجنائزية

131..... **من المرذول إلى المقدس**

131 صندوق الموتى

134 المرذولون

135 خطّ الجداد

143..... **العار أن تكون إنساناً**

143 حرققة الهياكل العظمية

145 عار الباقيين أحياء

149 هبة جسدٍ جديدٍ وصوتٍ آخر

153..... **حرققة الممكن بعد أن فُقد**

161.....	نحو تدميريّة من دون مدمّر
163.....	المراجع