



مجلة الدراسات الإيرانية  
Journal for Iranian Studies

# مجلة الدراسات الإيرانية

دراسات وأبحاث علمية متخصصة

مجلة علمية ربع سنوية محكمة تصدر باللغتين العربية والإنجليزية

---

السنة الثانية - العدد السابع - يونيو 2018

---

تصدر عن



**RASANAH**

المعهد الدولي للدراسات الإيرانية  
International Institute for Iranian Studies

[www.rasanah-iiis.org](http://www.rasanah-iiis.org)

# سياسات فن الأداء في إيران: نفي السلطة جمالياً

## دراسة في ثلاثة أشكال من الأداء العلني في الفضاء العام

عمار المأمون

باحث متخصص في فنون الأداء والمسرح  
وحاصل على ماجستير في الدراسات الثقافية من جامعة السوربون

تهدف هذه الدراسة إلى معالجة ثلاثة أشكال من فنون الأداء الجسدي التي قام بها فنانون ومؤدّون وناشطون في إيران، من منطلق أنّ الأداء هنا ليس فقط عملاً فنياً، بل أيضاً فعل (action) وعملية (process) يتم عبرها الكشف عن طبيعة علاقات القوة التي تحكم الفضاء اللامسرحي، بحيث تحمل أشكال الأداء هذه قيمة سياسية وأدائية (performative) تهدف إلى خلخلة الأعراف والقوانين من جهة، وإنتاج أشكال من «اللعب» و«المواجهة» كوسيلة لنفي النظام القائم، والسخرية من الجهاز البشري والسياسي المسؤول عن الحفاظ على هذا النظام، من جهة أخرى.



**تعتمد** أشكال الأداء التي سنتناولها على الجسد بوصفه موضوعة ثقافية، تتجهها السلطة والسياسات الحيوية (Bio politics)، ويأتي دور الأداء هنا لمسألة حدود هذه الموضوعة، ومحاولة زعزعتها، بوصفها مُنتجًا لسياسات ونصوص رسمية تُشيئُها. والأمثلة التي يتم تناولها لا تنتمي إلى فضاءات اللعب الرسمية، بل تلك التي تُحدد فيها أشكال النشاط البشري «قطار، غابة، مدينة» بوصفها فضاءات سيادية، أشكال الحركة فيها مقننة نصياً (القانون) ومادياً (الشرطة)، ما يجعل أشكال الأداء هذه نوعاً من المسرح الخفي، الذي يستفيد فيه «المقهورون» من خصائص الفضاء، في سبيل إنتاج الحكايات والأشكال الواقعية، التي لا تهدف إلى التطهير (catharsis)، بل إلى الفعل الاجتماعي، كونها تكشف أماكن الهيمنة وتضيئُها.

اشتعلت وسائل التواصل الاجتماعي بصور الاحتجاجات الأخيرة التي انتشرت في مدن إيران المختلفة، إذ نرى النساء يقفن في الشوارع ينزعن حجابهن والجموع تهتف بموت المرشد الأعلى، في تحدٍّ مباشر للسيادة الإيرانية، سواء الدستورية منها أو تلك الاستثنائية التي تمارس عنفاً تأسيسياً مستمراً (الحرس الثوري). هذا الشكل من تعريض الجسد للخطر عبر مجموعة من الكلمات والحركات العلنية يتحدى سياسات السلطة الحيوية (Biopolitics)، تلك التي تقنن وتضبط الجسد الإيراني كموضوعة ثقافية، وتحافظ على أشكال حركته في الفضاء العام، وتعاقب «المفسدين في الأرض» وتخلق لهم تهماً غير واضحة<sup>(1)</sup>.

أشكال الأداء التي يتم تناولها، على خطورتها، تخزن داخلها عناصر من فن الأداء، مع أن الأخير عصيٌّ على التعريف، إلا أن المنظر ريتشارد ششنر يحدد عناصر نظرية لمقاربتة، ويضع تعريفاً يساعد الباحثين، إذ يرى أن الأداء هو «أن تستعرض ما تفعل»<sup>(2)</sup>، أي أن يتحرك الجسد ضمن الفضاء بصورة علنية. وحسب التعريف أيضاً تنتمي هذه الورقة إلى أبحاث الأداء أو «أن تستكشف ما يُستعرض ويُفعل»، بوصف فعل الكتابة هنا يحاول فهم الظاهرة الأدائية التي تختلف من مكان إلى آخر، لا فقط من الناحية الجمالية، بل من الناحية الثقافية والسياسية، كون جسد المؤدي لا يخضع لعمليات الـ«disembodiment» بوصفها «عملية إزالة أي دلالة أو علامة على حضور الجسد في العالم، وذلك لإنتاج القدرة المادية الأدائية»<sup>(3)</sup>، إذ يحافظ جسد المؤدي على وجوده في العالم، كموضوعة سيادية، ولا يتجرد من الشروط السياسية والثقافية، بل يخلخلها ويتلاعب بها، خصوصاً أنها قمعية، توظف هذا الجسد عبر قنوات تتيح استغلاله وانتهاكه، ضمن ما يسمى السياسات الحيوية، التي يعرفها الفرنسي ميشيل فوكو في محاضرات الكوليج دو فرانس بأنها تُسيِّس حياة الأفراد وتحكمها، «فموت» و«حياة»

الموضوعات ليست حقوقاً، وإنما قرارات خاضعة لإرادة السيادة<sup>(4)</sup>، التي يمتد دورها نحو رسم الأدوار العلنية للخاضعين لها، والتي ينطبق عليها تعريف إيريك هوساوم بأنها «مجموعة من الممارسات التي تحكمها بصورة علنية أو تكتيكية قواعد مقبولة، وهي تحمل أشكالاً طقسية أو رمزية، تسعى إلى تمكين القيم والأعراف ضمن السلوك عبر التكرار، الذي يؤكد على استمرارية الماضي»<sup>(5)</sup>. وعلى الرغم من أن التعريف يتناول الأداء الوطني العلني كالاحتفالات، فإن الدولة الدينية في إيران تتبنى دستورياً أيديولوجيا دينية، تحدد أشكال الظهور العلني سواء ضمن المناسبات الوطنية/ الدينية، أو ضمن الحياة اليومية العلنية، فـ«الرموز» حاضرة في طريقة اللباس والحركة والكلام، وتُبنى وتنتج بصورة دائمة.

يتناول هذا البحث إشكالية العلاقة بين جسد المؤدي والسلطة السياسية، وذلك عبر دراسة أشكال «سوء الاقتباس»، سواء كانت أفعالاً أو كلمات، والتي تكشف العلاقة بين الوهم والحقيقة، بوصفها تصريحات غير جدية أو فارغة<sup>(6)</sup> من منطق أدائي، إلا أن عدم جديتها هذه تحوي قيمة سياسية، كونها تكشف عن جهود السلطة لإنتاج الموضوعة البشرية، ليكون الأداء هنا شكلاً من أشكال مقاومة النفي، ومقاومة عملية (abjection)، بوصف الـ«Abject» هو كل ما يتم طرحه من الجسد، وينتهك حدود الداخل والخارج<sup>(7)</sup>، لتكون العملية المرتبطة به سعياً لإخفاء ما ينتجه الجسد من «إطراحات» لا بد من التخلص منها، ضمن المنطق الثقافي، يمكن اعتبار «الإطراحات» بوصفها أجساد أولئك «المؤدين» أو المخربين الذين ينتمون إلى «الخارج»، إذ تحاربهم السيادة، وتحاول إخفاءهم ضمن السجون، وتعريضهم للعنف المرتجل، كونهم يهددون «الداخل» المتجانس الخاضع كلياً للسيادة والملتزم بأدوار الطاعة، هذا الإخفاء القسري لكل ما يشكل تهديداً، يمارس عبر جهود نصية/ قانونية، وأجهزة تطبّق هذه النصوص، كحالة الناشطين البيئييين الكنديين الذين اختفوا مؤخراً لتهديدهم «الأمن الوطني»<sup>(8)</sup>.

ضمن هذه الحدود بين الموضوعات، وجهود النمذجة، يبرز فنّ الأداء، كشكل من أشكال اللعب الخطر، الذي يُمكن وصفه بـ«الفن الجسدي»، الذي يُهدد فيه الجسد بالخطر (الاعتقال-القتل) لاستفزاز السلطة. ويصف مارفن كارلسون هذه الأشكال من الأداء بأنها «محاولات لاستخدام أوضاع جسدية شديدة، لخلق حالة ذهنية محددة»<sup>(9)</sup>. ضمن سياق البحث، هذه الأوضاع الجسدية تبرز حين يتحرك الجسد بوضعيات وأشكال ممنوعة (نزع الحجاب، الرقص في الشارع...)، ما يؤثر عليه كموضوعة ثقافية وسيادية تتبنى الدولة نمذجتها. والحالة الذهنية المقصودة هنا هي التهديد بالخطر، كون سوء الاقتباس هذا يتحدى سياسات الرقابة والمنع، لتقديم أشكال علنية ضمن مساحات

مختلفة من الفضاء السيادي، أو ضمن فضاءات هامشية توارب أنظمة الرقابة والهيمنة، وتستفيد من الخصائص الفيزيائية للمكان بوصفه خشبة للاستعراض. ضمن هذه العلاقة الديناميكية هناك متغيران أساسيان يضبطان الأداء ويكسبانه معناه، الأول هو الجسد، بوصفه «لحمًا-flesh» ذا قيمة ثقافية وسياسية، يخضع لشروط سيادية تنتجها، وتحدد أدواره العلنية. والآخر هو السيادة، أو مجموعة الجهود المادية والرمزية الممارسة في سبيل الهيمنة والحفاظ على «النظام العام»، عبر أدوار الطاعة التي تروّج لها السلطة وتضبطها، وبالتالي أي تغيير في واحد من الاثنين يؤثر على الآخر. وهنا تأتي خصوصية دراسات الأداء، كون العوامل المدروسة تتغير دومًا، لأنها في النهاية أدوار يتم «لعبها»، وكلما تكررت تغيرت، ما يضعف قيمتها كعرف (norm) في كل مرة تتكرر، كون خاصية «التكرارية-citationality» تختزن القدرة على التعديل اللطيف في الأدوار، سواء كانت هذه الأدوار متبناة من قبل المواطنين، أو مخزنة ضمن السياسات السيادية ومن يطبقها، ونقصد بمن يطبقها الكتلة البشرية المسؤولة عن الرقابة والضبط (الشرطة)، ما يترك مساحات من الارتجال، التي تولد إما تعديلات على الدور بالنسبة إلى الأفراد، وإما عنفًا اعتباريًا موجّهًا ضدهم في سبيل إعادة النظام العام إلى حالته السابقة. فالأداء كعملية «يكشف عن مواضع الضعف في العرف، ويستدعي بعض الظواهر الثقافية التي تخلق التباسًا وصراعًا ضمن نظام الأعراف نفسه، والذي يتجلى ضمن عملية الأداء، ما يبرز رغبة وإرادة جديدة ويطور أشكالًا للمقاومة لم يكن مخططًا لها مسبقًا»<sup>(10)</sup>، وهذا ما نراه في عمليات الاعتقال التي تعرض لها بعض الناشطين بسبب مشاركتهم في فيديو ترويجي يحاكي أغنية أمريكية شهيرة «Happy-Pharrell Williams»<sup>(11)</sup>، إذ حكم ستة راقصين بـ91 جُلدة والسجن لمدة 6 أشهر مع وقف التنفيذ، كونهم «شاركوا في فيديو يُسيء إلى أخلاقيات العامّة ونشروه في الفضاء الإلكتروني»<sup>(12)</sup>، فهذا الشكل من الأداء يهدد التجانس القومي، ويتيح أشكالًا جديدة «للظهور» تبرز الصراع ضمن نظام الأعراف نفسه.

تفترض هذه الورقة أن سياسات الهيمنة الحيوية وأشكال الطاعة المفروضة بشكل مباشر أو غير مباشر تؤثر على الأداء العلني للأفراد وتجعله «موحدًا»، وخصوصًا في ظل التهديد بالاعتقال أو القتل، ما يجعل «المؤدين» يلجؤون إلى أشكال من الأداء يرسم معالمها الخطر وتهديد الحياة الذي تمارسه السلطة، هذه الأشكال تتحدى الهيمنة الرمزية، وتختزن داخلها قيمًا جمالية وسياسية وثقافية، تمس الدور السياسي المفروض وتُساّله.

## أولاً: اللعب ضد السلطة

تسعى ماكينة البروباغندا الإيرانية إلى تبييض صورتها عبر استضافة فعاليات مختلفة، ومهرجانات للمسرح وفنون الأداء، تحاول عبرها خلق صورة عن «الفن» بوصفه منتجاً جماليًا. هذه السياسات تخفي وراءها طبيعة الوسائل المتبعة لضبط الحياة اليومية، فأشكال الهيمنة والرقابة السيادية توظف الخوف بوصفه عاملاً لضبط السلوك، كما أن الرقابة الدائمة أنتجت أشكالاً من السلوك يدعوها فوكو «مجتمع الاعتقال»، إذ يمارس الأفراد الرقابة بعضهم على بعض «ويستبدل بعدو السيادة والعدو الاجتماعي شيئاً يحمل معه الخطر واللائنظام والأعداء والجنون»<sup>(13)</sup>، هذه الصفات من الممكن أن تنطبق على المؤدين بوصفهم مخربين للناظم العام، ويخلخلون الشكل العام للأدوار المفترضة، ما يجعلهم محطّ عداوة، كما أن هذه الرقابة الذاتية لها أثر آخر يجعل منتجات الأفراد محكومة بها، خصوصاً في ظل الهيمنة والرقابة التكنولوجية، ما جعل السلوك العلني يكتسب أشكالاً تتسق مع الأدوار والسلوكيات «المرضي عنها»، وهذا ما يولد نوعاً من الأداء الساخر «cynical» ضمن الحياة اليومية، وهو حسب تعبير إيرفينغ غوفمان «حينما لا يؤمن الفرد بما يقوم بها من أفعال، ولا يهتم بما يؤمن به المشاهدون»<sup>(14)</sup>. ما يهمننا هو القسم الأول من التعريف، وأن الفرد لا يؤمن بما «يؤديه»، ما يبرز أساليب القمع التي يتعرض لها، وهذا ما نراه في الاحتجاجات المختلفة التي شهدتها إيران عام 2009 وتشهدها حالياً، عبر مخالفة «العرف والقانون»، والتخلي عن السلوك السينيكي - cynical.

مجموعة القوة هذه وتأثيراتها تبرز أهمية «اللعب» الذي يخترنه الأداء، بوصفه صيغة ثقافية لنفي النظام القائم، وفرض قواعد جديدة، وخصوصاً أن اللاعبين يسعون لتمييز أنفسهم عن الجماعة التي ينتمون إليها، عبر فرض قواعدهم الخاصة، وإعادة توظيف المكان لتحدي القواعد القائمة وتحرير أنفسهم منها، «فداخل دائرة اللعب قواعد وأعراف الحياة اليومية لا حسابان لها»<sup>(15)</sup>. فليست جدية اللعب نقدية، كونه يتحدى العرف، وهذا ما يجعل اختيارنا للعينات المدروسة مرتبطاً بعلاقتها مع سياسات الهيمنة من جهة، وقيمتها الثقافية من جهة أخرى، إذ تمثل كل واحدة من أشكال الأداء أسلوباً للعب والأداء، والأهم أننا سنعتمد على تسجيلات وصور لأشكال الظهور هذه، أولاً لسبب مفاهيمي مرتبط باستحالة إعادة الأداء مرتين، كونه يفقد قيمته، إلى جانب خاصية مهمة، وهي أن أشكال الأداء هذه مصممة كي تكون مرئية لا لجمهور الحاضرين فقط، بل أيضاً لأولئك الذين سيشهدون لاحقاً، في إشارة احتجاجية ضد سياسات «الاختفاء» وتوظيف الجمالي ضد السياسي، إذ تتجاوز أشكال الأداء هذه تعريفات الفن التقليدية، إذ ترى في الفن «حدثاً جمالياً» يزعم السلطة القائمة، ويكشف عيوبها.

## ثانياً: إعادة رسم حدود الجسد الخفي

عام 2011، قامت الفنانة شيرين عبدالراند<sup>(16)</sup>، بصحبة مجموعة من المؤدين، بإعادة تكوين فضاء قطار الأنفاق في طهران، ففي إحدى العربات ما إن انطق القطار حتى بدأ عرض «ممشى أزياء في قطار الأنفاق-Runway in a subway»<sup>(17)</sup>، إذ استفادت من الحاضرين بوصفهم جمهوراً اعتبارياً، وطلبت منهم أن يعطيها كل واحد منهم ما يحمله معه ويريد رميه، لتقوم هي بعدها بإصافه على جسدها، بوصفها مصممة أزياء، تريد تصميم زيٍّ ما مع مجموعة من رفاقها، فكلما مشت بين الحاضرين وتفاعلو معها ازدادت العناصر التي تكوّن زيّها الجديد، المكوّن من «الفضلات» أو «الفوائض» التي لا بد من التخلص منها.

هذا الحدث الذي يبدو بريئاً في البداية، يختزن داخله العديد من القيم السياسية والثقافية، فالمكان الذي اختارته ليكون «خشبة-stage» للأداء هو مكان نقل عمومي، مكان يرى الجميع فيه الجميع، ومتحرك أيضاً، وعادةً خال من النشاط، كون مساحات الانتقال هي مساحات عطالة، لا جهد فيها، بل يقف أو يجلس الفرد ساكناً بانتظار الانتقال من مكان إلى آخر، وما فعلته الفنانة عبر تحويل المكان إلى خشبة، هو تفعيل صيغة المسرح الخفي التي يتحدث عنها أوغوستو بوال، «فأولئك الذين يشهدون العرض موجودون في المكان بالصدفة... وفي أثناء العرض يتحولون إلى مشاهدين... وكل من هم قرب المكان يتورطون في هذا الاهتزاز (الأداء) الذي يمتد تأثيره إلى ما بعد النهاية»<sup>(18)</sup>، إذ يتحول الفرد «العادي» نفسه إلى مؤدٍّ ضمن فضاء العرض، دون أن يعلم ذلك، أما أدائه هذا (إعطائها ما يريد رميه بعيداً) وعلاقته مع «الفنانة» فيضبطه الارتجال، الذي يحرك الأداء نحو الهدف الذي تحدده الفنانة.

الحس السليم الذي يضبط الارتجال قائم على أساس التخلي، بصورة أدق التخلص من الفضلات التي يراد رميها، والتي توظفها الفنانة كزي، هذه العملية العلنية لل«abjection» تحمل دلالات سياسية تتعلق أولاً بالفضاء، فالحدث الفني حوّل فضاء القطار إلى مساحة لتغيير الحدود بين الموضوع العلني «النظيف» وبين فضلاته التي عادة ما تخبأ لترمي لاحقاً، ليتحول القطار إلى مساحة لإنتاج موضوعة «المشاهد» بوصفه نظيفاً، والمؤدية بوصفها حاملة للفضلات، مغيراً وظيفية عربة القطار، ما يحوّلها إلى مساحة لمساءلة ما هو شخصي وما يمكن أن يتحول إلى عمومي في لحظة تحوله إلى فضلات.

العامل الثاني مرتبط بعملية التخلي عن الفضلات التي تتم عادة في أماكن معزولة ومغلقة، كما يتم وضع الفضلات ضمن عبوات مخصصة، لكن ما فعلته الفنانة هو وضعها

على جسدها، بحيث تعيد إنتاجها بوصفها ليست مهمة، بل صالحة للاستخدام، هنا يمكن تأويل ذلك في ما يرتبط بدور المرأة، خصوصًا أن عملية «abjection» ترتبط بالسياق التاريخي للثقافة الذكورية القمعية التي تتعامل مع الأنثى بوصفها «منفية»، أو «دنسة»، ليأتي الحدث الأدائي بوصفه تغييرًا لهذا الدور، إذ تعيد الفنانة رمزياً تكوين ذاتها كموضوعة علنية إنسانية، متحديّة سياسات النفي المتعلقة بالمرأة والتي تمارسها السيادة في إيران، محوّلة ما هو منفي سياسياً وثقافياً ضمن الفضاء العام إلى فاعل خاضع لقانون الاستعراض، لتكشف لذلك عن دور المشاهدين/ المواطنين أنفسهم، في عملية النفي، سواء كانوا مؤدّين ساخرين أو «مؤمنين حقاً» بسياسات النفي والتمييز ضد المرأة، إذ يكشف هذا الأداء عن «عملية» النفي التي تمارس نتيجة أشكال الطاعة، التي لا يكون للسيادة تدخّل مباشر فيها، بل هي وليدة انصياع الآخرين، ومشاركتهم الطوعية بها، فصيغة المسرح الخفي تكشف عن سياسات الأداء العلني مدى اصطناعية الأدوار «الطبيعية» التي يمارسها الأفراد، والتي يكرسون عبرها سياسات النفي والتمييز.

الجانب الآخر لهذا الأداء مرتبط بعملية «إنتاج الموضوعة»، وخصوصاً المرأة وشكلها في الفضاء العام، فاختيار «الأزياء» بوصفه وسيلة للاستعراض ينتقد أشكال اللباس الموحد والمتجانس الذي تفرضه سياسة الدولة، وهنا تبرز القيمة الساخرة والنقدية لهذا الأداء، كونه يستخدم المنفي وما يرمى بعيداً لكسر هذا التجانس في «اللباس»، وخصوصاً أن الزي الخارجي ليس فقط انعكاساً لسياسات السلطة، بل هو امتداد للجسد وجزء من تكوينه كموضوعة في الفضاء العام، وأن الفنانة تتحدى «سياسات الإبعاد- the politics of Banning» التي تخضع لها المرأة، عبر توظيف ما تراه السيادة نفسها «منفياً» وهو الفضلات، وإزاحتها من المكان المخصص للتخلص منه (النفائيات)، هذه الصيغة ضمن السياق الإيراني تحديداً تعتبر خطيرة، ويمكن تأويل ذلك بأنه نوع من ممارسة «حق الظهور» كوسيلة أدائية لتكوين الدور الاجتماعي، وجعله مرئياً. وفي حالة إيران، زعزعة العرف القائم على أساس التجانس، عبر اللعب أولاً والتلاعب بقواعد الفضلات وأماكن التخلص منها وأساليب استعراضها، وثانياً عبر زعزعة الأعراف التي تؤسس لدور المرأة العلني، عبر تقنية سوء الاقتباس، التي تتيح عدم «جديتها» الظهور ضمن الفضاء العام كنوع من الاحتجاج السياسي المبطن، لا بصيغة فنية بحتة كما لو كانت معروضة على خشبة مسرح رسمي، ما يجعلها وسيلة للطاعة، كونها تتحول إلى منتج ثقافي خاضع للسياسات السيادية.

المقاربة السابقة تبرز الصيغة الاحتجاجية للمسرح الخفي، «إذ يقوم المقموعون بخلق (نماذج) تتكون من صور من حياتهم الحقيقية.. أو خلق واقع حقيقي عبر الصور، هذه



الصور تحمل خاصيتين جوهريتين، أنها صور في البداية، وأنها حقيقة»<sup>(19)</sup>. حقيقة هذه الصورة تنعكس في السياسات التي يتعرض لها جسد المرأة، وأساليب المنع والإخفاء الممارسة ضدها، سواء نصياً أو مادياً.

### ثالثاً: مهارات الهرب وتمارين الصيد

ظهرت رياضة الباركور<sup>(20)</sup> في ضواحي باريس العاصمة الفرنسية، مستلهمة مهارات عسكرية في تجاوز العوائق وتوظيف المهارة الجسدية واستعراضها، وعام 2013 شهدت<sup>(21)</sup> العاصمة الإيرانية طهران جيلاً جديداً من الشبان والشابات يقفزون ويتمرنون ويستعرضون حركاتهم البهلوانية والخطرة في ذات الوقت ضمن فضاء المدينة.

تكمن أهمية الباركور في أنها توظف خصائص الأداء التي تكسبه بُعد السياسي، وهو تعريض الجسد للخطر، فنظرياً تفترض سيادة الدولة أنها مسؤولة عن سلامة مواطنيها، فالسيادة هي التي تمتلك حق الموت وتمنح أفضلية الحياة حسب التعريفات الكلاسيكية للسيادة<sup>(22)</sup>، فالخطر الذي يتعرض له جسد مؤدي الباركور على الرغم من المهارة التي يمتلكها يجعله غير قانوني، ويتحدى السيادة وجوهرها الحيوي، خصوصاً أن الممارسة العلنية للخطر تتم ضمن فضاء المدينة، بوصفه الفضاء الآمن المتماusk الذي تتحكم به السيادة، وتقننه ليكون جهد الأفراد منتجاً، ولا يعرضهم للخطر، فالباركور سياسياً يحوّل فضاء المدينة إلى مساحة خطيرة مليئة بالتهديدات، وهذا ما يعكس خصائص اللعب التي يحويها الباركور، فالمؤدون أشبه ب«طريدة» أو أعداء يفرّون من صيادهم، لتتحول مساحة المدينة إلى مساحة صيد، السيادة تمتلك البندقية والمؤدي هو «الفريسة»، هذه الفريسة لا تمتلك سوى خيار الهرب والفرار، ضمن فضاء المدينة العدواني، هذه العدوانية نصية من جهة ومؤسساتية من جهة أخرى.

تهدد الباركور أيضاً التكوين الرمزي للفضاء الفيزيائي، كون تقنيات بناء الحركات و«الهرب» ارتجالية، ويتم اختيارها بما يضمن «النجاة»، فيمكن لدرج أو جدار أو بحيرة أن تتحول إلى عائق، هي تفترض احتمالات جديدة للـ«حركة-flow» ضمن الفضاء، وهذا ما يرتبط أيضاً بأنظمة المراقبة وسياسات العداوة، فالهرب الذي تحتزنه الباركور يحول المدينة إلى مساحة محتملة لحرب الغوريلا، وتوظيف مساحات المدينة ضد العدو، سواء كان السلطة أو الشرطة مثلاً، بحيث تتحول أنظمة الرقابة التقليدية إلى وسيلة لخلخلة نشاط رجال الأمن، وهذا ما يؤثر على تعريف المكان العام، بوصفه مساحة للاستعراض (staging) ينتجها جسد المؤدي/ الفريسة، الذي يخلق مساحة العرض بناءً على حركاته وأساليب تنقله ضمن الفضاء، مهدداً بذلك سياسات الإخفاء التي تمارسها السلطة،

وممارسة «حق الظهور» ضمن مساحات واحتمالات لم تقنّن بعد، أو ليست مخصصة للاستعراض، خصوصًا أن أجهزة الصيد (الحرس الثوري)، قادرة على ممارسات سلطاتها في أي مكان، ما يحول فضاء المدينة إلى مساحة محتملة للهروب. تحوي الباركور أيضًا إحدى خاصيات اللعب المرتبطة بالتمارين على الخطر، فمواجهة العوائق والنجاة منها تشبه التمرين على خطر حقيقي، كما في لعب الأطفال، أو حتى الحيوانات، التي «تلعب» ضمن فضاء وتضع شروطًا افتراضية في سبيل التمرن عن خطر حقيقي يمكن يحدث يومًا ما<sup>(23)</sup>، فغريزة النجاة تنعكس ضمن اللعب وتقنيات الهرب، وخصوصًا أن إيران تحوي جهاز قمع استثنائيًا يتمثل بالحرس الثوري، الذي يمارس سلطات القتل والاعتقال، ولا يخضع لذات قوانين الشرطة، ما يجعله ليس فقط وسيلة للـ«naturalization»، بل مجموعة من الصيادين الذين لا يمكن التنبؤ متى يمكن أن يمارسوا «الصيد».

الترجمة الإنجليزية لكلمة «باركور» هي «Free running» أو التحرك الحرّ / الركض الحرّ، هذه التسمية الجديدة تعكس دور هذا الشكل من الأداء في التحرر من الدور العلني المفترض، أي إنها تتجاوز الأعراف التقليدية للحركة ضمن فضاء المدينة والتي تنعكس ضمن العمارة وتصميمها، وضمن الكتلة البشرية المسؤولة عن تحرك الأفراد، بل حتى إنها تتحدى قوانين الملكية نفسها، عبر التنقل ضمن مساحات خاصة للأفراد، يدخلها أو يعبرها المؤدون دون استئذان، فتقنيات الباركور تتحدى الآليات القانونية والمعمارية لرسم الحدود، بين العام والخاص، وتلك التي تحدد شكل الحركة كالقفز من فوق الدرج، و«قفزة القطّة» من فوق الجدار عوضًا عن الالتفاف من حوله.

تتميز الباركور بأنها يمكن أن تكون ممارسة فردية، ما قد يبعدها عن الأداء العلني، إلا أن هناك شكلًا آخر لها وهو الاستعراض، إذ إنها تعيد تشكيل المدينة بصريًا، فالصور والفيديوهات التي تبث للمؤدين يقفزون ويتحركون ضمن المدينة تهدد أشكال الصور الرسمية التي تمارسها الحكومة للترويج لفضاءاتها، وخصوصًا أن هذه «الصور» تلتقط احتمالات الخطر الذي يمكن أن يتعرض له المؤدون، ما يشكل بديلًا (Double) لمساحات المدينة، تتحرك فيه الأجساد بصورة مختلفة عن شكل الأداء الرسمي، فهذا البديل يكشف سياسات الحركة والتقنين، ويقترح بديلًا يتحدى هذه السياسات من جهة، ويعكس القدرة على تجاوزها، عبر استعراض مهارة الفرار، والقدرة على تجاوز الحواجز بالمعنى الثقافي للكلمة، أي الأشكال الفيزيائية للهيمنة، ما يجعل هذا الشكل من الأداء يحمل بُعدًا ثوريًا، يؤكد على الفردانية والتميز ضد ممارسات النمذجة التي تمارسها السيادة.

## رابعاً: ألعاب الضحية الهامشية

تتتمي تارا غودارزي<sup>(24)</sup> إلى جيل من الفنانين العاملين في ما يعرف بـ«فن البيئة- environmental art»، والمشابه في تعريفاته لـ«فن الأرض- land art»، ما يعني أن الجهود الفنية لا تنتمي إلى المتاحف أو صالات العرض الرسمية، بل إلى المساحات الطبيعية وأماكن العرض غير الرسمية، بحيث يكون «العمل الفني» على شكل منتجين، الأول يرتبط بلحظة الأداء أو الجهد الفني الذي تمارسه الفنانة آنياً، والثاني هو توثيق هذا العمل بالصورة أو الفيديو، ما ينقل العمل من صيغة الأداء نحو صيغة «الفيديو أرت» أو التصوير الضوئي. وما سنعمل عليه هو تحليل «لحظة الأداء» والسياسات الخاضعة لها، والتي يكون فيها الجسد وسيطاً فنياً، والفضاء هو مساحة العرض، الأهم أن غياب المشاهدين عن «لحظة الأداء» يُسائل مفاهيم الأداء نفسها، كون الفنانة تؤدي للكاميرا فقط، دون حضور جمهور، وهنا يمكن أن يحضر للذهن أعمال الأمريكي بول كوس، أحد رواد فن البيئة والفن المفاهيمي، والذي يؤدي وحيداً، محولاً «جهده» إلى عمل فني ضمن وسيط آخر، ليكون المنتج في كثير من الأحيان غير موجود سوى في لحظة الأداء أو ضمن الوسيط الجديد.

غياب الجمهور يهدد جدوى الأداء، إلا أن هذا الغياب حاضر في تاريخ فنون الأداء، إذ يكون جسد المؤدي غير مرئي لأي نوع من أنواع الجمهور<sup>(25)</sup>، وهذا ما يرتبط بالمكان وطبيعة سياساته، ففي أعمال تارا نرى مجموعة من الصور الملتقطة بين عامي 2008-2009 لأداء باسم «هبة- offering»، وفيها يحضر جسد الفنانة في بيئات طبيعية مختلفة، لتكون «خشبة» للأداء، أشبه بنوع من العلاج الذي يحررها من السلطة، كونه لا رقابة في تلك المساحات، إذ تتلافى الخطر المحتمل على جسدها عبر اختيار وضعية الاختفاء، والعمل خارج مساحات السادة المقننة، هذا الاختفاء هنا طوعي، يوظف مساحات لا تحضر فيها الرقابة بمعناها المعنوي والفيزيائي، ويعود إلى خصائص المكان الطبيعي (منفي-Banned)، أي إن تكويناته وعلاقات العناصر لا تتدخل فيها الجهود السيادية التي ترى في العالم والأرض مساحة لا بد من تكوينها لتخدم مصالحها، هي مساحات خارج حساب السلطة، متروكة أشبه بأرض يباب.

تصف الفنانة الأداء السابق بالتالي: «في هبة، أضع غطائي لأنني دائماً كنت معه، منذ أن كنت بعمر التاسعة، أحياناً بسبب الحب الإلهي، وأحياناً بدافع الكراهية، الآن أستمتع بنقائه، واتساعه، وبياضه، وأقدم كل هذا للعظمة اللانهائية»، بعيداً عن التحليل النصي والأدبي، نرى أن الفنانة تتمسك بـ«الغطاء» الأبيض، محافظة على الدلالة السياسية «للاختفاء» بوصفها ليست فقط جسدية، بل ثقافية، تمتد إلى النفي من الفضاءات

العامة<sup>(26)</sup>، إذ تحافظ على سياسات الرقابة على ظهورها العلني، وتفسر ذلك بأن الغطاء جزء منها، سواء بالإكراه أو بالطواعية، وأن جسدها السياسي لا يمكن الفكك منه، هذه «الرقابة الذاتية» التي تمارسها الفنانة على ذاتها خارج مساحات السلطة، وليدة سياسات (subjectivisation)، إذ إنها كموضوعة غير قادرة على التحرر من الشكل الجسدي المفروض سياسياً، والمقصود الأنثى ثقافياً في ظل النظام الإيراني الذي يرسم حدودها نصياً ضمن الدستور ومادياً ضمن أنظمة الرقابة والحركة ضمن فضاءات السيادة.

السابق يبرز علاقة الفنانة مع المكان الطبيعي ومفهوم الأضحية، فغياب الجمهور أو المشاهدين ضمن مكان الأداء يفقدها قيمة التطهير والعقاب الذي تمتلكه الأضحية العلنية، لتتحول «عملية التضحية» إلى بحث ذاتي، ونوع من الخلاص الشخصي، هي تختار طواعية أن تعود إلى الطبيعة وتمارس العنف على ذاتها، فدلالات الاصطدام بين جسدها وبين ما يرمى عليها يستدعي مفاهيم «الإنسان المقدس-homo sacer»، وهو الفرد الذي يمكن قتله لكن لا يمكن التضحية به<sup>(27)</sup>، وهذا ما ينطبق على الفنانة، بوصفها اختارت النفي والتضحية الرمزية بذاتها، وهذا ما ينفي مع أنظمة السيادة وقوانين منع الانتحار والحفاظ على الحياة، كما أن هذه «الأضحية» الرمزية تناقض مفهوم الأضحية التي تختزل العنف في ذاتها عبر الأداء العلني للقتل، كما في حالات العقاب العلني الذي تشهده إيران، إذ ما تقوم به الفنانة هو التضحية بنفسها، دون جمهور، دون جدوى الضحية نفسها ودورها في اختزال العنف، هي تمارس العنف الذاتي مجازياً، في تحدٍ للترهيب والتخويف هي تمارس «التلاشي» كموضوعة ضمن الطبيعة، بوصفها في ذات الوقت موضوعة خاضعة للسيادة التي تتحكم بها وبسلوكها<sup>(28)</sup>.

يمكن تصنيف هذا العمل أنه ينتمي إلى ثقافية المراقبة والمنتجات الثقافية المرتبطة بها، «كون الرقابة أصبحت جزءاً من الحياة.. إذ لم تعد شيئاً خارجياً مفروضاً على حيواتنا، بل هي شيء يمارسه الأفراد يومياً وينصاعون له، بإرادتهم أو لا. هم يناقشونها، يقاومونها، ويمارسونها، وأحياناً، يبدؤون بها ويرغبونها»<sup>(29)</sup>، أي إن المراقبة تدفع الأفراد إلى ممارسات أنتجت المراقبة ولو كانت غير موجودة، وهذا ما يتجلى في ارتدائها النقاب الأبيض، على الرغم من غياب السلطة السيادية والاجتماعية التي تقف بوجه هذه الممارسات، كما أن أداءها أمام الكاميرا مضبوط بصورة تجعله نهاية ليكون «صالحاً» كمنتج علني، فهي تنتج ذاتها كموضوعة خاضعة للرقابة، في أثناء وخارج لحظة الأداء، إذ لم تتحرر من كونها موضوعة سيادية، على الرغم من عملية الـ«disembodiment» التي مارستها لتتحول من «جسد في العالم» إلى جسد فني، لم تستطع التخلي عن حدود السيادة السياسية، وهذا ما يكشف شدة أنظمة الرقابة والعقاب في إيران، فحتى عمليات

المواجهة التي يختزنها الأداء تتلاشى، فعلى الرغم من أنها تنزع عن الجسد سياسته عبر إخراجها من الفضاء اليومي، لكن العناصر السياسية التي ترسم حدوده متضمنة فيه وتنتجها، فهي من وجهة نظر أدائية تمارس سوء اقتباس فقط، لعباً غير جدي يززع الدور المنوط بها دون نفي كلي له، كأن الكاميرا التي تحدّق في الموضوعة الفنية/ جسد المؤدية، تفرض عليها سلسلة من الأشكال والكلمات والحركات، وكأن الإطار الخارجي الذي يحضر ضمنه العمل الفني<sup>(30)</sup> Parergon ولا ينتمي إليه، أو المساحة التي يبذل فيها الجهد الفني، لا يمكن أن تعزل المضمون عن القوى الخارجية السياسية، فالفنانة فريسة دوماً، مهددة في حال «ظهرت» ضمن أي إطار، لذلك نراها تلعب على الحواف، لا نجاة كلية لها، بل مجرد ألعاب غير جدية، تحيل إلى سياسات السلطة.

ضمن مجموعة من الصور التي توثق أشكالاً أخرى للأداء، نشاهد مجموعة باسم «قناع»، والملقطة بين عامي 2008 و 2011، والتي تحضر فيها الفنانة أيضاً دون جمهور، مستخدمة القناع، ومخفية وجهها أو مستبدلة به عناصر طبيعية وصناعية مختلفة، فالقناع نظرياً يكسب الشخص حرية، هو يحرره من خصائصها الثقافية السابقة ويمنحه حرية تكوين ذاته أو التشيؤ مع القناع، ليعود كصفحة بيضاء، فتمرينات القناع ضمن الأداء هي أول خطوة نحو نفي الفرد لذاته، ثم تكوينها، فالقناع حسب جاك لوكوك يتيح للمؤدي أن «يتوحد مع العناصر الطبيعية، الماء والنار، والهواء والأرض.. يمكن للمؤدي أن يكون البحر مثلاً»<sup>(31)</sup>. هذه الخاصية التي يتمتع بها القناع ترجمتها الفنانة حرفياً عبر القناع ذي الرموز، لا المحايد، إذ لا تعتمد على حركات الجسد، بل على خصائص الموضوعة الطبيعية التي تتلاشى ضمنها، إذ نراها ترتدي قناعاً من الزهور أو من العشب، هي تمارس نوعاً من «عملية Abjection»، إذ تتلاشى حدودها الجسدية كموضوع مع ما حولها من موجودات، وتتحد معها، ما يهدد ويفكك الصيغة السياسية للهيمنة الحيوية، ما يخلق نوعاً من الميوعة الجمالية في حدود الموضوعة، ليكون القناع وسيلة ليصبح جسدها وما حوله موضوعاً واحداً، لا حدود بين داخل وخارج، لتتلاشى تقنيات السيادة لتكوين الموضوعات، كون القناع يحرر الفرد أو ينفي عنه «فردانيته». ففي أحد الأقنعة مثلاً، التي ترتديها علناً، ضمن المدينة، نراها تشيؤ ذاتها، تلغي البشري لتتحول للاصطناعي، على شكل «مانيكان» صورة معاد تكرارها وإنتاجها صناعياً هي أشبه بـ«simulacrum» لا أصل له، انعكاس لانعكاس يتكرر حتى اللانهاية، بل مجرد تكرار لا نهائي لنماذج مثالية للاستعراض، تتطابق كلياً مع السياسات السيادية، في سخرية منها، هي تظهر عبر الاختفاء الكلي، عبر التشابه، واطعة قناعها المحايد وشاربين فقط، هي تتبنى الرجولة ثقافياً لتجاوز سياسات المنع التي تمارسها السلطة، وخصوصاً أن هذه الصورة

ملتقطة في كردستان حسب تعبيرها، كونها «المكان الذي يستطيع الرجال فقط الذهاب إليه، فقررت أن أضع شاربًا كي أرحل»، إذ تحضر في هذه المحاكاة سخريّة من الرموز الذكورية، ومن الشارب الأداء الذكوري العلني الذي يتيح للفرد ما لا يتيح لغيره، فهي تعيد إنتاجه بصورة غير جدية، تلعب مع الأعراف وتؤديها لتكشف عن هشاشتها، وتكشف أدائيًا عن وهماها.

تحمل مجموعة الأقنعة من وجهة نظر سيميائية نقدًا للهيمنة الرمزية التي تمارسها السلطة على حق «الظهور»، إذ إنّ تموضع الفنانة ضمن الفضاء الطبيعي أو المدني يشابه تقنيات التخفي والتي تعتبر «تقنية تكتيكية تستخدم في حالات العداوة، بوصفها نوعًا من الخداع البصري الذي يسهل الدفاع أو الهجوم»<sup>(32)</sup>، فالتخفي الذي تمارسه الفنانة يعكس سياسات تفادي السلطة والنجاة الجسدية ضد العنف المباشر ضد «الأعداء» بوصفهم مخربين، فالتخفي الجمالي هنا يعكس أن «المخربين» موجودون بين الجميع، هم حاضرون ولو كانوا غير مرئيين، فالحدث الجمالي الذي يولده التخفي يعكس ولو ضمنيًا أن هناك الكثيرين من «المؤدين الساخرين»، أولئك الذين ينصاعون خوفًا دون إيمان بفعالية السلطة وممارساتها.

## خاتمة

أشكال الأداء السابقة تحمل في داخلها فاعلية ثورية وقدرة على التغيير، بوصفها أحداثًا جمالية، إذ تكشف عن قدرة المؤدي على التلاعب بالسلطة، وكشف حقيقتها، عبر تحويل الفني من صيغته «المتعالية» نحو صيغة واقعية تحمل بُعدًا سياسيًا، وهذا ما يميز فن الأداء نفسه، بوصفه تحديًا ليس فقط للمؤسسة الفنية، بل للمؤسسة السياسية، وجهودها لخلق التجانس بين الجميع، ليأتي دور الأداء بوصفه تخريبًا أو مزاحًا يهدد السلطة كونه ليس فقط يكشف هشاشتها، بل أيضًا لأن هنا نزعة للتغيير، وأن المؤدي يورط من حوله، ويدعوهم للمشاركة، إذ لا تطهير بالمعنى «الأرسطي» للكلمة، بل دعوة للاحتجاج، ولو حتى المشاهدة، بوصفها جزءًا من الأداء.

## الهوامش

- (1) فرانس صانعي، قوانين اللقمع-تقييم القانون الجنائي الجديد في إيران، موقع منظمة العفو الدولية، 2012/8/29، تاريخ الزيارة 2016/7/6  
<http://cutt.us/7JNDi>
- (2) «Showing doing» is performing: pointing to, underlining, and displaying doing. «Explaining 'showing doing' is performance studies» أن تستعرض ما تفعل «هو الأداء، أو أن تشير وتظهر وتبرز ما تفعل، «أن تشرح ما يستعرض ويُفعل» هو دراسات الأداء»  
Richard Schechner, Performance Studies: An Introduction. 3ed, UK, Routledge, 2013. P26
- (3) Erica Fisher-Lichte, «The transformative power of performance.», Trans Saskya Jain. NY: Routledge, 2008, P78.
- (4) Michel Foucault, «Society Must Be Defended»: Lectures at the Collège de France, Vol. 1976-1975 1, Trans François Ewald.UK, Macmillan, 2003. P 239.
- (5) Eric Hobsbawm, The Invention of Tradition, UK: Cambridge university press (1986), p 1.
- (6) James Loxley, Performativity. UK: Routledge, 2006, P143.
- (7) Zuzana Kovar, Architecture in abjection : bodies, spaces and their relations, London: I.B Tauris & Co. Ltd, 2018, P43.
- (8) Iran makes further arrests of environmentalists, middle east eye, Saturday 24 February 2018, <http://cutt.us/Fimd2> (accessed on 2016 /8/12)
- (9) Marvin Carlson, Performance: A critical introduction, UK: Routledge, 2017, P121.
- (10) Judith Butler, Notes toward a performative theory of assembly, USA: Harvard University Press, 2015, P31.
- (11) (Iran: Happy video dancers sentenced to 91 lashes and jail, BBC, 19 September 2014, <http://cutt.us/Wz2uB>(accessed on 2016 /8/12)
- (12) Doug Stanglin, Iranians escape lashing for dancing in 'Happy' video, USA Today, Sep 2014 ,19, <http://cutt.us/R4eU1> (accessed on 2018/8/12)
- (13) Michel Foucault, Alan Sheridan (translator), Discipline and Punish, trans, New York: Vintage, 1979, P 299.
- (14) Erving Goffman, The presentation of self in everyday life, New York: Anchor Books, 1959, P10.
- (15) Johan Huizinga, Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture, London: ROUTLEDGE & KEGAN PAUL (1971). P 12.
- (16) فنانة ومصممة أزياء إيرانية من موالد مدينة تبريز عام 1986، اشتهرت بعروض الأداء التي تقدمها وأعمال التجهيز التي تستخدم فيها المرايا.
- (17) Runway In Subway/ Performance Art in Tehran-Iran, youtube, Published on Sep 2011 ,7, <http://cutt.us/TN7HB> (accessed on 2016 /8/12)
- (18) Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, London: Pluto Press, 2008, P 122.
- (19) Augusto Boal, Games for actors and non-actors. tras: Adrian Jacksonm 2ed, London and New York: Routledge, 2005, P 275.
- (20) ظهرت هذه الرياضة بشكلها الرسمي في فرنسا في بداية الثمانينيات على يد جماعة «ألياماكازي» التي أسسها ديفيد بيل، الذي ألف عام 2007 كتابا يشرح فيه هذه الرياضة والمهارات المرتبطة بها، لتتحول مطلع الألفية الجديدة إلى ظاهرة عالمية.
- (21) Muhammed Lila, Inside Iran: Parkour Hits The Streets of Tehran, ABC News, Oct. 2013 ,30, <http://cutt.us/7kQ9j>(accessed on 2016 /8/12)
- (22) Michel Foucault, Robert Hurley (translator), The history of sexuality: An introduction, New York: pantheon books, volume I, 1978.P135.
- (23) Glenn D Wilson, The Psychology of Performing Arts, UK: Palgrave Macmillan, 1985, p101.
- (24) فنانة إيرانية من مواليد 1978 في مدينة خورامباد، اشتهرت بفن الأداء، وأعمال التجهيز والرسم، وتوظيفها للطبيعة ضمن نشاطه الفني.
- (25) قام فنان الأداء التايواني تاتيشنج هاسي بحبس نفسه في قفص لمدة عام بين عامي 1978-1979 ولم يره أحد حينها، وكل ما نعرفه عنه هو الصور التي كان يلتقطها له صديقه مرة كل يوم. للمزيد راجع: <http://cutt.us/Ksfuf> (accessed on: 2016 /8/12)
- (26) Zuzana Kovar, Architecture in abjection : bodies, spaces and their relations, London: I.B Tauris & Co. Ltd, 2018, P49.
- (27) Giorgio Agamben, The Omnibus Homo Sacer, USA: Stanford University Press, 2017.p 96.
- (28) الموقع الرسمي للفنانة تارا غودارزي: <http://www.arttara.com/en/offering.html> (accessed on: 2016 /8/12)
- (29) David Lyon, The Culture of Surveillance: Watching as a Way of Life, USA: John Wiley & Sons, 2018. P 9.
- (30) Jacques Derrida and Craig Owens, «The parergon», The MIT press, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, Vol. 9. Summer 1979, P 20.
- (31) Jacques Lecoq, David Bradbury (Trans), «The moving body», London: Methuen, 2000, P 44.
- (32) Robert M Cantor, Zero sign duality in visual semiotics, Berlin: Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique vol. 2016, issue. 2016, 2010, P 214. <http://cutt.us/cxdJe> (accessed on 2016 /8/12)