



HAL
open science

Nibras Chehayed, Hassan Abbas, Azza Abo Rebieh, Nour Asalia, Cécile Boex, Alaa Rachidi

► **To cite this version:**

Nibras Chehayed, Hassan Abbas, Azza Abo Rebieh, Nour Asalia, Cécile Boex, et al.. : . Ifpo. 2021, 978-2-35159-779-8. <hal-03710185>

HAL Id: hal-03710185

<https://hal.science/hal-03710185>

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.

صور من لحم ودم الجسد في الواقع السوريّ

عزّة أبو ربيعة

سيسيل بويكس

علاء رشيدى

حسنّ عبّاس

نور عسليّة

بإشراف نبراس شحيّد

سيتم لاحقاً وضع النسخة التي طُبعت على موقع المكتبة المفتوحة OpenEdition



تمّ نشر هذا الكتاب بدعم من المعهد الفرنسي للشرق الأدنى، ومجموعة "شكّ" – من الثورة إلى الحرب في سوريا"، والمفوضية الأوروبية في إطار المشروع SYROBODY، الممول من برنامج البحث والتجديد Horizon 2020، بموجب منحة ماري سكودوفسكا كوري رقم ٨٣٢٧٧٧

"أيها الموت انتظرنى خارج الأرض،

انتظرنى فى بلادك، ريثما أنهى

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتى

قرب خيمتك

...

ويا موت انتظر، يا موت،

حتى أستعيد صفاء ذهني فى الربيع

وصحتي، لتكون صياداً شريفاً

لا يصيد الطيى قرب النبع" (محمود درويش، "جدارية").

إلى ذكرى حسان عباس النبيلة جداً نهدي هذا الكتاب.

أمام مرآة مكسورة

صور من لحم ودم

نبراس شحيّد

يعالج هذا الكتاب صورَ الجسد في سياق الثورة والحرب في سوريا¹. وبما أنّه يحلّل الصور الفيلميّة والتشكيليّة، كان من الممكن أن نقدّمه انطلاقاً من التباين القائم بين هذين النوعين من الصور في علاقتهما بالواقع. ففي حين يبدو أنّ انخراط الصورة في الواقع يصل إلى أوجه في مجال الفيديو، نلاحظ أنّ الأعمال الفنيّة المحلّلة في الكتاب، من لوحاتٍ وصورٍ رقميّةٍ ومنحوتاتٍ، تُدهش أيضاً في تمكّنها من تبيان ومعالجة الواقع الكارثيّ الذي يعيشه السوريّون منذ ٢٠١١. هكذا كان من الممكن لهذه المقدّمة أن تدفعنا نحو تساؤلٍ فلسفيّ عن معاني هذا الواقع المتعدّدة.

كان ممكناً أيضاً أن نقدّم هذا الكتاب الذي يجمع نصوص فريقيّ من الباحثين والفنّانين والعاملين في المجال الثقافيّ عبر تأطيره تاريخياً، فنعالج المقاربات الفيلميّة والتشكيليّة المدروسة من منظور تطوّر هذه الفنون والممارسات في سوريا، في سياق مجتمع وسمه الاستبداد بعمق. وكان يمكن تالياً دراسة الأفاق التي فتحتها هذه الممارسات منذ هزيمة ١٩٦٧، والتفكّر في الدور الذي تقوم به أيضاً منذ ٢٠١١ والموضوعات الجديدة التي تنطرق إليها كالثورة والسجن والمذبحة والتهجير القسريّ².

بيد أن الطريق الذي تنتهجه هذه المقدّمة هو أكثر ذاتيّة، لأنّ "الجسديّة" (corporalite) ترتبط قبل كلّ شيء بما يُعاش، إذ نختبرها أولاً في الماديّة الحميميّة انطلاقاً من الأحاسيس والدوافع. لذا لا تعالج هذه المقدّمة تاريخ الصور في سوريا أو دور الفنّانين والمصوّرين والمخرجين الذين يقاومون الاستبداد ومنطق الحرب. بل تحاول بالأحرى التفكّر في ما يراود الإنسان حين يقف، بعد كلّ هذا الدم المسفوك، أمام مرآةٍ تعكس له جسده، أو بتعبير أدقّ ما كانه هذا الجسد.

¹ أشكر بحرارة إيما أوبان بولتانسكي التي رافقت بسخاء ولادة هذا الكتاب.
² على سبيل المثال، نذكر أربعة كتبٍ مهمّةٍ تعالج علاقة الثقافة عموماً، والفنّ خصوصاً، بالسياسة في سوريا: مريام كوك، "سورية الأخرى. صناعة الفنّ المعارض"، ترجمة ومقدّمة حازم النهار، الدوحة، المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٨.

غسان الجباعي، "الثقافة والاستبداد"، رأس الخيمة، نون، ٢٠١٥.
يوسف سلامة (إشراف)، "الفنّ التشكيلي السوري، تاريخه وتحولاته ونقده"، قلمون، العدد ١٢، حزيران ٢٠٢٠.

Dunia Al Dahan et Corinne Rondeau, *Artistes syriens en exil, œuvres et récits*, Paris, Médiapop Éditions, 2020.

مرايا

ي طرح هذا الكتاب نفسه كدعوة إلى التفكير في تكاوين أجسادنا. فبعد هذا الكمّ من المجازر والرؤوس المقطوعة والبطون المبقورة، وبعد شتى أنواع التعذيب، يستحيل من ثمّ على المرء أن ينظر في المرأة ويقول: "هذا هو جسدي!" الحقيقة أنّ هذا قد كان جسدي...

لم يعد هذا الجسد كما كان، لقد تحوّل رغماً عني، وأحياناً دون أن أعي ذلك. هذا الوجه الذي كان يبدو لي هادئاً وغامضاً، وهذه النُدبة التي طالما داعبتها عبثاً كي أزيلها، وهذان الساعدان اللذان ظننت أنني أعرف قوتها وهزالتها، وهذه الشقيقة التي كانت تتفجّر في صدغي، وهذا اللحم الذي ظننت أنه لحمي، وهذه الكتلة التي ظننت أنها أنا، كلّ هذا يتوارى على نحوٍ غريب. ثمّة كثافة من الأشلاء تفصلني عن نفسي إلى الأبد، واسم الإشارة "هذا" الذي رددته كثيراً أمام المرأة، محاولاً تحديد هويّتي والإمساك بها وإعطائها اسماً ولو ضبابياً، يصير اسماً للّبس الذي يدمغ كياني.

لكنّ النصوص التي تحيك نسيج الكتاب لا تصوغ هذه الدعوة بشكلٍ صريح، ذلك أنّها لا تُسمع إلا كهسهساتٍ تطلقها خجولةً بعضُ الصفحات. ولا تعانين إلا عبر ظلال الأجساد الممزّقة التي نتعرّف فيها جسدينا بغيرابةٍ مقلقة. نظنّ أحياناً أننا نسينا صور الأجساد المسلوخة تلك، أو نظنّ على الأقلّ أننا حيديناها في خارجٍ ينظر إلينا دون أن يعيننا بنظره: هو خارجٌ وجب أن يبقى برّانياً كي نحفظ أنفسنا من كلّ تشويه. لكن للأسف، أصابت هذه "البرانيّة" كلّ شيء بالعدوى. لا بل اجتاحت المجالات الحميمية لجسدي يبحث عن نفسه في المرأة، أو في ظلّ ما. يبحث عنها في هذا البعض من ذاتنا الذي يتبعنا ويتقدّمنا، ويلتصق بنا عتاباً أو ألفةً، هذا الجزء المسقط، المشوّه، عديم الملامح، الذي يذكّرنا بما نحن عليه جميعاً في أن: ذواتٌ فريدةٌ لا تُختزل وكيانات تافهة وقعت في مصيدة الأشكال الجماعية الباهتة التي لا تبارحنا.

إنّ أجساد الهاوية التي يجبهنا بها هذا الكتاب، لم تعد تمكّن من تفريق البرانيّة عن الجوانية، إذ لم يعد الجلد سطحاً، ولم تعد الأمعاء متخفيةً في الحشا. ها أنا أمام هذه الكتلة وهذا التكتل المصاب بعدوى الهول والمذبحة. وقد يكون "هذا" في الحقيقة اسم إشارتي الجديد، هذا هو جسدي!

أعود إلى المرأة وأتأمل أشكالي. علاقة الجسد مع هذا السطح العاكس، إن اعتبرنا ما قاله هنري فالون وجاك لاكان، هي علاقة تشكيل. ويمكننا أن نحددها بدقة أكبر، مع شيء من التحريف أيضاً، كعلاقة إنجاب: الجسد يُخلق ويعاد خلقه مجدداً أمام امرأة، بل فيها! بهذا الشيء المسطح والمطلي بالفضة، يكتشف الطفل الصغير نفسه. هو الذي كان لا يعي مجالات جسده، ووحدة أعضائه، والحدود التي تفصله عن الآخرين، يكتشفها الآن بتلهيلٍ أو بقلقٍ جسدياً موحداً. وتؤكد نظرات وكلمات الآخر – l'Autre كما يقول لاكان، الآخر بألف ولام التعريف – للطفل من هو: "نعم، هذا هو جسديك!" فالـ"هذا"، اسم الإشارة الخاص بالخيال المعكوس، ينبج جسديّةً، فتبزغ "الأنا"، وتكون المرأة عندئذٍ شرطاً لتمكين هذه الولادة.

في بناء الذات، يوجد دائماً خارجٌ ضروريّ نتماهى معه، يقاربه المحلّل النفسي عبر دراسته "مرحلة المرأة". ولكنّ هذه التسمية مختلة، لأنّ الأمر لا ينحصر في مرحلةٍ ولا في سطحٍ عاكس. علينا أن نأخذ المرأة هنا بمعناها الأوسع: كلّ ما يمكن أن يعيد إلي صورة جسدي، النظرات والروائح والمذاقات وشذرات الأشكال والألوان والمعاني واللامعاني أيضاً... ليست الصورة مشهديةً فقط، إنّها أيضاً شميّةً ولمسيّةً وسمعيّةً وتذوقيةً. وليست المسألة مرتبطةً بـ"مرحلة" ما، فمجالاتها الواقعي غير محدّدٍ عمرياً، يمتدّ إلى كامل وجودٍ يبحث عن نفسه في الصور التي تعكسها لنا مرايانا العديدة. فهذا الجسد، بصفته جسداً خاصاً، لا يتشكّل مرّةً واحدةً فقط، إنّهُ يتكوّن ويتشوّه، يترابط ويتفكك، يتوحّد ويتقوّض ما طال وجوده.

لا يوجد الفرد قبل صورته، إنّه يبرز، ينشقّ عندما يرى نفسه، وبشكلٍ مفارقٍ إذن، عندما ينفصل عن ذاته وعمّا كان يظن أنّه هو قبل أن ترسم حدود جسده. إنّه تلك الصورة المعكوسة في مرآة من دون أن يكون. ولكن ماذا يحصل لهذا الاستلاب عندما تنكسر المرآة قطعاً، أشلاءً؟

أمام تلك المرايا المتشظية يدعونا هذا الكتاب إلى أن نقف. لم يعد ممكناً من ثمّ أن نوّكد على وحدة الجسد، فكلّ قطعة زجاج تحيلنا على بعضٍ من ذاتنا، جزء منفصل عن الأجزاء الأخرى. عندئذٍ يوّكد الجسد المفكك ذاته عبر استحالة توليفة للجسد مكتملاً أو حتّى قابلاً للاكتمال. فالمرآة قد انكسرت، وتحوّل السطح العاكس الذي يمكّنني من معاينة هذا الجسد، جسدي، ليصير مجمل أجساد الآخرين المكلومة، وأشلاءهم المبعثرة. أجسادٌ لا تكفّ عن غزو واقعي ومخيّلي. أجسادُ الآخرين صارت مرآتي، مراياي القسوى.

إذا كانت المرآة الأولى، مرآة لاكان، تخلق وحدةً للكتلة التي لم تأخذ شكلاً بعد في وعيي وفي لاوعيي، فإنّ المرآة الثانية تكسرهما وتمزّقهما. فنتوارى همسات الآخر الرقيقة في الهاوية، هو الذي قال لي "هذا هو جسديك". لقد مات الآخر بألف ولام التعريف، أو بالأحرى قُتل... ولكن ما زال بإمكانني أن أسمع صمته نداءً أقصى: "أخلق لنفسك اسم إشارة جديد يستطيع أن يستقبلنا، اخلق لنفسك صورةً جسدٍ مكوّنٍ من أعضائنا، نحن الموتى، نحن شهود المجزرة، نحن الذين فُقدنا".

ها أنا أمام تلك المرآة المخضبة بالدم، في مواجهة ذلك السطح الطافح بالقلق يتركني وحيداً أمام خيارين: خيار وفاءٍ مطلقٍ أو خيار الهروب والكذب؛ أن أفتح عينيّ وأبقى بشراً أو أن أغمضهما فأصبح "خادماً للجبين" وأكون "إمعة"³.

الصورة حين تفعل

لأوّل وهلة، تبدو صور الجسد التي يعالجها هذا الكتاب وكأنّها تمثّل شيئاً ما، فتحيل على كيانٍ يتخطّأها. ويستحوذ علينا الانطباع هذا بخاصةً عندما نقرأ نصّ سيسيل بويكس، تقاربُ فيه الصور الفيلمية التي التقطها ناشطون سوريّون ليوثّقوا ما عاشه الناجون والضحايا. ويبدو الأمر كذلك في الأعمال الفنية التي تحلّلها النصوص الخمسة الأخرى، مظهره الجسد المأساويّ تشكيليّاً، وكأنّها تقوم أيضاً بتلك الوظيفة التمثيلية على طريقتها الخاصة.

لكنّ مُحالً على التمثيل (re-présentation) هذا أن يكون صرفاً. يقوم التمثيل على استحضار ما غاب مجدداً، فيسعى عبر التشابه والمحاكاة إلى تقريبننا أكثر ما يمكن ممّا نريد الإحالة عليه، أي خرائب الجسد في سياقنا الراهن. والحال أنّ مفهوم الخربة، كما أشار جاك دريدا، يخلخل كلّ تمثيل: "الخرائب (ruines) ليست أماناً، إنّها لا تكوّن مشهداً ولا تصير موضوع غرام. هي التجربة بالذات [...] ليست موضوعاً لأن الخربة تدميرُ الموضوع، والموقف، والتقديم، وتمثيل أيّ شيء"⁴. لا تستطيع الخربة أن تُمثّل بأمانة في صورةٍ بسبب الهاوية التي تفصلها عن صورتها، مزعزة كلّ إمكانية تشابهٍ مكتمل.

³ Mathias Énard, « Nous sommes les concierges de la lâcheté. Nous n'accueillons personnes », *BibliObs*, le 9 décembre 2015, consulté le 15 décembre 2020 : <https://cutt.ly/VlefMX>

⁴ Jacques Derrida, *Derrida, mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.

كذلك، يجعل مبدأ التمثيل من الصورة شيئاً ثانوياً بالنسبة إلى ما تحيل عليه. من وجهة النظر هذه، تكتفي الصورة بإبراز شيء سبقها في الوجود. أما الصورة وفقاً لما نطرحه هنا، فتحكم على نظرنا بالغريبة لا بل الغرابة: لا تهدف إلى تمثيل واقع نعرفه جميعاً، ولكنها تحيلنا عليه على نحوٍ مغاير، فتجعلنا غرباء عن أنفسنا. لا بل تسعى إلى التأثير في طريقة وجودنا عبر غرابة الجسد المأساوي الذي نُبرزه، وعبر الغرابة القصوى للجثة التي تطرحها أمامنا. حين قارب موريس بلانشو مفهوم التخيل، تجرأ على طرح الجثة كنموذج للتفكير في الصورة، قال: "اللوهلة الأولى، لا تشبه الصورة الجثة، ولكن قد تكون الغرابة الجثثية أيضاً من غرابة الصورة"⁵. تعني هذه الغرابة أننا نواجه أمراً لا يحضر، ولكنه أيضاً لا يغيب: ثمة جسدٌ مسجىٌ أمامنا، ليس هو موضوعاً بالمعنى الدقيق للكلمة يمكننا التوجه إليه كشيءٍ، وليس هو ذاتاً. ليس حياً كما كان من قبل، وليس عدماً كما لو أنه لم يوجد قط، بل ينطرح في منزلةٍ بين المنزلتين، فيسائل معنى وجودنا.

تطرح الجثة ما يخرج عن المألوف وما يستعصي على الإدراك. لا تشبه الجثة إلا نفسها. لذا تصبح الصورة، في هذا النموذج الجثثي، المكان الأمثل لحضور الذات المكتمل، الذي يستحيل فيه مع ذلك التكلم عن حضور. لا حضور حين يتساوى الجسد الهامد مع ذاته في موقع الحضور، فليس حضور الجثة سوى غياب ذاك الذي قضى نحبه، وتلك التي لم تعد إلا صورة، صورة اللاشيء، أي الجثة كوجهٍ للعدم. لا تشبه الصورة التي تجد في الجثة نموذجاً شيئاً، فالتشابه الذي تطرحه يتفاقم هنا إلى حدّ الخديعة: يخال لنا أننا نرى في هذه الجثة ذلك الشخص الذي أحببناه، ولكن التشابه بينهما ليس إلا الوجه الآخر للهوة التي فصلنا عن المحبوب إلى الأبد. الصورة مقامٌ خرائب المعرفة.

"أن نعيش حدثاً ما عبر الصور لا يعني أن نكون صورةً عن هذا الحدث، ولا يعني أن نشطح في تخيله". عندما نعيش حدثاً ما من خلال الصور، "يستحوذ الحدث علينا، كما قد تستحوذ الصورة علينا، أي أننا [للمفارقة] نفلت منها ومنه ومن أنفسنا، فتبقينا الصورة خارجاً عنها، وتجعل هذا الخارج حضوراً لا نتعرّف فيه الأنا على نفسها"⁶. أمام جثة الشخص العزيز الذي مات للتو، أمام هذا الوجه من العدم، نجد أنفسنا دائماً غرباء عن أحببناه. تتيه الأنا ولا تجد نفسها مجدداً، ولا سيما أن هذه الجثة هي لشخصٍ عُذّب حتى الموت، ويجب من جرّاء ذلك أن تجعل الجثة الإنسانية برمتها غريبة عن نفسها، وأن تدفعنا إلى النتائج القصوى لهذه الغرابة... تغرقنا صورة الجسد المسجى والمسلوخ والمجتث في مقاربةٍ ملتبسة: إنها فصلنا عن أنفسنا عندما نستحوذ على الصورة، فتخلق مسافةً في الوقت الذي تبدو فيه المسافة وكأنها قد تلاشت. كل شيء حاضرٌ في هذه الصورة، ولكن لا شيء هنا. وجودٌ وعدمٌ، تباينٌ يراود كل تشابه. إن هي إلا مصادفاتٌ... وأخرية.

ماذا يحدث عندما ننظر إلى صورة الجسد المقتول؟ إلى أي غرابة تجرنا هذه التجربة؟ وماذا تقول عن علاقة الجسد بالصورة، عن الجسد-الصورة، عن الجسد المتخيل؟ أسئلةٌ مفتوحةٌ تدوي هامسةً عند قراءة هذه الصفحات.

لا تمثل صورة الجسد شيئاً ما، واقعاً شيئاً في حالتنا، بل تعمل. ويقوم تأثيرها في أنها تُطلق أنماطاً جديدةً للوجود في هذا الواقع الذي من المفترض أنها تكتفي بتمثيله. فالصورة تُولد انطلاقاً من الجثة، انطلاقاً من عدم اليقين الذي تطرحه، وانطلاقاً من اللامتوقع. عندئذٍ تجعل الصورة الجثة غريبةً حتى عن "نفسها".

⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 268.

⁶ *Ibid.*, p. 275.

الصورة التي تعكسها مرآة لا كان لا تمثل الطفل، إنها بالأحرى تصوغ كيانه وتجعل أناه ممكنةً. إنها تعمل. هذه أيضاً حال الصورة التي تعكسها المرآة الجنثية المكسورة، إنها لا تمثل أولاً أجساداً مأساويةً، بل تؤثر قبل كل شيء في ذاتية من ينظر إلى هذه الأجساد، فيتعرّف نفسه فيها غريباً عن نفسه. تخولنا الدُميَّة التي صنعتها عزّة أبو ربيعة في السجن التفكير في هذه الدينامية اللاتمثيلية⁷.

اعتقلت الفنانة في زنزانية صغيرة مع خمس عشرة امرأة. وبخيوط بطانيتها المهترئة، صنعت دمية لطفل، وانتهى بها الأمر أن دفعت باقي السجينات فرحن ينسجن معها. ما صنعتها الفنانة السجينة لا يمثل طفلاً فقط، إنه يكتف مَعيشاً معيناً، ويفعله، ويخلق عبره دينامية فعل مبدع. والأهم من ذلك أن الفن يمكن هنا، عبر العمل التخيلي، من كسر التماهي مع واقع الاعتقال المدمر. لهذه الدمية إذن قيمة تحريرية تمكن السجينات من أن يولدن ثانية. الصورة تفعل فعلها.

أن تكون صورة الجسد فاعلة، يعني أنها تطرح حقلاً تجريبياً لحيوات جسدية جديدة. وفي هذا الشأن تحاول عزّة أبو ربيعة في نظرنا القيام بمهمتين. من جهة، تشتغل الفنانة على الثقل الساحق للجسد السجين، الذي يستمر في الضغط على الناجي حتى بعد إطلاق سراحه. لا تسعى الفنانة هنا إلى تمثيل جسدها، ولكنها تكتشف تشكيليّاً الثقل كأشعور (affect)، عندما يسيطر هذا الأخير على جسد ما ويُخلخل نظامه. في حين كنا ننتظر تمثيلاً لجسد سجين نحيل وجائع، تفاجئنا الفنانة وقت تُبرز كتلة طافحة باللحم. وعبر عملها على الثقل بصفته أشعوراً، تحاول أن تدرك العلاقات الجديدة التي تربط الجسد بعالمه المحيط. من جهة أخرى، يسعى عمل عزّة أبو ربيعة إلى تجاوز هذا الثقل، فتشتغل الفنانة على أشعور آخر، الشفافية، من خلال صورة جسد خفيف يعاكس قانون الجاذبية. تبدو شهادتها الفنية متأرجحة عندئذ، لا بل ممزقة بين هذين الأشعورين، وبين هذين المعيشين الجسديين اللذين يرسمان الطرق المؤدية إلى معرضين: "أثر" و"على ذلك الخيط".

في حين تسجنا الصورة المقصصة إلى وظيفتها التمثيلية في المشاهد الفظيعة الصاعقة، فتشلنا وتخنقنا، تسعى الصورة، بصفتها عملاً، إلى خلق فجوة تكسر التماهي مع الخرائب. هذا هو عمل المرأة المتشظية التي تفتح، بتهديدها وحدة الذات، آفاقاً جديدة على غرار الأشكال المركبة التي وصفها ألفريد جيل، تلك التي تتجاوز الإدراك وتسحر في أن: "نقبل بالأنا فهم" تماماً "المبادئ الرياضية والهندسية لبنائها"⁸. لا نملك هذه المبادئ، ولكنها تظهر خلاقاً لما هو جديد عبر العملية المعرفية غير المكتملة التي تُدخلنا فيها. إنها تشق دروباً غير مؤكدة ما زلنا نسلكها، وتسمح ربما – من يعلم؟ – بالإفلات من وحشية الواقع، عبوراً إلى الطرف الآخر من المرأة...

الجسد بين الصورة والنص

يعالج نصّ سيسيل بويكس لجوء الناشطين، ومنذ الأيام الأولى للثورة، إلى الكاميرا. تدرس الكاتبة بعضاً من ممارسات الشهادة (témoignages) المتنوعة التي شقت طريقها عبر الفيديو، وتحلل مجموعة منها نُشرت على اليوتيوب ما بين ٢٠١١ و٢٠١٣. في تلك الفترة الموسومة بحماس السلمية وبالمواجهات العسكرية معاً، تقدّم هذه الفيديوهات شهادة عمّا عاشه مواطنون، شكّل انخراطهم الجسدي في ما يحدث مطرحاً جديداً لإثبات وسرد ونقل الحقيقة ضمن سياق احتدم فيه صراع التأويلات. بمعنى آخر، يصبح الجسد

⁷ راجع نصّها في الكتاب وعنوانه "نحو الجسد الشفيف. معركة الأبيض والأسود".

⁸ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009, p. 100.

هنا المكان الأوّل للشهادة بمعنيها: الشاهد الذي يروي ما يراه ويسمعه، مركزاً على أشكال العنف التي تخضع لها الأجساد المصوّرة، والشهيد الذي يعرّض نفسه للموت كي ينقل ما يراه، مقدّماً جسده ذبيحةً. تتابع الكاتبة تطوّر هذه الممارسات إلى أن غلبت الحرّفية على انخراط الجسد الشاهد-الشهيد، ففرضت مسافةً بين مصوّر الكاميرا وما يصوّر، ممّا حيّد ذاتيته وجسده.

أمّا علاء رشدي، فيقدّم بانوراما عامّة لصور الجسد في الساحة الفنيّة السوريّة منذ عام ٢٠١١، كي يمكننا من التّفكّر في هذا الجسد في تجلّياته المتعدّدة. يركّز الكاتب على ثلاثة محاور. يدرس المحور الأوّل، وهو الأوسع، تداعيات الأحداث السياسيّة على الفنون التشكيليّة من خلال تحليل منظوراتٍ عدّة للجسد ولا سيّما الجسد المنتفض، والجسد المقموع أو القامع، والجسد المسجون، والجسد المهجّر. ويعالج المحور الثاني بعض الأعمال التي ما زالت تقارب الجسد بمعزلٍ عن الثورة والحرب، متناولةً على سبيل المثال مسألة الجنر، وعلاقة الجسد بالبيئة أو حضوره الشبقي، وهي مواضيع سبقت أحداث ٢٠١١. ويتناول المحور الثالث بعض الأعمال التي استخدمت الجسد وسيطاً في الإنتاج الفنيّ، كالفنّان الذي يستخدم بوله كعنصرٍ مكوّنٍ للعمل، فيصير الجسد في آنٍ ذاتاً وموضوعاً. من خلال هذه المحاور المختلفة، يمكننا الكاتب من فهم ديناميّات القطيعة والاستمرار في الفنّ السوريّ التي وسمت صور الجسد منذ ٢٠١١.

تنبّئ نور عسليّة وجهة نظرٍ توفّق بين موقف الفنّانة وموقف الناقدة الفنيّة، جامعةً بين تجربتها الشخصيّة كباحثةٍ ونحّاتة. تعود الكاتبة إلى التغيّرات التي طرأت على أعمالها الفنيّة وعلى مفهومها عن الفنّ انطلاقاً من ٢٠١١. ومنها، تطوّر نور عسليّة قراءتها الخاصة لعدّة تجارب تشكيليّة تتناول أجساد النساء: جسد الأمّ والجدة، وأيضاً الجسد العاري، والجسد الإيروسيّ، والجسد المنتفض وكذلك الجسد المنسوج من العادات الاجتماعيّة.

تراود أجسادُ النساء نصّ عزّة أبو ربيّة أيضاً. ففي شهادتها الفنيّة، تعود الكاتبة إلى تجربتها كمعتقلةٍ سياسيّة في سجون بشار الأسد. يقدّم الفنّ حيزاً للتفكير في هذه التجربة، ولكن أيضاً لتجاوز صور الجسد المألوفة موجّهةً خيالنا نحو اللامتوقّع. بعد أن أطلق سراح السجين، اختبرت ولادتها الثانية كفنّانةٍ في الحّمّام من خلال رؤية: شاهدت في فقاعات الصابون المنسرحة نحو فجوة المصرف شكلاً شبيهاً بجسد طفلٍ يسقط، دون أن تتمكن أمّه من إنقاذه. شكّل هذا الفقد بداية بحثها الفنيّ الجديد لإنقاذ ذكريّ جميع اللواتي والذين يتلاشون في الهاوية.

يرى حسّان عبّاس في سنة ٢٠١١ منعطفاً في تاريخ الفنّ السوريّ، يتضاءل معه الحيز الذي كان الجسد الملحميّ يشغله، ليظهر جسداً جديداً: الجسد المأساويّ. يضع الجسد الملحميّ مفهوم الذاتيّة، إذ يذوب الجسد باستمرارٍ في حضورٍ جماعيّ أوسع يصعب معه فصل الحضور الفرديّ. هكذا، يجد الفرد جسده مطموساً، ولكنّ هذا الطمس هو ما يرفع من شأن الجسد عبر انتمائه إلى مجموعةٍ بشريّةٍ تعطيها معناه. يلاحظ الكاتب النزعة المتنامية لعزل الجسد عن سجلّه الملحميّ بعد ٢٠١١، عبر العمل على جسدٍ فرديّ مكلفٍ، هو، بالتعبير عمّا يُمارس من قوى على جميع الأجساد من دون أن يذوب فيها. يدرس حسّان عبّاس المسارات المفضية إلى هذا التنبير الجديد، لي طرح من ثمّ أربع صورٍ مأساويّة: الجسد المعدّب، والجسد المنشط، والجسد المقتول، والجسد الميت. في هذا المقام، يركّز الكاتب على النقطة التالية: في حين تتضمّن انتفاضة الشعب السوري عام ٢٠١١ جميع مكونات الملحمة، يشتغل الفنّ على جسدٍ مأساويّ وفرديّ. هل تنضوي هذه الظاهرة تحت محاولة كسر التجانس الذي تفرضه الدكتاتوريّة حين تدسّ "شرطيّاً في رأس كل

فردٍ يمنعه من أن ينبس بكلمة، وأن يفكر [...] وأن يطلق العنان لمخيلته أو أحلامه⁹؟ أم هل يجب بالأحرى أن نربط هذه الظاهرة ببعيدٍ اجتماعيٍّ ثقافيٍّ آخر كثقافة المظلومية؟

في الختام، أقترحُ قراءةً لحالتين جسديتين قصويتين: الجسد المطلق والجسد العدمي. في تحليلي أعمالَ خالد ضواء، أطلق الفرضية التالية: يختبر النحات تشكيليّاً تداعيات نزعة الموت التي نظّر لها فرويد من زاويةٍ نفسيةٍ، والتي تدفع إلى العودة إلى المادة الموات. يشتغل الفنان على الجسد المحكوم بهذه النزعة، بعد أن تمّ تحطيم سمته السياسية، بطرقٍ تشكيليّة ثلاث: إزالة التدويت، والترهل، والسحق. بالتوازي، أقرأ أعمالَ محمّد عمران معالِجاً جسديةً مأساويةً أخرى: جسديةٌ تريد أن تكون مطلقة إذ تدمج في ذاتها جميع عناصر المأساة السورية إلى حدّ الجنون. يكتف هذا الجسد في ثناياه تجارب هذه المأساة دون أن يكون قد اختبرها بصيغة "الأنا". هكذا، أحلّل مجموعةً من صور الجسد متناولاً درجة الصفر التي يصبو الجسد العدمي إليها، والدرجة اللامتناهية التي تسم تجربة الجسد المطلق.

عبر هذه الصور وهذه النصوص، وعبر شذرات الشهادات، يسعى الكتاب إلى أن يكون هو أيضاً امرأةً مكسورة، تدعو شظاياها القراء والقارئات إلى إعادة التفكير في أجسادهم التي لم تتركها الكارثة السورية من دون آثارٍ مدمّرة...

كُتِبَ النصّ بالفرنسية ثمّ تُرجم إلى العربية.

المراجع

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968.

Cooke, Miriam, *Dissident Syria. Making Oppositional Arts*, Durham, Duke University Press, 2007.

Al Dahan, Dunia, Rondeau, Corinne, *Artistes syriens en exil, œuvres et récits*, Paris, Médiapop Éditions, 2020.

Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

Énard, Mathias, « Nous sommes les concierges de la lâcheté. Nous n'accueillons personne », *BibliObs*, le 9 décembre 2015, consulté le 15 décembre 2020 : cutt.ly/VlefvMX

Gell, Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009.

⁹ Dunia Al Dahan et Corinne Rondeau, *op. cit.*, p. 20.

غسان الجباعي، "الثقافة والاستبداد"، رأس الخيمة، نون، ٢٠١٥.

يوسف سلامة (إشراف)، "الفن التشكيلي السوري، تاريخه وتحولاته ونقده"، قلمون، العدد ١٢، حزيران ٢٠٢٠.

شهاداتٌ فيلميةٌ عن العنف في سوريا

الجسد كإثبات والسرِد كإجابة

سيسيل بويكس

منذ بداية الانتفاضة السوريّة في ١٥ آذار ٢٠١١، انتشرت على الإنترنت ملايين صور الفيديو، التقطها المتظاهرون والناشطون والمجموعات المقاتلة. كان الهدف منها مواجهة الحظر الإعلامي الذي فرضه نظام بشار الأسد، ومجابهة إنكاره حجم المظاهرات وهول القمع. وسرعان ما تنوّعت استخدامات الفيديو: لم يعد الأمر مقتصرًا على توثيق الأحداث، بل ارتبط أيضاً بتنظيم أليّات الانتفاضة وبابتكار ممارساتٍ احتجاجيةٍ جديدة. صار الجنود مثلاً ينشقون أمام الكاميرات ليحتنوا رفاقهم على الحذو حذوهم¹⁰، وظهرت كذلك ثقافةٌ جديدةٌ للاستشهاد مع أفلامٍ صوّرها أقارب الشهداء لتكريمهم، في سوريا أو في المنفى¹¹. وشيئاً فشيئاً صار التقاط الصور جرّياً، وفرض شكلاً جديداً من الالتزام النوعي خصّ الناشطين الإعلاميين. تمرّس هؤلاء بما أتيح لهم من وسائل، ووثقوا القصف والقتل، وذهبوا إلى الأماكن التي ارتكب فيها النظام جرائمه ليجمعوا شهادات الضحايا أو أقاربهم. ورافق بعضهم الصراع المسلّح فصوّر المعارك وإعلانات تشكيل الكتائب. ووثقت صورهم – التي صارت لاحقاً آثاراً لما جرى من أحداثٍ – أيضاً أشكالاً عدّة للانخراط في الواقع ولعيش هذا الانخراط في ظلّ العنف المفرط.

يتناول هذا النصّ ممارسات الشهادة المصوّرة (témoignage) بين ٢٠١١ و ٢٠١٣، وهي مرحلةٌ تداخل فيها الاحتجاج السلمي والمجابهة المسلّحة بين الجيش السوريّ والجيش السوريّ الحرّ. كيف لجأ من يمارس عليهم العنف إلى الكاميرا والإنترنت على نحوٍ طارئٍ ليرووا ويوثقوا ويُقنعوا؟ وما هي المواد البصريّة والسرديّة والأدائيّة التي استُخدموها في سياقٍ تضاربت فيه تفسيرات الأحداث؟ تُشكّل أجساد الأحياء والموتى هنا "مطارح" أساسيةً لإبراز الشهادة، ففي حين كان الشهود يتعرّضون مباشرةً لضروب العنف التي يروونها، وفي حين لم تكن سرديّاتهم مرتبطةً بهيئاتٍ ووسائلٍ إعلامٍ تُصادق على صحّة ما ينقلونه، صارت الأجساد المصوّرة والمصوّرة تقوم بدورٍ محوريّ في فعل الشهادة. يتناول التحليل هنا كتابات الشهادة تلك التي سطرّتها الأجساد في زمانيتين مختلفتين: زمانية الانخراط المباشر في الحدث التي تُعرّض الشاهد للخطر، والزمانية التي تلي الأحداث، يتتبع فيها الفيديو آثار العنف الذي مورس. وفي هاتين

¹⁰ Cf. Cécile Boëx et Agnès Devictor (dir.), *Syrie. Une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

¹¹ Cf. Boëx, « Figures remixées des martyrs de la révolte en Syrie. Réinterprétations politiques et mémoire vernaculaire de la mort des gens ordinaires », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 181, 2018, p. 95-118.

الحالتين، نعيّر اهتماماً خاصاً بالوظيفة السياسيّة والتذكيريّة للشهادات المصوّرة التي تتوجّه إلى مشاهدين افتراضيين على الشبكة، حالها حال رسالة في قارورة ملقاة في البحر¹².

الشهادة المباشرة. التعرّض للخطر كإجراءٍ شهاديّ

لتقديم شهادة، سرعان ما فرضت اللقطة المشهديّة (مشهدُ اللقطة الواحدة - plan séquence) نفسها كقانونٍ ضمنيّ لكتابة الحقيقة. فاللقطة التي لا تخضع للمونتاج تستبق وتنفي الاتهامات بالتلاعب بالصورة. عندما يصوّر الناشطون عمليات القمع والقصف بشكلٍ مباشر، توثق أفلامهم واقعاً خاماً. وتشارك حركات الكاميرا وأقوال المصوّرين في نقل الشهادة، إذ تركز مصداقيّة هذه الشهادات على الانخراط الجسديّ للمصوّرين الذين يعرّضون أنفسهم للخطر. عندئذٍ تصبح اللقطة فعلاً شبه أضحويّ تقوم فيه الهشاشة الطوعيّة بتبيان الحقيقة. في ١٣ حزيران ٢٠١٢ بُثّ على قناة YouTube syria005 فيديو بعنوان "حمص - تصوير ساحة الزهراء ومقارنتها بحمص القديمة"¹³. يقف المصوّر في مبنى مهدم، ويقدم شهادةً عبر تبنير كاميرته ليبرز الحد الفاصل بين حيّزين، حيّز موالي للنظام وآخر ضده. يبدأ الفيديو بحركة كاميرا تمكّن من النظر إلى "الطرف الآخر". وبعد بضع ثوانٍ، تُثبّت الصورة لتصير أكثر وضوحاً، ويعلّق المصوّر، وهو ناشطٌ بالتأكد، قائلاً إن أصوات النيران تشتدّ من حوله:

"حمص، حيّ الزهراء الموالي للنظام. هذه هي ساحة الزهراء. نرى أن الأحياء الموالية للنظام تعيش حياةً طبيعيّة، دون قصفٍ ودون خوف". [صمت. ينتظر أن يهدأ إطلاق النار من حوله قليلاً]. "الناس يتبضعون والسيارات والباصات تسير بشكلٍ طبيعيّ" (اللقطة ١) [يُستأنف إطلاق الرصاص بشدّة]. "بينما نحن [يوسّع حدقة الكاميرا] في أحياء المعارضة، هذه هي حالنا" [يُظهر حطام مبنى آخر في حين أنّ صوت إطلاق النار يقترب جداً]. (اللقطة ٢) "قصف ودمار". [لا يستطيع أن يكمل جملته ويختبئ داخل المبنى المهجور والمهدم. تضطرب الصورة. يتابع]: "قصف ودمار". [يوجّه عدسة كاميرته على الأرض (اللقطة ٣)]. "هل شاهدتم بأمّ أعينكم؟" [صمتٌ قصيرٌ يُسمَع خلاله تنفّسه ثقيلًا ومتقطعاً. ثم بصوتٍ خافتٍ، يقصد القناص الذي حاول استهدافه]: "سأصورك يا ابن الكلب!" [بينما استؤنف إطلاق الرصاص القريب جداً منه، يوجّه عدسته على قسمٍ آخر من الأراضي المدمّرة ويركّز الزوم على الأناقض، كما لو أنّه يتشبّث بها، محاولاً أن يلتقط صورةً واضحةً على الرغم من استحالتها في ظروف كهذه. ثم يتحرّك مسرعاً]: "إنه يطلق النار عليّ". [أثناء عدوه، نشاهد نافذةً وبيت درجٍ مليء بالحطام. ينقطع التسجيل فجأة].

¹² صوّرت الأفلام المحلّلة هنا، باستثناء الأخير منها، في حمص عام ٢٠١٢. يستدعي هذا التركيز الجغرافيّ والزمنيّ، الذي لم يكن مقصوداً، تفسيراً. إذا كان هذا النوع من الشهادات المصوّرة منتشرًا بعمامة على طول البلاد، فإنّ الناشطين الحماصنة بخاصة قد تأهلوا جيّداً وتزوّدوا بالمعدّات اللازمة. بعضهم استزاد من خبرة مخرجين سينمائيين كياسل شحادة (الذي قتل في ٢٨ أيار ٢٠١٢)، وآخرون رافقوا عدداً من الصحافيين الأجانب ميدانياً أو استفادوا من ورشات التأهيل على السكايب أو في لبنان. حمص التي لقّبت بـ"عاصمة الثورة"، استهدفتها القمع دون هوادة. إنّ الفيديو هات الأربعة المذكورة هنا تندرج في سياق هجوم كاسح شنّه الجيش السوري (بقيادة الفرقة الرابعة والقوّات الخاصّة) على أحياء حمص المتمردة. بدأ الهجوم في ٤ شباط ٢٠١٢، بقصف الخالدبة الذي سقط ضحيّته ٣٠٠ مدنيّ (تتراوح الإحصائيات بين ٢٦٠ و٤١٦). ثم أصبحت الغارات الجويّة شبه يوميّة حتى شهر تموز. وأدى هذا الهجوم إلى حصار الأحياء المعارضة وإلى معارك مع فصائل الجيش الحرّ، وإلى سلسلة من المجازر كما في رام العنز والغجريّة في ٢٧ شباط، وفي كرم الزيتون في ١١ آذار وفيها قتل حوالي خمسين امرأة وطفلاً بالسلاح الأبيض، وأيضاً في العدويّة في ١٢ آذار، وهي موضع حديثنا لاحقاً.

¹³ "حمص - تصوير ساحة الزهراء ومقارنتها بحمص القديمة"، نُشر على الشبكة في ١٤ حزيران ٢٠١٢ على قناة Syria005، وبلغت المشاهدات ٥٢٠٦ في ٥ تشرين الثاني ٢٠٢٠:



اللقطة ١. زوم على حيّ الزهراء



اللقطة ٢. يصوّر صاحب الفيديو المكان الموجود فيه، حيّ من أحياء المعارضة في حمص القديمة



اللقطة ٣. يوجّه المصوّر عدسته إلى الأرض

يُظهر هذا الفيديو القمع المنظم الذي يقطّع أوصال المدينة. وإن أتاح التبشير إبراز شيء يشبه الحياة الطبيعية على بعد مئاتٍ من الأمتار، فإنّ أزيز الرصاص الذي يدويّ مقرباً أكثر يعبر بشكلٍ محسوسٍ وواقعيٍّ عن العنف المهيمن. وليس تعليق المصوّر توصيفياً فقط، بل يسهم في تصديق وتجسيد شهادته بحضوره الجسديّ رغم الخطر. ذلك أنّ تعريض الشاهد نفسه للموت الطوعيّ يشكّل في ذاته عاملاً مؤكّداً صحّة ما يعرضه، على الرغم من الطابع الغفليّ للشهادة التي تشير مع ذلك إلى مكانٍ معيّن: "نحن في أحياء المعارضة". يستند قول الشاهد إذن إلى مبدأ يقوم على أن يراهن المصوّر على حياته، ممّا يؤهّله بأن يكون ناقلاً شفافاً للواقع: "هل رأيتم بأم أعينكم؟" يجار مخاطباً جمهوراً افتراضياً ومأمولاً. ثمّة صور فيديو عديدة التقطت في ظروفٍ مشابهةٍ تكرر العبارات نفسها: "شاهدوا واسمعوا بأنفسكم" أو "أنظروا! أنظروا ما يفعلون بنا!" هنا يُفترض بالكاميرا أن تُبرز حقيقةً موضوعيّةً غير معالّجة، ومنطقها: عندما تلتقط صورةً وحياتك معرّضةً للخطر، فإنّك تثبتّها.

في حمص أيضاً، في ٢٦ آذار ٢٠١٢، صوّر أحدهم وهو بصحبة ناشطٍ آخر قصفاً بالصواريخ استهدف حيّ الحميدية¹⁴. يتجوّل هذان في حيّ مهدمٍ: "بسم الله الرحمن الرحيم. ٢٦ آذار ٢٠١٢. أحياء حمص القديمة" [يظهر المتكلّم في الصورة] (اللقطة ٤). يتابع:

"منذ بضع ثوانٍ بدأ القصف، والناس في منازلهم. الله أكبر. هذا شيءٌ لا يصدّق! [يركّز المصوّر على جزءٍ من مبنى متضرّر]. حتّى الكنائس والجوامع قُصفت، إنهم لا يميّزون [تُسمع أصوات أسلحةٍ ناريةٍ]. دمارٌ هائل. يقصفوننا بالهاون وبدبابات T72¹⁵، شيءٌ لا يصدّق. قصفٌ عشوائيّ.

¹⁴ "أوغاريت حمص حيّ الحميدية، ٣ صواريخ تنزل بالقرب من المصور"، نُشر على الشبكة في ٢٧ آذار ٢٠١٢ على قناة أوغاريت الإخبارية، وبلغت المشاهدات ٦٣١ في ٢٦ تشرين الثاني ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=cBY7B3tBwnc

¹⁵ دبابات روسية استخدمت في الاتحاد السوفيتي منذ ١٩٧٣، وصُدّرت كثيراً، وتوقّف إنتاجها عام ٢٠٠٥.

الناس من حولنا ونحن تحت القصف" [تركز الكاميرا على امرأة وطفل يهربان ويختفيان عند زاوية الشارع. عندها يُسمع دوي صاروخ]. المعلق راح يركض (اللقطة ٥): "الله أكبر! الله أكبر! شيء لا يصدق!" [أثناء العدو (يبدو أنهما يتوجهان صوب مصدر الدوي)، يسقط صاروخ ثانٍ في مكان أقرب. عندئذٍ يصرخ المصور]: "الله أكبر عليك يا بشار!" [يسقط صاروخ ثالث. يصل الشخصان بعد ذلك بثوانٍ إلى مكان الانفجار الذي يخرج منه دخان كثيف]. "الله أكبر! الله أكبر!" [المعلق يشير بإصبعه إلى الدخان. يصرخ]: "هنا نيران [كلام غير مسموع] تحت القصف!" [يسمع دوي آخر قربهما. يتابع رغم حالة الهلع والذهول]: "دمارٌ هائل! انظروا! انظروا!" [تركز الكاميرا على الدخان ثم على رجلٍ يركض منحني الرأس يمسك بأذنه المصابة] "جريح!" [تسقط قذيفة عليهما تقريباً. تُشاهد وتُسمع أصوات شظايا متطايرة. تفقد الكاميرا السيطرة على الكادر. وفي الفوضى الهائلة يصرخ المعلق]: "الله أكبر! الله أكبر!" [بسرعةٍ يعود المصور إلى الظهور في الصورة، ويُسمع دوي قذيفةٍ أخرى نجيا منها بأعجوبة (اللقطة ٦). وبنفسٍ مقطوع يصرخ]: "أحياء حمص القديمة! حمص القديمة! [كلام غير مسموع] الله أكبر". [المصور يصرخ بدوره]: "الله أكبر" [يدوي أزيز أسلحة نارية ويتوقف التسجيل].



اللقطة ٤. المعلق مباشرةً تحت القصف



اللقطة ٥. الركض بعد أول دوي انفجار



اللقطة ٦. إشارة إلى مكان سقوط القذيفة

على الرغم من القصف الشديد، فإنّ الإصرار على إظهار ما يحدث يحوّل شهادة المعلق والمصوّر إلى عملٍ بطوليّ. لا يقوم أيّ مراسلٍ حربيّ بمجازفة كهذه. تقوم الشهادة هنا على توثيق وفضح الواقع بناءً على التزامٍ محدد. الشاهد هو الراوي والفاعل في آن، فتندغم التجربة المعيشة وسردية الشهادة في زمنية واحدة. وتُشارك الأفعال والانفعالات والبطولة في إثبات ما يظهره الفيديو. عندما ينخرط الشاهد بصرياً في مشهد العنف الذي يوثق له، يؤكّد التزامه وصدق نيّته. وفعلاً يضاعف التصوير الخطر على من يكشف هويّته على الملأ. تستند الشهادة إذن على ما تُبرزه، وكذلك على الانخراط الكليّ للشاهد، إذ يقتضي ذلك منه القبول بالتحضية. يقدم لنا بول ريكور منظوراً مهماً للتفكير في هذا النوع من الشهادات. ففي فصلٍ عنوانه

"تأويل الشهادة"¹⁶، ينظر إلى هذه الأخيرة على أنها التزام أقصى يعبر عنه في فعلٍ مؤكّداً على قناعةٍ ما. الشاهد يمكن أن يكون شهيداً إذن. وهنا ينقل ريكور مفهوم الشهادة من إطارها القانوني المعروف إلى صعيد الإيمان. لم تعد الشهادة سرديةً فقط: إنّها فعلٌ يضع على المحكّ حياة الشاهد. وهذا الرابط الذي يقيمه ريكور بين الشاهد والشهيد، يحيل عليه أيضاً التأثيل اليوناني، وكذلك العربي. في الفيديو الذي تناولناه للتوّ – وهناك العديد من الأفلام المشابهة – يقوم الجسد المعرّض للخطر والموت الأضحويّ الممكن بتأكيد السردية. ولكن، حتّى وإن استخدم المعلق والمصوّر لمراتٍ عديدة عبارة "الله أكبر"¹⁷، فإنّ ذلك لا يعني أنّهما يقومان بتضحيتهما باسم الدين، بل تدرج هذه في أفقٍ سياسيّ، أفق الانتفاضة، وتستند أيضاً إلى إيمانٍ بقدرة الصورة على إثارة السخط وتعديل موازين القوة السائدة في عام ٢٠١٢. أسوةً بـ"الشاهد الأقصى" الذي تكلم عنه ريكور، يطرح ناشطو حمص شكل برهنةٍ غير مألوف، يتجاوز الأطر المؤسساتية في ابتكار البرهان وصولاً إلى نظامٍ تكون فيه الحقيقة متساميةً، ينخرط فيها الجسد والفعل والقول. وغالباً ما يترافق هذا الثالوث المتجسّد في الصورة بحيزٍ ضبابي، فبعض اللقطات غائمٌ وبعض التعليقات غير مسموع. وهنا يكمن اللبس المرتبط بهذا النوع من الشهادات المصوّرة على نحوٍ طارئ، التي تصبو بالمبدأ إلى الجلاء والشفافية، ولكنها تتعارض مع التناهي والتقنوية اللذين تقوم عليهما الصور الإثباتية المعتمدة في الإطار القانوني¹⁹.

سبر آثار الرعب وسط الركام

ما بين ٢٠١١ و ٢٠١٣، أظهرت أفلامٌ عديدةٌ النتائج الفورية لعمليات القصف، وغايتها تصوير وتحديد آثار الدمار البشري والمادي. يتجول المصوِّرون بين الركام، يعبرون عن حزنهم وغضبهم، ويقدمون معلوماتٍ عن ظروف الهجمات وعدد الضحايا وأسمائهم أحياناً. وغالباً ما يكون الناشطون المصوِّرون من سكان المدينة أو الحي نفسهما، شأنهم شأن الضحايا. نظراً أنّ الهدف من هذه الصور مزدوج: فمن جهة، توثق بدقة ودون هوادة لعمليات القمع بهدف فضحها. ومن جهةٍ أخرى، وعلى نطاقٍ محليّ، تسمح لسكان الحيّ المهجّرين إلى مناطقٍ أخرى أو القابعين في المنافي من معاينة الأضرار. ويصوّر الناشطون الخراب أيضاً بعد وقوع المجازر، كما يظهر مثلاً في فيديو يعود فيه المصوّر التابع لشبكة أخبار بابا عمرو²⁰ (وهو حيّ في حمص استهدفه القمع بشكلٍ خاص) إلى موقع مجزرة حصلت في بساتين جوبر، وأدت إلى مقتل حوالي ١٢ شخصاً. يصوّر الفيديو في بداية أيار، أي بعد وقوع المجزرة – التي تمّت على الأرجح في ١١ آذار ٢٠١٢ – بشهرين. يعود هذا الفيديو الذي تتجاوز مدّته خمس دقائق إلى ظروف هذه المذبحة التي

¹⁶ Cf. Paul Ricœur, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 107-140.

¹⁷ في كثيرٍ من الأحيان يردّد الناشطون عبارة "الله أكبر"، وهي عبارة شائعة في سوريا وفي بلدان العالم العربيّ، ويختلف معناها حسب الأسيقة. وتدلّ بعامةٍ على الدهشة (المفرحة أو المرّعة) أمام شيءٍ نظنّه مستحيلاً. في سياق الانتفاضة، أصبحت هذه العبارة شعاراً حقيقياً للتحديّ أثناء المظاهرات، يقول للنظام إنّّه زائلٌ في حين أنّ الله أزليّ. استخدمت العبارة من منطلقٍ مدنيّ في البداية، ثمّ اتخذت معنىً دينياً متزايداً، ولا سيّما مع الجماعات الجهادية.

¹⁸ تضاعف هذا الاعتقاد بقوة الصورة. راجع:

« La "caméra du quartier". Entretien avec F. B., 23 ans en 2011, originaire de Homs » in Boëx et Devictor, *op. cit.*

¹⁹ حتّى لو أنّنا نستطيع أن نتصوّر أن حالاتٍ معينة أنّ هذا النوع من صور الفيديو يمكن أن يعتبر قانونياً كإثبات.

²⁰ إنّها قناة المكتب الإعلاميّ لحي بابا عمرو التي بثّت أول فيديو لها على الشبكة في ١٤ تموز ٢٠١١. وبقيت هذه القناة نشيطةً حتى شباط ٢٠١٤. في فترة نشاطها، نشرت ١٥٢٦ فيديو، وتابعتها ٤٠٨٠٠ مشترك، وسجّلت ١٧٥٢٤٨٤٣ مشاهدةً حتى ٢ تشرين الثاني ٢٠٢٠: youtube.com/c/syriapioneer/videos

حصلت في بيتٍ ريفيٍّ وإلى استباحة بيتٍ مجاور²¹. يوثق المصوّر بصمات الهول حول البيت وداخله، ولكنّه يضطرب حين يكتشف سرقة هذا المكان الحميم، وينعقد لسانه حين يدلف إلى البيت. تتداخل هنا ضرورة توثيق العنف والانفعال الذي يرافق استخدام الكاميرا. ويكشف هذا التداخل أنّ الشهادة ليست عمليةً توثيقيةً فحسب: إنّها أيضاً طريقةً لمواجهة العنف وتحديد موقع الشاهد منه.

يستهلّ الفيديو توصيفاً دقيقاً لساحة الحدث. يصوّر الناشط أولاً ما يبدو وكأنّه كراج أو مكان قيد البناء، مليءً بالركام:

"حمص. بساتين جوبر. نحن الآن [صمت] نزور المكان الأول الذي حصلت فيه مجزرة لاثني عشر شخصاً من آل الوعر والزعبي وجنصيص. [يتقدّم ويوجّه الكاميرا نحو الأرض]. هنا أعدم اثنا عشر شخصاً من دون أيّ ذنب". [يوجّه الكاميرا إلى جدارٍ عليه بقعٌ من الدم]. بعد لحظة صمت يتابع: "هذه آثار دم أحدهم (اللقطه ٧)، وهذه إحدى الرصاصات (اللقطه ٨)" [يأخذها ويُظهرها. يصمت ويُخرج من صدره أهة عميقة. ثم ينتقل ليُظهر بقعة دمٍ أخرى]. "نشاهد الدماء، دماء الأبرياء على الجدران وعلى الأرض". [يصوّر أرض المكان ويتوجّه نحو مخرج البيت]. "ثمّ، عندما اكتشف السكان هذه المجزرة، قاموا بسحب الجثث إلى هذا المكان حيث تمّ تصوير الفيديو الأوّل لمجزرة بساتين جوبر²². وفي هذا الفيديو نستطيع أن نرى هذا الباب تماماً (اللقطه ٩) وهذا الباب. هذا هو الباب، وهذه هي الساحة التي صوّرت فيها أجساد أحد عشر شخصاً تمّ إعدامهم". [ثم يتّجه نحو البيت الثاني].



اللقطه ٧. يقترب المصوّر ليظهر آثار الدم

²¹ "حمص جوبر هام جداً. توثيق مكان ارتكاب الأمن لإحدى المجازر"، نُشر في ٤ أيّار ٢٠١٢ على قناة شبكة أخبار بابا عمرو، وبلغت المشاهدات ٣٥٥٤ مشاهدة في ٢٠ شباط ٢٠٢١: [youtube.com/watch?v=3KkHuZMI9Ac](https://www.youtube.com/watch?v=3KkHuZMI9Ac)

²² "حمص جوبر مجالزر مروعة +١٨ هالم جدا جدا"، نُشر على الشبكة في ١١ آذار ٢٠١٢ على قناة النسر السوري، وبلغت المشاهدات ٢٠٢٩ مشاهدة في ٣٠ تشرين الثاني ٢٠٢٠: [youtube.com/watch?v=vbjirKe-QcU](https://www.youtube.com/watch?v=vbjirKe-QcU)

ننوّه بأنّ هذا الفيديو قاسي جداً، ويصوّر جثثاً، هشمت جماجم بعضها.



اللقطة ٨. يُظهر إحدى الرصاصات التي أطلقت في عملية الإعدام



اللقطة ٩. هذا هو الباب الذي يظهر أيضاً في الفيديو الأول الذي وثق لمجزرة ١١ آذار

"ثم قامت قوات الأمن [يتعثر في لفظ الكلمة] بتهجير أصحاب هذا المنزل، وهم من آل الوعر. وأضرمت النار فيه". [يتقدم نحو مدخل البيت. وبعد أن يلججه وهو يصوّر الجدران والأشياء المتفحّمة، يوضح]: "تمّ إحراق المنزل بعد تهجير سكانه وتدميره بشكلٍ كامل". [يسكت المصوّر ويستمر في تصوير كلّ غرف هذا البيت الواسع المؤلف من طبقتين (اللقطة ١٠)]. يختلط وقع خطواته على الأنقاض بزقزقة عصافير هذه المنطقة الريفية.

وعندما يصل إلى غرفة الاستقبال يركّز الزوم على ثلاث لوحاتٍ لآياتٍ قرآنيّةٍ ولاسم الله
ومحمد لم تأكلها النيران (اللقطة ١١). يُنهي التصوير في إحدى الغرف وتتوقّف كاميرته
عند صورة فوتوغرافيّة تأكلت زواياها، ملصوقةٍ داخل باب خزانةٍ مفتوح، وتُظهر ثلاثة
أطفالٍ (اللقطة ١٢). يوجه زوم الكاميرا عليها].



اللقطة ١٠. إحدى غرف البيت



اللقطة ١١. إحدى اللوحات "الله، محمد"



اللقطة ١٢. صورة عائلية داخل مشجب

العودة إلى هذه الأشياء الحميمة التي تقول الكثير عن السكّان الراحلين مؤثرة جداً. الصورة التي نجت من النار، والتي أكدت عليها الكاميرا بعناية، ليست يرهاناً على شيءٍ ما. إنّها تجسّد بالأحرى روح المكان، وتنقل شذراتٍ من تاريخه بعد أن أفلنت من التدمير بأعجوبة. يصوّر صاحب الفيديو اللوحات الثلاث المعلقة والصورة الفوتوغرافية للعائلة، فيحيلنا على الحياة السابقة التي أزهرت هنا، والتي تذكّرنا بها أيضاً زقزقة العصافير نسمعها مصادفةً في الفيديو. تولّف الشهادة المصوّرة بين زمانين متعايشين لواقعين متناقضين بشكلٍ قاطع. لا يوثق الفيديو إذن للأحداث فقط، بل يروي أيضاً اندياح العنف داخل هذا المعبد العائليّ. هل كان المصوّر يعرف هذا البيت وأهله؟ هل حضر لهذا "السيناريو" فتردّد إلى المكان قبل التصوير؟ يصعب أن نعرف ذلك. لكن ما يبدو مؤكّداً هو المراوحة التي يبديها الفيديو بين هاجس الدقة وذاتية المصوّر. إذا أريد لكلمات المصوّر في بداية الفيديو أن تكون شديدة الدقّة، عبّر عنها بعربيةٍ فصحي كي يحظى بمصداقيّة لافتة، فإنّ فترات الصمت والتلعثم في بعض الكلمات و"الفجوات" في المسرود (لماذا قُتل هؤلاء الأشخاص؟ لماذا هنا؟ من هم؟ ما علاقتهم بالعائلة المطرودة التي أحرقت بيتها؟ لماذا تمّ تصوير إحدى عشرة جثّة مع أن عدد الضحايا اثنا عشر؟) تدلّ جميعها على نقصٍ في التحضير، وعلى عدم الإلمام بتفاصيل الواقعة، وعلى تأثر من زار المكان ليروي للأخرين ما حصل. لا يقدر ملتقط الصور من التمتع عن إبراز غضبه وهو يصوّر آثار الدم، قال: "نشاهد الدماء، دماء الأبرياء على الجدران وعلى الأرض". تجيب هذه الشهادة على ضرورة التوثيق بإصرارٍ وتحديٍّ عميقٍ للحفاظ على آثار ما حدث، ولنقله حتّى ولو كان منقوصاً. بعد انقضاء زمنٍ قصيرٍ يفصل فعل العنف عن التوثيق له، تأتي الشهادة ردّة فعلٍ وإجابةً تؤكّد رفض أن يموت الآخرون في الصمت والنسيان، وتطرح نهجاً يدعو إلى عدم الانسحاق أمام ما جرى. وعندما يُظهر المصوّر العنف ويرويّه، يواجهه متمنياً أن يشاركه في ذلك عددٌ كبير من المشاهدين. على

عكس القتل، يعيد بشهادته شيئاً من الحميميّة التي انتهكت. وعندما يدخل المصوّر إلى البيت، يفرض الصمت ويترك الآثار الملموسة للمجزرة تتكلم، فيقوم تالياً بعملية عكسيّة إذ يمعن التأمل في ما بقي وما صمد.

بداية الأجساد المكومة والكلمات التي تُنسخ عنها

في فيديوهاتٍ أخرى يشكّل الجسد المكوم عنصر السرد الأساسي للشهادة، فيأتي ليُظهر العنف الحاصل ويوصّفه ويؤيّدته. تستند هذه الفيديوهات خصوصاً إلى ما تثيره علامات العنف فينا، وتستعرض الكاميرا الجروح، في حين أن صاحبها يروي مخفياً هويته. هكذا يصبح الجلد المثقوب والممزق والمتقرّح نصّاً كاشفاً يرافق كلمات ناشطٍ من الناشطين التي تصف وتفصح. ويردّ الفيديو الأدميّة إلى أولئك الذين مُحقوا حين يعطي معنى ما لآلامهم، تطرحها الكاميرا في سياق التزام أصحابها، كما حصل مثلاً لهذا الناجي من مجزرة العدويّة، وهو حيّ يقع في منطقةٍ ثائرة في حمص. وقعت المجزرة في ١٢ آذار ٢٠١٢ في إطار عمليّة تصفيّة واسعة²³. يصوّر هذا الرجل داخل شقّة تقع بالتأكيد في حيّ من أحياء حمص حيث التجأ²⁴. لا تقدّم الشهادة، التي سُجلت بعد المجزرة بثلاثة أيّام فقط، إلا عدداً قليلاً من تفاصيل سياق الحدث. ولكنّها تحيلنا على الشتائم والعيون المعصوبة والأيدي المقيّدة والضرب، وكيف أُطلق الرصاص على الضحايا قبل دفنهم تحت كومةٍ من الأشياء وإحراقهم. يسجّل المصوّر الناشطُ كلامَ الناجي، ويقدمُ صاحب الشهادة قائلاً: "بسم الله الرحمن الرحيم. هذا أحد الناجين من مجزرة العدويّة، سيروي لنا كيف تمّت المجزرة وكيف استطاع الهرب. تفضل يا أخي". لا تصوّر الكاميرا إلا ندوب جروح الناجي المتموضع قرب سخّان كهربائيّ صغير يتوهج شريطه الأحمر. تستعرض العدسة تحديداً جروح ظهره المكشوف، الذي يشغل كلّ حيّز الصورة تقريباً (اللقطة ١٣) وتُظهر أيضاً ضماد الرأس خلّسة.

²³ في فيديو نُشر على اليوتيوب في ١٣ آذار ٢٠١٩ لإحياء ذكرى المجزرة، يقدم أبو معاذ شهادته، وهو ناشطٌ إعلاميٌّ من حمص. يروي أنه قبل بضعة أيام، نظمت فصائل من الجيش السوري الحرّ التي كان يرافقها إخلاءً لسكان الأحياء المجاورة. وعندما وصلت إلى مقربة من حيّ العدويّة، الواقع بين باب سباع وكرم الزيتون، اكتشفت أجساداً متفحمة مصفوفة، وأيديها مقيّدة وراء ظهورها. ويوضح أبو معاذ أنه صوّر هذا الاكتشاف المأتمّي وأنّ الصور بُنّت على قناة الجزيرة في اليوم نفسه. وفي اليوم التالي، رافق بعض عناصر الجيش السوري الحرّ لدفن أجسادٍ أخرى (لرجالٍ ونساء)، ذُبح بعضهم وفي أيديهم بطاقات هويّاتهم، مما يدلّ على أنّهم أعدموا بناءً على انتمائهم الطائفي. وأكد أنّ هذه العمليّة كانت دقيقة لأنّ الحيّ "مختلط"، وأنّه قد تتم مهاجمتهم من قبل مقاتلي ميليشيات تابعة للنظام. لهذا أخرجوا الجثامين بعد أن فتحوا ممرات بين البيوت عبر كسر الجدران. وحتىّ هذا اليوم، لا يعرف عدد الضحايا هذه المجزرة. راجع قناة "الناشط أبو معاذ"، وبلغت المشاهدات ١٦٦٨ مشاهدة في ١ كانون الأول ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=FtA7npQBGLk

²⁴ "أوغاريت حمص، ناجي من مجزرة العدوية يروي شهادته +18 Homs3 15"، نُشر على الشبكة في ١٦ آذار ٢٠١٢ على قناة شبكة أوغاريت الإخباريّة، وبلغت المشاهدات ١٢١٦ مشاهدة في ١ كانون الأول ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=gbb8uFEJfh0&t=8s



اللقطة ١٣. ظُهر الناجي من مجزرة العدوية التي حدثت يوم ١٢ آذار ٢٠١٢

لأكثر من ستّ دقائق يروي الناجي بصوتٍ متّزن:

"أُخرج باب بيتنا جنوداً من الجيش السوري. وأخرجوا جميع الرجال مع بطاقات هويّاتهم. خرجنا، وأمرونا بأن نمشي إلى آخر الشارع واقتادونا إلى حيّ النزهة. هنا غطّوا وجوهنا، وكبلوا أيدينا وراء ظهورنا، وحصرونا في غرفةٍ وضربونا".

- "بماذا ضربوكم؟"

- "ضربنا بعضهم بعقب بندقيته، وآخرون بأنابيب مياهٍ حديدية، وآخرون بجزماتهم أو بالحرايب والسكاكين. ضربونا بكلّ ما توفّر لديهم. كان بينهم مدنيّون يضربوننا أيضاً. وكنا نسمع نساءً يضحكن من حولنا. ومع كلّ ضربةٍ كانوا يقولون لنا: "هذه لحريّتكم، دعوا العرعر ينفعكم!" إن صرخنا اشتدّ الضرب. وإن سكتنا اشتدّ كذلك، إذ كانوا يقولون: "تعاطيتم المخدرات، لذا لا تشعرون بشيء". واستمر ذلك ساعتين أو ثلاثاً".

- "أكنتم تنتمون إلى مجموعةٍ مسلّحةٍ أم أنتم من المدنيّين؟"

- "أخذونا من بيوتنا، وكنا مدنيّون. قلنا لهم إنّنا لا نملك أسلحة. فأجابونا بأنّهم يعرفون ذلك، ولكنهم سيعطوننا الحريّة التي طلبناها. وبعدها سمعنا ضابطاً يأمر بأن يتنبّتوا من هويّاتنا ليتأكدوا بأننا مطلوبون. كان ذلك ذريعة. أُجبرونا على الصعود إلى شاحنةٍ عاليةٍ وهم يضربوننا، ولم يكن باستطاعتنا أن نصعد لأننا مقيدون. كنا مكّسبين بعضنا فوق بعض. ساقونا إلى بيت [...]"

- "هل كان البيت في منطقةٍ تابعةٍ للنظام أم للمعارضة؟"

- "كان في حيّ للمعارضة هُجر أهله. سأقول كيف اكتشفنا ذلك. وضعونا في غرفةٍ مدفّاتها مشتعلة. ألقونا أرضاً، وبدأوا يرمون علينا قطعاً من الزجاج والبطانيات والسجّاد والألبسة. رموا علينا كلّ أغراض البيت، وطمرونا بها، وسمعت صوت إفراغ صفائح البنزين".

- "كانوا ينفون إحراقكم إذن".

- "نعم، هذا ما فهمته عندما سمعت صوت إفراغ صفائح البنزين علينا. شممت رائحة البنزين، والمدفأة في الغرفة كانت مشتعلة في أوجها. حاولت أن أحرّر يديّ. كنت أعلم أنني سأموت، فقلت لنفسي ربما أستطيع أن أنجو أو أخلص شخصاً آخر. بدأوا يطلقون النار علينا. كنا أكثر من ثلاثين شخصاً. صرخنا بصوتٍ واحد: الله أكبر وتلونا الشهادة. [...] وعندما سمعوا ذلك كثّفوا إطلاق النار. شعرت برصاصةٍ تخترق ظهري وبأخرى في خاصرتي. وعندما أحسست بأنني سأموت، توقّف إطلاق النار. نجحت بتحرير يديّ بعون الله القدير. بقيت دون أن أتحرّك لأربع أو خمس دقائق. لم أعد أسمع شيئاً. نزعت طمّاشتي ورأيت الحريق والدخان الأسود. لجأت إلى مكانٍ بعيدٍ عن النار، بين حائطٍ وخزانة. كنت أختنق. فاستلقيت بين الشهداء وأسلمت نفسي لله. وبقيت هكذا مدة أربع أو خمس دقائق. كان ظلام الغرفة دامساً. بدأت أتحرّك وأتحسّس المكان فوجدت حائطاً وباباً بعده. فتحتّه بهدوء، وخرجت. كان المبنى مهجوراً تماماً. خرجت إلى الشارع الخالي أيضاً. علمت أنّ هذا الحيّ هوجم وأخلي، وأنه يقع قرب كرم الزيتون. كان الشارع فارغاً".

- "استطعت أن تهرب دون أن يراك أحد؟"

- "مشيت قرابة ساعتين حتّى وصلت إلى منطقةٍ فيها شبابٌ من الجيش السوري الحرّ. رأوني وسألوني عمّا حدث لي، فرويته لهم. ثم أخذوني إلى مستشفى ميداني".

- "الحمد لله على السلامة، يا أخي".

- "شكراً".

- "فلينتقم الله منهم عمّا قريب".

تستمدّ السردية مصداقيتها من آثار العنف المحفورة في جسد الشاهد. إظهار جزءٍ من الجسد المعرّي والمهشّم، وكذلك التفاصيل والأقوال والانفعالات التي أبداها الناجي تعطي بعداً حميمياً لهذه السردية الغفلية الطابع. وثمة عناصر سياقية لافتة تسمح لنا بأن نخمن أنّ هؤلاء الرجال قد تمّ توقيفهم لاعتبارات طائفية ولأنّهم صنّفوا من الثوّار، فعملوا كخونة، ووجبت إذن تصفيّهم ككفاليات. يعبر ركام الأشياء التي انهالت عليهم قبل أن يقتلوا عن هذا التشييء ويطبع وجودهم بهذه الوصمة. في هذا المقام، تستعيد السردية كرامة أولئك الذين أراد القتل تجريدهم من إنسانيّتهم. ولمرتين، يكرّر الشاهد أنّه عندما أطلقت النيران عليهم، هتف ورفاقه "الله أكبر" وتلوا الشهادة. وهكذا تحدّوا سلطة النظام واستراتيجية التصنيف الطائفي. وبالتشديد على عبارات الإيمان والتحدّي التي لفظها هؤلاء في وجه جلاديهم، يُبرز الشاهد أنّ رفاقه ماتوا وهم يقاومون واستخدامه كلمة "شهداء" لتوصيف من قُتلوا يؤكّد على ذلك: هم ليسوا ضحايا، لقد قتلوا بعد أن رفضوا الخضوع، وماتوا وهم يدافعون أيضاً عن هويّتهم وإيمانهم بالله. وهذه الشهادة ردٌّ على عنف النظام الإقصائيّ الذي دمر الإنسان وطمس الحقائق. وعلى خلاف نبرة المصوّر الذي كان يطرح الأسئلة، ليست نبرة الشاهد ثأرية. كلماته لا تندد، بل تبقى ملتصقة بما عاشه. وموقفه الرصين هذا أمام عنف التجربة يستدعي التفكير. لا تسعى شهادته إلى تجريم عددٍ من المسؤولين، الذين يعرفهم من تعرّضوا للعنف، بل تهدف بالأحرى إلى كشف وحشيّتهم واستراتيجيّتهم. وتحاول خصوصاً إنصاف الشهداء بالتأكيد على شجاعتهم وعدم خضوعهم حتّى أمام الموت. تشكّل كلمات الشاهد وصورته التي تُبرز جروحاً لم تندمل بعدُ خياطةً دلاليةً وذكرويةً لجرح الخسارة المؤلمة.

ثمّة شهادات كثيرةٌ تضيف معنىً كهذا على الألم والموت عندما يجلان، وذلك في سياقٍ غالباً ما تُعرقل فيه الشعائر الجنائزية، لا بل تُمنع. الهدف هو إبراز الحقيقة بإظهار ظروف الموت الجائر وتضحيات الشهداء. في بداية الانتفاضة، يُظهر فيديو مؤثر الثّقُط بهاتفِ جوّالٍ أباً يقدّم شهادته أمام جنّمان ابنه بُعيد أن قتلته قوى الأمن على مدخل داريا، جنوب غرب دمشق²⁵. وقعت الحادثة في يوم الجمعة ٢٢ نيسان ٢٠١١ الذي سُمّي بـ"الجمعة العظيمة"، نسبةً إلى ذكرى آلام المسيح التي احتفل بها المسيحيون آنذاك، للتأكيد على التضامن بين مختلف الأديان. بعد أن قرّر الشاب المعتزّ بالله الشّعار أن يلتحق للمرّة الأولى بالتظاهرة بعد صلاة الجمعة، أصيب برصاصتين في الصدر. والشهادة التي قدّمها أبوه²⁶ صُوّرت بالتأكيد بعد بضع ساعاتٍ من وقوع المأساة وفي بيت العائلة. جسد الشاب مسجّى فوق سرير، وخلفه يظهر أبوه جاثياً. نسمع في الخلفيّة عويلاً وهتافاتٍ، أمّا المصوّر - وهو قريبٌ له على الأرجح - فكان يبكي. يبدأ الفيديو بتصوير أعلى الجسد الهامد، الذي كان قميصه المفتوح مخضّباً بالدم، ووجه الشاب المقتول مربوطٌ بضمادٍ لتثبيت الفك السفلي. استطاع الأب رغم تأثره الشديد التكلّم بهدوءٍ، وبيده القرآن، وحرص على عدم نسيان أيّ من تفاصيل ما جرى. يبدأ الشاهد كلمته بعبارة "بسم الله الرحمن الرحيم"، ثمّ يقدّم نفسه قائلاً:

"أنا أبو الشهيد المعتزّ بالله الشّعار. اسمي محمد بشّار الشّعار. منذ أربعة أسابيع كُنّا في نزّهة، وأثناء عودتنا عرّجنا على جامع الشيخ عبد الكريم الرفاعي لنصلي. أروي لكم ما حدث بكلّ صدقٍ إن شاء الله. أقسم بالقرآن [يظهره] أنّ هذا ما حصل لنا في بلدنا (اللقطة ١٤) [يضع القرآن قربّه ويضع يده على جسد ابنه (اللقطة ١٥)]. كُنّا في دمر. فأدركتنا الصلاة. كانت الخطبة هادئة، لم يكن فيها استفزاز. وعندما خرجنا، فوجئنا بتواجد رجال الأمن [تصوّر الكاميرا وجه الشاب وتعود إلى الأب]. كانوا فعلاً كثيرين جداً، ومسلحين بعصيّ كهربائيّة وبهراواتٍ وسلاسل. وشاهدنا كيف قتلوا الأبرياء، وكان هذا لا يُحتمل بالنسبة إلينا. نحن لا ننتمي إلى أيّ تنظيمٍ ولا نفعل شيئاً ضدّ الحكومة، ولكننا رأينا أهلنا يُقتلون. المعتزّ بالله الشّعار طالب حقوقٍ، سنة أولى، في جامعة دمشق، في الثانية والعشرين من العمر. لقد صُدّم حين رأى قوات الأمن تضرب الأهالي بدون رحمة على رؤوسهم وأينما طالت عصيهم".

²⁵ انتشر هذا الفيديو كثيراً، وُترجم إلى الإنكليزية. وذكره علي أتاسي في مقالٍ صدر في ٦ أيار ٢٠١١ في جريدة القدس العربي بعنوان "عندما تسجل سوريا اسمها". وفي الفترة نفسها، نقل صبحي حديدي هذا الفيديو إلى الفصحى في مجلة الكلمة (العدد ٤٩)، ثمّ استعيد هذا النص في جريدة القدس العربي أيضاً عام ٢٠١٦ للحديث عن تدمير داريا.

²⁶ "شام - داريا - والد الشهيد البطل المعتز بالله الشّعار"، نُشر على الشبكة في ٢٢ نيسان ٢٠١١ على قناة Shaam Network S.N.N.، وبلغت المشاهدات ٢٨٨٣٦ مشاهدة في ٦ كانون الأول ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=1VM9o64sfbA

ننوّه بأن قناة اليوتيوب هذه، التي أنشئت عام ٢٠١١، هي من أهم القنوات المناصرة للانتفاضة السوريّة، وما زالت فاعلة، وعدد متابعيها أكثر من ٢١٣٠٠٠ متابع.



اللقطة ١٤ . يُقسم الأب بالقرآن



اللقطة ١٥ . الأب يروي، ويده على كتف ابنه المقتول

"عدنا بعد أسبوع إلى جامع الشيخ عبد الكريم الرفاعي. كان عدد رجال الأمن أكبر، وجاءوا أيضاً بموظفي البلدية وبعمال التنظيفات، وسلّحواهم بالهراوات والسلاسل والعصي لبيطشوا بالناس. [بمساعدة المصوّر، يكشف الأب قسماً من قميص الشاب ليُظهر موقع الرصاصة في صدره]. الشاب المعتزّ بالله لم يتحمّل رؤية ما حدث ولا دم الأبرياء المراق. قال لي:

- "هذا لا يجوز يا أبي، الدم المراق ليس ماءً. هؤلاء أهلنا، هنا وفي درعا وفي كلّ مكانٍ في سوريا. يجب أن نتظاهر".

- أجبته: "يا بنيّ، العين لا تقاوم المخرز. عندهم بنادق وأسلحة، ولا قدرة لنا على مجابتهم".
- فقال لي: "أبي، دعني أموت شهيداً كي لا أكون جباناً إزاء أهلي وأقاربي في درعا وحمص وبانياس وغيرها من المدن. نحتاج فقط أن نحتشد معاً، وبأعدادٍ كبيرة، كي لا يستفردوا بنا، فهؤلاء مجرمون لا يخافون الله".

[بعد توقّف قصير]. هذا كان يوم الجمعة الثانية. حدث الأمر نفسه في الجمعة الثالثة، ولكنّ على نحوٍ أهدأ. صلّينا يوم الجمعة هذا في جامع الحسن في الميدان، وبعد الصلاة حدثت بعض الاحتجاجات. ولم يكن أحدٌ من المتظاهرين مسلّحاً. [يركّز المصوّر على موقع الإصابة. يحشرج صوت الأب]. ذهبنا إلى داريا حيث نسكن، لكنّ الطريق كانت مغلقة. ركنتُ السيّارة. كان هناك الكثير من الناس المتجمّعين. قال لي المعتزّ بالله: "فلنشاركهم".

التحقنا بالناس وكانت الشعارات: "سلميّة"، "حرية". لم يردّد المعتزّ بالله شعاراً آخر. ولم يكن بيده أيّ شيءٍ يمكن أن يؤذي رجال الأمن. وشاء القدر أن يصاب برصاصتين [يظهرهما]. وعندما هممت بإسعافه [يكرّر هذه العبارة عدّة مراتٍ وهو يرفع جلبابه ليكشف عن ظهره (اللقطه ١٦)]. جهش المصوّر بالبكاء] - بقي ربع ساعة على الأرض ينزف - ضربني رجال الأمن بالعصي. وهذه علامات ضرباتهم على ظهري ورأسي وساقِي" [يُظهر الأب كل هذه الأجزاء من جسمه. يقول المصوّر بصوتٍ خافتٍ كأنه يحدث نفسه: "كسر الله أيديهم"].



اللقطة ١٦. يُظهر الأب آثار الضرب الذي ناله بينما كان يسعى إلى إسعاف ابنه

"صرت أصرخ: "إنه ينزف، يجب إسعافه!" لكنهم لم يباليوا، وأخذوا يماطلون ويضيعون الوقت. وعندما استطعنا نقله إلى المستشفى، كان قد فارق الحياة. لقد تظاهر نصره لأهله الذين يُقتلون في المحافظات الأخرى. وما قيل عن العصابات المسلحة غير صحيح، لم نشاهد منذ أربعة أسابيع كما قلت لكم، أي متظاهرٍ يحمل ولو عصا. العصابات المسلحة التي رأيناها بأم أعيننا، أقول ذلك بصدقٍ إن شاء الله، هي أجهزة المخابرات والنظام الأمني للرئيس بشار الأسد. هذه هي القصة بحذافيرها. لا توجد عصاباتٌ مسلحةٌ ولا مندسّون: كل هذا كذب. نحن كلنا سلميون، طالبنا بالحرية، طالبنا بخروج المعتقلين منذ ٤٠ سنة. هذا هو كفرنا في نظر الدولة. [يضع يديه على ابنه]. لقد تمّ توقيف أخويه واعتقالهما أيضاً [يكبح إجهاشة بكاء]. أحدهما في الصف التاسع والآخر في الحادي عشر. لا حول ولا قوة إلا بالله. بمشيئة الله، سأمشي على خطا ابني. قدّم نفسه شهيداً لهذا الوطن وللمظلومين، والله بالتأكيد في المقام الأول. [ينظر إلى ابنه في صمتٍ قصير]. إنّنا لله واليه راجعون. فليقبله الله. فليقبله الله."



اللقطه ١٧. يُظهر الأب تاريخ اليوم في جريدة تشرين الرسميه

بينما كان يتلفظ بهذه الكلمات، تظهر صورة وجه الشهيد وقد ملأت الشاشة، ذلك عبر قطع صغير في اللقطه المشهديه. ثم تنزل الكاميرا لتصور نسخه من جريدة تشرين موضوعة فوق صدر الميت (وهي إحدى الصحف الحكوميه الثلاث). يضع الأب سبابته فوق التاريخ ويضيف: "هذا هو تاريخ اليوم، مذكور في الجريدة" (اللقطه ١٧). تثبت الصورة ويُسمع صوت مجموعة رجال (صوت أضيف لاحقاً) يهتفون: "لا إله إلا الله". ثمّة إذن مونتاج بسيط في آخر الفيديو، وتعبر الإضافة التي يسمح بها عن الغضب. وهي ترتبط بالمشهد الذي سبقها، والهادف إلى إعطاء مصداقيه أكبر للشهادة عبر إظهار الجريدة. تقوم الشهادة إذن على سرديه متصله، مدتها ست دقائق تقريباً، ومصورة في لقطه مشهديه واحده، وعلى مونتاج بسيط يظهر في النهايه.

تعمل آليات الشهادة هنا على تحويل الحدث إلى سردٍ يبغى معارضة الخطاب الرسمي. يتكلم الأب ووجهه مكشوف، وهو متأكد من أنه يعرض نفسه لخطر الموت. وكذلك يحلف على القرآن. قد تبدو هذه الحركة غير مهمه، ولكنها بالنسبة إلى هذا الرجل المؤمن برهان قاطع على صدق كلامه. قد يكون ذلك أيضاً طريقه لإضفاء طابع شعائري على أقواله. وتهدف إضافة التاريخ على الفيديو، كما أشرنا، إلى تثبيت صحته أيضاً. ولكن قبول هذا الأب عرض جسد ابنه الهامد والكشف عن كدمات الضرب الذي تعرض له هما ما يُثبتان قبل كل شيء حقيقة ما يقول، ذلك أن كلماته تجسدت في علامات جسديه للعنف وللألم الشخصي. وكجميع الشهادات الأخرى، تعكس شهادة الأب انخراطه في الانتفاضة. لا يقدم هذا الفيديو شهادة

بسيطة، بل يندرج في ديناميّة إعلنة انتاج الحقيقة، وهذه أيضاً ديناميّة سياسيّة تؤسس في هذا السياق ضمن أفق أضحويّ.

من الشهادة-التجربة إلى إلغاء الشاهد

هناك تصوّرات عدّة للشاهد تتراوح بين القرب والبعد إزاء موضوع شهادته. قد يروي الشاهد أحداثاً عاينها دون أن يشارك فيها، ممّا يسمّى علاقته بها بالمسافة، ولكنّه قد يكون متورّطاً في ما يرويّه، وهذا يخصّ أوّلاً الناجين من الشهود²⁷. مع توقّف الكاميرات ووسائل نشر الصور، تُقلّص الأشكال الجديدة للشهادات المتداولة، التي حلّناها هنا، المدّة الزمنيّة بين الحدث وسرده فيندمجان أحياناً. تحوّل ظاهرة تقليص المدّة الشهادة إلى فعلٍ، رداً على بروباغندا النظام وعلى استراتيجياته في الترويع. أن تشهد يعني أيضاً أن تتحدّى في الزمن الحاضر فتعيد إنتاج الحقيقة. تفترض هذه العمليّة مجازفاتٍ دائماً، وهي في بعض الأحيان قاتلة. وسائل القول والإثبات والإقناع إزاء الحدث الطارئ تكمن هنا في عرض الأجساد على الملأ، متعقبة ما يمارس عليها من عنف وما يتركه فيها من آثار. وتقتضي هذه العمليّة ضبطاً بالغا للنفس كي لا تستسلم كلياً إلى الخوف والعجز، يغذيها الإيمان بالانتفاضة. وهذا الإصرار على معاينة العنف وعلى تحديد مرتكبيه ومنطقهم يترافق دائماً مع إكرام وردّ الاعتبار لمن قُتل وللمن نجا. هذا يعني أن الشهادة تتخرط أيضاً في زمنيّة أطول. في السياق الخاص بهذه الشهادات، نلاحظ تقاطعاً بين سرد الموت والألم، وتجربتهما، والإصرار على فضحهما وعلى الاحتفاظ بآثارهما حتّى وإن كانت هشّة، فمن يشاهد ويستمع اليوم إلى هذه الشهادات الغارقة في بحر الفيديوهات المنتشرة على اليوتيوب؟ وكم مدّة ستبقى متداولةً على الشبكة²⁸؟ التفاوت في موازين القوة بين العنف الممارس ووسائل نقله على الملأ قد أدى إلى طمس هذه الأصوات، مع أنّها عديدة.

يضاف إلى ذلك أنّ تعاضم العنف انطلاقاً من عامي ٢٠١٣ و٢٠١٤، الذي مورس على الملأ (وفي الجو) باسم مقاومة المجموعات الجهاديّة، التي نشرت في سوريا والعراق يوتوبيا ثيوقراطيّة عابرة للحدود، قد شوّش بشدّة الرأي العام في الانتفاضة التي تحوّلت إلى نزاع معمم. في تلك الفترة، تضاءلت الشهادات الفيلميّة المتداولة، واحتلّت محلّها باسم الحرفيّة والفاعليّة فيديوهات متطورة تقنيّاً. وبطلب من الوكالات الإعلاميّة العالميّة والمنظّمات الداعمة، تمّ تحييد ذاتيّة الشهود. وصارت هذه الهيئات تفرض على الناشطين، في مجال إنتاج الخبر والصورة، توجيه فيديوهاتهم إلى جمهورٍ دوليٍّ أو متخصصّ، كي تتمكن هي من تحقيق قائمة شروطها في خصوص المصادقيّة. حدّدت هذه المقترضات الشاهد الشديداً الانخراط، فحوّلت إلى تقنيّ ينبغي عليه أن يطمس ذاته كي يُنتج معطياتٍ يستثمرها الآخرون (ميدياً ومنظّمات غير حكوميّة). راحت بعض منظّمات الدفاع عن حقوق الإنسان مثلاً تعلّم الناشطين أنّ الكاميرا، كي تنقل مشهد تدميرٍ أو مجزرة، عليها أن تصوّر أوّلاً الطريق المؤدّيّة إلى مكان الحدث، وأن تسجّل المشهد مصوِّرة كل ما يحيط به بـ٣٦٠ درجة. كما علّمتهم أيضاً وضع مسطرةٍ ميليتريةٍ أو شيءٍ معياريٍّ (قلم حبر، قطعة نقود) على الجثة لإعطاء فكرةٍ عن حجم الجرح، إلخ. من هذه الزاوية، صارت ضمانات المصادقيّة أيضاً مؤشراً على

²⁷ Cf. Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

²⁸ الفضاء الرقميّ هو فضاء متغيّرٌ بامتياز. ويمكن للمواد الرقمية أن تزول بين ليلية وضحاها بقرارٍ من أصحاب القنوات على اليوتيوب أو من إدارة الموقع. في صيف ٢٠١٧ تم محو ٤٠٠٠٠٠٠ فيديو من قنوات العديد من الناشطين بسبب استخدام خوارزمية جديدة من شأنها كشف محتوياتٍ تعود إلى الفكر المتطرّف كما قيل.

"التجديد". وبدأت وكالة سمارت نيوز في عام ٢٠١٥ على سبيل المثال بنشر تحقيقاتٍ صوّرتها كاميرا ٣٦٠ درجة²⁹. يجب إذن على المصوّر أن يبتعد عمّا يصوّره ليقدّم صورةً من دون منظورٍ شخصيّ، كي يعطي "المشاهد" انطباعاً بأنّه يشاهد بعينه هو لا بعينيّ المصوّر. فُتحيد ذاتيّةً ملتقط الصورة، ويستبعد جسده وصوته وبصره. هكذا، انتهى الأمر بإثبات المصادقيّة أن ألغى الشهود، وأزال الطابع السياسيّ عن أقوالهم، وأفرغ صورهم.

كُتِبَ النصّ بالفرنسيّة ثمّ تُرجم إلى العربيّة.

المراجع

Boëx, Cécile, « Figures remixées des martyrs de la révolte en Syrie. Réinterprétations politiques et mémoire vernaculaire de la mort des gens ordinaires », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 181, 2018, p. 95-118.

Boëx, Cécile, Devictor, Agnès (dir.), *Syrie. Une nouvelle ère des images. De la révolte au conflit transnational*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

Dulong, Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

Ricœur, Paul, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Le Seuil, 1994.

مصادر الفيديو

"شام - داريا - والد الشهيد البطل المعترز بالله الشعار"، نُشر على الشبكة في ٢٢ نيسان ٢٠١١ على قناة Shaam Network S.N.N.، وبلغت المشاهدات ٢٨٨٣٦ مشاهدة في ٦ كانون الأول ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=1VM9o64sfbA

"حمص جوير مجازر مروعة +١٨ هالام جدا جدا"، نُشر على الشبكة في ١١ آذار ٢٠١٢ على قناة النسر السوري، وبلغت المشاهدات ٢٠٢٩ مشاهدة في ٣٠ تشرين الثاني ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=vbjirKe-QcU

"أوغاريت حمص، ناجي من مجزرة العدوية يروي شهادته Homs3 15 +18"، نُشر على الشبكة في ١٦ آذار ٢٠١٢ على قناة شبكة أوغاريت الإخبارية، وبلغت المشاهدات ١٢١٦ مشاهدة في ١ كانون الأول ٢٠٢٠:

youtube.com/watch?v=gbb8uFEJfh0&t=8s

²⁹ "The Battle for Northern Syria - 360° Virtual Reality Report"، نُشر على الشبكة في ١٥ أيلول ٢٠١٥ على قناة وكالة سمارت للأخبار، وبلغت المشاهدات ٦٠٢٩٧٢ مشاهدة في ٢٢ شباط ٢٠٢١:

youtube.com/watch?v=aTTzKwLPqFw

"أوغاريت حمص حي الحميدية , ٣ صواريخ تنزل بالقرب من المصور"، نُشر على الشبكة في ٢٧ آذار ٢٠١٢ على قناة أوغاريت الإخبارية، وبلغت المشاهدات ٦٣١ في ٢٦ تشرين الثاني ٢٠٢٠:
youtube.com/watch?v=cBY7B3tBwnc

"حمص جوبر هام جداً. توثيق مكان ارتكاب الأمن لإحدى المجازر"، نُشر في ٤ أيار ٢٠١٢ على قناة شبكة أخبار بابا عمرو، وبلغت المشاهدات ٣٥٥٤ في ٢٠ شباط ٢٠٢١:
youtube.com/watch?v=3KkHuZMI9Ac

"حمص - تصوير ساحة الزهراء ومقارنتها بحمص القديمة"، نُشر على الشبكة في ١٤ حزيران ٢٠١٢ على قناة Syria005، وبلغت المشاهدات ٥٢٠٦ في ٥ تشرين الثاني ٢٠٢٠:
youtube.com/watch?v=VVbdxCW3J7A

الجسد الفني السوري منذ عام ٢٠١١

علاء رشدي

يستعرض هذا النصّ تجليات الجسد في الفنّ التشكيليّ السوريّ منذ عام ٢٠١١ بأنواعه المتعدّدة: النحت، والحفر، والرسم، والتصوير الفوتوغرافيّ، والفنّ الرقميّ، وفنّ الفيديو، والتجهيز، وفنون الأداء. وذلك عبر ثلاثة محاور:

الجسد كمرآة للثورة والحرب: يعالج هذا القسم انعكاسات الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة انطلاقاً من عام ٢٠١١ على الفنّ التشكيليّ السوريّ، متضمّناً: الجسد المنتفض، والجسد والسلاح، وجسد الضحية، وجسد السلطة، والجسد المعتقل، والجسد الميت، والجسد المتألم، والجسد النازح.

الجسد من منظور ثقافيّ أعمّ: يتناول هذا القسم مجموعة الأعمال الفنيّة التي عالجت الجسد كموضوعيّة ثقافيّة غير مرتبطةً وجوباً بالحدث السياسيّ والاجتماعيّ السائد منذ عام ٢٠١١، ويتضمن: الجسد الحسيّ، والجسد الإيروتيكيّ، والجسد الجنديّ، والجسد والبيئة، والجسد الذاتي-الشخصي.

الجسد كجزء من العمل الفنيّ: يتطرّق هذا القسم إلى مجموعة الأعمال الفنيّة التي وظّفت الجسد كجزء أو وسيطٍ أو أداة من أدوات التعبير في العمل الفنيّ.

١. الجسد كمرآة للثورة والحرب

شهدت سوريا في عام ٢٠١١ قيام الانتفاضة الشعبيّة، وتبع ذلك مجموعة من الأحداث. سنبحث هنا في تجلياتها في الفنّ الذي شارك في التعبير عن أبعادها الفكرية والسياسيّة والنفسيّة.

الجسد المنتفض

تضمّ مجموعة الفوتوغراف "جراح" للفنان جابر العظمة، ورغم عنوانها المأساويّ، عدداً من الصور التي احتفت بالجسد الثائر والمنتفض. مجموعة "جراح" الفوتوغرافيّة هي سلسلة صورٍ ظليّة من الدم الأحمر ومن شخصيّاتٍ سوداء في حركة، عمل عليها الفنّان في الأشهر الأولى من الثورة، وقدمها على النحو التالي: "كان هناك شعورٌ بالإلحاح وضرورة التعبير عمّا كنت أشعر به تجاه ما كان يدور من حولي. أثر الضغط الذي أحسست به في العمل سرّاً، كان عليّ أن أختار أشخاصاً أثق بهم ليعيدوا تمثيل تجاربهم خلال الثورة"³⁰. اختار الفنّان في هذه الصور قصصاً لا تتعلق بأشخاصٍ محدّدين، بل بتجربة الثورة، لتعبّر عن قصّة شعبيّ يناضل بشجاعةٍ لنيل الحريّة بحسب تعبيره.

³⁰ جابر العظمة، من البيان المرافق لمجموعة "جراح"، الذكرة الإبداعية للثورة السوريّة، ٢٠١١.

لكل صورة فوتوغرافية في مجموعة "جراح" عنواناً مختاراً يرافقه نصّ للكاتب عروة مقداد. في صورة "خلق الحرية" مثلاً، يحمل العنوان ما يشي بالاحتفاء بالجسد المنتفض. نرى في هذا العمل ذراعاً تخرج من طرف اللوحة لتلتقي بالذراع التي تنبثق من الطرف الآخر. تعبّر محاولة الالتقاء عن التعاضد في التظاهر كما يشير النصّ المرافق للصورة: "وفي تلك اللحظة التي لامست كفي تلك الكفّ الغريبة في مواجهة الأمن والرصاص، وضغطت عليها خوفاً من أن تفقدني، دون أن أعرف يد من تلك، وقد أدفأت حرارتها حمى الخوف التي رجّت جسدي، وجذبتني إليها ونحن نموج في الأزقة، ونلهث في غيابة دعرٍ شديد. استشعرتها دون حاجةٍ إلى وصفها. إنها الحرية³¹".

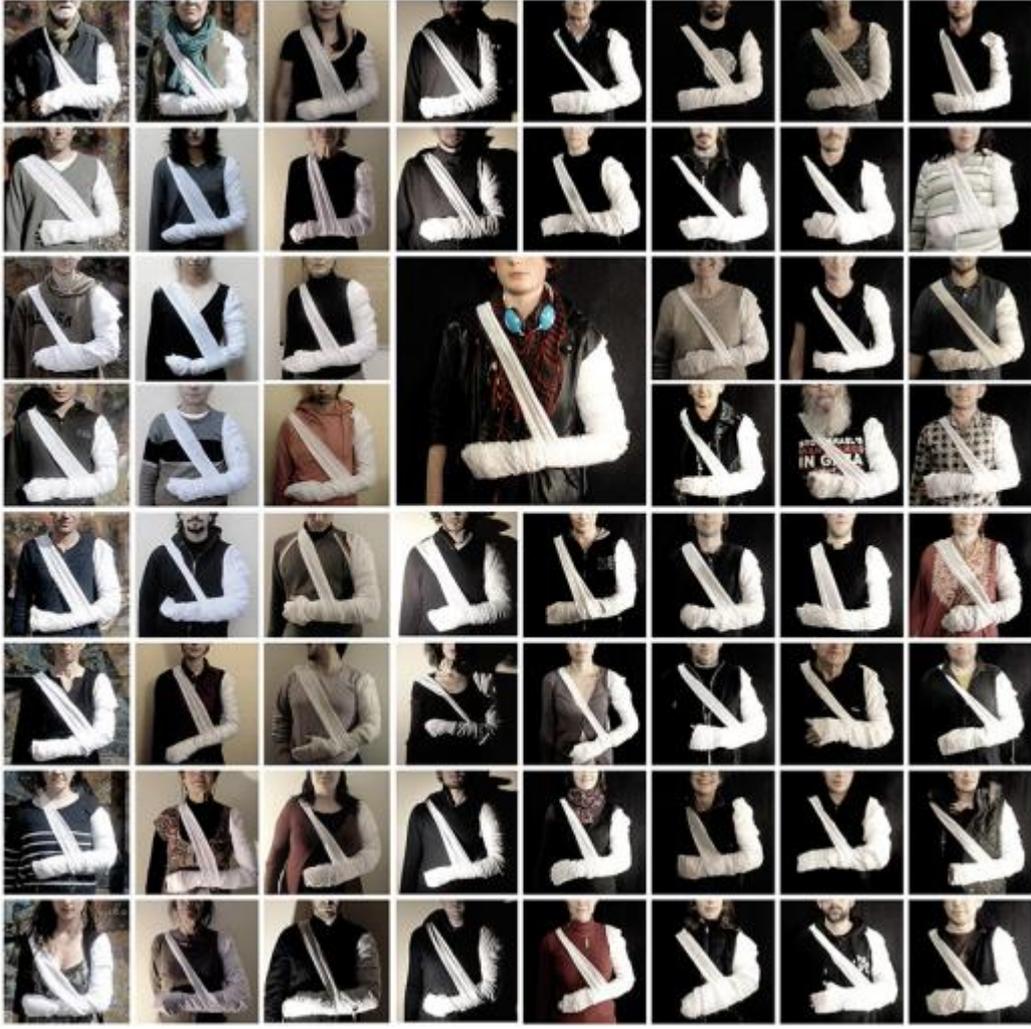
في صورة "عدل، حرية، كرامة" نرى الجسد يتوارى خلف الزجاج الذي يُخَطّ عليه باللون الناريّ هذه الكلمات الثلاث. الجسد هنا متوارٍ خلف المفاهيم التي أصبحت في لحظة الانتفاض ذات أهمية كبيرة تتقدّم جسد الفرد. في "فرحة الساحة" تُصوّر الأجساد في لحظة راقصة، إنه الجسد المُحتفي بالحرية. وفي "جثة جثة جثة" تقف أجساد المتظاهرين متراسّة، متكاتفّة، لتمتدّ على كامل مساحة الصورة. في "الملحمة" لا يبدو من الأجساد إلا خيالاتها، وهي في حالة الحركة تعبيراً عن النضال الجماعيّ. وفي "النهوض مرةً أخرى" نعود إلى الجسد الفرديّ، جسداً مستلقٍ على الأرض، لكنّه في لحظة استعادة وضعيّة الوقوف عبر حركة الذراعين.

أمّا الصورة الفوتوغرافية "حرية" للمصوّر مهران دهني، فيطير فيها جسداً إنسانياً لترتسم ظلّاه على الحائط، منتشياً ومحتفياً بما يعيشه من تجربة الحرية. إنها حرية الجسد في القفز بعيداً عن قيود الجاذبيّة.

تتنوّع الوسائط الموظّفة في الحملة الفنيّة "لا بالأذرع المكسورة" للفنانة مريم سمعان بين الصورة الفوتوغرافية والفنّ الرقميّ. يجمع هذا المشروع بين الفنّ والنشاط السياسيّ، مستلهمًا رسماً كاريكاتورياً للفنان ناجي العلي، يصوّر فيه شخصيّة فلسطينيّة تستعمل جبيرة ذراعها المكسورة، والشاش الذي يربطها بالرقبة لتشكيل كلمة "لا" الرافضة. استلهمت الفنانة مريم سمعان هذه الفكرة لتدعو المهتمّين عبر الفيس بوك إلى تصوير أنفسهم بالطريقة ذاتها، راسمين كلمة "لا" جسدياً، لتضاف إلى الصورة لاحقاً كلمات مثل: "لا للعنف"، "لا للطائفية"، "لا للحرب". وأيضاً:

"لا... لأنّ حياتنا ترسم مستقبل أبنائنا. لا... لأنّ للحياة قيمة إذا فقدت غابت عن الجميع. لا... لأنّ الحياة حقّ. لا... لأنّ من حقي أن أقول لا. لا... لأنّنا قلنا نعم لسنوات. لا... لأنّه ما من إنسانٍ يؤيّد شيئاً إلا ويعارض أشياء. قل لا الآن. ناجي العلي قالها برسم... قلها أنت بجسدك".

³¹ عروة المقداد، من النصّ المرافق لصورة "خلق الحرية"، الذاكرة الإبداعية للثورة السوريّة، ٢٠١١.



مريم سمعان، "لا للون الواحد"، عمل رقمي، ٢٠١٢

وجوه المشاركين في هذه الصور مخفية لاعتبارات أمنية. لكن يوضّح القائمون على المشروع أنّ تصوير المشاركين لأنفسهم، وإعطائهم الصورة مضموناً سياسياً، هما في ذاتهما إعلان ينتشلان هويّاتنا الشخصية من الغياب. هكذا يصير المشاركون فاعلين، ويعبّرون عن آرائهم السياسيّة، والتزاماتهم في الفنّ والقضايا الاجتماعيّة.

يرسم الفنّان منيف عجاج الجسد الإنسانيّ وهو يقوم بأفعالٍ سياسيّةٍ كالنظائر والانتفاض والتعبير عن الرأي. في لوحة "حرية للأبد" نرى جسداً لثائرٍ وقد كُتب عليه بالخطّ الأحمر العبارة التي تشكل عنوان العمل، بينما تصوّب بندقيتان إلى رأسه. في لوحةٍ أخرى، يتناول عجاج ظاهرة فنّان الغرافيتي الثائر الذي عُرف خلال الثورة السوريّة باسم "الرجل البخاخ". يُرسم الرجل البخاخ هنا حاضراً بكامل جسده أثناء قيامه بفعل البخّ على الجدار.

بوضوح، برز دور الأعمال النحتيّة في التعبير عن مفهوم الانتفاض. في منحوتة "مظاهرة تماثيل المرسم"، يقدم خالد ضوا مجموعةً من التماثيل الطينية بهيئات إنسانيّة تقف بجانب بعضها البعض كما في مظاهرة، وتحمل هذه التماثيل الطينية أوراقاً على شكل لافتاتٍ، كتبت عليها المطالب الشعبيّة بالحرية

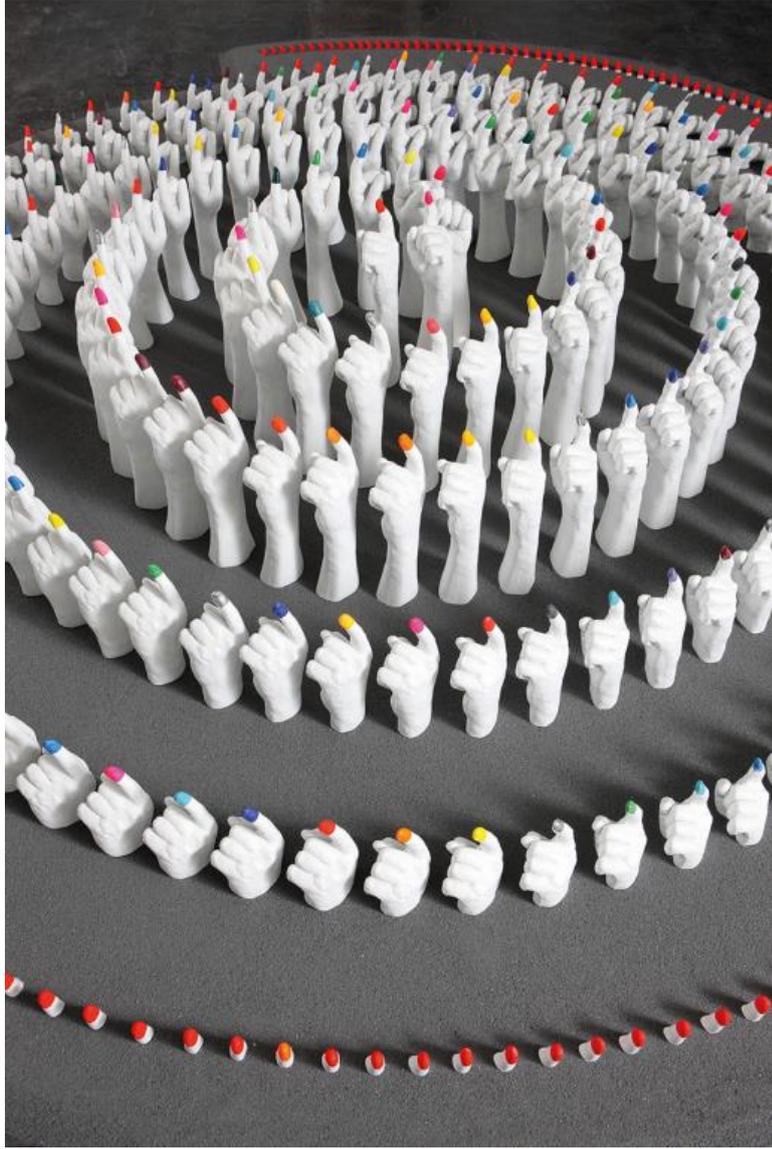
والديمقراطية وكفّ العنف. يستعمل الفنّان الفانتازيا داخل العمل الفنيّ، فيجعل من الأجساد الطينية أجساداً حقيقيّةً تمتلك إرادة التظاهر والتغيير السياسيّ. يكتب الفنّان عن العمل: "قام أحرار المرسم بمظاهرة وناشدوا تماثيل العالم بالتحرك لإنقاذ الطين البشري³²". تعيدنا رمزيّة المادة المستعملة في النحت هنا إلى قصة خلق آدم ومعه البشريّة من الطين.

في منحوتة "تأييداً للمطالبة بالحرية"، يقدم الفنّان عاصم الباشا خمسة تماثيل جصيّة تذكّر بمنحوتات العبيد لمايكل أنجلو. لكنّ أجساد عاصم الباشا منتصبّةً للتعبير عن الفاعليّة السياسيّة، وكذلك تبرز ذكورتها وأنوثتها. في عمله المعنون "متظاهر متظاهرة"، يُظهر الفنّان أيضاً برهافة ذكورة وأنوثة الأجساد البرونزيّة الثلاثة التي تشكّل هذا العمل. تكشف حركة الأجساد حالة الاحتفاء بالانتفاض، حالة من النشوة مشابهة لتلك التي يظهرها الجسد البرونزي في منحوتة "تحية إلى الغوطة".

يصبح مفهوم التضامن الجماعيّ أكثر تعقيداً حين نتأمّله من منظور الكتلة النحتيّة، كما في أعمال النحات سليم العبدالله، فكتل الأجساد البرونزيّة مترابطة بوضوح أمام العين، والتراس هنا تعبيرٌ عن التكافل. يرفق الفنّان أعماله بنصوصٍ وعناوين واضحة الدلالة: "محاصرون لكنكم كتلةٌ واحدةٌ تشعّ غضباً، ستنتصرون". في عمله "موجة" يكتب أيضاً: "التاريخ سينحني أمام صمودكم". انتقل حضور الجسد هنا من مرحلة الانتفاض إلى مرحلة الصمود والمقاومة.

يعالج المشروع النحتيّ "الديمقراطية الموجلة" للفنّان عبدالكريم مجدل بك العلاقة بين الجسد والفعل الديمقراطيّ، ويتألف هذا المشروع من عمليّن نحتيّين. يتشكّل العمل الأول، "الخروج إلى الضوء (الديمقراطية)"، من منحوتات أصابع السبابة مرصوفةً بطريقةً لولبيّة تبدأ من القاعدة لتصل إلى رأس الحلزون (٣٦٥ يد بعدد أيام السنة)، وتنتقل من الإصبع إلى الذراع كاملة. أصابع السبابة ملونةٌ في الإشارة إلى مشاركتها بعملية الانتخاب. تحضر من الجسد فقط الأطراف الفاعلة في عملية الاقتراع، لتصير قادرةً على تمثيل الجسد بأكمله، ففعل الفرد مقتصرٌ هنا على الحضور السياسيّ. في العمل الثاني بعنوان "صندوق الاقتراع"، نشاهد أصابع ملونةً، مصطفةً بكتافةٍ، محاكيةً بطريقة تموضعها شكل حشدٍ بشريّ داخل صندوق اقتراعٍ زجاجيّ شفاف. مجدداً يتكثّف الجسد الإنسانيّ في العضو الفاعل في عملية الاقتراع.

³² خالد ضواء، من النصّ المرافق لعمل "مظاهرة تماثيل المرسم"، الذاكرة الإبداعية للثورة السوريّة، ٢٠١٣.



عبدالكریم مجدل بك، "الديمقراطية المؤجلة"، صبّ بوليستر، ٢٩٠ × ٢٩٠ × ٣٨، ٢٠١٤

الجسد والسلاح

اتّسمت المرحلة التي تلت المظاهرات الشعبيّة بحضور السلاح في الفضاء العام، وكذلك في الأعمال الفنيّة. قدّم الفنّان خليل يونس ثلاث لوحاتٍ عالج فيها موضوعة السلاح موظّفاً حضور الجسد. نرى في اللوحة الأولى رجلاً يحمل بندقيةً بينما ينفجر رأسه متلاشياً، فالسلاح خطرٌ على الجسد الذي يحمله. في اللوحة الثانية، يطلق رجلٌ النار من مسدسه على رجلٍ آخر، لكن رأسيهما منشطران. يفجّر السلاح هنا رأس القاتل والضحية معاً. يقدّم العمل الثالث صورةً شعاعيّةً لجمجمةٍ سوريّة. نرى عبر التصوير الشعاعي ما يحتويه الدماغ من أدواتٍ حادةٍ وأسلحة، وما يحكمه من قتلٍ وعنف.

كذلك تطرح لوحات فادي الحموي عن السلاح صوراً شعاعيّةً لجمجمةٍ يظهر في داخلها سلاحٌ مختلفٌ في كلّ مرة: مسدسٌ أو بندقيةٌ أو قنبلة. لقد سكن السلاح ذهنيّة الإنسان، وأصبح جزءاً من جسده.

تقدّم الفنّانة سلافة حجازي مجموعةً من الرسومات الرقمية تعالج فيها مفاهيمياً موضوعة الجسد والسلاح. في أجسادها، يُستبدل القضيب الذكريّ بالبندقية، ويتحوّل أنف الشرطيّ إلى سلاحٍ موجّه إلى المواطن، كما ترسم الفنّانة البندقية المنتصبة على شكل جسدٍ أنثويّ ينتفخ عند الرحم-السبطانة ليحمل جنيناً. في صورةٍ أخرى، "الولادة"، يلد جسد امرأة من فرجه سكاكين وأدواتٍ حادةً وبندقية. كذلك يتقيأ الفم دباباتٍ تسير خلف بعضها بعضاً. هي تنويعاتٌ في علاقة الجسد مع السلاح، يكون فيها الأخير عضواً من الأوّل أو من مفرزاته. إنّها إدانةٌ مفاهيميةٌ لحضور السلاح تصل إلى درجة القيء والبراز والمضاجعة والاستمنااء، وكلّها أفعالٌ جسدية.



سلافة حجازي، "ولادة"، عمل رقمي، ٧٠ × ٨٥، ٢٠١٢

يتداخل أيضاً الجسد في السلاح في لوحات محمد عمران مقتحماً عالماً فانتازياً ميكانيكياً. تتداخل جنازير الدبابات الحديدية في الأذرع البشرية، ويتحول القضيب الذكريّ إلى فوهات بنادق ودباباتٍ ومنصات لإطلاق الصواريخ، وكذلك تتحوّل طائرة الهليكوبتر العسكرية إلى وجهٍ إنسانيّ. تتشكّل هذه الأجساد من تداخل الميكانيكي-الآليّ في الغروتسكيّ المبالغ الضخامة، وتتراكب الأعضاء البشرية مع بعضها بعضاً، بينها فراغاتٌ تملؤها الماكينات. ويحدث أن يتفكك الجسد إلى أسلحة، أو أن تشكّل الأسلحة جسداً إنسانياً. في لوحة "كم كيس دم بالساعة تحتاجون" للفنان أمجد وردة، يجعل الرسّام أيضاً للدّبابة جسداً، وبدل ملء خزانها بالبنزين، يُملأ بالدم. يقتات السلاح على الدماء البشرية.

تتعدّد أنواع الأسلحة التي بدأت تظهر في الفنّ السوريّ، فبعد ظهور المسدس والقنبلة والبندقية، يرسم ياسر صافي لوحتين عن سلاح البراميل المتفجّرة الذي عُرف في الحرب السوريّة. في اللوحة تتطاير أجساد إنسانيّة في الهواء من فوق البرميل أو بجانبه، ومن بين الأجساد الظاهرة يركّز الفنّان على جسد طفوليّ. النحاتة صفاء الست تقدم أيضاً منحوتةً من برميلٍ وكتلةٍ حديديةٍ على شكل فتاةٍ، بينما تنقلنا إحدى لوحات محمّد المفتي إلى السلاح الكيميائيّ: يلبس الجسد المتموضع في عمق اللوحة قناعاً واقياً، ويقف خلف مزبلةٍ عليها شعار الأمم المتّحدة، كنوعٍ من إدانة تقصير الأمم المتّحدة في حماية المدنيين من السلاح المحرّم دولياً.

في معرض "لم يعد الأمر متعلقاً بي" يتطرق الفنّان مهند عرابي إلى علاقة الطفولة مع السلاح. يستجدّ في الفنّ السوريّ بعد عام ٢٠١١ حضور الجسد الطفوليّ إلى جانب السلاح داخل اللوحة. العين التي اعتادت أن يرتبط السلاحُ بالبالغين تعاد بعد الحرب على حضور الطفولة والسلاح في الحيز البصريّ العام. تقدم مجموعة لوحات المعرض أطفالاً في حالاتٍ مختلفة، لكن في اثنتين منها يحمل الطفل بندقيةً، وفي لوحةٍ أخرى يُستبدل أنف الطفل بالقذيفة. تخفي القذيفة الأنف في إيحاءٍ إلى الأذى الجسديّ الذي يسببه السلاح للطفولة وإلى غرق هذه الطفولة في عالم الحرب.

في فيديو "المقدّس والمدنّس" تنتقد الفنّانة ألينا عامر موقف الكنيسة الأرثوذكسيّة الروسيّة من الحرب في سوريا. تقول الفنّانة: "لقد بارك المقدّس ما هو ملوثٌ، أي السلاح"³³. تجلس الفنّانة على كرسيّ عالٍ شفافٍ يوحي بالسلطة، مُرتديةً لباس القُدّاس الأبيض، وفي حضنها وعاءٌ معدنيّ هو جرن الماء المستعمل في الكنيسة. حين تشرب منه تبول على بندقيةٍ تنتصب تحتها واقفةً على كعبها. تتحوّل المياه المقدّسة عبر مرورها بجسد الفنّانة إلى بولٍ يغمر البندقية رويداً رويداً. تتمّ هنا عمليّة تحويل المقدّس إلى مدنّس من خلال الجسد، تعبيراً عن إدانة التداخل بين الدينيّ والسياسيّ. ويمكننا بوضوح أن نلاحظ في هذا العمل حضور الجسد على مستويين، مستوى الموضوعية أي علاقة الجسد بالسلاح، ومستوى توظيف جسد الفنّانة كجزءٍ من العمل الفنيّ.

جسد الضحية

يفترض حضور السلاح حتميّة وجود جسدٍ مقموعٍ وجسدٍ قارعٍ، جسد ضحية وجسد متسلط. في الدقائق الأولى من فيديو التحريك "حكاية ربيعيّة" لمحمّد عمران وداني أبو لوح، تنهض الأجساد الورقيّة في إشارةٍ إلى فعل التظاهر، وحين يكتمل انتصاب المجموعة، تدخل قدماً بشريّةً إلى عالم التحريك، هي قدم الفنّان مصوّرة واقعيّاً، لتدهس الأجساد المتظاهرة. يقيم الجسدُ البشريّ الحقيقيّ الجسدَ الورقيّ المنتفض.

في الصورة الفوتوغرافيّة "الضحية" يصوّر الفنّان إيّاس مقداد جسداً عارياً مستغيثاً أمام حاجزٍ زجاجيّ يفصله عن عدسة الكاميرا. بينما تقدّم الفنّانة عزّة أبو ربيعيّة عمل حفر بالأبيض والأسود، تقود فيه مجموعةً من الأجساد المسلّحة مجموعةً أخرى من الأجساد العزّل المرفوعة الأيدي بحركة استسلامٍ وانصياعٍ إلى المجموعة الأولى.

يتجاوز الجسد المقموع والجسد القارع، جسد الضحية وجسد السلطة بوضوح في أعمال منيف عجاج. تتكرّر أيضاً شخصيّة العسكريّ في عددٍ من لوحاته، وهو غالباً ما يقيم شخصاً آخر من خلال الدعس عليه،

³³ مقابلة خاصة غير منشورة مع الفنّانة ألينا عامر.

أو القفز فوقه، أو توجيه البندقية إلى رأسه. إنَّ الجسد المقموع في لوحات عجاج مدنيٍّ أعزل، بينما يرتدي الجسد الفامع كامل لباسه العسكريّ.

جسد السلطة

كما ترافقت صورة الجسد المقموع مع الجسد الفامع، برزت كذلك مجموعة أعمالٍ فنيّةٍ تحمل عناوين مثل "الشبيح" و"الديكتاتور". تقدّم لوحة "شبيح" لأزاد حمو بورترية وجهيّة لهذه الشخصية، بينما تُبرز لوحة "الشبيحة" لطارق بطيحي الشبيحة الأنثى النمطيّة. يقول الفنّان حول هذا الخيار: "رسمت امرأةً شبيحةً في الفترة الأولى من ظهور مصطلح التشبيح وخاصةً عند النساء في المسيرات التي كانت تنظّم أواخر ٢٠١١. أريد تجسيد الشبيحة المرأة، وترمز الخوذة إلى الفكر المناهض للثورة السلميّة"³⁴.

في لوحة "الجنيّ" يرسم محمّد المفتي بورترية لكائنيّ ثنائيّ الرأس والجنس، يظهر فيها الجسد على نحوٍ قريبٍ من التكميبيّة، فالوجه وجهان نتعرّفهما: بشار الأسد وأدولف هتلر. والجسد أيضاً ثنائيّ الهويّة الجنسيّة، فللجنيّ نهدان. أمّا ثائر مكي، فيُظهر وجه الرئيس السوريّ ضمن تشكيلٍ هندسيٍّ لرموز علم الفلك. يترقّع الجسد الحاكم هنا عن الحضور الفيزيائيّ، وينتقل إلى مصاف الحضور الفلكيّ المتسامي. كذلك يعالج هاني شرف صورةً وجهيّةً لبشار الأسد ليجعلها غير متوازنة: يتداخل الجزء الأيسر في الجزء الأيمن من الوجه بطريقةٍ تُخلّ بالتناظر. يشبه جسد الحاكم هنا السيكلوب، كما بيّن الناقد محمّد عمران حين تناول هذا العمل موضوعاً أن هذا المخلوق يعبر في الميثولوجيا اليونانيّة عن رفض حالة التمدّن، وتُعرف وحوش السيكلوب بصناعة الأسلحة الخاصّة بالآلهة.

في لوحةٍ بعنوان "العرش" يرسم محمّد المفتي حضور الحاكم الجالس على الكرسي، وقد تحوّل رأسه إلى صندوق ماء المرحاض. إنَّ الحاكم مسخّفٌ إلى درجةٍ يتحوّل فيها جزء جسده المتعلق بالتفكير إلى مرحاض. في مجموعةٍ من أعمالها الرقميّة تدين سلافة حجازي الطاعة للحاكم: يركع العبد ويقدم رأسه هبةً للسيد الفاقد الرأس تعبيراً عن الوفاء والتضحية بالنفس وبالجسد من أجل المستبدّ.

في معرض "قيام" قدّم خالد ضوا مجموعة أعمالٍ نحتيّةٍ طينيّةٍ تحت عنوان "زعيم الخراب"، وهي تمثيلاتٌ متنوّعة لحضور جسد الزعيم. إنَّ جسد الزعيم مرتبطٌ دوماً بالكرسي وغير قادرٍ على الانفصال عنه. وهو دوماً في وضعية التربع عالياً فوق بقية الأجساد المهذّمة والمتكوّمة بعضها على بعض، كما يظهر في عمل "زعيم الكلاب" الذي يعلو فوق سلسلةٍ من الجماجم. وفي عملٍ آخر، "ملك البراميل"، يتداخل جسد الحاكم في الكتلة الحديديّة للبرميل. ما يلفت الانتباه في هذه المنحوتات أنّ جسد الزعيم في حالة تفسخٍ وانهيار. إنّه جسدٌ يدمّر نفسه بنفسه، يتآكل بمادته الطينيّة متّجهاً نحو الفناء، فالخراب الذي يحكمه الزعيم يمتدّ إلى كيانه.

جسد الحاكم-الزعيم-الجنرال في رسومات محمّد عمران هو جسدٌ غروتسكيّ، مبالغٌ في ضخامته وفي حجم أعضائه قياساً إلى العمل. في رسم "عمل تطوعيّ" يظهر مثلاً رأس الرئيس السوريّ محمولاً من قبل شخصين. هل هو التمثال؟ هل هو الرأس الفعلّي للجسد، أم تداخلهما في العمل الغروتسكيّ؟

³⁴ مقابلة خاصة غير منشورة مع الفنّان طارق بطيحي.

في لوحة "الدكاترة الأربعة" للفنان منيف عجاج، يظهر أربعة رؤساء عرب بحسب ترتيب سقوط أنظمتهم: زين العابدين بن علي، حسني مبارك، معمر القذافي، وعلي عبد الله صالح. يوحي حضورهم الجسديّ الترابيّ المتشابه دون أعضاء بأنهم تماثيل طينيّة وأشخاصٌ في الآن عينه، بينما ينفصل رأس الرئيس السوريّ عن جسده هائماً في الهواء، في لوحةٍ ساخرةٍ أخرى للفنان. يحكم انفصال الرأس عن باقي الجسد على الشخصية الهزليّة.

الجسد المعتقل

مع انتشار حملات الاعتقال الأمنيّة، بدأت تتوالى الأعمال الفنيّة التي تتناول موضوعة الجسد المعتقل. يضمّ معرض "سجون" للفنانة إيمان نوايا مجموعةً من اللوحات التي يكرّر فيها تقديم بؤبؤ العين. إنّها أعين المعتقلين الناظرين إلى الخارج من بين قضبان السجن الحديديّة:

"تتراكب الأعين بعضها فوق بعض، وتنظر للناظر إلى اللوحة مباشرةً من بين قضبانٍ مرسومةٍ بعموديّة في اللوحة. حدقة العين وحدها التي تظهر بين القضيب الحديديّ والآخر للزنزانة. يُختصر الجسد المعتقل هنا في العين الناظرة من اللوحة إلى عين المتلقي. لا تلبث أن تتحوّل اللوحات رويداً رويداً إلى التجريديّة، حيث تتداخل جدران الزنازين مع القضبان الحديديّة مع الوجوه المرسومة فتتراكم ككتلٍ لونيّة على سطح القماش. يصبح التمييز صعباً بين تعابير الوجوه وبين خطوط هندسة الجدران وكذلك خطوط القضبان الحديديّة. تتوسّع حدقات العيون الخارجة من اللوحة والناظرة مباشرةً إلى المتلقي كأنها تستتجد، أو تنقل لحظة الهلع، وأخيراً تحنّ العيون في اللوحات التالية كامل سطح اللوحة لتصبح العنصر الوحيد المرسوم بألوان الأزرق والأحمر والأسود. تحمل هذه العيون المحدقة الشحنة التعبيريّة والوجدانيّة للشخوص المرسومة"³⁵.

ليس السجن جسدياً فقط في أعمال إيمان نوايا التي تكتب: "طبعاً، في معرضي سجون أتناول المعتقل في سوريا، ولكن كذلك هناك السجون النفسيّة، سجونٌ بداخلنا، سجون علاقاتنا ومجتمعنا، وسجون أفكارنا وهو اجسنا"³⁶.

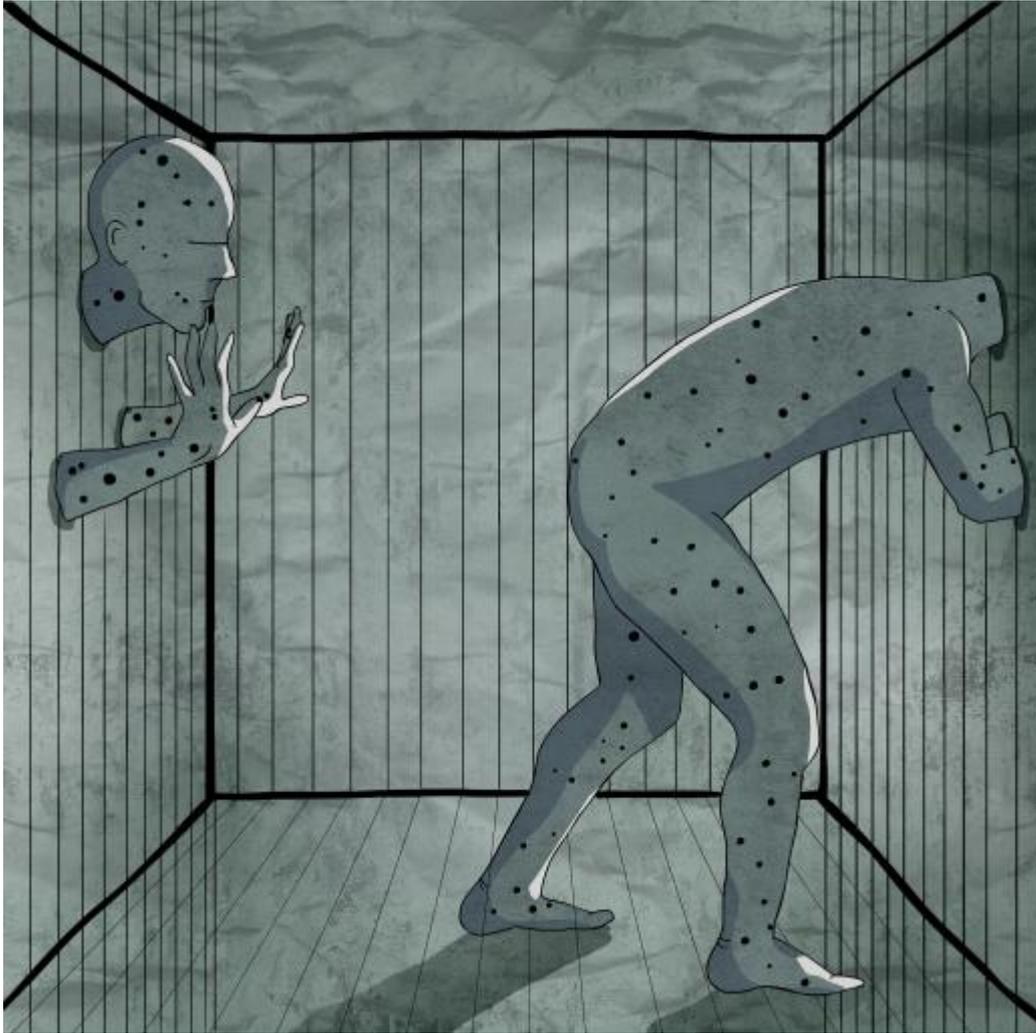
على مثال أدب شهادات الاعتقال الذي انتشر منذ عام ٢٠١١، قدّم معرض "أثر" للفنانة عزّة أبو ربيّة شهادةً بصريّةً عن تجربة الاعتقال التي عاشتها الفنانة، فاستلهمت الفوضى البصريّة والمؤلّمة لمشاهداتها في المعتقل، ممّا أضاف إلى أعمالها في الحفر شحنةً تعبيريةً شديدة. في أحد أعمالها مجموعة نساءٍ مستلقياتٍ على الأرض في المعتقل. وفي عملٍ حفرٍ آخر تقدّم جسداً يخضع للتعذيب، مربوط اليدين إلى الأعلى بحبلٍ، منهار القوام.

كذلك يقدم الفنان نجاح البقاعي سلسلةً من السكيتشات بالأبيض والأسود بعنوان "المعتقل"، مستمّدةً من تجربته الشخصية في الاعتقال. تكتظّ اللوحات بأجسادٍ بشريّة في أماكن مغلقة. وتتوّع وضعيات الأجساد بين الوقوف والاستلقاء على الأرض، وهناك أجسادٌ تخضع للتعذيب. يشكّل التعذيب وضيق المساحة موضوعين يتكرران في أعمال نجاح البقاعي.

³⁵ علاء رشدي، "عرض فنيّ يحدق في تجربة الاعتقال"، المدن، ٥ أيلول ٢٠١٩.

³⁶ إيمان نوايا، من البيان المرافق لمعرضها "سجون"، بيروت، صالة رواق، ٢٠١٧.

الاعتقال في أعمال سلافة حجازي مفهومٌ مركبٌ جسدياً بامتياز، ففي أحد رسومها نرى جسداً إنسانياً مشقوق البطن تخرج من رحمة سلاسل حديدية. تلافيف المعدة تحولت إلى قيود حديديّة، لتخرج أداة الاعتقال من الجسد نفسه. في صورةٍ أخرى، يكون الرأس مفصّولاً عن الجسد، وكلاهما مكبّل بالآخر، ليصبح الرأس معتقلاً إلى الجسد، والجسد معتقلاً ومكبلاً بالرأس المنفصل عنه. وفي عملٍ ثالثٍ نرى الجسد المعتقل في محاولته الخروج من المكان، يطلّ برأسه من أيمن اللوحة، لكنّ ليُدخل إلى المكان المغلق ذاته من الطرف الأيسر. يحاول الجسد في هذه الصورة التحرّر من المكان، إلا أنه يصطدم بالتكرار، وكأنّ الجسد معتقلاً بشكلٍ مطلقٍ داخل هذا الحيّز.



سلافة حجازي، بلا عنوان، عمل رقمي، ٦٠ × ٦٠، ٢٠١٢

يوظّف الفنّان دينو أحمد علي في أعماله تقنيات فنّ التركيب الهندسيّ البصريّ، "الأوب آرت". يكتب عن هذا الأسلوب الناقد محمّد عمران: "يشغل الفنّان بطريقة الأوب آرت (Op Art) أي الأعمال البصريّة التي تتركز في بنائها على أشكالٍ غالباً هندسيّة تحمل تأثيراتٍ متموّجة تحفّز العين وتغيّر لها لتوحي بحركة قائمة في الأساس على مبدأ خداع البصر كما في تجارب المؤسّسين لهذا الاتجاه كالفنّان الهنغاري فيكتور

فازاريلي والفنانة البريطانية بريجيت لويز رايلي³⁷. يصور دينو أحمد علي الاعتقال عبر تشكّل ظلّ جسدٍ بشريّ على سلسلة خطوطٍ بيضاء وسوداء، وبذلك يكون جسد المعتقل محجوباً عن الرؤية، لكنّه مدرّكٌ بصرياً. إنّ تجربة النظر إلى رسمٍ محجوبٍ عن عين الناظر هي تجربة الاعتقال التي يقترحها العمل الفنيّ على المتلقي.

في صورةٍ أخرى للفنان بعنوان "الحرية للمعتقلين" تظهر سلسلةٌ من الأقفاس المربوطة بسلاسل إلى السقف، اعتُقل في داخلها مخٌ. إن اعتقال الجسد البشري هو اعتقالٌ للعقل، لحرية التفكير. في عمله التجهيز "حرية التوهم" يدخل المتلقي إلى فضاء التجهيز حيث تشكّل الخطوط السوداء والبيضاء أرضية المكان وتمتدّ إلى الجدران، لتلتقط صورةً جسده كاميرا مثبتةً في الزاوية المقابلة فتُظهره معتقلاً بين القضبان. يستقبل التجهيز جسد المتلقي حرّاً لكن الانعكاس البصريّ للصورة الملتقطة يبيّنه معتقلاً.

وصف محمّد عمران تجربة معرض "حرية التوهم" على الشكل التالي: "عند دخولنا إلى وسط القاعة، نشاهد خطوطاً عريضةً سوداء لا تحمل دلالاتٍ واضحةٍ، تنتشر على الأرض والجدران، ولا نكتشف معناها إلا بعد أن نستدير لنشاهد أنفسنا، على شاشةٍ مثبتةٍ في وسط الصالة، خلف قضبان زلزانية. نقطة الرؤية المحددة هي الكاميرا المثبتة في زاوية المعرض والتي تصوّر الحضور وتعرضه مباشرةً على الشاشة³⁸". إذاً، لا يجسد الفنان في أعماله هنا فقط الاعتقال بصرياً، بل يقترح على المتلقي عيشه على المستوى الجسديّ-البصريّ.

في صورة "السجين رقم ٢٠٩" للفنان شادي أبو كرم مُهداةً إلى المعتقل شادي أبو فخر، يُصوّر الجسد مُناراً بالأبيض. جسد المعتقل راقصٌ، تبيّن حالته أشعثٌ نورٍ قادمةً من الجدار المحيط بالمكان. بينما تقدّم المصوِّرة ريماء بدوي في صورة "سجن"، حضوراً أنثويّاً واقعيّاً محجوباً عن العين بالزجاج، ويهمّ الجسدُ بحركةٍ تدلّ على الرغبة في الخلاص.

الجسد الميت

يمكن تقسيم الأعمال الفنيّة التي تناولت موضوعة الجسد المتالم أو الجسد الميت إلى ثلاث مجموعات. تحمل الأولى عنوان "الشهيد" دون تحديد هويّته. تُهدى المجموعة الثانية إلى شهداء وضحايا محدّدين، تحمل عناوينها أسماءهم، وتجسّد رسوماتها هياتهم الحقيقيّة. تسعى المجموعة الثالثة إلى تجسيد أحداثٍ واقعيّةٍ عنيفةٍ أو كارثيّةٍ حدثت في مناطق محدّدةٍ مثل كرم الزيتون وبابا عمرو ودارياً.

ترتبط المجموعة الأولى بالجسد الشهيد المطلق. كما كانت أغنية "يا حيف" للموسيقي سميح شقير فاتحة الأغاني الثوريّة، كانت لوحة "شهير درعا ١" ليوסף عبدلكي فاتحةً للعديد من اللوحات التي ستعالج موضوعة الجسد الشهيد. لوحة بالأبيض والأسود والأبيض، جسد الشهيد فيها مسجّى على الأرض في مشهدٍ يحيلنا إلى لحظة الموت. كذلك في لوحة "شهير من درعا ٢"، نرى الجسد الميت وكأنّه ينهض إلى الأعلى بجذعه ويفتح عينيه بنظرةٍ مباشرةٍ إلى المتلقي. الشهيد في لحظةٍ تداخل الحياة في الموت، أعضاؤه متحرّزة، والعينان بكامل انفرجهما.

³⁷ محمد عمران، "التأثيرات ما بعد الحداثيّة ووسائطها الجديدة في المحترف التشكيليّ السوريّ المعاصر"، مجلة أتاسي، العدد الرابع، ٢٠١٩.

³⁸ محمد عمران، "دينو أحمد علي: المتفرج مستدرجاً إلى زلزانية"، العربيّ الجديد، ١ نيسان ٢٠١٥.

مجموعة "من دفاتر الشهيد" للفنان إسماعيل الرفاعي هي سلسلة من لوحات الأكريليك التي تتناول لحظات فقدان، والتشيع، وحضور مأساة الموت. يتشكل الجسد البشري فيها على شكل كتل لونية زرقاء وسوداء باردة تحيط بالجسد المتألم، والجسد المصاب، والجسد الشهيد. في لوحة "شهيد" لعبد الكريم مجدل بك، تشكل الكتلة اللونية المتدرجة الألوان بين الأسود والرمادي والأبيض الحضور الجسدي للشهيد الذي يظهر في حالة نشط. وكذلك تعرض لوحة "شهيد" لطارق بطيحي الجسد مسجى على الأرض، مهملاً، في استمرارية توحى بحضور الموت.

تضم المجموعة الثانية المتعلقة بالجسد الميت اللوحات التي رسمت لشهداء محددي الهوية، مثل الطفل حمزة بكور الذي فقد فكّه السفلي جراء القصف العشوائي على بابا عمرو، واستمرّ نزيهه أكثر من خمسين ساعة ليفارق الحياة بعدها. رُسم في عدة لوحات حملت اسمه، كلوحة "حمزة بكور" لخليل يونس، صور فيها الفنان ما بقي من وجه الطفل حمزة على مساحة من اللون الأحمر. وفي "حمزة بكور" لأمد وردة، اختار الفنان أن يرسم وجه الطفل المصاب على سطح مكعب، ليظهر على أحد سطوحه القسم العلوي من وجه حمزة، وعلى السطح المتقاطع معه ما بقي من الوجه مكان الإصابة وبقعة الدماء الكبيرة في موضع فكّه السفلي.

في لوحة "حمزة بكور" لخالد الخاني، يقدم الفنان وجهاً تعبيرياً تجريدياً مغطى بالدماء، وخلافاً للأعمال السابقة لا يشبه هذا الوجه وجه حمزة الواقعي. كذلك قدم داني أبو لوح فيلماً بعنوان "كان اسمه حمزة بكور"، كتب عنه محمد عمران:

"يقسم داني أبو لوح الصورة إلى قسمين: في الأعلى صورة ثابتة للقسم غير المتضرر من وجه الطفل، أما في القسم السفلي المتغير، فنشاهد، بواسطة الصور والفيديو، احتمالاتٍ وتعبيراتٍ متعددة لشكل الفم. يبدأ [...] الفيلم، بعد المقدمة التي تشرح قصة الطفل حمزة، بمشهد لفم امرأة تضع أحمر الشفاه، لتتابع بعدها مشاهد متنوعة. يعتمد الفنان في هذا الفيلم على تقنية المونتاج، التي تتقاطع بشكلٍ أو بآخر مع "الكولاج"، على اللوحة، حيث تتراكب الصور والفيديوهات التي تعرض القسم السفلي بعضها فوق بعض. الفيلم أيضاً، كما في عمل أمد وردة، لا يخلو من حالة اللعبة³⁹."

لشهاد غياث مطر أيضاً حكاية ألهمت الفنانين. كان من رموز الثورة الباكورة، وعُرف أنه اعتقل بينما كان يوزع الورود على عناصر الأمن في داريا، ومات تحت التعذيب. رسمه وسيم مرزوقي في لوحة "إلى روح الشهيد غياث مطر" نشاهد في قسمها الأعلى رأس ميت يعلو بقعة دم تحنل أغلب مساحة اللوحة: "الشخصية المقترحة في اللوحة من قبل المرزوقي لا تشبه في الواقع صورة شهيد الحراك السلمي غياث مطر، ولكن تحديد العنوان من خلال الاسم يعطي للجسد الميت تعريفاً، وبالتالي يوثق لحادثة موته⁴⁰". من جهته، قدم شادي أبو كرم صورة فوتوغرافية بعنوان "جثة منفردة"، مهداة أيضاً إلى غياث مطر، يتكوّن فيها جسد مغطى بنور أبيض على الأرض في فضاء أسود بالكامل. عزلة الجسد المطلق في علاقته مع هذا الفضاء هي ما توحى بالموت في الصورة.

هذه أيضاً حال حكاية ابراهيم القاشوش، مغني وهنّاف للثورة في حماة، وُجد منحور الحنجرة في نهر العاصي وملقى جثّة، لنكتشف لاحقاً أن هذا الجسد الميت لا يعود إلى القاشوش. لكنّ الحكاية كانت قد انتشرت

³⁹ محمد عمران، "صورة الجسد المعذب في الفن التشكيلي السوري المعاصر"، في "أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة"، دمشق/بيروت، دار ممدوح عدوان، ٢٠١٦، ص ٣١٥-٣١٦.

⁴⁰ المرجع نفسه، ص ٣١٦.

وتركت أثرها في الفنّ ملهمةً العديد من الأعمال. رسم خليل يونس القاشوش مقطوع العنق، وقدّم وسام الجزائري عملاً بعنوان "القاشوش عصفور الحرية"، يطير فيه من مكان النحر في عنق الميت عصفورٌ. وفي مجموعة "جراح" خصّص جابر العظمة صورة فوتوغرافية للقاشوش الذي تخرج من حنجرتة في الصورة ظلال أبادٍ بشرية. جسد القاشوش في هذه الصور حيويّ، في حالة تعبيرٍ كأنه ما يزال حياً، يدلّنا جرح العنق على حكايته.

تتعلّق المجموعة الثالثة بأحداثٍ مأساويةٍ دمويةٍ جرت في مناطق متفرّقة، حملت أسماءها عناوين الأعمال، ليصبح الجسد الميت هنا رمز المكان المنكوب. في لوحة "حماة ٣٠، ٢٠١٢" يستعيد الفنّان خليل يونس مجزرة عام ١٩٨٢، كتب عنها أيضاً محمّد عمران: "يظهر في رسم (حماة ٣٠، ٢٠١٢) لخليل يونس جذعٌ أنثويّ عارٍ على خلفية سوداء. يشير عنوان العمل إلى مرور ثلاثين عاماً على حدوث مجزرة حماة. الدم، اللون الأحمر، يهيمن على الجذع باستثناء الثديين، حيث نرى آثار الطّب التي خلّفتها عملية استئصال الحلمات⁴¹". تعبّر عمليّة تقطيب الحلّة المستأصلة عن ندوب الذاكرة الجمعيّة السوريّة إزاء الأحداث التي جرت في تلك المدينة.

عنوانٌ آخر "كرم الزيتون" للفنانة شذى الصفدي يذكّر بالمجزرة التي عاشها هذا الحيّ في حمص، ويصف الناقد محمّد عمران العمل قائلاً: "نشاهد فيه جسداً مستلقياً تتشابك فوقه، بالإضافة إلى يديه، ثلاث أيدي أخرى وكأنّ هناك من يريد أن يسحبه إلى الخلف. في وسط اللوحة، إلى جانب هذا الجسد، يبرز طفلاً بملاح حزينة يحمل تحت إبطه شيئاً ما يشبه الكتاب [...] إلى جانبه تبدو غيمةً سوداء صغيرة تمطر مطراً أسود اللون⁴²".

كذلك، يذكر محمّد عمران في بحثه عن الجسد الرسم المعالج على برنامج الفوتوشوب "من الحولة إلى السماء" لسومر سلام: "نرى أجساد الموتى تستقرّ على خلفية ذات لونٍ برتقاليّ غير نقيّ، تصعد إلى السماء بوضعيّة مقلوبة على عكس المشاهد النمطيّة التي تصوّر الأرواح وهي تصعد إلى السماء. وعلى الرغم من اختلاف هيئات الأجساد الميتة – بعضها مقيدٌ بالحبال يحاكي الصورة الواقعيّة للمجزرة – وأعمارها، إلا أنها تتقاسم ذات الملامح وكأنّها تنتمي إلى عائلةٍ واحدة⁴³". تسيطر الهيئة الطفوليّة أيضاً على هذه الكائنات السابحة نحو السماء، فمعظم ضحايا الحولة من الأطفال.

نذكر أيضاً مجموعة سكينتشات الفنّان عبد الكريم مجدل بك عن الجسد الميت، وكلّها تحمل عناوين أماكن جرت فيها أحداثٌ مأساويةٌ وعنيفة: "سقط في الخالدية ١"، "سقط في الخالدية ٢"، "تحت سماء بابا عمرو"، و"كرم الزيتون". طريقة الرسم على الأبيض والأسود وطريقة وضع اللون على سطح اللوحة أدخلنا الأعضاء البشريّة، التي تميل إلى الزوال، بعضها في بعض. كما تختلط في هذه السكينتشات الكتل اللونيّة التي تشكّل أعضاء الجسد بالكتل اللونيّة للدماء.

تحاول مجموعة من لوحات محمّد عمران توثيق الطقوس المتعلّقة بالموت كالتشيع والدفن. في التشيع يحمل عشرات المتظاهرين الجسد الميت الذي يتميّز عنهم بكفنه، أفواههم مفتوحةً للهتاف أو البكاء أو

41 المرجع نفسه، ص ٣١٢.

42 المرجع نفسه، ص ٣١٢.

43 المرجع نفسه، ص ٣١٣.

الاحتجاج. في لوحةٍ أخرى تحضر لحظة الفجيرة: الجسد المكفّن مسجّى فوق عربة، ووجوه الأحياء من حوله توحى بأنهم في صدمة إدراك الموت، يوثّق الرسم تعابيرها المفجوعة.

إذا كان الكفن هو التعبير عن الجسد الميت في رسومات محمّد عمران، فإن الهيكل العظمي هو الذي يُمثّل هذا الجسد في لوحات "يوميات الموت السوري" للفنان عمران يونس. في عمله "آخر ليلة في دارياً" (رسم وحفر)، نرى مجموعة رؤوس طفوليّة بهيئة وجوه وجماجم في الآن عينه، وكذلك في عمليه "السويداء" و"تحية إلى يوسف عبدلكي" يتداخل على النظر هذان الشكلان. في عملٍ آخر تصبح هيكل الأطفال العظميّة أرسخ وضوحاً، وفي لوحة فحم استعمل فيها الفنان أيضاً البخاخ، ترسم أجساداً طفوليّة على شكل هيكل عظميّة، مستلقية-مدفونة، بجانب لعبة الحجلة، لعبة القفز على المربعات. تصيح أرقام المربعات أقرب إلى أرقام القبور، وتتحوّل الطفولة إلى أشباح عظميّة على الأرض. كتب عمران يونس عن أعماله: "من أنت أيها الموت؟ كيف يمكن أن تكون سورياً وحاضراً إلى هذه الدرجة، وتظلّ غامضاً ومجهولاً بالنسبة لنا؟"⁴⁴

يعالج الفنان أكرم الحلبي جسد الطفولة الميت بتقنيّة الفوتومونتاج في مشروعه "خد"، الذي كتب في تقديمه: "الصور تحكي بعض القصص التي عاشها مواطنون من سوريا. الصور ملقطة من أفلام تمّ نشرها في وسائل الإعلام. الأفلام الأصليّة تمّ تصويرها بواسطة الهواتف المحمولة أو الكاميرات البسيطة. لقد تمّ تصوير هذه الصور بدقة عالية من شاشة الكمبيوتر مباشرة، ومن ثمّ معالجتها ديجيتال ومن ثمّ كتابة نصوص على الصور، وتحويلها إلى الأبيض والأسود"⁴⁵. الكلمات المضافة إلى الصورة: أذن، عين، أنف، رأس، ذراع. يُكتب على كلّ عضوٍ موجودٍ في الصورة اسمه المعروف في اللغة، وكأنّ الأعضاء تفقد حضورها بسبب حجم المأساة والألم، فتحتاج إلى التسمية لأنّ الناظر لن يتعرّفها لكثرة ما طالها من تحويرٍ إلا بوضع أسمائها عليها. يشرح الفنان فكرة المشروع:

"هي عبارة عن سلسلة من الملصقات الصوريّة، حيث تشدّد الكلمات المدوّنة بالعربيّة والإنكليزيّة فيها انتباه المشاهد إلى مناظر الخراب الذي قد لا نشعر به من دونها. في عالمٍ نواجه فيه التخمة من وسائل الإعلام، تستوقفنا هذه الكلمات والحروف، فهي تشير إلى أطرافٍ وأجسادٍ، أو قد تبدو مبعثرة على الصورة، وتذكّرنا على الفور بشظايا القذائف المتناثرة أو الأبنية المهدمّة أو ربما أحجار بناءٍ محتملة من أجل إعادة بناء حياةٍ جديدة"⁴⁶.

وعن خياره الفنيّ بالجمع بين الكلمة والصورة، يقول الحلبي:

"بدأت بالتفكير في الصور الملطّخة بالدم التي تُعرض في نشرات الأخبار: لماذا لا أبدأ بكتابة ما أراه في الصور ذاتها؟ إذا جعلتُ الصورة أحاديّة اللون، وأزلتُ منها احمرار الدم ووضعت مكانه كلماتٍ ونصوصاً لتصبح الصورة التي تراها واضحةً وضوح الشمس: أيادٍ وأقدام ووجوه، فهل باستطاعتي صنع شيءٍ جديد؟ للكلمة مضمونها الخاص وكذلك الصورة، عندما أجمعهما معاً أبتكر شيئاً ثالثاً: مفهومٌ جديدٌ، شيءٌ أكثر قوّةً ويصعب تجاهله [...] إنّ قيامي بالكتابة على الصورة نفسها سيجعلها متألّسة ويُجبر الدماغ على مواجهة حقيقة الصورة بطريقةٍ مختلفة"⁴⁷.

⁴⁴ عمران يونس، من البيان المرافق لمعرضه في غاليري أوروبيا، ٢٠١٤.

⁴⁵ أكرم الحلبي، من البيان المرافق لمشروع "خد"، الموقع الإلكتروني للفنان، ٢٠١٢: akramalhalabi.com

⁴⁶ أكرم الحلبي، "لقاء مع الفنان"، مجلة أتاسي، العدد الرابع، ٢٠١٨.

⁴⁷ المرجع نفسه.

لكنّ أهم ما وضّحه الفنّان عن مشروعه هو عمليّة التلقّي التي أرادها للعمل الفنّي، القائمة على قراءة الصورة وقراءة النص:

"نقرأ كل حرفٍ على حدة، وفي اللغة العربيّة ليس من المألوف قراءة الكلمات بهذه الطريقة، فهذا شيءٌ تجريديّ ومتنافرٌ كلياً. إنّ هذا يعكس الشعور الذي يتولّد عند مشاهدة الأبنية والقرى المهذّمة. إنّ تبعثُر الأحرف والكلمات العربيّة فوق الصور يشير إلى الدمار الظاهر في الصور ذاتها. ومثلما تبدو بعض الكلمات على شكل شظايا أو أشياء مكسورة، هنالك أيضاً بعض الأماكن حيث تصطفّ الكلمات حول النوافذ والبيوت. في تلك الأماكن تصبح الكلمات أحجار بناءٍ، هي فرصةٌ لإعادة بناء ما تهدّم"⁴⁸.



أكرم الحلبي، "الن ننسى"، عمل رقمي، ٢٠١٢

من المثير للاهتمام تماثل الرغبة التي ينطلق منها كلُّ من أكرم الحلبي في مشروع "خد" وخالد بركة في مشروع "صور غير معنونة"، في إخفاء صورة الجسد من الإعلام والصحافة، واستبداله بعناصر بصريةٍ أخرى. عمل كلا المشروعين على صورٍ أنتجتها وسائل الإعلام والميديا، وانطلقا من فكرة إخفاء الجسد المتألّم أو الميت، والتلاعب بصورته من أجل حمايته، ليصلا إلى نتيجةٍ مؤثّرة، وهي إعادة إنتاج الألم للمتلقّي بطريقةٍ جديدةٍ ومبتكرةٍ بصرياً.

⁴⁸ المرجع نفسه.



خالد بركة، من مجموعة "صور غير معنونة"، عمل رقمي، ٢١ × ٣٠، تصوير براء الحلبي، ٢٠١٤

في مشروع خالد بركة خمس صور فوتوغرافية مأخوذة من الفيديو، كلها لأشخاص يحاولون إنقاذ ضحايا القتل والقصف والتفجير. لكنّ الفنّان يخفي الجسد المصاب، المحمول، الميت بغطاءٍ من اللون الأبيض، متسائلاً: "ما التأثير الذي يحدثه غياب أو حضور الجسد في الصورة الفوتوغرافية الفنية؟ هل يمكن لفعل الحذف أن يكون فعلاً حمائياً؟ هل يمكن لغياب الجسد أن يؤدي دوراً في تجسيد حضوره؟"⁴⁹

هناك طبقاتٌ متعدّدة من العنف في هذه الصور المأخوذة من مناطق متنوّعة: عنف القصف، عنف الفيديو حين تختار أن تعرض الضحايا، وعنف الفنّان الذي يتدخّل ليغطي الجسد في هذه الأعمال. يقتطع الفنّان مكان الجسد، ويغطي الجلد بالأبيض، فيخفي هوية الميت-الضحية بعملية فنية. هذا الفعل القاسي والحماي يضيء على وجود الضحية من خلال تغييبها، يظهرها ويحجبها في نفس الوقت.

تعالج أعمال النحت البرونزية بعنوان "ربطة شعر" للفنانة رندا مدّاح موضوعة الجسد الميت أيضاً، خصوصاً بهيئته الطفولية. تكرر رندا مدّاح رغبتها في أن يكون العمل النحتي معلقاً كلوحة، فنرى الأجساد مقيدةً بربطة شعرٍ إلى الأعلى. توحى الشحنة التعبيرية للكتل النحتية بالجهنمية، والمنحوتات التي تتعدّد فيها الأجساد شبيهةً بالجثث المدفونة، أمّا المنحوتات المكوّنة من جسدٍ وحيدٍ فتظهر وكأنّها مازال على المشنقة.

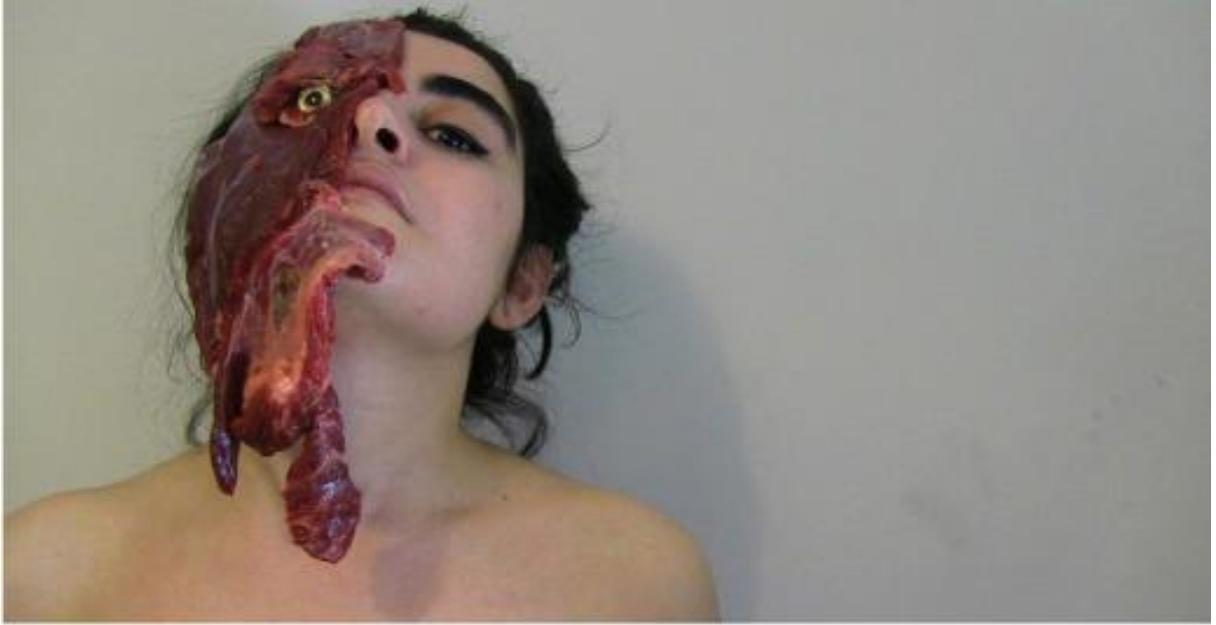
كتب محمّد عمران عن هذه الأعمال: "أجسادٌ مسحوقة، مشلولة، منكسرةٌ وخائفةٌ، تتفوق بعضها على بعضٍ أحياناً وتتعجن بعضها ببعضٍ أحياناً أخرى، تتجذب بقوةٍ نحو الأرض وكأنّها نائمةٌ أو ميتةٌ أو

⁴⁹ خالد بركة، من البيان المرافق لـ "صور غير معنونة"، الموقع الإلكتروني للفنان، ٢٠١٦: khaledbarakeh.com

مدهوسة [...] تلك الكائنات الجحيميّة [...] تعكس، بشكلٍ ما، صورة العنف المتصاعد في سوريا، والتي تتقاطع بشكلٍ أو بآخر، مع عوالم الفنّان جيروم بوش الخياليّة⁵⁰. أيضاً اهتمّ الشاعر جولان حاجي بالبعد الجحيميّ-الجسديّ-التعبيريّ في أعمال رندا مداح، مستعيراً رؤية عمانوئيل سويدنبورغ عن الجحيم: "عمانوئيل سويدنبورغ رأى الجحيم. قال إنّ خالفها قد هندسها على شكل إنسانٍ وكساها جلدًا، يسكنُ بشرٌ عراءٍ أعضائها وظلماتٍ أحشائها. إنّها تُعاش من الداخل، مسخاً حيّاً في جوفِ إنسانٍ آخر. لكلّ منا جهنّمه الشخصيّة، بكامل صفاتها الإنسانيّة وشخصها، والتمايزة عن جهنمات غيرنا⁵¹".

الجسد المتألّم

لا تختلف معالجة الأعمال الفنيّة لموضوعة الجسد الميت عن تلك التي تتناول الجسد المتألّم إلا بكونها تعبيراً عن تجارب العنف، والألم، والفقد التي يعيشها المجتمع السوريّ على العموم، وليس عن أحداثٍ معيّنة. في مشروع "المسلخ" تصوّر الفنّانة هبة الأنصاري جسدها فوتوغرافياً وعلى وجهها قطعةً من اللحم القابل للاستهلاك وعين سمكة. في الصورة يتقمّص الجسدُ الحيّ، أي جسد الفنّانة، الجسد الميت، تكتب الفنّانة: "أنقمّص الأشلاء، يتكدس اللحم على وجهي⁵²". كذلك تحضر أشلاء فرادى، ذراعٌ وصدرٌ منزوعان للتوّ عن الجسد. تتميّز أعمال "المسلخ" بهذه العلاقة بين الجسد الحيّ والجسد الميت، وكذلك بحضور جسد الفنّانة مباشرةً داخل الصورة الفوتوغرافيّة وهي تتعامل مع الأشلاء.



هبة الأنصاري، من مجموعة "المسلخ"، تصوير ضوئيّ، ٥٠ × ١٠٠، ٢٠١٣

⁵⁰ محمد عمران، "رندا مداح: فصل في الجحيم"، العربي الجديد، ٤ أيلول ٢٠١٦.

⁵¹ جولان حاجي، "مخلوقات رندا مداح"، صفحات سوريةّة، ٤ أيلول ٢٠١٦.

⁵² هبة الأنصاري، من البيان المرافق لمشروع "المسلخ"، الفنّ والحريّة، ٢٠١٥.

على مستوى اللوحة، يحضر الموت تعبيرياً في معرض "النساء والحرب" لخالد تكريتي. أغلب لوحات المعرض رسوماتٌ وجهيةٌ وجذعيةٌ لنساءٍ في حالة جمودٍ وحدادٍ أمام رهبة الموت. لكن في إحدى اللوحات يتحوّل الحضور البشريّ إلى هيكلٍ عظميٍّ، ليقف أمام الناظر بدلاً من الأجساد الأنثوية. كذلك الشحنة التعبيرية مكثفةٌ في لوحة "الفتى جمال" للفنانة ساندي قسطون، حيث يتحوّل أعلى رأسه إلى بقايا أبنيةٍ محروقة. يصير العضو الجسديّ هنا مدينةً مدمّرة.

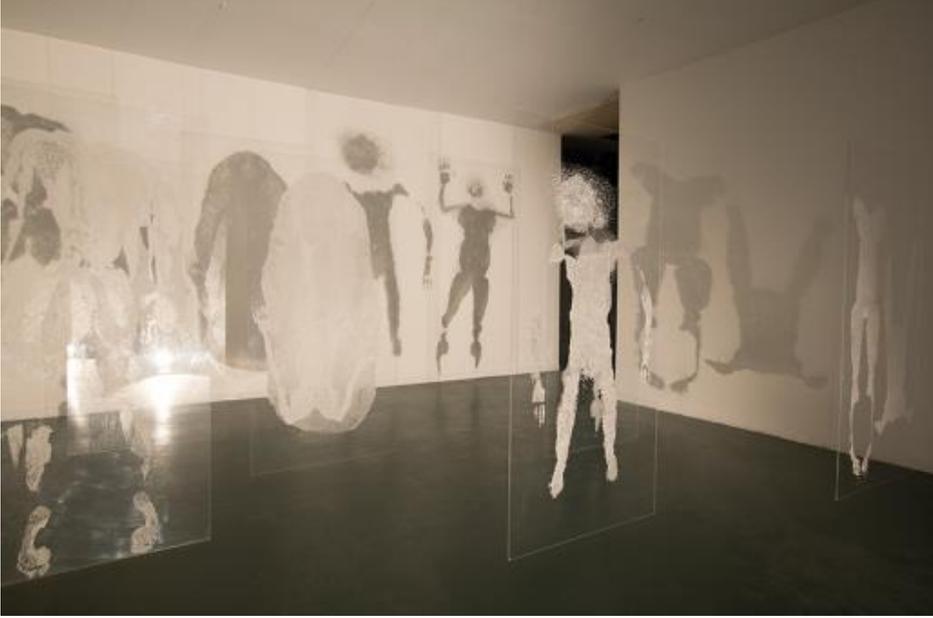
رغم أن معرض الفنانة سارة شمة يحمل عنوان "بورتريهات حرب أهلية عالمية"، إلا أنّ جميع لوحات المعرض تُظهر الأجساد كاملةً، إذ لا تقتصر على الوجوه. وتضمّ اللوحة أحياناً أكثر من عنصرٍ، قطعة لحمٍ معلقة إلى جانب جسدٍ بشريّ مربوط في حالة تعذيب. كأنّ الفنانة ترى أن بورتريهات المجتمع السوريّ ليست صوراً وجهيةً بل مشاهداتٍ للعنف والتعذيب والألم. كتبت عن هذا المعرض ساشا كرادوك: "لوحاتها ليست لوحات حربٍ بالمعنى المباشر، بل تأخذنا اللوحات في رحلةٍ سينمائيةٍ في مشاهد الحرب، تعرض لنا مقتطفاتٍ من التعذيب ومن ضحايا [...] الحرب"⁵³.

مشروع التجهيز "وعود" للفنانة شذى صفدي من الأعمال الفنية التي تميّزت في تناول الجسد المتألم. يقدّم العمل مجموعة هياكل عظميةٍ محفورة بالطباعة على زجاجٍ صناعيٍّ، ومعلقة في صالة المعرض، بينما ترسم الإضاءة المسلّطة عليها ظلالاً على الجدران. توحى آثار الهياكل العظمية بالمستحاثات، بقايا الأجساد الأولى في اللقى المكتشفة، وهي تحيل أيضاً إلى الضحايا. هذه الأجزاء الجسدية هي أرواحُ الفنانة:

"قد تصعد الأرواح بصمتٍ وبخفاءٍ، لكن المعاناة التي عايشتها، نضالها ضد الخوف، يدفعنا نحن الأحياء للالتزام تجاهها بالعود. لكننا نسينا وعودنا لأبائنا، نتذكّرُها أياماً ولا نلبث أن ننساها. كما أنّنا لم نشهد الأحداث حين وقوعها، بل بعد وقوعها. أصبحت المشاهد محفورةً في ذاكرتنا. ألا يجب أن نعتذر من تلك الأرواح التي كافحت لإخراجنا من الظلمة؟ لقد بقينا موجودين، على قيد الحياة، إلا أنّ حريتنا مازالت غير مكتملة. أنتم الأموات، ولكن نحن أيضاً موتى"⁵⁴.

⁵³ ساشا كرادوك، من البيان المرافق لمعرض "بورتريهات حرب أهلية عالمية" لسارة شمة، لندن، غاليري ترومان برويري القديم، ٢٠١٥.

⁵⁴ شذى صفدي، من البيان المرافق لمعرض "وعود"، الموقع الإلكتروني للفنانة، ٢٠١٢: shadasafadi.blogspot.com



شذى الصفدي، "وعود"، ٨ قطع بليكسي غلاس محفورة، تصوير رولا حلواني، ٢٠١٢

أيضاً، يربط المشروع النحتي "ذاكرة" للفنانة نور عسليّة بين الجسد والعنف والذاكرة، كتبت عنه آنا والاس تومبسون:

"يبرز في سلسلة أعمال نور عسليّة، "الذاكرة"، ما يبدو كوجهٍ عائمٍ في سائل. فالمنحوتة المصنوعة من الطين الكامنة في داخل الراتنج الشفاف تبدو بشريّةً بشكلٍ خارق للطبيعة، إذ إنها تشبه الموميאות البشرية التي اكتشفت بعد قرونٍ، راسخة في الجفت ومحفوظة تماماً كأنّها نائمة. وتشرح نور عسليّة: "في منحوتاتي تشير العيون المغلقة إلى اللحظة بين الحياة والموت، فأنا أعرف هذه اللحظة بلحظة السلام: هي المرحلة الأخيرة من الحياة والمرحلة الأولى من الموت". وبالفعل، فإنّ السكينة والنور في هذه المنحوتة يزيدان من الشعور بالهدوء الذي تثيره العيون المغلقة – إذ إنّنا لا نعرف إذا كان الوجه نائماً وحالماً أو إذا كانت العيون مغلقةً إلى الأبد في الموت. تقول عسليّة: "في بلدي، تُخلق المنحوتة لغرضٍ مجازي بحت. أما أنا فأريدُ أن أقدم الوجه في المنحوتة بأسلوبٍ معاصر". ومع ذلك، فإنّ الوجه الضعيف والمكشوف في وقتٍ واحدٍ يبقى مغلقاً كلياً بالنسبة لنا، فذكرياته مسجونةً في داخله مثل الحشرات داخل العنبر. وهذا هو نصف المقصد بالنسبة لعسليّة. تقول نور عسليّة التي كان يعمل والدها في تحنيط الحيوانات: "يتعلّق عملي بذاكرة المواد وليس بموضوعٍ معيّن. كان أبي يحنّط الأجساد، بينما أنا أحنّط اللحظات"⁵⁵.

في منحوتة "ثكالي" يقدم الفنّان عاصم الباشا أجساداً طينيةً لرجالٍ ونساءٍ يقفون شاخصين بأبصارهم نحو الأعلى، نحو السماء حيث الأرواح التي فجعوا بفقدانها، ألوانهم شبه الموحّدة بين الزهريّ الفاتح والترابيّ تعكس وحدة الحال. إنها حال الجسد السوريّ الذي فارق جسداً آخر، وأصبح الآن محكوماً بالأمّ الفراق.

⁵⁵ آنا والاس تومبسون، "مشروع ذاكرة، نور عسليّة"، مجلة آتاسي، العدد الثاني، ٢٠١٨.

جسد النزوح

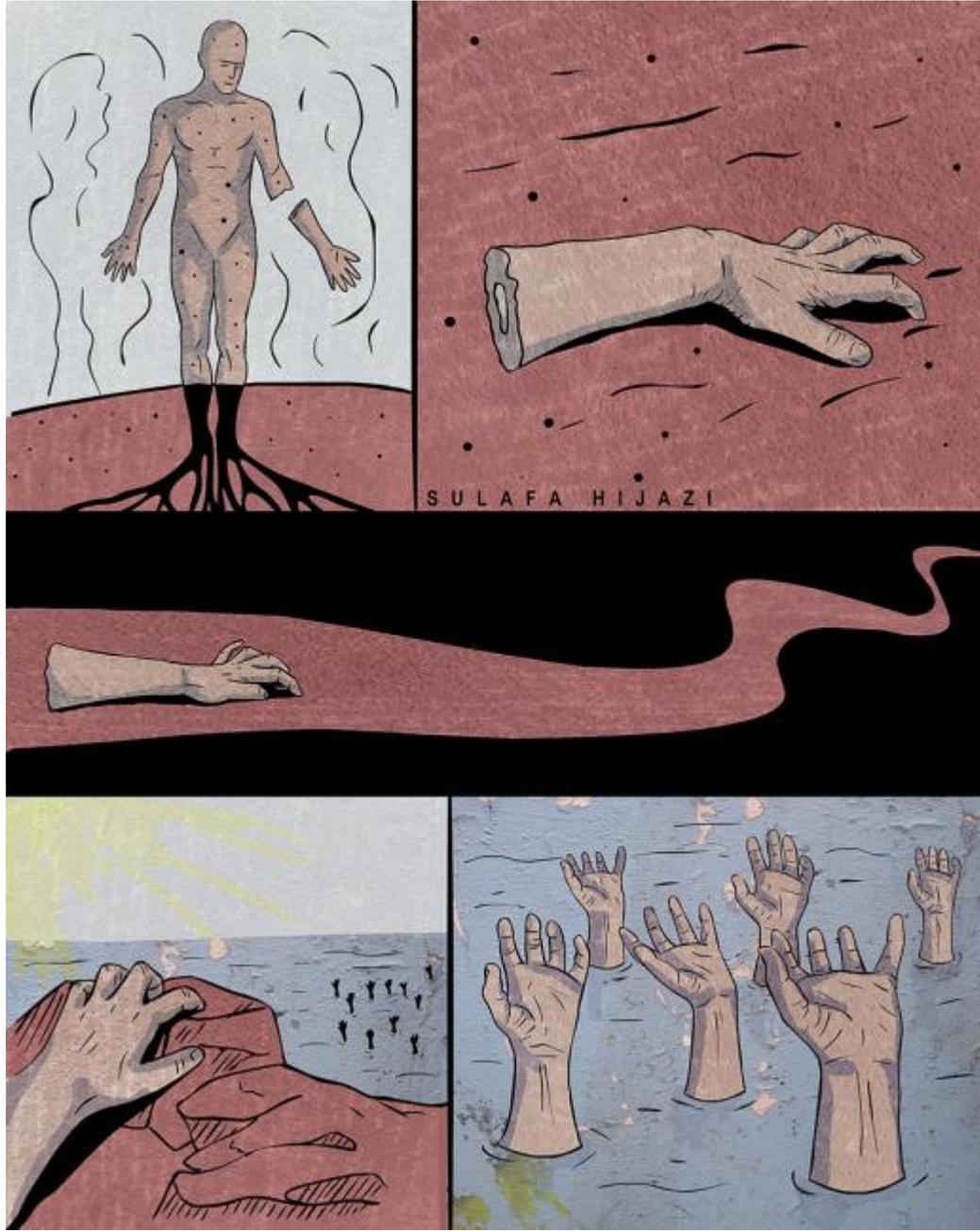
نتناول أخيراً الجسد الذي اختبر تجربة النزوح والهجرة القسريّة. يعالج الفنّان خالد تكريتي الصور الصحافيّة لخروج العائلات التي بقيت على قيد الحياة من حصار ومعركة مخيم اليرموك في ضواحي دمشق، ويلوّنها بالأزرق. هي لوحاتٌ تسعى إلى إعادة تمثيل الصورة الفوتوغرافيّة بأدوات اللوحة. إنّها المحاكاة المباشرة للحدث كما جسّد في الوثيقة.

في سلسلة لوحاته "فوق الصراع" ينطلق الفنّان محمّد خياطة من رغبةٍ في أن يحمل الفرد وطنه، فضاءه، مكانه، مع جسده. يتضمّن الجسد في لوحاته كلّ الإشارات المتعلّقة بالمكان. في لوحته "العودة أو الغربة أو المتواري عن الأنظار"، يمتدّ الجسد بعيداً في السحب التي تتخلّلها حقائب سفرٍ ملوّنة، على رأسه تُنصب خيمة نزوحٍ تمنح الرسم بعداً مأساوياً. الخيمة هي المصير المرافق للنازح حتّى في أحلامه حول مكانه الذاتيّ الخاص، وهي تدخل أيضاً في تكوين جسده كجزءٍ منه.

الجسد النازح عند سعود العبد الله هو حضورٌ أنثويّ. يتحوّل شال المرأة إلى بقجة النزوح، ولجسدها أربع أقدامٍ تعبيراً عن حركة الرحيل. ويرسم ياسر صافي على خلفيّة بيضاء أباً، ورأس أمّ، وثلاثة أطفال يشكلون لوحته "نازحون في الريح". حضور الأجساد في اللوحة عبارةٌ عن كتلٍ لونيّة موضوعةٍ برهافةٍ على سطحها، توحى بأنّ مصير أصحابها هو الانتقال إلى المجهول. ويرسم أيضاً في لوحته "المخيم" أجساداً إنسانيّة متداخلة، منها البالغ ومنها الطفوليّ، وفي لوحةٍ أخرى يُظهر النازح جسداً يتلمّس الدفء، يقف إلى جانب المدفأة في حضورٍ متقشّف.

في معرض "دياسبورا" ترسم الفنّانة سارة شمّة الشتات على اعتباره مفهوماً نفسياً-جسدياً، وتقدّم بورتريهاتٍ وجهيّة تتبدّل داخل اللوحة الواحدة بين مرحلةٍ وأخرى من عمر الإنسان: وجه الكهل مرسومٌ مباشرةً فوق وجه الطفل، ووجه الفتى إلى جانب وجه العجوز. يضمّ هذا المعرض عشرين لوحةً رُسمت في عدّة مدنٍ تنقلّت بينها الفنّانة. لا يتجسّد الشتات في معرض سارة شمّة عبر حركة الجسد المتنقّل أو النازح، بل عبر أثر الزمن في أعضاء الجسد، في الجلد، وعبر العلاقة بين الماضي واللحظة الحاضرة، والمأل الذي تعكسه الوجوه.

في عمل "الجوء"، توظّف الفنّانة سلافة حجازي الجسد للتعبير عن هذا الموضوع. اللوحة مقسمةٌ إلى خمسة أقسامٍ، تروي حكايةً كما في القصص المصوّرة، تنفصل فيها الذراع عن الجسد الإنسانيّ المغروس الجذور في التربة، لتبدأ رحلة النزوح وحيدةً، متّجهةً نحو البحر، حيث تعثر على عشرات الأيدي التي تغرق وتطلب النجاة. اللجوء أو النزوح في هذه اللوحة هو انسلاخ العضو عن أصوله، عن جسده. العضو، اليد هنا، يحاول وحيداً اجتياز البحر، ليكتشف أنّ الأيدي التي سبقته مازالت عالقةً في المياه.



سلافة حجازي، "الجوء"، عمل رقمي، ٧٥ × ٦٠، ٢٠١٤

على مستوى النحت، يُقدّم "النازح" في عملٍ لخالد ضواء، له نفس العنوان، كجسدٍ طينيٍّ مهشّمٍ يحمل حقيبة سفر. وعند عاصم الباشا جسد النازح برونزيّ رفيعٌ يذكرُّ بأجساد ألبرتو جياكوميتي، وهو أيضاً في حركةٍ نحو المجهول: جسدٌ مُنارٌ، يعكس الهشاشة والخفة القابلة للتلاشي. أما يامن يوسف فيقدم منحوتةً طينيةً بعنوان "نازح"، يظهر فيها رأسٌ يحمل بقجة الرحيل. منحوتات "زورق" البرونزية للفنان حمادة مدّاح تعالج النزوح بأسلوبٍ أكثر رمزيةً، فالجسد في المنحوتة يتكوّن ليبدو كالزورق.

٢. الجسد من منظور ثقافيّ أعمّ

يتناول هذا القسم مجموعة الأعمال الفنيّة التي استمرّت في معالجة موضوعات الجسد الأخرى المعروفة في تاريخ الفن. لا تطرح هذه الأعمال بشكلٍ مباشرٍ التجربة السياسيّة السوريّة الراهنة بمقدار ما تعالج مفاهيم ثقافيّة مثل: الجسد الحسيّ، والذكورة والأنوثة، والجسد الذاتيّ الشخصيّ، والجسد والبيئة.

الجسد الحسيّ

تهتمّ أعمال المصوِّرة الفوتوغرافيّة والنحاتة ليلي مريود بالجسد في بعده الحسيّ، تكتب:

"يمثّل جسد الأنثى حجر الأساس في عملي. حيث تلتقي فيه التناقضات والمفارقات والازدواجيّة والنزاعات الثقافيّة والاجتماعيّة. هو أيضاً الصورة الخارجيّة للمشاعر والأحاسيس، والواجهة المرغوبة والمطابقة للصورة النمطيّة للمرأة: تنازع الوجود المسجّل في اللحم. إن كانت المرأة ساحة معركةٍ مشرّعةٍ لكل أنواع العنف، فهي أيضاً قوّةً حيويّةً لا تُقدَّر. ينطلق عملي من هذه المادة الخام وكأنّه ينطلق من فوضى عضويّة ليخلق منها عملاً يخالف كلّ الأفكار السائدة. فهو يحوّل كلّ الحدود بين الحياة والموت، الذاكرة والغياب، المقدّس والمدنّس، القبح والجمال. كيف تُبرز شاعريّة وجمال الأطلال⁵⁶"

أمّا عن عملها "في أحلك العتم سيكون هناك ضوء"، فتكتب الفنّانة: "يُسائل عملي المنهجية الثقافيّة الاجتماعيّة في التعامل مع المحظور. أعالي تدرس العلاقة بين الفرد والآخرين، الوهم والرغبة، الخوف الاجتماعيّ والقلق الناتج عن التعقيد والتناقضات في المعتقدات الاجتماعيّة. الحميميّة هي نقطة الانطلاق التي تسمح بالعبور من الفردانيّة إلى العالميّة. جسد المرأة مرهونٌ ومسلوبٌ لمقولات الدين، السياسة، والمجتمع⁵⁷".

تجمع ليلي مريود بين الموضوعات الجندرية ومسألة القيود المفروضة ثقافيّاً واجتماعيّاً على جسد المرأة، لكن ما يميّز تجربتها هو العمل الحثيث على موضوعة الجسد الحميم وعلاقته بالذاكرة. تحاول الفنّانة أيضاً عبر صورها الفوتوغرافيّة إعادة مُساءلة معايير القبح والجمال المتعلّقة بالجسد الإنسانيّ، والجسد الأنثويّ بشكلٍ خاص.

تأخذنا أعمال المصوِّرة الفوتوغرافيّة عمار عبد ربه إلى الجسد الإيروتيكيّ العاري. يرى الفنّان أنّ سياسة الرقابة وحجب الجسد لم توصل ثقافتنا إلى النتيجة الأخلاقيّة المرجوة، ويتساءل: "لماذا نجد نسب التحرّش في الدول التي تسمح بتصوير العري أقل من نسب التحرّش في الدول التي تمنع تصويره؟⁵⁸" يكمن الفارق في نسبة الحرّيّة، فالحرّيّة الأكبر تعني حمايةً أكبر وحالات تحرّش أقل. ويختم بالقول: "حرّيّة أكثر تعني فنّ أجمل⁵⁹".

56 ليلي مريود، من البيان المرافق لأحد أعمالها، معرض "ثورات شخصيّة"، دبي، غاليري أتاسي، ٢٠١٩.

57 ليلي مريود، من البيان المرافق لعملها "في أحلك العتم سيكون هناك ضوء".

58 عمار عبد ربه، من فيديو "عن حرية تصوير الجسد العاري"، درج، ١٧ كانون الثاني ٢٠١٩.

59 المرجع نفسه.

إذاً، تحاول أعمال عمار عبد ربه مُساءلة الثقافة العربيّة في علاقتها مع العربي: "في بلادنا نستطيع تصوير الجثث، لكن يُمنع علينا تصوير جسدٍ عارٍ"⁶⁰. في معرضه "الحقيقة العارية" عمل الفنّان على العلاقة بين الجسد العاري والحرف العربيّ، فغطى أجزاءً من صور أجساد نسائه بعباراتٍ مكتوبةٍ من منظورٍ "حروفيّ". وفي معرضه "منمّرة" ألصق الفنّان فوق صور الأجساد النسائيّة بلاكاتٍ معدنية تحمل نُمر سيّارات تغطي النهود والبطون، لإدانة تلك الإحالات اللغويّة إلى السيّارة من أجل الحديث عن المرأة: "أردت أن أطرح أسئلةً تتعلّق باستخدام مفرداتٍ كاملةٍ تربط بين النساء والسيّارات من حولنا، لا شكّ أنّكم سمعتم أحدهم يقول في حديثه عن امرأة "لديها دفاعات جميلة"، أو "يلزمها حدادة وبويا" هذا ينطبق على بلادنا العربيّة كما على فرنسا والعديد من البلدان الأخرى. والسؤال الذي يُطرح الآن: ألم يحن الوقت للتخلّص من كلّ هذه الممارسات؟"⁶¹ قسوة المقاربة اللغويّة بين المرأة والسيّارة، يحولها الفوتوغرافي هنا قبحاً على المستوى البصريّ.

أمّا عن مشروع التجهيز والوسائط المتعدّدة "دخلت مرة في جنينة" للفنّانيتين كريستيل خضر وبيسان الشريف، بالتعاون مع المسرحي وائل علي، فجرى على النحو التالي:

"يدخل المتلقي إلى صالةٍ تضمّ تسع ساعاتٍ للأذن معلّقة على الحائط بجانب كلّ منها عملٌ فنيّ من تجهيزٍ أو لوحة، ينصت عبر كلّ سماعة إلى حكاية، جمعها القائمون على المعرض ليستلهموا منها أعمالاً فنيّة. لقد تمّ اختيار الحكايات لتتضمّن ما هو متعلّق بالشهوة. يحضر الجسد هنا عبر الحكايات المتعلّقة بتجارب شهويّة، جنسيّة، إثاريّة. هي حكايات واقعيّة من "مدنٍ ساخنة" حسب تعبير صانعي المعرض. من سوريا، فلسطين، لبنان، ومن العراق. اجتمعت لتشكّل نماذج عن الحكايات الذكوريّة والأنثويّة، والتجارب الحميميّة في العشق والجنس في زمن الحرب"⁶².

الجسد الجنديّ

عالجت بعض الأعمال الفنيّة الذكورة والأنوثة في الثقافة البطريركيّة انطلاقاً من مفهوم الجسد. يدمج بعضها بين الجسد الجنديّ والجسد السياسيّ، كما هي الحال في مشروع للفنانة هبة الأنصاري تناولت فيه سلطة داعش، وفيه تدين ثقافة النقاب التي فرضتها الدولة الإسلاميّة. تصوّر الفنّانة مجموعةً من الأقنعة الشبيهة بنقاب داعش، تصنعها من الساتان، وتضيف إليها عناصرٍ أزياءٍ تبديها هزليّة. إنّ تغطية الجسد قد تحيلنا إلى مزيجٍ بصريّ يوحى بالخوف والذعر والهيجان الكوميديّ الساخر. كتبت أنا والاس تومبسون عن هذا المشروع: "للوهلة الأولى، قد تبدو هذه الأقنعة السوداء في سلسلة أعمال هبة الأنصاري غير المعنونة مضحكةً أو حتّى سخيّة. لكن عندما تنظر إليها لفترةٍ أطول، تشعر بارتباك. هنالك شيءٌ مؤثّرٌ جداً في الطريقة التي تحدّق فيك تلك العيون الميتة مثل شبحٍ منبوذ. تجلس هذه الأقنعة مثل ثقوبٍ سوداءٍ بمحاذاة خلفيّة هادئةٍ زرقاء كالسما، إشارةً إلى المصير اليأس الذي مُنيت به النساء اللواتي استخدمهن التنظيم الإرهابيّ كعبيدٍ لأغراضهم الجنسيّة"⁶³. في المشروع نفسه، تصوّر الفنّانة أيضاً هذا الجسد المستبدّ لتسخر منه.

⁶⁰ المرجع نفسه.

⁶¹ عمار عبد ربه، من البيان المرافق لمعرضه "منمّرة"، بيروت، المركز الثقافي الفرنسي، ٢٠١٩.

⁶² علاء رشدي، "دخلت مرة في جنينة. حكايات حبٍ ساخنة في بلاد تحترق"، رصيف ٢٢، ١٣ آذار ٢٠١٩.

⁶³ أنا والاس تومبسون، "هبة الأنصاري عمل فني"، مجلة أتاسي، العدد الثاني، ٢٠١٨.



هبة الأنصاري، "الديكتاتوريات الجديدة"، تصوير ضوئي، ٧٠ × ١٠٠، ٢٠١٥

في معرضها "في ذكرى الأبوية" تنجح الفنانة ريتا أديب في تقديم معرضٍ مفاهيميٍّ بامتياز، حيث يمكن قراءة الأعمال الفنية التي تقدّمها بوسائط تتنوّع بين النحت واللوحة والتجهيز والفوتوغراف، كتنويعاتٍ على موضوعٍ واحدٍ هي السلطوية الذكورية. تكتب في البيان الخاصّ بالمعرض: "يتناول هذا المعرض مهمة السخرية من الذكورية، وذلك من خلال تسليط الضوء على هيمنة السلطة الأبوية وطريقتها في محاولة التهام الفراغات والسيطرة عليها"⁶⁴.

تحضر السخرية بشكلٍ واضحٍ في مجموعة أعمال المعرض، أبرزها نسخة معدّلةٌ تعيد تقديم لوحة "الرقص" الشهيرة للفنان الفرنسي هنري ماتيس، ١٩١٠، يصوّر فيها خمسة أجسادٍ نسائيةٍ في حالٍ من النشوة والرقص:

"في نسخة الفنانة ريتا أديب من اللوحة تُستبدل الأجساد الأنثوية بخمسة أجسادٍ ذكوريةٍ، مرسومة بطريقة الغروتسك، فترسم كلّ أعضاء الجسد الذكوريّ بطريقة مضخّمة، من حجم الرؤوس، الأعين، الأفواه، الأسنان، وباقي أعضاء الجسد، وتبلغ السخرية من الحضور الذكوريّ ذروتها في هذه اللوحة حين ترسم الفنانة بداخل أفواه الرجال عضواً ذكرياً بارزاً يخرج منها، وكأنّ اللسان والفكر الذكوريّ يختزلان إلى القضيب المسيطر على التفكير البطريركي"⁶⁵.

⁶⁴ ريتا أديب، من البيان المرافق لمعرضها "في ذكرى الأبوية"، بيروت، غاليري رميل، ٢٠١٩.

⁶⁵ علاء رشدي، "ريتا أديب، ذكور السلطوية. كائناتٌ هزليّةٌ آيلةٌ للانقراض"، المدن، ١٦ كانون الأول ٢٠١٩.

في المعرض أيضاً تجهيزُ بعنوان "اللجام"، ينحو منحىً مختلفاً من حيث الأدوات المستعملة وطريقة التعبير عن موضوعة السلطوية الذكورية على الجسد الأنثوي:

"يجد المتلقي نفسه أمام لجامٍ حديديّ، وهو أداةٌ استعملت في أوروبا في القرن السادس عشر لمعاقبة وتعذيب وإذلال المرأة، توضع هذه الأداة حول رأس المرأة وتضغط بجزءٍ حديديّ مسطحٍ على اللسان لمنع المرأة من الكلام، ثم يقودها الرجل في الأماكن العامة من خلال ربطها بحبلٍ ليخبر العامة بأنه قام بتأديبها. قامت الفنانة بارتداء هذه الأداة، لمعايشة التجربة ذاتياً، وأضافت لمعرضها أربع صورٍ فوتوغرافيةٍ تظهر فيها تحت سلطة وسطوة هذا اللجام⁶⁶".

توظف أعمال ريتا أديب أسلوب النقد، والسخرية الهزلية، والغروتسك التضخيميّ، فتركز في أعمالها على الأثر المضحك والمستفز في الآن عينه في المتلقي، وتدمج بين الألم الناتج عن السلطوية الذكورية والتعامل الساخر معها في العمل الفني الواحد. كل ذلك انطلاقاً من الجسد، ومن حضوره في الحيز الثقافي-البصري-الجمعيّ.



ريتا أديب، "اللجام"، تصوير ضوئيّ لعمل أدائيّ نحتيّ من الحديد، ٢٥ × ٢٥ × ٣٠، ٢٠١٩

في فيديو أدائيّ بعنوان "ظلام تحت النور" للراقصة يارا حاصباني، تجلس الفنانة على كرسيّ وكأَنَّها مقيدةٌ، وترتدي نقاباً أسود، ويسلّط عليها الضوء من زاويةٍ علويةٍ فقط. الجسد المقيد المحجوب هو الظلام في ضياء هذا الوجود. تؤدّي الفنانة حركاتٍ تعبيريةً تبين جسدها مكبوتاً، مقيد الحركة، وفي نهاية الفيديو تطالعنا عبارة: "لا تقبلي أن تكوني دمية".

⁶⁶ المرجع نفسه.

الجسد والبيئة

قليلة هي الأعمال الفنيّة العربيّة التي تنطرق إلى موضوع البيئة. في معرض "تخلّي" للفنان محمد خياطة تحضر البيئة كموضوع أساسي، ويكون الجسد وسيطاً لمقاربتها فكرياً وثقافياً. في مجموعة من الصور فوتوغرافيّة، يطلب الفنّان من الموديل ارتداء قناع يغطي الرأس بالكامل، مصنوع من الأكرابود على شكل الكتل الإسمنتيّة المصمّمة لصدّ الأمواج، تضعها الشركات العقاريّة على المواقع الساحليّة لبناء مشاريع سياحيّة. من جهة أولى، يدخل الفنّان جسد الموديل داخل العمل الفني، لكن لي طرح عليه، من جهة ثانية، تجربة ارتداء الإسمنت، فيختبر بشاعة التعامل جسدياً مع هذه المادة. يشير عنوان الصورة "النزاع" إلى توسّع التلوّث ليمتدّ إلى الجسد البشري. نرى في هذه الصورة سيّارات بلاستيكيّة ملوّنة وقد تراصفت جنباً إلى جنب على جسد امرأة عارية. يعبر الجسد العاري في الصورة عن جماليّة الإنسان التي تُمحي تحت تراكم السيارات في مدينة بيروت، كما يوضّح الفنّان⁶⁷. يكتسح الإسمنت، نقيض الطبيعة، جسد الإنسان هنا، فيختفي الرأس تارةً للإشارة إلى غرق الإنسان في هذه المادة، ويختفي العربي طوراً ليغطي الإسمنت على جماليّات الجسد البشري.



محمد خياطة، "النزاع"، عمل تركيبّي في صورة فوتوغرافيّة، ٦٠ × ٨٠، ٢٠١٨

الجسد الذاتيّ – الشخصيّ

تتناول بعض الأعمال الفنيّة الجسد من زاوية ذاتيّة خاصّة بالفنّان وحده، دون إحالات إلى التجربة السياسيّة أو إلى الثقافة العامّة. مثلاً، مشروع "خياطة عيون" للفنانة نور عسليّة هو حكاية خاصّة عن الجسد:

⁶⁷ من لقاء خاصّ مع الفنّان محمد خياطة.

"بدأت حساسيتي للعين تتفاقم تدريجياً بعد انحسار بصر والدتي التي اضطرت إلى تلقي حُقن في منتصف العين، كنت أرافقها للقيام بهذا الإجراء. تبعها خضوع ابنتي لجراحة مطوّلة لعينها. كان خانقاً التفكير بأنني سلّمتها بيدي للطبيب ليقوم بشق عينها، وكنت طوال ساعات الجراحة أفكر كيف أتعرض للغرز بدلاً منها. طبعثُ صوراً لعيني على ورق الأرزّ الهش، ثم قمت بخياطاتٍ عديدةٍ عليها. مع التطبيق مراتٍ عديدةٍ تحوّلت هذه العملية إلى صياغةٍ فنيّةٍ، وانخفض تعنيف الصورة، صرت أنسج خطوطاً ودوائر على العين وحولها. بالنسبة لي اليوم، هذا الفعل اليدوي المتكرّر هو نوعٌ من التخدير النفسي Psychédélique"⁶⁸.

٣. الجسد كجزءٍ من العمل الفنيّ

لم تقتصر تجلّيات الجسد في الفنّ التشكيليّ السوريّ المعاصر على اعتباره موضوعاً فنيّةً سياسيّةً وثقافيّةً، بل وظّف الفنّ السوريّ الجسد كجزءٍ من العمل، وأدخله في صلب أدوات التعبير ليصير وسيطاً فنيّاً كما في الحملة الفنيّة الاجتماعيّة "لا بالأذرع المكسورة" التي أشرنا إليها سابقاً.

ضمن فنون الأداء الحركيّة الجماعيّة التي وُظّفت في الاحتجاجات الشعبيّة، عرف الحراك السوريّ كذلك منذ عام ٢٠١١ ظاهرة "الFLASH موب". هي عروض أداءٍ حركيّةٍ تُحضّر مسبقاً لتُقدّم في الأماكن العامة، ينقل عبرها المؤدّون إلى المارة تعبيراً شعوريّاً، أو موضوعاً اجتماعيّاً يرغب الفنّانون بطرحها للنقاش العام. تدمج هذه العروض بين تقنيات المسرح الحركيّ وتقنيات الرقص الكوريغرافيّ، من دون حوارٍ أو كلامٍ منطوق، فتلجأ أحياناً إلى تقنيات مسرح البانتومايم، أي أداء العروض الصامتة.

يطرح زياد عدوان وعمار المأمون "المظاهرات الطيّارة" كنوع من عروض الأداء الجمعيّة أيضاً. المظاهرات الطيّارة مظاهراتٌ سريعةٌ، يتمّ التحضير لها لتدوم دقائق قليلة في ظلّ منع التظاهر في سوريا. غايتها الأساسيّة الاحتجاج السياسيّ، والتعبير عن رفض النظام القائم، والتأثير في المحيط البسيط على مستوى الشارع أو السوق، مما يحوّل المارة إلى جمهورٍ يستقبل رسالة هذا العرض، وغالباً ما يتمّ تصويرها للإعلام. يتطلّب هذا النوع من التظاهرات أداءً يكون فيه الجسد عنصراً أساسيّاً إلى جانب الغناء والرقص والتصوير.

الجسد في كلّ من عروض "الFLASH موب"، و"المظاهرات الطيّارة"، ومشروع حملة "لا بالأذرع المكسورة" هو جسدٌ مجهول الهوية لا اعتباراتٍ أمنيّة ولا اعتباراتٍ أخرى متعلّقة بالعمل الجماعيّ. في المقابل، توظّف مجموعةٌ أخرى من الأعمال الفنيّة جسد الفنّان نفسه. ذكرنا حين تناولنا علاقة الجسد بالسلاح فيديو "المقدّس والمدنّس" للفنانة ألينا عامر التي استعملت جسدها لتقلب الماء المقدس بولاً. تناولنا أيضاً كيف أدخلت ريتا أديب جسدها الشخصي كجزءٍ من العمل الفنيّ حين صوّرت نفسها مرتديّة اللجام والناج. كذلك حضر جسد الفنانة هبة الأنصاري في صور مشروعها "المسلخ" مرتديّة قطعاً من اللحم الحيّ لإدانة العنف المستشري وبصريّات الجثث.

تطرّقنا إلى مشروع "تخلّي" لمحمّد خياطة وقد أدخل في عمله جسد الموديل الإنسانيّ. يركّز الفنّان أيضاً على هذه التقنيّة في مشروع "رسوم في صور": "في هذا العمل، أطلب من الناس أن يحملوا رسومي عالياً، ثم تُستبدل وجوههم بالوجوه الموجودة في الرسوم بشكلٍ فعليّ. أحبّ أن استكشف تراصف أفكار

⁶⁸ نور عسليّة، من البيان المرافق لمشروعها "خياطة عيون"، معرض "ثورات شخصيّة"، دبي، غاليري أتاسي، ٢٠١٩.

وهويّات الناس مع البيئة المحيطة بهم⁶⁹. ليست اللوحات المرسومة هي العمل الفنيّ في هذا المشروع، بل الصور الفوتوغرافيّة الناتجة عن حمل الموديلات المصوّرة لهذه اللوحات، ووضعها بدلاً من الرأس.



محمد خياطة، "أم الزلف"، لوحة في صورة فوتوغرافيّة، ٦٠ × ٨٥، ٢٠١٧

في عملها الأدائيّ "صوتي الصغير لا يكذب"، تحضّر الفنّانة خديجة بكر واقفةً في صالة العرض مع ضفائرٍ شعريّةٍ طويلةٍ تصل حتّى الأرض، ومن بين الضفائر تنسدل سماعاتٌ صوتيّةٌ يلتقطها المتلقي ويسمع من خلالها حكايات نساء سوريات عن النزوح بأصواتهنّ، ومن ضمنها قصّة الفنّانة نفسها. لا يحضر جسد الفنّانة فقط كجسدٍ مؤدّ، بل أيضاً كوسيطٍ يقوم ببيتّ رسالة العمل الفنيّ في الصالة، تقول الفنّانة: "غايتي بالسماح للمشاركين بلمس شعري، هو أن أجعل القصص جزءاً من ذاكرتهم بهدف خلق الاتّصال بيني وبينهم. الذاكرة هي التي توحدنا على المستوى الإنسانيّ، كما يوحدنا الألم كسوريين ونساء⁷⁰".

⁶⁹ محمد خياطة، "لقاء مع الفنّان"، مجلة أتاسي، العدد السادس، ٢٠١٩.

⁷⁰ خديجة بكر، من البيان المرافق للعمل، معرض "ثورات شخصيّة"، دبي، غاليري أتاسي، ٢٠١٩.



خديجة بكر، "صوتي الصغير لا يكذب"، عمل أدائي، ٢٠١٨-٢٠١٩

أشرنا أيضاً إلى توظيف فنانة الأداء يارا حاصباني جسدها في عرضها "ظلام تحت النور"، الذي يعالج مسألة القمع الممارس على الجسد الأنثوي في ظل الثقافة البطريركية. ونضيف هنا مشروع "النشول" للفنانة عينليل التي أخفت هويتها لتبتكر شخصيةً فنيّةً جديدة: "عينليل" التي تستعمل اللباس الصحراوي التقليدي في إخفاء كامل الجسد والوجه لتقدّم عروض أدائها المسرحي. إنّ رغبة حجب الجسد هنا هي المنطلق لابتكار شخصيةً فنيّة. لكن أيضاً موضوع العرض الحركي هي الجسد، تكتب الفنانة: "يتفاعل هذا العرض مع إجراءات الصوت والحركة. تولد شخصيةً وهميّةً في صحراء خالية وتتحرك تدريجياً على وقع

الموسيقى مستحوذةً بذلك على المكان ومحزرةً الجسد في مشهد ارتجاليّ تجريبيّ. يبدأ العرض باستكشاف طرق تعبيرٍ بدائيّةٍ من خلال الجسد، الصوت، الآلات الموسيقيّة، ويتمثّل التصاعد في أساليب صحراويّةٍ ومن بلاد ما بين النهرين. هو تجربةٌ لتحديد جذور تواصلٍ جسديّةٍ خارج نطاق اللغة⁷¹.

أخيراً، يفتح فيديو "قيد النظر" للفنانة رندا مداح الأفق للبحث في قدرة العمل الفنيّ على تجاوز حدود الجسد. تمّ تصوير هذا الفيديو من سطح البناء الذي تقطن فيه الفنانة في مجدل شمس: "من خلال تركيبيةٍ معقّدةٍ لمرايا متحرّكة، يربط الفيديو جانبي الخطّ الحدوديّ الذي اخترق مرتفعات الجولان السوريّة حيث تقع مجدل شمس على خط وقف إطلاق النار، شاهدةً على الانفصال المأساويّ بين معظم السكان المحليّين الذين تمّ ترحيلهم إلى سوريا وأولئك الذين لم يعد باستطاعتهم العودة إلى منازلهم والاجتماع مع عائلاتهم⁷²". مكنّ تصوير ما تعكسه المرايا من تجاوز الحدود التي رسمتها خطوط إطلاق النار والمعاهدات الدوليّة، لتُظهر ما يجري على طرفين جغرافيين يُمنع عليهما التواصل لأسبابٍ سياسيّة.

المراجع

- حاجي، جولان، "مخلوقات رندا مداح"، صفحات سورية، ٤ أيلول ٢٠١٦.
- رشيدي، علاء، "دخلت مرة في جنينة. حكايات حبّ ساخنة في بلاد تحترق"، رصيف ٢٢، ١٣ آذار ٢٠١٩.
- رشيدي، علاء، "ريتا أديب، ذكور السلطويّة. كائناتٌ هزليّةٌ آيلةٌ للانقراض"، المدن، ١٦ كانون الأول ٢٠١٩.
- رشيدي، علاء، "عرض فنّي يحرق في تجربة الاعتقال"، المدن، ٥ أيلول ٢٠١٩.
- عمران، محمّد، "التأثيرات ما بعد الحداثيّة ووسائطها الجديدة في المحترف التشكيليّ السوريّ المعاصر"، مجلة أتاسي الإلكترونيّة، العدد الرابع، ٢٠١٩.
- عمران، محمّد، "دينو أحمد علي: المتفرج مستدرجاً إلى زنزانة"، العربيّ الجديد، ١ نيسان ٢٠١٥.
- عمران، محمّد، "رندا مداح: فصل في الجحيم"، العربيّ الجديد، ٤ أيلول ٢٠١٦.
- عمران، محمّد، "صورة الجسد المعذب في الفنّ التشكيليّ السوريّ المعاصر"، في "أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة"، تقديم حسّان عبّاس، دمشق/بيروت، دار ممدوح عدوان، ٢٠١٦.
- والاس تومبسون، أنّا، "هبة الأنصاري، عمل فني"، مجلة أتاسي الإلكترونيّة، العدد الثاني، ٢٠١٨.
- والاس تومبسون، أنّا، "مشروع ذاكرة، نور عسليّة"، مجلة أتاسي الإلكترونيّة، العدد الثاني، ٢٠١٨.

⁷¹ عيّنيل، من البيان المرافق لمعرض "أثام ملهمة"، بيروت، المركز الثقافي الفرنسي، ٢٠١٩.

⁷² رندا مداح، من البيان المرافق للعمل، معرض "ثورات شخصيّة"، دبي، غاليري أتاسي، ٢٠١٩.

الجسد المؤنث في الفنّ

نماذج من التجربة التشكيلية السورية المعاصرة

نور عسليّة

أتحدّى ذاتي هنا حين أضع نفسي ضمن خطتي الكتابية لموضوع ما، إذ طالما خضت نقاشاتٍ مضنية مع الزملاء حول تمسّكي بتحديد ذاتي عن عملي الكتابي ما أمكن. اقتضى هذا النصّ أن أخوض في كيانِي الفنيّ تمهيداً لما سيليه، بوصفي مهتمّةً في عملي الفنّي بالجسد المؤنث على وجه الخصوص، أطرحه كمثالٍ على طبيعة العلاقات التي قد تربط بين عين الفنان وعين الناقد إذا اجتمعنا في فردٍ واحد.

أرغب بدايةً في الحديث عن عملي في الفنّ، فأهيبُ بالتدريج قراءاتي الحرّة لعددٍ من الأعمال الفنيّة، أستعين بها كأمثلةٍ على مقارباتٍ متنوّعةٍ للجسد المؤنث، وأسبقها بتمهيدٍ نظريّ، إذ يبدو لي أنّ الاستناد إلى صياغاتٍ بحثيّةٍ ضروريّ، فمقاربة جسد المرأة قد تغيّرت عبر التاريخ من الصيغة الفنيّة اليونانية، المرتبطة بالأساطير والتأليه أولاً، وبالبعد الجماليّ الصرف والنسب الذهبيّة ثانياً، إلى صيغةٍ معاصرةٍ انبثقت عن صلب التوجّهات الفنيّة، خصوصاً الحركة السوريالية، وعن تياراتٍ فكريّةٍ أخرى وحركاتٍ نسويّة. أتناول تالياً حضور الجسد المؤنث في المشهد التشكيليّ العربيّ المعاصر الذي لا يمكن حصره، على عكس ما يعتقد كثيرون، في مجابهة التحريم والمحاذير، بل يتعدّها إلى مسائلٍ فنيّةٍ ووجوديّةٍ مختلفة، وأخرى متعلّقة بالانتماء والهويّة والأمومة وغيرها. أمّا عن التجارب السوريّة المعاصرة التي سأستحضرها هنا، فقد اخترتها لأنّها تحيل إلى شرائح متنوّعةٍ وتنتمي إلى أجيالٍ مختلفة، تضع كلّ واحدةٍ منها جسد المرأة في سياقٍ مغايرٍ تبعاً لرؤية وتجربة الفنّان الذاتية، فمنها ما يضع نصب اهتمامها جسد الأم أو الجدّة، ومنها ما يركّز على بورترية ذاتيّة، وأخرى تصوّر الجسد العاري بمنحى جنسانيّ، ومنها ما يحدّد هويّة جسد المرأة دون أن يخفي ما يشير إليها بشكلٍ غير مباشر.

في باريس

انتقلتُ إلى باريس لدراسة الفنّ نظريّاً بعد أن كنت قد تعلّمت أوليّات النحت في كليّة الفنون الجميلة في دمشق، وما كنت أتخيّل أن أبدأ هنا بتفتيت مجاهل المعرفة، حيث أخذت أدرك بشكلٍ عمليّ معنى "كلما قرأت أكثر شعرت بنقص أكبر". وعندما بدأت العمل على رسالتي لنيل درجة الماجستير سيطر عليّ الفضول لاستكشاف أعمال بيكاسو بالدرجة الأولى. كنت سابقاً لا أستسيغ معظم أعماله وكان هذا بالذات أحد دوافع البحث. وإن كنت ما أزال لا أجد متعةً في بعضها حتّى اليوم، فإنّ نظرتي نحو نتاج الفنان الأشهر قد تغيّرت بشكلٍ جذريّ خلال عملي ضمن إطار دراستي. في هذه المرحلة كنت منقطعةً عن ممارسة النحت، وكنت أتساءل عن غاية وأهميّة المنحوتات الورقيّة لبيكاسو، وجاء هذا الفضول نتيجة التأمل في مفارقة أنّ النحت كما أعرفه في بلدي الأم سوريا مرتبطٌ كمأله بمدى صلابته وقدرته على الصمود والخلود. في وقتٍ لاحق، شرعت أخصّص فضولي في سؤالٍ حول "مفهوم الهشاشة في النحت في النصف الأوّل من القرن

العشرين"، وبدأت الأسئلة الوجودية ببدايتها وتعقيدها تحفر طريقها في هذا البحث وفي حياتي الشخصية على حدٍ سواء. وفي عام ٢٠١٤، عندما طالعت رسالة الكاتبة البريطانية فرجينيا وولف، تلك الأخيرة التي تركتها لزوجها قبل أن تُنهي حياتها، تأثرت بشدة. لم يكن تأثري بسبب الحالة أو الواقعة، إنما تأملت مدى هشاشة البنية الأدبية للرسالة، وهذا أمرٌ تذكره الكاتبة نفسها في نصّ الرسالة، ووددت تقليد هذه البنية، بكلماتها المؤثرة والمعبرة الملقاة جنباً إلى جنبٍ دون ترابطٍ أدبيّ. على هذا النحو راكمتُ في صندوقٍ خشبي ست عشرة منحوتة: وجوهٌ وأيدي، كلّ قطعةٍ منها مغلّفةٌ بقمائشٍ أسود شفاف. يمكن إحالة هذه الأقمشة إلى مرجعيّاتٍ عدّة، لكنّها بالنسبة إليّ مأخوذةٌ عن غطاء رأس النساء المخصّص تقليدياً للحداد في عدّة مناطقٍ سوريّة. يتداخل هذا البعد المأتمّي مع معنى أسود الغواية المؤنث. بالرغم من ذلك، عندما عُرض العمل في بينالي النحت الرابع "جسد النحت Le corps de la sculpture" في دار غوستاف كايوت في مدينة بير عام ٢٠١٦، كانت لبعض المشاهدين رؤيةً مختلفةً إزاء هذا العمل بوجهه المغمضة العينين، فرأى العديداً أنّه يذكرّ بالموت الراهن في سوريا. ربما قد تسرّبت هذه الإغماضات الجماعية لوجوه السوريين الموتى إلى ذهني وبحثت عن مخرجٍ فتجلّت في هذا العمل. لكن حسب دوافعي الفنيّة فإن المحرّض الأساسي لهذا العمل هو الحساسيّة المؤنثة المفرطة والتأرجح بين لحظة البداية والنهاية، بين الخلود والفناء: الإغماضة الأخيرة الواقعة بين اللحظة الأخيرة في الحياة والأولى في الموت.



نور عسليّة، "رسالة من فرجينيا وولف"، داس وقماش، ٥٠ × ٧٠ × ١٢، ٢٠١٥

تُشتقّ الحساسيّة الفنيّة المفرطة لدى الفنّانات من تكوينهنّ الفيزيولوجي. بإمكاننا على الفور استحضار التلامس اليومي (بمعنى الاعتيادي) مع مواد عضويّة مثل الدم والشعر والأظافر والجلد والحليب في حالة الأمومة. تشكّل هذه الكلمات المنفرة للقارئ مفاتيح استدلاليةً تتيح لي إدراك اختلاف عمل الفنّانة المرأة عن عمل الفنّان الرجل. أي أنّ الفارق ليس في الدرجة الإبداعية، فكلاهما لا شكّ ساعٍ إلى الخلق

والتمايز، بل يكمن الاختلاف في الرؤية الداخلية للخامات والثيمات والأسئلة الوجودية مثل الولادة والموت. تُفضي هذه الحساسية النابعة من مجمل ذات الفنانة، بشقيها العاطفي والعقلي، إلى دقاتٍ تعبيرية قد تصل أحياناً إلى حدود العنف البصري. إنَّ هذا التصوّر المختلف لدى النساء يدفع الفنانة في كثيرٍ من الأحيان إلى تسجيل صورتهنّ الجسدية في العمل، بل ويقودهنّ إلى استخدام أجسادهنّ كأداةٍ لتنفيذ العمل أو كجزءٍ من العمل أو كعنصرٍ بصريّ.

في الواقع، يلعب الاتجاه الفني دوراً مهماً في إظهار الهوية الأنثوية في الفنّ. ولا شكّ أنّ أحد أبرز الأمثلة هنا هو تجربة الفنانة السورباليات. تستنبط السورباليّة بنيتها في الدرجة الأولى من الرغبات والخيال المتطرّف والتركيبية الخيالية للأحلام، حيث يتمّ تفعيلها مروراً بالوعي حتّى تتحوّل إلى تمثيلٍ حيّ مدرك. نرى هذا على سبيل المثال في عمل فريدا كاهلو "مستشفى هنري فورد" عام ١٩٣٢ الذي يصوّر إجهاضها، وأعمال نيكي دو سان فال (الواقعية الجديدة) في سلسلة "Nanas" منذ عام ١٩٦٥ بأحجامها النحتية العملاقة، و"الرماية Tirs" عام ١٩٦١، حيث أطلقت النار على كراتٍ مليئةٍ بالطلاء لتنفيذ أعمالها. بإمكاننا تمييز حالة من العنف لدى هاتين الفنانتين، وهو ليس فعلاً تحريضياً يبتغي جذب الانتباه، بل استخراجاً للهواجس العميقة التي تغذي حاجتهما إلى التعبير في تأرجحٍ بين إظهار هشاشةٍ معينةٍ ورفضها بشكلٍ صارخ.

بشكلٍ لافتٍ في تاريخ الفنّ، لعب السورباليون نساءً ورجالاً دوراً مهماً في الاعتراف بدور النساء المفكرات والفنانات وراعيات الفنّ، مثلما فعل كلٌّ من مارسيل دوشامب لدى ابتكاره شخصية "ر.روز سيلافي"، والمصوّر الفوتوغرافيّ مان راي في كتابه المشترك مع الشاعر بول إيلوار بعنوان "Facile" عام ١٩٣٥ الذي صوّر فيه جسد الموديل نوش إيلوار عاريةً كأرضيةٍ للكتاب، والرسّام ماكس إرنست لدى تعاونه مع الفنانة والكاتبة ليونورا كارينجتون في كتاب "La dame ovale" عام ١٩٣٩. كما كانت التجمّعات السورباليّة من أبرز التحركات التي روّجت للتعبير النسويّ في الفن منذ عام ١٩٢٠. على سبيل المثال، شهد معرض إيروس الدوليّ للسورباليّة الذي أقيم في غاليري جورج وايدنشتاين عام ١٩٣٨ حضوراً لافتاً للفنانات، إذ عرضت كلٌّ من ميريت أوبنهايم وصوفي تاوبر أرب ونيينا نيجري وأخريات جنباً إلى جنب مع الرجال. كما قدّم سلفادور دالي عملاً استثنائياً مرتبطاً بمكانة المرأة، بل تحديداً بمكانة جسدها في المجتمع آنذاك، وهو عمل "Taxi pluvieux". في هذا العمل التركيبيّ الذي لم يعد موجوداً اليوم، نرى "جسدين" لدميتين موضوعتين في سيارةٍ تغطيهما مواد عضويةٌ مثل فكّ القرش ونبات اللبلاب. طوال فترة العرض ترك الفنّان الماء يجري بسلاسةٍ وبطءٍ على الدميتين. وفقاً لأندريه بروتون، "بعد خمسة عشر يوماً [من افتتاح المعرض]، كانت السيدة مغطاة بالقواقع، كلّ شيءٍ كان موحلاً لجزاً كغشاءٍ مخاطي⁷³". في أحد جوانب العمل، يمثّل الجسد البلاستيكيّ المؤنث صورة الجسد المصنّع المجلّم بقلبه المحدّد والمجهّز كسلعة، ويتقاطع مع فكرة استخدام المرأة في التسويق. استخدم فنانون آخرون في المعرض ذاته دمي "مانيكانات" لنفس الغاية مثل كورت سيليجمان ومان راي وأوسكار دومينغيز وخوان ميرو وسونيا موسيه ومارسيل دوشامب وأندريه ماسون، بطريقةٍ تناهض حضور جسد المرأة بشكله المختزل - مجازاً - إلى دمية.

أمّا عن السياق النظريّ الذي أثار في تغيير النظرة إلى الجسد المؤنث في الفنّ، وعلى الرغم من مساعي نسويةٍ مبكرة، فإنّ تحليل مكانة المرأة في الفنّ، صورةً وشخصاً، لم يكن له صدى فعّال حتى أوائل الستينيات. أذكر من هذه المحاولات نصّ "La féminité en tant que mascarade" (١٩٢٩) بقلم

⁷³ André Breton, Germana Ferrari, *Entretiens morphologiques*, Notebook n° 1, 1936-1944, Londres, Sistan Limited, 1987, p. 56.

المحللة النفسية البريطانية جوان ريفيير – المشهورة بمواقفها النسوية المبكرة وترجماتها لسيغموند فرويد – عن مكانة النساء كمثلثات في المجال الفكري. على الرغم من أهمية هذه المحاولات ونهجها الثوري المبكر، الذي يعود تاريخه إلى بداية القرن العشرين، فإن دراسة جسد المرأة في الفن من وجهة النظر الجندرية، لم تلق اهتماماً أكاديمياً إلا في وقت متأخر، ومن أبرز هذه الدراسات ما قامت به المؤرخة والمنظرة الفنية ليندا نوكلن. في مقالاتٍ وكتبٍ عدّة، أبرزها كتاب **"الواقعية والتقاليد في الفن، ١٨٤٨-١٩٠٠"** الصادر عام ١٩٦٦⁷⁴. درست الكاتبة لأول مرة التمثيل الجريء للجسد الأنثوي في لوحة غوستاف كوربيه الشهيرة **"أصل العالم"**. تعتبر هذه الدراسة مدخلاً هاماً كرّس لدى الكاتبة توجهها النسوي وعزز بحثها الجندرية في السنوات اللاحقة⁷⁵. صحيح أن التطرق إلى لوحة **"أصل العالم"** هو، في جميع الأحوال، تطرق إلى عملٍ ثوريٍّ بمقاييس عدّة (وصاحبها كان قد انخرط في أحد أهم الأحداث الثورية الفرنسية عام ١٨٧١ في كومونة باريس)، لكن التركيز هنا هو على تحليل نوكلن الذي غير النظرة إلى جسد المرأة في اللوحة، على اعتباره امتداداً وتأكيداً على القيمة الثورية لدى الفنّان. وتكمن أهمية هذا التحليل في ابتعاد تأصيل العالم في الأنثى بوصفها الأمّ العذراء، بمعنى النقيّة، كما هي حاضرة في الثقافة الأوروبية بعيداً حتى عن الفنّ الديني حيث تأخذ الأمومة طابعاً مقدساً. ففي حين يشير العري في الفنّ القديم إلى تسامي الجسد، مثل التماثيل الإغريقية التي تصوّر الإلهات عاريات، تظهر تعرية الثدي مراراً في تصاوير العذراء كإشارة إلى الأمومة والعطاء وانتماء جسد الطفل إلى جسدها. والواقع أن النقلة الثورية لدى كوربيه هي اعتباره أن العالم ينتمي إلى الأعضاء فيزيائياً وليس روحياً، ليقدم عبر هذه الصياغة الفنية تعريفاً مغايراً لجسد المرأة.

وقوفي عند هذا العمل بالارتباط مع خلاصة تحليل نوكلن هو وقوف عند مفصل هام في تاريخ الفنّ المعاصر، يضعنا أمام نموذج جديد عن الدور الأساسي للتنظير في تعزيز توجهات العملية الإبداعية. إن هذا الدور النقدي الغربي الريادي قد أثر من دون شك، بشكل أو بآخر، على مسار الفنّ في العالم العربيّ.

يقدم كتاب **"الجسد المكشوف"**، الصادر عام ٢٠١٢ عن معهد العالم العربيّ في باريس، بانوراما سريعة عن حضور الجسد المؤنث في الفنون التشكيلية والتصوير الضوئي العربيّ المعاصر. تتناول بعض الأعمال المنتقاة أسئلة عميقة تبحث عما هو أبعد من جماليّات الجسد العاري وتطرح قضايا مختلفة، كما في أعمال سما شهابي وفاطمة مازموز وليلى مريود، تلك التي تتطرق إلى جوف الجسد من خلال استعراض دم الدورة الشهرية والحمل والإجهاض، وأعمال لمهدي جورج لحو يظهر فيها مرتدياً الحجاب، مثيراً التساؤل حول مسألتي الحجاب والهوية الجنسية في آن معاً. يكتب رونو موزوليه رئيس معهد العالم العربيّ في حينه في مقدمة الكتاب أن المعرض **"يلتزم بمساءلة الكليشيهات المتعارف عليها في العالم العربيّ التي يمكن اختصارها بالتعصب الديني⁷⁶"**، مع العلم أن الممنوعات في المجتمعات العربية لا تقتصر على المحظورات من وجهة نظر الدين والتحرير بشكلٍ صرف، بل تختلط مع الراهن الاجتماعيّ وتصبح واقعاً بديهياً. على سبيل المثال، وفي سياقٍ آخر، كان على المغنيّة الأكثر شهرةً في العالم العربيّ، أم كلثوم، ارتداء

⁷⁴ Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.

⁷⁵ Gretchen Sinnott, « Linda Nochlin. Courbet », Caareviews, 2008, consulté le 4 janvier 2021 : caareviews.org/reviews/1147#.X2z9L9MzbZc

⁷⁶ In Hoda Makram-Ebeid et Philippe Cardinal (dir.), *Le corps découvert. Catalogue d'exposition*, Paris, Institut du Monde Arabe, Hazan, 2012, p. 14.

ملابس الصبيان في طفولتها في كل مرة كانت تذهب فيها مع والدها لتعلم تجويد القرآن⁷⁷. أي أنّ الأنثى مضطرةٌ ليس فقط إلى تغطية جسدها، بل إلى حجب هويتها أيضاً في بعض الأحيان ضمن مجتمعٍ تسيطر عليه السلطة الدينية التي تتمدد أخذةً بعداً اجتماعياً.

أمّا عن الواقع السوريّ، فقد تناولت نصوصٌ عديدةً الظروف الاجتماعية والسياسية والتربوية في المجتمع السوريّ ومعاني الجسد وقيّمته تحت تأثير هذه الظروف المعقّدة والمرتبطة بعضها ببعض. في مقالها "مسارح قتل السيئات" مثلاً، تشير الكاتبة سمر يزبك إلى أن سوريا "تحتلّ الآن المرتبة الثالثة في العالم من حيث نسبة جرائم الشرف"، مع التنويه بأنّ المقال صادرٌ في ٢٠١٩. ثم تؤكّد: "نتماهى نحن النساء مع صورة القربان، ونُربّي على انتهاجها في سلوكنا اليوميّ، سواء أدركنا ذلك أم لا"⁷⁸. إنّ هذه الإحالة مرتبطةٌ كلّ الارتباط بتمثيل الجسد في الفنّ، فحضور الجسد المؤنث في الفنّ لا يمكن فصله عن حضوره في الحياة اليومية، وعن موقعه اجتماعياً، وعن اعتبارات فردانية خاصة لدى الفنان بغضّ النظر عن جنسه.

لكن لدى التأمل في حقيقة هذا الحضور، قد نجد أنّ بعض المتنفسات الجمالية كانت موجودةً بالفعل بشكلٍ عفويّ في المجتمع السوريّ، خصوصاً تلك المقبولة في الأوساط الريفية أو في المدن الصغرى. في نصّ خاصٍ للمصوّر السوري محمد الرومي (مولود في ١٩٤٥) في رثاء والدته بعد وفاتها في إسطنبول عام ٢٠١٢، كتبه وهو في طريقه إلى وداعها الأخير، يعبر الرومي بصدقٍ وشفافية عن صورة والدته في ذاكرته. حظيت بفرصة الاطلاع على هذا النصّ واستنذانه في نشر هذا المقطع: "إنّ مشهد والدتي في السبعينيات من عمرها تقف عاريةً حاملةً وعاءً فيه ثيابٍ غسلتها أثناء استحمامها تقوم بنشرها في فناء الدار الذي تطلّ عليه نوافذ عديدة للجيران هو أكثر المشاهد عذوبةً وحضوراً عند تذكري لها". إنّ هذا الوصف الاستثنائي المتحرّر من شوائب التحقّظ والمحاذير يتقاطع في صلبه مع طوباوية الجسد في تجليه الجماليّ البحث، وبمعزلٍ عن حضوره الأموميّ المحافظ، فلا شكّ في أنّ عين الفنّان تستنبط فلسفةً فنيّةً من المحيط الحيّ بصرف النظر عن الرابط الذي يجمعه بالأشخاص. والرومي صاحب هذه النظرة المتحرّرة ليس مهتماً على وجه الخصوص بتصوير الجسد العاري، بل يتعمّد في عدّة مجموعاتٍ تصوير اللباس التقليديّ للنساء والفنّيات السوريات كما في مجموعة "La steppe السهول".

⁷⁷ راجع لميا زيادة، "العصر الذهبي للعرب ونكساتهم في كتاب يا ليل يا عين"، مقابلة مع ليانا صالح، فرانس ٢٤، ١٦ تشرين

الأول ٢٠١٥: cutt.ly/7jXTHVk

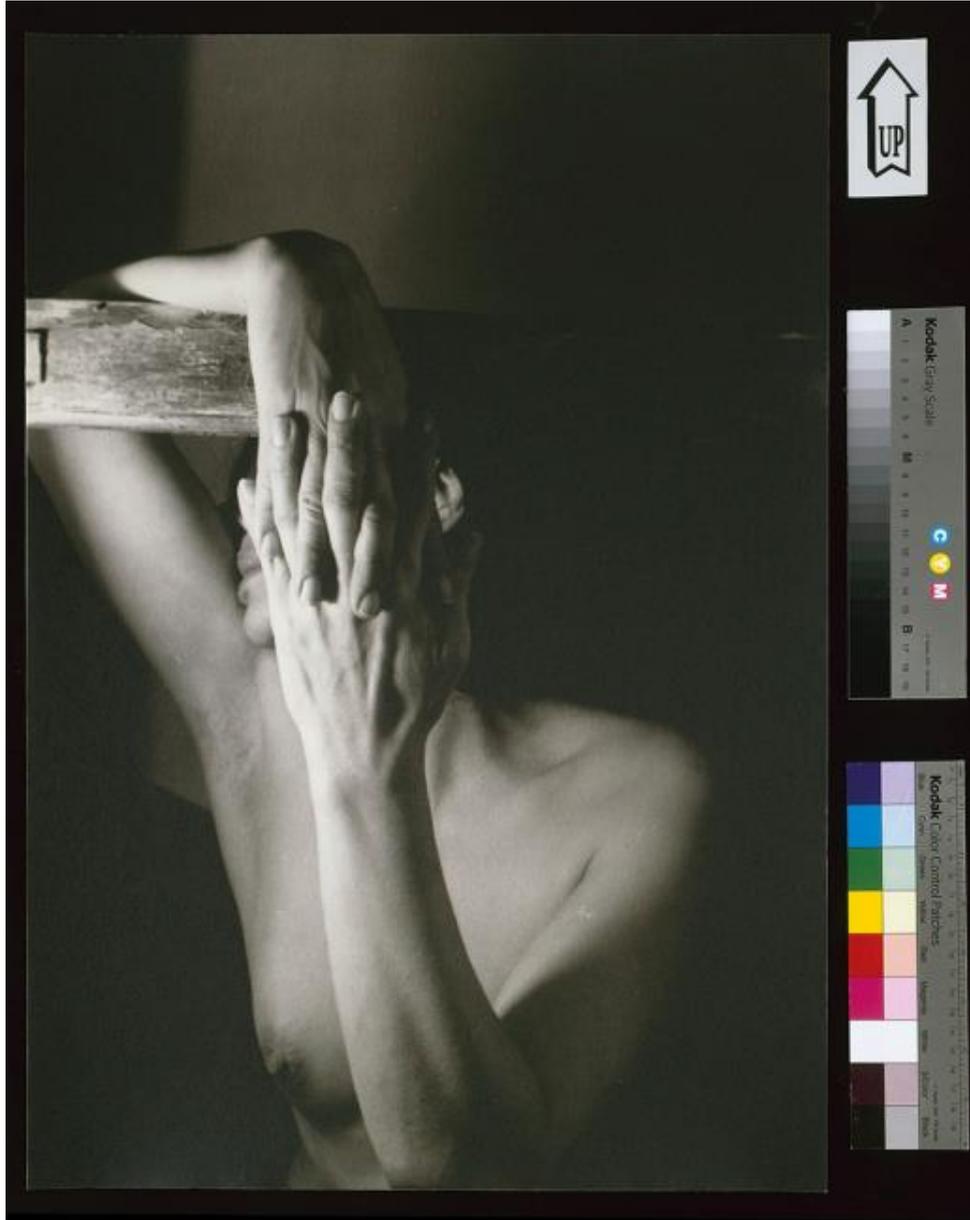
⁷⁸ سمر يزبك، "مسارح قتل السيئات"، الجمهورية، ١٠ كانون الثاني ٢٠١٩: cutt.ly/pmX3rDv



محمد الرومي، "السهول ٥، نساء من قبيلة السبعة"، تصوير ضوئي ديابوزيتيف ٣٦، ١٩٨٥

في منتجٍ فوتوغرافيٍّ سوريٍّ آخر، تستخدم الفنانة ليلي مريود (مولودة في ١٩٥٦) الجسد العاري كعنصرٍ جماليٍّ، لكن هذا العنصر لا يطغى ضمن الإطار الجماليّ على الرغبة في تقديم فكرتها حول علاقة التلامس المباشر بين الجسد المؤنث والمكان والعناصر الأخرى المرتبطة به مثل الأقمشة والأغطية والحليّ، تلك التي تقوم الفنانة بصناعتها تحضيراً لعالم الصورة الفريد الذي تقدّمه. ولمريود توجّه نسويٍّ إنسانيٍّ واضح المعالم، ورؤيتها الفنيّة تحمل مفاهيم عميقة متعلّقة بوضع المرأة وتركيبتها. تقول: "هويّة النساء تسكن أجسادهنّ. ثنائيّة الوجود والمظهر. نساءً حقيقيات، مزيّناتٌ بضماداتٍ، بحليّ، سجينات قناع اجتماعيٍّ، مرئيّاتٌ أو غير مرئيّات، سجيناتٌ في دور أيقونة الأمّ والصمت. [...] في نظرتهنّ، نقرأ كيانهنّ العميق، ألامهنّ، أفراحنّ، مقاومتهنّ، قوتهنّ وهشاشتهنّ"⁷⁹. عبر هذه الثنائيات المتناقضة تقدّم مريود تجسيدا عن حال المرأة بغض النظر عن انتمائها الجغرافيّ، وعن التقلّبات التي تعيش فيها مجبرةً بسبب حصار القوالب الاجتماعيّة، بما فيها إلزامها بطهرانيّة الأمومة وأحكامٍ مسبقةٍ خانقة. على هذا النحو، تتشكّل في أعمال ليلي مريود مساحاتٌ يتبدّى فيها الجسد المؤنث بكامل حرّيته مناهضاً لأيّ إجبار أو تقييد.

⁷⁹ In Hoda Makram-Ebeid et Philippe Cardinal, *op. cit.*, p. 160.



ليلي مريود، "نظام الأشياء"، طباعة على جيلاتين الفضة، ٦١ × ٤١، ٢٠٠٨



ليلي مريود، "في ظلّ السنين"، رسم وطباعة على جيلاتين الفضة، ٥٠ × ١٨٠، ٢٠١٠

وإذا انتقلنا إلى التأمل في تجارب تشكيلية أخرى، مثل تجربة الفنان صفوان داحول (مولود في ١٩٦١)، نرى الجسد في تجلياتٍ مغايرة. يحمل جسد المرأة لديه ترميزاً خُلمياً يشير إليه داحول دوماً عند تقديم أعماله، هو الذي يعنون العديد من لوحاته بـ "خُلم". من خلال هذا الربط مع منبع الأحلام الذي لا ينضب، يغدو الجسد مساحةً لتحقيق معانٍ متنوّعةٍ على المستويين البصريّ الفيزيائيّ والتأويليّ على حدّ سواء. خصوصاً أن معنى كلمة حلم لا ينحصر في النوم والخيالات اللاإرادية بل يحيل أيضاً إلى ما نرغب فيه ونسعى إليه. لذا نرى في "أحلام" صفوان داحول مساحاتٍ حرّةً توسّع معنى الأنوثة لتلامس تخوم حقولٍ ببيكولوجيةٍ أو فلسفيةٍ أو حتى جغرافيةٍ، عبر هذا الجسد المؤنث الحاضن للأفكار والرؤى المتعدّدة. صحيح أن التصنيفات النقدية للأعمال الفنية باتت اليوم مهمّةً أكثر تعقيداً من السابق بسبب تداخل الأساليب الفنية لدى الفنان الواحد، وبسبب التشعب الجغرافي لمنتبّعي النّيار الفنيّ نفسه، وبالرغم من أن صفوان داحول يعتمد الترميز بشكلٍ واضح، إلا أن إسهابه في تأمل ماهية الحلم وربطه بشكلٍ شبه دائم بالجسد المؤنث يحيل إلى نزعةٍ رومنسيةٍ داخليةٍ تحرّك عمله.



صفوان داحول، "حلم ٦٢"، أكريليك على قماش، ٣ × (١٨٠ × ١٥٠)، ٢٠١٣

في تجربةٍ أخرى، تجربة منذر كم نقش (١٩٣٥-٢٠١٩)، تظهر رؤيةً أخرى تعتمد بالدرجة الأولى على جماليّات الجسد المؤنث. مصدر إلهام الفنّان هنا هو التفاصيل الشكلية واللونية للجسد، ونتيجة منجزه الإبداعي هي صياغةٌ بصريّةٌ تطغى على الدوافع الفكرية أو الأدبية المحرّضة. أي أنّ جماليّات الجسد تتفوّق في حضورها على الفكرة في لوحة منذر كم نقش. يعيدنا اقتراب هذه الصيغة الفنية من التمثيل الجماليّ البحث إلى التصوير الكلاسيكيّ قبل القرن العشرين، أي قبل المساعي الثورية التي قدّمت، من بين العديد من الطروحات المجدّدة، تفكيراً مختلفاً عن جسد المرأة في الفنّ. هكذا، يعيد الفنّان إحياء الأجواء الأسطورية فيأخذ الجسد العاري أحياناً شكلاً شبيهاً بالبعجة في مقاربةٍ تحيلنا إلى أسطورة ليدا والبعجة وولادة فينوس، من خلال تراكيب مبنية على منحنيات الجسد، وعيونٍ مغمضةٍ بوداعة، وأجسادٍ متراخيةٍ مرسومةٍ سمّتها اللبونة، وفي خلفيتها تظهر سماواتٌ وغيوم شقّافة⁸⁰.

⁸⁰ راجع مثلاً أعماله على صفحة Syria.Art، تمّت المشاهدة في ١٥ كانون الثاني ٢٠٢١: cutt.ly/CjXnBIG

قبل قدومي إلى فرنسا كنت لا أزال أجهل الفنّ كما أراه اليوم، ولربما ما زلت أجهل الكثير. ويصادف أنني وصلت إلى فرنسا في السادس عشر من مارس ٢٠١١. في سوريا كان الفنّ بالنسبة إليّ حقلاً أدور حوله، أتلّمس أطرافه دون أن أستطيع استكشافه من الداخل. أسباب كثيرة تضع الفنّانين والمشتغلين بالفنّ في سوريا في موقف الفهم الضبابي، فمواضع النقص المعرفي في الفنون التشكيلية على وجه الخصوص كثيرة، تبدأ من المدرسة الابتدائية حتى الدراسة في كلية الفنون الجميلة، وتتضمّن نقص المصادر البصرية والمكتوبة والحية والتربوية على حدّ سواء. وإحدى العلامات التي أستدلّ بها على التغيّر الذي طرأ على رؤيتي هي تطوّر قراءتي لأعمال الفنان خالد تكريتي. كنت أشاهدها تلامس داخلي دون أن أستطيع حصر الأسباب التي تجعلني أنجذب إليها. ثمّة أمثلة عديدة في تاريخ الفنّ تدعو المشاهد إلى الاستمتاع بالفنّ دون البحث بالضرورة عن أعماق العمل أو إنشاء تصوّر تحليلي لروابطه الداخلية، أو إلى تدوّن العمل انطلاقاً من دوافع ذاتية، بعيداً عن المفاهيمية التي تركز على المتعة الذهنية والفكرية.

كنت أقف متسائلة عن غياب الهوية المكانية في أعمال تكريتي، وعن الاختزالات التعبيرية التي يستخدمها في التشخيص، إلى أن تمكّنت لاحقاً من استكشاف القيم المتعدّدة المطروحة في لوحته من خلال الجسد وحده. قبل اندلاع الحرب في سوريا، عاش تكريتي (مولود في ١٩٦٤) متنقلاً بشكلٍ أساسي بين باريس ودمشق وبيروت. بدأ بالرسم في سن مبكرة جداً، وكانت إنجازاته لافتة، كان لديه إصرارٌ جعل عائلته تشعر بالقلق من تأثير الفنّ على مساره الدراسي بسبب قضائه وقتاً طويلاً مستغرقاً لاهياً بالألوان والرسم. بالنسبة إلى تكريتي، أوّل تجربة له بالإمكان اعتبارها عملاً فنياً تعود إلى سن السادسة عشرة. وعن عمله على الجسد يقول:

"في معرضي "تعابير" في غاليري أتاسي الذي أقيم عام ١٩٩٧ قمت بالبحث عن موضوع الموت والحياة متأثراً بشدّة بغياب جدتي مصدر الحب الأكبر في حياتي، ومن ثمّ في العام ذاته، أقمّت معرضاً في معهد غوته بأعمال تبحث في الجسد تحت عنوان "رقص"، وخلف هذه الأعمال تأملت في تأثير العلاج بالأشعة على الجسد. [...] بصورة عامة، كان الجسد الأنثوي من تخيلي، لأنّ مرور العاريات الحقيقيات في حياتي كان نادراً. فلقد تمثّل الجسد المؤنث بأمي وجدتي وبعض المقرّبات المحرّمات، بالإضافة إلى كون تجاربي الجنسية مع النساء قليلة، فكان الخيال وغياب الجسد ما ميّز أعمالي المبكرة من البورتريه، حيث كانت الأيدي والوجوه واضحة ولكن الجسد كان مخفياً في أغلب الأحيان، متوحّداً مع الخلفية أحياناً أخرى، حتى وصلت مؤخراً إلى بلجيكا وعدت إلى البحث الفني ودراسة الجسد، وهنا ولأوّل مرة رسمت الجسد العاري ضمن دراستي الأكاديمية، بهدف تصوير جماليّاته، فكل جسدٍ عارٍ جميل. عملية الرسم بحدّ ذاتها هي ما عزّز حبي للجسد"⁸¹.

⁸¹ مقابلة خاصة غير منشورة مع الفنّان خالد تكريتي، ٢١ آب ٢٠٢٠.



خالد تكريتي، "امرأة عارية"، حبر ومائيات وأكريليك على ورق، ٢٠٢٠، ٢٢٠ × ١٠٠

يشغل خالد على هذه المفاهيم وفق تواترٍ هادئ، واستغراقٍ في استنباط العناصر التي يلهمها الجسد البشري من أجل صياغة العمل الفني، بوصف هذا الجسد مصدراً جمالياً لا ينضب. في مشاهد عائلية عديدة يرسمها الفنان، يسيطر عليها العنصر النسائي، نرى تراكيب من الأجساد المؤنثة والمذكّرة متجاورة، لكن لغة الجسد الافتراضية تشي بتباعدٍ بين الشخصيات. فضلاً عن خصوصية التاريخ الذي بإمكاننا تخيله للعائلة المرسومة، المحمل بعددٍ كبيرٍ من قصصٍ محتملةٍ وراء شخصياتها الكتومة، تبدو الصورة العائلية الشرقية المتسمة بالتحفظ في اللباس والتلامس حاضرةً في لوحة خالد. إضافةً إلى وشاحٍ شفافٍ يظهر مراراً، يغطي بخفةٍ رؤوس السيدات صاحبات التسريحات الأنيقة والجلسات والوقفات المتزينة، تبدو في معظمها مستلهمةً من شخصية الأمّ والجدة. وليس لهذا الوشاح دلالاتٍ دينيةً تشير إلى الحجاب بقدر ما تشير إلى التقليد المحافظ. منذ عام ٢٠٠٧، كما في عمل "السيدة بالأسود"، تدخل الأقمشة والألبسة ونقشات الوشم السورية إلى لوحة تكريتي، وتتركس في مجموعةٍ لاحقةٍ تحت عنوان "النساء والحرب" منجزةً في عام ٢٠١٦. يظهر جسد المرأة في هذه الأعمال كحاملٍ للهوية السورية، جسداً مكشوف الوجه واليدين فقط على غرار أعمالٍ سابقةٍ، في حين يبدو بؤس الحرب مبطناً، نفهمه من وحدة الجسد وغربته وسط سوادٍ دامسٍ يحيط به. ستختلف هذه الرؤية ابتداءً من عام ٢٠١٩ بعد انتقال الفنان إلى بلجيكا ودراسة الموديل العاري. في مجموعة الموديل العاري، حيث الجسد مازال يهيمن على لوحة تكريتي، تبرز رؤيةً لونيةً مختلفةً، إذ يمتد الجسد العاري على اللوحة، مستلقياً متوهجاً بتدرجات الأحمر. يصل الفنان مؤخراً – في تجربةٍ ما زال يعمل عليها – إلى صياغاتٍ تشكيليّةٍ لدمى تمثل رجالاً ونساءً، يعبر فيها عن بلوغ الكائن البشري حدوداً غير إنسانيةً ومصطنعةً، يقف وراءها التسليح والحرب. هكذا يكون جسد المرأة في أعمال تكريتي متعدّد التاويلات، بين الجماليات الصرفة والنوستالجيا العائلية والقضايا الاجتماعية. ولهذه الأخيرة بالذات وقعٌ كبيرٌ على أعمال الفنانين السوريين، ومثالاً نستحضر أعمال الفنان غيلان الصفدي (مولود في ١٩٧٧)، تعرّفت عليها بشكلٍ تفصيليٍّ وتابعتها عبر الصور التي ينشرها بانتظامٍ عبر الانترنت.



خالد تكريتي، "تدمر"، أكريليك على قماش، ١٤٦ × ١١٤، ٢٠١٥



خالد تكريتي، "المرأة بالأسود"، أكريليك على قماش، ١٨٠ × ١٢٠، ٢٠٠٨

بدأ غيلان الصفدي الرسم في عمر السنتين والنصف، وفاز بجائزة الرسم لدى مجلة أسامة للأطفال، وبدأ بالمانيات منذ سن الثامنة. كان لأخيه الأكبر سناً، وهو رسام أيضاً، أثر كبير على مساره الفني. في مرحلة لاحقة، عندما كان غيلان في الإعدادية اتخذ الرسم لديه طوراً آخر، أكثر احترافية وبعيداً عن التعبير الطفولي العفوي، وبدأ يهتم بوضوح برسم الأجساد منذ عام ١٩٩٤. وكما لدى خالد تكريتي، تتكوّن بنى أعمال غيلان من أجساد بشرية، لكن الصفدي يستخدم عدداً كبيراً منها من أجل خلق تراكيب تراكمية، تتخذ غالباً شكل مشاهد مسرحية. في هذه التجمعات البشرية من أجساد رجال ونساء تكتظ بها اللوحة، نقرأ أحداثاً درامية، تتدخل فيها أحياناً عناصر تزيد من البعد السردي، مثل بعض الهياكل الحيوانية الرمزية كالأسماك

والقطط أو الأشياء الجامدة مثل الأقنعة والتيجان والساعات وأزياء المهرجين. في معظم الأعمال مناخاتٌ ليلية، سواءً في الفضاء المكشوف أم المغلق، نستشفّ منها تفاصيل التقاليد الاجتماعية والنظرات النمطية المؤطرة للنساء. في العديد من هذه الأعمال تبرز نساء، غالباً واحدة فقط، بجسدٍ عارٍ. لكن، وعلى غير المألوف في الفن السوري، قد نراها كاشفةً عن أعضائها الحميمة بحركة تبدو تلقائية ومعتادة، مع العلم أنّ غياب تمثيل الأعضاء الحميمة في الفن التشكيلي السوري لا يقتصر على جنسٍ محدد، فغالباً ما يتمّ تجنّب إظهارها وتغطيتها عند رسم الجسدين المؤنث والمذكّر.



غيلان الصفدي، بلا عنوان، حبر وقلم حبر على كرتون، ٥٠ × ٧٠، ٢٠١٤



غيلان الصفدي، بلا عنوان، حبر وقلم حبر على كرتون، ٥٠ × ٧٠، ٢٠١٤

في لوحة لافتة، يظهر أحد عشر جسداً لنساء سابحاتٍ في مياهٍ متحركة. في هذا العمل المنفذ بتدرجاتٍ رمادية، كلُّ الأجساد عارية، تتحرك بوضعيّاتٍ مختلفة، متقلّبةً متماهيةً مع الأمواج على غرار عمل "دم السمك" لغوستاف كليمت. يلعب الجسد لدى غيلان في اللوحة الواحدة دوراً مزدوجاً، فالجسد له صفة انتماءٍ إلى شخصيّةٍ محدّدةٍ ممسوحةٍ بالإضافة إلى كونه جزءاً من الكلّ التكويني للوحة. فهو بذلك مرئيّ كجزئيّة لا يمكن الاستغناء عنها من أجل تحقيق الكلّ.



غيلان الصفدي، بلا عنوان، أكريليك على قماش، ١٠٠ × ١٣٠، ٢٠١٦

عن ثنائيّة الجزء والكلّ أستحضر أعمال الرسامة لينا صمودي (مولودة في ١٩٨٧). قدّمت لينا صمودي إلى باريس في عام ٢٠١٥ وانخرطت على الفور في دراسة الفنّ في الكليّة الوطنيّة للفنون الجميلة في باريس. بدأت لينا الرسم عندما كانت في الرابعة. منذ رسومها المبكّرة رسمت الجسد المؤنث. اللافت في هذه الرسوم التشخيصيّة المنجزة في سنين الطفولة المبكّرة أن الرأس يغيب في معظمها، وعند وجوده فهو من دون ملامح، إلا في رسمٍ نادرٍ تصوّر فيه والدتها. تظهر سطوة اللون في هذا العمل تعبيريةً تتفوّق على عناصر الخلق الأخرى، وهذا الطابع سيستمرّ دوماً، متّسماً باستخدام مجموعاتٍ لونيةٍ غير ممزوجةٍ تعتمد على الدائرة اللونية الأساسيّة، إضافةً إلى تقطيعاتٍ هندسيّةٍ مكانيّة.

في المراهقة خفت تعلق لينا بالرسم، ثم استعادت هذا الشغف مع رغبةٍ في التعبير عن ذاتها حرفياً، أي أنها ذهبت تستنسخ نفسها في لوحاتها مثلما فعلت قبلها فناناتٌ سورياتٌ كفيدا كاهلو وليونورا كارينجتون. في العديد من أعمال لينا نشاهد مجموعةً من النساء في اللوحة الواحدة يمثلن المرأة نفسها، كلّ منهنّ جزءٌ من شخصيّتها. بمعنى أنّ تمثيل المرأة المراد تقديمها لا يكتمل في هيئة جسدٍ واحدٍ بل عبر عدّة أجساد. لا شك أنّ هذا التمثيل يشترك مع دلالاتٍ وأبعادٍ سيكولوجيّة، نقرأ فيه مصادرٍ حلميّة وقصصيّة يتدخّل في معظمها الخيال الطفوليّ، يتبدّى عبر تيجانٍ ذهبيّةٍ على رؤوس النساء وأبراجٍ وأدراجٍ تصل إلى السماء وخفافيش تحوم فيها. كما نشاهد في العديد من الأعمال أجساداً تشدّ وتسحب بعضها بعضاً في حركة إنقاذٍ من الغرق. اللافت أنّ النسخ المتعدّدة من المرأة ذاتها قد تحمل كلّ منها تعبيراً مختلفاً، وقد تختفي ملامحهنّ جميعاً ويقتصر التعبير على حركة الجسد في تشنّجٍ أو استرخاءٍ أو استلقاء. تأتي هذه الأجساد بكلّ تنوّعاتها بلونٍ واحدٍ هو الأبيض الخام، مرتديّة تقريباً الرداء ذاته في جميع اللوحات، ويأتي هذا الثوب الذي

لا يكشف أو يغطي كامل الجسد كترميزٍ مبسّطٍ للتأنيث. كما تظهر أحجامٌ متنوّعةٌ من هذه الأجساد فتبدو إحدى النساء طفلةً وأخرى امرأةً بالغة، كما تحمل بعضهنّ طفلةً رضيعَةً بين ذراعيها.



لينا صمودي، "الديّ وجه"، أكريليك على ورق، ٤٠ × ٢٨، ٢٠١٨



لينا صمودي، "المصنع"، أكريليك على ورق، ٤٠ × ٦٠، ٢٠١٨

في نظرةٍ إلى الجيل الأحدث، أستحضر عمل ميراي وسوف (مولودة في ١٩٩٣) التي بدأت الرسم في العاشرة من العمر. استمرّ الرسم بوتيرةٍ متقطّعةٍ دون أن يكون هاجسها الوحيد، إلى أن صار كذلك في سنّ السابعة عشرة. منذ البدايات، يبدو الجسد المحرّك الأول لعملها الفنيّ. بالإمكان استنتاج أن البورتريه التي تعمل عليها الفنانة الشابّة تمثل صورتها الذاتية، بالرغم من ذلك، تبرز على الفور سمة تحييد الهوية الجنسيّة. تقول في تقديم عملها: "أشعر أن عملي يدور بشكلٍ أساسيٍّ حول كميّةٍ تعاملي مع وجودي ومع الآخرين حولي، ربما تكون محاولةً للتواصل بصفاء. أنا مهتمّة بفهم اللاماديّ والأثيريّ، كالمشاعر والأفكار، أريد دراستها وتسجيلها في صور. أعمل مفتونةً بالحركة، فهي موجودةٌ في كلّ ما نقوم به ونشاهده"⁸². في العديد من رسوماتها، حتّى في التخطيطات الأولى، تركّز على أيّد متقاطعة متشابكة. تتكاتف أحياناً هذه الأيدي في تعاقبٍ يوحي بالحركة حتّى يغيب الجسد. لكنّه عندما يظهر، يظهر عارياً، دون كشفٍ واضحٍ عن جنسه، بأطرافٍ ملوّنة بالألوان أو ببقعٍ متجرّحة، على شاكلة صياغات النحات الفرنسيّ هانس بلمر الذي أراد بها دلالاتٍ جنسيّة. ونشاهد في كثيرٍ من الأحيان خلفيّاتٍ طبيعيّة؛ وحتّى عندما يكون مناخ اللوحة المكانيّ غرفةً سيكون مليئاً بأزهارٍ ونقوشٍ توحى بأغصانٍ أو أعشابٍ متناثرة. تتأثّر الفنّانة بمفاهيم ما بعد حداثة، وتميل إلى الخوض فيها كاهتمامها مثلاً بالقبح في الفن. في فيديو بعنوان "الفن قبيح، هل هي مشكلة؟"⁸³ بثّته منصّة TEDx Talks، تشرّح وسوف مرجعيّات هذا المبدأ وحضوره في الفنّ. لا يخضع عمل ميراي إذاً إلى جماليّات الجسد أو مقاصده التعبيريّة فحسب، وإنّما يتعداها إلى تشكيل رؤيةٍ عن الوجود انطلاقاً من تصوير الجسد الذي يعبر عن هذا الوجود بطاقاته المتنوّعة الفيزيائيّة والروحيّة.



ميراي وسوف، "دراسة عن الحركة"، قلم حبر وقلم رصاص وباستيل على ورق، ١٣ × ٧.١٨، ٢٠١٨

⁸² مقابلة خاصّة غير منشورة مع الفنانة ميراي وسوف، ٢٠ آذار ٢٠٢٠.

⁸³ Miray Wassouf, "Art is ugly, is it a problem?", TEDx Talks, 2019, consulté le 5 janvier 2021 : cutt.ly/ijXT7hj



ميراي وسّوف، بلا عنوان، قلم حبر وقلم رصاص وباستيل على ورق، ٢٠١٧، ٧.١٨ × ١٣



ميراي وسّوف، "دراسة عن التردد"، قلم حبر على ورق، ٢٠١٩، ٢٢ × ٢٢

ينتمي منتجو الأعمال الفنية التي مررنا بها، المتنوعة في مصادرها وتمثلاتها، إلى بيئات اجتماعية متباينة، يتجلى تباينها في نواح عدة. لكن بصورة عامة، وعلى الرغم من هذا التباين، يتسم المجتمع السوري في معظمه، مجموعات وأفراد، بكونه محافظاً في ما يتعلق بالجسد، ويميل إلى تغطيته. صحيح أن حجب الجسد ليس عائقاً أمام إظهاره فنياً، فاللباس لم يعق تأنيث الجسد في لوحة تكريتي التي أظهرت هويته الأنثوية من خلال سمات كلاسيكية متعارف عليها (مثل الرقّة والشفافية التي تظهر عبر طريقة التلوين ونعومة الملامح)، إلا أنه لا يمكننا إغفال التطور الخلاق في تجربة تكريتي التشكيلية، مثلاً عندما قارب الجسد العاري في نطاق أكثر تحرراً. بشكل عام، لا يمثل الفنّان نظرة الموروث الاجتماعي والثقافة السائدة التي، على الرغم من ذلك، تبقى مؤثرة في أعماله. وتتبدى هذه الثقافة في العمل الفني عبر تضمينها أو مناهضتها، وفي هذا الخصوص أعتقد أن المعالجة الفنية تختلف بين الرجال والنساء، فتظهر أكثر احتجاجاً في أعمال الفنّانات.

ما زال من المبكر تحديد ملامح لتطور تقديم جسد المرأة على وجه الخصوص في المشهد التشكيلي السوري، حيث يولي معظم الفنّانين القضايا الأخرى أهمية أكبر، باستثناء الفنّانين الذين اهتموا بجسد المرأة قبل الثورة وتابعوا عملهم محملاً بترميز جديد عن عذابات الجسد أحياناً، وعن جمالياته أحياناً أخرى، مثل يوسف عبدلكي، ووليد نظامي، وخالد الخاني، ومحمد خياطة، وطارق بطيحي، ومهند عرابي، وسارة شمّة، وإلياس نعمان، وأنس بريحي، ويامن يوسف. لكن في مقارنة سريعة بين المرحلتين ما قبل وما بعد ٢٠١١، يبدو أن حضور جسد المرأة كموضوع أو مادة بصرية في اللوحة لم يتأثر بشكل عميق دون غيره من المواضيع. لقد برز الجسد في الفنّ السوري بعد الثورة في صورة عنيفة بصرف النظر عن جنسه. بالإمكان تتبّع الجسد السوري مقطّعاً لدى ياسر صافي، في توابيت لدى عمران يونس، في تعنيف بصري متشابك لدى محمد عمران، في عنف رمزي في لوحات الأطفال لدى وليد المصري، في بورتريهات ممزقة لدى تمام عزّام. أما دور الثورة وتأثيرها على حضور الجسد المؤنث في الفنّ، فقد يتمثل في تمكين المرأة الإبداعية في ذاتها، لأنّ الفعل الثوري ينطوي بطبيعته على هذا البعد المستنكر للقيود. فتبرز مجدداً ضرورة الثورات وأثرها الهائل في الفنّ.

مع بداية ٢٠١٩، ارتبط بحثي الفنيّ باهتمامي المباشر بالحالة الجنسانية لدى المرأة. في عددٍ من دفاتر اليوميات، "دفترتي الحميم" ألصقت عيوناً تفتح وتغمض مع تلقيب الصفحات، وقمت في صفحاتٍ أخرى بتطبيق رسوم وكولاجاتٍ على منصفِ الدفتر تحاكي الفرج. بإضافة الأصابع، أشرتُ إلى الاسترجاز، متكرراً مع تكرار الصفحات، وكنت قد تعمّدت إخفاء بعض الرسوم بلسق الصفحات معاً. عندما عُرضت هذه الدفاتر في غاليري Premier regard في باريس في نهاية عام ٢٠١٩ ضمن معرض "Du déluge à l'envol : mythes, chants, et autres récits"، ولدى استرجاعي دفاتري، وجدت أنّ الصفحات التي أردتها مغلقةً قد فُتحت عنوةً مما سبّب تمزيقاً طفيفاً في بعضها. كان من اللافت حقاً أنّه رغم وجود عددٍ كبيرٍ من الأعضاء المؤنثة المكشوفة في هذه الدفاتر، ثمّة من دفعه الفضول إلى اقتحام المخفي.



نور عسليّة، "دفتر الخصوصيّات ١ و ٢"، تصوير مارال بولوري، ٢٠١٩.

المراجع

Breton, André, Ferrari, Germana, *Entretiens morphologiques*, Notebook n° 1, 1936-1944, Londres, Sistan Limited, 1987.

Makram-Ebeid, Hoda, Cardinal, Philippe (dir.), *Le corps découvert. Catalogue d'exposition*, Paris, Institut du Monde Arabe et Hazan, 2012.

Sinnett, Gretchen, « Linda Nochlin. Courbet », Caareviews, 2008 : caareviews.org/reviews/1147#.X2z9L9MzbZc

Wassouf, Miray, "Art is ugly, is it a problem?", TEDx Talks, 2019 : cutt.ly/ijXT7hj

زيادة، لمياء، "العصر الذهبي للعرب ونكساتهم في كتاب يا ليل يا عين"، مقابلة مع ليانا صالح، فرانس ٢٤، ١٦ تشرين الأول ٢٠١٥: cutt.ly/7jXTHVk

يزبك، سمر، "مسارح قتل السيئات"، الجمهورية، ١٠ كانون الثاني ٢٠١٩:

cutt.ly/pmX3rDv

نحو الجسد الشفيف معركة الأبيض والأسود

عزّة أبو ربيّة

كنت أعلم بأنّ هذا الخيار ستكون نهايته إمّا الاعتقال أو ... الغياب في العالم الأسود.
لم يستطع شيء أن يوقفني لسنواتٍ، الخوف حاضرٌ ولكنّ غايته كانت الأقوى، الأقصى، صراعٌ داخليّ
يوميّ.

لم يعد يكفيني البقاء في المرسم وتسجيل ما كان يفعله النظام بشعبه، جسدي يطالب بأكثر من ذلك.



عزّة أبو ربيّة، "Plate:02"، ٢٣ × ٣٠، ٢٠١١

أنا ابنة هذه الثورة، هذا ما أقوله لنفسي وأجيب غيري به، لأنني مؤمنةٌ بقدرات هذا الشعب وبغنى بلدي.

أتى ذلك اليوم، يوم الانكسار، اليوم الذي استطاعوا فيه تحطيم القوى السلمية المناهضة، وأتى معه يوم الاعتقال.

في الزنزانة رقم ١٣ كنا خمس عشرة امرأة.

يدقّ باب الحديد الأسود، ولأتّنا مستلقيات على الأرض أرى البسطار في مستوى نظري، ينادى باسمي إلى التحقيق. بقدمين ترتجان أمشي في الممر الطويل المظلم، وبضميرٍ يذكّرني مكرراً في رأسي جملةً وحيدةً: "لا تفقدي إيمانك بالثورة!"

أراد المحقّق أن يمتحن قدرتي على الرسم، سألني: "أريدك ان تجسدي لنا الحقد في رسمة".

أجيب مرغمةً: "لكن الآن لن أستطيع".

يقول: "سيكون مصيرك مدينة الملاهي (غرفة التعذيب)".

يضع أمامي قلماً وورقةً مكرّراً: "الحقد!"

رسمت شريراً غاضباً يعصر بين يديه عصفوراً صغيراً وجميلاً، كان هذا العمل مُفصّلاً بدقّة، بأسلوبٍ يستطيع أن يفهمه هذا المحقّق البسيط.

بعينين واسعتين ينظر ويتفاجأ، ينادي بقية صحبه: "انظروا ما رسمت، حقاً إنّها فنّانة".

ينظرون مبتسمين ويقول أحدهم: "نعم، نحن هذا الشرير وأنتم هذا الطائر وسنبقى كذلك. أعيدوها إلى الزنزانة!"

هكذا، بقيت أياماً مع أولئك النسوة، والأيام باتت أشهراً من حرمانٍ وجوعٍ وبردٍ وتعذيب، أنظر إليهنّ أريد أن أفعل شيئاً لنسند بعضنا بعضاً، فأقول لهنّ: "نحن الأقوى!"

أخذت أخرج خيطاً من بطانيتي العفنة، وطلبت من زميلات المعتقل أن يشاركن بتلك الورشة، وبدأنا.

دلّني هذا الخيط كي أصنع دميّ مبتسمة، ربّما نصنع لأنفسنا تعويذةً تخرجنا من هنا. حين انتهيت من صنع تلك الدمية كانت فرحة النسوة عارمةً وبتن ينتظرن الدمي الأخرى: يجب أن نصنع دميّ إلى أن نخرج من هنا.

تقول أم نبيل: هؤلاء كلهنّ بناتٌ، يجب أن تصنعي لنا صبيّاً علّه يخرجنا من هنا، وهذا ما حصل. شاءت الأقدار أن ينقلونا جميعاً إلى سجنٍ أكبر (السجن المركزي) حين انتهيت من صنع الدمية الصبيّ.



عزّة أبو ربيّة، "مفقودون"، ١٠ × ١٠، ٢٠١٥

آلاف النسوة هنا، كبيراتٌ، صغيراتٌ وأطفال... هنا يتكوّن تحت لائحة الإرهاب لأنهنّ عارضن النظام أو لأنهنّ ببساطة يسكنّ في المناطق المناهضة له.

في زيارة والدتي، قدّمت لي أمي أقلاماً ودفترأً، وأقراصاً من الكبّة لي ولزميلاتي، أشعر بالمسؤوليّة، أشعر بأنّ لديّ ما أقدمه دائماً، وبأنّ عليّ كثيرة أن أعطيهنّ الأمل قدر المستطاع.

بدأت برسمهن، كنّ سعيداتٍ جداً بالجلوس أمامي فهن نساءٌ جميلات في مكانٍ بشعٍ قدر.

بقيت أرسمهنّ إلى أن جاء يوم إخلاء سبيلي، ودّعنا بعضنا بعضاً ببيكاءٍ عارمٍ، وأيضاً بأملٍ أنّ حوتاً ما سيأتي ليحملنا فنخرج سويةً من المعتقل. هكذا حلّمنا...



عزّة أبو ربيّة، "Plate:16"، ٣٠ × ٥٠، ٢٠١٨

ارتميت في حضن والدي الذي أعشق، وبقيت ساكنة دون الخروج من منزلي أشهراً عدّة، أفكر في سگان الزنازين دون أن أفعل أيّ شيء.

جسدٌ جامدٌ وعينان مبلقتان ودّمٌ متجمّد إلى أن أتاني ذاك الاتصال... قال المحامي: "لم يعد باستطاعتك البقاء في سوريا، عليك الرحيل في أسرع وقت!"

هذا ما كان يريد والدي... أفتح عيني من الكابوس لأجده واقفاً بجانبني مبتسماً، يقول لي: "ألا يوجد مكانٌ لي لأنام بجانبك؟" أزيح له مكاناً وأضمّه. يقول لي: "لا تحزني لم يبق لنا شيء في هذا البلد، يجب أن تخرجي لتعودي إلى الحياة الطبيعيّة".

هكذا كانت بيروت محطّتي حتّى هذا اليوم.

هنا في بيروت، بينما كانت الحياة الطبيعيّة تسري كان إحساسي بجسدي ثقيلًا، لا أستطيع التحرك من ثقله، وكأنّ الروح بقيت في دمشق. لكن لا خيار أيضاً.

يجب أن أسجّل ما عشت وما حصل، هذا واجبي تجاه أمّي الثورة.

بينما كنت استحمّ، نظرتُ إلى قدمي فرأيت بقعتين من رغوة الصابون تشكّلان امرأةً تمسك بيد ابنها الصغير، مستسلمةً، لتقع متّحدةً معه في فجوة المصرف. هل أبدأ الرسم إذاً لأنتشلهما؟

سطوح فارغة، وذاكرة حاضرة ليدي تعجز عن التعبير مباشرة. هناك مشهدٌ وحوارٌ لم يكتمل.

ولا أعلم متى سيكتمل، يجب أن تركز تلك الذاكرة ذاتها لتكمله حفراً على الصفائح المعدنيّة.

يصعب التعبير دون حضور الجسد راقصاً، أو متظاهراً، أو حتّى مطلقاً النار... الساحات امتلأت، وغرفة الاعتقال محشوةً بأجسادٍ متراصةٍ، مهترئة، عيونٌ محدقةٌ تنتظر الإفراج، وأخرى مبحلةٌ في اللاشيء، صمتها يقول: "لماذا أنا هنا؟"



عزّة أبو ربيّة، "Plate:04"، ٤٠ × ١٠٠، ٢٠١٨

هنا الحرب بين اللونين الأبيض والأسود على خشبة الكرز الجميلة، من الغالب ومن المغلوب؟ من الأبيض ومن الأسود؟

يغلبنى المشهد دائماً، أريد أن يكون مرآةً نعود إليها يوماً ما.

بعنايةٍ مترقبةٍ أحفر الأجساد المطالبة بالحريّة، لا يشبه سگان المشهد بعضهم بعضاً، يصرخون ويضحكون، يهتفون بأيادٍ عاريةٍ تعلق فوق رؤوسهم بعدما تحرّرت أرواحهم وانطلقت.

وبسهولةٍ أرسّم القناصين، يدفعون بأجسادهم إلى الأمام وأقدامهم تعود إلى الوراء. ربما استذكر أحدٌ منهم بأنّه يحارب أخاه، ولربما انقلب على ذاته من هول الذكرى ليصبح في عداد البيض، هؤلاء الذين باتوا أرقاماً تتضاعف وتُنسى...

في مرحلةٍ ما، لم أستطع أن أكمل هذا العمل. أعود إلى المحلّة النفسيّة وأخبرها، لتسألني: "في أيّ مرحلةٍ أنت؟" فأجيبها: "أنا في الأبيض". تعود وتقول: "يجب أن ترجعي إلى تلك الساحة وتنتظري من حولك، هل كنتم فعلاً بذاك البيض؟ أم أنتم مختلفون قليلاً؟"

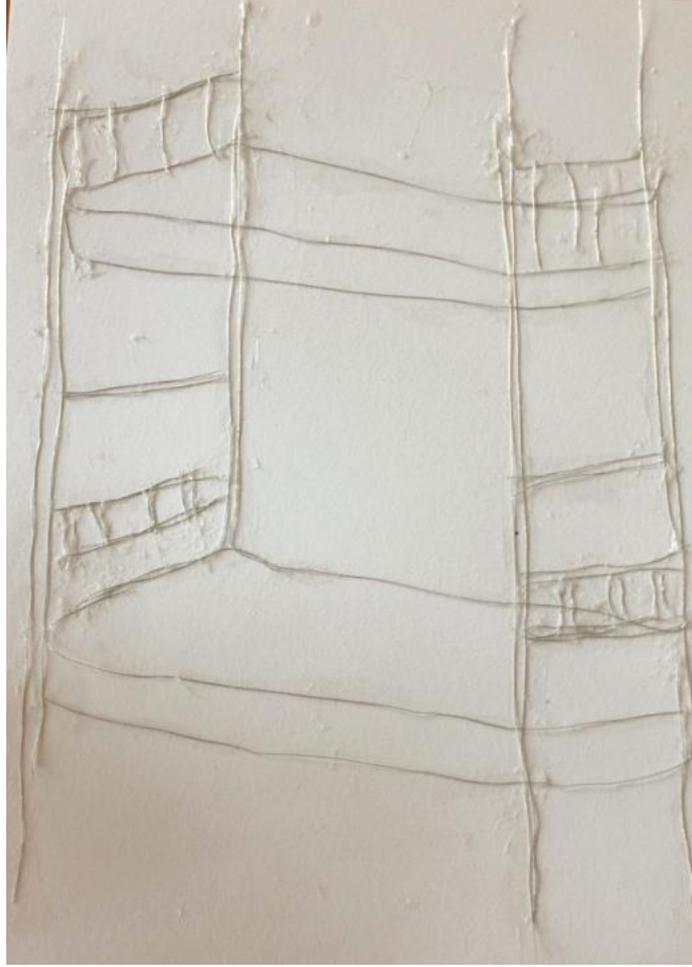
أصمت وأكمل العمل...



عزّة أبو ربيّة، "Plate:09"، ٣٣,٥ × ٢٤، ٢٠١٨

لم يكن رسم هذا السرير كافياً، أريد أن أشعر به، وأن أبنيه بنفس المادة الحديدية التي لمستها في المعتقل، لألقيه على تلك الصفيحة المعدنية وأعود لكشف الأبيض من الأسود.

على هذا السرير الحديدي كنّ ينمن حالماتٍ بالحرية.



عزّة أبو ربيعة، "أسرة السجن"، ٢٩ × ٢١، ٢٠١٨

تقنية الحفر على المعدن بطيئة، تبدأ بتغطية الصفيحة النحاسية بالفرنيس الدبق، رائحته تملأ المشغل حتى يجف.

أنظر إلى هذا السطح وأرى المشهد مباشرة. أعلم بأنني سأنتيه نفسي إن لم أرسم الملامح بدقة. أمامي بعدُ مراحل عملٍ طويلةٍ مع القفونة والأسيد وبعدها المكشط والمملاس.

أستطيع لمس وجوههم على هذه النحاسة، ولا أعلم النتيجة إلا عند طباعتها بالحبر الأسود، وأتفاجأ! أجدني مستلقيةً إلى جانب نحاستي، تعباً إلى درجةٍ لا أستطيع فيها مواساتها. لا أريد ان أقول لها: يجب أن لا تفكري في الخارج...

على نحاستي، تأخذ كتلة أم نبيل الممتلئة الصدارة، فهي التي تحرس الزنزانة ببسملاتٍ وقراراتٍ قرآنية، بينما ملحدةٌ تسمع وتكفر، وتكفر وتسمع، وتبكي بصمت.

بثقلٍ كبيرٍ أحفر، وبحلٍ أكبر أدخلُ معركتي مع الأبيض والأسود لأستعيد أنفاسي بعد الطباعة.



عزّة أبو ربيّة، "Plate:12"، ٣٠ × ٥٠، ٢٠١٨

وجود الجسد في العمل يشعرنني بالدفء، يُخرجني من وحدتي المعقّدة.

أحكي مع أشخاصٍ وينظرون إليّ. متحركةً الأجساد في أعمالي، نحن أثناء العمل، أنا وأشخاصي، في جلسةٍ طويلةٍ وحديثٍ لن ينتهي، نسمع الموسيقى سويّةً، نخلد إلى اللحظة على مساحةٍ بيضاء. أغيب عنهم لأنني أعلم بأنّ الغياب عن العمل الفنيّ قبل إكماله ضرورة.



عزّة أبو ربيّة، "Plate:27"، ٢٥ × ٢٥، ٢٠١٨

أعود لأجدهم في حديثٍ آخرٍ وتعبيرٍ جديدٍ. هذه امرأةٌ مختلفة، وكأنَّ يدها كانت تحتاج إلى طبقةٍ رماديةٍ خفيفة، لقد سحبت يدها أثناء غيابي لتدسّها تحت الوسادة...



عزّة أبو ربيّة، "Plate:28"، ٢٥ × ٢٥، ٢٠١٨

مبلقّة عيناى، لا أستطيع النوم بينما أسمع أنيناً وصراخاً من حولي. امرأة حرموها في المعتقل من دواء الصرع، رأسها مقابل رأسي. نصمت ونبكي، ويصلون. وأكفر.

في اليوم التالي نضمّ بعضنا بعضاً خوفاً من هذا الباب الحديديّ، هلأً من أن ينطق السجانون باسم إحدانا إلى التحقيق.



عزّة أبو ربيّة، "الكلب وصاحبه"، ٢٧ × ٤٠، ٢٠١٩

أستيقظ من نومي مدهوشةً، يتملّكني مجدداً ذاك الشعور بأنّني موجودةٌ وأعيش داخل جسدٍ ضخّمٍ جداً وثقيل الحركة.

أرى من خلاله العالم الخارجي، وكأنّني مفصولةٌ عنه، أستطيع لمسّه، أعيشه وكأنّني لا أعيشه. بعيداً عن المنظور التقليديّ أريد أن أعبّر عن ذاك الشعور، وأريد أن أعبّر عن ضده المتجلّي في الأجساد الشفيفة التي عملت عليها لاحقاً.



عزّة أبو ربيّة، "التهيدة"، ١٢٠ × ٨٠، ٢٠١٨

أعود إلى منزلي الصغير، أحتاج إلى سرير أيضاً... عطشى إلى حياة يسود فيها الحب والسلام، ينمو فيها الأخضر بكل جمال. صار جسدي بحاجة إلى رسم ما هو مضاد للأبيض والأسود، باتت روحي تأخذني إلى مطرحٍ سرمدّي، لن أستطيع أن أكمل مشواري ما لم استجب إلى حاجة جسدي مني.



عزّة أبو ربيعة، "على ورقها الأخضر"، ٢٠١٩، ١١٠ × ١٦٠

ما أشعر به أرسمه، وما يحتاجه مّتي جسدي أخرج به بيدي على هذا السطح الأبيض، وبعد ذلك أورّط نفسي في إشكاليّة ما عليّ أن أجد لها حلّاً في العمل، ويجب أن يكون هذا الحلّ بقوّة ما أشعر به أو ربما أشدّ...

أمسك الخيط وأمزجه بلاصقٍ لزجٍ يشفّ حين يجفّ.

أمشي بهذا الخيط على القماش راسمةً الجسد، أشعر بهذا الجسد المخيط أكثر من الريشة والقلم، لأنّي على تماسٍ مباشرٍ معه، أحسّ به وتنحني يدي مع انحناءاته.

أراه، أنظر إلى عينيهِ، يريد تحجباً بلونِ ماء، أقصّ قماش التوال، وأبدأ بتلوينه بطبقاتٍ شفافةٍ بألوان مختلفة،
يوقني حينما يصبح طافياً خفيفاً على ذلك السطح.

أتنفس حينما أنتهي منه، على عكس ما كان يحصل بعد انتهائي من عمل الحفر، الأسود والأبيض.



عزّة أبو ربيّة، "كلّ مالدي"، ١١٠ × ١٤٠، ٢٠١٩

يا أصدقائي، نعم أنا أحلم بأن أكون هذا المخلوق الخفيف المتواري عن الأنظار على تلك الورقة الخضراء،
أضّم الزهرة، كمنحلةٍ أعيش عالماً يعمّه هذا السلام، ولكنّي في الواقع لست كذلك... أنا ذاك المخلوق الثقيل
الذي مازال يخوض معركة الأسود والأبيض التي لن تنتهي... ماشياً مع كلبه الوفيّ، رافضاً أن يركب هذا
الزورق الكذاب، يقولون إنه زورق النجاة...

من الجسد الملحمي إلى الجسد التراجيدي

حسان عباس

تندرج هذا الدراسة في إطار بحثٍ واسعٍ حول العلاقة بين "الاجتماعي" و"الثقافي" يحاول، بشكلٍ خاص، التقاط العلاقة بين التغيرات الاجتماعية الطارئة في سوريا منذ "انتفاضة الكرامة" والثقافة بمفهومها العام. لا تُعنى إشكالية هذا العمل بقراءة النتائج الفني (حتى ولو كان لا بد لنا من المرور عبر هذا النتائج) بقدر ما تهتم بمساءلة الثقافة المتحكمة في تشكيل هذا المنتج والمشرطة لولادته.

اعتمدت هذه الدراسة على معاينة ١٥٠٠ عملٍ أنجزها العديد من الفنانين السوريين خلال العقود السابقة، نصفها تقريباً أنجز بعد عام ٢٠١١.

إنّ هذه الدراسة، وعلى الرغم من استخلاصها لعددٍ من الأوجه الجمالية المميزة للإنتاج الفني، تبقى متلعثمة عندما تحاول استخلاص نتائج نظرية، وتكتفي، في هذه المرحلة على الأقل، بطرح بعض الاقتراحات التي تستوجب برأيي بحثاً متقدماً، ومشاركة باحثين من اختصاصاتٍ علميةٍ مختلفة إذا ما أردنا استخلاص المبدأ المولد للنتاجات الثقافية في مجتمعٍ بالغ التعقيد كالمجتمع السوري، وخاصةً بعد التحولات العنيفة التي لا زال يعيشها منذ بداية الثورة.

أسعى في هذه الدراسة إلى قراءة تمثيلات الجسد، والجسد الملحمي تحديداً، في فنّ التصوير المنتج في سوريا.

ولكي أعطي فكرةً واضحةً قدر الإمكان عما أقصده هنا من مصطلح "جسد ملحمي"، أستعير بعض العناصر الحاسمة من جورج لوكاتش، الذي يبقى حتى يومنا هذا "المنظر" الأميز، بكل ما في الكلمة من معنى، للفنّ الملحمي (أقله في الأدب).

بالنسبة لوكاتش، الميزة الأساسية للعالم الملحمي هي أنّ الموضوع والذات يكتسيان فيه بالمعنى نفسه. وأنّ الفرد المعتبر بذاته ينغمس في خضمّ عالمٍ كئيمٍ ومكتمل. ومن هنا يعطي لوكاتش تعريفه للملحمة بأنّها التعبير الفنيّ عن عالمٍ مغلقٍ كليّ لا ينفصل فيه الفرد عن العالم.

إذا ما نظرنا من زاوية فنّ التصوير، يمكنني اعتبار هذا التعريف أساسياً للإحاطة بمفهوم الجسد الملحمي. فهنا أيضاً، يختلط الفرد/الجسد والعالم، ويتوقف الجسد عن كونه عنصراً متفرداً في اللوحة. الجسد خلية، وحدة من مجموعة، من كلّ، من كتلة، من جماعة، أي باختصارٍ خلية من كلية جامعة. وهذه الكلية تتحرك بفعل قوة غير مرئية تجعل جميع الأجساد المتواجدة فيها تتحرك حسب إيقاعٍ متناغم، أو بفعل عاطفةٍ مشتركة تظهر فوق الوجوه، وأحياناً في كامل الأجساد.

الجسد الملحمي تسحقه الضرورة التي تفرضها الكلية، لكن من انسحاقه هذا، تتولد قيمته التي تمنحه عظّمته: العظمة بأن يكون واحداً من كلّ. الجسد الملحمي يترك نفسه لينساق في حركة الجمع، وقد تكون

حركة خضوع أو امتثالٍ لشرٍ عميم، أو حركة انتشاءٍ عارم، أو حركة مقاومةٍ لمصيرٍ أو سلطةٍ أو طبيعةٍ خارجيةٍ.

إلى جانب هذه الميزة، يمكننا أن نشير إلى وجود خاصيتين أخريين تستثمرهما الأعمال الأدبية الملحمية. أولاً، الوجود الكثيف للرموز. تبدو الرموز في الأعمال الملحمية "أمراً عادياً". وهي تُعالج على قدم المساواة مع الأجساد البشرية، أي أنها تتموضع على الدرجة نفسها من الأهمية، وحتى لو حُملت ببعض الدلالات المميزة (مثل الألوان أو الإضاءة أو التحجيم الهندسي..) التي تذكّر بانتماء الرموز إلى العوالم العجائبية والسحرية والخرافة للطبيعة كما في أعمال أحمد معل.



أحمد معل، بلا عنوان، أكريليك على قماش، ٢٠٠ × ٣٠٠، ١٩٩٩

ثانياً، اللجوء المستمر إلى تقنيات التضخيم. تستخدم الأعمال الملحمية طيفاً واسعاً من أساليب التضخيم مثل استخدام الحشود الكبيرة التي تتحرك شخصياتها بحركاتٍ متناغمةٍ منسجمة. نجد مثلاً واضحاً على ذلك في الأعمال التعبيرية التي تسترجع لحظاتٍ تعتبرها الجماعة لحظات افتخار في تاريخها، كلوحة ممدوح قشلان "يوم النصر في حطين".



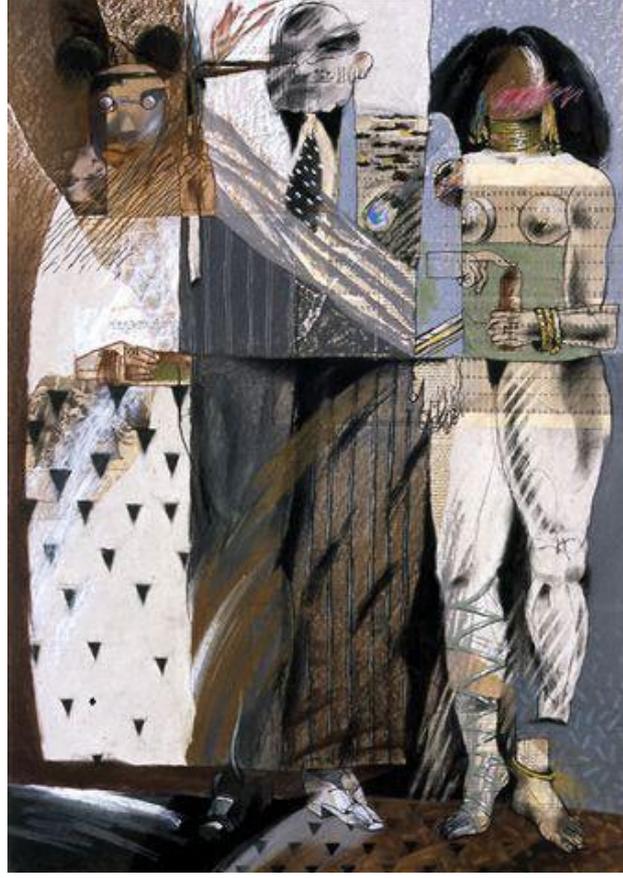
ممدوح قشلاق، "يوم النصر في حطين"، ألوان زيتية على قماش، ٢٥٠ × ١٣٥، ١٩٨٣

ونجد التضخيم أيضا في أسلوب توزيع مشاهد مختلفة على سطح اللوحة بشكل يخلق مشاهد جزئية في قلب المشهد الكلي تبدو وكأنها تشظي لهذا المشهد، كما في بعض أعمال أحمد معلا.



أحمد معلا، بلا عنوان، أكريليك على قماش، ٢٠٠ × ٢٠٠، ٢٠٠٩

ويظهر التضخيم أيضا في استخدام الغروتسك المبالغ به، أو السخرية المعممة التي تذكرنا بالكرنفالية كما عند يوسف عبدلكي.



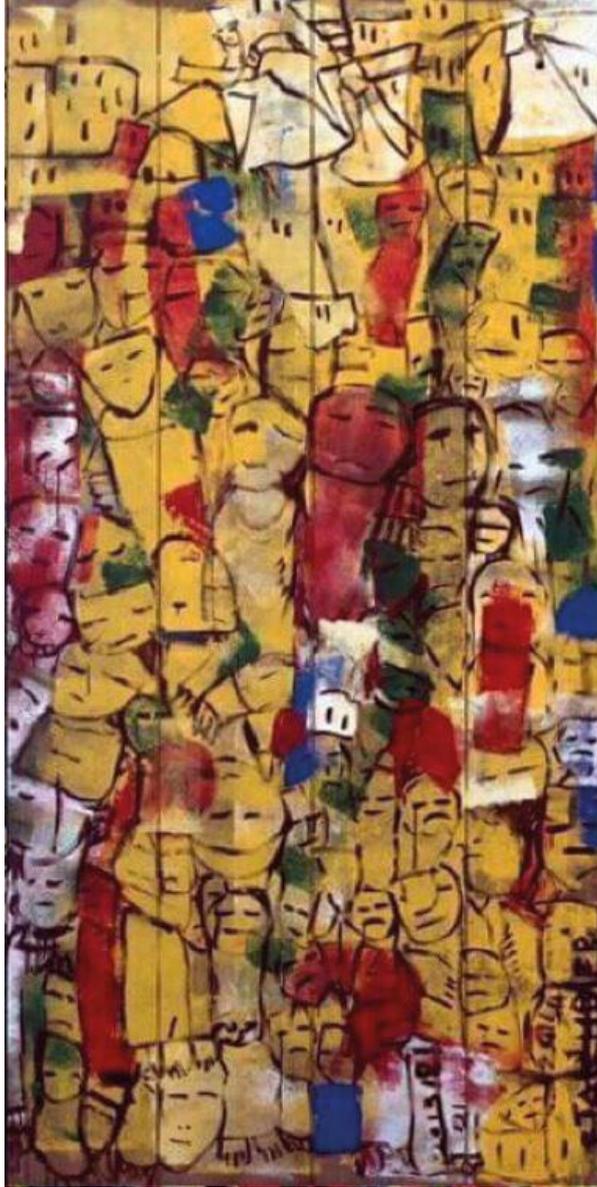
يوسف عبدلكي، "أشخاص"، باستنيل وكولاج على ورق، ٧٠ × ١٠٠، ١٩٩٣

وبشكل عام، يحفل الفن السوري بأعمالٍ أخيلويةٍ parabolique كما في لوحة "ماذا بعد؟" للوي الكيالي، وبأعمالٍ أسطوريةٍ كما في "عالم نوح" لعلي مقوص، وبأعمالٍ دينيةٍ كلوحة "أحد الشعانين" لإلياس زيات، أو بأعمالٍ تاريخيةٍ كلوحة "حطين" لسعيد تحسين، وبأعمالٍ كثيرةٍ تظهر أجساداً متلاحمةً منتشيةً بحركةٍ واحدةٍ كما في لوحات فاتح المدرس، أو بأعمالٍ بطوليةٍ كـ"ثلاثية أيلول" لعبدلكي.

نرى في هذه الأعمال جميعاً أنّ الأجساد لا تكتسب مزايا خاصة، وإن اكتسب بعضها مثل هذه المزايا فهي لا تمنحها أي إضافةٍ ترفع من قيمتها بالنسبة لغيرها من الأجسام المشاركة في المشهد. الجسد الملحمي ليست له مزايا، إنه جسدٌ مسحوقٌ وسط رفاقه، ولكنّه فخورٌ بذلك.

في ربيع ٢٠١١، انتفض الشعب السوري. وكانت انتفاضته عملاً بطولياً بكل ما في الكلمة من معنى. فهذا شعبٌ مقموعٌ، مُرهَبٌ، مسحوقٌ من عقودٍ طويلةٍ يقرّر انتزاع حريته. وها هي المظاهرات، العملاقة أحياناً، تعمّ البلاد وتواجه العنف المتصاعد للقوى الموالية. كانت في هذه الانتفاضة البطولية كلّ عناصر الفعل الملحمي وكان من الطبيعي جداً توقُّع ظهور فورةٍ من النتاج الفني المحتفي بالجسد الملحمي.

غير أن ذلك لم يحصل، والجسد الملحمي، كما عرّفناه آنفاً، بقي شديد الغياب عن الفنّ السوريّ المنتج بعد ٢٠١١. صحيحٌ أنّنا نستطيع انتخاب مجموعةٍ قليلةٍ من الأعمال يصوّر فيها أصحابها تمثيلاتٍ ملحميّة، أو يطبّقون أساليبَ procédés التضخيم، كما في أعمال علي المقوص الذي بقي يرسم بنفس الروح والتقنيّة، أي موضوع الشجرة المقدّسة التي تطلّل الجماعة وتوحّدها في مشاهد من النشوة تعيدنا إلى الأعياد الطقسيّة الجماعيّة. أو كما في بعض اللوحات المنفردة مثل "مدن وشهداء" لعتاب حريب حيث تتمازج البنى العمرانيّة مع العناصر البشريّة لتتشكّل خليطاً يتوحّد فيه البشر والحجر.



عتاب حريب، "مجزرة الكيماوي، الغوطة"، أكريليك على خشب، ٣٠٠ × ١٥٠، ٢٠١٤⁸⁴

⁸⁴ ينتمي العمل إلى مجموعة مؤلّفة من ستة أجزاء استخدمت كخلفية لمسرحية في نورث كارولينا، في جامعة دافيدسون.

نلاحظ منذ بدايات ٢٠١٢ ميلاً متزايداً لدى الفنّانين لاستخدام أسلوبية التّبئير **focalisation** التي يقوم الفنّان من خلالها باصطفاء عنصرٍ، أو مقطعٍ، من المشهد الملحمي العام ليعالجها بشكلٍ مميز. ويمكننا، في هذا السياق، الإضاءة على وجود تقنيتين مختلفتين:

تقنيّة العرض exposition : وفيها يصبّ التّبئير على مقطعٍ من المجموع. ويقوم الفنّان باصطفاء تفصيلٍ من المشهد العام ليجذب عين المشاهد نحوه. تشكّل الأجساد المشاركة في هذا التفصيل مجموعةً منخرطةً في جماعةٍ أكبر، لكنّ الفنّان يخرجها من حالة المشاركين السلبيين المسحوقين تحت وطأة الكتلة البشرية، والمنفعلين بحركتها الجماعيّة، إلى حالة الشهود المصطفين الذين يعرضون آثار القوّة الممارسة على الكتلة. يمثّل وجود الجسد هنا انزياحاً من حالة الانمحاء إلى حالة العرض.

تقنيّة الإراءة exhibition : وفيها يصبّ التّبئير على عنصرٍ وحيدٍ من المجموع. ويقوم الفنّان باستخراج الجسد المنتقى لفرديته. الأجساد التي كانت ضائعةً في الجمع يعزلها الفنّان ويريها للمشاهد لما فيها من فرادة. يمكننا الكلام هنا عن أسلوبية تفريد الأجساد **individualisation**. سنحاول الآن متابعة هاتين التقنيتين في الإنتاج الفنيّ السوريّ خلال السنوات الأخيرة.

تقنيّة العرض

كثيرون هم في الواقع الرسّامون الذين لجؤوا إلى هذه التقنيّة. ويمكننا الكلام عن أسلوبيتين تمّ استخدامهما هنا. نتكلّم في الحالة الأولى عن أسلوبية "التّبئير الخارجي" حيث تقوم عين الفنّان نفسه بعملية اصطفاء المقطع الذي يرغب بعرضه. يتصرّف الفنّان هنا كما لو أنّه كاميرا أو مشاهدٌ خارجيٌّ. أمّا في الحالة الثانية، والتي يمكننا تسميتها بأسلوبية "التّبئير الداخلي"، فالاصطفاء يتمّ، على النقيض تماماً، كما لو كان طبيعياً، والفنّان لا يتدخل في المشهد بل يأخذه كما جرى أمامه. الكاميرا هنا ذاتية و متموضعة في المستوى الذي يجري فيه الحدث.

ثمّة أمثلةٌ كثيرةٌ على استعمال أسلوبية التّبئير الخارجي كـ "جنة جنة جنة" لجابر العظمة. نحن أمام، أو خلف لا يمكن تحديد ذلك، مجموعة من ١٢٤ جسداً، مصطفةً بانتظامٍ في سثة صفوف. الجميع يتماسك بنفس الحركة والوضعية: سواعد المشاركين على أكتاف رفاقهم في الصف. يمثّل المجموع رقصةً جامعةً اخترعها المتظاهرون في مدينة حمص في بداية الثورة، ثم انتقلت إلى المظاهرات في كلّ البلاد. نحن هنا أمام مشهدٍ رمزيٍّ عن واقعٍ ملحميٍّ. الكليّة الملحميّة خارجيّة بالنسبة إلى العمل، والملحميّ جارٍ حقيقةً في الواقع المعاش، غير أنّ الفنّان ينتخب جزءاً من الكلّ ليعرضه في عمله.



جابر العظمة، "جنة جنة جنة"، تصوير ضوئي، ٧٠ × ١٠٥، ٢٠١٢

نذكر أيضاً لوحة "النزوح والغرق" لزهير حسيب. نشاهد في هذه اللوحة مجموعة من الأجساد المختلطة ضمن مشهد فوضوي، يخيم عليه عدم التعيين والارتباك. غير أنّ انقسام الخلفية إلى منطقتين واحدة زرقاء والأخرى صفراء، بحرّ ورملاً، من جهة، ووجود جسد طفلٍ صغيرٍ يذكرنا بقوةٍ بجسد الطفل إيلاّن الكردي الذي وجد، يوم ٤ أيلول ٢٠١٥، غريقاً على شواطئ تركيا، من جهةٍ ثانية، يسمح بتعيين المشهد كجزءٍ من المأساة الممتدّة للاجئين السوريين عابري البحر نحو أوروبا.



زهير حسيب، "النزوح والغرق"، ١٣٧ × ١٩٣، ٢٠١٧

ثمة أمثلة أخرى عديدة نجدها في لوحاتٍ مرسومةٍ بعد ٢٠١٢، مثل: "صورة عائليّة من سوريا" لسمعان خوّام، أو "التريمسة" لإسماعيل الرفاعي، أو أخيراً لوحة "حداد" للونا حماد.

أمّا التبنيّر الداخليّ، فقد طبّقت هذه الأسلوبية من قبل الشباب بشكلٍ خاص، نجدها مثلاً في العديد من أعمال الشباب وسام الجزائري مثل لوحة "الرقص في حضرة المستبد" أو لوحة "الصرخة، النسخة السورية". في هاتين اللوحتين تتكوّن المجموعة من عمليّة نسخٍ أو استنساخٍ لعنصرٍ أوّلي. ويلعب الجسد المتفرّد دور القالب الذي ستتشكّل الأجساد الأخرى انطلاقاً منه. أمّا الحركة التي تقوم بها الأجساد فهي ليست حركةً جمعيّةً وإنّما هي حركةٌ فرديّةٌ مستنسخة.



وسام الجزائري، "الرقص في حضرة المستبد"، ٦٠ × ١٠٠، ٢٠١٢

أمثلةٌ أخرى عن التبنيّر الداخليّ نجدها في أعمال عدي أتاسي وعمر فهد اللذين يطبقان الأسلوبية بطريقةٍ مختلفةٍ تشبه التوثيق، فهما يشتغلان انطلاقاً من حاملٍ بصريّ ماديّ، صورةً فوتوغرافيّةً على الأغلب. يقوم الفنّان بالتدخّل على صورة مشهدٍ معاشٍ في الواقع. الأجساد هي لأشخاص، يمكن تحديد هويّاتهم، يعملون في إحداثيّاتٍ زمكانيّةٍ محدّدة. لدرجة أنّنا نعرف، أو نعتقد أنّنا نعرف، هؤلاء الأشخاص فعلاً.

في عملٍ بعنوان "أرواح هائمة" نجد أنفسنا أمام مشهدٍ بات، للأسف، مكرّراً في سوريا، يتجمّع فيه مواطنون وسط ما بقي من بيوتهم المهذّمة بالقصف. يمكن لهذه الصورة أن تكون قد أخذت في قريةٍ نعرفها، ويمكن أن نعرف الأشخاص البادين فيها أيضاً. وفي عملٍ آخرٍ لأتاسي نفسه نتعرّف بسهولة على صورةٍ انتشرت كثيراً في الصحافة وتمثّل مشهد إنقاذ لاجئين سوريّين على الشواطئ اليونانيّة.



عدي أتاسي، "أرواح هائمة"، عمل رقمي، ١٢٠ × ١٨٠، ٢٠١٩

في عمل "ذاكرة جسد ومكان" لعمر وفهد نجد أنفسنا أمام مظاهرة نموذجية لمظاهرات الثورة السورية برقصتها الجماعية على شكل حلقات متراكزة. وهنا أيضا نستطيع التعرف على المشاركين في الرقصة.

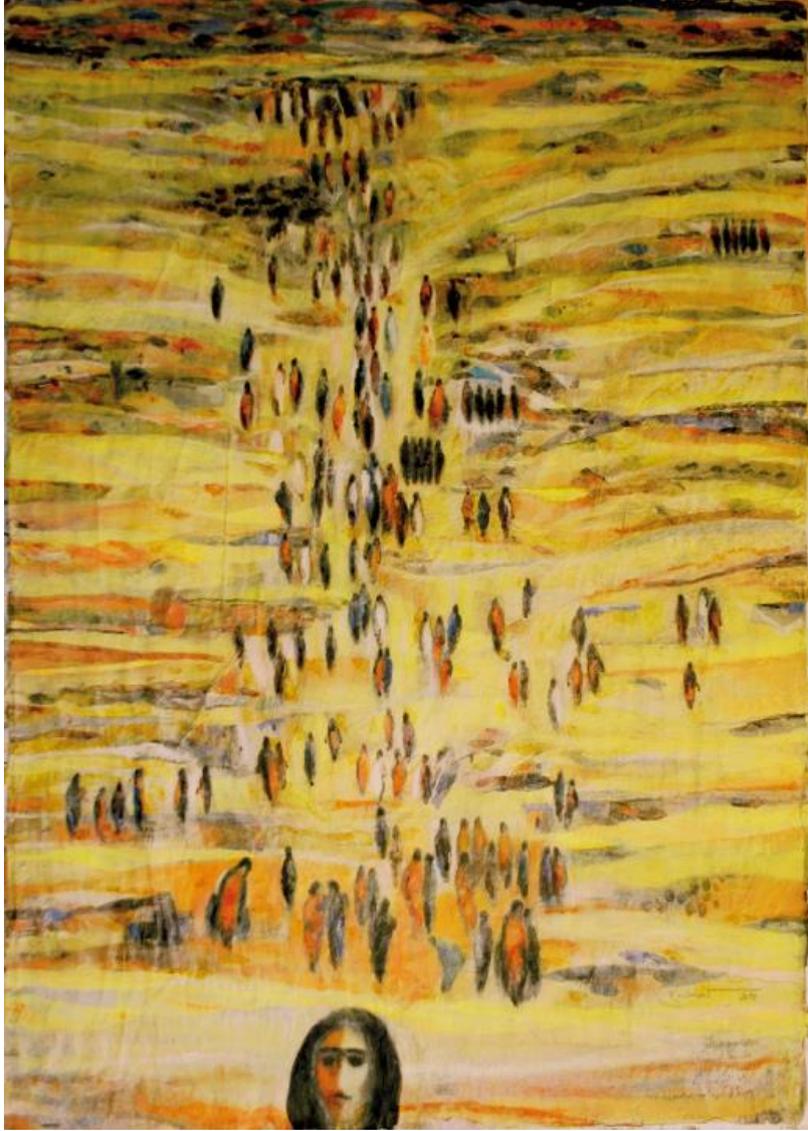


عمر وفهد، "ذاكرة جسد ومكان"، عمل رقمي، ٢٤,٥ × ٥١,٦، ٢٠١٦

تقنية الإراءة

تصوّر لوحة "المحرقة" لبشار العيسى مشهداً لنزوح الأيزيديين من عين العرب (كوباني) إلى سنجار (شينكال) في العراق. نجد أجساداً على شكل أطيافٍ تشكّل موكباً. تأتي هذه الأطياف من كل حدبٍ

وصوبٍ لتتجه نحو أسفل اللوحة. نلاحظ في هذا العمل أنّ الجماعة مشتتة، وأنّ الوحدة بين الفرد والمجموع تلاشت إلى حدٍ بعيدٍ وهذا ما يجعل المشهد هشاً وما يضعف الروح الملحمية. ثمّة كذلك وجّه يصطفيه الفنّان من المجموع ليبرزه في مركز البعد الأوّل للوحة، وهذا ما أسميناه "التفريد".



بشار العيسى، "المحرقة"، أحبار على ورق، ١٠٦ × ٧٤، ٢٠١٤

يتعرّز التفريد في لوحاتٍ يفصل فيها الفنانون الأجساد المتلاحمة، أو المتراكمة، للمجموعة ليبرزوها بفرديّتها. ويمكننا تقديم العديد من الأمثلة. في لوحة لزهير حسيب عنوانها "النزوح"، يخلّص الفنّان جسد امرأةٍ ويبرزه أمام مجموعةٍ من أولادٍ نيامٍ أو موتى. يمكننا التفكير أنّها تهرب حاملَةً أطفالها على ظهرها، أو أنّها تركض فرجةً لتهرب من مشهدٍ مرعبٍ عايشته للتو. في كلتا الحالتين يمثّل هربها هنا عنصراً من حالةٍ جمعيّةٍ تلفت المجموعة بكاملها، لكنّ الفنّان يعرّز التبئير حتّى لا نعود نرى سوى هذا الجسد الذي انتقاه من المجموعة ليقدّمه لنا بفرديّته.



زهير حسيب، "النزوح"، ٧٠ × ٥٠، ٢٠١٧

في لوحة من عام ٢٠١١ بعنوان "الجمعة العظيمة" لبسيم الرئيس نجد جسداً معلقاً على الصليب بارزاً في مركز اللوحة وسط رؤوس وأشلاء بشرية أخرى. الكل يسبح في بركة دم. يمثل هذا المشهد الأخرى ما جرى يوم الجمعة في ٢٤ نيسان ٢٠١١، الذي أطلق عليه اسم "الجمعة العظيمة"، وفيه قتلت قوات النظام الأسدي سبعين متظاهراً سلمياً. نجد في هذه اللوحة أيضاً جسداً مركزياً مخلصاً من المجموعة. ويقوي تشابه المشهد هنا مع مشهد صلب المسيح يوم الجمعة العظيمة فكرة التفرد حيث يفدي شخصاً واحداً الإنسانية بكاملها.



بسيم الريس، "الجمعة العظيمة"، أكريليك على قماش، ٢٠١١، ٢٥٠ × ١٥٠

ونجد مثلاً آخر في لوحة من مجموعة "رسالة طفل" لريم يسوف.



ريم يسوف، من مجموعة "رسالة طفل"، أكريليك وحبير وفحم، ٢٠١٣، ٨٠ × ١٢٠

يلجأ الفنانون السوريون أكثر فأكثر إلى أسلوبية الإراءة لتمثيل الجسد. ويبالغون في استخدام التبئير الخارجي المطبق على العناصر المصطفاة من المشاهد العامة، وذلك باستخدام تقنيّة ماثلة لتقنيّة التقريب (zooming) المطبقة كثيراً في كاميرات التصوير. وتهدف هذه التقنيّة إلى فصل عنصرٍ مركزيّ، وهو الجسد هنا، عن خلفيته، بحيث أنّ الجسد الذي لم يكن يحظى بأيّ معنى خاص في المشهد الملحمي يصبح تدريجياً بنية ذات معنى. الجسد يتمسرح أطراداً مع تفاقم المأساة السوريّة، لدرجة أنّ الجسد الملحمي يترك مكانه تدريجياً لجسدٍ تراجيديّ، يصبح هو حامل المعنى بامتياز.

والأمثلة على هذه المسرحية تغزو النتاج الفنيّ السوريّ في مرحلة ما بعد ٢٠١١، حيث نجد في الواقع متحفاً من تمثّلات الجسد التراجيديّ:

الجسد المعذب: لم يعد الفنانون يتهيّبون من تصوير الجسد في لحظة التعذيب كما لو كانوا يلتقطون صورةً لحظيّة. ولا يتهيّبون أيضاً من تمثيل الآثار التي يتركها التعذيب على الأجساد كما في مجموعة من لوحات منيف عجاج التي تذكر بالآيات التعذيب الوحشيّة التي تمارس في أقبية الفروع الأمنيّة كحفر الشعارات على أجساد المعتقلين بالنار والحديد، وسحقهم، أو كما في لوحة خليل يونس "عن شاب اسمه القاشوش".



منيف عجاج، "بدك حريّة؟"، ألوان زيتيّة على قماش، ١٦٥ × ١٤٥، ٢٠١٢

الجسد المتشظي: الوحشيّة الممارسة في الواقع وجدت طريقها أيضاً إلى الأعمال الفنيّة. في لوحة لخليل يونس بعنوان "حمزة بكور"، نجد ذكرى هذا الطفل الذي تلقى صاروخاً في وجهه وبقي

ساعاتٍ ينزف إلى أن فارق الحياة. كذلك صار عادياً أن نجد لوحاتٍ تمثّل أشلاء بشريةً أو أجساداً مقطّعةً كما في محفوراتٍ لياسر صافي ("غرفة بمليون جدار") أو أعمال لعمران يونس ويوسف عبدلكي.



ياسر صافي، "غرفة بمليون جدار"، حفر، ٤٥ × ٥٠، ٢٠١١

الجسد المقتول: وهنا أيضاً نجد تقنية التصوير اللحظي لأنّ الجسد يظهر في لحظة القتل تماماً كما في عمل "عهد أبوقراط" لجابر العظمة حيث نرى الرصاصة لحظة اختراقها لرأس طبيبٍ ينقذ جريحاً، أو في لوحة "لن نسقط" لديلاور عمر وفيها نرى جسد متظاهراً يحمل علم الثورة وهو يسقط مصاباً بسهمٍ في صدره.



جابر العظمة، "عهد أبوقراط"، تصوير ضوئي، ٧٠ × ١٠٥، ٢٠١٢

الجسد الميت: أخيراً، الجسد الميت يتمثل أيضاً في عديد من اللوحات. وهو جسداً لا يبدو موته طبيعياً، فنجدّه أحياناً في كفنه مشوّهاً، كما في لوحة لنورا درويش، أو مصاباً بالرصاص كما في بعض لوحات يوسف عبدلكي (محفورات "الشهيد") أو عمران يونس، أو غارقاً في دمائه كما في لوحة "تفصيل من باب عمرو" لعبد الرزاق شبلوط.



عبد الرزاق شبلوط، "تفصيل من باب عمرو"، حبر على ورق، ١٥ × ١٠، ٢٠١٢



يوسف عبدلكي، "القديس مار يوحنا فم الذهب مسجى في جامع الحسن بن علي الميدان"، فحم، ٢٠١٣، ٢٠٠ × ١٥٠

استخلاص

يسمح لنا البحث حول تمثّلات الجسد في لوحات من النتاج الفني السوري باستخلاص أنّ هذا النتاج تضمّن أعمالاً كثيرة تصوّر الجسد الملحمي، لكن مع انطلاق الثورة بدأ يتراجع تمثّل الملحمي إلى أن تلاشى تماماً تقريباً، لصالح الجسد التراجيدي الذي يبدو اليوم مهيمناً على النتاج الفني المعاصر.

إنّ هدفنا، بعيداً عن هذا الاستخلاص، هو فهم أسباب هذا التحوّل في شكل تمثّل الجسد. يمكننا طبعاً أن نعلّق دون وجل بأنّ لا شيء أكثر طبيعيّة من أن نجد إبداعاً تراجيدياً في الزمن التراجيدي الذي تعيشه البلاد. لكن يبقى بالنسبة لنا محيراً على الأقلّ ألا نجد إنتاجاً فنياً يمثّل الجسد ملحمياً في لحظة ملحمية بامتياز. وهنا نتساءل:

هل منتجو الفن يعبرون في نتاجهم عن الرغبة الدفينة لدى السوريين بالتخلّص من التأخيد الذي مارسه الاستبداد طيلة عقودٍ وبالعبير عن أنفسهم كأفراد ذوي حقوقٍ وشخصيةٍ ومآلات؟

أم أنّهم في الحقيقة لا يؤمنون في أعماقهم بملحمية هذه الثورة؟

أم هل كانت الفترة الملحمية في الثورة قصيرة جداً لم تمنحهم الوقت الكافي لاستبطان المشاعر الملحمية؟

أم بكلّ بساطةٍ أن ذلك يرجع إلى ثقافة المظلوميّة، أو الضحيويّة، التي لا تزال ثقافةً راسخةً في
عقول الفنّانين السوريّين؟

إنّها أسئلةٌ أضعها أمام الجميع عساهم يجدون الأجوبة المناسبة لها.

بين الجسد العدمي والجسد المطلق

خالد ضوا ومحمد عمران

نبراس شحيّد

يتناول هذا النصّ حالتين قصويين، يراوح بينهما الجسد فنياً في قلب المأساة السورية: "جسدٌ عدميّ"، مفهومٌ أستخلصه من أعمال خالد ضوا نحّاتاً، و"جسدٌ مطلقٌ"، مفهومٌ آخر أصوغه من أعمال محمد عمران رساماً. لمقاربة هاتين الحالتين، سأقرأ بعضاً من أعمال الفنانين مركزاً على الدينامية التدميرية المعممة التي تسودها، وفيها تؤثر قوى التدمير عميقاً في الوجود البشريّ وصولاً إلى شروط استمراره. بمعنى آخر، تصير القوى المدمرة المبدأ الأول الذي يهيمن على وجودٍ لا أفق له إلا الزوال، ولو أجل إلى حين، فتحكّم هذه القوى العمل الفنيّ وما يطرحه، وتدمغ جوهرياً الأشاعيرَ (affects) المصاحبة للعمل.

نحو الجسد العدميّ

تظهر التدميرية بشكلٍ جليّ في أعمال خالد ضوا، أولاً على نحوٍ مباشرٍ للغاية كواقعٍ ماديّ للعمل. وعلى هذا الصعيد، يعمد الفنّان إلى تهديم أجساده المنحوتة بكسر أطرافها أو بحفر ثقوبٍ فيها كما يظهر في عمليه "هشاشة" و"عرشك نعشك".



خالد ضوا، "هشاشة"، صلصال، ١٠ × ٨ × ٨، ٢٠١٥



خالد ضواء، "عرشك نعشك"، صلصال، ١٠ × ١٠ × ٨، ٢٠١٥

في مستوى ثانٍ، أعتقد أنّه من الممكن الحديث عن تدميرٍ لغويّ فاعلٍ في أعمال خالد ضوا. يريد النحات أن يمثّل واقعاً ما بطريقة مباشرةٍ تحمل رسالةً بسيطةً وواضحة، على سبيل المثال تظاهرة، كما في عمله المسمّى "مظاهرة تماثيل المرسم". ويرفق الفنّان عمله الذي لا يثير أيّ لبسٍ تأويليّ لدى المشاهد بالتعليق التالي: "قام أحرار المرسم بمظاهرة وناشدوا تماثيل العالم بالتحرك لإنقاذ الطين البشري". يُدرج الفنّان أيضاً شعاراتٍ في عمله، تحملها شخصيّاته المحتجّة نحتياً، كُتب عليها: "الدين لله والوطن للجميع"، "الحرية يعني ما تخاف"، "جامعة حلب مصنع البطولة والأحرار"، وغيرها من الشعارات التي تمّ تداولها في الثورة السوريّة.



خالد ضوا، "مظاهرة تماثيل المرسم"، صلصال، ١٠ × ١٠ × ٤٠، ٢٠١١

مدفوعاً بالتزامه السياسيّ، يعطي الفنّان أيضاً عناوين واضحةً ولافتةً لأجسامه المنحوتة، كما في عمله المسمّى "ظلمك رايح... عتمك رايح". في سياق هذا الفنّ الملتزم، نراه ينحت أيضاً ما يمكن أن نسمّيه بالشخصيّات النمطية، كـ"ملك البراميل" أو "زعيم الكلاب"، إشارةً إلى بشار الأسد الذي يستخدم البراميل المتفجرة لقصف السوريين ويحشد كلابه لترويعهم. في هذا المستوى، يتجلّى العمل الفنيّ مرآةً تحيل على واقعٍ يعرفه السوريّون تمام المعرفة في حياتهم اليوميّة.



خالد ضواء، "ظلمك رايح... عتمك رايح"، صلصال، ٢٠١١، ٧ × ٧٥ × ٢٠٠



خالد ضوا، "ملك البراميل"، صلصال، ١٥ × ١٠ × ١٠، ٢٠١٤

لكن أعمال خالد ضوا تنمرد على مبدعها، وعلى الشعارات والألقاب والأسماء التي يطلقها عليها. يريد الفنان أن يمثل شيئاً معروفاً، إلا أن الغرابة تسود هذه المعرفة الشائعة، فالأجساد التي يصنعها مقلقة للغاية ومثيرة للدهشة، على نحوٍ تصير معه العناوين الرائقة للأعمال والشعارات التي تحملها الشخصيات المنحوتة عادية جداً، لا بل هزيلة أمام هذه الكتل الرهيبة. وفي بعض الأعمال، يظهر نوعٌ من التناقض بين العنوان والجسد المنحوت. على سبيل المثال، كان عنوان معرضه الأول في فرنسا هو "قيام" (Debout) في دعوة واضحة إلى الثورة، لكن الأجساد المنحوتة لهذا المعرض تحكّمها ديناميّة معاكسة: الجمود والخمول. يتكلم عقل الفنان منادياً بالثورة، لكن الجسد الذي يظهر في أعماله يبقى جامداً. يكشف الجسد المنحوت عن حقيقة مخالفة للعنوان والشعار، وكأنه يُفرغ فنيّاً من معناه ما نصوغه لغويّاً عنه، لافطاً كلماتنا الدخيلة عليه ومجهضاً أحلامنا، فيبقى هذا الجسد غريباً وعصياً على الاختراق: هو الحافة الأخيرة للغة أو بالأحرى هاويتها وانهارها.

في مستوى ثالث، نشهد في أعمال خالد ضوا تدميراً خاصاً للزمن السياسي. الجسد المنحوت جسداً مدمراً، ويظهر هذا التدمير من دون مسبب، إذ إننا نادراً ما نرى قاتلاً أو قذيفةً أو طائرةً حربيةً في أعماله. وهنا أطرح الفرضية التالية: يحصل هذا التدمير بسبب غياب الحدث. يحمل الحدث معه دائماً بعداً غير متوقع، ويفرض دينامياتٍ جديدةً، مشكلاً عتبةً تفصل بين ما يليه وما يسبقه، يفرض حالاً من الانقطاع بين السابق واللاحق. إلا أن ديناميّة الجدة هذه تغيب في أعمال خالد ضوا، وتغيب معها حالة الانقطاع، لنجد أنفسنا أمام صيرورة (devenir) بالكاد تُلاحظ: ثمة شيء ما يحدث – مثلاً الأجساد تترهل أو تتفتت – لكن المفارقة تقوم على أن هذا التحلل البطيء لا يؤسس حدثاً بذاته. يمكننا إذن الكلام عن تسطيح الزمان في أعمال خالد ضوا: لا تحيل أعماله على زمانٍ ممتلئ، بل على زمانية فارغة لا يحدث فيها شيء.

من المثير للاهتمام أن أعمال الفنان المبكرة تناولت موضوع الانتظار. "انتظار" هو عنوان معرضه الأول في دمشق، وهو أيضاً حالةً ممتدةً تلقي بظلالها على أعمال الفنان بعامة. الانتظار هو الفراغ الذي يبدو وكأن لا شيء يحدث فيه ما عدا التحول الماديّ الصرف للأشياء، تدهورها، انحلالها...

ثمة في هذه الأعمال زمانيةً فيزيائيةً فارغةً وجسداً ممتلئاً ومصمتاً إلى درجةٍ يستحيل فيها وقوع حدثٍ ما. لا حدث ممكنٌ مع هذا الجسد المصمت إلا الصيرورة المادية التي نسميها تجاوزاً "حصول اللاحث". المفارقة كبيرة هنا: كلما أفرغ الزمان، امتلأ الجسد؛ وكلما امتلأ الجسد في المستوى الماديّ، أفرغ الجسد هذا من البعد الحداثي. تغرقنا هذه الأعمال إذن في زمانية ماديةً بحثة تحكّم ظهور الجسد الممتلئ كتلياً والفراغ من أي شيء آخر سوى كتلته.

في عوالم هذه التدميرية المادية، واللغوية، والزمانية، يظهر الجسد محطماً، ويمكننا على الأقل تمييز ثلاثة أشكالٍ من التدمير الجسديّ.

أولاً إلغاء التذويت. تهوس أعمال خالد ضوا بأجسادٍ بدينةٍ محكومةٍ بقانون الخمول، تبدو مجردةً من أيّ فردانيةٍ شخصية، فكتلها الجسميّة جميعها متشابهة. أزيلت السمات الخاصة، وكذلك فرادة الوجوه في عالمٍ تنعدم فيه حتى إمكانية التفريق بين الجلال والضحية (تفريقٌ ضروريٌّ مع ذلك لمقاربة ديناميات الثورة). تُحرم هذه الأجساد من كلّ مضمونٍ داخليّ على نحوٍ يذكّرنا بما أسماه فالتر بنيامين "إفقار الخبرة": يعود الناس من ساحات الحرب "لا أكثر ثراءً بل أكثر افتقاراً إلى التجارب التي يمكن مشاركتها". ويقوم هذا الإملاق على تفرغ الإنسان من ذاتيته، فيطرح "شكلاً جديداً من أشكال البربرية"⁸⁵، تظهر في أعمال خالد ضوا جسدياً، إذ يتحوّل الجسد المنحوت إلى أطلال ذات.

ثانياً، الترهّل والنخر. يظهر هذا الجانب من تدمير الأجساد عبر انحلال الأشكال ليعيدنا العمل النحتي إلى مادته الأولى الخام والشوّهاء، وقد خضعت إلى قوى انتروبية (entropiques) – قائمة على القصور الحراري): كتلةً ماديةً تفقد قوامها، وإليها يُختزل الجسد، كما يظهر في منحوتة خالد ضوا "ولهُ انحناءاتُ الخريف".

⁸⁵ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Ceuvres*, I, Paris, Gallimard, 2000, p. 366.



خالد ضواء، "ولّة انحناءات الخريف"، صلصال، ٢٠١٥، ٥ × ٥ × ١٢

ثالثاً، السحق. تخضع بعض أجساد خالد ضوا إلى قوة الضغط الفيزيائية كما في منحوتته الصغيرة "يكسرني الغياب". تظهر الأجساد الممتلئة هنا وقد سُطِّحت وسحقت، فيحيلنا العمل الفني على اللحظة قبل الأخيرة: نعلم بالمخيلة في رؤية أخروية أنه إذا استمر الضغط، فسيفجر الجسد لينتهي كل شيء في اللحظة المقبلة. عالم الجسد هو إذن عالم الاحتضار الطويل الذي يمتد ما امتدت اللحظة قبل الأخيرة. هذا مجال أجساد خالد ضوا، وعلى هذا الاحتضار يقوم فنّه الذي يوجّه انتباهنا نحو الهاوية، حيث الجسد المسحوق يصير شبه عدم.



خالد ضوا، "يكسرني الغياب"، صلصال، ١٦ × ٥ × ٥، ٢٠١٦

تتقاطع حالات الجسد المعيش عند خالد ضوا، خصوصاً في منهجي التدمير الأولين، مع ما أسماه سيغموند فرويد "نزعة الموت"، أو بالأحرى مع إحدى التجليات الأساسية لهذه النزعة. إنّها "النزعة التي تدفع إلى العودة إلى المادة الموات"⁸⁶، ويرى فرويد في هذه العودة غاية الحياة القصوى (وأقترح أن نمايزها عن النزعة العدوانية المدمرة، والمنضوية أيضاً تحت اسم "نزعة الموت"). تبغي هذه النزعة تقليص الانفعالات التي تعمل في الجسد لتقوده إلى الدرجة صفر عبر تفكيك الروابط التي تحدّد حياة الجسد. تقوم

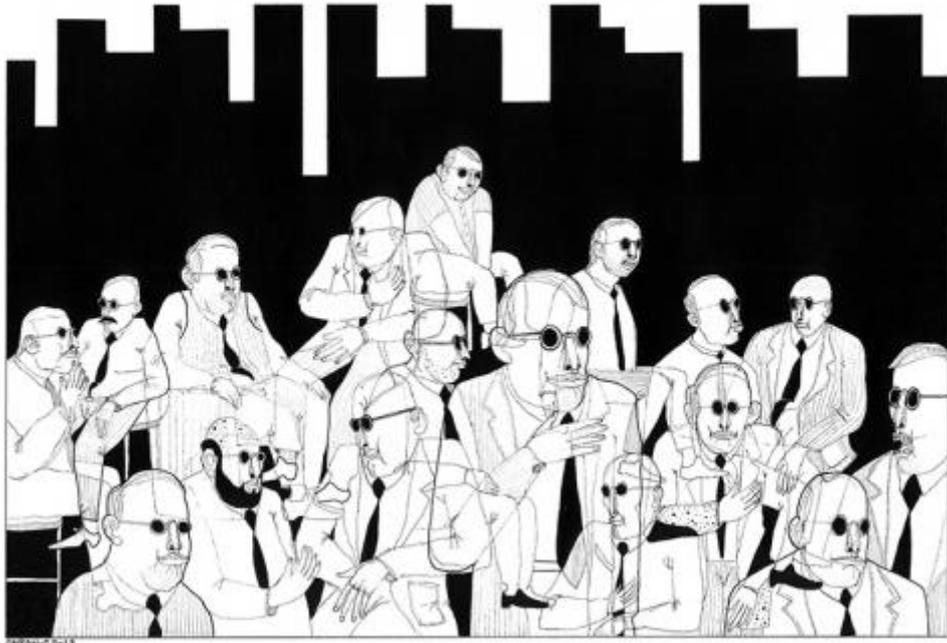
⁸⁶ سيغموند فرويد، "ما فوق مبدأ اللذة"، ترجمة اسحق رمزي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤، ص ٧١ (ترجمة معدّلة).

هذه النزعة إذن، قبل أن تكون نزعةً تدميريّةً تجاه الآخرين، على تدمير الذات وفقاً لكتاب "ما فوق مبدأ اللذة".

يبدو أنّ أثر الكارثة السوريّة في أعمال خالد ضوا يظهر بشكلٍ أساسيٍّ عبر إغراق الجسد تشكيليّاً في "نزعة الموت" هذه، فيُحتزّلُ الجسد كما أُشرتْ إلى مجرد كتلةٍ تخضع للزمنيّة الفيزيائيّة المفرّعة من الحدث السياسيّ، وتفقد قوامها مستسلمةً للتفتّت العضويّ البطيء والترهّل. يحكم الجسد استطيقيّاً ما يمكن أن نسمّيه إذن بـ"الترسيمّة المضادة": على خلاف الترسيمّة (esquisse) التي تُظهر الشكل في انبثاقه دون اكتماله فتدفع بخيالنا إلى تصوّر مكناته، تحيل الترسيمّة المضادة (contre-esquisse) الشكل على احتضاره، فيظهر وقد سلّم إلى قوانين المادة التي يخضع لها، ليتجلّى عندئذٍ في منظور تلاميذه⁸⁷. يصير الجسد المستكين إلى كتلته عند خالد ضوا تجلياً فنيّاً لنزعة الموت هذه بأقصى حالاتها: جسدٌ عدميٌّ منصاعٌ إلى تأكله الماديّ.

نحو الجسد المطلق

في حوارٍ خاصٍّ مع محمّد عمران، أخبرني الفنّان بأنّه لجأ إلى الرسم في مرحلةٍ معيّنةٍ من الثورة لأنّ مواد النحت لم تسعفه بخلق تشكيلاتٍ قادرةٍ على طرح ما يعيشه كفنّانٍ في الواقع السوري. يسمح الرسم هنا بتشكيل ارتباطاتٍ جديدةٍ بين الأجساد، أو بين عناصر الجسد الواحد، ارتباطاتٍ قادرة على التعبير عن حالاتٍ قصوى، خارجاً عن قوانين الكتل الثلاثيّة الأبعاد.



⁸⁷ عن مفهوم الترسيمّة المضادة، راجع: غيوم دفو ونبراس شحيّد، "التدميريّة تشكيليّاً. قراءات فلسفيّة في الفنّ السوري المعاصر"، بيروت، منشورات المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى، ٢٠٢١.

محمد عمران، من مجموعة "عالم الرجال"، حبر وأقلام لباد على ورق، ٣٠ × ٤٢، ٢٠١٨

سأكتفي هنا بالإشارة إلى نوعين من هذه الارتباطات. أولاً، علاقات التجاور كما في مجموعته "عالم الرجال"، وفيها تتموضع الأجساد من دون الخضوع إلى مبدأ يجبرها على الاصطفاف بطريقة أو بأخرى. تتشابه هذه الأجساد بقدر كبير، ولها الكثير من السمات المشتركة والعلامات الموحدة التي تطبع صنوف ظهورها كالنظارات ونمط الملابس. تنتمي هذه الأجساد إلى عالم الخطوط أكثر من انتمائها إلى عالم الكتل، لذا لا نراها تحجب ما خلفها من أجسام، مما يوحي بأنها تتداخل بعضها في بعض، لكن من دون أن يكون هذا التداخل حقيقياً. نشعرنا بطريقة الاصطفاف هذه بأننا أمام رقعة شطرنج: نستطيع أن نغير في مخيّلتنا أماكن الشخصيات الظاهرة في العمل بسهولة من دون أن يتأثر جوهر التكوين. لذا يمكننا أن نفترض أنّ علاقات الأجساد بعضها ببعض في هذا المستوى الأول عرضية.

ثانياً، العلاقات العضوية، وفيها تترابط الأجساد، أو العناصر الداخلة في تكوينها، على نحو يصعب معه انتزاعها من التكوين. تتداخل العناصر فيما بينها ضمن تشكيلات معقدة، غريبة، وأحياناً غير مفهومة تقود الجسد إلى حتفه غالباً. سأطرق في ما يلي إلى ثلاثة أنواع من هذه العلاقات العضوية المدمرة عند محمد عمران.

تكوين جسديّ بأعضاء قاتلة

صحيح أنّ أعمال الفنان تزخر بعناصر خارجية تمزق الجسد المرسوم من أسلحة ومجرمين وقتلة، إلا أن التدمير ينبع أيضاً من الجسد ذاته، ومن العلاقات التي تحكم تكوينه. في تركيب الجسد مثلاً تدخل أعضاء مدمرة كمدفع دبابة أو بندقية أو آلة قاتلة أخرى، وأعضاء توحى أشكالها أيضاً بأنها داعشية المصدر أو أسدية.



محمد عمران، "طالعو براسو دبابة"، حبر وأقلام لباد على ورق، ٢١ × ٢١، ٢٠١٢

يظهر توحش الجسد في أعمال محمد عمران عبر الأفعال القاتلة التي تقوم به أجزائه هذه. إلا أنّ العلامة الوحيدة التي تُعرّف الوحش في رسوم أخرى ليست إلا الجسد ذاته، إذ إن هذا الوحش لا يقوم ظاهرياً بأيّ فعلٍ وحشيٍّ، فهو لا يقتل أو يفجر أو يعذب، بل ينتصب جسدياً في تمثال. ويحدث بخاصّة أن يعرض هذا الجسد المركّب مفاتنه: قضيبٌ عملاقٌ يتوجّه وجهُ القاتل. العضو الذكريّ هو وجهٌ من وجوه المجرم هنا، والأعضاء الجنسيّة الذكريّة بعامةٍ عند محمد عمران توحشيّة.

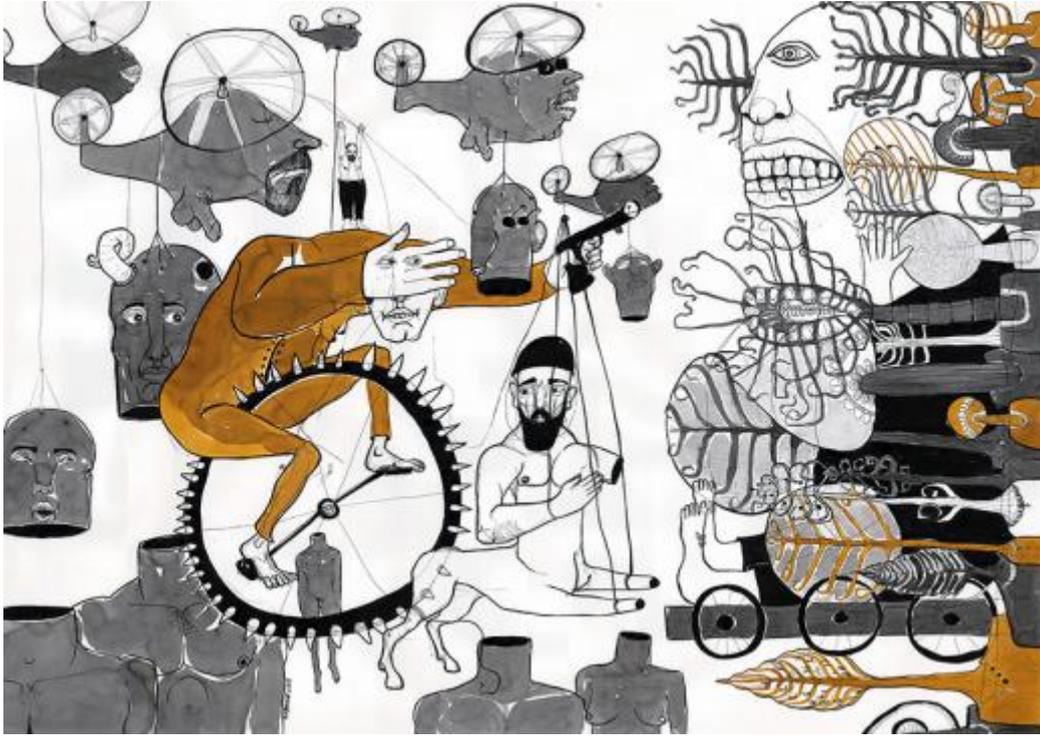


محمد عمران، "شيل أصبعك"، حبر وأقلام لباد على ورق، ٤٢ × ٦٠، ٢٠١٢

في هذه التكوينات، النظام هو عضوٌ جسديّ، والتشكيلات الإسلاميّة عضوٌ كذلك، كما قوى التمرد أيضاً. في هذا المنظور، يكسر الجسد ثنائيتي الطيب والشرير، الطاهر والمدنّس، ليفرض علينا كياناتٍ تتداخل فيها أعضاءٌ مختلفةٌ ومتناقضة، ممّا يوحي بأن النظام والإرهاب والثورة تسكن معاً أجسادنا وتعرّفها. الجسد هنا تركيبٌ سياسيٌّ بامتيازٍ تنهشه عناصره الداخلة في تكوينه.

تكوينٌ جسديٌّ معاكسٌ للإنجاب

يظهر هذا النوع من تدمير الجسد في بعض أعمال محمّد عمران، كما في هذا العمل الذي لا يحمل عنواناً. يغيب عن المشاهد المريع الجسدُ الإنسانيّ بالصورة التي نعرفها، فالأجساد خاضعةٌ هنا لتحوّلاتٍ غريبة. من جهة، نشهد تحوّل الآلة إلى جسدٍ بشريّ: طائراتٌ بأعضاءٍ ذكريّةٍ ضخمةٍ توحى بقذفٍ عظيم. ومن جهةٍ أخرى، نشهد عمليّة تركيب الأجساد الإنسانيّة: في أسفل العمل أجسامٌ عاريةٌ، غالبيتها ذكريّة، تنقصها الرؤوس التي تحملها الطائرات لتركيبتها. تخضع هذه الرؤوس التي ستلتصق على الأجساد المنقوصة أيضاً إلى منطق تركيبٍ غير مألوف: وجهٌ بخرطومٍ بدل الأنف، رأسٌ آخر بقرنٍ جديٍّ وقرنه الآخر منزوع، إلخ.



محمّد عمران، بلا عنوان، حبر وأقلام لباد على ورق، ٥٩ × ٨٣، ٢٠١٣

في المنظور هذا، لا يولد الجسد بل يركب من أعضاءٍ مصادرها مختلفة، فهو محكومٌ بديناميّة التصنيع لا بديناميّة التكاثر الطبيعي. لا نحتاج من بعد، كما يبدو في هذا العمل، إلى أعضاءٍ جنسيّةٍ أنثويّة، لأنّ الجسد لا يولد بل يشكّل ويصنّع. إذا كانت وظيفة العضو الذكريّ قتاليّةً هنا، فإنّ العضو الأنثويّ كمالٍ بلا وظيفة.

نشهد أيضاً في هذا العمل حضور القنطور، فيخضع الجسد من جديد إلى منطق التركيب: مزيجٌ من الأعضاء الإنسانيّة والحيوانيّة. هذا الكائن الغريب مبتور الأطراف، ولساقيه المقطوعتين شكل رشاش، كما لو أنّ العنصر الآلي يدخل أيضاً في تركيب الجسد الحيّ. إلا أن هذا الكائن الذي يجمع بين الطاقة الإنسانيّة والطاقة الحيوانيّة، والآليّة كذلك، ضعيفٌ لأنّه مجرد دمية بين يدي الشخص القابع خلفه، والذي منه يكتسب قوّته. هذا الأخير الذي يتوسّط العمل هو صاحب القنطور ومحرّكه. يظهر مصوّباً سلاحه لقتل الإنسان

الخائف ذي الوجه الطفولي، والمختبئ في غابة من كائنات لها جذوع إنسانية ورؤوس نباتية. يريد أن يقتل الطفل، أن يلغي مُنتج الإنجاب. ولجسد هذا الرجل ثديان صغيران لا تظهر عليهما علامة الرضاعة، كائنٌ هجينٌ مركَّبٌ من المذكر والمؤنث، وغير خاضع لمنطق التناسل.

في الزاوية يتخفى الطفل المهذَّب. هو ليس طفلاً خالصاً بل مزيجٌ من الكبير والصغير بجسدٍ إنسانيٍّ مشلولٍ فوق حمالة. هذا هو الجسد الإنساني الوحيد في العمل، وهو الجسد الوحيد الهامد وغير القادر على الحركة، ممّا يوحي بأنّ الجسد في الصورة التي نعرفها عنه هو في طور التلاشي.

تذكّر بعض عناصر هذا العمل بأسطورة خلق القنطور:

"أُغرم إكسيون بالإلهة هيرا وحاول أن يعنصبها. وعندما روت الحادثة لزوس أراد أن يتأكّد من الحقيقة، فصنع سحابةً لها شكل هيرا وزجّ بها في سرير إكسيون. وعندما تباهى إكسيون بأنّه جامع هيرا، ربطه زوس على دولابٍ يدور في الفضاء كلّما هبّت الريح. وكان هذا هو عقابه. والسحابة التي جامعها إكسيون أنجبت القنطور⁸⁸."

دون ان يدري، جامع إكسيون طيفاً أنثوياً، جامع شكلاً خلبياً دون لحم ودم، ومن هذه العلاقة الشائنة وُلد القنطور وحُكم على المذنب بأن يدور معلقاً بدولاب إلى الأبد. الدولاب حاضرٌ في لوحة محمّد عمران، وإنّما بشكلٍ مختلف: دولابٌ مسنّنٌ يخرق جسداً ربّ القنطور في حميميته، أي في عضوه الجنسي، مما يجعل عملية الإنجاب مجدداً مستحيلة.

من جهةٍ، تُناقض هذه الأجساد منطق الولادة الطبيعية وتُحكّم بمبدأ التصنيع. ومن جهةٍ ثانية، يتحدّد تصنيع الأجساد هذه كديناميةٍ تركيبيةٍ: أجسادٌ مركّبةٌ من أعضاء تعود إلى أشخاص كبارٍ وصغار، ومن عناصر بعضها ذكريٌّ وبعضها أنثويٌّ؛ وبعضها أنسيٌّ والآخر حيوانيٌّ أو آليّ.

تركيبٌ جسديٌّ يضع الدلالات

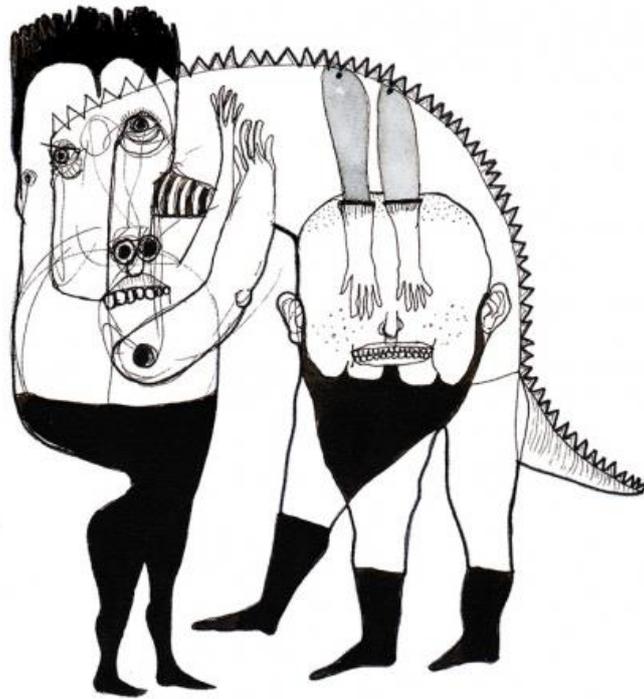
يتعدّد تركيب الأجساد في بعض أعمال محمّد عمران إلى حدّ تُشكّل فيه الكلمات. مثلاً في عمله "البيضا" نرى شخصاً يتوسّط اللوحة، ساقه خشبية، يُداخل في تكوينٍ واحدٍ آلةً حربيةً، ووجهاً مخيفاً في الوسط، وكلباً بنظاراتٍ، ورجلاً بنديّ مبتور الأطراف، وميتاً على الأرض بين يدي امرأةٍ تندبُه، وامرأةٍ أخرى حُلبى تُعنصب، ومجموعةٍ أشخاصٍ، وعدّة أعضاء مبعثرة. ماذا يمكن أن نقول في هذا التكوين؟

فلنضرب مثلاً آخر، وهو عملٌ عنوانه "لا تخاف": جسداً حيوانيّاً مرتبطاً مع جسدي إنسانيٍّ بمفاصلٍ آليّة. يدان حرّتان، عضوان بلا جسد يدخلان أيضاً في التكوين عند خط الجسد الأعلى، ورأسٌ بلحيةٍ مرتبطٌ بقدمين، وقدمٌ ثالثةٌ حرّةٌ، وكذلك ملامح وجهٍ بلا رأس. مجدداً، ماذا نقول؟

⁸⁸ Pseudo-Apollodore, *La bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, université de Besançon, 1991, p. 124.



محمد عمران، "البيضا"، حبر وأقلام لباد على ورق، ٤٢ × ٦٠، ٢٠١٣



محمد عمران، "لا تخاف"، حبر وأقلام لباد على ورق، ٢١ × ٢١، ٢٠١٢

كما أشرت، تعود العلاقات بين الأجساد عند محمد عمران بشكلٍ أساسيٍّ إلى نوعين من التداخل: تداخلٌ مكانيٌّ قائمٌ على التجاور، يمكن فيه فكُّ الارتباط بين العناصر بسهولة، وتداخلٌ بنيويٌّ تتشابه فيه العناصر على نحوٍ لا يمكن فيه تغيير العلاقات القائمة بينها من دون أن يتسبب ذلك بتغييرٍ جوهريٍّ في كيانها. فالكيان مؤسسٌ هنا على العلاقة بين العناصر قبل أن يقوم على العناصر ذاتها.

نجد صعوبةً بالغةً في بناء خطابٍ حول هذه الأعمال عندما يتعقد تكوين الأجساد. يشكّل الجسد في أقصى حالاته في الكارثة السورية عند محمد عمران حدَّ اللغة الأخير، فيجزّدها من مضمونها الدلاليّ. ثمّة آليةٌ مشابهةٌ عند خالد ضوا، يفرغُ عبرها الجسدُ المُصمت عنوانَ العمل والشعار اللذين يرافقانه من قوتها فيظهران هزيلين جداً. لكنّ المعادلة مقلوبةٌ عند محمد عمران: ليست بساطة الجسد هي ما تبيلب اللغة في دالاتها، بل تعقيده ودخوله في تركيباتٍ لا يمكن أن تواكبها سلاسلُ الدوال (chaînes de signifiants) في انتاج المعنى.

يمكننا في هذا الخصوص ملاحظة تشابه ما بين مفهوم الجسد عند محمد عمران وتصوّر اللاوعي عند المحلل النفسي جاك لاكان في كتاباته الأخيرة. وفقاً للاكان، اللاوعي مبنيٌّ كاللغة⁸⁹، أي أنّ ثمّة سلسلة من الدوال المترابطة، يكون لعلاقاتها في نهاية المطاف تأثير مدلولٍ يمكن الوصول إليه عبر قراءة الدوال. في هذا المنظور، يتمكّن لاكان من مقاربة التكثيف (Verdichtung) كاستعارة، والإزاحة (Verschiebung) ككناية – آليتان للحلم درسهما فرويد – محدداً هكذا نوعين من العلاقات الخاصّة بسلسلة الدوال. لكن يكتشف لاكان في مرحلة متقدمة من بحثه التحليلي أنّ اللاوعي مرتبطٌ باللغة قبل أن تكتسب هذه وظيفتها الدلاليّة⁹⁰. يتعلّق اللاوعي إذن، وقبل كلّ شيء، بما أسماه لاكان بـ "lalangue"، وهو مصطلحٌ يحيل، من ضمن ما يحيل، على المقاطع الصوتيّة التي نسمعها في تغريد الأطفال الصغار (lallations). يرتبط اللاوعي بهذه المجموعة من الصوتيات التي لم تتجمّع بعد في سلسلة ذات دلالة، مستبعداً المعنى دون استبعاد المتعة (ودون استبعاد المتعة المساويّة في حالتنا الراهنة). تبيّن المحلّلة النفسيّة كوليت سولر، التي درست بعمق هذه المسألة في كتابات لاكان، أن ثمّة "لاوعياً واقعياً" أولياً يتجذّر في العالم الصوتي للكلمات التي يستقبلها الطفل الرضيع من دون دلالات⁹¹. عندما نعتني بجسده، ونطعمه أو ننظفه مثلاً، نقول له كلماتٍ عن هذا الجسد، لكنّه لا يفهمها، بل يتلقاها كمجموعةٍ من الأصوات المستقلّة عن وظيفتها الدلاليّة:

"اللغة التي يكون لسلسلها تأثير المدلول هي لغةٌ رمزيّة. ليست هذه حال الـ lalangue ذات الطبيعة الواقعيّة [خلفاً للمتخيّل والرمزي بحسب مصطلحات لاكان]، والمشكّلة من عناصر متعدّدة لا تنقل أيّ معنى معيّن، وتكوّن الشرط غير الكافي للمعنى⁹²."

عبر تعدّد العناصر هذا يولد اللاوعي الأولي. في سيميناره العشرين (Encore)، يشير لاكان إلى أنّ "اللغة تتكوّن بلا شكٍ من lalangue، وهي تفسيرٌ غير مكتملٍ لها. أمّا اللاوعي فهو نوع من المعرفة، معرفة تخصّ عمل الـ lalangue. تتجاوز هذه المعرفة بكثيرٍ ما يمكننا حصره تحت مسمّى اللغة⁹³"، ممّا يُخرج

⁸⁹ كما يشير روبير ليفي، تعود الصياغة الأولى لهذه الأطروحة إلى السيمينار الثالث. راجع:

Robert Lévy, « Avant-propos », *Analyse Freudienne Presse*, 2006, n° 14, p. 8.

⁹⁰ يبدأ تدريجياً ظهور هذا التحوّل في محاضرة الرابع من تشرين الثاني ١٩٧١، وعنوانها:

« Savoir du psychanalyste ».

⁹¹ راجع بخاصّة كتابها:

Colette Soler, *Lacan, l'inconscient réinventé*, Paris, PUF, 2009.

⁹² Colette Soler, *Les affects lacaniens*, Paris, PUF, 2011, p. 41.

⁹³ Jacques Lacan, *Le séminaire. Encore*, livre XX, Paris, Le Seuil, 1975, p. 127.

اللاوعي من مجال فكّ التشفير الذي نميل مفاهيمياً إلى اختزاله فيه. هذا يجعل أيضاً من اللاوعي المتجذّر في البعد الحسيّ الصوتيّ سرّ الجسد الأساسيّ.

على نسق اللاوعي الأوليّ المتعلّق بعالم صوتيّ مخلخل الدلالات، يظهر الجسد عند محمّد عمران عبر عالمٍ صوريّ ملتبس الدلالات أيضاً، على ما أعتقد: عالمٌ حتى لو استطعنا أن نتعرّف عناصره (قضيبي، وجه، سلاح، إلخ.)، تبقى علاقات هذه العناصر عصيّة على منطق الدلالة.

أطرح إذن الفرضية التالية: تدمّر المأساة السوريّة عند محمّد عمران علاقة الدال بالمدلول، فتجعل من الجسد حقلاً لتركيبياتٍ وتفكيكاتٍ متجذّرة في العالم الحسيّ، قبل ارتباطها بالوظيفة الدلاليّة للغّة التي تمرّقها هذه المأساة.

أطرح أيضاً فرضيّةً أخرى مرتبطة جوهرياً بالفرضيّة الأولى: عبر العلاقات المعقّدة – وغير المفهومة أحياناً – المؤسّسة على العالم الحسيّ، يعكس الجسد عند محمّد عمران عالم المأساة السوريّة، وكأنّه يسعى إلى أن يعيش تفاصيل هذه المأساة وتحولاتها المدمّرة بشكلٍ كامل: جسداً مطلقاً قابلاً لأن يتوحّد مع كلّ عناصر الكارثة. على مثال القلب عند ابن عربي الذي "صار قابلاً كل صورة"، يصير الجسد عند محمّد عمران قابلاً كل شكلٍ، فيدمج في ذاته كلّ صرخة، ويتماهى مع كلّ ضحيّة. لكن لا تقوم هذه التحولات على "دين الحب" لتحتذي بالشيخ الأكبر، بل تحيل على عالم الهاوية.

بين الجسد العدميّ والجسد المطلق

خلافاً لأجساد خالد ضوا التي تنزع إلى البساطة التامة، تبحث أجساد محمّد عمران عن التعقيد للدخول في تكويناتٍ بنيويّةٍ مع كلّ ما يحيط بها من عالمٍ إنسانيّ وحيوانيّ وآليّ. تتحقّق الجسديّة عند خالد ضوا في نقطة الصفر، حين يسعى الجسد إلى العودة إلى المادة الموات الشوهاء. أمّا الجسدية عند محمّد عمران فتسعى إلى المطلق، ليمتصّ الجسد في حدوده الخاصة كل ما يعاش في سوريا من حربٍ وثورةٍ وموتٍ وتعذيبٍ ونزوح. الدرجة صفر من الجسد، أو الدرجة المطلقة من الجسد.

يكشف خالد ضوا في قلب المأساة "الجسد العدميّ"، وفيها يكتشف محمّد عمران أيضاً "الجسد المطلق". حالتان جسديتان قصويان مأساويتان. في الحالة الأولى، يُختزل الجسد في كتلةٍ من دون ذات، ويتحوّل الجسد في الحالة الثانية إلى عالمٍ من دون ذات.

يتصادى ما يكتشفه خالد ضوا ومحمّد عمران مع التجارب القصوى التي يعيشها الكثير من السوريين. تذكّرنا أعمال خالد ضوا بتجربة المعتقل الذي يفقد الإحساس بذاته من شدّة الألم، أو بتجربة المعتقل الذي عُزل مع الجثث حتى صار في ذاته جثةً حيّة. كما يمكنها أن تحيلنا على تجربة "الاستحباس"، وفيها يفقد المعتقل الرغبة في العالم الخارجيّ، ومعها إمكانيّة تصوّر واقعٍ آخر غير جحيم السجن. ومن هذه التجارب نستشفّ النزعة إلى اختزال الجسد في كتلته: جسداً ينهشه العدم. أمّا أعمال محمّد عمران فتدفعنا إلى أن نتأمّل في كيان الشخص الذي أدمج ألم الآخرين في ذاته، وتوحّد مع عالم المأساة الشامل إلى درجةٍ يشعر فيها بأنّه يعيش في حدود جسده كلّ التجارب الجحيميّة التي تدور حوله، فيفقد أناه ويطاله جنوناً خاصاً، يُدمّر فيه العالم الحسيّ الأنا ومرجعياتها الدلاليّة. يختلط الجسد في هذا المستوى مع كلّ ما يسمعه، يراه، يشمّه، يلمسه، يندوّقه، إنّه جسداً مطلقاً.

كُتِبَ النصّ بالفرنسيّة ثمّ تُرجم إلى العربيّة.

Benjamin, Walter, *Œuvres*, I, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Paris, PUF, 2010.

Lacan, Jacques, *Le séminaire. Encore*, livre XX, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Le Seuil, 1975.

Lacan, Jacques, *Le séminaire. Les psychoses*, livre III, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1981.

Lévy, Robert, « Avant-propos », *Analyse Freudienne Presse*, n° 14, 2006.

Pseudo-Apollodore, *La bibliothèque d'Apollodore*, trad. Jean-Claude Carrière, Bertrand Massongien, Besançon, université de Besançon, 1991.

Soler, Colette, *Les affects lacaniens*, Paris, PUF, 2011.

Soler, Colette, *Lacan, l'inconscient réinventé*, Paris, PUF, 2009.

المؤلفون والمؤلفات

عزّة أبو ربيّة فنانة سورية تخرّجت من كليّة الفنون الجميلة في جامعة دمشق، قسم الحفر، عام ٢٠٠٢، وحاز مشروع تخرّجها على جائزة في متحف أوستروبوثنيان في مدينة فاسا الفنلندية للحقّارين الشباب. نالت العديد من الجوائز وعُرّضت أعمالها في دمشق وبيروت وإسطنبول وروما وباريس وبرشلونة ولندن ونيويورك وغيرها من المدن. تقيم حالياً في بيروت حيث أقامت معرضين: "أثر" (٢٠١٨) وفيه يغلب على أعمالها اللون الأحادي، مظهرةً بذلك تأثيراً كبيراً بغويا الذي لجأ إلى الحفر ليعيد إنتاج أعماله من أجل أن تصل إلى جمهور أوسع أثناء الثورة الإسبانية، و"على ذلك الخيط" (٢٠١٩) وفيه تقوم بتجريب مواد جديدة كالخيطان.

إيما أوبان بولتانسكي مديرة أبحاث في المركز الوطني للبحث العلميّ، ومختصة في الأنثروبولوجيا، وعضو في مركز دراسات العلوم الاجتماعيّة للدين (CéSor). تتناول أبحاثها مسائل العبادة والأخرويّة، وتحلّل كذلك الانخراط النسويّ في الدين والسياسة. لها العديد من المؤلفات، منها كتاب "الحج والقومية في فلسطين. الأنبياء والأبطال والأجداد". نشرت نتائج دراستها الأخيرة عن متصوّفة مارونيّة من بيروت في فيلم إنثوغرافيّ وفي كتاب بعنوان "جسد الآلام. التجارب السياسيّة والدينيّة لمتصوّفة من لبنان". تعمل حالياً على أشكال الانخراط السياسيّة والدينيّة والاجتماعيّة للنساء السوريات في انتفاضة ٢٠١١. وفي هذا الشأن، ترجمت أيضاً مع نبراس شحيّد كتاب "تسع عشرة امرأة. سوريات يروين" إلى الفرنسيّة، يضمّ مجموعة شهاداتٍ جمعتها الروائيّة سمر يربك.

سيسيل بويكس أستاذة مساعدة في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعيّة (EHESS) في باريس. تتناول أبحاثها العلاقات القائمة بين الصورة والسياسية في الشرق الأوسط ولاسيّما في سوريا. منذ انتفاضة ٢٠١١، تدرس استخدامات الفيديو المتنوّعة على أيدي النافرين والناشطين والمجموعات المسلّحة. وعبر عملها في مجال العلوم السياسيّة والأنثروبولوجيا السميّة البصريّة، تستكشف القواعد الفاعلة في هذه الفيديوهات ضمن منظور تطوّر النزاع في سوريا، بخاصةً بروز أشكال جديدة من المقاومة والشهادة والاحتفال بالذكرى، بالإضافة إلى المفاعيل السياسيّة للصورة في سياق العنف المفرط.

علاء رشيدى ناقد فنيّ، ومدرب إعلاميّ، وقاص صدرت له ثلاث مجموعات قصصيّة "اللعبة الأخيرة قبل فرض القواعد" و "فانتازيات اللهو بين السحر والحكاية" و "قصص تخيليّة عن الموسيقى والحضارة". عمل منذ عام ٢٠١١ على تأسيس عددٍ من الصحف السورويّة البديلة، ودرّب على تقنيات الكتابة الصحافيّة والتحرير الإعلاميّ. يكتب في عددٍ من الصحف والمواقع الإلكترونيّة في الحقل الثقافيّ والنقد الفنيّ.

نبراس شحيّد مختصّ في الفلسفة الأوروبيّة المعاصرة. يقوم حالياً ببحثٍ عن الجسد التراجميّ ضمن مشروع "ماري سكودوفسكا كوري" في جامعة باريس ديرو وفي المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى في

بيروت. نشر عدة دراساتٍ في الفلسفة والاستطيقا مثل "الجسد في شبّاك الكتابة. نيتشه بعد دريدا" و"التدميرية تشكيليّاً" (مع غيوم دفو)، وعدداً من الترجمات.

حسّان عباس باحث ومناضل عتيد في سبيل قضايا المجتمع المدني السوري. عمل أستاذاً وباحثاً في المعهد الفرنسيّ للشرق الأدنى في دمشق ثم في بيروت، وأستاذاً في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، وأدار كذلك برنامج "الثقافة كمقاومة" في معهد الأصفرى للمجتمع المدنيّ والمواطنة في الجامعة الأمريكية في بيروت. أسّس عدداً من النوادي السينمائية والأدبية، وشارك في تأسيس العديد من الجمعيات العاملة في الثقافة وحقوق الإنسان والمواطنة، منها رابطة المواطنة التي أشرف أيضاً على منشوراتها. له العديد من المؤلفات منها "الجسد في رواية الحرب السورية"، "الموسيقى التقليدية في سوريا"، "لا تغمض عينيك" "الخارطة الثقافية لمنطقة وادي النصارى" و"دليل المواطنة". توفي في ٧ آذار ٢٠٢١.

نور عسليّة باحثة وفنانة سورية 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 الأكاديميّ بـماستر في علم الجمال وتاريخ الفنّ المعاصر نالته من جامعة باريس الثامنة عام ٢٠١٣، وتعدّ حالياً أطروحة دكتوراه حول مفهوم الهشاشة في النحت إبّان النصف الأول من القرن العشرين. وهي عضوٌ في لجنة البحث في مؤسسة أتاسي.

قائمة المحتويات

نيراس شحيّد

.....	أمام مرآة مكسورة. صور من لحم ودم
.....	مرايا
.....	الصورة حين تفعل
.....	الجسد بين الصورة والنصّ

سيسيل بويكس

.....	شهاداتٌ فيلمية عن العنف في سوريا. الجسد كإثبات والسرد كإجابة
.....	الشهادة المباشرة. التعرّض للخطر كإجراءٍ شهديّ
.....	سبر آثار الرعب وسط الركاب
.....	بداية الأجساد المكلمة والكلمات التي تُنسج عنها
.....	من الشهادة-التجربة إلى إلغاء الشاهد

علاء رشيدى

.....	الجسد الفنّي السوريّ منذ عام ٢٠١١
.....	الجسد كمرآة للثورة والحرب
.....	الجسد من منظور ثقافيّ أعمّ
.....	الجسد كجزءٍ من العمل الفنّي

نور عسليّة

.....	الجسد المؤنث في الفنّ. نماذج من التجربة التشكيلية السورية المعاصرة
.....	في باريس
.....	ما بعد ٢٠١١

عزّة أبو ربيّة

.....	نحو الجسد الشفيف. معركة الأبيض والأسود
-------	--

حسان عباس

..... من الجسد الملحمي إلى الجسد التراجيدي

نبراس شحيّد

..... بين الجسد العدمي والجسد المطلق. خالد ضوا ومحمد عمران

..... نحو الجسد العدمي

..... نحو الجسد المطلق

..... بين الجسد العدمي والجسد المطلق

..... المؤلفون والمؤلفات