

«عدد الضحايا»

لورنس أبو حمدان

هيو ك:

هل تتذكرون ما تحرقون؟

لقد دسّن اختراع السماعطة الطبية على يد رينيه لينيك (Renée Laennec) في 1816 بدء ممارسة التسمّع الطبيّة (أي الإنصات إلى أصوات الجسد الباطنية). يعدّ التصنيف الذي وضعه لينيك لأصوات البدن من أبرز الإسهامات في حقل التشخيص الطبي، حتى باتت صورة السماعطة الطبية مجازاً عن مهنة الطبابة بأسرها. وباعتبارها رمزاً متعرف عليه عالمياً للرعاية الطبية، فقد صارت السماعطة الطبيّة تعبر عن الطب باعتباره حقل الرعاية ومنطقة يجوز فيها الإنصات إلى هموم المريض. فهي إذن ترمز للتواصل الإنساني ما بين الطبيب والمريض. بيد أن إرثها المادي يختلف كلاً وجزءاً: إن ما قدمته السماعطة الطبية للطبيب لم يكن سوى فرصة الحياض عن شهادة المريض، والتواصل بدلاً عن ذلك مع بدنه على نحو مباشر. لقد سمحت هذه التقنية للأطباء بأن يتوقفوا عن الاستناد إلى شهادة المريض الشخصية حيال مرضه. لقد كان لاستيعاب كيفية تأويل أصوات القلوب والأمعاء والريث أن يسمح للطبيب بالتواصل مباشرة مع ما كانوا يعتقدون أنه حقيقة البدن الموضوعية، إذ كان يُعتقد أن هذا القاموس الصوتي الناشئ ما هو إلا مجموعة من الأصوات التي لا تكذب، على العكس من كلام المريض، كونها أصوات عاجزة عن إضفاء حس درامي أو تنميق أو مبالغة على الحالة. وهكذا، فقد أخرجت السماعطات الطبية أدنّ الطبيب من نطاق الاستماع إلى تشخيص المريض لحالته، وأدخلتها نطاق الاستماع إلى أصوات البدن. السماعطة إذن تضع الذات في مواجهة مع نفسها، إذ تأتي شهادتان: من البدن ومن صوت الكلام في آن معاً.

في حقل الفحص بالتسمّع الطبيّ ثمة مثال حرفيّ للغاية على ازدواجية الأصوات هذه. يطلق تعبير «الثغاء» على عملية يُطلب فيها من المريض أن ينطق «آه» بينما ينصت الطبيب إلى صوت الرئتين عبر السماعطة الطبية. في حال صفاء الرئتين، فإن الطبيب المتسمّع سوف يسمع حرف العلة مرققاً كما هو. أما في حال امتلاء الرئة بالسوائل أو التورم، فإن صوت المريض سوف يبدو أكثر تفضيماً. إن تحوّل صوت الألف من الترقيق إلى التفضيم، يجري داخل البدن على نحو يكشف لنا عن تضاعف الصوت أمام الأذن الطبيّة، والتوتر الحادث ما بين أصواتنا باعتبارها وسيلة للتعبير عن ذواتنا، وبين خواصنا البدنية المادية، وكيف نخون الواحدة منهما الأخرى.

إن التوتر الحادث في داخل الإنسان، ما بين ماديته وذاتيته، هو موضوع عمل هيو ك. الأدائي «تقويم قمري» (Moon Calendar) (2007). وليس من سبيل المصادفة أن يختار الفنان تقنية السماعطة الطبية في هذا العمل الأدائي. لقد تمّ تصوير هذا الشريط في مبنى سجن «آمنة سوراكا» أو السجن الأحمر سابقاً شمالي العراق، ويوتّق لتدريبات العرض الأدائي «تقويم قمري»، يطرح هيو ك. استعمال السماعطة الطبية وسيلة تتيح له أن يرقص الغلامنكو على إيقاع ضربات قلبه. ككلب يطارد ذنبه، يخلق هذا العمل حلقة مفرغة مستحيلة: إذ كلما أسرع في ملاحقة ضربات قلبه كلما ازدادت سرعة الضربات، وكأنه جزء منه ومتجزئ عنه في آن معاً. يشترك هيو ك. في عمله مع استحالة الحفاظ على تزامن ما بين أداء الرقص الظاهري من جهة، والانتظام الباطني لتدفق الدم الذي يجري في عروقه من جهة أخرى. يستعين الفنان بسماعطة طبية بعد تضخيم صوتها مثبتة على صدره، يثبت صوتها بين جدران الغرفة عبر مكبرات صوت، ومن ثمّ فهو يقلب موازين العلاقة ما بين الظاهر والباطن، وبين الفاعل والمفعول به، إذ يتيح للجمهور التنصّت على إيقاع ضربات قلبه والاطّلاع على التزام سرعة رقصته بذلك الإيقاع. يشهد الجمهور، إذن، لا على الصيرورة التي يسعى إليها فحسب، وإنما أيضاً على تأثيرها في استحالة هذا العرض الراقص في حد ذاته. وإذ هو فنان يهاب الوقوف أمام الجمهور، فإن جسمه سوف يضحّ كميات من الأدرينالين في عروقه، الأمر الذي سوف يزيد من تسارع ضربات قلبه حتى قبل أن يبدأ العرض. وهكذا، يستشعر الجمهور هذا التوتر لا من خلال تعبيرات جسده الظاهرية، وإنما عبر ما يتضمنه هذا الجسد من تأثر فسيولوجي تتلفاه آذانهم وعيونهم المسأطة عليه. يعرض الفنان في شريط الفيديو الوثائقي لهذه العناشة المقصودة والمؤداة باعتبارها «ضعفاً لطيفاً، ليس لي أن أخفيه»

بالنسبة للجمهور، فإن فعل الفرجة على رجل يحاول الرقص على إيقاع ضربات قلبه، كان له أن يظل على مرتبة السواء مع مشاهدة كلب يطارد ذنبه، لولا مكان وقوع هذا العمل الأدائي. إن تضخيم قدر التوتر الحادث ما بين المؤدّي باعتباره فاعل ومفعول به في آن معاً، يسمح لهيو ك. بأن يطرح منظوراً تاريخياً جديداً في تناوله لأشكال الهلاك التي يتعرّض لها السجناء السياسيون المحتجزون في السجن الأحمر، والذي ألقى فيه صدام حسين بالأكراد وحيث نالهم التعذيب، منذ عقد السبعينيات.¹³ يتعمّد عرض «تقويم قمري» إعادة تفعيل الخواص الصوتية لمقرّ تعذيب صدام حسين، إذ تصل إلى مسامعنا أصداء الضرب والصراخ التي ترددت ذات يوم، تصدر اليوم عن خبثات حذاء هيو ك. وضربات قلبه عالية الصوت. إن استحالة تزامن هذين

الصوتين - صوت حذائه وضربات قلبه - تعيد للأذهان تشبث الأجساد التي أحضرها هنا نظام صدام حسين بذواتها، أمام سعى بطش التعذيب لانتزاع الذات من الجسد، حتى لا يتبقى سوى أجساد خاوية. وهنا تغدو السماعة الطبية وسيلة تقنية يتحول بموجبها الفاعل إلى مفعول به، على نحو يحاذي ذلك التحول كما يجري في مواقع التعذيب. إنه العنف الناجم عن تمزق الذات الفاعلة، متى تم اختزال الفرد، ذي الحقوق - أي فرد له اهتماماته (ربما برقص الفلامنكو) وثقافته الخاصة - إلى مجرد ألمه الجسدي الصرف. ففي هذه اللحظة بالذات لا يشغل مداركهم الذهنية سوى حدود أجسادهم المادية، إذ هم أسرى كيان خارج حدود القانون، شأن مركز التعذيب.

يتسرب من الخلفية إلى داخل العرض الأدائي، حتى يغدو في آونة من بين عوامل التزامن في رقصة هيو ك.، وقع أصوات أعمال الإنشاء التي غزت الحيز الصوتي الجديد لهذا السجن السابق، تشهد على تحوله إلى متفح العراق الوطني لجرائم الحرب. تذكرنا ضوضاء أعمال الإنشاء بأن أمامنا موقعاً بصدد التحول، من سجن إلى متحف. من منطقة عزل لا يتسرب منها اللهم إلا الشائعات، إلى صندوق رنين يعلن عن ولادة منطق تاريخي عراقي جديد. وهكذا، وفي الفجوة الفاصلة ما بين السجن والمتحف، وما بين حادثة وقعت في الماضي والتاريخ لها، وما بين الفاعل والمفعول به، يتموضع عرض هيو ك. الأدائي. وفي لحظة التحول هذه يصير عمل الفنان الأدائي بمثابة طرح لنمط مغاير من السرد التاريخي، بشأن ما وقع بين جدران السجن الأحمر. إن «تقويم قمري» يطلب منا ألا نكتفي بالإنصات إلى الروايات الشخصية بشأن ما وقع هناك، وإنما أيضاً إلى تردد أصداء العنف في حد ذاته.

وباعتباره متحفاً لجرائم الحرب التي ارتكبتها صدام حسين، سوف يسعى هذا المكان لرد الاعتبار لضحايا ذلك الطاغية، لبث الحياة في الموتى وإعطائهم صوتاً، سواء لمن نجوا من بطش أحالهم إلى جماد منزوع الإرادة، أو لمن طواهم صمت الموت هناك. لا تخلو الأجندة السياسية لمشروع كهذا من إقدام وجسارة، لكنني أجد في عمل هيو ك. «تقويم قمري» طرحاً لنمط مغاير من الإنصات التاريخي. إن الأمر يتعدى الثقة في رواية ضحايا بطش صدام حسين، إذ أنه وللولوج إلى لب حقيقة ما وقع هنا، ينبغي علينا الإنصات إلى شهادات الناجين - إذ زد إليهم اعتبارهم - وكذا إلى استحالة أجسادهم أشياء منزوعة الإرادة، واستحالة كلماتهم صراحاً. إن رد الاعتبار إلى صوت من نجوا من مصير الهلاك يظل مفقوداً إلى عنصر ما، يعبر عن قوة عنف لا قبل للغة بها. ومن ثم، فإن عمل هيو ك. الأدائي في تعبيره عن هذه الفجوة المعاندة - ما بين الفرد كفاعل وكمفعول به - ينتج أركيولوجيا صوتية لموضع التعذيب. وعلى العكس من الطبيب في تجاوزه شهادة مريضه الذاتية أمام ما يصدر عن البدن من تعبير موضوعي، فإن هيو ك. يطرح هنا أن ننصت إلى الشهادتين معاً، ومن ثم إلى النضح ما بين فاعل العنف والمفعول به. كون ذلك النضح يضع بين أيدينا دليلاً ملموساً على حقيقة أنماط الهلاك والبطش الإجرامي التي تعرض لها هؤلاء الضحايا، لا من خلال أصواتهم التي ردت إليهم فحسب، ولا من خلال تشريح أجسادهم الصامتة بعد موتهم، وإنما من خلال أداء ناجم عن فعل التحول من فاعل إلى مفعول به.

إن مساحة تحوّل المفعول به هي نفسها المساحة التي يستقرئ فيها هيو ك. مفعول البطش في عمله «مشروع الناقوس» (2007-2015) (The Bell Project). نشاهد هنا زيارة الفنان المتكررة بمصاحبة مصور لساحة خردة تعيد تدوير معادن أسلحة وذخيرة حربية مستعملة وخرجت من الخدمة، جمعت من مخلفات شت الحروب - كالقذائف والقنابل والألغام - التي شهدتها هذه المنطقة المتصارع عليها. نرى في ساحة الخردة التي يملكها تاجر يدعى نهزاد من بلدة جنوبي السليمانية في شمال العراق، قذائف متفجرة من طراز «كاتيوشا» من الحرب الإيرانية - العراقية، وشظايا قنابل منبعجة من الحرب الأهلية الكردية، إلى جانب تشكيلة سامة من المعادن التي تعود لشركات أسلحة أوروبية وأميركية، بيعت للولايات المتحدة وحلفائها في سياق الحرب الإمبريالية الضروس التي تمزق أوصال العراق منذ أربعة عشر عاماً. في ساحة خردة نهزاد، شأنها شأن البلاد، السلاح الوحيد الغائب هو أي أثر لأسلحة الدمار الشامل المزعومة.

إن حرب الولايات المتحدة وحلفائها لم تقم بأي إحصاء لعدد الضحايا من الشعب العراقي، ومن ثم فليس من سبيل لمعرفة عدد من تسببت في مقتله هذه الحرب والحروب التي سبقتها. في موضع الصدارة من عمل هيو ك. تلعب ساحة خردة نهزاد - وهي أشبه بمقبرة جماعية شاسعة للأسلحة مستعملة في انتظار صهرها وتحويلها إلى فولاذ - دور المجاز المرسل ع من

لم ولن يحصوا ممن هلكوا في هذه البلاد. في شريط الفيديو الثاني، والمعروض إلى جوار الأول، نشاهد تحوّل تلك الكتل المعدنية التي صُهرت في ساحة خردة نهزاد، إذ يتم استخدامها في تصنيع ناقوس كنيسة في إيطاليا. يشير فعل الهندسة الارتجاعية الرمزي هذا إلى ذكرى صهر أجراس كنائس أوروبا إبّان الحربين العالميتين، من أجل تصنيع السلاح. وهكذا، فإن الفنان يمنح أوروبا هدية رمزية، بموجب صب الناقوس من بقايا الذخيرة التي وجدها في ساحة الخردة، ناقوس دقّاته مخضبة بدماء ما لم يحصى من الموتى، الذين راحوا ضحية الجشع الإمبريالي وتاريخه العنيف في الشرق الأوسط. إن ساحة خردة نهزاد هي موضع نشهد فيه محو السردية التاريخية، إذ تولد من جديد الأسلحة التي تسببت في القتل ذات يوم، بعد أن تعمّدت في أتون يمسح ذنوب الهلاك الذي تسببت فيه. إن ساحة خردة نهزاد هو موضع للحق والمصالحة، يسكنه مفعول به من الحرب، بينما لا ينفك الفاعل يفتش عن إجابة.

بدلاً من إعادة صب حواجز المذابح الحديدية وغيرها من التحف المعدنية التي صُهرت تاريخياً من أجل سلاح أوروبا إبّان الحربين العالميتين، اختار هيو ك. أن يصب ناقوساً. ولكن، لماذا لملم شظايا مخلفات صامته من سلاح متفجّر يصم الآذان، من أجل أن يعيدها صوتاً؟ إن للناقوس - باعتباره غرضاً صوتياً - استخدامه كعامل معين لنطاق النفوذ، إذ يؤشر على مدى ما تصل دقّاته المسامع إلى أننا في نطاق اختصاص أبرشية بعينها. إن طبيعة الصوت غير المتّجهة تجعل من عدد المستمعين أكبر بكثير ممن هم معينين. من الناحية الصوتية، فإن الحد الفاصل ما بين الفاعل والمفعول به، أي ما بين الضحية والمذنب والشاهد على البطش، هو أكثر نفاذية مما نتصور. تشير إحصاءات الجيش الأميركي في 2011 على سبيل المثال إلى أن ثمة 745,000 من المحاربين السابقين (في ستم الحروب) ممن يتلقون تعويضاً عن طنين الأذنين، الأمر الذي يعني أن أضرار السمع تمثّل النصيب الأكبر من بين جميع أنواع إصابات الحرب. يعتبر الجانب الصوتي للعنف عن أن حجم الضحايا أكبر بكثير، وكلفة الصراع أعلى بكثير، ونطاق العنف أكثر بلاغة مما قد نعتقد. وإن أخذ الضرر السمعي في الحسبان أصلاً يعني أن لآذان المحاربين السابقين أسبقية على مجمل أرواح الشعب العراقي.

شأنه شأن طرق نعل حذائه الراقص في إحيائها ما تردد في داخل غرف تعذيب صدام حسين، فإن الناقوس يردد بدوره أصداً قوة الحرب المتفجرة من جديد. شأنه شأن التفجير الأول الذي أنتج تلك الشظايا، فإن صوت الناقوس ينضح من حدوده المرئية، حتى يشغل مساحة أكبر بكثير، إذ يجتذب إلى نطاق اختصاصه أكثر بكثير ممن هم قادرون على رؤيته رؤياً العين، وممن هم معينين بدقّاته. لمن يدق ناقوس هيو ك.؟ هل يدق يا ترى من أجل من اختزلوا إلى أشياء منزوعة الإرادة: وكأنهم مخلفات عدوان غاشم؟ أم أنه صوت جماهير لا تُحصى قافلة إلى أوروبا لتذكرها بمسؤوليتها في إهمال الحساب التاريخي لعدد من سقطوا ضحية سلاحها؟ الناقوس أيضاً كيان صوتي ديني، وتحديدًا هو أداة لضبط مواقيت الطقس الديني المسيحي اليومي، وللإعلان عن وفاة مسيحي، أو ميلاد مسيحي، أو زواج مسيحي. إنه صوت حسابان الحياة المسيحية.

لقد رفض الإسلام استعمال الناقوس في ضبط المواقيت. يوم جمع النبي محمد (صلعم) مجلساً لبحث كيفية الإعلام عن مواقيت الصلاة، رفض المجلس فكرة دق الناقوس، وارتضوا الكلمات التي وضعها عبدالله بن زيد إن أدن بها صوت بشر. وقع اختيار النبي على بلال بن رباح لرفع أول أذان في الإسلام، وكان عبداً حبشياً معتوقاً. وهكذا، كُتب لصوت من لا صوت له، من كان يباع ويشترى شأنه شأن بضاعة، أن يؤدّن للصلاة. لقد اصطفى النبي صوت بلال حديث العهد بالحريّة على الرغم من أنه كان ينطق الشين سيناً. حينما اعترض الناس على اختيار النبي بلال غريب اللهجة، قال «سين بلال عند الله تعالى شين». بالرغم من لثغة بلال، فإن الأذن الإلهية كانت تصحّح ما أخطأ فيه، فإن السميع العليم لا يسمع الصوت وحده، بل هو يعلم على النوايا ومطلّع على ما في الصدور. وكالطبيب المتسمّع بالسماعات، فإن ربك سبحانه تعالى «أقرب إليه من حبل الوريد».

[1] تم بناء السجن الأحمر (المعروف باسم «أمنة سوراكا») في أواخر عقد السبعينيات في عهد الحكم البعثي، وكان مقرراً للعمليات الأمنية، بما في ذلك المراقبة والتهديد والحبس والتعذيب والقتل، والذي نال من الكثير من أهالي المنطقة. تحمل البناية اليوم اسم «متحف أمنة الوطني»، إذ صارت متحفاً وطنياً لجرّام الحرب في العراق، ومركزاً للفعاليات الثقافية الوطنية والعالمية.