الجماليات السياسيّة لفن الأداء ضمن الاحتجاجات العلنيّة في سورية

الفخ، الوقفة الصامتة، Happening

عمار المأمون[1]

أولًا: ملخص البحث

نتناول في هذا البحث ثلاثة أشكال من الاحتجاج (الفخ، الوقفة الصامتة، Happening) التي شهدتها مدينة دمشق بداية الثورة في سورية، في محاولة لتحديد خصوصيتها الجماليّة وعلاقتها مع فن الأداء performance art والنظرية الأدائيّة performative theory، وشكل الهيمنة فيها.

ضمن هذه المقاربة، سنحاول رصد ثلاث فئات من فن الأداء شهدتها المدينة التي سننظر إليها كفضاء علنيّ للأداء أو خشبة علنيّة لإنتاج الطاعة أو الاحتجاج، ما يتيح لنا تلمس أثر الاحتجاج أدائيًا في اللاعبين والمكان والمشاهدين والفئات السياسيّة، بوصف الحدث الاحتجاجي فعلًا ذا معنى في العالم والزمن، ويغير من تعريفات الأفراد السياسيّة كالتحول من مواطن إلى عدو، أو التحول من رجل أمن إلى مهرج.

سنشير إلى خصوصية الحالة السورية في العلاقة مع نوع محدد من فن الأداء الذي يحمل اسم (الفن الجسدي)، في محاولة للإجابة عن سؤال (كيف نؤدي ونحتج أمام سلطة لا مانع لديها من قتلنا علنًا؟) السؤال مطروح على تاريخ فن الأداء، الذي يفترض تقليديًا مخاطرة المؤدي بحياته عبر (اللعب) من أجل تفعيل السياسات الحيوية-Bio politiques لدى السلطة، المسؤولة عن ضمان حياة الفرد حتى لو أراد هو أخذها، لكننا في دولة مثل سورية أمام ما يسمى (سياسات الفناء-Necro politiques) التي بحسب أشيل مبيمبة تلعب ضمنها السلطة دورًا في تعريض حياة الخاضعين لسيادتها للخطر عوضًا عن ضمان استمرار هذه الحياة.

(1) صحافي سوري، يعد الدكتوراه في الدراسات الثقافية بجامعة السوربون.

يرتبط السؤال الجماليّ بأشكال الاحتجاج التي سندرسها (الفخ، الوقفة الصامتة، Happening) بالسلطة السياسيّة والمحتجين، فديناميات الخوف والمراقبة تمثل القوّة التي تساهم في بناء فضاء الاحتجاج والتحكم في مدته من أجل المحافظة على حياة المؤدين، خصوصًا أنه في ظل سياسات الموت، وفي تجاوز لنظرية جورجيو أغيمبين في (تعميم المخيم)، ومقاربة ياسين حاج صالح في (تعميم فرع الأمن)، من الممكن أن يتحول فضاء الاحتجاج إلى (مخيم/ فرع) مؤقت يمكن تفعيله من جانب اللاعبين، نقصد هنا بتفعيل المخيم، أن أولئك الذين يشتغلون في فضاء الاحتجاج يمكن الاستغناء عن حيواتهم لتحويلهم إلى (أعداء)، ويمكن تطبيق العنف المباشر عليهم من دون مساءلة أو ارتكاب جريمة، ذلك بسبب مجموعة من العلامات التي تُجَسد التي تبدأ بالتجمع، وتنتهي بالمشي والهتاف، وهذا ما رأينه في التظاهرات التي توثق الاحتجاجات في سورية وفي شهادات المتظاهرين وكيفية تنظيمهم لعملهم.

لكن، ضمن الحالات التي سندرسها، لم يُفعل فضاء المخيّم/ فرع الأمن، بل وُظف عدد من التقنيات، التي ساهمت في المحافظة على حياة المؤدين/ المحتجين، وتفعيل ملامح المسرح الخفي ومسرح المقهورين وفن الأداء، عبر الاستفادة من تدفق الحياة اليوميّة في الفضاء العام لإنتاج الرسالة السياسيّة.

ثانيًا: المقدمة المنهجيّة

1. إشكاليّة البحث

يحاول هذا البحث دراسة ثلاث حالات من الاحتجاج العلني في مدينة دمشق بصورة خاصة، تلك التي لم يُطبَّق بسببها العنف العلني المباشر على المواطنين، هذه الأشكال وظفت تقنيات المسرح الخفي والفخاخ من أجل التحايل على النظام العام وضباطه، آخذين بالحسبان سياسات الفناء والمدينة بوصفها خشبة للأداء اليومي، وذلك لرصد أثر الأداء/ الاحتجاج في أثناء وقوعه وبعد الانتهاء منه، هذه الآثار تتجاوز فضاء الأداء ولحظته، وتمتد نحو قطاعات أخرى، كون المحتجين يتركون أثرًا في السيادة السياسية والتصنيفات الرسميّة للأفراد و(عمليّة فن الأداء) نفسها، وما تحمله من خصائص جمالية ومسرحيّة تمتد في الزمن بعد نهاية الأداء، هذه الآثار قادرة على كشف خصائص الفضاء العام وطبيعة نظام الهيمنة الذي يحكمه.

2. أهميّة البحث

أ. إعادة النظر في بعض الأشكال الاحتجاجيّة وقراءتها بوصفها تنويعات على فن الأداء.

ب. تلمس الأثر الذي تتركه عملية الأداء في المواطنين ورجال الأمن والفضاء العام.

ت. تلمس العلاقة بين سياسات الفناء وفن الأداء وأثر ذلك في حياة الأفراد وتجسيدهم للرسالة السياسيّة.

3. أهداف البحث

أ. رصد العلاقة بين الأداء اليوميّ وأداء الاحتجاج والحدود الدقيقة بينهما.

ب. الإضاءة على الأساليب التي يمكن عبرها توظيف فن الأداء والاحتجاج السلميّ في سبيل فضح تقنيات الهيمنة التي تمارسها السلطة.

ت. رصد علاقة سياسات الفناء مع الأداء العلني وجمالياته وكيف تهدد الأولى العناصر الفنيّة والبشريّة لعملية فن الأداء.

ث. محاولة تحديد إمكانية تفادي إنتاج فضاء الاستثناء أدائيًا في المكان العام.

4. منهجيّة البحث

يعتمد البحث على مقاربات من النظرية السياسيّة والنظرية الأدائيّةperformative theory ونظرية فن الأداء، لكن يمكن تصنيفه ضمن دراسات الأداء وما تحويه من أساليب وأدوات للإحاطة بالظاهرة الأدائيّة، وعلاقتها مع القطاعات المختلفة، خصوصًا أن لحظة الأداء تمثل حدثًا في العالم، يتحرك بين المساحات الثقافيّة المختلفة، ولا ينقضي أثره بانتهاء زمن الأداء، إلى جانب الأخذ بالحسبان السمة الشخصية التي تميز دراسات الأداء من غيرها من الأبحاث الأكاديميّة.

نركز في هذا البحث على الأثر الذي يتركه الأداء سواء كنا نناقش ((آثارًا قصيرة الأمد، أو طويلة الأمد، إذ يترك الأداء آثارًا في أجساد المؤدين، والمشاركين، والمشاهدين، وفي الأرشيف، وفي التقاليد... ووجهة النظر من الأفعال المؤداة، المكان الذي يحصل فيه الأداء))[2]، هذه الآثار تتنوع أشكالها أيضًا، هي صور، تسجيلات، وثائق رسميّة، أخبار، إشاعات، كلها تدخل ضمن الأداء بوصفه حدثًا يخلخل الزمان والبنيان الرمزيّ للمكان، كلها عناصر تستفيد منها دراسات الأداء التي تستفيد من

(2) Schechner وPerformance Studies: An Introduction, 3ed. (New York: Routledge, 2013.P225

تشابك القطاعات.

يتضح الأثر في دراستنا هذه عبر اعتمادنا على التسجيلات التي توثق الاحتجاجات، والمنشورات الصحافيّة، والتصريحات غير الرسميّة، والقرارات السياسيّة التي تشكل دلائل تحاول الإحاطة بكل أداء، ومحاولة رسم حدوده ومعرفة مقدار امتداده في الزمن وفي القطاعات المختلفة.

5. النماذج المختارة

سنعمل على عدد من الاحتجاجات السلميّة التي شهدتها العاصمة دمشق ويمكن تصنيفها بحسب توافر الآثار/ التسجيلات الخاصة بها:

أ. التسجيلات والشهادات الخاصة بحملة (أوقفوا القتل) التي توثق وقفة احتجاجيّة صامتة أقيمت في مركز سيتي سنتر التجاري في كفرسوسة في 4 تشرين الثاني/ نوفمبر 2012 في دمشق.

ب. التسجيلات والشهادات الخاصة الخاصة بحملة أوقفوا القتل التي توثق (اعتصام عرائس سورية) الذي أقيم في 2012/11/21، في سوق مدحت باشا في دمشق.

ت. التسجيلات الخاص بحدثي (كرات الحرية) و(سبيكرات الحرية) التي لا يمكن التأكد بدقة من تواريخ إنجازها، بسبب السريّة المحيطة بمن قاموا بالتنفيذ، لكنها تتحرك بين عامي 2011 و2012.

6. ثلاث استراتيجيات منهجيّة

(عيب يا شباب، هي اسمها مظاهرة)[3]، تحولت العبارة السابقة التي نطقها وزير الداخلية السابق سعيد سمور في دمشق عام 2011، حين احتشد الناس في مدخل سوق الحريقة إلى نكتة متكررة على ألسنة السوريين، فدمشق -وسورية عمومًا- لم تشهد تجمهرًا عفويًا للمارة في تاريخ حكم الأسدين. فعادة ما (يُحشد) الأفراد ضمن خطة مسبقة، وذلك لأداء الطاعة، وإظهار الولاء، بأمر مباشر وتخطيط مسبق، أي كل ما سيحدث مجهز سلفًا، وهذا ما رأيناه قبل الثورة في سورية ضمن

(3) **تلفزيون سوريا**، "وسام الناصر"، عيب يا شباب هي اسمها مظاهرة"، https://bit.ly/2VZkAr0، (2019)

المسيرات الإلزاميّة التي تعطل الزمن الرسمي، وتحوّل الأفراد إلى حشد يجري التحكم فيه وضبط حركته وأسلوب أدائه، فتحريك الجموع جزء من أسلوب النظام السوري لتأكيد سطوته وهيبته، وقدرته على حشد الناس وتفريقهم لاستعراض قوته.

(هي اسمها مظاهرة) تعني أن ما حدث لم يخطط له بداية، أو لم تُعلم الجهات المختصة به، وثانيًا هو احتشاد غير مصرح به، فالتجمع في سورية ممنوع من دون موافقة مسبقة[4]، والأهم، كلمة مظاهرة تعني أنه تجمع يستهدف (السلطة)، ولو لم يكن الشعار المرفوع في حينها (الشعب يريد إسقاط النظام) كما شهد العالم العربي في أثناء الربيع العربي، فالتجمع العفوي حينها كان بسبب حادث بين شرطي ومواطن ما فعل الشعار الآتي (الشعب السوري ما بينذل) في إحالة إلى الكرامة التي فقدها السوريون.

لم تشهد العاصمة دمشق، بعكس مدن أخرى (حمص، حلب، حماة..)، احتلالًا للساحات العامة أو الدوارات[5]، كما كان الاحتشاد مهددًا بصورة دائمة، سواء بالعنف المباشر (إطلاق النار، الضرب...)، أم غير المباشر (الوشاية، الرقابة، المخبرين..). فضلًا عن السياسات التي اتبعها النظام لتقطيع أوصال المدينة، والتحكم في تدفق الناس في الفضاء العام، مع ذلك تحوي الظاهرة المسرحيّة السورية عددًا من العروض التي أُقيمت في الهواء الطلق، أو في المساحات العامة التي يمكن للجمهور ضمنها أن يغير وضعيته سواء كان مشاهدًا، أم مارًا، كما في بعض العروض[6] قبل الثورة (صندوق الكار-2008، إخراج بيسان الشريف، أقيم في ساحة عرنوس في العاصمة دمشق)، واستمر الأمر بعد بداية الثورة كما في عرض عابرون-2019 الذي أقيم مرة في سرير نهر بردى، ومرة أخرى على شاطئ مدينة اللاذقية، من إخراج سامر عمران.

لكن أبرز هذه التجارب بعد الثورة، كانت (سلسلة عروض ومضة بعد الثورة)[7]، التي تعطي الانطباع بداية بأنها مرتجلة، وتحدث من دون تخطيط، لكنها كانت (مباحة) من السلطة التي (سمحت) بها، وهنا الإشكالي، وما يهمنا في بحثنا، هو ضرورة موافقة السلطة على التجمع والتجمهر، سواء للعب أم الفرجة، هذه الإباحة (رسمية كانت أم غير رسميّة) من جانب السلطة لم تنصع لها

(4) صدر "قانون التظاهر السلمي" بالمرسوم التشريعي رقم 54 الصادر عام 2011، قبلها وفي ظل قانون الطوارئ، كانت السلطة التنفيذية تمتلك صلاحيات فض أي تجمع للأفراد.

(5) الساحة العامة public square: هي المكان الذي يسمح للمشاة بالمرور ضمنه. الدوار-round point:هو المكان الذي يسمح للسيارات فقط بالمرور فيه.

(6)

(7) مجموعة من أشكال الأداء العلني تندرج تحت اسم "فلاش موب" أخرجتها نعم ناعسة "حدثت" في عدد من الفضاءات العامة في مدينة دمشق بين عامي 2013 و2014.

الاحتجاجات بكل أشكالها، وهنا يمكن فهم كلمات وزير الداخليّة، بوصفها تنبيهًا إلى أن التجمع غير المباح، هو بصورة أوتوماتيكيّة مظاهرة، أي احتجاج، أي مخالفة للقانون ولنظام الانصياع والطاعة، و هذا ما يهمنا في إطار بحثنا، تحول الفضاء العام إلى مساحة للصراع واستعراض الانتماء السياسيّ عبر مجموعة من الأشكال الفنيّة، المستمدة من المسرح وفن الأداء، الظاهرة التي تجلت ضمن بعض أشكال التظاهر التي اختلطت فيها الصيغة الفنيّة (فن الأداء) مع الرسالة السياسية (الاحتجاج).

هنا نمهد هنا لثلاث مرجعيات نظريّة ومجموعة من المصطلحات التي ستُستخدم في أثناء تحليل الظواهر التي سندرسها، أولًا، سنحاول رسم ملامح سياسات الفناء في سورية، و خصوصيتها في ظل حكم شمولي دكتاتوري يراهن على إنتاج الحياة الصرفة[8] داخل فرع الأمن وخارجه في سبيل ضبط الفضاء العام و الكتلة البشرية الخاضعة للسيادة، ثانيًا، سنناقش بعدها المدينة بوصفها خشبة لنوعين من الأداء اليومي، أداء الطاعة، وأداء الاحتجاج، وعلاقتهما بسياسات الفناء وخصوصًا قانوني الطوارئ ومكافحة الإرهاب، وذلك للإشارة إلى مفهوم الطاعة والرقابة المتبادلة بين السلطة والمواطنين، وأثر ذلك في أشكال التجمع، ثالثًا، سنناقش مفهوم الطاعة من وجهة نظر أدائية، مراهنين أن الطاعة دور يلعبه الفرد من أجل المحافظة على حياته في ظل سياسات الفناء، إلى جانب الإشارة إلى أداء الاحتجاج وتنويعاته، والنتائج المترتبة عليه التي تتحرك بين تفعيل فضاء (فرع الأمن) والتعرض للعنف الشديد علنًا و الإخفاء من الفضاء العام من دون التعرض لعنف علني مباشر.

ثالثًا: سياسات الفناء في سورية؛ مساحة الاستثناء الخفيّة ومساحة الاستثناء الأدائيّة

رفُعت حالة الطوارئ في سورية عام 2011، واستبدل بها قانون مكافحة الإرهاب[9] الذي يمنح بعض أجهزة السلطة البشريّة (الشرطة، الجيش، الأمن) صلاحيات واسعة تشابه تلك التي كانت تمتلكها في ظل قانون الطوارئ، ويمكن إدراج ما سبق تحت ما يُسمّى (سياسات الفناء- necro politiques) وحالة الاستثناء-state of exception التي تتضمنها. لن نخوض في اللبس المحيط

(8) اخترنا ترجمة مصطلح Bare life/ vie Nue، بالّ"الحياة الصرفة" عوضًا عن "الحياة العارية"، كون الخوض في مفهوم العري لدى جورجيو أغيمبين خارج عن نطاق بحثنا.

(9) يرى بعض أن قانون مكافحة الإرهاب صدر بالصيغة التي هي عليه واختيرت لفظة الإرهاب من أجل الإحالة إلى دور النظام السوري في الوقوف بوجه الإرهاب العالمي، ودوره في محاربة التشدد الإسلامي، على الرغم من أن تنظيم الدولة الإسلاميّة لم يكن بعد قد أنشئ، وكأن في ذلك محاولة سياسية من النظام السوري لتقديم نفسه ضامنًا لعدم تدفق الإرهاب إلى أوروبا.

في أصل الاستثناء[10]، لكن نفترض أنه حالة قانونيّة-سياسية، تبيح للسلطة استثناء فئة من الأفراد وتصنيفهم كأعداء، وكما أشار كارل شميدت، في كتابيه (الديكتاتوريّة-1921) و(الثيولوجيا السياسيّة-1922)، فحالات الاستثناء في الأنظمة الدكتاتوريّة- الدستوريّة- اللاتمثيليّة، تتيح للسيد- souveraine أن يتخذ القرار بتحديد الاستثناء، لتعطيل الحقوق المدنيّة والدستوريّة.

طوّر أشيل مبيمبي في نصه الذي يحمل اسم سياسات الفناء، هذه المقاربة، وأغنى عبرها مفهومات ميشيل فوكو عن السياسات الحيويّة وعلاقتها مع السيادة[11]، وانتقد غياب أشكال تسييس الحياة ما بعد الحرب العالميّة الثانيّة ضمن نظرية فوكو، خصوصًا في المستعمرات السابقة، وفي النص ذاته، طوّر مبيمبى تعريفه للسيادة بقوله: ((أن تكون سيدًا، يعني السيطرة على الفناء، وتعريف الحياة باعتبار أن استمرارها ليس إلا توظيفًا واستعراضًا للقوة))[12] ويضيف لاحقًا في كتابه (سياسات العداوة -2016)، أن ((السلطة لا تضمن حياة الأفراد بصورة كاملة في ظل سياسات الموت بل تعرضهم للعنف الوحشي كون الموضوعات/ الأفراد لا يتمتعون بحقوق المواطنين))[13]، أي لا تضمن الدول حياتهم.

العمل الأكبر الذي تناول مفهومات سياسات الموت من إنجاز جورجيو أغمبين في سلسلة كتبه (الإنسان المقدس-Homo Sacre) وخصوصًا الجزء الأول منه (سلطة السيد والحياة الصرفة)، إذ حلّل أغيمبين البنى القانونية والمؤسساتية منذ الإمبراطورية الرومانية مرورًا بألمانيا النازيّة، موظفًا المفهومات التي قدّمها كل من شميدت وفوكو، لرصد وضعية الأفراد الذين يُستَثْنون، والخاضعين لعنف اعتباطي وغير قانوني ضمن مساحات مغلقة وخفيّة، لتكون مساحة الاستثناء هي ((الإطار الزماني والمكاني لتعليق كافة الحقوق الدستوريّة))[14] أي هي المساحة التي تظهر ضمنها أشكال (الحياة الصرفة) التي تستحق الموت، أو ((الحياة لا تستحق أن تُعاش))[15]، قد يبدو المفهوم

(10) يعرف كارل شميدت السيد- souverain بوصفه " الذي يحدد الاستثناء"، وهناك دومًا لبس قانوني حول تعريف الوضع الاستثنائي ومدى خطورته، الأهم، هل الاستثناء هو من يصنع السيد أم العكس، لا توجد إجابة واضحة عن الأمر، لكن لا بد من الإشارة إليه من أجل كشف اللبس والتناقض الدفين في حالة الاستثناء نفسها.

(11) أشار ميشيل فوكو إلى السياسات الحيويّة والاستثناء الحيوي في محاضراته في الكوليج دو فرانس عام 1973 بعنوان "يجب الدفاع عن المجتمع.

(12) Achille Mbembe, "Nécropolitique." Raisons politiques. No1 (2006). P 29

(13) Achille Mbembe, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris, La Découverte, 2016),P 25

(14) Carl Schmitte, Political theology: Four chapters on the concept of sovereignty, g. schwab, (Trans.) Ed1 , (Chicago: University of Chicago Press, 2005).P1

(15) Giorgio Agamben. Homo Sacer. Le Pouvoir Souverain Et La Vie Nue Vol 1, M. Raiola, (Trans.) , Ed. 1, (paris: Seuil.1997). P133

غامضًا، خصوصًا أنه في بعض التعريفات يعني ((الحياة التي لا يمكن التضحية بها لكنها عرضة للقتل))[16] هذا التصنيف، يفترض نزع استحقاق الحياة عن فئة من الأفراد وتجريدهم من حقوقهم بوصفهم مواطنين، وإخضاعهم للعنف والقتل، من دون أن يتهم من يمارس العنف بأي جريمة.[17] وهذا ما يتضح في خطاب بشار الأسد الثالث بعد اندلاع التظاهرات في سورية، حين قسم السوريين إلى مواطنين وإلى مجرمين وأعداء، بصورة أدق هناك جراثيم ((تتكاثر في كلّ مكان، ولا يمكن إبادتها وإنما يمكن العمل على تقوية المناعة في أجسادنا لصدّها))[18].

تختلف مساحات الاستثناء السوريّة عن الأمثلة التي درست في الأدبيات الغربيّة (معسكر الاعتقال، المستعمرة، السجون خارج الحدود الوطنيّة...)، ووظفت كثير من المفهومات لمحاولة فهم آلية تطبيق العنف في سورية وعلاقته مع السيادة السياسيّة، وجرى تداول عدد من المقاربات لفهم الحالة السورية كـ(نظام المجزرة) و(نظام الحرب الأهليّة) و(نظام الحرب الدائمة)، وكلها تحاول تحديد الأسلوب القانوني والسياسي الذي يقَسم الأفراد به بين مواطنين وأعداء في ظل قانون الطوارئ، في ما يشبه حكم المستعمرات، لكن نقرأ إشارات إلى ذلك في كتاب لهيثم المالح بعنوان (شرعنة الجريمة) يضع فيه تعريفًا لشكل السيادة في سورية بقوله: ((نظام دستوري استثنائي قائم على فكرة الخطر المحيق بالكيان الوطني يسيغ اتخاذ السلطات المختصة لكل التدابير المنصوص عليها في القانون والمخصصة لحماية أراضي الدولة وبحارها وأجوائها كلًا أو جزءًا ضد الأخطار الناجمة عن عدوان مسلّح داخلي أو خارجي ويمكن التوصل لإقامته بنقل صلاحيات السلطات المدنية إلى السلطات العسكرية))[19]، ويضيف أن هذا الشكل من الحكم ((يرهق أعصاب المواطنين، فيجعلهم متوجسين على الدوام من خطر قد يحدق بهم))[20].

المحاولة الأخرى لفهم الاستثناء في الحالة السوريّة تتمثل في كتاب (الفظيع وتمثيله) لياسين حاج صالح الذي يناقش فيه مطولًا سياسات النظام السوري من وجهة نظر تقتبس من نظرية جورجيو أغيمبين ونموذج المخيم، إذ يفترض حاج صالح أن التعذيب في فرع الأمن ليس محض ممارسة روتينيّة بل ((شيء يكونّ النظام "السوريّ"))[21] ويفترض لاحقًا أن ((سوريا دولة تعذيب بما هي دولة أمنيّة أو

(16) Giorgio Agamben. Homo Sacer. P 125

(17) يحصن المرسوم التشريعي رقم 14 بتاريخ 15 يناير/كانون الثاني 1969 أفراد الأجهزة الأمنية، إذ يفرض استصدار مرسوم من القيادة العامة للجيش والقوات المسلحة لملاحقة أي فرد من أفراد قوات الأمن الداخلية أو الأمن السياسي أو شرطة الجمارك قانونيًا.

(18) العربيّة، "عدنان السوادي"، " الأسد ينافس القذافي في خطابه الثالث في الإطالة ووصف معارضيه بالجراثيم"

https://bit.ly/3CZVcCn.(2011) ،

(19) هيثم المالح، سوريا شرعنة الجريمة، ط.2، (بيروت، مدارك للنشر، 2012)، ص13

(20) هيثم المالح، ص 12

(21) ياسين الحاج صالح، الفظيع وتمثيله مداولات في شكل سوريا المخرب وتشكيلها العسير، ط1، (دار الجديد، بيروت،2021)، ص67

دولة تقوم على مركزيّة دور الأجهزة الأمنية في ترويع السكان وكسر عزيمتهم))[22]، حيث التفكير في المحكومين/ المعتقلين ((كمصدر خطر، أي كعدو، والعمل على استئصال هذ الخطر باستمرار))[23].

يظهر فرع الأمن في مقاربة حاج صالح مشابهًا للمعسكر النازي، كلاهما، مساحة تعطل فيها الحقوق ويتعرض من فيها للعنف الشديد الذي قد يودي بالحياة، والعنف في كليهما يستهدف (الأعداء) وهي فئة سياسيّة، فلا يوجد عدو طبيعي، بل فئات تلصق بها هذه الفئة ليكون العدو كما نقرأ لدى أشيل مبيمبى: ((يحيل إلى نقيض متعال، هو في جسده ولحمه عرضة للموت الجسدي، لأنه ينفي بصورة وجوديّة، كينونتنا))[24].

نفترض نحن، في ظل إطار الاستثناء السابق، أن هناك حالات وسياقات، تظهر فيها (الحياة الصرفة) هذه علنًا، أي هناك حالات يفعّل فيها المخيّم/ فرع الأمن ضمن الفضاء العام، لا ضمن مساحة جغرافية مغلقة، ونتلمس إشارات إلى ذلك لدى جوديث باتلر إذ نقرأ في كتابها (نحو نظريّة أدائيّة للتجمهر):

((بالنسبة للكثيرين منا، ولعدد كبير من الناس، اللحظة التي نرى فيها الفرد بشكل فعال في الشارع قد تعني التعرض للخطر، ويمكن أن تساعدنا كلمة (ظهور)[25] لنفهم أن الفرد قد يكون ضعيفًا/ عرضة للأذى، لكن، دون أن نقع في فخ التشدد أو الأنطولوجيا[26]. هذا الأمر نراه لدى الأشخاص الذين يظهرون في الشارع دون تصريح قانوني، ما يجعلهم عرضة لعنف الشرطة، أو الجيش أو باقي قوى الأمن. أن تكون دون حماية لا يعني أن يتحول الفرد إلى حياة صرفة، فنحن لا نواجه سيادة تستثني الموضوعات ضمن نظام سياسي، نحن أمام ممارسة للسلطة والعنف المتنوع والمنتشر، والذي يقع على الأجساد في الشارع أو في الزنزانة أو على أطراف المدن والحدود))[27].

لا تشير باتلر إلى الأنظمة الدكتاتوريّة، أو إلى القتل العشوائي والتعنيف الشديد الذي شهدته بعض الساحات العربيّة (سورية، اليمن، البحرين..)، لكن (تحول الفرد إلى حياة صرفة) هو ما يمكن القول إنه حصل في سورية ما يوصف بإطلاق النار على المتظاهرين العزّل، إذ يتحول فضاء

(22) ياسين الحاج صالح، ص67

(23) ياسين الحاج صالح، ص67

(24) Achille Mbembe, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris: La Découverte, 2016), P 70

(25) اخترنا هنا ترجمة كلمة "Exposure" بـ"الظهور" كونها تحيل إلى المرئية، والواضح للعيان الذي يمكن تحديد خصائص الفرد ضمنه.

(26) تنتقد جوديث باتلر مفهوم الأنطولوجيا الأرسطي، المقصود به تقسيمات الوجود كما هو موجود، بعيدًا من أي اعتبارات اجتماعية أو سياسية أو ثقافيّة، والمقصود بفخ الأنطولوجيا هنا، التقسيمات الجاهزة لوصف الواقع التي تندرج تحتها الحياة الصرفة، لن نخوض في الانعطافة الأنطولوجية لدى بتلر، لكن للاستفادة يمكن مراجعة الورقة على الرابط الآتي:

https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2019-4-page-43.htm

(27) Judith Butler, notes towrds a performative theory of assembly, 1st ed.. (London: Harverd university press, 2015).p140

التظاهرة[28] إلى ما يشبه المخيم/ فرع الأمن، هناك من يتعرض للضرب الشديد وأحيانًا القتل عشوائيًا[29]، وينظر إلى المتظاهرين ككتلة من (الأعداء) لا بد من تأديبهم أو قتلهم من دون أن يتعرض من يطبق العنف للمسائلة، وتستمر صفة (العدو) هذه حتى بعد انتهاء التظاهرة، فالمرئيّة (visibility) ضمن هذا الفضاء تجعل الفرد ملاحقًا وعرضة لأن يكون طريدة بانتظار أن يتم اصطياده.[30] يتضح هذا الخطر، في المظاهرة الطيارة، القائمة على أساس تفادي الخطر الذي يمكن أن يُفَعل في الفضاء العام، ما جعل المتظاهرين ينفون (المكان) ويراهون على الحركة عوضًا عن (احتلال) الفضاء العام كون ذلك يقلل من إمكانية قتلهم أو سوقهم إلى فرع الأمن.

إمكانيّة إنتاج (المخيم) أو مساحة الاستثناء أدائيًا، عبر سلسلة من الأفعال والحركات أو ما يعرف باسم (التكرار الأسلوبيّ)[31] ينتمي إلى أدبيات الأدائيّة، كما يحضر في أدبيات المسرح حين يخلق المكان المتخيّل على الخشبة عبر عدد من العلامات من هنا يمكن الحديث عن إمكانيّة إنتاج فضاء الاحتجاج عبر جسد المؤدي أو المؤدين الذين يتحركون ضمن المكان وينتجون أو يجسدون علامات أمام أعين الجمهور أو أمام بعضهم. وهنا الاختلاف عن مساحة الاستثناء التقليديّة التي سبق شرحها، فضاء المخيم/ فرع الأمن، غير ثابت وعلني ومن فيه يمتلكون إمكانيّة الهرب، لكن يمكن إنتاجه في أي مكان من أي شخص، هو فضاء رمزي أكثر منه مكانًا ماديًّا ينتجه المحتجون، والأهم، له جمهور من (المواطنين) الذين هم أيضًا عرضة للأذى، من ثم، الحدود بين داخل فضاء التظاهر وخارج فضاء التظاهر مائعة، وقائمة على نظام من العلامات التي ينتجها المحتجون من مثل التجمع، الهتاف، اللباس وهذا ما نراه في التظاهرات التي انتشرت في بداية الثورة السوريّة.

هنا يأتي دور قانون الإرهاب، وتعريف العمل الإرهابي (نشر الذعر بين الناس، أو الإخلال

(28) نتجنب هنا استخدام المصطلح الحربي Kill box، الذي يشير إلى مساحة يباح تدمير كل ما فيها من بشر وبناء، أي إفناء الحياة ضمنها، كونها تنبع من قرار في أعلى الهرمية العسكرية الذي يضبط حدود هذا الصندوق، في حالة المظاهرة الأمر مختلف، الأوامر لا تحدد بدقة، ولا يستهدف "إفناء" كل الموجودين في فضاء التظاهر.

(29) يتكرر تشبيه التظاهر بالانتحار على ألسن المتظاهرين في سورية، لأنهم يخرجون إلى التظاهر من دون ضمان عودتهم أحياء.

(30) يشير الباحث زياد عدوان في ورقة له إلى العلاقة بين لعبة "الطميمة" والمظاهرة الطيارة، وعلاقة صياد -فريسة بين المتظاهرين ورجال الأمن وذلك في ورقة بحثية له بعنوان-Zaid Adwan, "Flying above Bloodshed: Performative Protest in the Scared City of Damascus." Conten tion 5.1 (2017): 14-33. وتشير الباحثة الفرنسية سيسل بويكس لاحقًا في كتاب لها بعنوان " سوريا: عصر جديد من الصورة " إلى أن المتظاهرين أصبحوا يخفون أوجههم وهوياتهم في فيديوهات المظاهرات خوفًا من أن يتم التعرف عليهم وإلقاء القبض عليهم لاحقًا. Boex Cecile- Devictor ,Agnes, Syrie, une nouvelle ère des image, De la révolte au conflit transnational, 1er ed, CNRS Alpha, Paris

(31) ينطبق هذا التعريف على الأداء الجندري الذي تعرفه جوديث باتلر" كتكرار أسلوبي لمجموعة من الأفعال" أي تتجسد الهوية أو الدور خلال مجموعة من الأفعال العلنيّة التي يكررها الأفراد أمام بعضهم ويقتبسونها من مجموعة الأعراف التي تضبط الدور.

Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", Theatre Journal 40, no. 4 (1988), P 519.

بالأمن العام..)، ويبرر في إثره تطبيق العنف المباشر والمرتجل على الجسد المحتج الذي يصبح جسد العدو، وهذا ما يشير إليه أشيل مبيمبة: ((التحرك ضد الإرهاب قائم على فكرة أساسها أن الوسائل الاستثنائية هي الوحيدة القادرة على الوقوف بوجه الأعداء الذي يجب قتالهم بعنف من قبل الدولة))[32].

رابعًا: المدينة بوصفها خشبة؛ مَسرحة الحياة اليوميّة

نفترض أن شوارع المدينة وفضاءاتها في ظل سياسات الفناء تتحول إلى خشبة، بسبب غياب تعريف واضح للجريمة، إذ ينتج المواطنون أداء الطاعة، والمقصود مجموعة من الأفعال العلنيّة التي تجسّد الطاعة بوصفها أثرًا أدائيًا، وتظهر في (المسيرات المؤيدة، والعفويّة وتلك التي تقام في المناسبات الوطنيّة) وأيضًا في الحياة اليوميّة، فعلى كل فرد أن ينتج دوره المطيع خوفًا على حياته، خصوصًا بعد 2011، ونتلمس ملامح هذا مثلًا في التهرب من المظاهرات وإغلاق المحال وتجنب أن يحسب الفرد على المتظاهرين، أما الانضباط بهذه الأدوار (الساخرة)[33] أو (الجديّة) قائم على أساس تعليمات السلطة التي ((تنتج الخطوط التي يجب اتباعها والتي ترسم ملامح الخطاب والسلوك المقبول....وذلك لتنفيذ الطاعة))[34]، هذه الخطوط العريضة وتطبيقاتها العلنية من مثل (ارتداء الأعلام، دهن واجهات المحال الأعلام،....إلخ)، تعني أن المساحة العامة فضاء لاستعراض الطاعة وتطبيق (السيناريو) لإنتاج المواطن المطيع خوفًا من أعين الرقابة التي تتمثل في المخبرين والوشاة ورجال الأمن أنفسهم، وبحسب هافال فاكلاف المواطنون أنفسهم ينتجون هذه الطاعة ويراقبونها ضمن ما يسميّه (الشمولية الذاتية الاجتماعيّة)، إذ ((لا يريد الأفراد أن يتم استثناؤهم، والدخول في العزلة، والابتعاد عن المجتمع، فانتهاك قواعد اللعبة قد يعني المخاطرة بفقدان السلام والهدون والأمان))[35].

يتضح من المقاربة السابقة أن الطاعة مقوننّة، ذات سيناريو[36]، ومكان لإنتاجها، وتمرينات،

(32) Achille Mbembe, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris, La Découverte, 2016),. p49

(33) يشير عالم الاجتماع إيرفينج كوفمان إلى المؤدي الساخر-السينيكي في الحياة اليوميّة وهو ذلك "الذي لا يمتلك أي إيمان بأفعاله ولا يهتم إن صدقه من هم حوله"

New York: Anchor Books,1959), P299(.Erving Goffman, The presentation of self in everyday life. 1 ed

(34) Lisa Wedeen, Ambiguities of domination. Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria, 1ed. (Chcago: University of Chicago Press.1999). P6

(35) Václav Havel, "The Power of the Powerless", vol. 15, no. 3/4, (International Journal of Politics, 1985), p36.

(36) نقصد بالسيناريو هنا مجموعة من الخطوط العريضة المتغيرة التي تشابه الأعراف والتي يتم تبنيها أو الانحراف عنها، وهنا تفترض باتلر أن

وجمهور من المشاهدين، الأمر ذاته مع الاحتجاج الذي يحوي المكونات السابقة نفسها التي لا تنطبق فقط على الأداء بوصفه (إظهار الأفعال-showing doing)، بل أيضًا على فن الأداء، ذي العناصر التي تتجلى بالتمرين، السيناريو، الأسلوب، المؤدين، الجمهور، الأثر اللاحق.

خامسًا: استعراض الطاعة والاحتجاج

إن حورنا تعريف باتلر للدور الاجتماعي ((تكرار أسلوبيّ للأفعال العلنيّة))[37] وطبقناه على الطاعة في الدول القمعيّة، نلاحظ أن الأداء العلنيّ الاحتفالي أو غير الاحتفالي يصبح أشبه بـ(الدور) الذي يضمن حياة الأفراد، وأساسه عدم مخالفة العرف والنظام العام، خصوصًا أن (سوء الأداء) أو ((سوء الاقتباس))[38] تضبطه أنظمة الرقابة والكتلة البشرية التي تنتجه، كحالة الجندر نفسها، ونركز هنا على لفظ علنيّة لأن الطاعة بحسب سلافوي جيجيك غير واضحة فـ((الطاعة الوحيدة الحقيقيّة... هي الطاعة الخارجيّة: فالطاعة دون قناعة ليست طاعة حقيقية، لأنها حاصلة عبر وسيط، مرتبط بموضوعيتنا))[39]، فالطاعة قناع من نوع ما، لا يمكن التيقن من حقيقيته، دور يلعبه الفرد لضمان أمنه، هي أيضًا، ((تقنية نفسية بين الأفعال الفردية والهدف السياسيّ، هي الإسمنت الذي يربط الناس بأنظمة السلطة، هي التي تصل الحقائق بالتاريخ))[40] لن نحاول كشف الغموض عن الحيثيات في كل تعريف، بل ما يهمنا هو العلاقة مع أجهزة المراقبة، تلك التي (ترى) القناع فقط، ولا تستطيع رصد ما خلفه، كون هذا القناع المتمثل في الطاعة، يضمن (الحياة)، ويتحكم في تصنيف الفرد مواطن/ عدو.

تكرار أداء العرف يؤدي إلى تعديله ثم تغيره نهايةً، بعكس مقاربات أخرى ترى أن التكرار يثبت العرف بسبب وجود قوى خارجيّة ورقابة تساهم في الحفاظ عليه.

(37) Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." Theatre Journal 40, no. 4 (1988): P 519.

(38) مفهوم الاقتباسية-citationality مستمد من النظرية الألسنيّة، وطبقته جوديث باتلر على مفهوم الدور الاجتماعيّ، ويعني الاقتباس من سيناريو موجود أو غير موجود لأجل إنتاج الذات العلنيّة، هناك كثير من الاختلافات حول هذه الخاصية في تاريخ الألسنيّة، خصوصًا في ما يتعلق بالجدية، والأثر الواقعي، ونستخدم نحن سوء الاقتباس، لأننا نفترض أنه في ظل سياسات الموت، الاقتباس من سيناريو الطاعة والأفعال والعلامات المرتبط به يعني إنتاجها وترسيخ أعرافها، أما "سوء الاقتباس" هو مخالفة لهذا السيناريو وتجسيد لما يخرج عنه، ويترتب عليها نتائج قانونية وسياسيّة. للاستزادة بالإمكان مراجعة كتاب

James Loxley, Performativity. 1st ed. (London: Routledge, 2006), P 126

(39) Slavoj zizek, The Sublime Object of ideology. 1st ed. (LONDON: Verso,1989) P 37

(40) Stanley Milgram and Christian Gudehus, Obedience to authority, (Belfeled: Transcript, 1978). p10

يمكن أن ننظر إلى الاحتجاج استنادًا إلى ما سبق بوصفه (سوء اقتباس أدائي-Mal Citation)، يحوي جماليات من فن الأداء، خصوصًا أن أشكال الاحتجاج المختلفة لا تمثل ميلًا، أو انزياحًا عن سيناريو الطاعة في الحالة السوريّة، بل هي نفيّ كليّ له، ومحاولة لخلق علاقة جديدة مع السلطة القائمة، يعيد عبرها الأفراد تعريف أنفسهم كموضوعات مُحتجة- Disobedient subjects تنظر السلطة إليهم كأعداء، ويبدأ الشكل الأول لهذا النفي، عبر التجمع في الفضاء العام من دون إذن، والمخاطرة بالتعرض للعنف أو التحول إلى حياة صرفة.

هذا الاحتجاج تعديل أيضًا لشكل السلوك العام المطيع، ونفي لآثاره، فإن كانت المسيرة تضمن (حياة) كل المشاركين فيها، المظاهرة على العكس، تهدد حياة الموجودين فيها، فضلًا عن أن فعل التظاهر نفسه يكسر تدفق الزمن الرسميّ، زمن الصلاة والراحة والاسترخاء يتحول إلى زمن خطر كحالة مظاهرات يوم الجمعة، وفي حالات أخرى أسماء الأماكن تتغير، وكل تجمع يحمل اسمه، بعكس أسماء المسيرات، علاوة على الاختلاف في شكل التمثيل أو الأثر، فالمسيرات مصوّرة بدقة عالية، وصور مضبوطة ومحكمة، تظهر الحشود بوضوح وهويات من فيها يمكن تتبعها، بعكس أسلوب تمثيل وتوثيق المظاهرة، الكاميرا مهتزة، كل من فيها مجهول، من الصعب التعرف إليهم، المرئية هنا تختلف بين الشكلين، ما يترك أثرًا بعد انتهاء التظاهرة، فمن شارك فيها يتحول إلى (فريسة) مهددة دومًا، وخائفة، كونها شاركت في العصيان و(وسوء الاقتباس) وهذا ما نتلمسه في الشهادات التي تتحدث عن اعتقالات لبعض من تظاهروا بعد انتهاء زمن التظاهر.

ما سندرسه في هذا البحث من نماذج وضمن الإطار السابق، هو أشكال محددة من الاحتجاج، تحمل خصائص فنيّة وجمالية ترتبط بالثورة السورية، ولا نتحدث هنا عن مظاهرات طيارة، أو احتلال للساحات، أو مظاهرات خرجت من الجامع، بل أشكال فنيّة احتجاجيّة شهدتها العاصمة دمشق، تتحرك بين فن الأداء والوقفات الاحتجاجيّة وتخضع في شروطها الداخلية والسياق الذي تظهر فيه إلى مخاطر سياسات الموت وحالة الاستثناء، أي احتمالات التعرض للعنف أو الموت بوصفهما الضابط للطاعة ولأشكال الأداء في الحياة اليوميّة، والأهم، هناك الخطر الذي يحكم ظهور هذه الأشكال كونها ممنوعة، وغير مرخصة، وتقتبس مما كان ينكره النظام السوري، كذلك، هذه الأشكال، لم تفعل نموذج المخيم السابق، بل تمكنت مصادفة أو عن سابق تصميم من تفادي التحول المباشر إلى حياة صرفة كالتظاهرات التقليديّة، وهذا ما يكسبها على ندرتها قدرتها الجمالية والنقديّة، وتعكس وعيًا بالنظام السياسي والقدرة على (اللعب) ضمن إطارات الموت القائمة واحتمالاته المرتجلة.

(Happening): أوقفوا القتل!

في الرابع من تشرين الثاني/ نوفمبر 2012، وفي مساء يوم تقليدي، امتلأ المركز التجاري الأكبر والأفخر في دمشق، (شام سيتي سيتنر) بالمتسوقين، هذا المركز يبعد عن فرع الأمن العسكري نحو كيلو متر واحد، والأمن منتشر في أغلب الأماكن، خصوصًا أنه في العام نفسه سبق لبشار الأسد أن ألقى كلمة في جامعة دمشق، ثم خطب بالناس علنًا في ساحة الأمويين، كلها فضاءات تبعد أقل من 1 كم عن المركز التجاري.

يومها، وبينما كان الناس يقومون بشؤونهم في واحد من طوابق المركز التجاري، استلقت ثلاث شابات وشاب على الأرض[41]، ورفعت من حولهم لا فتات حمراء كتب عليها (أوقفوا القتل)، وعلا تصفيق البعض حولهم، ما لفت أنظار الموجودين، الذين لم ينطق أي أحد منهم بكلمة، وقف بعض الموجودين مشاهدًا، وبعض آخر شارك بالتصفيق، وبعضهم قرر الانسحاب بسرعة.

تعطل الزمن اليومي التقليدي في ذاك الفضاء فترة وجيزة، وانتشر الرعب أو تلك الحالة التي يشعر فيها المشاهدون بأنهم بلا قدرة على التصرف هم ضعفاء، فـ((الكائن الضعيف، هو ذاك المكشوف والعاجز الذي ينتظر العناية، ولا يمتلك أو وسيلة للدفاع عن نفسه ضد الجروح))[42].

نشاهد في الفيديو القصير الذي يوثق الحدث، كيف سارع (بعضهم)[43] إلى تطويق المحتجين، وإخلاء المكان من منهم، وإخراجهم من كادر التسجيل الذي يبلغ طوله 19 ثانية.

ينطبق ما سبق على بعض العناصر التي نقرؤها في تعريف (Happening) الذي وضعه آلان كابرو، فنحن أمام ((حدث فنيّ يقام ببساطة دون كادر أو حبكة، ويعمل دون العلامات التقليديّة للفنون البصرية، كالمسرح والرقص والموسيقا))[44]، لكن ما شهده المركز التجاري، فقير فنيًا، اللافتات فقط هي ما يختلف ضمن البنيان الرمزي للفضاء، إذ لا يوجد تنكر، بل تبنى المحتجون الزيّ اليومي

(41) https://www.youtube.com/watch?v=5S94aYYLOLo&ab_channel=ReemMohamed

https://www.youtube.com/watch?v=kxmtO64lqUQ&ab_channel=KafarSousahRevolt

نلاحظ أن أسماء الفتيات الثلاثة المشاركات في الحدث مذكورة في الرابط باللغة الإنكليزيّة، ويشار إلى أنهن اعتقلن في وصف التسجيل الذي رفع بتاريخ 2012/04/12، في النسخة العربيّة من التسجيل لا تذكر أسماء من تم اعتقالهن، وتم رفع الفيديو في اليوم ذاته الذي حدث فيه التجمع، وفي التسجيلين كلهما يوصف الحدث بـ"وقفة صامتة".

(42) Adriana Cavarero, Horrorism: Naming contemporary violence,1st ed (Columbia University Press, 2009.) P 34.

(43) لا تتضح في الفيديو المسجل هويات من سارعوا إلى إخلاء المكان، هل هم من حرس المركز التجاري، أم رجال أمن، أم أشخاص عاديون.

(44) Richard Schechner, Performance Studies: An Introduction, 3ed. (New York: Routledge, 2013, P164

الذي لا يثير الشبهة، كذلك لم يكن هناك هتافات، محض تصفيق، ووضعيات جسديّة، تحيل إلى ذاكرة المشاهدين والصور التلفزيونيّة، كما لم تكن هناك أي إشارة مسبقة على لحظة البداية، لكن الاختلاف عن الـ(happening)، أن (الحدث) لم يتوقف بتوقف المؤدين عن اللعب، أو قرارهم بإنهاء ما يحصل والعودة إلى الحياة الطبيعيّة، بل تم الأمر بالقوة، عبر آخرين مشاهدين أو عناصر أمن، لا نعلم، (آخرون) ظهروا في الكادر واقتادوا من اقتادوه بعيدًا، وقاموا بإخلاء المكان وتنظيفه.

يعكس الحدث السابق قيمة سياسية، فـ((الوضعيات من أجل الـhappening مستمدة من العالم الحقيقي، (وتحصل) في مكان حقيقي، لا في المخيلة))[45]، أي إن المؤدين/ المحتجين، استعادوا صورًا كانت تبث على شاشات التلفزة، صورًا حقيقية، لا تبث على الشاشات الوطنيّة أي لا تنتمي إلى الخطاب الرسمي، هي تظهر على شاشات الأعداء، وما قام به المحتجون مجاولة لـ(إظهار) ما حدث أمام (المطيعين)، أولئك المتهمين بالصمت، أو عدم تصديق ما يحدث.

الأداء هنا محاولة لاستعادة ما ينكره التلفزيون الرسمي من قتل، أي نحن أمام اقتباس من (صور) خاضعة للجدل، فهناك حكايتان تتصارعان على تعريف الحقيقة، والمفاجأة أن جثث السوريين على الشاشات، ظهرت فجأة بصورة رمزية في الفضاء العام، وضمن في مساحة يوميّة مهيمن عليها، فـ(ظهور) هذه (الجثث) تحدٍ للحكاية الرسميّة التي تنكرما يحصل وتخفيه من شاشاتها.

1 المحتجون مستلقون على الأرض ومن حولهم المارّة ضمن الوقفة الاحتجاجية في سيتي سنتر-دمشق

(45) Allan Kaprow, How to make a happening. (Publisher unknown, 1966), P1.

هدد الhappening تدفق الحياة اليوميّة وما يشهده المكان من نشاط، الصيغة التقليديّة للتسوق وتمضية الوقت، قطعت بحدث يخاطب المخيلة أكثر من قدرته على تجسيد الحقيقة، فالمواطنون المطيعون/ المتسوقون، فوجئوا بظهور (المندسين)[46] أولئك المناصرين للثورة، الموصوفين بالجراثيم ضمن البروباغاندا الرسميّة، هذه الورطة لا يمكن للـ(جمهور) تجاهلها أو إنكارها كما يحصل حين المشاهدة على الشاشة، فالحدث اقتحم سلامهم اليومي، ولا مجال لتفاديه.

نلاحظ أيضًا أن الفيديو يمتد (19) ثانية فقط، ومصور بأسلوب عشوائي، الهاتف يهتز، تظهر بداية ورقة تحمل عبارة (أوقفوا القتل)، زمن (الظهور) على أرض الواقع وعلى الشاشة ضئيل نسبيًا، وهذا ما يتحكم فيه الخوف والخطر، فضلًا عن غياب التنسيق من أجل توثيق ما حدث[47]، وكأنه مخصص من أجل زعزعة التكوين الرمزي للفضاء ذاته والحاضرين فيه فقط، في استهداف للبناء الاصطناعي الذي يراهن النظام السوري عليه وعلى حركة الأفراد ضمنه، ما ينشر الرعب أيضًا ويدفع الجمهور نفسه إلى التحول إلى ضباط للأمن العام، وربما مساهمين في منع من الحدث من الاكتمال، وهنا تظهر الطاعة، وكيفية إنتاجها بين المواطنين أنفسهم من دون تدخل من الجهات الأمنية، وذلك عبر هرب بعض الموجودين من المكان، أو محاولتهم الاختلاف عن الحشد/ الجمهور الذي يشاهد، إما عبر إشاحة البصر أو الإسهام في إيقاف الحدث.

يتميز الhappening بأنه يورط الجمهور، أي يحول الأفراد من مارة ضمن الحياة اليومية إلى جمهور وجد نفسه فجأة مشاهدًا وشاهدًا على حدث (واقعي) مستمد من (الواقع)، صحيح أن المؤدين (يلعبون) أدوار الجثث، لكن الخطر الذي سيقع عليهم حقيقي، وزمن اللعب يتطابق مع الزمن الواقعي، ((ومختلف عن الزمن المفاهيمي))[48] أي ما يحدث يتدفق على أساس علاقة الأجساد مع بعضها والقوة التي تحكم المكان، من دون الحاجة إلى الانضباط ببداية ووسط ونهاية لتكوين (حكاية)، أي (غياب الحبكة) كما في تعريف كابرو، وبعكس ما نشاهد في التقارير التلفزيونية التي (توثق) المجزرة الحقيقية، فالزمن في أثناء الحدث ليس دراميًا، وغير مختزل، بل يتعلق بالقوى الخارجية التي تتحكم في تدفق الحدث وترتيبه ونقصد هنا رغبة الجمهور في الانتهاء، تدخل الأمن، لا الرغبة في التسجيل و(الظهور).

(46) تطلق هذه الكلمة على فئة من الأفراد الذين يتنكرون ويكسرون الطاعة ويتحدون السلطة، وهي تخفيف لكلمة أعداء، كون المندسين غير مرئيين ولا يمكن تحديد هوياتهم بدقة.

(47) تحول أسلوب التصوير في سورية إلى "فئة جماليّة"، فاهتزاز الكاميرا والخوف من التعرف إلى الوجه وإخفاء جهاز التصوير كلها علامات على العنف المترافق مع فعل التصوير.

(48) Allan Kaprow, Assemblages, Environments & Happenings, (New York: Abrams.Inc. Publishers,1966), P262.

2المحتجون يرفعون اللافتات التي تدعوا إلى إيقاف القتل في سيتي سنترضمن الوقفة الاحتجاجيّة الصامتة.

ما يختلف في الحدث السابق عن تعريف كايرو التقليدي هو ميوعة الحدود بين الواقع السياسي والحدث الفني، فما قام به المؤدون لا يهدف إلى إدخال الحدث الفني ضمن اليومي، أو (مسرحة) الحياة اليوميّة من أجل إنتاج شكل جديد، بل نحن أمام موقف سياسيّ يهدف إلى نفي (الواقع) الاصطناعي المطيع نفسه بتدفقه اليومي والروتيني، والصور التي (أداها) الناشطون هنا والعلامات التي أنتجوها، هي دلالات على عنف سياسي وسلطة تقتل في مكان ما، في الوقت ذاته تضبط الفضاء العام في مكان آخر، وهنا يمكن أن نفهم شعار (أوقفوا القتل!) من يخاطب المؤدون بدقة، الجمهور؟ السلطات؟، الكاميرا التي تصور، يمكن القول إنه نداء موجه إلى الثلاثة، للجمهور من أجل التحرك والانضمام إلى الفئة الثائرة، وزيادة الخزان البشري الذي يبتنى الثورة، وأيضًا نداء إلى (السلطة) في دعوة قد تبدو يائسة لإيقاف القتل، لكن نميل إلى الجمهور أكثر في محاولة لاستفزازه، ودفعه إلى التصرف لا الوقوف بصمت والمشاهدة، فمن شاهد صامتًا في المركز التجاري هو نفسه الذي يشاهد صامتًا على الشاشة، هذه الفرضية لا يمكن إثباتها، لكن اختيار مساحة الأمان المغلقة المتمثلة في المركز التجاري يمكن أن يبرر ذلك، فالناشطون، دخلوا إلى المركز وأدو الطاعة (ساخرين) ثم كشفوا عن أدوارهم (الجديّة) في لحظة الحدث نفسها، نزعوا قناع الطاعة وتبنّوا وضعية (الأعداء) أولئك الذين يستحقون القتل، وقتلوا كما بث على الشاشات.

ظهور هؤلاء المحتجون ضمن الحياة اليوميّة يفعل ضبابية مفهوم العدو الذي تتبناه السلطة، هم ليسوا كتلة واحدة موجودة في مكان محدد، هم (مندسون)[49] بين الجميع، لا يمكن رصدهم بدقة، و(سوء الاقتباس) من سيناريو الطاعة، ينفي الدعاية الرسمية التي تتحدث عن الأعداء، بل يجعل (العدو) دورًا يمكن أن يتبناه أي شخص، ويجسده عبر سلسلة من الحركات في أي مكان ممكن، لا فقط في الجامع أو الساحة العامة، بل في المركز التجاري ربما.

حدود (الحدث) أي لحظة البداية والنهاية في ظل التهديد بالخطر تختلف عن الـ(Happening) بمعناه التقليدي فبحسب كابرو يجب ((العمل مع القوى المحيطة بالمؤدين، لا ضدها، ما يسهل الأمور...إن احتجنا موافقة رسمية فلنحصل عليها...على الواحد منا أن يكون رجل العلاقات العامة...))[50]، الصيغة التي يفترضها كابروا تراهن على الحق في التجمع والتظاهر، وسياق ديمقراطي يتيح اللعب، الحالة التي من الصعب تحقيقها في سورية من دون سلسلة من الموافقات التي تضبط الأداء، ثم إن الحصول على موافقة نفسه يفقد الحدث قيمته السياسية والنقديّة، ويتيح للسلطة تبنيه وإدخاله في السيناريو الرسمي، وهذا بالضبط ما حصل لاحقًا، في مشروع (ومضة) الذي أقيم في عدد من الساحات العامة، وتمت الموافقة عليه والاحتفاء به، وتم ضمنه تأدية أدوار خالية من الانتماء السياسي، وتتبنى سرديّة الحرب لا الثورة.

يحوي (الحدث) السابق عناصر (الما بعد) أي الأثر الذي يتركه الحدث الفنيّ في المشاهدين والمؤدين، فبالنسبة إلى المؤدين، هم في خطر بسبب هوياتهم المكشوفة، أما بالنسبة إلى المشاهدين، فالشأن يختلف، (التطهير) بمعناه الأرسطي غير واضح، من نراهم لا يؤدون أدوارًا، وليسوا أبطالًا تراجيديين، ولا يمتلكون عطبًا جوهريًا، والأهم، هم على التساوي مع الجمهور، الذي لم يكن مستعدًا لمشاهدة (عرض) بل توقفت حياته اليومية لأجل المشاهدة، ويمكن القول إن الأمر مشابه لقراءة أوغستوا بوال للمسرح البريختي ((فعدم الاتزان (الذي يسببه الحدث) يجب أن يغير المجمع، والهدف ليس تطهير الفرد من حاجاته ومطالبه))[51]، فالمشاهدون مدعوون لتغير الوضع القائم، والمشاركة الجسديّة في الحدث، وهنا تظهر ملامح من المسرح الخفي الذي ((يتألف من عرض مشهد في بيئة

(49) المندسون هو لفظ يستخدمه الإعلام الرسمي للنظام السوري من دون تعريف واضح له لكنه يشير إلى "المخربين المرتبطين بمؤامرة خارجية في حين يقول المعارضون إن هذه التسمية ليست سوى محاولة لتقديم المبرر لاستخدام الحل الأمني ضد الاحتجاجات المناوئة للنظام."

https://bit.ly/3kqADYP

(50) Allan Kaprow, "How to make a happening", P3.

(51) Augusto Boal,Theatre of the Oppressed, Charles A., Maria-Odilia Leal Mc Bride, Emily Fryer (Trans), 3ed. (London: Pluto Press, 2008), P87:

خارج المسرح، أمام أشخاص ليسوا مشاهدين...بل موجودين هناك بالصدفة))[52]، وهنا يظهر عنصر المفاجأة، والتوريط بما لا ينتمي إلى الأفعال التقليدية والأداء المتفق عليه في المركز التجاري، ففي ((أثناء العرض، يجب أن لا يمتلك الناس أي فكرة عما سيحدث من عروض، فإن عرفوا ذلك، سيتحولون إلى مشاهدين... فالناس قرب مكان العرض متورطون في الخلخلة التي ستحدث وآثارها التي ستمتد بعد نهاية العرض))[53].

الاختلاف بين (أوقفوا القتل!) و(ومضة)[54] أن في الحالة الأولى لم يعلم أحد ما سيحدث سوى المؤدين أنفسهم الذين لا يمتلكون أي توقع عما يمكن أن يحدث سواء في مستوى مشاركة الجمهور أم مدة (الحدث) أم نهايته، بعكس ومضة، نظام الموافقات، وأسلوب توزع الأفراد وتوثيق الحدث، يكشف عن وجود فريق متكامل يعلم بدقة لحظة البداية والنهاية وكيفية توزع الأفراد، والدعوة إلى المشاركة مضبوطة بحسب تدفق (الحبكة) التي يؤكد كابرو أنها غير موجودة.

بالعودة إلى (أوقفوا القتل!) وغياب تدفق الأحداث ضمن خطة مسبقة، لا يمكن القول إننا أمام مسرح خفي بصورة كاملة، كوننا أمام (مشهد) أو (وضعية) أو (geste)، مهددة التلاشي في أي لحظة، الأهم، هم لا يؤدون أدوارًا يمكن الخروج منها، فبمجرد (لعب) دور الميت، يتحولون من مواطنين مطيعين إلى موضوعات محط العداوة، ويختلفون عن الجمهور وعن التعريف الرسمي الذي تضعه السلطة، ولا يمكن لهم التراجع عن ذلك بعد انتهاء زمن اللعب، وهذا ما يتضح باعتقالهم لاحقًا.

الأهم، بعكس المسرح الخفي، المشاهدون لا يتحولون إلى (أبطال) في الحكاية أو الحدث الذي يتم تقديمه، ولا تنزاح بؤرة التركيز نحوهم، ولا تتبدل أدوارهم من جمهور إلى مؤدٍ، إذ يبقى المؤدون أنفسهم يقدمون قصصًا ووضعيات أخرى، تلك الفئة الخفية من الخطاب الرسمي، الفئة المستثناة التي لا يمكن لها الظهور في العاصمة، وظهور هذه الفئة المقموعة عبر الحدث المسرحي ((يخلق نموذجًا من صور واقعيّة، بصورة أخرى، من واقع قمعي تظهر منه هذه الصور التي تحمل خاصتين رئيسيتين، هي صور لما هو واقعي، وهي واقعي بحد ذاتها))[55]، وهذا بالضبط ما نراه، يقتبس المؤدون من صور الموت الذي سببه النظام السوري، وينتجون صورًا واقعية تحمل تهديدًا لحياتهم أمام الفئة التي رسميًا، لا ترى أو لا تعرف ما يحصل، أمام مؤدين لا يمكن التأكد من سخريتهم أو جديتهم، وظهور المؤدين أنفسهم يحيل إلى الفئة الخفية التي لا مساحة رسمية لها، تلك الفئة المحتجة والخائفة في

(52) Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, P122.

(53) Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, P122.

(54) يصف القائمون على مشروع ومضة بأنه flash mob، لما يحويه من خصائص فنية وتنسيق واتفاق على لحظتي البداية والنهاية.

(55) Augusto Boal, Games for actors and non-actors, Adrian Jacksonm (trans),2ed. (London: Routledge, 2005). P275.

الوقت ذاته.

يوظف الأداء السابق بصورة مسرحية مفهومات الرعب، ويجسد العنف الذي يقع على فئة الأعداء بوصفهم (abject)[56] أو فئة تتعرض للعنف الشديد والدموي ما خلق الرعب لدى المشاهد، ويولد الطاعة خوفًا من المصير نفسه، فمحاكاة الجثث الميتة هي محاكاة لنتيجة العنف السياسي (الواقعيّ) الحاصل على الأعداء أو (abject) ((يمثلون أجسادًا منتهكة، الحدود بين داخلها وخارجها مكشوفة))[57]،نستخدم كلمة محاكاة هنا تجاوزًا، لكن للدقة، نحن لسما أمام أدوار متخيلة أو حكايات متخيّلة، بل نحن أمام تغير في الفئات السياسيّة، إعلان بأن المؤدين انتقلوا من (المواطن المطيع) إلى (العدو) المثخن بدمائه، نتاج العنف الذي يُحتَمل وقوعه على المؤدين حقيقة قائمة، وهنا نعود إلى سوء الاقتباس، الصور التي ظهرت، ممنوعة، لا تتداول رسميًا، تجسيدها يعني تهديدًا لا محض لعب ينتهي بانتهاء (الحدث)، وكأن المؤدين يقتبسون من وضعية (الحياة الصرفة) ويتبنونها، مخاطرين بأجسادهم أنفسها، في أثناء الحدث وبعده.

نلاحظ أن فضاء الحدث لم يتحول إلى فضاء مخيم/ فرع أمن، أي لم يُطبق العنف المباشر على المؤدين لا نعلم بدقة الظروف المحيطة بهذا الحدث، لكن عدم تطبيق العنف مباشرة يمكن وضع قائمة طويلة بأسباب غيابه، كالاستفادة من المكان، ووجود الجمهور الغافل، وعدم ترديد شعارات مستفزة (الشعب يريد إسقاط النظام)، أو ربما (جندر) المؤدين، ما يتركنا أمام خط فاصل بين المواطن المطيع والعدو أو ربما أن ما حدث لم يتوجه بالانتقاد مباشرة إلى رأس السلطة، لا يمكن رصد العوامل بدقة، ربما الاستفادة من الحشد الذي يمارس حياته بصورة يوميّة، أي التحرك خارج الزمن المخصص للتظاهر والأماكن المستهدفة، الجوامع والساحات، وأيام الجمعة، كل هذه العوامل تتركنا أمام تجربة جمالية ذات قيمة سياسية ونقدية، تختلف بأنها لا تتشابه مع الشكل التقليديّ للاحتجاج) المتمثل في احتلال الساحات أو الاحتشاد وتعطيل كلي لوظائف المكان وتدفق الزمن.

(56) لا توجد ترجمة واضحة لكلمة Abject، فهي صفة وفعل وعمليّة، ويمكن أن تصف ما هو مقرف ومخيف ومرعب وسخ، ويمكن أن تكون صفة جوهرية في الشيء، أو فئة يتم تصنيف الأشياء والأفراد ضمنها.

(57) Zuzana Kovar, Architecture in abjection: bodies, spaces and their relations,1ed. (London I.B. Tauris & Co. Ltd. 2018), P43.

عرائس في السوق: تقنيات الثبات والمشي

3صورة للتسجيل الذي يوثق أداء (أعمال الطريق) الذي أنجزته منى حاطوم عام 1985.

عام 1985، مشت الفنان الفلسطينيّة منى حاطوم مدة ساعة في شوارع بريكستون في لندن، الأداء حمل اسم (أعمال الطريق)[58]، حينها ربطت حاطوم قدميها الحافيتين برباطي فردتي الحذاء ومشت، تاركة وراءها أثار قدميها، وجروحًا أسفلها، هذا الأداء المسجل في حينها عرض للمرة الأولى على شاشة في المتحف، وبعد عشر سنوات استخرجت حاطوم من الفيديو صورة، مطبوعة بالأبيض والأسود تنقلت في المتاحف العالميّة، كعلامة/ أثر على هذا الأداء.

(58) Tate, “Capucine Perrot”, Performance at Tate: Into the Space of Art, https://bit.ly/3ASgGPP (2016)

4 كوبرا حاذمي تمشي مرتدية الدرع في شوارع كابول.

عام 2015، مشت فنانة الأداء الأفغانيّة كوبرا حاذمي في شوارع كابول وهي ترتدي درعًا حديديًا يغطي القسم الأعلى من جسدها، في دلالة على الخطر الذي تتعرض له المرأة في الشارع، والتحديات التي تواجهها هناك من تحرش وعنف عشوائي، الأداء بحسب وصفه[59]، كان من المفترض أن يستمر لعشرين دقيقة، لكن كوبرا، أجبرت من المارة على التوقف بعد ثماني دقائق، وهربت من المكان، وتلقت بعدها عددًا من التهديدات بالقتل، أجبرتها على ترك البلاد وطلب اللجوء في فرنسا لاحقًا.

في 11/21/ 2012 في سورية ((ظهرت أربع فتيات يرتدين أثواب العرائس وسط سوق مدحت باشا في دمشق، ويحملن بصمتٍ لافتات حمراء كتب عليها باللون الأبيض: (لأجل الإنسان السوري، المجتمع المدني يعلن: وقف جميع العمليات العسكرية في سورية. سوري 100%)، (تعبتوا وتعبنا، بدنا نعيش، حل تاني... سوري100%)، و(سورية إلنا كلنا.. سوري 100%)، واستمر الاعتصام مدة عشرين دقيقة قبل أن تقوم قوات الأمن باعتقالهن))[60]

(59) The Guardian, "Emm Graham Harrison", Afghan artist dons armour to counter men's street Harassment, https://bit.ly/37QBV8n (2015).

(60) الذاكرة الإبداعية للثورة السوريّة، "مجهول"، دمشق اعتصام العرائس 2012/11/21، 2014) https://bit.ly/3k2Gkuy)/

لا يمكن إلا ملاحظة نقاط التشابه بين الأشكال الثلاثة السابقة من فن الأداء، لكن سنركز على الحالة السوريّة، ومحاولة إدراجها ضمن التراث النسوي لفن الأداء، وعلاقته مع السلطة السياسيّة الاستثنائية في الحالة السوريّة، لكن أول ما يميز المؤديات في الحالة السوريّة، هو الثبات، هن لم يمشين، بل وقفن في منتصف السوق المشهور بازدحامه، وصادف الأداء يوم الأربعاء، الذي لا يدخل ضمن روزنامة الاحتجاج التقليديّة في سورية.

حدق المارة بالنساء الأربع اللواتي لم يعطلن بشكل كامل تدفق الزمن الاقتصادي واليوميّ في المكان، بل شكلن حاجزًا من نوع ما وتنكرهن بزي (العروس) جذب الأنظار من جهة وفعّل المفاجأة، وبم تتوجه الشعارات المرفوعة في حينها إلى السلطة مباشرة، مع ذلك تعرضت النساء الأربعة للاعتقال من قبل قوى الأمن[61]، إذ تم سوقهن علنًا إلى مكان مجاور[62] ثم نقلن إلى فرع الأمن، يلفت الانتباه هنا أن (المكان المجاور)، المقنع كـ(مطعم) ينتمي إلى المكان، كان مخبأ للجيش السوري، بحسب ما نقرأ في شهادة إحدى العرائس، وكأن هناك (ثكنات) خفية داخل المدينة، كشف هذا الأداء عن وجودها، ما يحيلنا إلى المدينة كـ(خشبة) ليست الأعراف فقط هي التي تضبط سلوك المطيعين وأداءهم، بل كتلة بشرية مسلحة جاهزة للتدخل في أي لحظة وموزعة في أماكن لا يمكن اكتشافها إلا ضمن الأداء.

(61) اعتقلت المشاركات/ العرائس مدة 49 يومًا بحسب بعض التقارير.

معهد العالم للدراسات، "مهجة قحف"، قراء في حملتين سلميتين بدأتهما نساء سوريات، 2016، (https://bit.ly/2UrJQWq)

(62) تقول لبنى زاعور في شهادتها عما حدث: جاء أحد العناصر قرأ الشعارات وطلب منا إنزال اللافتات واتباعهم (لو سمحتوا مشوا معنا بدون مشاكل وشوشرة مابدي مد ايدي مشوا بدون مشاكل)، مشينا برفقته إلى أمام باب حديد لمطعم، دخلنا وصعدنا عبر الدرج، وإذ بثكنة عسكرية يملؤها العناصر، لم يكن مطعما من الداخل، كان مكانًا كئيبًا بمنظر السلاح الذي يدججه، بدأ التحقيق والتمحيص في شعاراتنا حتى وصلت دورية شرطة قامت باصطحابنا إلى السيارة، وسارت بنا باتجاه باب شرقي (هون عرفنا انو عفرع فلسطين)

مختارات من الثورة السوريّة،Freedomeman1978، "لبنى زاعور تروي قصة اعتقال عرائس سورية في اعتصام العرائس"، https://bit.ly/3gadnf6 (2013).

5العرائس الأربع في سوق مدحت باشا في دمشق.

المثير للاهتمام في هذا الأداء هو أنه لم يستعد أيًا من الصور الواقعية أو العنيفة كما في حدث في المركز التجاري، ولم يسبب رعبًا للموجودين، إذ لا نشاهد في الفيديو الذي يوثقه تدخّل من المارة، كما نشاهد في فيديوهات أخرى، كيف تم سوقهم من قبل أفراد يرتدون الزي العسكري نحو مكان الاعتقال[63]، من دون تعرضهم لعنف مرئي يمكن رصده في التسجيلات التي توثق عمليّة سوقهنّ، فالحياد الذي نراه في اللافتات والأزياء التي لا تحمل أي دلالات سياسية واضحة، سوى إيقاف الحلّ العسكريّ، الأمر الذي لم يستفزّ المارّة (سوى للتصفيق) ولم يحول رجال الأمن إلى مسعورين يحاولون الدفاع عن (هيبة) الدولة.

(سوء الاقتباس) الذي مارسته المؤديات الأربع، لا يحيلنا إلى سيناريو واضح، فالطاعة لم تنتهك بصورة مباشرة، ولم تكن هناك دعوة للجمهور إلى الانضمام، وسيناريو الثورة وما يحويه من صور وشعارات أيضًا لم يظهر، نحن أمام حدث يثير الاستغراب، معانيه مائعة، يمكن التحرك حولها، لا يتبنى صيغة المواجهة والنفي الكامل لخطاب السيادة، والرهان على الثبات وعدم المشي، يخفف من وطأة البعد السياسي وأسلوب تفسير ما حدث، أي هو ليس بمسيرة ولا مظاهرة، بل شكل من أشكال (الظهور) الفني، تبنت فيه الناشطات أدوارًا لا تعكس من هن حقيقة، بل رموزًا واسعة المعاني، مع

(63) يوتيوب، "freedom days Syria"، " لحظة اعتقال اعتصام العرائس 21_11_2012 ج1، 2012)، https://bit.ly/3CW8oZ2).

المحافظة على هوياتهن الحقيقيّة.

لكن، كما في حالة كوبرا، وفي الأداء في شام سيتي سنتر، أوقفت العرضَ قوّة خارجيّة، لا تمارس دور الجمهور، ما يعني أنه لم يكن هناك مخطط واضح لمدة الحدث، بل عُطل من (الخارج) من قوة معروفة بتطبيقها العنف لضبط النظام العام، لكن غياب أي استفزاز لها والاستفادة من الحشد المطيع كما في حالة السوق التجاري، لم يفعل فضاء المخيم/ فرع الأمن.

استفاد الأداء السابق من تقنيات المسرح الخفيّ، وتحول المارّة إلى جمهور عفوي، لكنه في الوقت ذاته، لم يجعلهم مركز الأداء، بل حافظت المؤديات الأربع على انفصالهم عمن حولهن، يطلقن رسالة من دون انتظار جواب، دعوة من دون تلبية تنتمي إلى نظام الأداء ذاته ونقصد هنا (التصفيق والزغردة)، إذ تم استعراض الجسد/ الدور ضمن أقل خطر ممكن، والدعوة إلى (مجتمع مدني)، ما فسره البعض كأسلوب للتركيز على وحدة الشعب السوري وتجاوز تُهم الطائفيّة، لكن المثير للاهتمام غياب أي دلالة طائفية ضمن الأداء نفسه، وهذا ما يُستغرب لاحقًا، حين الإشارة إلى طوائف المشاركات في محاولات توثيق الحملة، الأمر الذي لا يتضح لحظة الأداء، ولا يحمل قيمة سوى لاحقًا أي خارج زمن الأداء.

توظيف زيّ العروس ودلالاته النسويّة لا يشكل اختلافًا جوهريًا في تلقي الرسالة السياسية، لكنه في الوقت ذاته يراهن على وضعية (الضعف) و(النقاء)، صحيح أن هناك دلالات جندريّة لكنها لا تشير إلى المشكلة السياسيّة، ولا إلى وضع المرأة في سورية، فالسوق ليس ممنوعًا على غير المحجبات مثلًا، وأثواب العرس تباعًا علنًا، كما لم يُشَر إلى رأس السلطة والمؤسسات الأمنية، والدعوة إلى المجتمع المدني تبدو في ذاك السياق هشة، لسبب بسيط هو المقارنة بين شكل الاحتجاجات في المحافظات المختلفة، ما هضم حق هذه التحركات المدنيّة والسلمية ونُظر إليها باستهزاء[64] أو تفسيرات رومانسيّة عن البياض وأثره، لكن أشير إلى الجندر والازدحام بوصفهما عاملان لعبا دورًا في (نعومة) الاعتقال، ولفظ (نعومة) هنا مقتبس من توصيف ما حصل مع العرائس، ويعني أنهن لم يتعرضن إلى عنف وضرب مباشر أمام الناس في أثناء سوقهم إلى مركز الاعتقال.

بالعودة إلى العلاقة بين المشي والتدفق اليومي للأفراد ضمن السوق، الثبات في هذا الأداء، يحمل قيمة سياسيّة، فالموضوعة الثائرة ضمن الحالة السورية في مدينة دمشق، متحركة في أغلب الأحيان، لا تثبت على أرض، مهددة دومًا، وهذا ما نراه في المظاهرات الطيارة والاحتجاجات المتعددة، فالحركة ذات نتائج خطرة، أما الرهان على الثبات وعدم الاحتشاد يعني منح وقت أكثر للمشاهدين، الأمر

(64) حكاية ما انحكت، "مجهول"، عرائس دمشق: من "مدحت باشا" إلى قفص الاستبداد، 2013، (https://bit.ly/3iY0MgG).

يختلف عن المظاهرة الطيارة التي تسعى إلى إظهار الحضور[65] وتفادي الخطر، ففي حالة الثبات هناك تسليم بأن الخطر قائم، ولا بد أن يحدث، والرهان هنا على عقلانية رجال الأمن وتحويل الجمهور إلى شهود خفف ربما من مقدار العنف، فلا يوجد ما يستفز الناس أو الأمن في هذ الأداء سوى (الظهور) نفسه، والثبات يعني أن المؤديات لا يراهن على الاختفاء من الفضاء العام، بل الوجود بوضوح بأوجههن وهوياتهن التي يمكن التعرف إليها بانتظار الاعتقال، فلحظة النهاية إذًا مرتبطة بقرار السلطة بـ(تحريك) هؤلاء المؤديات، العنف الجسدي هنا واضح، إذ (فُض) تجمع النساء الأربعة، وحوِّلن من مؤديات إلى موضوعات مهددة بالخطر، (أعداء) جرى سوقهن إلى مساحة الاستثناء من دون أي مقاومة منهن.

المشي والتدفق ضمن السوق جزء من عرف الحركة في المكان، والثبات وترك عملية (المشي) تحت تأثير قوى خارجية تنهي الحدث وتسوق المؤديات، يورط رجال الأمن أنفسهم الذين تحولوا إلى جزء من الأداء بعكس الجمهور الذي بقي مشاهدًا، إذ أصبح رجال الأمن/ الجيش فاعلين أمام المارة في الأداء، حركاتهم مراقبة من الحشد الموجود في السوق، فالثبات تقنيّة

لرسم حدود فضاء الحدث، المتورطون هم فقط المؤدون، الذين لم يعتقل غيرهم، فأي حركة من الممكن أن تورط المارة الذين يحدقون بأعين تحوي الشبهة، فضلًا عن الخوف الذي يحكم فضاء السوق الذي تحول في جُمعات سابقة إلى مساحة للمواجهة بين المتظاهرين والقوى الأمن أمام (المشاهدين) فتنوعت أدوارهم ولا يمكن رصدها بدقة[66]، في الوقت ذاته، كان الحشد أسلوبًا لحماية المؤدين، إذ لم يوظف الخطر المباشر كجزء من الأداء نفسه[67]، بل مخالفة القانون والعرف التي يختلف أسلوب العامل معها، بل يمكن وصفه بالاعتباطي، أي ضُبط الخطر ليكون نتيجة، لا جزءًا من الاستعراض أو الحدث نفسه.

هنا تظهر خصائص سياسات الموت، فمثلًا، الاختلاف عن الخطر الذي يضع فيه بيتور بافلنسكي[68] نفسه أن السلطة في سورية لا تضمن حياة موطنيها، ومؤسساتها من جيش وأفرع أمن

(65) يشير زياد عدوان في ورقة له أن المظاهرة الطيارة تحاول الإجابة عن سؤال طرحه المتظاهرون على أنفسهم وهو "هل نحن موجودون!" في إحالة لإنكار البعض لوجودهم، فالمظاهرة الطيارة محاولة للاستفادة من الحركة ونقل الاحتجاج إلى جانب أو قرب أولئك الذين لم يشهدوا الاحتجاج

Ziad Adwan, "Flying above Bloodshed: Performative Protest in the Scared City of Damascus." Contention 5.1 (2017): p14.

(66) تشير بعض الشهادات إلى أن اصحاب المحال عمدوا إلى إدخال بعض المتظاهرين في جمعات سابقة إلى محالهم لحمياتهم من الاعتقال.

(67) غياب العنف كان سببه طبيعة الأداء وتدفقه في الزمن، إذ بقي العنف محصورًا في فرع الأمن الذي سيقت إليه الفتيات، ولم يظهر في الفضاء العام، أي لم يهدف الأداء إلى استعراض عنف رجال الأمن/ الجيش.

(68) بيوتور بافلنسكي: فنان أداء روسي، قطع أذنه وجلس على جدار مشفى الأمراض النفسية في موسكو، كما قام بتثبيت خصيته في ساحة

ومستشفيات لا تسعى لحفظ الحياة، هنا تفقد الحياة قيمتها، ويتحول الخطر إلى قيمة مشتركة بين الجميع، قيمة (طبيعيّة)، لا يراهن عليها المؤدي، بل يراهن على الرسالة نفسها التي يحاول قولها أو تجسيدها، مرئيتها أمام الجمهور الذي تسعى السلطة إلى إبقائه في الخفاء أو حجب المعلومات عنه.

هذه الجزئية البسيطة بين المحافظة على الحياة وتهديدها من قبل السيادة، هي ما تكسب أشكال الأداء هذه الهالة التي تحوط بها وخطورتها المتوقعة، وترسم الحدود التي يمكن (اللعب) ضمنها، فالخطر يبدأ من لحظة (الظهور) في الفضاء العام، مرورًا بـ(الاختفاء) في فضاء فرع الأمن، ثم العودة إلى الحياة (الطبيعية) أو (نظام الطاعة)، فالموضوعة المحتجة ضمن الأداء تحافظ على صفة العدو، ويصبح جهد الطاعة لاحقًا مضاعفًا، فضلًا عن تحول المؤديات إلى أداة سياسية، إذ نقرأ أن الإفراج عن المعتقلات الأربع حدث عبر صفقة تبادل، إذ جرى التعامل معهن كأسرى حرب، لا كمخالفين للقانون الذي يمنع التجمع، ولا كشابات يلعبن، بل أسرى ينتمون إلى الأعداء، كلّ هذا لأجل (لعب) لا يحمل في ظاهره ما يثير الشبهة.

هنا يبرز أمامنا (خطر) الأداء في مستوى التصنيف السياسي ضمن سياسات الموت، فالجريمة غير واضحة المعالم، والعقاب أيضًا غير مقونن أو مرتجل، إذ تحولت الفتيات من مواطنات مطيعات، ثم إلى مؤديات ثم إلى معتقلات، ثم أسيرات، من دون أي عملية قانونية واضحة، غياب أفق التوقع هذا، ينتمي إلى (عملية) الأداء بحسب شيشنر، فالأثر ممتد في الزمن، ويقع على جسد المؤدي وعلى ما ينتج منه لاحقًا، وهذا بالضبط ما عمل عليه بيتور بافلنسكي في روسيا قبل لجوئه إلى فرنسا، فمحاضر التحقيقات التي خضع لها، وتقارير الطبيب النفسي الذي اتهمه بالجنون كلها جزء من (عملية الأداء) وامتدادها في الزمن، وهذا ما يتشابه مع الشهادة المبسطة التي قدمتها لبنى زاعور لاحقًا، ونشرتها بتاريخ 2013/01/23، تصف فيها ما حدث وكيف حدث، بلغة يوميّة، بصيغة أبعد من إنتاج (أثر الأداء) وأقرب إلى السرد اليومي والشفوي[69].

المثير للاهتمام في شأن هذا الأداء كما في غيره، هو أن صيغة الجمهور الذي تحول لها المارة تحمل نوعًا من الملامة/ الاتهام، فالصمت أو بصورة أدق، الانضباط بالطاعة، هو ما يبيح القتل أو أشكال العنف التي طبقت على (الأعداء) وشهدها الجمهور نفسه على الشاشات أو ضمن الحكايات المتبادلة شعبيًا التي تفضح مصير من يعتقل، هذا الشعور بالذنب (إن وجد)، يحيلنا إلى مفهوم فن الأداء

في موسكو، في احتجاج على القمع الذي تمارسه الشرطة، غادر روسيا ولجأ في فرنسا حيث أحرق بوابة "بنك فرنسا" وحكم عليه بالسجن، يذكر بافلنكسي في الكتاب الذي أصدره، أنه يخاطر بحياته ليحول جهاز الشرطة والجهاز الطبي إلى مؤدين، يكشف عنفهم في أثناء محاولتهم إزالة الخطر عنه، تطبيقًا للقانون، والدستور الذي " تضمن فيه الدولة حياة المواطنين ضمنها".

(69) معهد العالم للدراسات، "مهجة قحف"، قراء في حملتين سلميتين بدأتهما نساء سوريات، 2016، (https://bit.ly/2UrJQWq)

نفسه كعمليّة، تترك أثرًا في المؤدي والجمهور، فما يحدث في زمن الأداء/ زمن اللعب ذو قيمة تمتد بعد نهايته، والأخطار الناتجة والتغيرات في الذاكرة والمكان كلها جزء من الأداء، والأهم، يحمل الأداء المشاهدين الذنب بسبب أن لا أحد تدخل، ولم يوقف العنف المتوقع على المؤديات أو يساهم في دفعه، فنقدية هذا الشكل من الأداء تكمن في تحويل الجمهور، السلبي أو المتورط، إلى مذنب بفعل المشاهدة نفسه، كونه لم يغير من وضعيته أمام الخطر الذي سيقع على أقرانه.

هناك رهان على الهشاشة في هذا الأداء، صورة العروس، الشعارات، عدم الحركة، كلها أربكت الموجودين، فالشكل التقليدي للتظاهر الذي شهده المكان لم يكرر، كان الأمر أشبه بمفاجأة لم ينتج بعد العرف المناسب للتعامل معها، فإن افترضنا أن العنف الشديد وإطلاق الرصاص وأحيانًا القتل، هو الأسلوب الذي يتم عبره التعامل مع المظاهرات، الاعتصامات، بهذا الشكل لم ينتج منها فضاءات للموت، بل تم التعامل معها بأسلوب أقل عنفًا، بل يمكن القول لم يفعل علاقة فريسة- صيّاد.

في المستوى الأدائي، الهوية الجندرية للعرائس رُسخ وضع المرأة، كضحيّة، للنظام العسكري- الأبوي، صحيح أنه تم توظيف صور من الدور الجندري، لكنها لا تمثل تحديًا للسلطة الأبوية أو زعزعة لأعرافها، سوى ما نراه في فيديو الاعتقال حين نشاهد كيف سيقت العرائس إلى الاعتقال، وهنا تبرز الاختلافات ضمن دراسات الأداء ففي مقال منشور لمهجة قحف التي تحوط بكل نشاط حملة (أوقفوا القتل) نقرأ بوضوح عن الأبعاد الطائفية لهذا الأداء والحملة، وطوائف كل واحدة من المؤديات، الأمر الذي لا نراه يحمل قيمة لحظة الأداء أو بصورة أدق، لم يظهر للعلن في حينها، وكلمة مجتمع مدني واسعة المعاني، صحيح هي رد على بروباغاندا النظام، لكنها لم تقدم شكلًا جديدًا أو خطابًا يمكن الالتفاف حوله، إلى جانب أنه لم يستفز أحد، بعكس ما قامت به كوبرا مثلًا التي أشارت إلى المشكلة عبر تحويل جسدها نفسه إلى درع (ممنوع) عن المارة، الدرع هنا علامة علنيّة تشير إلى موضع العنف، وجنسنة أجزاء من المرأة وإباحتها للمس في الفضاء العام في إشارة إلى التحرش، بعكس وضعية العروس الفيتيشيّة نوعًا ما التي تثير الاستغراب واللبس، فالتصفيق والتصفير المحيط بالحدث احتفى بالعرائس ورسالتهن ربما، لكن نسمع في خلفية التسجيل من يتساءل (شو يعني؟)، (شو في؟)، سؤال لم تتم الإجابة عنه في لحظة الأداء، لكن التصفيق والتفاعل يعني أن هناك من (فهم) أو (فك تشفير) الرسالة المراد إيصالها، من دون الحاجة إلى المواجهة أو التصريح الواضح.

الفخ: مهرجو السلطة المرعبون

يشير الناشط الصربي سيردا بوبفيتش في كتابه (كيف نسقط دكتاتورًا ونحن وحيدون، ضعفاء ومن دون سلاح(إلى لقائه مع عدد من الناشطين السورين في تركيا عام 2012، ويشير أيضًا إلى الأحاديث التي أجراها معهم من أجل الاقتباس من التجربة الصربية في إسقاط الدكتاتور، ويذكر في الكتاب عددًا من أِشكال الاحتجاج السلمي التي تبناها الناشطون السوريون، لكي تكون ثورتهم (cool) و(عصرية)، و(تجذب الناس) مؤيدين ومعارضين للنظام، وذلك لـ((خداع حراس النظام أنفسهم وتحويلهم إلى مهرجين))[70] وذلك لتفكيكه من الداخل.

لا يقدم بوبفيتش في كتابه تحليلًا للظواهر الاحتجاجية التي تبناها السوريون، ونفذوها لاحقًا، كـ(كرات الحرية) و(سبيكرات الحريّة) بل يشير إلى دورها السياسي فقط ودوره في رسم خصائصها، ولا يشير إلى العناصر الفنية والجمالية التي جرى توظيفها، وهذا بالضبط ما سنحاول رصده في ظل حالة الاستثناء السورية، خصوصًا أن هذه الأشكال من الأداء يمكن تصنيفها كـ(أفخاخ)، بحسب تعبير بيوتر بافلنسكي إذ يتحول جهاز السلطة البشريّ إلى ((أغراض فنيّة، (ترديد) إعادتي للوضع الطبيعي، وظيفتهم القانونية تجبرهم على ذلك. وظيفتهم هي إنهاء الحدث، وتنظيفه من الشارع والساحة، لكن ما أقوم به يجبرهم على اتباع هدف مختلف، يصبحون جزءًا من بناء العمل، يصبحون ممثلين، والحدث الذي أقوم به يعتمد عليهم))[71]، الاختلاف عن الحالة السورية أن جسد بافلنسكي كان ذا حياة مضمونة، أي السلطة لم تحاول إفناءه علنًا أو سرًا، كما أن جهاز السلطة البشري لا يمتلك سلطة التعنيف والقتل من دون محاسبة قانونيّة، فمخاطرة بافلنسكي بجسده لتفعيل دور جهاز السلطة البشري وتحويلهم إلى مؤدين، لا ينجح في الحالة السورية، إذ تتلاشى أجساد المؤديّن بعد الأداء، ليظهر الفخّ الذي يراهن على الاختفاء قبل الأداء وفي أثنائه لتحويل رجال الأمن إلى (مهرجين) مضحكين، لا يمكن لهم تحديد من يهدد الطاعة وأقنعتها، إذ راهن المؤدون على اختفائهم في سبيل (استعراض) دور جديد لرجال الأمن، ألا وهو المهرج.

سنحاول هنا تحليل ظاهرتي / فخي، (كرات الحريّة) و(سبيكرات الحريّة) اللتين علمتا على مساءلة واحد من أبرز عناصر فن الأداء والفن الجسدي، ألا وهو ظهور لحم المؤدي الذي كما رأينا سابقًا قد يتعرض للخطر في أثناء فعل الاحتجاج أو بعده، لكن خصوصية هذه الأفخاخ أنها تستبدل بالمحتجين برجال الأمن، وتحولهم إلى مؤدين/ مهرجين، ما يفقدهم الجديّة الهالة المحيطة بهم، ويفضح أماكن

(70) Srdja Popovic, Comment faire tomber un dictateur uand on est seul, tout petit, et sans armes. 1er Ed, (Paris: Éditions Payot, 2015).P 148.

(71) Piotr Pavlenski. Le Cas Pavlenski La Politique Comme Arte, 1er Ed, (Paris: Éditions Transcript, 2016). P53

بعضهم وهوياتهم الحقيقيّة.

6 نماذج من الكرات التي كانت تلقى في شوارع المدن السوريّة.

في 13/ 11/ 2012، وثق الناشطون ما عرف لاحقًا باسم (كرات الحرية) الحدث الذي شهدته العاصمة دمشق قام خلاله محتجون مجهولون[72]، بإلقاء مئات من كرات البينج بونج التي رسم عليها (علم الثورة) وشعارات مناهضة للنظام، في الشارع في حي المهاجرين في دمشق، ثم هربوا، نشاهد في الفيديو فقط كيف ألقيت الكرات، الأمر الذي كرر في محافظات وفضاءات أخرى، من دون توثيق، لكن نقرأ[73] في وصف أحد هذه الأحداث كيف تركت الكرات قوى الأمن محتارين، يحاولون التقاط الكرات وإخفائها من دون أن يتمكنوا من ذلك كليًا. هذا الحدث، لم يهدد سيناريو الطاعة الذي يمارسه المواطنون المشاهدون، فلا يوجد أي دعوة لتوريطهم، ولا توجد أي مشاركة جسدية، الأمر بداية، أشبه برسالة موجهة إلى كل من الأمن والمواطنين، بأن (الأعداء) بينهم موجودون، ولو لم

(72) تشير بعض الشهادات والمقابلات إلى هويات من أنجزوا هذا الحدث لكن كثيرًا من المشاركين في التنظيم ما زالوا مجهولين، كما في بعض الفيديوهات التي توثق عمليات التجهيز.

(73) زمان الوصل، "جورج خوري"، كرات الحرية إبداع جديد في الثورة السوريّة، 2012) https://bit.ly/3g9exr2).

يكونوا مرئيين لكن (رسالتهم) مرئية، (علم الثورة) وكلمة (حريّة) كافتين لتهديد التكوين الرمزي للمكان العام، الممتلئ بصور الأسد والعلم الرسمي.

في المستوى الأدائي، تحول رجال الأمن من ضباط للنظام العام، إلى ما يشبه المهرجين الذين يركضون وراء الكرات ويحاولون جمعها وإخفاءها، أمام أعين المواطنين المطيعين الذين يشهدون كيف تحول مصدر الرعب إلى محط السخريّة، خصوصًا أن هذا الفخ جعل الجهاز البشري للدولة في حرب مع عدو من دون جسد، لا يمكن تحديده أو التقاطه، أو تشخيصه، ما يعطل تحويله إلى (حياة صرفة) أي يعطل إنتاج فضاء المخيم/ فرع الأمن، ويحول الفضاء العام إلى خشبة للعب (الغميضة)، حيث اختفى المؤدون بين المواطنين وتقنعوا بالطاعة، تاركين الفريق الآخر (الصيادين) حائرًا، يحاول رصد أي أثر للفريسة في؛ وفي الوقت ذاته إخفاء علامات العصيان، إن كان العدو بحسب البروباغناد الرسمية هو (الموتورين) و(السلفيين) العدو في هذه الحالة خفيّ، لا يمكن تحديد شكله هم مخربون ربما، لكن شيئًا لم يخرب، حتى تدفق الحياة اليومية لم يعطل.

المثير للاهتمام في هذا الفخ أن لحظة البداية والنهاية منفصلتان كليًا، لا علاقة سببية -داخليّة بينهما، وليسا نتاجًا لبعضهما، فما بدأه المؤدون (إطلاق الكرات) والموثق في أغلب التسجيلات، ينهيه رجال الأمن بحسب شهادات البعض، ولا يمكن التأكد من إنهائه كليًا (جمع كل الكرات من المكان)، مع التأكيد أن الخطر لا رهان عليه بل أُخذ في الحسبان، وربما المؤدون يختبئون بين الجمهور نفسه ويؤدون الطاعة، هنا تظهر واحدة من ملامح المسرح الخفي، إذ يطلق المؤدون شرارة البداية ويترك للموجودين مهمة الاستمرار، لا سيناريو لاتباعه هنا، ما يحدث مرتجل، وكوميدي في الوقت ذاته، ولا يوجد بالضبط لحظة للنهاية، ولا نعلم إن مُسح (الأثر) كليًا من الفضاء العام، الذي (توسخ) بما تركه الأعداء، هذا إن صنفنا هذه الآثار كـ(Abject) لا بد من إزالتها كليًا لما تتركه من أثر تعاطفي وقدرة على التأثير في الزمن.

هذا التلاشي الجسديّ على حساب استبدال ضباط النظام العام بالمؤدين-الأعداء، وتحويلهم إلى مهرجين، وفي ظل البروباغندا والأداء الساخر والمراقبة المتبادلة، تحول الجسد الوطني- جسد المواطنين إلى كتلتين (نحن) المطيعين (جديين وساخرين) في مواجهة (الأعداء) اللامرئيين، فالاختفاء فعل عملية الفخ التي أيضًا بعكس العرف الثوري، حولت أي مكان إلى مكان (احتجاج) في أي وقت، من دون الانضباط بالروزنامة التقليدية والعلنية التي تتمثل في يوم الجمعة والساحات، وتقنية الاختفاء هذه، نشاهدها في (سبيكرات الحريّة) التي يمكن وصفها بأداء فائق -الاختفاء، يحضر فقط في المخيلة أو ضمن فضاء الفخ، ويستعيد في الوقت ذاته (مظاهرات) وأحداثًا أخرى لم تشهدها الساحات في دمشق، لكنها تلقي بظلها على العاصمة.

إنتاج الفضاء الافتراضي للمظاهرة ضمن (الفخ) يظهر في (مكبرات صوت الحرية) ففي 2011/10/31، وفي وزارة المالية في دمشق، وزع الناشطون عددًا من مكبرات التي تعمل لا سلكيًا، وفعلوها من بعيد، لتعلو أصوات الهتافات والأغنيات التي سبق لها أن ظهرت في مظاهرات أخرى خارج العاصمة، ما يخلق فضاء التظاهر، من دون إمكانيّة المشاركة به، ومن دون القدرة على تحديد مكانه، ما ينفي الجسد والمكان معًا، وهنا نعود إلى تعريف شيشنر للأداء، (إظهار -الفعل)، في حالتنا هذه (الفعل) في المخيلة، ولا يمكن إظهاره، لكن إعادة إنتاج (أثره) ترك أثرًا يشابه ما تفعله المظاهرة التقليديّة أو المظاهرة الطيارة وهو فضح أماكن وجود رجال الأمن الساعين إلى معرفة مصدر الصوت، يركضون هرعين من دون أن يعرفوا من (العدو) وعاجزين عن التقاطه أو اعتقاله.

تلاشي أجساد المؤدين يعيدنا أيضًا إلى مفهوم (نزع الجسد-disembodiment) المسرحي، فـ((كل الإحالات إلى جسد الممثل الفيزيائي في العام يجب أن تنفى من جسده الماديّ من أجل توليدها أدائيًا وماديًا))[74]، هذه التقنية التي تنتمي إلى خشبة المسرح التي تفعّل المخيلة لدى المشاهدين، في حالة الفضاء العام وتحوله إلى (خشبة) محكومة بالطاعة، تحول الجسد إلى حامل للعلامات، كما هو في المسرح، لكن حين يتلاشى هذا الجسد وتحضر العلامات التي يحملها، ونقصد هنا جسد العدو- جسد المحتج، يفعل هذا التلاشي فضاء التظاهر الأثر الذي تركه، ما يعني أن هناك نوع من التخفي، يتمثل في قناع الطاعة الذي وضعه المحتجون، وكأن الطاعة علامة في الدرجة صفة، أي ((إدراك حضور منتظر، أو غياب منتظر))[75]، ما يعني أنه في أثناء اللعب يبحث الأمن عن علامة ما، تدل على الأعداء، علامة لا يمكن تحديدها بدقة، هي غائبة، لا يمكن رصدها.

يتضح في حالات التخفّي هذه وتلاشي أجساد المؤدين، أن المحتجين استبدلوا بأجسادهم، أجساد جهاز الدولة البشري، هم أنفسهم من يخلقون فضاء اللعب، ويتحركون ضمنه، أمام أعين الجمهور العفوي، ذاك الذي يلعب فقط دور الجمهور، وكأن هذه الأفخاخ، تكشف (القناع) الذي يسمّى الحياة اليوميّة، وتفضح تقسيم الأفراد، بين مواطنين وأمن ومحتجين.

سادسًا: خاتمة ونتائج

أول ما تجدر الإشارة إليه في الحالات التي درست، (الأثر) الذي يتركه الأداء، والمقصود هنا بداية الأثر بالمعنى الفنيّ، عملية توثيق فن الأداء عادة ما تكون جزءًا منه، كما شاهدنا في العروض التي

(74) Erica Fisher-Lichte,The transformative power of performance. (Trans)Saskya Jain. 1st.ed. (NewYork: Routledge.2008).P78

(75) Robert M Cantor. Zero sign duality in visual semiotics.“ Semiotica“.No 210.(2016). P213

أنجزتها منى حاطوم وكوبرا حاتمي، في الحالة السوريّة، الأثر هو تسجيلات قصيرة، مشوشة، ملتقطة سرًا وتحت التهديد، هدفها التوثيق وإثبات الحضور، أكثر من أن تكون (آثارًا فنيّة)، وهذا ما يحيلنا إلى سياسات الفناء سابقة الذكر، الخطر والتهديد بالموت، ما يعني أيضًا طمس عمليّة الأداء الفني وأي أثر لها، ولا نمتلك إلا الشهادات المتفرقة التي قدمت لوصف بعض الأحداث، ليتحول هذا الأثر في الرعب نفسه إلى (علامة) تكشف لنا عن هيمنة السلطة على الزمن وعملية إنتاج الآثار.

المثير للاهتمام أيضًا، أن (النهاية) في كل أداء، كانت من تدخل خارجي، قوى لا تنتمي إلى مكونات الأداء لكنها ترسم شكله وتحدد نهايته، في عملية إما تحول (المارة) إلى جمهور، أو (رجال الأمن) إلى مهرجين، ما يعني أن الفضاء العام محكوم بمجموعة من القوى التي ترسم حدود الحركة وتظهر من فيه أشبه بمؤدين، وهذا بالضبط ما نراه في عملية تفادي الاحتشاد والتجمع، والأهم، اللاحركة، وترسيخ مفهوم الوقوف كما في (أوقفو القتل) و(عرائس سوريا)، وتنبي شكل للاحتجاج يختلف عن الشكل المعتاد، يعطل العنف الشديد المتوقع، ويعطل تفعيل المخيم/ فرع الأمن ضمن الفضاء العام، وتحولت مساحات المدينة المختلفة إلى خشبات تنصب فيها الأفخاخ، أو بصورة أخرى، خشبات للعب الخطر، خصوصية هذا اللعب أنه يكشف الأدوار السياسية المختلفة للكتلة البشرية الخاضعة للسيادة، مواطنين مطيعين، أعداء لا بد من إخفائهم، جهازًا تنفيذيًا للمحافظة على الفضاء العام، وكأن كل واحد من أشكال الأداء هذه أعاد تعريف الموجودين، وساهم في كشف الفئات التي يخضع عبرها الأفراد للتقسيم، خصوصًا أنه لم يتم استهداف رموز السلطة السياسية بوضوح، واعتماد سيناريو مسبق في حال حدوث الخطر، إذ نقرأ في شهادة ريما دالي في أقفوا القتل، أنها لم تحاول استفزاز من يستجوبها، بل حافظت على سيناريو واضح حتى تحت التهديد، وابقت جواب (أنا سوريّة) الذي لا يحيل إلى أي تقسيم سياسي يستفز القائمين على فرع الأمن.

نلاحظ أن سياسات الفناء وتعريض حياة المواطنين للخطر يهدد مفهوم (الفن الجسدي) حيث يتعرض الجسد للخطر في سبيل استفزاز السيادة لحمايته، بصورة أدق، إذ تبطل فاعلية الخطر الجسدي النقديّة والسياسي، وهنا ظهرت الاستفادة من تلاشي هذا الجسد خوفًا، واستبدال ظلال وأطياف وعلامات رمزية به كما في كرات الحريّة وسبيكرات الحريّة التي فعّلت واحدةً من صيغ المسرح الخفي المذكورة سابقًا، فالاستغناء عن المحتجين كليّا، حوّل رجال الشرطة والأمن أنفسهم إلى مؤدين، والمارة إلى جمهور، الصيغة التي لم نشهدها في أشكال أخرى من الاحتجاج، أي لم يتحول دور رجال الأمن في الفضاء العام، ولم يصبحوا (أضحوكة) كما رأينا في التسجيلات المختلفة لهذا النوع من الفخاخ.

المصادر والمراجع

باللغة العربية

1. الحاج صالح. ياسين، الفظيع وتمثيله مداولات في شكل سورية المهرب وتشكيلها العسير، ط1، (بيروت: دار الجديد، 2021).
2. المالح. هيثم، سورية شرعنة الجريمة، ط.2، (بيروت: مدارك للنشر، 2012).

بلغة أجنبية

1. Agamben. Giorgio, Homo Sacer. Le Pouvoir Souverain Et La Vie Nue Vol 1, M. Raiola, (Trans.) , Ed. 1, (paris: Seuil.1997).
2. Boal. Augusto, Theatre of the Oppressed, Charles A. , Maria-Odilia Leal Mc Bride, Emily Fryer (Trans), 3ed. (London: Pluto Press. 2008).
3. Boal. Augusto, Games for actors and non-actors, Adrian Jacksonm (trans), 2ed. (London: Routledge, 2005).
4. Butler. Judith, notes towrds a performative theory of assembly, 1st ed.. (London: Harverd university press, 2015).
5. Cavarero. Adriana, Horrorism: Naming contemporary violence,1st ed (Columbia University Press, 2009.)
6. Cecile. Boex & Devictor Agnes, Syrie, une nouvelle ère des image, De la révolte au conflit transnational, 1er ed, (Paris: CNRS Alpha, 2021).
7. Fisher-Lichte. Erica, The transformative power of performance, Saskya Jain (Trans), 1sted. (NewYork: Routledge, 2008).
8. Goffman. Erving, The presentation of self in everyday life, 1 ed. (New York: Anchor Books. 1959).

9. Kaprow. Allan, How to make a happening, (Publisher unknown, 1966).

10. Kaprow. Allan, Assemblages: Environments & Happenings, (New York: Abrams. Inc. Publishers, 1966).

11. Kovar. Zuzana, Architecture in abjection: bodies, spaces and their relations, 1ed. (London I.B. Tauris & Co. Ltd. 2018).

12. Mbembe. Achille, Politiques de l'inimitié. Ed 1 (Paris: La Découverte, 2016).

13. Milgram: Stanley & Christian Gudehus, Obedience to authority, (Belfeled: Transcript, 1978).

14. Pavlenski. Piotr, Le Cas Pavlenski La Politique Comme Arte, 1er Ed, (Paris: Éditions Transcript, 2016).

15. Popovic. Srdja, Comment faire tomber un dictateur quand on est seul, tout petit, et sans armes. 1er Ed, (Paris: Éditions Payot, 2015).

16. Schechner. Richard, Performance Studies: An Introduction, 3ed. (New York: Routledge, 2013).

17. Schmitte. Carl, Political theology: Four chapters on the concept of sovereignty, g. schwab, (Trans.) Ed1 , (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

18. Wedeen. Lisa, Ambiguities of domination: Politics rhetoric and symbols in contemporary Syria. 1ed. (Chicago: University of Chicago Press.1999).

19. Zizek. Slavoj, The Sublime Object of ideology. 1st ed. (LONDON: Verso,1989)