عقدٌ من الفنون

أوراقٌ بحثيّةٌ عن الإنتاج الفنّي السوري

3 مفهوما الجديد والتغير في الانتاجات الفنية والإبداعية في السياق السوري

برنامج أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة 2021 - 2022

إيلاف بدر الدين | زاهر عمرين | ستيفان تارنوفسكي | سمر صالح العمري | منى مرعي

تقديم: حنان قصاب حسن

عقدٌ من الفنون:
أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري

عقدٌ من الفنون: أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري (3)

تقديم: حنان قصاب حسن

تصميم الغلاف: إبراهيم بريمو

الطبعة الأولى: 2024

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - ص ب: /9838/

هاتف-فاكس: /6133856/ 11 00963

جوال: 00971557195187

البريد الإلكتروني:

addar@mamdouhadwan.net

الموقع الإلكتروني:

addar.mamdouhadwan.net

fb.com/Adwan.Publishing.House

twitter.com/AdwanPH

مؤسّسة اتجاهات - ثقافة مستقلة

جادة لويس شميدت 119، ص.ب. 3، 1040، إيتربيك، بلجيكا

الهاتف:

+32 (0) 2 634 02 23

+32 (0) 2 743 82 00

البريد الإلكتروني: info@ettijahat.org

الموقع الإلكتروني: www.ettijahat.org

جميع الحقوق محفوظة لاتجاهات - ثقافة مستقلة.

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو أو بأية طريقة سواء كانت الكترونية، أم ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل، أو خلاف ذلك إلا بموافقة كتابية مسبقة من الناشر.

عقدٌ من الفنون:
أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري

(3) مفهوما الجديد والتغير في الإنتاجات الفنية والإبداعية في السياق السوري

تقديم: حنان قصاب حسن

فهرس المحتويات

عقدٌ من الفنون: أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري 11

مقدّمة 13

البحث الأول: السجنية السورية: موسيقا ما بعد السجن

إيلاف بدر الدين..... 17

سجن في كلّ مكان، وغناء في كلّ سجن..... 21

صدى للموسيقا في سوريا ولكن 24

الموادّ والمقابلات..... 27

المساحة العامة المعتقلة بارتدادات التعذيب السجنية في سوريا..... 30

مقاومة النفس للسّجنَ..... 33

التخيل الموسيقي والممارسات الفردية السجنية 35

إمكانية الغناء بدون تخيّل 36

صيدنايا الكبير بممارساته الثّقافيّة..... 37

في التكوين الموسيقي في صيدنايا..... 40

ولادة الآلة الموسيقية في ظلام السجن..... 43

الاستحباس موسيقيّاً..... 46

الحلم الموسيقي..... 48

موسيقا حقيقيّة..... 49

طقوس السّجنيّات الموسيقيّة..... 52
طقس البدايات..... 53
طقس السّجنيّة الكلثوميّة في بداية المقهى الثّقافيّ..... 54
الأصبوحة وطقس التّأبين للخارج والدّاخل 55
طقس العواء وسمفونيّته..... 57
السّجنيّات 59
المستوى الأوّل من الأغاني السّجنيّة 60
فيروزيّات 61
أغانٍ فلكلوريّة..... 62
أغانٍ كلاسيكية ونضالية..... 63
السجنية الموسيقية بكلمات أو موسيقا جديدة 64
النوع الموسيقي: السجنية..... 69
غياب وحضور السجنية الموسيقية..... 78
الأغاني السجنية والدراما السورية..... 85
إلى أين تتّجه السّجنيّة..... 87
قائمة المراجع..... 89
الملحق رقم 1: الأغاني السجنيّة في الدراما السوريّة..... 97
الملحق رقم 2: أغاني سجن صيدنايا الجديدة..... 99
الملحق رقم 3: كلمات السجنيّات في صيدنايا..... 103

البحث الثاني: السينما الوثائقيّة في درجة الصفر تصوير الانتفاضة السوريّة ويوتوبيا السينما

د. زاهر عمرين..... 125
1. مُقدّمة..... 129
2. منهج البحث..... 132
3. الجماليّات السمعيّة ـ البصريّة للسينما الوثائقيّة في درجة الصفر..... 134
1.3. الصورة منخفضة الدقّة 134

I. الحياة الموازية للصورة «الفقيرة» 135
II. صورة مشوّشة لواقعٍ شديد الوضوح 137
III. الصورة منخفضة الدقّة والخيال «عالي الدقّة» 139
2.3. الكاميرا المحمولة ولغة الجسد 141
I. الكاميرا ـ الجسد ـ الحدث 143
II. «الفيلمر» السوري 145
3.3. الصوت المشوّش وتعدديّة التعبير 148
I. الصوت البشري 148
II. الصوت الطبيعي 154
4. الموت، والخوف، والعنف وصورهم 159
I. البورتريه الذاتي للعنف 159
II. الخوف وإعادة إنتاج «المخيف» 164
5. الخلاصة: يوتوبيا السينما 168
المراجع 175

البحث الثالث: استخدامُ الكرامة

ستيفان تارنوفسكي 179
صورٌ ملتبسة 183
4.2 لا تعريف 185
4.3 صورٌ مُماحِكة 192
4.4 المسير عكسيّاً إلى المعركة 205
4.5 من أجل الكرامة 212

البحث الرابع: الوِحْدَاتُ اللُّغويّةُ المُرْتَبِطَةُ بِالأَحْدَاثِ السُّوريّةِ في الدّرَاما الإذاعيّة-حَيُّ المطارِ أُنْمُوْذَجَاً

سمر صالح العمري 221
المقدّمة 223

خلفيّة الدّراسة 225
مصطلحات الدّراسة 228
الإطار المنهجي للدّراسة 232
ملخّص العمل 233
حدود الدّراسة 235
أداة الدّراسة 235
الإطار العملي للدراسة 237
الإجابة عن السّؤال الأوَّل 237
الإجابة عن السّؤال الثَّاني 247
الإجابة عن السّؤال الثَّالث 252
الإجابة عن السّؤال الرّابع 257
المحور الأوَّل: الحواجز 257
المحور الثّاني: المظاهر العسكريّة 268
المحور الثّالث: المظاهر الأمنيّة 283
المحور الرّابع: القرارات والقوانين 298
المحور الخامس: العلاقات مع أصحاب النّفوذ 302
المحور السَّادس: الوضع الخدمي 315
المحور السّابع: الأوضاع الاقتصاديّة 319
المحور الثّامن: النّزوح 325
المحور التّاسع: السّفر 330
المحور العاشر: المساعدات الإنسانيّة 338
المحور الحادي عشر: تجّار الحروب 343
المحور الثّاني عشر: الضّغوط الحياتيّة 348
المحور الثّالث: العلاقات بين الأشخاص 353
المحور الرّابع عشر: مناقشة الوقائع 361
المحور الخامس عشر: المواقف 370

الإجابة عن السّؤال الخامس: ما النّماذج الموضّحة لآلية التّحليل؟ 380
النّموذج الأوّل 380
النّموذج الثّاني 381
النّموذج الثّالث 383
ملخّص الدّراسة والخاتمة 385
مراجع الدّراسة 387

البحث الخامس: العودة إلى البيت - قراءات حول المسرح في سوريا (2011-2021)

منى مرعي 391
مقدّمة البحث 393
الإطار النّظريّ 399
الفصل الأوّل: المشهد المسرحيّ قبل الثّورة 1960-2010 402
المسرح التّجريبيّ- وزارة الثّقافة 404
مسرح القطّاع الخاصّ 406
الفِرق والتجمّعات في التّسعينيّات وبداية الألفيّة الثّانية 408
التّأليف المسرحيّ 409
خلاصة 421
الفصل الثاني: الولاءات المتعدّدة واستراتيجيّة المضاعفة والبقاء على الحال نفسه 424
التوجّهات الإخراجيّة: جماليّة القلّة 428
في النص 436
الخوف والخيانة على خشبة المسرح القوميّ 440
خلاصة 443
الفصل الثالث: البحث عن مساحات كاسرة للمشهديّة العامّة 444
الولاءات المتعدية 444
خلاصة 452
الفصل الأخير: أسامة غنم ومختبر دمشق المسرحي 454

لحظة التأسيس... وخيار الاستمرار 454
المختبر: البنية المفتوحة والعودة إلى المربّع صفر 455
ورشات العمل 457
ورشة بيكيت كنموذج: بناء المتفرج 459
الدراماتورج 460
ولاءات غنم المتعددة: قراءة تحليلية في ثلاثية العائلة 462
العائلة، المكان، والمدينة 465
مثلث السينما، والتلفزيون والمسرح: 469
كثافة الهامش 472
الدلالات السياسية والأيديولوجية لثلاثية العائلة 475
نورا مراد – دراسة حالة رقم 2 477
لحظة التأسيس 477
المسرح الحركي والفرقة 478
نورا مراد: ولاء العودة إلى دواخل الذات في «بقاء» و«معانقات» 481
الخلاصة 487
قائمة المراجع 492

عقدٌ من الفنون:
أوراقٌ بحثيّة عن الإنتاج الفني السوري

شهدت سوريا خلال العقد الماضي ازدياداً ملحوظاً في الاهتمام بالممارسات الإبداعيّة، وهدفَ منتجو ومنتجات هذه الممارسات إلى التعاطي مع الاستحقاقات التي شهدتها سوريا في سياق المنطقة العربية، ساعد اشتغالهم/اشتغالهنّ الفكري والإبداعي على التعرّف إلى «الجديد» في الفنون، والتأمّل في جزءٍ من التغيير الشامل الذي حدث، وعلى مرافقة مسارات ثورات وانتفاضات سوريا والمنطقة العربيّة.

أعادت الاشتغالات الإبداعيّة تفكيك وتركيب اللّغة، وموضعة سؤال السياسة والهم العام في قلب الإنتاج الفني، وسعت إلى تحرير الكلام ومساءلة قواعد وضوابط النظم، وبُنى السُّلطة، والقوّة الكامنة فيها، وعمدت هذه الاشتغالات إلى مساءلة المقدّس والمطلق، ووعينا تجاه العام والخاص، وإعادة تركيب الجغرافيا والنظر في أبعادها مع سطوع المهجر كواقعٍ، والمنفى كفكرة. أتت هذه الاشتغالات لتخدش الحياء العام، وتشاكس حول القضايا العامّة، وتوسّع مساحة الهوامش والارتباط اللّحظي مع متغيّرات العالم.

لم تكن هذه الأعمال الفنيّة حكراً على جيلٍ محدّدٍ، وتوازى إنتاجها مع اهتمامٍ كبيرٍ على صعيد تحرير السرد الرقمي من القوالب القديمة ومزاوجته بمواضيع: اجتماعيّة، واقتصاديّة، وإنسانيّة، فشهدنا أعمالاً تفتح النقاش حول الحريّات العامّة والمجتمعيّة، وشؤون الكويريّة وتعرّفنا إلى إنتاجاتٍ تعيد تعريف الأدب والأدبيّة. ومع تعاقب سنوات هذا العقد وتراكم تحدّياته، كانت الفنون والإنتاجات الإبداعيّة حاضرةً في النقاش العام حول أهم الاستحقاقات مع عودة الديكتاتوريّات، وازدياد مساحات القمع، ومحاولة إطباق القوى الأمنيّة على الفضاء العام؛ فتوقّفت هذه الإنتاجات الفنيّة عند ظواهر ازدياد العنف، وفشل سرديّات الأمان، وانهيار منظّمات الأمان: النفسيّ، والصحيّ،

والاقتصاديّ، والبيئيّ، ومحاولات الاستيلاء على الثورات ومسارات الانتفاضات المحفوفة بالهشاشة وتعاظم الخسائر.

ضمن هذا الإطار أطلقت اتّجاهات – ثقافة مستقلّة دورةً استثنائيّةً من برنامجها أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة بالشراكة مع الصندوق العربي للثقافة والفنون - آفاق، والمجلس العربي للعلوم الاجتماعيّة، والتي تضمّنت دعوةً مفتوحةً للباحثين والباحثات من سوريا والمنطقة العربيّة لتقديم مساهماتٍ نقديّةٍ وبحثيّةٍ حول إنتاج الفنون والمشاريع في السياق السوري خلال العقد الماضي. هدفت هذه الدعوة إلى استقبال أوراقٍ بحثيّةٍ من العاملين والعاملات في البحث الفنيّ في المنطقة العربيّة، ومن باحثين وباحثات، وفنّانين وفنّانات، ومؤطّري ومؤطرات فنون مهتمّين بأسئلة الفنون في السياق السوري، وذلك لإتاحة الفرصة أمام منتجي ومتلقّي الفنون للتأمّل في أهم التحوّلات الحاصلة في «المشروع الفني» السوري، والتعرّف إلى بعض القضايا المرتبطة بأدوار الفنون وحضورها في الحياة العامّة.

خلال الأعوام: 2021 و2023 دُعمتْ جهود تسعة عشر باحثاً وباحثةً من سوريا، ولبنان، ومصر، والسودان للعمل على إنتاج أوراقٍ بحثيّةٍ سعت إلى النظر في بعض المفاصل من سمات هذا الإنتاج الفني، واندرج عملهم ضمن أربعة محاور نظريّة مركزيّة:

- أدوار الفنون على صعيد كتابة التاريخ خارج أطر السرديّات الرسميّة والمهيمنة.
- اشتباك الفنون مع أسئلة الفضاء العام.
- مفهوما: الجديد والتغيّر في الإنتاجات الفنيّة والإبداعيّة في السّياق السوري.
- دراسات المقارنة بين الإنتاج الفني السوري والإنتاج الفني في المنطقة العربيّة.

خلال مدّة العمل على هذه الأوراق البحثيّة، رافق عمل الباحثين والباحثات على تطوير مقترحاتهم البحثيّة لجنةٌ علميّةٌ تألّفت من الأستاذة حنان قصّاب حسن، وفاروق مردم بيك، وتوفيق خوري، إضافةً إلى ماريان نجيم التي كانت القارئة المرافقة للباحثين والباحثات.

يسعدنا أن نقدّم لكم عدداً من الأوراق البحثيّة التي نتجت عن هذا المسار البحثي، والتي يجري إصدارها في سلسلةٍ من الكتب بالشراكة مع دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، وندعوكم إلى قراءة هذه الأوراق التي تنظر في أسئلة الإنتاج الفني في السياق السوري بوصفها تكثيفاً لأسئلة الإنتاج الثقافي والفني في المنطقة العربية وما تمرّ به من تحوّلٍ وتغيير.

اتّجاهات – ثقافة مستقلّة

مقدّمة

هذا الكتاب تتويجٌ لمشروع «عقدٌ من الفنون» الذي أطلقته اتّجاهات - ثقافة مستقلّة ضمن برنامج أبحاثٍ لتعميق ثقافة المعرفة، في محاولةٍ لرصد ملامح التغيير في الإنتاجَين: الثقافي، والفني المعاصرَين في سورية، ورغبة بتلمّس مستقبل الفنون فيها وفي المنطقة العربيّة، وذلك من خلال المحاور التالية:

- أدوار الفنون على صعيد كتابة التاريخ خارج أطر السرديّات الرسميّة والمهيمنة.
- اشتباك الفنون مع أسئلة الفضاء العام.
- مفهوما: الجديد، والتغيّر في الإنتاجات الفنيّة والإبداعيّة في السّياق السوري.
- المقارنة بين الإنتاج الفني السوري والإنتاج الفني في المنطقة العربيّة.

وأهميّة هذا المشروع تكمن في أنّ اتّجاهات استطاعت من خلاله أن تفسح المجال واسعاً أمام فكرٍ شابٍّ حرٍّ متحرّرٍ من القوالب، يعيد النظر في الثوابت، ويحرّك ما هو راكد في مقاربة الفن، والمجتمع، والعلاقة مع المكان، والسُّلطة، وآليّات القمع، ويرصد برؤيةٍ مغايرةٍ تداعيات الغربة والمنفى على صورة العالم وتصوّره.

يحتوي هذا الكتاب على خمسة أبحاث مختلفة في مادّتها، ومتنوّعة في مقارباتها، ومتينة في صياغتها، وجديدة في طرحها:

البحث الأوّل: كتبه إيلاف بدر الدين، وهو بحثٌ شائكٌ وصعب، يحمل عنوان: «السجنيّة السوريّة: موسيقا ما بعد السجن»، حيث يقوم إيلاف باستقراء شهاداتٍ جمعها من المعتقلين السياسيّين من الذكور في سجن صيدنايا عبر مقابلاتٍ فرديّةٍ، ثمّ جماعيّةٍ مركّزة، ليرسم ملامح الممارسات الموسيقيّة والغنائيّة التي تمّت داخل ذلك السجن في الفترة الواقعة بين عاميّ: 1987 و 1996.

وقد رصد الباحث محاولات المساجين لتجاوز المستحيلات، ولاختراع آلاتٍ موسيقيّةٍ من مواد غير متوقّعة، ولتنظيم جلسات تذوّقٍ موسيقيٍّ داخل الزنزانات كنوعٍ من المقاومة، وكمحاولةٍ للتغلّب على العقبات النفسيّة التي تواجه المعتقل في المساحة السجنيّة.

البحث الثاني: كتبه زاهر عمرين عن الجماليّات الجديدة للسينما الوثائقيّة ـ الفيديو السوري نموذجاً، وعالج فيه تصوير الانتفاضة السوريّة عبر أفلام الفيديو التي صوّرها ناشطون في المواقع الساخنة على نحوٍ لحظيّ، وفي جوٍّ من الخطر الشديد. وهو في تناوله لهذه الأفلام يتبحّر في مفاصل الموضوع كافّةً، محلّلاً جماليّات وعناصر الصورة المشوّشة ومنخفضة الدقّة مقارنةً مع شدّة وضوح الواقع وكذلك الخيال؛ كما أنّه يتناول وضعيّة جسد ما يسميه الفيلمر (مصور الفيلم) ونوعيّة الصوت، والتقنيّات التي يلجأ إليها لتوثيق الحدث. كل ذلك من خلال أمثلةٍ محدّدةٍ، وحيّةٍ، ومؤلمةٍ في كثيرٍ من الأحيان، وبالاستناد إلى الكثير من الدراسات النظريّة المهمّة التي يستخدمها ببراعة لتدعم بحثه الأصيل والمتفرّد.

أمّا البحث الذي كتبه ستيفان تارنوفسكي حول مفهوم الكرامة، فيسبر بحذاقة الأكاديمي العارف أدق معاني الكلمة، كما يرصد تلوّنات المفهوم وتطوّره في سياقات متنوّعة ومختلفة، كما أنّه يتناول بنظرةٍ ثاقبةٍ وذكيّةٍ التداعيات المرتبطة به، ويحيط بجميع تداعيات النقاش الذي اندلع حوله بين المثقّفين والفنّانين، وعلى الأخص في معرض الجدل حول الحق في عرض صور الفظاعات ونشرها، ومدى تأثير ذلك على المتلقّي.

البحث الرابع: الذي كتبته سمر صالح العمري، يرصد الوحدات اللغويّة في كلام الناس في دمشق، وتلوّنات اللّهجة المحكيّة فيها، والمفردات الجديدة التي تولّدت مرتبطة بالأحداث السوريّة. فمن خلال نموذج الدراما الإذاعية «حي المطار»، استطاعت الباحثة أن تفكّك بكلّ دقّةٍ اللّغةَ اليوميّةَ، وأن تعيد تركيبها بربطها مع تحوّلات المفردات، وتغيّر دلالات بعض الكلمات، وولادة كلمات، وخلق شعارات وأقوال، وتبنّي مصطلحات عكست فيها الأطراف المتصارعة رؤاها السياسيّة المتباينة.

أمّا منى مرعي التي غامرت بالغوص في أعمال «المسرح السوري في الداخل»، وهو ما لم ينل حظّه من الدراسة، والتحليل، والتوثيق، فقد تناولت النتاج المسرحي السوري في الداخل في الفترة التي تمتد بين 2011 و 2021 على مستوى الكتابة، والإخراج، والبنية الإنتاجيّة، مع جهدٍ واضحٍ في رصد التبدّلات الجماليّة، وأدواتها، والعلاقة في كنف المؤسّسة الرسميّة. وقد فعلت ذلك من خلال مسحٍ دقيقٍ للأعمال كافّة التي تندرج ضمن هذا الإطار، فجاء بحثها بمنزلة خارطةٍ إنتاجيّةٍ مسرحيّةٍ

لتلك الفترة، إضافةً إلى استكشافها لتجارب مسرحيّة، لها بُعدٌ مغايرٌ في تناول الراهن السوري. وقد استقرأت منى طبيعة الممارسة المسرحيّة، وعالجت أبعادها بدقّةٍ علميّةٍ كاملةٍ وبموضوعيّة، مستندةً في ذلك إلى أطر نظريّة عامّة استخدمتها خصوصيّة الحالة السوريّة.

هكذا إذن جاءت الأبحاث المنشورة في هذا الكتاب متنوّعةً في مواضيعها، وفريدةً في طرحها، وجديدةً في معالجتها. ومن يقرأها يشعر لأيّة درجة استطاع الباحثون الشباب أن يقاربوا مواضيع جديدة ومهمّة، ويعالجوها برؤى جديدة، ويفتحوا أبواباً كانت موصدة على عوالم لم يرها أحد من قبل!

وأنا اليوم أشعر بالسعادة تغمرني حين أرى هذا الكتاب يخرج للنور؛ فقد كنتُ جزءاً من لجنة تحكيم أبحاثه، وقرأت مخطّطاتها المبدئيّة، وشاركت زملائي في الاستماع إلى كُتّابه، وهُم يقدّمون أفكارهم ويناقشونها. وكم يسعدني اليوم أن أراها منتهية مُنجَزةً في كتابٍ قرأته بشغف، وتعلّمت منه، واكتسبت من خلال تفاصيله أشياء كثيرة.

حنان قصاب حسن

السجنية السورية: موسيقا ما بعد السجن

إيلاف بدر الدين[1]

أستاذ مساعد في جامعة ديفيدسون في الدراسات العربية

(1) أغلب القراءات النّقديميّة وجزء من المقابلات الميدانيّة أجريت في أثناء تولّيّ منصبَ باحث ما بعد الدّكتوراه في جامعة ماربورج، في فريق بحث «نقاط التّحوّل» سنة 2020. بالإضافة لذلك تم تمويل المقابلات الجماعية المركزة مشاركةً بين سيراسب وأمم للبحث والتوثيق وفريق ورشة. وهذا البحث جزء من عملٍ للسّنوات القادمة، وهو عبارة عن مشروع كتاب باللّغة الإنجليزيّة يتناول الأغنية السّجنيّة السّوريّة. المشروع الحالي بعنوان:
Musical Remains and Songs in Syrian Prisons and Exile في فريق بحث The Prison Narratives of Assad's Syria: Voices, Texts, Publics (SYRASP) بإدارة الباحثة الرئيسة آن-ماري مكمانوس. أتوجه بالشكر هنا إلى آن ماري مكمانوس وكريستيان يونجه وعمّار المأمون وفاروق مردم بيك وماهر مسعود و غادة الأطرش وديانا عبّاني والزملاء والأصدقاء في EUME في برلين وفريق SHAKK في باريس للنقاشات واللقاءات التي دارت في أثناء مدة الكتابة. بالإضافة إلى ذلك، كان لهذا البحث ألا يرى النور لولا المقابلات والمناقشات والمراجعات والقراءات التي أجريتها مع المتقابلين في سجن صيدنايا لـ حسان عبد الرحمن، فرج بيرقدار، إبراهيم بيرقدار، بدر زكريا، حسن كامل، صايل ناصيف، طالب إبراهيم، كسرى كوردي، أسعد شلاش، جوان خورشيد اليوسف، مالك داغستاني، وهيثم قطريب وآخرين. كان من غير الممكن أن أذكر كلّ المقابلات أو أقتبس منها كلّها، ولكنها جميعها أحاطتني من دون شك بتجربة صيدنايا الموسيقية، وساعدتني في فهم أكبر للتحليل والكتابة عن الموضوع.

نعم، صديقي السجن هو عالم اللّون الواحد، ولكن على الأقل عودك يخفف عنك الكثير، فما بالك بمن لا يملك ما يقتل به الوقت، الوقت قد يقتله.

أسعد شلاش (رواية: أوتار وراء القضبان)

على وقع جملة «ما عاد إتذكّر»، يبني هذا البحث ركائزه من ذواكر المعتقلين السّياسيّين في مرحلة زمنيّة تبدأ منذ العام 1987 حتى 1996 في سجن صيدنايا ليبحث حول الممارسات الموسيقية لصيدنايا[1]. في أحد المقابلات التي أجريتها لهذا البحث، استغرب الشّاعر الّذي كتب عدّة أغانٍ سجنيّة في صيدنايا فرج بيرقدار وجودَ أغنية سجنيّة في سوريا إجمالا[2]، ولكن بعد إنهاء المقابلة، تفاجأنا من وجود مبادرات عديدة في هذا الإطار، على الرّغم من أنّني قد أعتقد أنّ ما يحدث في المعتقل السّياسيّ في سوريا يبقى محصورًا هناك، وينتهي بزوال فعل الاعتقال، فهو يُعدُّ أساسًا من أساسات الهيمنة الأسديّة على المساحة السّوريّة التي تبدأ بالاعتقال، ولا تنتهي هنا أو تبقى فرديّة، بل تمتدّ لتهيمن على ما هو خارجها؛ فلا فروقات كبيرة بين السّجن السّياسيّ وذلك المكان الأوسع الذي يحتوي السّجن الأصغر[3]، كلاهما شبكة من المعرفة تؤسّس وجودها بعلاقة تبادليّة بينهما،

---

(1) «ما عاد أتذكّر» هي جملة استخدمها حسّان عبد الرحمن في مقابلته، في أثناء حديثه عن الموسيقا في سجن صيدنايا، عندما كنت أحاول الدّخول إلى تلافيف ذاكرته عن تلك الأوقات، وهي أساسًا عنوان مسرحية لـ «وائل علي» عُرضت في بيروت لأوّل مرة سنة 2014. https://bit.ly/3vsN2jb

(2) فرج بيرقدار، ولد سنة 1951، وهو شاعر وسجين سياسيّ، سُجن في العام 1987 وأُطلق سراحه في العام 2000. له عدّة مؤلفات شعريّة، وقد تُرجم العديد من أعماله إلى لغات عالميّة، ونالت جوائز أدبيّة وثقافيّة مختلفة.

(3) أستخدم هنا فكرة ياسين الحاج صالح «الخروج من «السّجن الصّغير» إلى «السّجن الكبير»، وأنا لا أحاول أبدًا تقليل الحساسيّة تجاه ما يحدث داخل السّجن وخارجه، ولكن أؤكّد الاتّصال بين الجانبين وترابطهما، ليس فقط بالنّسبة إلى المعتقلين فحسب، بل إلى من لم يمرّ بتجربة الاعتقال أيضًا كما سأشرح لاحقًا؛ فلا تشابه أو مقارنة بين الاثنين، لكنّ السّجن الأليم والقاسي، المحكوم بجدران موصدة جدًّا، يؤثّر في الخارج أيضًا، بنفي المعتقلين الاجتماعيّ. لمزيد عن هذه الفكرة:

ياسين الحاج صالح. بالخلاص يا شباب: 16 عامًا في السّجون السّوريّة». بيروت: دار السّاقي، 2012. =

يعتمد فيها أحدهما على الآخر، ويغذيّان بعضهما. فما هو خاصّ يعتمد على التّمظهرات الثّقافيّة العامّة، من خلال الفلكلور، والتّراث، والحصيلة الفرديّة الثّقافيّة لهما في تكوين ما أسمّيه هنا بالحقل الثّقافيّ السّجنيّ في المكان المحصور في المعتقل وخارجه، وهو المفقود في سوريا، وهذا مايُظهره البحث الميداني المتعلق بالمعتقلين السياسين في صيدنايا من فترة 1987 إلى 1996، أو على الأقل بما يخص صيدنايا وعلاقته بما هو خارجه. أو أحاول أن أركز على أن هذا الحقل الثقافي السجني غير مرئي أكثر من أنه مفقود. فهل يوجد حقل ثقافيّ سجنيّ داخل المعتقل مرتبط بما هو خارجه، في حال عرّفنا الحقل السّجنيّ أنّه المساحة والأطر العامّة لانتشار هذه الممارسات في المعتقل وخارجه؟ وإذا وجد هذا الحقل، فهل يقتصر فقط على أدب السّجون كما يطلق عليه الأدب السّوريّ عمومًا؟ أم توجد ممارسات ثقافيّة سجنيّة أخرى لم يُسلَّط عليها الضّوء؟ وإذا وجدت الأغنية السّجنيّة، فلماذا تغيب عن الساحة الثقافية السورية؟ وما هي علاقة وجود الأغنية السّجنيّة والممارسات الموسيقية بالمعرفة المتبادلة بين المعتقلين والأشخاص غير المعتقلين في المساحة السّوريّة العامّة؟ وما دور أدوات السّلطة في التّعتيم على هذه الممارسات أو عدم الاعتراف بها؟

إضافة إلى هذه الأسئلة، تحاول الدّراسة فهم العلاقة بين الأغنية السّجنيّة ونوعها وانتشارها. يسعى هذا العمل إلى التّعمّق في شهادات المشاركين، بهدف رسم أطر جديدة في تعريف الأغنية السّجنيّة أو السّجنيّات كما سأشرحها لاحقًا. ويحاول هذا البحث أيضًا أن يعرض العديد من هذه الأسئلة، ويتردّد كثيرًا في الإجابة عن بعضها بسبب صعوبة الخوض في هذا الحيّز المعقد لأسباب متنوّعة، منها الاعتماد كلّيًا، وإلى حدٍّ ما، على شهادات المشاركين من هذه المعتقلات، وفي الوقت ذاته، تحمّل مسؤوليّة الكتابة بأصواتهم لأعبّر عن تجربةٍ لم أخضْها، وظروف ومشهد سياسي فقط قرأت عنه، وهو مشهد مختلف للمشهد لسياسي الحالي لسوريا وأيضاً لمشهد الاعتقال السياسي. فهذا البحث هو حصرياً عن تجربة معتقلين صيدنايا والتي بكل ظروفها السيئة أصبحت أسوء بعد عام 2011. هذا لا يدعونا لأن نفصل صيدنايا الآن عن صيدنايا عام 1987 ولكن تغير بطش صيدنايا في فترة البحث إلى الفترة الحالية يضعنا أمام محاور قد تتقارب وقد تتباعد لفهم ما هو صيدنايا الآن، وهذا أيضاً حتى لايعمم في فهم صيدنايا على أنه نموذج واحد لايتغير.

= «في المنفى، وفي الوطن والعالم، والكتابة». في «الحوار المتمدّن. عدد 6443. كانون الأول 20، 2019. آخر تصفّح، آب 20، 2022. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=659580

حتّى أصل إلى الأغنية السّجنيّة السّوريّة أو السّجنيّة كما سأسمّيها لاحقًا، يمرّ هذا البحث بعدّة مراحل، تبدأ باستعراض المراجعات الأدبيّة المتعلّقة بها في سياقات مختلفة، وتنتهي بالسّياق العربيّ والموسيقيّ العامّ، وتذهب عمومًا إلى الموسيقا السّجنيّة. والممارسات السجنية في صيدنايا. بعد تبويب وتقسيم هذه الممارسات وتحليلها أذهب إلى الخاتمة ومحاولة رصد كل ما يتعلق بالسجنية الموسيقية وما يؤثر بها وما تؤثر به هذه الممارسات عبر محاولة تحليل الحقل الثقافي المتعلق بهذه الممارسات. فربما تحليل وسبر أغوار هذا الحقل والأفراد داخله وخارجه قد يضع الخطوط الأساسية لوضع خريطة لهذه الممارسات وربّما يغيّر من التعامل معها نظريًّا وسياسيًّا ومجتمعيًّا أيضًا في تغيّر العلاقات المتداخلة في الفضاء العامّ للإنتاج الثّقافيّ السّجنيّ، فالحقل الثّقافيّ كما يصفه بورديو (Pierre Bourdieu) «هو مساحة منسّقة من المناصب والمواقع الّتي تُحدَّد عبر تشابك وتوزيع الموادّ ورؤوس الأموال»[1].

أحاول أن أحدّد هذه المساحة الفنّيّة في المعتقل ذاته وخارجه وتأثيره وتأثّر المساحة العامّة السّجنيّة بأيّ موادٍّ فنّيّة، أو ممارسات ثقافيّة متعلّقة بالمعتقلات السّياسيّة السّوريّة. ولفهمٍ أكبرَ لعلاقة الممارسات السّجنيّة وإطلاق سراحها أو احتباسها بعد الخروج، أحاول التّفكير في معوّقات بروزها في الحقل الثّقافيّ السّوريّ (إن وجدت)، بعرض الارتباط الوثيق بين المعتقل وخارجه، وارتباطهما في توازن هذا النّتاج في الحقل المذكور قبل 2011، وتغيّره بتغيّر ظروفه، وتغيّر خصائصه بتغيّر الفاعلين والنّاشطين فيه من الخارج، وترك مساحة أكبر بشكل نسبي للمعتقلين خارج سوريا. بعد ذلك أقدّم الإطار المنهجيّ للموادّ والمقابلات ، وملحَقًا بإطارٍ نظريٍّ سريعٍ عن أهمّ الأفكار الّتي ساعدتني، وقدّمت لي مقارباتٍ يمكن التّفكير بها في المعتقل وهيمنته، ومقاومته في الوقت نفسه.

سجن في كلّ مكان، وغناء في كلّ سجن

الغناء في السّجون والممارسات السّجنيّة الفنّيّة في بلدان الشّمال مدعومة من إدارة تلك السّجون، مع تقديم الدّعم للباحثين، ليصلوا في ميدان بحثهم إلى توثيق تلك الممارسات ودراستها، وهو معاكس تمامًا لحال الميدان السّجنيّ السّوريّ. ولكن لتقديم صورة عامّة عن وضع الغناء في السّجون، لا بدّ من المرور سريعًا على بعض الحالات الّتي قد تتقاطع مع بعض التّجارب السّجنيّة

(1) Pierre Bourdieu, «Quelques proprietes des champs», in his Questions de sociologie (Paris: Minuit, 1980), pp. 113-20.

في بلدان ومراحل زمنيّة مختلفة. ففي ألمانيا النّازيّة على سبيل المثال، عُرف الغناء جدًّا في معسكرات الاعتقال النّازيّة لأغراض وأسباب مختلفة. طبقًا لـ كريستوف دَكسيلمولر (Christoph Daxelmüller) في عمله المكثّف المتعلّق بتوثيق الأشكال الثّقافيّة في تلك المعسكرات، فإنّ الغناء والممارسات الغنائيّة تنقسم إلى قسمين. القسم الأول هو الغناء عند الطّلب، والثّاني الغناء لأجل الغناء. كان المعتقلون مجبرين على الغناء من قبل السّجّانين كنوع من أنواع الإذلال وتحقير ذواتهم، وهو ما لا نجده في الغناء في المعتقلات والسّجون السّوريّة إلّا في ما كان يتمثّل في إكراه بعض المعتقلين على ترداد بعض الشّعارات في حبّ الأسد وتأليهه. أما النّوع الثّاني فكان غناء المعتقلين لأنفسهم، كنوع من أنواع المواساة وتدعيم صمودهم في لحظات الاعتقال.[1] والنّوع الأخير هو الأكثر انتشارًا في السّجون والمعتقلات السّوريّة كما سأوضح لاحقًا. في الدول الاسكندنافيّة، أخذ الغناء منحى أكثر رخاءً، وكانت ظروفه أفضل بالنّسبة إلى المسجونين والباحثين أيضًا، وخصوصًا في ما يتعلّق بإمكانيّة الدّخول إلى الميدان السّجنيّ، والسّماح للدّارسين بالعمل بتوازٍ مع المعتقلين في أرشفة الممارسات الموسيقيّة السّجنيّة هناك وحفظها. مثال على هكذا أعمال استطاعت أن تجمع موادًا جديدة، وتدرس أراشيف سجنيّة موجودة، ككتاب «الغناء من خلال القضبان» *Singing through the Bars*، يحاول دان لندبيرج (Dan Lundberg) فيه تحليل الإرث الثّقافيّ، ومؤشّرات الهويّة في أغاني السّجون في السّويد[2]، وإظهار كيف يمكن لمساحة سجنيّة خاصّة أن تتحوّل إلى أخرى عامّة خارج السّجن.

أمّا في المنطقة العربية، مقتربًا أكثر من الواقع السّجنيّ السّوريّ على مستوى الأنظمة السّياسيّة الشّموليّة، والجانب الثّقافيّ واللّغويّ، فإنّني أمام إنتاج رُبّما يوصف بالكبير بالنّسبة إلى الممارسات السّجنيّة ومن ضمنها الغناء. كفرضية عامّة، أرى أنّ المساحات السّجنيّة أكبر وأوسع في البلدان الّتي

(1) Christoph Daxelmüller, *Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern,»* in Christoph Dieckmann, Ulrich Herbert, and Karin Orth, edt., *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, vols 2, (Göttingen: 1998),983-1005, 993.

(2) Dan Lundberg, «Singing through the Bars: Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage,» trans. Fred Lane, (Stockholm: Svenskt Visarkiv, 2018).

دان لندبيرج هو مدير هيئة الفنون الأدائية السويدية وأيضاً ستاذ مشارك في علوم الموسيقا في جامعة ستوكهولم في السويد. أبحاثه تتركز حول الموسيقا والهوية والأيدلوجيا بالإضافة إلى الفلكلور السويدي والاوربي من مقاربات علم الموسيقا الاثني.

شهدت تقلّبات في الأنظمة السّياسيّة، وتغييرات عديدة فيها على المستوى السّياسيّ، فالممارسات موثّقة ومرئيّة أكثر من تلك الّتي شهدت نظامًا سياسيًّا واحدًا، وبكل تأكيد هذا لا يعكس في جميع الأحوال أنّ هذه الدول ذات الأنظمة المتغيّرة قد أصبحت ديمقراطيّة، بل ما هي إلا استراتيجيّة تتبعها الأنظمة الشّموليّة القمعيّة، وهي لا تقصد ولا تعكس اهتمام هذه الأنظمة بتوفير المساحات للممارسات السّجنيّة، ولكنّها طريقة تخدمها في أن تفتح مساحة لذمّ النّظام السّابق.

فعلى سبيل المثال، إذا ما أخذت تونس مثالًا على أحد البلدان ذات الأنظمة المتغيّرة، أرى أنّ تعاقب الأنظمة السّياسيّة في تونس أدّى إلى خلق هكذا مساحات. من بورقيبة الّذي حكم سنة 1957، إلى ابن علي الّذي وصل إلى الحكم بانقلابه في العام 1987.[1] وبعد ذلك اندلعت الثّورة التّونسيّة لتعطي عدّة رؤساء سدّةَ الحكم. هذا التّغيّر في الأنظمة السّياسيّة ربما وفّر مساحات أكبر للكلام على الممارسات الفنّيّة السّجنيّة، وخاصّة بعد 2011.[2] فأرى وجود ما يُسمَّى بـ «الزّنداليّ» في الحقل الثّقافيّ الغنائيّ التّونسيّ، كنوعٍ يميّز الأغاني السّجنيّة في تونس، فهو موثّق عبر عدّة فيديوهات، وأيضًا كتب من موسيقيّين[3]، لذا أجد أسماء مغنّين ومؤدّين سجنيّين، مثال الشّيخ عفريت، والقدالي، وصالح الخميسي، وصالح الفرزيط وآخرون، كشخصيّات أدّت الزّنداليّ قصصها

---

(1) Pierre-Albin Martel, Habib Bourguiba. Un homme, un siècle, (Paris: Éditions du Jaguar 1999), 69.
Christopher Alexander, «Tunisia Stability and Reform in the Modern Maghreb», (London: Routledge, 2010), 3.

(2) العديد من الكتب والمقالات تكلّمت وحللت موسيقا الزّندالي وأغانيها تحليلاً مكثّفًا أكثر بعد العام 2011. من الوثائقيّات المتوافرة على الإنترنت:

- قناة العربيّ «الزّنداليّ: نشيد السّجون التّونسيّة، فيديو من اليوتيوب، نيسان 23، 2018. آخر تصفّح آذار 20، 2022. 49:28 ، https://bit.ly/3rhOHqg

- قناة تلفزيون الغد «الزّنداليّ... ترنيمة السّجون التّونسيّة»، فيديو يوتيوب، نيسان 18، 2020، آخر تصفّح آذار 20، 2022. 21:06 ، https://bit.ly/3jwgBLc

- قناة تلفزة «زغاريد... موسيقا الزّنداليّ» (ثلاثة أجزاء) فيديو من اليوتيوب، آذار 11، 2020، آخر تصفّح آذار 20، 2022، 28:53، 34:41، 33:05،
https://bit.ly/38K394a , https://bit.ly/3JsGhmd, https://bit.ly/3KyVTGp

(3) عديد من الكتب تناولت الزّنداليّ كجزء موسيقيّ تونسيّ ونوع منه، بعض الأمثلة على الكتب بالإضافة إلى العديد من المقالات الالكترونيّة:
أحمد خواجه «الذّاكرة الجماعيّة والتّحوّلات الاجتماعيّة من مرآة الأغنية الشّعبيّة، حالة تونس الحاضرة، قبيل الحماية وأثناءها وبعدها، سلسلة أضواء» (تونس: أليف – منشورات البحر الأبيض المتوسّط 1988).
محمد الأصرم «شذرات متفرّقة في الموسيقا» (تونس: وزارة الثّقافة، الدّار العربيّة للكتاب 2001).

أو نقلتها، أو كانت شخصيّات في داخلها.[1] نرى أن هذا النوع الموسيقي التونسي متأثر بشكل كبير بالموسيقا الفلكلورية التونسية وخاصة موسيقا المزود الشعبية[2].

وبشكل مماثل، فإنّ مرور عدّة رؤساء وأنظمة سياسيّة في مصر قد يفسّر أساسًا المساحات السّياسيّة الّتي حظي بها المصريّون، وعلى الرّغم من صغرها، فهي كبيرة جدًّا مقارنة بأنظمة أخرى كنظام الأسد في سوريا. منذ عبد النّاصر، ثمّ السّادات، وبعده مبارك، ثمّ الثّورة المصريّة وتغير الأنظمة بعدها، شهد الحقل الثّقافيّ المصريّ تغيّرات أدّت إلى إنتاج شخصيّات كان لها دورها في ممارسات السّجون، ليس على مستوى مصر فحسب، بل على مستوى الوطن العربيّ في الموسيقا السّجنيّة، كمغنّين وشعراء للسّجن مثل الشّيخ إمام، وأحمد فؤاد نجم، ونجيب سرور، وعبد الرّحمن الأبنوديّ، وآخرين كثر.

صدى للموسيقا في سوريا ولكن

عبر الاطّلاع على عدد كبير من الأعمال البحثيّة المتعلّقة بالنّتاج الفنّيّ الموسيقيّ السّوريّ، ألاحظ وجود الكثير من الكتب والمقالات والأبحاث الّتي تحاول العمل في هذا الصّدد. وقد اعتمدت على ذلك عبر تكوين قائمةٍ بمراجع بحثت في الموسيقا ونتاجها السّوريّ، وسأعرض بعضها في هذا القسم، بدءًا باللغة العربيّة، ثمّ اللّغة الإنجليزيّة، وهي في جميع الأحوال ليست كاملة، بل يمكن أن توصف بأنّها شاملة. غالبًا ما تحلّل الدّراسات الموسيقيّة في هذه الأبحاث ليست كثيمة أساسيّة، بل كتكملة للخطاب السّياسيّ، وهذا ما يمنع التّعمّق فيها، وفي الأنواع الموسيقيّة السّوريّة المتعدّدة، أو كأبحاث توثيقيّة ترتكز إلى تعداد قوائم وفهارس لأسماء فنّيّة وقوائم غنائيّة، أو تقنيّة موسيقيَّة متعلقة بالعلامات الموسيقيّة. وعلى الرّغم من هذه الحال للأبحاث الموسيقيّة، لا يمكننا أبدًا تجاهل الأعمال الّتي حاولت أن توثّق الحال في سوريا وتكتب عنها. ونذكر من أهمّ من كتب النّتاج الموسيقيّ السّوريّ ووثّقه عدنان بن ذريل (1923 – 2000)، فما كتبه يعدّ من أوائل الكتب في هذا الإطار، ولكن بأبعاد تحليليّة أقلّ[3]. أمّا مجموعة مجدي العقيلي (1917- 1983) «السّماع

---

(1) هيكل الحزقيّ «الزّندالي: أغاني السّجون التّونسيّة»، في معازف، كانون الأوّل 03، 2015، آخر تصفّح 20 آذار، 2022. https://bit.ly/3L2LjHE

(2) المرجع السابق.

(3) عدنان بن ذريل. «الموسيقا في سوريا: البحث الموسيقيّ والفنون الموسيقيّة منذ مئة عام» (دمشق: مطابع ألف باء، 1963).

عند العرب»، فقد حاولت أيضًا أن تؤطّر الموسيقا العربيّة، من دون أن تذهب أبعد من تقديم بعض الموادّ الأوّليّة للأغاني، وبعض التّصنيفات في خمسة مجلّدات[1]. وصميم الشّريف (1927- 2012) له جهود جبّارة أيضًا في فهرسة موادّ أوّليّة للموسيقا السّوريّة، ووضعها في عدّة مؤلّفات وكتب في علوم الموسيقا، ولكن من دون الخروج عن المنهج التّاريخيّ، أو العلوم التّقنيّة الموسيقيّة في تحليل موادّه[2]، وأيضًا توجد كتب عديدة اعتمدت المنهجية والأسلوب نفسيهما[3]. ومع هذا الشّحّ في الأبعاد التّحليليّة في مصادر الموسيقا السّوريّة، لا يمكننا إنكار بعض المحاولات الواعدة من باحثين شباب في المجال الموسيقيّ، وذلك بربط المنتج الغنائيّ بالعلوم الاجتماعيّة، خاصّة بعد العام 2011. فعلى سبيل المثال، بعض الكتّاب حلّلوا الموسيقا والأغاني عن طريق نظريّات متعدّدة في علم الاجتماع، كالموادّ الرّمزيّة في بحث «عندما هتفوا للأبد: لغة الثّورة السّوريّة»، أو استخدام عيّنات مضبوطة لتحليل بعض الأغاني، أو تناول فرق بعينها لتحليلها مع الخطاب في بحث كلٍّ من سلطان الجلبي ووسيم الشّرقي.[4]

---

(1) مجدي العقيليّ «السّماع عند العرب». (دمشق: رابطة خريجي الدّراسات العليا، 1969).

(2) لصميم الشّريف كتب عدّة اتّسمت بأنّها أعمدة حقيقيّة للموسيقا السّوريّة والعربيّة، وعديد من المقالات والدّراسات للذّكر وليس الحصر:

- «الموسيقا في سوريا: دراسة تاريخيّة». (دمشق: وزارة الثّقافة، 2011).
- «الأغنية العربيّة» (دمشق: منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد، 1981).

(3) للذّكر وليس للحصر بعض الكتب الّتي اطّلعت عليها عن الموسيقا السّوريّة والعربيّة:

- عبد المنعم عرفة. «تاريخ أعلام الموسيقا الشّرقيّة». (مصر: مكتبة عناني، 1947).
- ياسر المالح و أمل خضركي «النّغم والكلمة في حياة الموسيقار سهيل عرفة». (دمشق: وزارة الثّقافة الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب 2014).
- عبد السّلام ابراهيم القبّاني «إبراهيم قبّاني وأثره في الموسيقا العربيّة». (م.ع: مطبعة الكيلاني 1977).
- جورج عيسى «الشّعر المحكيّ في الشّام: زمن لاستعمار الفرنسيّ». (دمشق: وزارة الثّقافة: 2012).
- عبد الحميد مشلح. « الأهزوجة الشّعبيّة في إدلب». (دمشق: منشورات وزارة الثّقافة – الهيئة العامّة السّوريّة العامّة للكتاب 2017).
- غزوان الزّركليّ «عن الموسيقا والموسيقيّين». (دمشق: دار البعث، 2011).
- حسّان عبّاس «الموسيقا التّقليديّة في سوريا». (بيروت: اليونيسكو 2018).

(4) إيلاف بدر الدّين. «عندما هتفوا «للأبد: لغة الثّورة السّوريّة». (دمشق: ممدوح عدوان/ 2018).
«سلطان الجلبيّ. أدلجة الغناء». مركز حرمون للدّراسات المعاصرة. كانون أوّل 28، 2018. آخر تصفّح آذار 20/ 2022. https://www.harmoon.org/wp-content/uploads/2018/12/Prostration-of-singing.pdf
وسيم الشرقي. «صورة الوطن في الأغنية السورية المستقلة». في: أربعة أوراق بحثية عن أسئلة الراهن السوري. (دمشق: ممدوح عدوان. 2018).

أمّا في اللّغات الأجنبيّة، فأرى أنّ الموسيقا السّوريّة هي فكرة أو ثيمة فرعيةٌ لموضوع أساسيّ، ومرتبطة أساسًا إمّا كمقارنة على مستوى خطاب السّيطرة، أو تفريعة لأمثلة من دون وضع الموسيقا كثيمة أساسيّة للأبحاث[1]، وهذا بكلّ الأحوال لا ينتقص من هذه الأبحاث، بل يضع الموسيقا ضمن أطر وثيمات تنضوي تحت أفكار أعمّ. فقد خُصّصَت بعض الصّفحات للموسيقا السّوريّة في رسم خريطة الإعلام العربيّ، في كتاب كريستوفر فيليبس (Christopher Philipps) الّتي تتكلّم على الموسيقا والسّياسة وأغاني البوب والأغاني السّياسيّة[2]. أمّا كتاب جوناثن شانون (Johnathon Holt Shannon) فهو من أوّل الكتب الّتي خصّصت جزءًا كبيرًا منها لدراسة أفكار متعلّقة بالعروبة والأصالة والفللكلور في الموسيقا السّوريّة[3]. وأيضًا، بحثت رهف الدّغلي في تأسيس الهويّة الوطنيّة والذّكورة، والشّعور بالانتماء في الأغنية السّوريّة الوطنيّة، وكان ذلك من أوائل الأبحاث الّتي تضع الأغنية كلبنة أساسيّة للتّحليل، عبر أخذها عيّنتين مختلفتين 1973 – 1990 و 1990 حتّى 2007[4].

وبالاقتراب أكثر من موضوع البحث والأغنية السّجنيّة السّوريّة، لاحظت عدم بحث هذه الثّيمة في أبحاث أكاديميّة، فقط وجدت تحقيقات استقصائيّة وأبحاث صحفيّة وشهادات وسرديّات، وهي ما اعتمد عليه هذا البحث في بدايته ليؤسّس للأغنية السّجنيّة السّوريّة. وأوّل من كتب عن الممارسات الموسيقيّة السّجنيّة هو مالك داغستاني في مقال توثيقيّ عن صنع الآلات الموسيقيّة،

---

(1) - Lisa Wedeen, Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

- Miriam Cooke, *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official* (Durham and London: Duke University Press, 2007).

- Lisa Wedeen, Authoritarian Apprehensions: Ideology, Judgment, and Mourning in Syria (Chicago: The University of Chicago Press, 2019); Miriam Cooke, Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution (New York: Routledge 2017).

- Miriam Cooke, Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution (New York: Routledge 2017).

(2) Christopher Philipps «Everyday Arab Identity: The Daily Reproduction of the Arab World) «Oxon: Routledge, 2013).

(3) Johnathon Holt Shannon. «Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria» (Middletown: Wesleyan University Press, 2006).

(4) Rahaf Aldoughli «The symbolic construction of national identity and belonging in Syrian nationalist songs (from 1970 to 2007)», 2018, Contemporary Levant, 4:2, 141154-, DOI: 10.108020581831.2018.1554233/

وتعليم الموسيقا، والاجتماعات الموسيقيّة، وبعض الأغاني، وخسارة الآلات الموسيقيّة ومصادرتها، وإعادة تصنيعها[1]. أمّا عمل بدر زكريّا، فقد أحاط بالمسرح وما حصل في سجن صيدنايا مع رفاقه، وبدأ من تجربة النّصوص الجاهزة، وانتقل إلى محاولة تحويل بعض الأعمال إلى مسرحيّات بالأدوات السّجنيّة المتوافرة[2]. ويعرض أيضًا في بحثه السّابق عن توظيف الموسيقا في المسرح، بالإضافة إلى مقال داغستاني عن توثيق حال مسرح صيدنايا أيضًا.[3] وبالطّبع لا يمكنني تجاهل غنى كتاب غسّان جباعي حول تجربته المسرحيّة عمومًا، والقسم المخصّص للمسرح في صيدنايا، وتوظيفه الموسيقا في المسرح[4]. وفي الأدب السوري الذي يُعنى بالسجون، أرى أنّ الموسيقا قد ذُكرت في بعض الأماكن بشكل متفرّق، كالقوقعة أو رواية روزا ياسين نيغاتف وفي أعمال أخرى[5]. لذلك اعتمد البحث بشكل أساسي على المقابلات من معتقلين خاضوا هذه التجربة في صيدنايا.

الموادّ والمقابلات

إنّ انفتاح الحقل الثقافي في المنفى أعطى هذا البحث القدرة على التواصل والوصول إلى البحث الميدانيّ، عبر المبادرات والمؤسسات والمراكز المعنية بشؤون المطلق سراحهم من المعتقلات السورية في الخارج. فلولا بطلان العوامل السابقة، وتشكل حقل ثقافي نضالي في المنفى يُعنى في حراكه السياسي بالداخل السوري أولًا عبر الخارج، لما استطاع هذا البحث أن يرى النور، وذلك عبر إمكانية توافر الحد الأدنى من المتقابلين، والمواد الأولية لإجرائه، فهو مبنيّ أساسًا على جولتين من المقابلات. الأولى 12 مقابلة ميدانية من بعد، وقد جرت مع المتقابلين بدءًا من كانون الأول 2020

(1) مالك داغستاني. « على مقام «الصَبا»، موسيقا سجن صيدنايا». في الجمهورية. آب 1، 2017. آخر تصفح آذار 20، 2022. https://aljumhuriya.net/ar/2017/08/01/38598/

وأيضاً: «قبل ربع قرن، مسرح صيدنايا السّرّي». في الجمهوريّة. تموز 14، 2017. آخر تصفّح آذار 20، 2022. https://bit.ly/3HVitce

(2) بدر زكريّا. «شهادة حول المسرح في السّجن ولادة مسرح وموته». قلمون، تشرين الأوّل 2021. عدد17. آخر تصفّح آذار 20، 2022. https://bit.ly/3MnhVw7

(3) مالك داغستاني. « على مقام «الصَبا»،

(4) غسان جباعيّ. « المسرح في حضرة العتمة». (باريس: ميسلون، 2019).

(5) مصطفى خليفة. «القوقعة: يوميّات متلصّص». (بيروت: دار الداب للنشر والتوزيع 2008).

روزا ياسين. «نيغاتف... من ذاكرة المعتقلات السّياسيّات». (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان 2008).

حتى تموز 2023. الفترة الزمنية للبحث هي لمعتقلي سجن صيدنايا الذين قضوا بين العامين 1987 و 1996 وهو ما مجموعه أكثر من 90 ساعة من المقابلات حول السجن والممارسات السجنية[1]. والثانية هي لمقابلات ميدانية جماعية مركزة.

اعتمدت على نوعين من المقابلات على دفعتين. النوع الأول هو المقابلات شبه الممنهجة عن بعد (semi-structured Interviews)، وبهذه المقابلات أذكر عددًا محدودًا من الأسئلة، مع إمكانية إعطاء المساحة للمتقابل أو المتقابلة بأن يخرج قليلًا عن لبّ المقابلة، أو يجيب عن أسئلة لم أطرحها في نصّها، تأتي عفويًّا في أثناء إجراء الحوار. فبهذا النوع من المقابلات أضع في عين الاعتبار بأن المقابل «قد لايستطيع أن يحصل على أكثر من فرصة واحدة» للمقابلة[2]. وهو بجميع الأحوال هو الوضع الطبيعي لهذا النوع من المقابلات حيث أن المتقابل لايمكن أن يجبر المتقابلين بأن يلتزموا بحزم بسلسلة الأسئلة المحضرة لأن « المتقابل سيخرج بجميع الأحوال عن الأسئلة المرسومة» وخاصة أن المعلومات التي يتم تزيدها هي روايات وقصص قد تكون غير دقيقة بسبب أسباب مرور فترة زمنية طويلة على الحدث وأيضاً متعلقة بالذاكرة والتذكر. فالشهادات كانت متعددة وعديدة وفي بعض الأحيان غير دقيقة ومتغيرة وهو أمر طبيعي لرواية حدث مرّ عليه أكثر من 30 عام. فالتعديل على البحث تم حتى اللحظات الأخيرة من نشر هذا البحث وارسال المسودة الأخيرة منه. فلهذا السبب وحتى لا أكرر المقابلات للتأكد من بعض المعلومات أو الروايات والسرديات عبر تعدد الأسئلة أو للتأكد من الأعوام والأرقام، قمت بتبني المقابلات الجماعية المركزة (focus group interview) كجولة ثانية من المقابلات.

هذا النوع من المقابلات هو المقابلات الجماعية المركزة والذي تكون أهم أهدافها هو تنقية وتحديد وتدقيق المعلومات المجمعة عن طريق جمع المقابلات الشبه ممنهجة بتلك المقابلات الجماعية المركزة والتي تقوم بسد الفجوات التي حدثت في الجولة الأولى من المقابلات. فهذه

(1) أود أن أنوّه على أن مشاركي البحث، قاموا بكتابة بعض الفقرات ومراجعة البحث عدة مرات، وأعطوني استشاراتهم، وآرائهم حول هذا البحث المكتوب وتمت مناقشته في عدة اجتماعات افتراضية وأخرى في الاجتماع الأخير في صيف برلين 2023 والذي حاولنا أن نناقش مع بعضنا البعض تدقيق المعلومات والتطور الذي مرّ عليه البحث والخلاصة التي وصل إليها. فعلى الرغم من أني أنا من كتب البحث، إلا أنه بحث تشاركي مكتوب بشكل جماعي عبر ارساله عدة مرات وتصحيحه مرات عديدة من قبل المتقابلين. لذلك الفضل يعود لهم بتكريسهم للوقت الكافي لهذه العملية الصعبة والطويلة.

(2) Bernard H. Russe.»Research Methods in Cultural Methodologies». California: Sage Publications, 1988, 204.

المواد المقدمة ف البحث قد تحتمل بعض الأخطاء بها لأسباب تعود للذاكرة وعمليات التذكر، ومن الطبيعي أن تلتقي تعددية السردية بتعدد أصواتها وتعدد الذوات التي عاشها مشاركي البحث. أحد أهم ميزات هذا النوع من المقابلات هو «أن المشاركين والمشاكات يؤثرون ويتأثروا بتواجدهم مع بعضهم البعض عن طريق تواجدهم مع بعضهم البعض كما في الحياة الحقيقية»[1]. فهذه الجولة الثانية من المقابلات جرت في مدينة برلين مع مشاركين من معتقل صيدنايا وذلك عبر قضاء أسبوع مع بعضنا البعض حيث قمت بإعادة طرح بعض الأسئلة التي لم أستطع أن أحصل على أجوبتها في المقابلات الشبه ممنهجة وإعادة تمحيص المعلومات وتدقيقها. بالإضافة لذلك قمت بإعادة طرح البحث عليهم ومراجعته. على الرغم من أن أحد أهداف هذا النوع من المقابلات هو تنقية المواد المجمعة، إلا أن الروايات المتعددة لنفس الحدث كانت غنى للرواية عن صيدنايا وهو أمر طبيعي في إعادة كتابة السردية. تم تمويل هذه الجولة من قبل مشروع SYRASP وأمم للبحث والتوثيق[2].

لا بدّ من أشرح أنّ كوني سوريًّا مكّنني من أن أحظى بمهارات تُعنى بالباحثين الذين هم من المكان نفسه، وهذا بدوره يقوّي البحث من ناحية فهم الرموز اللغوية والثقافية لمكان المتقابلين وثقافتهم، فهذا أعطاهم الثّقة ليدلوا بدلوهم حول تجاربهم الموسيقية، خلال صدماتهم النفسية في المعتقل، وزوّدتهم بمساحة آمنة للسرد والكلام. هؤلاء أغلبهم لم يمارس الغناء أو يمتهنه، وبعضهم الآخر أي القلة منهم كان عندهم بعض المهارات الموسيقية والغنائية قبل دخول المعتقل أو كانوا متمكنين من ملكاتهم الموسيقية ودارسين للموسيقى بشكل اكاديمي ومنهجي. ومن أحد العوامل والامتيازات التي ساعدتني في البحث هو أنني أتحدث اللغة العربية كناطق بها، وأيضًا عندي حساسية عالية بالنّسبة إلى الرّموز الثقافية والاجتماعية السورية التي أعطتهم أمانًا وضمانات إضافية من دون خوف، من حيث الثقة في توجهاتي السياسية ضد نظام الأسد، لأنّني لا أخفيها وراء منهجياتي ونظرياتي الأكاديمية، بل تعزز من كوني باحثًا، وأيضًا هي جزء من شبكة المعرفة التي أعطتني بدورها ميزة إضافية في البحث الميداني. وأيضًا المقاربات النظرية والتطبيقية في استخلاص المعاني، واستنتاج الخلاصات في هذا البحث.

---

(1) Richrad A. Kreuger, and Mary Anne Casey,. « Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research». Thousand Oaks: Sage Publications, 2000, 11.

(2) مشاركة الـ Center for Victims of Torture (CVT) كانت قيّمة جداً حيث أنهم تحملوا على عاتقهم موضوع الصحة النفسية بمرافقتنا في الجولة الثانية من البحث الميداني وأيضاً في الجولة الأولى في المقابلات الفردية, فوجود إسلام العقيل ساعد في ضمان شروط نفسية ممتازة ساعدتني في اكمال البحث الميداني.

معلومات التواصل مع المشاركين قُدمت لي عبر مصدرين رئيسين. الأول كان شبكة معارفي الشخصية كباحث سوري مهتم بالشأن الثقافي السوري عبر الأصدقاء، وأصدقاء الأصدقاء. أما المصدر الثاني فكان عبر شبكة التواصل الاجتماعي، ومن خلال مجموعة لمعتقلي سجن صيدنايا على الفيس بوك. لم أستطع أن أحقق توازناً جندرياً في هذا البحث بسبب الفصل الجندري للمعتقلات. ولو أتيح لي فترة زمنية أطول لكتابة البحث، لكنت ضممت عينة الدراسة المستقبلية لمعتقل دوما للمعتقلات السياسيات اللاتي سجنَّ في ظروف سياسية مشابهة زمنيًّا وسياسيًّا لمعتقلي صيدنايا. ولكن بسبب حجم المادة والالتزامات الزمنية، لم أستطع أن أجري مزيدًا من المقابلات.

المساحة العامة المعتقلة بارتدادات التعذيب السجنية في سوريا

شبكة المعرفة المرتبطة بالسجن داخله وخارجه كوّنت لنشوء هيمنة لم تحدّ فقط من تسريب السرديات السجنية، بل شكّلت أيضًا طبقة مماثلة لأسر السوريين والسوريات الأحرار (لم يعتقلوا) الذين يعيشون في المساحة العامة السورية. هذا الاعتقال المجازيّ، أو الذي سوف يحدث، ما هو إلا بُعد أدائي للاعتقال الذي يحدث في المعتقل بحد ذاته. فالاعتقال ينتهي، أما آثاره فتبقى عند المعتقلين، وتؤثّر في المحيطين بهم. فجميع السوريين ومن دون استثناء في وضع توقع اعتقالهم يومًا ما، ليس لأنهم يعارضون النظام بطبيعة الحال، بل لأن تصرفاتهم قد تُفسَّر على أنها متواطئة، أو متسامحة مع من اعتُقِلوا، وفي الوقت نفسه، لأنّ هذه الهيمنة، حتى لو حاولنا فهمها، غامضة وليست منطقية. فالنظام يحاول دائمًا أن يسيطر على الحيز الذي يتشاركه السوريون بعدة أساليب، منها عنفية واضحة، وأخرى تعتمد على ارتدادات العنف الأوّل المرتكب[1]. ذلك يعني أن حدث

(1) من الصعب فهم السيطرة والعنف الرمزي الذي يمارسه النظام، ولكن بعض المراجع وضعت له أُطرًا، وأغلبها تتقاطع بعضها مع بعض في الطرح. من هذه المراجع على سبيل الذكر وليس الحصر:
إيلاف بدر الدين. «عندما هتفوا «للأبد: لغة الثورة السورية». (دمشق: ممدوح عدوان/ 2018).
- Lisa Wedeen, Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria (Chicago: University of Chicago Press, 1999).
- Miriam Cooke, *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official* (Durham and London: Duke University Press, 2007).
- Lisa Wedeen, Authoritarian Apprehensions: Ideology, Judgment, and Mourning in Syria (Chicago: The University of Chicago Press, 2019); Miriam Cooke, Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution (New York: Routledge 2017).
- Miriam Cooke, Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution (New York: Routledge 2017).

الاعتقال لا يرتبط فقط بالمعتقل أو المعتقلة، بل أيضًا يؤثر في المساحة التي يعيش فيها المعتقلون ويتفاعلون معها. وجميع من هم حول المعتقلين يعرفون أن هؤلاء معاقبون من النظام، وعلى الرغم من المظلومية التي يشعرون بها تجاه المطلق سراحهم، فإنهم يخافون من فكرة عيشها إذا ما عبّروا عنها أو تفاعلوا معها. وكأنهم ينتظرون دائمًا أن يُعتَقَلوا في المستقبل، أو يساءلون في حال اكتُشِفوا أنهم قد يكونون متعاطفين. الجملة المشهورة هي دائمًا «اسكت، هلأ بيعبّونا» أي أنهم ربما سيعتقلوننا، وحتى لو كان فحوى الحديث عامًّا، فقد يُفهم على أنه العكس، من دون ذكر رمزية سيارات المخابرات وفاعليّتها، وكان الخوف منها يقع بمجرّد رؤيتها. ذلك يضع السوريين في وضع دائم في ترقب الاعتقال»[1].

إنّ تجربة السجن طبقًا لـ «كسرى كوردي» (اعتقل 1987 – 1995) «يحترمها الآخرون ولكن لا يجرؤون على أن يتكلموا عليها، ويحاولون تجنب التواصل مع الآخر كمعتقل سابق»[2]. هذا التفاعل المكتوم بين المطلق سراحه والمساحة التي يتفاعل معها يُمكن أن يُفسَّر على وجهين: الأول الذي يعانيه المعتقل خلال مدّة اعتقاله، والثاني الذي يعانيه المعتقل نفسه في المكان الذي يتفاعل معه، وكأنه معتقل بسجن آخر خارج السجن الأول الممتدّ إلى المُشاهد الذي ربما لم يشهد تجربة اعتقال حتى اللحظة. أبعاد الاعتقال داخل السّجن وخارجه تؤدي الغرضين الأساسيين لفكرة التعذيب في القرن التاسع عشر بما يشبه الوضع السوري، فآثار الأذى يجب أن «تترك علامة على الضحية: فالغرض منها هو الندبة المتروكة على الجسد أو تلك المتصاحبة مع الجمهور» كما يقول فوكو (Foucault)، وهو ما نراه عند المعتقلين في صيدنايا[3]. هذا ما يتحقق بمجرد إطلاق سراح المعتقل، وتبقى الندوب على جسده وفي نفسه، وأيضًا هذا يكون مترافقًا مع حال الجمهرة الصامتة، أو المتفرجين على هذا الحدث الصامتين، فينتج إما رفض المطلق سراحهم، وإمّا وضعهم في عزلة قسرية بسبب الخوف من التعامل معهم.

---

(1) أشير هنا إلى فكرة سلوى إسماعيل «في توقع حدوث المجزرة» التي بها قرأت شعور السوريين في أثناء بداية الثورة، بأنهم كانوا يعيشون هذا الترقب، وأنه سيحدث شيء مشابه لمجزرة حماه:

Salwa Ismail, «The Rule of Violence: Subjectivity, Memory and Government in Syria,» (Cambridge: Cambridge University Press 2018), 203.

(2) مقابلة مع الكاتب. كسرى كوردي (ناجي من صيدنايا). آيار 02، 2022.

(3) Michel Foucault, «Discipline and Punish: the Birth of the Prison», Tran., Alan Sheridan, (New York: Vintage Books, 1995), 34.

المساحة السجنية الموصوفة، والممارسات، وسلوك السوريين داخل المساحة العامّة السورية، لا تتحكم فقط في السوريين، بل تُظهر بالضرورة بنى السلطة شبكةً مؤسّسةً للمعرفة، ومساحات داخل هذه البنى، وممارسات المقاومة قد تكون متمثلة بالصمت، أو عدم الكلام على المطلق سراحهم. فعدم الكلام في الحال الجمعية الموصوفة سابقًا هو بحد ذاته مقاومة لاستخدام انعدام الصوت، وذلك للإشارة إلى عدم وجود مقاومة واستسلام نظري. ولكن تحديد الصمت ورفض الكلام هما فعل أدائي متكرر، قد لا يعبر عن شيء خارجيًّا ولكن يحدد وظيفته من الاتفاق على عدم الكلام، وهذا يعني بالضرورة أنه لا يوجد خطاب واضح في الحيز العام السوري (إلا خطاب النظام) يبرر فعل الاعتقال السوري، وأن المعتقل أو المطلق سراحه يستحقّ ما ناله من عقاب. وهذا يتمثل في الجملة السورية المعروفة «اسكت، ليقوم حدا يسمعنا» أو «اسكت، هلأ بيضبّونا»[1]. هذا لا يعني أن الحديث يجب أن يكون في انتقاد النظام، فأي انتقاد للحياة العامة قد يُفهم على أنه انتقاد للنظام، وكأنهم متفقون على التنديد بهذا الفعل، سواءً أكان اعتقالًا أم غيره من ممارسات النظام القمعية، على الرغم من الظاهر المعاكس الذي يريده من هذا الصمت، وهو الخضوع والخنوع والسيطرة. ومع أن هذا حُقِّقَ فعلًا، فإن المجاهرة بالصمت أو الإشهار به هما مقاومة لهذه الهيمنة.

الصمت والكلام والأداء والموسيقا هي أيضًا ممارسات تُستخدم بحدّ ذاتها في الحالات السجنية للغرض ذاته، وأيضًا للمقاومة، وتمكين النفس، والبقاء في هذا المعتقل. فهي المقابل التضادي، لأنّ الانتقال هنا من «ممارسات السلطة» Technologies of Power إلى ممارسات النفس Technologies of the self» هي القراءة معكوسةً للاعتقال[2]. تهتم بالقاعدة لفهم ممارسات السلطة، لأن الأبحاث

---

(1) «اسكت، هلأ بيضبّونا» في العامية السورية وتعني «اصمت حتى لايعتقلوننا».

(2) فهم السجن والخطاب المهيمن والمعارض لا يكتمل في أعمال ميشيل فوكو فقط عبر تنظيره عن السجن والرقابة والمراقبة، بل يكتمل برأيي الشخصي عبر ممارسات النفس، ويعكس الممارسات التي يفعلها المتحكم فيهم، أو من تُمارس عليهم السلطة، وذلك عبر مجموعة الأفعال التي تُستخدم لتحسين النفس وتمكينها من المرور بتجربة معينة. لذلك في هذه الدراسة أعتمد على ممارسات النفس بشكل غير تقليدي لتفسير ممارسات السلطة. لمعلومات أكثر يرجى الاطّلاع على:

Michel Foucault. *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Ed. Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton. (London, Tavistock publications\ The University of Massachusetts, 1988)

Foucault, Michel. «*Discipline and Punish: the Birth of the Prison»,* Trans., Alan Sheridan, (New York: Vintage Books, 1995).

غالبًا ما تهتمّ بالنظر إلى الاعتقال من جانب طرق التحكم وأساليبه، والرقابة وطرق التعذيب، وليس العكس. في هذا البحث أركز على ممارسات النفس عند الأفراد لمقاومة التحكم والسلطة والرقابة، وهي بدورها، كما أعتقد، ستشرح ممارسات السلطة. فالموسيقا هنا كنوع من أنواع ممارسات النفس ستُستخدم على أنها المواد الأولية في مقابلات للمشاركين والمشاركات، وذلك لفهم الموسيقا والممارسات السجنية المترافقة معها فرديًّا أو جماعيًّا على اختلاف طريقة الأداء، والأدوات، والأغاني. فالروح أو النفس هي «مبنية من طرق العقاب، و الرقابة والقيد» الموضوع والملزم بها[1]. ذلك يعني أنّه طبقًا لتلك الشبكة المعرفية للقوة والتحكم في المعتقل وبناءً عليها، فإننا كأفراد نخلق طرقًا معينة لنقاوم، وأيضًا لندعم أنفسنا كنوع من أنواع المقاومة تتوافق مع المكان المسيطر عليه كما هو موصوف في الأعلى. فالنفس وممارساتها بعكس ممارسات السلطة هي «أفكار، مزاولات، أفعال، وأنشطة مؤداه فرديًّا أو جماعيًّا «على الأجساد والأرواح والأفكار والسلوك، وطريقة الحياة حتى تبدلهم (الأفراد أو الجماعات)، ليصلوا إلى حالة معينة من الفرح، النقاء، الحكمة، الكمال أو الفجور».[2]

مقاومة النفس للسّجنَ

الممارسات الموسيقية ستُقارَب على أنها نوع من أنواع ممارسات النفس والروح، تُستخدم للمقاومة وتحسين الشعور النفسي، والتغلب على العقبات النفسية التي تواجه المعتقل أو المعتقلة في المساحة السجنية. كسرى كوردي استطاع أن يتجرع صدمة أنه سيبقى في المعتقل لسنوات تدريجيًّا، لأنه كان متأكدًا من خروجه سريعًا لعدة أشهر، لكن الأسلوب الذي طوّره مع جلّاديه كان هو قناعته «كلما أحسّ المرء بالقهر والغبن، ولا منطقية الاعتقال وهمجيته، وكيف يرمى الإنسان في المعتقلات لسنوات طويلة فقط لأنّ لديه رأيًا آخر مخالفًا، أو معارضًا ما تراه السلطة المستبدة، هذا ما كان يولّد ردّ فعل مقاوم «[3]. إبراهيم بيرقدار (اعتقل 1987 – 1996)، في الأيام ال 15 الأولى من

Foucault, Michel. «The Ethics for the Concern for Self as a Practice of Freedom», In *Essential Works of Foucault 19541984-: Ethics, Subjectivity and Truth*, vol., 1, ed. Paul Rabinow, Trans., Robert Hurly and others, (London: Penguin, 2000).

(1) Michel Foucault, «Discipline and Punish: the Birth of the Prison», 29.

(2) Foucault the technologies of the self, 18.

(3) مقابلة مع الكاتب كسرى كوردي.

اعتقاله كان دائمًا مشغولًا «هل أنا على قيد الحياة أم ميت؟ كنت أفكر بعائلتي وفكرت بكلّ الأغاني التي غنيّتها في حياتي»[1]. أسعد شلاش (الأكاديمي الموسيقي الوحيد في صيدنايا، اعتقل 1988 - 1994)، كان عونًا لمن كان بجانبه، وتقوّيه جملة «ما في قدامك ولا وراك: لا زوجة ولا أولاد» التي يقولها له أحد زملاء الزنزانة الأولى، فأصبحت شعارًا له، وكأن هذا كان سببًا كافيًا كي لا يقلق مما هو مقبل عليه[2]. بدر زكريا (اعتقل 1987 – 1994)، استخدم تقنية التشتيت لخلق مواقف فكاهيّة من المواقف المصيرية. ففي غرفة التحقيق التي يوجد فيها عدد من المعتقلين أوجههم إلى الحائط، كان يأتي أحد المحققين، ويضرب رؤوس الموقوفين بالحائط، فتخرج نغمات آهات مختلفة. فلذلك «خرجت في رأسي صورة شخص يعزف على البيانو بنغمات متفاوتة، وهذا ما أضحكنني بصوت عالٍ، وعرّضني للضرب عندما قلت له أنتم تعزفون برؤوسنا بيانو، «[3]. أما حسّان عبدالرحمن (موسيقي في فرنسا حاليًا، اعتقل 1988 - 1995)، فكانت له استراتيجية مشابهة لذلك قوّتْه، وصبّرته لأطول وقت ممكن، حتى تخرج زوجته من المنزل التي كانت تقطنه في ذلك الوقت، وهو ما نجح به في النهاية[4]. ومالك داغستاني (اعتقل 1987 – 1996)، وصل إلى مرحلة أنه فكّر عمليًّا في الانتحار، وحاول ذلك عن طريق وضع رأسه في الشرّاقة في المنفردة، وضغط برجليه على الحائط ليكسر رقبته، ولكن لم تصل رجلاه إلى الحائط، لذا لم تنجح المحاولة. لكن ما كان يدعمه هو كبرياؤه وحفاظه على المعلومات، وحتى فوبيا الأماكن المغلقة قد اختفت بعد اليوم الأول[5]. فالحفاظ على المعلومات وعدم تسريبها كانا أيضًا الاستراتيجية التي اتّبعها هيثم قطريب (اعتقل 1982 ومن 1987 في صيدنايا حتى 1991)، ليصبر على التعذيب أيضًا[6].

الترتيل الموسيقي والغنائي سواءً أكانت همسًا، أم بكاء بصوت عالٍ أو مكبوت، والبقاء صامتًا، أو النوم لأوقات طويلة، هي تقنيات تبنيها النفس كنوع من أنواع ردة الفعل للتجربة السجنية. إن ما يهم ليس تحديد الممارسات التي لحقت بالجسد والروح من تعذيب، ولكن «كيف تتفعل» من خلال الممارسات الثقافية في السجن[7]. من هنا، إنّ لبّ البحث ليس طريقة المراقبة وتقنيات التحكم

(1) مقابلة مع الكاتب ابراهيم بيرقدار (معتقل من صيدنايا)، نيسان 18، 2022.
(2) مقابلة مع الكاتب أسعد شلاش (معتقل من صيدنايا)، نيسان 24، 2022.
(3) مقابلة مع الكاتب بدر زكريا (معتقل من صيدنايا)، نيسان 22، 2022.
(4) مقابلة مع الكاتب حسّان عبد الرحمن (معتقل من صيدنايا)، نيسان 22، 2022.
(5) مقابلة مع الكاتب مالك داغستاني (معتقل من صيدنايا)، نيسان 21، 2022.
(6) مقابلة مع الكاتب هيثم قطريب (معتقل من صيدنايا)، نيسان 19، 2022.
(7) Michel Foucault, «History of Sexuality», 82.

والتعذيب، بل الأفعال أو التقنيات المعاكسة لها. وللتمكن من فهم تقنيات السلطة وتلك المتعلقة بمجابهتها في السجن، يجب الأخذ بعين النّظر أولًا «أن السلطة (تقنيات المراقبة والتحكم) تُمارَس من نقاط متعددة في حالة غير متساوية وبعلاقات غير ثابتة»[1]. فهذا يشرح ببساطة أننا لا يمكننا أن نسلّم بأنّ السلطة ممارسة فقط، عبر ثنائية القوي والضعيف، أو المتحكم والمتحكم به، لأنّ الموضوع أعقد من ذلك بكل تأكيد، لوجود تأثير متبادل، ويمكن دائمًا للمتحكم به أن يقاوم. وأن يُسجن الجسد لا يعني التسليم للأمر، وأن المعتقل فقط موجود في منزلة ميؤوس منها، ولا يمكن أن يتفاعل ويردّ على تقنيات المراقبة والتعذيب. إنّه يستخدم دائمًا تقنيات الروح التي تؤثر في الجسد والروح للمقاومة والتصدي لتجربة الاعتقال. وأحد هذه التقنيات هي التقنيات الروح المتعلقة بالموسيقا.

التخيل الموسيقي والممارسات الفردية السجنية

إنّ التّخيّل الموسيقيّ يعدّ من التقنيات التي يقاوم بها الروح والجسد معًا. تقنيات ممكنة متخيلة من أجل الاستقرار النفسي، لا يتعدى صداها أفرادًا محدودين، وفي أغلب الاحيان تكون منفردة. تُبتكر لتحارب الهدف الأساسي للتجربة السجنية وأسر الحريات. فاعتمادًا على القدرة الإبداعية الفردية أو الجماعية، تتنوع هذه الممارسات، وتسمو بها النفس لاستقرار النفس. ومن جانب آخر، إن التخيل الموسيقي هو مما تبقى من الوجود الجسدي للسجين، فبه يستدل على كيانه في هذا الحيز الضيق، سواءً أكان في زنزانة أم في مهجعٍ ما.

مثال على هذه التقنيات الفردية هو ما حدث مع بدر زكريا فالتخيل الموسيقي عنده مختلف. إنّ استخدامه لتخيله أقرب إلى فيلم سينمائي في لحظة ضعف وكثافة في التفكير. مع الإشارة إلى أن شغفه كان المسرح والسينما. هذا الشغف بالفن والمسرح الذي لجأ إليه في أثناء اعتقاله في الزنزانة حتى يدافع عن استقراره النفسي، ومقاومته جعلته يستحضر زوجته أمامه. فيقول «ما قوّاني فعلًا في أول حبس انفرادي كان هو قدوم زوجتي إلي بالخيال في المنفردة، كبرت جدران الزنزانة وبدأ الضوء يأتي من كل مكان، وبدأت أغني لها سنة عن سنة عم تغلى عقلبي عهد الولدنة، وبدأت كلّ ذكرياتي تأتي إلي وكأنني أشاهدها على حائط الزنزانة بموسيقا حزينة، وكأنها عرض سينمائي لي»[2].

(1) المرجع السابق، 95.

(2) مقابلة مع بدر زكريا.

وبشكلٍ مشابه، كان إبراهيم بيرقدار في زنزانته يؤدي التخيل الموسيقي أداءً يكسر القيود التي كانت مفروضة عليه فيها. لقد كان هدف تلك الزنزانة ألا يتكلم معه أحد، وألا تكون أي ردة فعل للسجان غير إدخال الطعام إليه وعدم الكلام. لذا، ولتحدي تقنيات السلطة المفروضة في الزنزانة «كنت أصرخ بأعلى صوتي مع أني أعرف بأنهم لن يردوا علي. بعد ذلك أصبحت أغني ما يجعلني سعيدًا ومطمئنًّا، ولأقتل الوقت بنفس الوقت. أحببت كثيرًا أن أقوم وأؤدي رقصات الدبكة بشكل حماسي، وأرقص وأنا أغني أغاني لـ وديع الصافي أو نصري شمس الدين»[1]. ومثله متوازنًا في الرّوح والجسد كان حسن كامل (اعتقل 1987 – 1994)، فأكثر ما يقويه نفسيًّا هو اهتمامه بروحه، إذْ كان يتذكر دائمًا ما يقوّيه فيقول «ألهمتني جملة عبد العزيز الخير التي كان يقولها لي عن الاعتقال «الانهيار الروحي هو أخطر من انهيار الجسد»، فكان الغناء والدندنة الممارسة التي كانت تشتتني من جو التحقيق، وترمم من روحي بشكل فعلي، وبالإضافة لذلك كنت آكل ما يقدم لي من طعام وأطهر جروحي حتى تطيب، وأعقد الصداقات مع الفئران التائهة، والحشرات كالعناكب إذا وجدت»[2].

عند التفكير في تقنيات السلطة والمراقبة في السجون، والهدف من هذه الممارسات في تدمير المسجونين جسديًّا، وفي آليات التعذيب المرتكبة في حق المعتقلين، فإن التخيل الموسيقي هو بحد ذاته مقاومة؛ إذْ يخلّ أوّلًا بتوازن القوى في أهداف الحبس الانفرادي بإفقاد الفرد عقله، وثانيًا يوصل إلى الاستقرار النفسي، عبر الممارسات التي تهدف إلى التمكين في القدرة على البقاء بأقل كمية ممكنة من الخسائر النفسية، في حال أن الضرر الجسدي لا يمكن تفاديه بأكثر من معالجة جروحه.

إمكانية الغناء بدون تخيّل

عند الانتقال من الزنزانات الفردية إلى المهاجع، تتغير الممارسات الموسيقية بتغير المكان، والمساحة، وتقنيات السلطة التي تدفع النّفس إلى ابتكار آليّات مقاومة جديدة، بقدر ما تمنع حريات معينة للمعتقلين والمعتقلات، فمن رحم الألم تخرج ممارسات تخفف من وحشة السجن، وتجعله اعتياديًا. إنّ فكرة ألفة المكان هنا مرتبطة أساسًا بمعرفة الإمكانيات المتاحة للشخص المعتقل، ويمكن أن يوظفها في ابتكار آليات دفاعية لتؤنس الروح، وتعزز شعور مقاومة كل

(1) مقابة مع «إبراهيم بيرقدار».

(2) مقابلة مع الكاتب حسن كامل (معتقل من صيدنايا)، أيار 05، 2022.

التقنيات. بما يشبه التخيل الموسيقي، إن المساحة الصوتية وتلك البصرية المحدودة للمعتقل في السجن تساعده في معرفة البيئة المجاورة على الرغم من حدوده المرئية، فكلّ ما يتبقى للشخص المسجون هو بعض الحواس التي تتعزز بحدود الرؤية. ومعرفة نظام المراقبة لفهم آليات السلطة تعدّ من أهم العوامل التي تساعد المعتقل في خلق ممارسات موسيقية. فحسين كامل، كان يعرف الأوقات وتغير المناوبات عن طريق وجبات الطعام وتغير الأكل[1]. وإبراهيم بيرقدار كان يستطيع أن يعرف الأوقات عن طريق تسرب صوت الأذان من مسجد قريب في زنزانته في مراحل اعتقاله[2]. حساسية الأُذن هذه، ورؤيتها استثنائيًّا الأبعادَ والمساحات السجنية، يمكّنان المعتقل من فهم أكبر لهذه الشبكة المعرفية التي تنسجها آليات السلطة. فبهذه الشبكات المعرفية للسجن، يستطيع من في المعتقل أن يحدد آليات يمكن لها أن تساعده في الفعل المقاوم الذي يعزز آليات الروح للبقاء، ويمكّنها من التأقلم مع الوضع السجني الذي يختبرونه دوريًّا.

بهذه الظروف، والتمسك بالاطلاع على نظام المراقبة السجني، يُتاح للمعتقل أن يخلق مساحات موسيقية، يستطيع أن يقاوم بها وعبرها آليات السلطة الّتي يحدّد اختلافها وطبيعة المعتقل نوعَ الممارسات الموسيقية في كل مكان. فعوامل متعلقة بحجم المكان، والاستقرار الزمني، ودخول معدات أو تهريبها في صيدنايا، ووجود خبرات ومؤهلات موسيقية، واختلاف الخلفية الثقافية والسياسية، واختلاف الأجيال العمرية والزمان، واختلاف نظام الرقابة في المعتقلات تلعب دوراً أساسياً في وجود ممارسات سجنية موسيقية داخل المعتقلات. وعودةً إلى المقابلات، وحصرًا مع المعتقلين في المكان المذكور في هذا البحث، فإن الغناء والموسيقا ظهرا جماعيًا وفردياً بعدة أشكال وأنماط.

صيدنايا الكبير بممارساته الثّقافيّة

في سجن صيدنايا بين العامين 1987 و1996، وهي المرحلة الزمنية التي أجريت فيها مقابلاتٍ مع مشاركين ، نرى أنّ اختلاف الحقبة الزمنية والظروف السياسية وخلفيات المشاركين قد أضافت كثيرًا إلى المشهد الثقافي عامّةً، والموسيقي خاصّةً في صيدنايا. وطبقًا للمقابلات، فإن الأغاني التي أُعيد أداؤها في السجن عديدة ولا تقل عن المئات، في حال عددْنا أنّ السجنيّة ممارَسةٌ موسيقيّةٌ،

(1) مقابلة مع حسن كامل.

(2) مقابلة مع إبراهيم بيرقدار.

سواءً أكانت غناءً أم أي ممارسة موسيقية أخرى حدثت من وراء القضبان. هذه الأغاني تقريبًا نسخةٌ شبه الأصل عن تلك التي كانت تُغنَّى خارج المعتقل، وهي كنوع من الذخيرة الموسيقية التي كانوا يحظون بها قبل اعتقالهم. من هنا، نجد أنّ هذا النوع من الأغاني هو الأكثر رواجًا بين المعتقلين، ولا سيّما في المراحل الأولى قبل بدء إنتاج أغانٍ سجنية بامتياز. ووفقًا للمقابلات والمعلومات المعطاة، يمكن تقسيم الممارسات الموسيقية إلى مراحل زمنية متعددة تميزت بتميز الممارسات بشكل تدريجي في موسيقا صيدنايا. هذا التقسيم الزمني هو من تكويني أنا كمحاولة للترتيب الزمني وفهم التواريخ بتقدم الموسيقا في صيدنايا وذلك من خلال المقابلات وأيضاً بعد العودة للمشاركين للبحث.

الأولى تمتد وفقًا للشهادات في 1987 تقريبًا حتى عام 1990، أي منذ افتتاح معتقل صيدنايا حتى بعض الشهور من وصول المعتقلين، وفيها نُقلت جميع الخبرات الموسيقية من معتقلات سورية مختلفة مثل فرع فلسطين والتحقيق إلى صيدنايا.[1] الثانية امتدّت من آواخر 1988 حتى 1990، هذه المرحلة متضمنة الاستحباس الموسيقي. وصلت الممارسات الموسيقية أوجها في عام 1990 وبدأت بالاندثار من آواخر 1990 حتى 1992[2]. عندما نقول الاندثار الموسيقي لا نعني بكل تأكيد أن الموسيقا توقفت بل خفت وتيرتها على أن تكون منظمة باشكال جماعية. طبعًا هذه المراحل ليست دقيقة تاريخيًّا، ومعتمدة على تقديرات المشاركين الذين لم يستطيعوا أن يحددوا وقتًا ثابتًا لأسباب عديدة منها الذاكرة والتذكر.

المرحلة الأولى كانت منذ بدء افتتاح السجن في 1987، حيث كان وصول المعتقلين إلى صيدنايا نوعًا من أنواع الاستقرار السجني لهم، بعد المرور بمراحل اعتقال متفاوتة في أفرع أمنية، تعرضوا فيها لوابل من العذاب الجسدي والنفسي[3]. وبطبيعة الحال، هذا الاستقرار لا يعني أبدًا التقليل من

---

(1) العديد من عمليات تصنيع الآلات بدأت في فلسطين، ولو أُتيح لي الفرصة والوقت، لكنت شملت فرع فلسطين كولادة للموسيقا السجنية السورية، وتتبع هذه التطورات في صيدنايا ومعتقلات أخرى. ولكن المدة الزمنية المحددة هي لصيدنايا للتحقق من وجود أغنية سجنية.

(2) وصل فرج بيرقدار إلى صيدنايا من تدمر إلى صيدنايا في عام 1992. وقد شهد بقدومه ممارسات موسيقية متعددة ويعتقد من خلال الفترة التي قضاها في صيدنايا أن الموسيقا لم تتوقف حتى أقل تقدير حتى عام 1998، بعكس الروايات الأخرى من المشاركين الذين يؤكدون على أن فترة الاندثار والانحصار كانت في عام 1992.

(3) «سجن صيدنايا.. «مسلخ بشري» في سوريا». في الجزيرة نت. نيسان 24، 2022. آخر تصفح آيار 20، 2022. https://bit.ly/3CcIsKG .

معاناة صيدنايا المعتقل الكبير، بل أؤكد هنا أن الاستقرار وتقليل نسبة التعذيب هما ما جعلا صيدنايا معتقلًا أقل وطأة من غيره. المدّة الأولى لأغلب المشاركين في البحث كانت لتعرف المحيط والزملاء الجدد ذوي الخلفيات المختلفة، ومنهم من كانوا من الخلفيات والانتماءات السياسية نفسها. في اعتقاد شلاش «لا يمكن أن يخطر ببال المعتقل إلا اللحظات الأخيرة قبل الاعتقال. ما كان يأتي لبالي هو الحفلة التي كنت أعزف بها والتي بانتهائها تم اعتقالي والعود الذي أخذوه مني»[1]. بدأ حلم الموسيقا مع فكرة أسعد شلاش بأن حلمه الموسيقي انتهى لأنه معتقل سياسي، وهو متأكد أنّه لن يخرج قريبًا. فهذه المرحلة بدأت قبل الدخول إلى صيدنايا بالنسبة إلى شلاش. بدأت في فرع فلسطين وامتدت حتى وصوله إلى صيدنايا. لذلك أول ما بدأ به هو «أنني أحضرت قطعة من الخشب تشبه زند العود فقط. فقط لأستطيع أن أمرّن أصابيع يدي ولأحافظ على مرونة الأصابع. رسمت على هذه الخشبة العلامات الموسيقية والمفاتيح، وكنت أمرر يدي عليها وكأنني أعزف وهذا فترة ثلاث شهور من اعتقالي»[2].

والمرحلة الثانية كانت مرحلة الاستقرار السجني، فيها بدأ المعتقلون بابتكار أساليب لصنع الموسيقا. ومن خلال المقابلات أيضًا، ظهر أنّ صيدنايا يُعدُّ من أوائل المعتقلات التي بدأت بصناعة الآلات الموسيقية من لا شيء. لذا يمكن تلخيص هذه المدّة بأنها اختمار ونضوج للمخزون الموسيقي والثقافي الفني للمعتقلين، وقد حدث في فروع أمنية مختلفة، مثل فلسطين على سبيل المثال، فتمظهر هذا النضوج والتطور للممارسات الموسيقية عبر عدة مساحات فنية متعددة، وانتشر عبرها المسرح والممارسات الموسيقية المتعددة لاحقاً. إحدى تلك المساحات هي مقهى فشيفش كأول حيز عام حقيقي ربما في سوريا، وكانت كلها أقرب إلى الصالونات الأدبية ولكن في المعتقل، ف „هذا المقهى مكان لتبادل الأفكار والأداءات الثقافية المختلفة من موسيقا، لنقاشات، لأداءات مسرحية وموسيقية وليالٍ للسمر والاحتفال، عبر صنع كراسٍ ومنصات من صناديق البيض ومواد أولية«[3]. هذا لا يمنع أن أذكر أن هذا الحيز احتوى «للنشاطات الثقافية والفنية الأخرى ، الثقافية منها والرياضية والاجتماعية، والمكتبة العامة، وصالون حلاقة، ومكان للمشغولات اليدوية، وفسحة للتأمل والخلو بالذات، فكان (الجناح المُعتَرض) الذي يمثل المجال الحيوي الحقيقي للحياة

(1) مقابلة مع أسعد شلاش. 17.04.2022.

(2) المرجع السابق.

(3) مقابلة مع حسّان عبد الرحمن.

العامة»[1]. هذا التصنيف يُرجح لعام 1988، لأنها السنة التي وصل فيها حسّان عبد الرحمن، ووجد أول عود مصنوع من وعاء بلاستيكي يُستخدم للمياه، مُركب عليه أوتار من البطانيات العسكرية»[2].

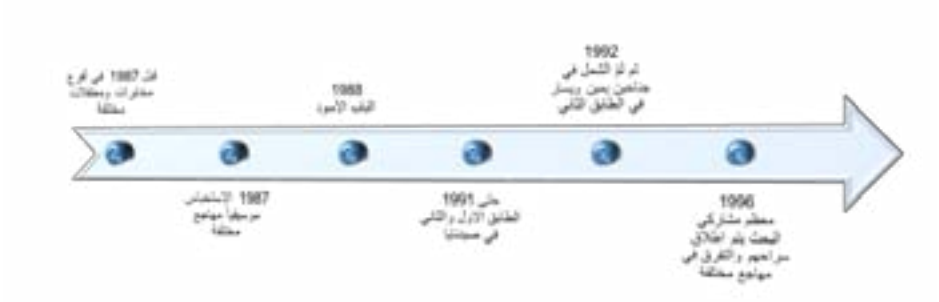
أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة تراجع هذه الممارسات الثقافية الهائلة، إلى درجة توقفها بشكل كبير في بداية التسعينيات ولكن ليس بشكل كامل. أسباب كثيرة أدّت إلى ذلك، منها الإفراج عن بعض الموسيقيين المؤسّسين للموسيقا في صيدنايا، وتسرّب خبر إطلاق سراح المعتقلين، وتغيير المهاجع لبعض المعتقلين، فهذا جعلهم في حالٍ من الانتظار والتحضير للخروج. بالإضافة إلى ذلك، إن تصنيع الآلات الموسيقية رافقتها حملات عديدة لتكسيرها من قبل السجانين في مرات كثيرة، أو مصادرتها في مرات أخرى. وهذا كان يعني إعادة تصنيع هذه الآلات مرة أخرى والمرور في فترات من الإحباط ولكن مقاومة النفس كانت دائما تنتصر وتعيد بناء وتصنيع هذه الآلات بعد اكتساب خبرة كبيرة في ذلك. أما المرحلة التي يتذكرها بدر زكريا لبداية نهاية الممارسات الموسيقية فكانت في «4 من شهر شباط 1992 حيث أن المعتقلين تم عزلهم عن مقتنياتهم الشخصية وبالتالي لم تتواجد بعض مقتنياتهم الموسيقية تحضيراً واستعداداً للافراج المرتقب لهم»[3]. ولهذا السبب أصبح المعتقلين منشغلين ومترقبين لاحتمالية الافراج عنهم قريباً وتم نقلهم إلى مهاجع مختلفة. وبهذه المرحلة لا أجزم بأن الموسيقا توقفت، بل قلّت ولم تكن بالشكل الجماعي، بل ربما استمرت بشكل فردي أو شبه جماعي ولكن ليس كظاهرة مميزة ثقافية.

في التكوين الموسيقي في صيدنايا

على الرّغم من محاولتي لإحصاء الموسيقا والمحاولات الموسيقية في صيدنايا، إلا أنا هذه المهمة شبه مستحيلة لأسباب عديدة، منها الذاكرة والتذكر، ومنها أيضًا صعوبة التواصل مع بعض الأشخاص لأسباب صحية، أو بسبب وجودهم في سوريا، أو للأسف إنّ بعض المعتقلين المفرج عنهم قد وافتهم المنية. وبناءً على هذه المعطيات، كوّنت صورة هي بالتأكيد غير كاملة، ولكن تساعد في فهم التكوين والتشكيل الموسيقيّين لسجن صيدنايا، وهي في جميع الأحوال محصورة بالمعتقلين اليساريين في هذا البحث. البحث مجمل في أماكن محددة من صيدنايا وهي الطابق الأرضي في

(1) مقابلة مع بدر زكريا.
(2) مقابلة مع حسّان عبد الرحمن.
(3) مقابلة جماعية «بدر زكريا».

المهجع رقم 2 يسار ب وهو حيث كان هيثم قطريب. وأيضاً في الطابق الثالث بالمهاجع العشرة كاملة أ يسار. وجميع الممارسات الموسيقية وبالرغم من مرورها بالباب الأسود إلا أنها انتهت جميعها في الطابق الثالث في المهجع المعترض كمنصة لهذه الممارسات. وعلى الرغم من محاولتي أن أحدد الأماكن التي صدحت بالموسيقا، إلا أن ذلك غير ممكن بسبب تنقل الموسيقيين من مهجع إلى آخر ومن جناح إلى آخر. فبعض المشاركين ذهبوا في مراحل زمنية مختلفة إلى الطوابق الأولى والثانية في صيدنايا حتى نهاية 1991 وبداية 1992 حيث تم لمّ الشمل مرة أخرى في جناحين (يمين ويسار) في الطابق الثاني.



رسم توضيحي 1 تنقل موسيقيي صيدنايا زمنياً

تنقسم المجموعات السجنية الموسيقية إلى عدة مجموعات، بعضها كانت فقط للعزف، وأخرى للغناء والعزف، ومجموعة للرقص والمسرح، وبالتأكيد يوجد تداخل بين هذه المجموعات فيما بينها، مثل حالة المسرح، وكان الرابط الأساسي لتكوين هذه المجموعات هو نوع الآلات الموسيقية التي يستطيع العازفون عزفها، إضافة إلى المنتج الموسيقي. فأحد عازفي الجيتار في صيدنايا (تم حذف الاسم لعدم الحصول على تصريح بذكره) على سبيل المثال «كان مجموعة وحده بسبب صناعته وعزفه للجيتار الوحيد في صيدنايا»[1]. أما هيثم قطريب فكان يعمل ضمن الأعمال المشتركة، ويكوّن ثنائياتٍ مع عازفين خارج مجموعة شلاش و«أبو الندى»، فتعاون مع غسّان جباعي بأغنية «الحصان» كجزء من مسرحية جباعي. وأيضاً هنا لابد أن أنوّه إلى أن حسّان كان يعزف ويغني مع أبو الندى وعزف أيضاً في مربعانية خضر جبر. أما جناح هيثم قطريب كان منفصل عن كل مجموعة

(1) المرجع السابق.

الموسيقيين المشاركين في البحث على الرغم من تواجدهم في نفس الفترة الزمنية، فجناح قطريب كان قاطنيه متهمين بالانضمام إلى البعث الديمقراطي، أخوان مسلمين، أو ناصريين[1]. جميع مشاركي البحث باستثناء هيثم قطريب كانوا في الباب الأسود[2] في جناح ألف يسار. فقبل عدة أشهر من آخر عام 1988 «كان جميع المشاركين [في البحث] متفرقين في مهاجع مختلفة»[3]. وأيضًا عمل مع محمد علي (عازف بزق) على العزف والبناء الموسيقي. وعمل على كلمات صقر عليشة لأغنية «سنكتب شعرًا». فبهذا التشكيل الذي ذكرته إن موسيقيّي صيدنايا كانوا مجتمعين، ويعملون ضمن مجموعات منفصلة أحيانًا، وأحيانًا أخرى متشاركة في إنتاج الأغاني والعروض الموسيقية.

أما في الجانب التعليمي الأكاديمي للموسيقا، فأرى أن كلًّا من أسعد شلاش، و«أبو الندى» (سمير عبدو)، وهيثم قطريب، كانوا من المعلمين والأساتذة في التعليم الموسيقي، وأصحاب المعرفة في الموسيقا عزفًا وقراءةً للنوتة الموسيقية. فأذكر على سبيل المثال أن أسعد شلاش كوّن أول معهد للتعليم الموسيقي في صيدنايا في عام 1988[4]. عشرات الطلاب اهتموا بتعلم العزف على العود، فأعلن عن دورات تدريبية للطلاب عبر كتابة «إعلان على ورق باكيت السجائر»[5]. تخرّج من هذه الدورات العديد من الطلبة، مثل إبرهيم بيرقدار الذي له باع كبير في السجنية في صيدنايا. فهذه الدورات تضمنت دروسًا في الصولفاج ودروس للمقامات والغناء[6]. وهو من قام برفع الوعي الموسيقي والمعرفة الموسيقية في سجن صيدنايا، عبر الدروس التي قدّمها. أما أبو الندى (سمير عبدو) فهو المعلم، وقد اعترف بذلك شلاش لوأد الفتنة بعد أن حدثت تظاهرة

---

(1) هذه هي أحد حدود البحث هو أنه بكل تأكيد كانت توجد ممارسات موسيقية مختلفة باختلاف المهاجع وأماكن الاعتقال في صيدنايا. فلم يتطرق البحث لكل المهاجع أيضاً لكل من كان معتقل أو كان ينتمي لاتجاهات سياسية مختلفة عن مجموعة المشاركين في البحث. فالمشهد الموسيقي في صيدنايا قد يتغير بتغير المشاركين مثل المعتقلين بتهمة الانتماء للاخوان المسلمين على سبيل المثال.

(2) الباب الأسود هو جناح في الطابق الثالث في صيدنايا. في الأحوال العادية فإن الجناح يتكوّن من 10 مهاجع. الباب الأسود يتكوّن فقط من 4 مهاجع. سُمي بالباب الأسود بسبب بابه الحديدي ولونه الأسود. بعكس الأجنحة الأخرى فإنه لايوجد باب شبك يفصل بين السجانين والمعتقلين، بل كان الباب الفاصل هو باب أسود وكان يُستخدم لعزل المعتقلين المعاقبين حتى يفصلهم أكثر عن عالم الرفقاء والزملاء. فلايعرف المعتقل في الباب الأسود الزمن أو الوقت.

(3) مقابلة جماعية «بدر زكريا».

(4) مقابلة مع أسعد شلاش.

(5) المرجع السّابق.

(6) المرجع السّابق.

موسيقية كما يقول داغستاني[1]. فكان ل شيخ الكار (اسم آخر ل»أبو الندى») دورٌ مهمٌّ جدًّا في تعليم المعتقلين الموشحات والقدود. وأيضًا في الاختلاف مع المنافسين الموسيقيين الذي كان بحد ذاته طريقة لتراكم المعرفة بين شلاش و«أبو الندى» عبر اختبارها[2]. كان الرّاديو دائمًا هو الفصل بينهما أو بين أيٍّ من الموسيقيين، عندما تُعرض الأغنية التي اختلفوا على بعض تفاصيلها[3]. أما هيثم قطريب، وهو أيضًا من موسيقيي صيدنايا، فكانت عنده ثنائيات في عمله الموسيقي، ويتشارك خبرته الموسيقية مع باقي المعتقلين، وأضاف بصمته في صيدنايا عندما أسّس حلقات دراسية موسيقية باسم «التذوق الموسيقي»؛ إذْ كان يشرح عملية الإحساس والتذوق الموسيقي لبعض الأغاني، عبر سبر معاني كلمات هذه الأغاني، وارتباطها بالموسيقا مثل أغنية «أيظن» على سبيل المثال».[4]

ولادة الآلة الموسيقية في ظلام السجن

الآلة الموسيقية وإمكانية وجودها في المساحة السّجنيّة ليستا خاصية تفرّد بها صيدنايا فقط، بل انتقلت هذه الخبرة من معتقلات أخرى قبل البدء بها فيه. ولكن ما تميز به هو قدرة تصنيع آلات موسيقية بجودة عالية في مرحلة متقدمة بعد تراكم الخبرات في التصنيع، إضافة إلى العدد الكبير من الآلات الموسيقية، وتنوّع هذه الآلات وتعدّد أشكالها. وربّما سُجِّلَت فكرة صناعة آلة موسيقية في السجن لأوّل مرة من خلال فرع فلسطين كما يروي داغستاني في مقالته، عندما استطاع أحد المعتقلين أن يُدخل قصعة (إناء معدني للطعام)، ومن خلاله جرى التعديل، وجعلت عودًا معدّلًا يعزف عليه، وذلك عبر أدوات بسيطة بالإضافة إلى الوعاء، مثل أعواد البرتقال للتحكم بالأوتار وخيوط الجوارب والبطانيات لتحاكي أوتار العود.[5]

شرح الصور مقتبس من أسعد شلاش والصور من تصوير إيلاف بدرالدين.

---

(1) داغستاني: على مقام الصّبا. مقالة الجمهوريّة.

(2) المرجع السّابق.

(3) مقابلة مع حسان عبد الرّحمن.

(4) مقابلة مع هيثم قطريب.

(5) مالك داغستاني. «على مقام الصّبا».

1. عود القصعة عبارة عن قصعة حديد صغيرة ثبتت عليها قطعة من صندوق خشي بواسطة مسامير، الاوتار خيوط من المواد المتاحة . صُنعت نسخة طبقة الأصل عن آلة صيدنايا من قبل أسعد شلاش (صورة)

2. عود المستطيل . قطع خشبية من الصناديق مجمعة بواسطة الغراء لتشكل صندوق 30، 45، 10 سم والوجه يكون من الخشب الخفيف والزند لا يختلف عن زند العود الطبيعي، صُنعت نسخة طبقة الأصل عن آلة صيدنايا من قبل أسعد شلاش (صورة)

3. عود الورق المقوى، صُنعت نسخة طبقة الأصل عن آلة صيدنايا من قبل حسّان عبد الرحمن: عبارة عن مجموعة ريش تشبه العود الحقيقي لكنها من الورق المقوى والوجه كذلك خشب خفيف والزند كما العود الطبيعي ملاحظة:الاوتار من المواد المتاحة بعد فتح الزيارات اصبحت الاوتار عادية (صورة)

من قام بتصنيع هذا العود كان أسعد شلاش[1]. وقام بتصنيعه عبر «غزل خمس خيطان من البطانية، وجدلها مع بعضها البعض بدرجات متفاوتة لتناسب أوتار العود. وتم تثبيتها بثقوب في الجزء الخشبي عبر أعواد الفواكه. أصبح عندنا آلة هي ليست عودًا، ولكن ربما هو عود ممّا قبل التاريخ، وريشة العود كانت مصنوعة من البلاستيك الذي تم قطعها من علبة سائل الجلي»[2]. من هذه الآلة نقل شلاش الفكرة معه إلى صيدنايا. وبشكل مماثلاً لهذه التجربة في فرع التحقيق العسكري في عام 1983 كان هناك ظاهرة ملفتة عند هيثم قطريب والتي استفاد منها لاحقاً ف صيدنايا. ففي المهجع 11 للرجال وبجواره مهجع رقم 12 للنساء، لعب الوجود النسائي دوراً تنشيطياً للمعنى الموسيقي والغنائي.

(1) مقابلة مع أسعد شلاش.

(2) المرجع السّابق.

«قمت بغناء أغنية سُمعت في مهجع النساء. فردت أحداهن بالغناء كذلك. فذهبت إلى الحائظ ودققت عليه بعض الإيقاعات الموسيقية كإيقاع الوحدة والمقسوم والفالس. فردت احداهن بتقليد نفس الإيقاعات واستمرت الحالة على هذا المنوال لفترة طويلة. فأتت الفكرة مع «أبو علي» في صناعة أول آلة موسيقية مصنوعة من البيدون. فكانت الاوتار من خيطان الجوارب والريش من ياقات القمصان الداخلية البلاستيكية، وعندما سمع السجان الموسيقا أعتقد أنه يوجد راديو داخل المهجع بعد أن قبّحهم، مما أضطرنا أن نكسر الآلة الموسيقية لتجنب العقاب»[1].

طبقاً لشلاش «حيثما وُجد موسيقي، فبكل تأكيد سيتواجد معه آلة موسيقية»[2]. فلذلك إذا استقصينا أكثر فإننا سنرى بان حقل صناعة الآلات الموسيقية السجنية هو غني جداً ولكن غير موثق. فهنا في عام 1983 يوجد عود تم تصنيعه من قبل قطريب في فرع التحقيق. وأيضاً يُحكى بأن فاتح جاموس ومن خلال علاقته الوطيدة مع مدير سجن تدمر، سمح له أن يصنع عود من القصب. وأيضاً يُسجل في أوائل الثمانينات أن «أحد المعتقلين من السويداء، استطاع أن يصنع ناي من خلال خرطوم بلاستيكي، وهذا الناي كان يصل إلى علامتين موسيقية فقط لنعزف عليها مثل الدبكة»[3].

الاستحباس موسيقيّاً

الاستحباس موسيقياً هي أحد الظواهر التي لحظتها في مقابلاتي مع مشاركي البحث وهي مرحلة الاقتراب من الحلم الموسيقي. وأسمّيها الاستحباس موسيقيّاً لأنّ المعتقلين فيها يحاولون أن يقطنوا المعتقل، ويتكيّفوا مع الظّروف التي يعيشونها. وهي مبنيّة على فكرة الحاجّ صالح «الاستحباس»؛ إذْ يبدأ المعتقل بتذييل المعوّقات الّتي يعيشها ويحوّلها إلى أهداف للتّخلّص منها[4]. ويفكّر في الطّريقة العمليّة والظّروف المتوافرة لتحقيق أهدافه، وتحسين نمط حياته، وتغيير الرّوتين المتكرّر عبر الممارسات الثّقافيّة والموسيقيّة. في اللغة إضافة «ا س ت» إلى الفعل تعني طلب وجوب الفعل. فمن يستحبس كما يشرحها فرج بيرقدار « هومن يطلب وجوب الحبس، أي

(1) مقابلة مع هيثم قطريب، متابعة البحث. آذار 13، 2023.

(2) مقابلة جماعية. «أسعد شلاش».

(3) مقابلة جماعية «أسعد شلاش.

(4) ياسين الحاجّ صالح. بالخلاص يا شباب. -202 210.

أن يتكيف معه»[1]. ويضيف حسّان «نعم، هذا صحيح وهو ما وجدناه بالفعل عندما استغربنا من وجود المعتقلين القدامى والذين هم معتادون على أن يمشوا 10 كيلو مترات يومياً داخل المعتقل على سبيل المثال كنوع من أنواع نجاحهم في أن يضعوا روتينهم اليومي وتقسيم اليوم إلى نشاطات تتكيف مع طول النهار والليل»[2]. ومن علامات الاستحباس هو عندما يستطيع المعتقل أن يفصل العالم الخارجي بما هو داخلي. فيؤمن ويقتنع بأن هذا واقع جديد يجب أن يعيشه. فيؤكد على هذا إبراهيم بيرقدار عندما رأى أول منام في صيدنايا وكان فحوى المنام عن صيدنايا. فعرف أنه منذ هذا الحلم، بدأ يستحبس في صيدنايا[3].

ما قام به شلاش في فرع فلسطين وبداية مدّة سجنه قد تطوّر ليصبح عودًا مستطيلًا، يتكوّن أساسًا من خشب صناديق البندورة، والخضروات، والفواكه الّتي كانت تأتي اليهم. أتت فكرة العود المستطيل لشلاش عندما شاهد فرقة العاشقين يعزفون بعود مستطيل، فهذا حمّسه على أنه ربما قد يستطيع أن يصنع عوداً مماثلاً لهذا العود.[4] يختارون القطع المناسبة ويخبّئونها جانبًا. وفيما بعد، كان من الممكن بعد تجميعها أن يُصنَعَ عود آخر مختلف عن العود الأساسيّ من الإناء البلاستيكيّ أو المعدنيّ. وأصعب قطعة في العود المستطيل «كانت هي الزّند» الّذي تُثبَت به الأوتار، وعليه يصبح نسخة معدّلة من النّسخة الأولى. تقنية الأوتار بقيت ذاتها ولم تتغيّر، عن طريق خلط الخيوط من الجوارب والبطّانيّات لصناعتها. ويقول شلاش إنّه شهد أنواعًا أخرى لهذه الآلات الموسيقيّة الّتي كانت تُصنع من العجين والخبز مع بعضها في المرحلة الأولى لصناعة العود. وقد كانت صناعة الأعواد المستطيلة في صيدنايا ثورة، خصوصًا أنّها جرت بالإمكانيات البسيطة.

فإذا طبقنا هذا المصطلح موسيقياً فإننا نستطيع أن نقول بأن الاستحباس موسيقياً يختلف بشكل فردي وجماعي وهو مرتبط بالمبادرات الفردية والتي أصبحت لاحقاً جماعياً كما نرى بتعريف تقنيات أو ممارسات النفس التي تبدأ فردياً وقد تصبح جماعية. فهذه المرحلة زمنياً تمتد من 1987 حتى 1990. وتحتوي المبادرات الفردية لأسعد شلاش في التفكير في كيفية استخدام السياق السجني والمعتقل وتطويعه لخدمة الموسيقا. تبدأ هذه المرحلة بتصنيع للآلات الموسيقية المختلفة وتمر

(1) مقابلة جماعية «فرج بيرقدار».
(2) مقابلة جماعية «حسّان عبدالرحمن»
(3) مقابلة جماعية «إبراهيم بيرقدار».
(4) مقابلة جماعية «أسعد شلاش».

بالدورات الموسيقية. فيمكن أن نقول بأن فترة الاستحباس على سبيل المثال عند أسعد شلاش بدأت قبل قدومه إلى صيدنايا واكتملت بعد قضائه الأشهر هناك. بينما نفس المرحلة لابراهيم بيرقدار بدأت ببداية تعلمه على العود في عام 1990. وهذا بجميع الأحوال لايعني بأن المشاركين لم يستبحسوا منذ البداية ولكن التركيز هنا على الاستبحاس موسيقياً جماعياً وفردياً. فآخر عام 1988 وبداية 1990 كانت الفترة الزمنية لاستحباس مشاركي البحث، أي أن هذه الفترة الزمنية هي فترة التحضير وتطور الممارسات الموسيقية لصيدنايا تاريخياً.

الحلم الموسيقي

بعد الاستحباس موسيقياً أو خلاله وبتراكم الخبرات السابقة التي أتت من مراكز ومعتقلات مختلفة، فإننا نرى بأن الحلم والحقيقة الموسيقية المتمثلة بالممارسات الموسيقية والغنائية والادائية أصبحت واضحة أكثر، من خلال تنوع العروض والمناسبات. فهذا الحلم هو مرتبط وبشكل وثيق بتطور صناعة الآلة الموسيقية في صيدنايا. وجدت أنّ العود كآلة موسيقية أساسية مرّ بعدة مراحل. في هذه المرحلة، كانت طموحات المعتقلين اختراع أي آلة يمكن أن تعزف شيئًا ما أو تصنيعها. وكانت هذه المرحلة متمثلة بعود البيدون أو عود القصعة، أي أن الجزء الأساسي من هذه الآلة مكوّن من إناء معدني أو بلاستيكي، وعليه أوتار من خيوط الجوارب والبطانيات الموجودة، وكان كافيًا للاستئناس به، أو كما يقول عبد الرحمن وهو يضحك «كان يشبه كلّ شيء إلا العود، ولكن كان يعزف ويُخرج نغمًا»[1]. فأحد تجارب شلاش هو أنه صنع عودًا صغيرًا من الأدوات المذكورة نفسها، إضافة إلى علبة بلاستيكية لسائل الجلي. فبعد أن فرغت، «قمت بثقبها، وأدخلت عليها قطعة خشب، وربطت بها وترين، وأصبحت آلة موسيقية أعزف عليها»[2]. العود الأقدم من هذا المذكور كان عود العجين، وهيكله كان يتكون من «خبز وورق جرائد وبعض الغراء، ويكون وزن العود ثقيل جدًّا تقريبًا 3 كج وله رائحة كريحة»[3]. هذا العود المصنوع من الورق والعجين «لم ينجح، ولكن أعطى شكل العود. كان عمر هكذا أعواد ليس كبيرًا زمنيًّا لأنه يتشقق مع الزمن والوقت»[4]. وامتدت

(1) مقابلة مع حسّان عبد الرّحمن».
(2) مقابلة مع أسعد شلاش.
(3) مقابلة مع أسعد شلاش
(4) مقابلة مع حسن كامل.

هذه المرحلة لعدة شهور، وكان الوقت والأفكار الخلّاقة كفيلة بخلق عود على مستوى أكثر كفاءة من هذا العود فيما بعد. فهذه المرحلة هي جزء رئيسي من مرحلة الاستحباس وتمتزج معها ولكنها أصغر زمنياً وممتدة على طول فترة الاعتقال، لأن مرحلة التصنيع هي مرحلة مسمترة ولاتتوقف وقد تكون استمرت لفترات أطول بعد عام 2000.

موسيقا حقيقيّة

بعد مرور كلّ هذه التجارب وتراكم الخبرات واماكنية تهريب بعض الاوتار الحقيقية من خارج السجن عبر رشوة السجانين أو الحصول على الأوتار من خلال الزيارات، استطاع أسعد شلاش أن صنع عودًا بأوتار حقيقيّة، والعيب الوحيد فيه هو حجمه الصّغير فقط بسبب نوعيّة الخشب الموجودة هناك من صناديق الخضروات والفاكهة. في تلك «المرحلة في أواخر 1990، كان مسموحًا لنا أن يأتي أهلنا ليزورونا، فلذلك كانوا يعطوننا الأوتار الحقيقيّة الّتي استخدمتها بالعود. هذا العود تمّ تصنيعه مع بعض الشّباب الحرفيّن الّذين كانوا حرفيّين أصلًا في تصنيع الأعواد. وبالنّسبة لي تمّ كسر 3 آلات عود داخل السّجن»[1]. أحد المعتقلين كان مهندسًا معماريًّا وهو جميل أضنلي، واستطاع بسبب خبرته في الهندسة تصميمَ آلة العود بشكل يضاهي الآلات الموجودة في الأسواق الرّسميّة في عام 1990[2]. ربما بإمكاننا هنا أن نحدد بأن أنقى أنواع الممارسات الموسيقية في صيدنايا وبأفضل أنواع الآلات الموسيقية المتواجدة هناك كانت في عام 1990. لتحديد التوارخ للفترة الزمنية لوصول الموجة الموسيقية أوجها في صيدنايا، ربما نقول بأن الفترة الذهبية وتحقيق الحلم في العزف الموسيقي وتعدد الممارسات الموسيقية وغناها كان بين فترة آخر 1989 حتى آخر 1991[3].

وبالتّقنيّات الّتي استخدمت لصناعة آلة العود، صُنِعَ البزق. وأوّل من صنعه في صيدنايا كان محمّد علي، وذلك عبر «أخذ الخشب من صناديق الفواكه، ووضعه بالمياه حتّى يتمّ طويه وتقويسه، وبعد ذلك يأخذ الشّكل الّذي نريده. وكان عندنا سجّان متعاطف معنا يجلب لنا أوتارًا»[4]. يحكي قطريب أنه في عام 1988 قام بتشكيل «عجينة ورق الجرائد والعجين وبعد ذلك قمنا بتشكيل شكل

(1) مقابلة مع أسعد شلاش.
(2) المرجع السابق.
(3) مقابلة جماعية. جميع المتقابلين أجمعوا على هذا التاريخ.
(4) مقابلة مع حسن كامل.

العود بعد أن نتركه لعدة أيام لينشف. فتزداد الصلابة ويصبح جاهز. هذا العود ثقيل جداً.وقمنا بصناعة الاوتار من خيوط الجرابات في البداية ونغزلها مع بعضها البعض لتصبح أوتاراً»[1]. ولكن بعد بضعة أشهر، تطورت صناعة الآلات الموسيقية في مهجع قطريب وذلك عبر طريقة مشابهة لطريقة شلاش، وذلك عبر أخذ بعض قطع خشب صناديق الفواكهة والخضروات المقدمة لهم، ونقعها في الماء حتى يلين الخشب وربطها ب مطاطة وبعض الغراء لتساعد الخشب على أن يبقى مقوّس وليبقى ملصوقاً. وعندما يجف الخشب يبقى بشكل متقوس[2]. أما في عام 1989، فشهد جناح قطريب نقلة نوعية وذلك بسبب تواجد حرفيين واستطاعتهم من ابتكار أدوات للنجارة ساعدتهم في تصنيع هذه الآلات. العود الواحد في جناح قطريب، كان يأخذ حوالي الشهر حتى يكون جاهز مستثنين في ذلك مرحلة إيجاد القطع الخشبية التي قد تطول حتى يتم البدء في تصنيع العود.

أما أسعد شلاش، وفي الجناحات والمهاجع التي انتقل إليها، فإنه يؤكد على انتقال خبرات صناعة الآلات الموسيقية من معتقلات وفروع أمنية قبل صيدنايا. فعند وصوله «سمعت بأنه في الفروع والمعتقلات السابقة، كانوا يصنعون الأعواد من العجين أو العلب البلاستيكية[3]». عند وصول أسعد إلى صيدنايا، وجد 4 أعواد عجين وعود من البلاستيك وعود الاناء. ففي عام 1988 وبعد شهرين من وصول أسعد إلى صيدنايا «قام بإعادة تصنيع عود خشب ومسكه أحد السجانين وكسره»[4]. على أثر ذلك، عوقب شلاش بأنه حُبس في الزنزانة لمدة شهر بسبب ذلك وفي أثناء قضاءه شهر العقوبة، قام بصناعة عود القصعة أي الاناء المعدني. وبعد الانتهاء من شهر العقوبة، نُقل أسعد إلى الباب الأسود وهناك صنع عود آخر. وفي مرحلة مابعد الباب الأسود وعند انتقاله إلى مهجع آخر، قام أسعد بصناعة عود ثالث هناك. كلّ هذه الأعواد تم تصنيعها في عام 1988 وتم كسر إثنين منهم.

وبعد الانتهاء من مرحلة الباب الأسود، مرّ أسعد ورفاقه بمرحلة استقرار، على أثرها استطاعوا أن يصنّعوا العديد من الأعواد المستطيلة. هذا الاستقرار أعطاهم القدرة على ابتكار أدوات لتصنيع الأعواد، مثل المنشار المصنوع من العلب المعدنية للمربيات على سبيل المثال[5]. ونفس الشي بالنسبة للمبرد، فكان يتم تثبيت قطعة معدنية على قطعة خشب ومحاولة جعلها كمبرد. بالإضافة

(1) مقابلة جماعية. هيثم قطريب.
(2) المرجع السابق.
(3) مقابلة جماعية. أسعد شلاش.
(4) مقابلة جماعية. أسعد شلاش.
(5) مقابلة جماعية. أسعد شلاش.

لذلك، تم استخدام «اللمبات والزجاج الذي بها وأيضاً السيراميك الموجود في الجدران ونستخدمهم كمناشير وأدوات حادة لقطع الخشب وتصنيع الأعواد»[1].

فالترتيب الزمني لتدرج الأعواد، يبدأ من عود القصعة والاناء البلاستيكي، المأخوذ من معتقلات خارج صيدنايا وفي صيدنايا تم تطويرهم للأعواد المصنوعة من العجين. وبعد ذلك تم صناعة العود المستطيل من الخشب. وكتطور للعود المستطيل، تم صناعة الأعواد من الورق المقوّى من علب المتّة التي كانت تأتي إليهم. عود الورق المقوّى أي آخر أشكال تطور العود كان يُصنّع عن طريق «أخذ قطعة خشب وتدعيمها بالورق المقوى ووضع سكر وملح ليمون ليلتصق الكرتون مع الخشب من الداخل ويُدهن بورق الخبز المخمر (كلاصق إضافي)»[2]. هذا بالنسبة للشكل الشبه دائري من العود. أما الزند فكان «يمكن فكّه وتركيبه، حتى في حال أنه تعرضنا للتفتيش، فبإمكاننا أن نخبئه ونضع الجزء الدائري من العود معلق على الحائط وفوقه ثياب حتى لا يُكتشف»[3]. وفكرة قابلية فك وتركيب الزند هو أن هذه القطعة هي أصعب قطعة في تصنيع العود.

رسم توضيحي 2 يوضح تطور الآلات الموسيقية في صيدنايا

كنوع من أنواع إحصاء أعداد الأعواد التي تواجدت في فترة صيدنايا لهذا البحث وأنواعها، فقبل قدوم المجموعة في عام 1987 «لم يكن يوجد أي أعواد مصنوعة من الخشب الحقيقي، بل فقط أعواد الاناء البلاستيكي (البيدون) و والقصعة (اناء الطهي المعدني) وأعواد العجين»[4]. أما عود

(1) مقابلة جماعية. إبراهيم بيرقدار وأسعد شلاش.

(2) مقابلة جماعية. حسّان عبد الرحمن.

(3) مقابلة جماعية. أسعد شلاش.

(4) مقابلة جماعية، أسعد شلاش وآخرون. هذا يؤكد على أنه كان يوجد حياة موسيقية ولكن لابد من استقصاءات أخرى ومقابلات مع مشاركين غير العينة التي أخذتها في هذا البحث لمعرفة كيف وُجدت هذه الآلات قبل =

الخشب الحقيقي كما كان يُصنع بالخارج بخشب ممتاز وأوتار حقيقية فتم تصنيعه بالتعاون بين أسعد شلاش وجمال كردي وهو كان العود الوحيد في تلك الفترة. الأعواد التي تواجدت في صيدنايا هي 6 أنواع: عود البيدون، عود القصعة، عود العجين، عود الورق المقوّى، وعود المستطيل، وعود خشب حقيقي مرتبة بهذا الترتيب زمنياً في تطويرها وتصنيعها. أما بالنسبة لعدد الآلات الموسيقية، فكان يوجد في الفترة الزمنية التي تناولها البحث حوالي 25 عود مستطيل لأنه كان من السهل صناعتها، و 3 أعواد من الورق المقوّى. هذه الأرقام هي تقريبية وتختلف على حسب تذكر كل فرد لهذه الفترة المنصرمة. فيقدر شلاش «بأنه كان يوجد على الأقل في جناحه 10 أعواد، و3 آلات بزق وجيتار وكمان وعدد قليل من الناي. والآواني البلاستيكية والمعدنية كانت تستخدم بديل للايقاع في فترة 1987 حتى 1992»[1]. وبهذا الشّكل، أصبح لصيدنايا العديد من الإمكانيّات ليتحوّل من معتقل صامت إلى معتقل ينبض بآلات موسيقيّة مختلفة بطقوس موسيقيّة متميّزة وبسجنيّات متنوّعة.

طقوس السّجنيّات الموسيقيّة

كان على عاتق شلاش وقطريب و«أبو النّدى» كموسيقيين الكثير ليستطيعوا تحويل صيدنايا من مكان لتصنيع الآلات الموسيقيّة إلى مكان لاستخدامها، فالمعتقلون ذوو الخبرة الموسيقيّة كانوا محدودي العدد، وأغلبهم يعرفون العزف سماعيًّا فقط. وهذه المسؤولية امتدت بمساعدين جدد أصبحوا موسيقيين مثل ، حسان عبد الرحمن وإبراهيم بيرقدار. لذلك، إنّ ما جعل صيدنايا مكانًا للموسيقا في رأيي هو عدّة طقوس أدّت في النّهاية إلى خلق مساحة سجنيّة موسيقيّة، ساعدت في تكوين فنون أخرى وتشكيلها، مثل المسرح، والشّعر المقروء، والحكواتيّ، والرّقص، وغيرها، وقد تداخلت الموسيقا بها، وساعدتها لتكون الوجه الآخر لها، وفي هذا الجزء توجد أهمّ الطقوس الموسيقيّة، أنتقل بعدها إلى سجنيّات صيدنايا. لأجل تأريخ المرحلة موسيقياً «في آخر 1988 بدأت الموسيقا في صيدنايا»، يستذكر بدر زكريا، بأنه قدّم عرض مسرحي «والموسيقا الوحيدة الموجودة في هذه المسرحية كانت صوت أبو الندى وليس آي آلات موسيقية. ولكن وجود الآلات بدأ بعد شهر آب في عام 1988»[2]. فلذلك أن الطقوس الموسيقية بدأت بعد هذا التاريخ تقريباً، وأحب أن

= قدوم هذه المجموعة الموسيقية إلى صيدنايا.

(1) مقابلة جماعية. أسعد شلاش.

(2) مقابلة جماعية. بدر زكريا.

أنوّه على أن تسمية هذه الممارسات هو اقتراح مني فقط لغرض تبويبها وتقسيمها ووافق عليه مشاركين البحث.

رسم توضيحي 3 يوضح تقسيم افتراضي للممارسات الموسيقية

طقس البدايات

بهذا الشّحّ الموسيقيّ كان على شلاش أن يؤسّس لكلّ شيء من الصّفر، وبسبب قلّة الخبراء الموسيقيّين، أحبَّ في يومٍ من الأيّام، وبعد نجاحه في صناعة عود جيّد، أن ينشر الوعي الموسيقيّ، لذا كتب في يومٍ من أيام 1990 الدّعوة الآتية:

«سيتمّ افتتاح دورةٍ لتعليم العزف على آلة العود، على من يودّ أن يسجّل، أن يسجّل اسمه في كلّ مهجع عند رئيس المهجع. وبدوره رئيس المهجع يسلّم الأسماء لرئيس الجناح، ثمّ تسلّم إلى الرّفيق أسعد شلاش»[1].

بهذه الدّعوة أعلن شلاش عن بدء عصر جديد في صيدنايا، كان اللّبنة الأساسيّة لتشكيل حقل ثقافيّ سجنيّ فريد فيه، وربّما ما زالت آثاره مستمرّة حتّى الآن. وبمجرد إنهاء توزيع هذه الدّعوة، استقبل قائمةً بأكثر من 40 اسمًا أرادوا أن يتعلّموا العزف. هذه الدّورة الموسيقيّة استمرّت «لنحو سنة تقريبًا، أعطيت فيها أساسيّات العزف الموسيقيّ، وأصبحت المتابعات فرديّة مع كلّ عازف لتطوير مهارات معيّنة»[2]. ولكن بعد مدّةٍ زمنيّةٍ وجيزةٍ، قلّ العدد وأصبح 10 متدرّبين، إلى أن تخرّج نحو 5 عازفين منهم «كسرى كوردي، وإبراهيم بيرقدار، وموريس وانيس وحسّان عبد الرّحمن، من

(1) مقابلة مع أسعد شلاش.

(2) مقابلة مع أسعد شلاش.

هؤلاء المتدرّبين من كان عنده معلومات موسيقيّة سابقة قبل البدء ومنهم من تعلّم من الصّفر»[1]. هذه الدورة لم تكن الوحيدة، بل كان صيدنايا مليئًا بالخامات الموسيقيّة الأخرى، فعلى سبيل المثال وجود «تركي مقداد، الموسيقيّ الكفيف الذي كان في فرقة هادي بقدونس، ويعزف على الأركديون قبل دخوله لصيدنايا»[2]. فوجود مقداد أعطى الفرصة لوجود مصدر آخر لمصادر الموسيقا. لذلك هو من زوّد المعتقلين بدورة متخصّصة بالمقامات والصّولفيج لمدة 6 شهور، فأصبح «من النّادر أن تجد أحد المعتقلين من دون معرفة موسيقيّة أساسيّة حول الموسيقا»[3].

طقس البدايات لا يمكن أن يكون لولا مرحلة باب الأسود والتي بها تم عزل معظم المشاركين في البحث. حيث أن عزلهم عن باقي رفقاهم أسس لظاهرة موسيقية فريدة بشكلٍ خاص وظاهرة ثقافية متنوعة بشكل عام. فمن هذا المكان في صيدنايا تركزت جهود الابتكارات والاستكشافات لما يمكن أن يكون بداية لطقوس موسيقية متنوعة. حيث أنهم استطاعوا أن يولفوا على بعضهم البعض ويكونوا مجموعات وفرق موسيقية مكنتهم من أن يؤسسوا لطقوس أخرى في صيدنايا.

طقس السّجنيّة الكلثوميّة في بداية المقهى الثّقافيّ

ومع مرور الوقت، أصبح من الممكن أن يتوافر الرّاديو في صيدنايا، فقد كانت إذاعة إسرائيل، وفي كلّ يوم، في السّاعة السّادسة أو السّابعة مساءً تضع أغنية لأم كلثوم[4]. لذا أصبح عرفًا متداولاً أن يأتي الجميع إلى أحد المهاجع من دون أن يُحدِث أيّ جلبة، ويستمع إلى الأغنية، ويدخّن بعض السّجائر ويغادر. بعد ذلك دبمدّة وجيزة «أتت فكرة علي الحكيم، وهي بتأسيس مقهى فشيفش في النّقطة العمياء بين المهاجع»[5]. هذه المساحة أصبحت مكانًا لالتقاء المعتقلين، يشربون الشّاي وبعض المشروبات الأخرى، ويتحدّثون ويتناقشون في أمور حياتيّة كثيرة، والدّفع لشرب الشّاي يكون مقايضة السّجائر أو الشّاي والسّكر. التّكوين المساحيّ لهذا المقهى كان عبر كراسٍ مصنوعة

(1) مقابلة أسعد شلاش.

(2) مقابلة مع أسعد شلاش.
هادي بقدونس هو عازف سوري مشهور بعزفه عل آلة الكمان. معروف أنه أسس عدة فرق موسيقية مثل فرقة «النجوم» وفرقة «الخماسي للموسيقا العربية».

(3) مقابلة مع مالك داغستاني.

(4) مقابلة مع حسان عبدالرحمن.

(5) مقابلة مع حسان عبدالرحمن.

من ورق البيض، والطّاولات مصنوعة أيضًا من المادّة نفسها. وربّما أكثر ما كان لافتًا في هذه التّجربة هو أداء «أحد المعتقلين في فشيفش. فقد استطاع أن يؤدّي دور الحكواتيّ الشّعبيّ، وللمفاجأة أنّه استطاع أن يؤدّي لأكثر من 15 جلسة سردَ قصص تاريخيّة أمتعت كلّ من حضرها. بالإضافة لذلك استطاع بدر زكريا أن يستخدم هذا المقهى ليؤدّي بعض الرّقصات هناك. فكان روّاد هذا المقهى يستمتعون بالموسيقا والقصص والرّقص في بعض الأحيان»[1].

الأصبوحة وطقس التّأبين للخارج والدّاخل[2]

طقس الأصبوحة هو عبارة عن تقاسيم موسيقيّة، ومعزوفات يختارها شلاش عند الاستيقاظ صباحًا في فرع فلسطين، إضافةً إلى أصبوحة سنويّة كانت تجري بعد رأس السّنة من دون أن يُعلَنَ عنها. وكلّها كانت تحدث عندما يستيقظ شلاش باكرًا، ويقف في الممرّ وسط المهاجع في مكان يصل فيه الصّوت إلى الجميع، ثمّ يعزف ارتجالًا أو بعض الفيروزيّات، وحينها يأتي الّذين ظلّوا مستيقظين لينصتوا إليه حتّى وقت تناول الفطور، „وبعد تناول الإفطار يبدأ التحقيق حتى ينتهي اليوم بهذا التوتر وهذا العذاب«[3]. أمّا في صيدنايا فالأصبوحة لم تكن ممكنة لأنّ الظروف مختلفة، ومنها تغيّر المواعيد في نظام حياة المعتقلين، ووجود عشرة مهاجع، وعدم القدرة على فتح الأبواب صباحًا والاجتماع، وعن هذا الطّقس يقول شلاش:

«بعد أن صنعتُ أوّل عود في فرع فلسطين، كنت أعزف عليه ليلًا في المكان المخصّص لسهرتي، مع اثنين من السّجناء أمام التّواليت، بواسطة إصبعي وبصوت خافت كي لا أزعج النّائمين، وفي الصّباح عند استيقاظ المهجع، أجلس في الزّاوية المقابلة للحمّام (التّواليت)». فالاستيقاظ عادة ما كان يبدأ بعزف شلاش الصّباحيّ لهم. طبعًا الوقت الزّمنيّ لهذا الطّقس «هو حوالي ساعتين، لأنّه يوجد تقريبًا أكثر من 60 شخصًا ينتظرون دورهم ليدخلوا إلى الحمّام»، فكان هو وصديق له يجلسان في الزّاوية المقابلة له، وفي حوالي السّاعة السّادسة صباحاً «يبدأ بعزف مقطوعات الصّباح على العود كجولة لإيقاظ الحواسّ صباحًا على شيء لطيف ومنعش. فكان يعزف دائمًا فيروزيّات، نجاح سلام، تقاسيم متنوعة،

(1) مقابلة مع بدر زكريا.

(2) كُتب هذا الجزء بالتّشاور مع أسعد شلاش، فأعاد صياغة بعض الجمل وصحّح بعض المعلومات.

(3) مقابلة مع إبراهيم بيرقدار.

أو حسب ما يخطر على بالي، وصديقي (محمّد) يغنّي بصوت جميل وخافت مع عزفي على العود، حتّى ينتهوا من الحمّام وتأتي وجبة الإفطار، فنفطر ونذهب لننام، وهكذا تقريبًا كلّ يوم» [1].

الهدف الرّئيس من هذا هو إضافة نمط موسيقيّ جديد. فكان يستخدم الأسلوب الطربيّ، فيدخل من المقامات الشّرقيّة، ويخرج عنها تارة، ويكسرها تارة أخرى، على أمل أن يُدخل شيئًا جديدًا إلى آذان المستمعين، كانت ردة فعل المعتقلين مختلفة، «فبعضهم أُعجب بهذا التّنويع والعزف الجديد، وآخرون وجدوه غير مستساغ». وبغض النّظر عن إيجابيّة التّلقّي أو سلبيّته، كانت فكرة طقس الأصبوحة ليجرّب شلاش به ما يفكّر فيه موسيقيًّا، والجمهور هو المكان الأنسب له ليعرف الانطباعات عمّا يؤلّفه موسيقيًّا هناك.

أصرّ شلاش على أن حيوات كلّ من كانوا في صيدنايا ليست مرتبطة بالمساحات السّجنيّة الّتي كانوا فيها، بل ممتدّة إلى ما يدور فيها داخليًّا وخارجيًّا، فكان لا بدّ من «تذكير أنفسنا بأنّنا لا نعيش في منعزل عن الخارج. فأردت أن أثبت دائمًا أنّنا لسنا وحدنا في هذا المعتقل»[2]. لذا وكامتداد للاصبوحة التي بنيت لطقوس في صيدنايا، كان أحد الطّقوس طقس التأبين لشخصيّات معيّنة توفيت، ومن الّتي أثّرت في حياة شلاش موسيقيًّا كانت شخصيّة محمّد عبد الكريم (1905 – 1989)، وهو من أحد أشهر عازفي البزق في سوريا والوطن العربيّ، مشهور بلقلب أمير البزق[3]. عندما عرف شلاش بهذا الخبر، تذكّر تفاصيل من طفولته، وكيف ساعد عزف عبد الكريم في صقل أذنه الموسيقيّة هو وأخوه الكفيف في سراقب. لذا، في اليوم التّالي، أخذ عوده وحده، وبقي يعزف موسيقا من الأغاني الّتي ألّفها محمّد عبد الكريم في ممرٍّ أمام المهاجع «كالمقدّمة الصّباحيّة لافتتاح إذاعة دمشق، ورقّة حسنك لنجاح سلام»[4]. الجميع عرف أنّ شيئًا ما حدث، فأخبرهم أنّ محمّد عبد الكريم قد توفّي. وخطّط لحفل تأبين في صيدنايا في اليوم الثّاني، فكوّن فرقة من عدّة أشخاص، اتّفقوا على تأدية أغنية «رقّة حسنك» لكلّ المهاجع. فتذهب المجموعة المكوّنة من عازف واحد

(1) مقابلة مع أسعد شلاش.

(2) مقابلة مع أسعد شلاش.

(3) صميم الشّريف. «الموسيقا في سوريا: أعلام وتاريخ». دمشق: وزارة الثّقافة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2011. 171-178.

(4) مقابلة مع أسعد شلاش.

وهو حسّان عبد الرّحمن ومغنّين إلى كلّ مهجع، وقبل العزف، يقرأ أحد الشّباب نبذة عن عبد الكريم، وبإشارة من شلاش يبدأ العزف والغناء الكورواليّ. لقد كان دور شلاش إذًا هو تكوين الفرق والتّنسيق وإدارة الحدث[1].

ومن طقوس التّأبين المشابهة في صيدنايا، كانت للعقيد خضر جبر الّذي أصيب بالسّرطان وأفرج عنه قبل أيّام قليلة من وفاته. وبعد 40 يوم من الحادثة، قام شلاش بتأبين موسيقيّ له، فألّف أغنية «تعبان جاية المسا» من الفلكلور السّراقبيّ. ويتذكر بدر زكريا طقس آخر للتأبين حدث مع أحد عازفي الجيتار في. فأهم شخص كان لهذا العازف»هو أمه ووصله خبر وفاتها وهو داخل صيدنايا. عندما عرف بخبر وفات والدته، بقي في عزلته من دون أن يأكل لمدة ثلاث ليالٍ. فيكمل القصة زكريا:

> وفي أمسية رأس السنة، «خططنا بأن نحتفل حتى نخفف عنه. العُرف في أمسية رأس السنة هو أن نطفئ الأنوار حتى يأتي العام الجديد وبعد ذلك نتصافح ونهنئ بعضنا البعض. في لحظة الظلام، نراه آتٍ وبيده الجيتار يخرج من عزلته ويبدأ بعزف مقطوعة زوربا. وبعد أن انتهى من العزف، نقوم بإضاءة الضوء، لننصدم بأن الدماء نزفت من أصابعه للجيتار وطالت الأرض من شدة النزف وبعض القطرات اصابتنا من دون أن نشعر. وبعد ذلك قام بهدوء ملائكي. أخذ الجيتار وعاد إلى عزلته بعد أن انهار الجميع من هول الموقف. يمكنني أن أختم هذا الطقس بأنه عندما اشتغل الضوء، وجدنا جيتار يعوم على بركة من الدماء. هذا الطقس العفوي ما هو إلا دليل آخر على ترابط الداخل بالخارج وحتى لو أن الخارج لا يسمع ولا يعلم بهذه الطقوس.

طقس العواء وسمفونيّته

ولعكس الثّنائية بين السجّان والمسجون، نرى أنّ الصوت كمقاومة وموسيقا في الوقت ذاته قد استخدم في مناسبات عديدة في صيدنايا. لذا استخدم الصوت مرّات عديدة، ليس فقط لرفع درجة الالتصاق بالعالم الخارجيّ كما في الطّقوس الّتي في الأعلى، بل لإثبات الوجود وتعزيز حسّ المقاومة لحال السّجن، فالمعتقلون قادرون على إحداث فرق، وبثّ الخوف في نفوس السّجّانين، حتى لو كانوا عزلًا وقاتلوا بصوتهم فقط. ففي إحدى اللّيالي المعتمة في العام 1989، يروي بدر زكريّا

(1) مقابلة مع أسعد شلاش.

في السّاعة 11:30 بالليل تقريبًا، ومن مكاني الّذي كان بقرب باب المهجع، وفي لحظة صمت رهيب، وضعت فمي في المسافة الفارقة بين الباب والأرض، وبدأت بعواءٍ خفيفٍ مرّةً واحدةً طويلةً وصمتت، أتى خلف هذا العواء صمت أكبر من المعتقلين الصّامتين وهدوء أوضح. بعد هذا العواء أصبح الصّمت واضحًا أكثر، وكأنّ الجميع بدأ ينصت، في تلك اللّحظة كنت أشعر بالاختناق وضغط نفسيّ كبير ولم نكن نعرف السّبب. شعرت بأنّ الجميع كان كذلك. بعد عدّة لحظات أعدت الكرّة مرّة أخرى، وسط صدى وإنصات أو صمت من كلّ المهاجع. في المرة التّالية، أصبح المشاركون في مقطوعتي الموسيقيّة ثلاثة. وبعدها بدأ يزيد العدد ليصبح عشرة أشخاص. وبعد وقت أكثر بدأ أكثر من خمسين شخصًا يشاركون في العواء الّذي اشتبك بعد ذلك اشتباكًا مختلفًا، منها العالي ومنها الخافت ومنها المهاجم ومنها المدافع، وصار كلّ جناح السّجن يشارك في هذه السّمفونيّة، ماعدا بعض الأشخاص القلّة. هذا العواء كان أشبه بالبكاء، أو كان بكاء أشبه بالعواء. كانت سمفونيّة شارك فيها الجميع لمدّة تقارب خمس دقائق. هذا العواء أخاف السّجّانين، وصاروا يستفسرون من خلف الأبواب عن سبب الصّوت ويأمرونهم بأن يصمتوا، ولكن «ماذا يمكنهم أن يفعلوا أكثر، نحن أساسًا مسجونون[1].

فتتوحّد الأداءات وتختلف التّفسيرات. ربما نتج هذا العواء من غضب أو همّ أو حزن أو مقاومة لحال الحبس والمعتقل. وخصوصيّته بأنّه يوفّر مساحة آمنة أكثر من مساحة الموسيقا الفاعلة في المساحة السّجنيّة المكشوفة بمراقبة الآخرين، بينما سمفونيّة العواء مجهولة ومظلمة، وهي ممارسة النفس التي أثرت على الجماعة، لا يراها أحد، ولا يُعرف من شارك ومن لم يشارك فيها لأنّ المكان ظلام دامس، لا حرج من الانضمام إليها فلن يتم التعرف على من قام بذلك، ولا أحد يستطيع أن يرى الآخر. فربّما شكّل عنصر ظلام منصّتها حافزًا آمنًا ليرفع نسبة المشاركين عبر العواء بأشكال مختلفة. إنّ المعرفة بمواقع السّجين والسّجّان تُعَدُّ بحدّ ذاته نوعًا من أنواع المقاومة الّتي تتيح للسّجين معرفة كيف يقاوم، وكيف يغيظ السّجّان، ويدافع عن نفسه في الوقت ذاته. بهذه السمفونية بمجهولية مؤديها واعدادهم، تؤكد على الاستراتيجيات التي استطاع المعتقلين أن ينفسّوا عن أنفسهم بها ويقاوموا على مقدرتهم السجن والمهاجع التي يقطنوها.

(1) مقابلة مع بدر زكريا.

رسم توضيحي 4 لتقسيم افتراضي للطقوس السجنية الموسيقية

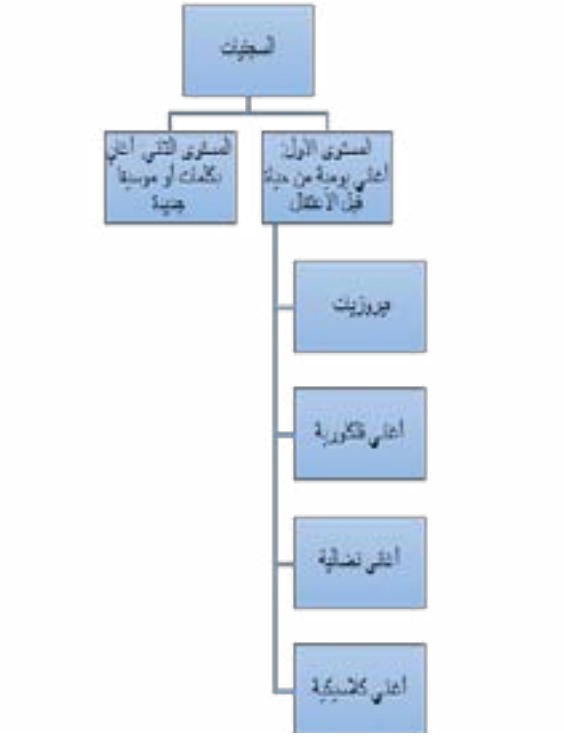
السّجنيّات

بهذه الإمكانيّات التي بدأت وبدت متواضعة جدًّا وهي غير ذلك بالتأكيد وخلّاقة في صناعة الآلات الموسيقيّة وتعدّد الطّقوس، يأتي سؤال مهمّ في هذه التّجربة: هل وُجِدَت فعلًا السّجنيّات أو الأغاني السّجنيّة في صيدنايا؟ الجواب عن هذا السّؤال هو: نعم ولا في الوقت نفسه. يتّفق معظم المتقابلين في هذا البحث على أنّه لا توجد أغنية سجنيّة بمعنى الأغنية السجنية التونسية أو المصرية، مشهورة ومعروفة في الحقل الثقافي. إنّما محاولات فيها. فهل هذه المحاولات ترتقي لأن تطون أغنية سجنية سورية؟ يجيب أسعد شلاش «هذا سؤال نتركه للنقاد والجمهور ليقرروا ويحكموا على هذه التجربة وفي حال كان يوجد أغاني سجنية في معتقلات أخرى»[1]. وهذه المحاولات توثيقها وغياب التوثيق، وانتشارها او غيابها سيُناقش في الخاتمة، وكنوع من أنواع الاعتراف بتواضع التجربة في صيدنايا، يُفضل مشاركين البحث التريث قبل أن يُطلق عليها سجنيات لعدم معرفتنا كباحثين وسوريين بممارسات موسيقية أخرى في الحقل الموسيقي المتعلق بالمعتقل السوري. ولكن بعد إحصاء الأغاني ومحاولة تذكّرها، وجدت أنّ الأغاني الّتي غُنِّيَت في السّجن هي بكلّ تأكيد تفوق المئات. فهي بالنّسبة إليّ من المستوى الأوّل، لأنّ أداءها أُعيدَ مرّة أخرى داخل المعتقل، حتّى لو كانت إعادة لأدائها الأصلي. أمّا المستوى الثّاني منها فهو ما أُدِّيَ وكُوِّنَ في السّجن، سواءً أكان ذلك جزئيًّا أم كلّيًّا، حتّى اعتمدت توزيعًا موسيقيًّا معروفًا، أو استخدمت شكل أغنية قديمة جرى تغييرها بما يتناسب مع السّجن، ويوجد من المستوى الثّاني للسّجنيّات 34 أغنية[2]. وأنا أعتقد أنّ العدد أكبر بكثير من هذا الرّقم، لأنّني عندما أنهيت جميع المقابلات كان العدد الأوليّ 15 أغنية،

(1) مقابلة مع أسعد شلاش

(2) أنظر ملحق السجنيات في آخر البحث.

ولكن بعد مدّة وجيزة زُوِّدتُ بأسماء أخرى تذكّرها المشاركون من صيدنايا، وبكلّ تأكيد ما زال يوجد عدد أكبر منها في فترات زمنية مختلفة وأيضاً مهاجع مختلفة.



رسم توضيحي 5 افتراضي لتقسيم السجنيات

المستوى الأوّل من الأغاني السّجنيّة

الأغاني السّجنيّة هي الّتي سمعها المعتقلون في الخارج، وأدّوها مرّة أخرى. وتنقسم مصادرها إلى أقسام عديدة، مثل الأغاني الفلكلوريّة من المناطق السّوريّة المختلفة، والأغاني الكلاسيكيّة (أمّ كلثوم، وعبد الوهّاب.. الخ)، والأغاني السّجنيّة من الدّول العربيّة الأخرى، والأغاني النّضاليّة (مثل مرسيل خليفة، وسميح شقير، وشيخ إمام، الخ.)، والأغاني الشّاميّة (مثل وديع الصّافي، وعازار حبيب وفيروز الخ.). هذه القائمة تشمل مئات الأغاني الّتي لايمكن إحصاؤها بكلّ تأكيد، ولكن من خلال المقابلات، حاولت رصد أهمّها، ليس لإحصائها لأنه امر غير ممكن، ولكن لإلقاء الضّوء عليها، وعلى هذه العروض الموسيقيّة الّتي جرت في السّجن.

فيروزيّات

بعض هذه الأغاني أصبح نشيدًا، يحبّ المعتقلون أن يردّدوه باستمرار، لأنّها لم تُؤدَّ فقط كما كانت في الخارج، بل عزّزت وجود الخارج المألوف بما هو غير مألوف في صيدنايا، وشكّلت حلقة وصل بين السّجن، المكان المغلق الّذي لا حرّيّة فيه بالمعنى الاحتجاز الجسدي، والحرّيّة المتخيّلة، فقد عبّرت عن حال الحبس الحقيقيّ. وبنفس الوقت أطلقت سراحهم موسيقياً، فالجدران هنا أصبحت مجازياً ورمزياً موجودة، ولكن العنان مطلق لهم لأن يتجولوا في عالم الموسيقا وألوانه ويكسروا القيد، بالرغم من وجود جدران حقيقية وظروف قاسية عليهم. من هذا المنظور، هذا يعني أنّها الرّبط ما بين ما هو حقيقيّ وغير حقيقيّ، وأداة لهدم جدران السّجن، لما تعنيه كلّ أغنية من هذه الأغاني فرديًّا أو جماعيًّا بالنّسبة إلى المعتقلين. لذا أرى تقاطع محاولات شلاش، على سبيل المثال، مع العالم الخارجيّ، ومدّ وصلات رمزية تبيّن أنه يؤثّر ويتأثّر بما يحدث خارج السّجن، في طقوس الأصبوحة أو التّأبين. لذلك فإنّ إعادة أداء أغنية نجاح سلام لم تكن للتّأبين فقط في نظري، بل هي تأكيد على أنّ شلاش ورفاقه في صيدنايا يتلمّسون جسور التّواصل مع الخارج، وهو يؤكّد حتمًا مقاومة النّفس لتقنيّات السّلطة. فحتى عندما يظهر أن المعتقل لا حول له ولا قوة، يظهر عكس ذلك، وتتطور الأساليب للمقاومة.

أكثر الأغاني الّتي تردّد أداؤها في صيدنايا كانت لفيروز عمومًا، ولا سيّما «عالهدا» و«ياصبح روّج» و«غاب نهار آخر»[1]. إلى درجة أنّه «وبعد أن سُمح لنا بالزّيارات، أصبح تقليدنا في ليلة رأس السّنة أنّ نسمع «عالهدا» بوقت واحد مع أهالينا لنتذكر بعضنا البعض في هذه المناسبة»[2]. فالربط هنا بزمان متفق عليه بين من هو معتقل ومن هو حرّ طليق من أحباب الأول، يؤكد على تشارك اللحظات المتفق عليها عن بعد وبشكل تخاطري. ربما هذه المحاولات للربط مع الخارج هو ما يغير من طبيعة هذه الأغاني. فهل أحباب المعتقلين في الخارج غنّوا هذه الأغاني بنفس الأسلوب والطريقة؟ وهل بإمكاننا أن نوسّع تعريف الأغنية السجنية إلى تلك التي غُنيت أو سُمعت لمناسبة ما تتعلق لوجود شخص معتقل في المعتقل؟

إذا ما نظرنا إلى مضمون هذه الأغاني، فإن ما يجمع هذه الأغاني هو اعتمادها ثيمة الوقت

(1) مقابلات داغستاني، وآخرون.

(2) مقابلات داغستاني، وآخرون..

والوحدة إذا ما قمنا بربطها بالسّجن. كلمة «عالهدا» أي على مهل، أو بشكل فيه تفكير عميق ودراسة للحركات، أجد أنّها تأخذ كلّ التّركيز في الأغنية، وهي مرتبطة بالوقت ارتباطًا أساسيًّا. وكأنها تنفي مرور الوقت البطيء في المعتقل وتتحداه ليصبح أكثر بطئاً. أما أغنية «يا صبح روّج» اسمها الرّسميّ هو «جلنار»، لكنّه تغيّر عند المعتقلين، رسمياً بل كما وصار يؤدّونه بين بعضهم «يا صبح روّج». و يا صبح روّج كما أفهمها هنا تعني دعوة الصّباح ليأتي، وكأنّها شكوى من طول اللّيل الّذي لا ينتهي، عندما تقول القصيدة «»طوّلت ليلك». وتعبّر كلمات الأغنية عن وادٍ مليءٍ بالضّباب، وفيها صرخات بصدى عالٍ، وتتالى الذّكريات واستعارات الطّبيعة والرّاعي الّذي يسلّي المغنّي حتّى ينتهي اللّيل الطّويل. فهنا في هذه الأغنية أكثر من سياق. سياق فيروز الذي تصف فيه جو الراعي وانتظاره لعشيقته ليراها وأيضاً انتظار المعتقلين ليوم آخر ليمضي في سبيل حريتهم. فأرى هنا أن الثيمات الأساسية لهذه الأغنية هي مرتبطة مباشرة مع وحشة السجن والليل الطويل والاشتياق الذي لاينتهي لمن هم في الخارج. وبشكل متوازي، وأن «غاب نهار آخر» أيضًا تعطي معنى الترقب وحساب الوقت للأيام التي تمضي وحتى لو كان معنى القصيدة أو الاغنية الأساسي كما هو معروف ضمن البوم فيروز «القدس في البال» أي ثيمته[1].

أغانٍ فلكلوريّة

إضافة إلى الفيروزيات، أرى أنّ مكانًا مميّزًا كان لأغاني التّراث والفلكلور في صيدنايا، وذلك بسبب اختلاف منابع المعتقلين الثّقافية والمناطقية. فعند سؤالي عن الأغنية الفلكلوريّة المفضّلة كانت تنهال الكثير من الأغاني، لأنّ معتقلي الشّام كانوا معجبين جدًّا بالفلكور السّاحلي وأغنية «شفتك يا جفلة» على سبيل المثال، ومن هم من السّاحل كانوا معجبين بتراث الفرات مثل «عالمايا» وهكذا، حتّى إنّ بعضهم لم يكن يعرف بوجود مثل هذه الأغاني، فيقول كسرى كوردي «أحببت كثيرًا أغنية «شفتك يا جفلة» من الفلكلور السّاحليّ، ولم أكن أعرفها قبل صيدنايا، وتجربة صيدنايا جعلتني أطّلع على أغانٍ لم أكن لأسمعها لولاه»[2].

أرى أنّ هذه الأغاني أخذت معنى الحياة الّتي يألفها الشّخص البسيط في الخارج. فأغنية «شفتك يا جفلة» تصف - كما يقول ممدوح عدوان – أبًا يصف ابنته وهي تجلب له الطّعام وتحمل الحطب

(1) الأغنية الأصليّة هي لـ سهام شماس، ولكن عرِف بأنّها لفيروز.
(2) مقابلة مع كسرى كوردي.

إلى المنزل، فقال الأب هذه الميجانا ليسعد ابنته، وأصبحت بعد ذلك أغنية رائجة في ديرماما، وانتقلت إلى باقي المناطق السّوريّة»[1]. أمّا من التّراث الفراتيّ، فأرى أغنية «يا بو ردين» لذياب المشهور، وأيضًا تُغنَّى في أكثر من مناسبة. فمعنى «ردين» صاحب الكمّ الواسع، وهي تُثني على صاحب الكمّ الواسع. وهي الأغنية التي غُنيت في السجن المصوّر الافتراضي في مسلسلات غوّار. أمّا من فلكور السّويداء فنرى أغنية «محبوب قلبك»، وبالإضافة إلى ذلك، توجد أنواع مختلفة من الميجانا والعتابا. وما يلفت الانتباه هو أنّ أغلب هذا التراث هو أغانٍ بسيطة تدور حول قصص اعتياديّة بسيطة تعكس حياة النّاس البسيطة في مناطقهم، والمهن الّتي كانوا يزاولونها. وعليه، فإحدى الأفكار الغالبة في الفلكلور هي إلقاء الضّوء على الحياة الاعتياديّة اليوميّة خارج السّجن، وقصص الحب البسيطة، وغنى الصّور التّمثيليّة في هذه الأغاني. أضف أنّ صيدنايا، ومن خلال هذا التّبادل الفكلوريّ والتّراثيّ بين المعتقلين، أصبح نوعًا من أنواع إظهار التّنوّع الفنّيّ والتّراثيّ والثقافي لديهم، متضمّنًا أنواعًا كثيرة من الأغاني الكرديّة والأداءات الكرديّة مثل «از كفوكم»، عتابات كرديّة، وسيراليّة.[2]

أغانٍ كلاسيكية ونضالية

النّوع الأخير من الأغاني السجنية هي تلك التي كانت أغاني كلاسيكية في وقتنا الحالي، أو نضالية تعكس الزمن الذي أتى منه معتقلو صيدنايا في ذلك الوقت. فأغاني مثل تلك الّتي لأم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، ونجاة الصغيرة، ونجاح سلام، وآخرين، تعكس ليس فقط الذائقة الفنية المتنوعة للمعتقلين، بل أيضًا التنوع الموسيقي إذا ما أُضيفت إليه الأنواع السابقة. فهذه الأغاني لم تؤدَّ فقط مرة أخرى لسبب الأداء فقط، بل كان اختيار الأغاني مدروسًا في أحيان كثيرة. على سبيل المثال، نجد أنّ إحدى المناسبات لهذه الأغاني كان من قطريب في دروسه للتذوق الموسيقي خلال ثلاث جلسات. ففكرة التذوق الموسيقي جاءت „من أننا بالعادة نستمع إلى أغنية معينة من دون أن ندقق في تفاصيل الأغنية، على مستوى المعنى والأداء الموسيقي للأغنية، والتبحر في تعدد معاني الكلمات«[3]. فبشرحه لأغنية «أيظن»، يحاول ألاّ يذهب إلى المعنى الأدبي للأغنية، بل يحاول أن

(1) ممدوح عدوان. «جنون الآخر» الطبعة الرابعة. دمشق: ممدوح عدوان، 2010. 95-98

(2) مقابلة مع كسرى كوردي وحسين كامل.

(3) مقابلة مع هيثم قطريب.

يضيف معاني أخرى. والأغنية المذكورة لم تكن الوحيدة، بل أيضًا قام بدروس أخرى لأغانٍ أخرى مثل قارئة الفنجان[1]. هذه الدروس مسودة موجودة عند قطريب، كتب بها كل بيت من كلمات هذه الأغاني، وحاول أن يحلل بها النوتة الموسيقية، وتحركها بتحرك الأبيات، وحاول بذلك أن يشرح هذه الأغاني للمعتقلين غير المختصّين بالموسيقا.

بالإضافة إلى ذلك، فإن النوع الأخير من الأغاني هو الأغاني النضالية لمرسيل خليفة، وسميح شقير، وشيخ إمام. فأكثرها ترددًا كانت «رجع الخي وياسجاني» لسميح شقير، وأغنية «وعود من العاصفة»، و«منتصب القامة أمشي»، و«ريتا»، وأغاني شيخ إمام «بقرة حاحا»، و«إذا شمس غرقت». هذه الأغاني تشكل طبقة للخلفية السياسية التي أتى منها معتقلو صيدنايا، وتنم عن التربية السياسية التي ترعرعوا عليها قبل الاعتقال، وفي الوقت نفسه تقاوم حالة السجن التي عاشوها. ولكن مايثير الاهتمام في هذه الأغاني، بأن بعضها تم إعادة توزيعها موسيقياً واختلفت عن شكلها الأصلي، فلذك هذا التوزيع الجديد للأغنية يخلق معنى وسياق جديد لها يميزها عما كانت عليها في فضائها المعتاد وجمهورها الخارجي الذي ليس في المعتقل. وربما أنه من أهم أهداف هذه الأغاني ولأصحابها الأصليين هو أن تُغنى في المعتقل، بما أنها أغنية سياسية وتُعنى بالشأن السياسي العام والشأن السجني بشكل خاص.

السجنية الموسيقية بكلمات أو موسيقا جديدة

أما الموسيقا والأغاني التي أُنتجت في السجن من خبرة السجن، وهي المستوى الثاني للسجنيات، فهي متنوعة بين معزوفات موسيقية، وأيضًا أغان سُبكت لأول مرة في السجن، أو أُلِّفَت هناك، أو استخدمت ألحانًا لكلمات جديدة أو العكس. كلّ هذه الأغاني لم تخرج من السجن، ولكنّها عُزفت وأُديت في صيدنايا لأسباب شرحتها في الأقسام السابقة من مصادرة المساحات السجنية. القائمة بالسجنيات غير كاملة، وأعتقد أنّ توسيع شريحة البحث والمدّة الزمنية ومهاجع أخرى ومعتقلين من خلفيات أخرى قد تزيد من العدد. عدد هذه السجنيات هي 34، وهو مرتبط بالعيّنة المتعلّقة بهذا البحث، ومحصورة في المتقابلين الّذين أجريت معهم مقابلات. ولسهولة التعامل معها أضفت إليها بعض التصنيفات. وتصنيفها طبقاً لما جُمع من مواد،

(1) مقابلة مع هيثم قطريب.

القسم الأول منها هو السجنيات التامة التي أُلِّفَت كاملةً بكلمات وألحان جديدة، القسم الثاني هي تلك السجنيات المعدلة عن أغانٍ أُدِّيَت في الخارج قبل الدخول إلى المعتقل، والقسم الثالث هي السجنيات الموسيقية التي تحتوي فقط على الموسيقا.

الشاعر فرج بيرقدار قد شارك في كتابة 8 سجنيات بعضها من تأليفه أو تأليف جماعي مع الرفاق، ما قام بتأليفه هي «عتب»، و«عتابا»، وقصيد إلى أمي، قصيد من أمي (من والدته)، مقطعان على أبو الزلف، وبعضها تشارك بتأليفها مع آخرين مثل شفتك يا جفلة (معدلة)، يمواويل الهوا (معدلة)[1].

أما أسعد شلاش، فقد قام بإعادة توزيع عدة أغانٍ تميز بها صيدنايا، مثل «مرمر زماني، وبين الدوالي، ويا بياع الورد (مستوحاة من منير بشير)، ويا سجاني بأداء كورالي. أما أغنية تعبان، فلحنّها أسعد شلاش معتمدًا على الفلكلور بأداء كورالي في مربعانية أبي صخر، فهي قصيدة الشاعر سلام حلّوم. الهدف من الكورال هو توظيف الأصوات والتعدد الصوتي لخدمة موضوع الأغنية. ولاحقًا قام إبراهيم بيرقدار بأدائها.

إضافة إلى ذلك، إن إبراهيم بيرقدار قام بإعادة أداء وتعديل على بعض القطع الموسيقية من التراث، مثل «نخ الجمل قومي اركبي يا نايفة» و«سيروا على ما قدر الله». أما هيثم قطريب، فقام بتلحين قصيدة «القلعة» لـ نزيه أبو عفش في صيدنايا، وأيضًا «القمر ع جبل العين متكي» كُتبت في سجن المزة العسكري، وعتابا مثل «يا ربي رجع كل غايب ع بيتو»، و«بس ولعونا ومشو»، و«حبابي شيلو شامال»، وأغنية «صوت الحرية» وأغنية «سنكتب شعرًا. أضف أنّ قطريب كان قد ألّف موسيقا مسرحية «العنبر رقم 6» لغسان جباعي، وموسيقا الحصان. أما حسّان عبد الرحمن، فاستطاع أن يؤلف مجموعة من المقاطع الموسيقية مثل «الحجاز كار» و«نهوند». والقسم الأخير من الأغاني هو الأغاني الكردية، هڤال حقيقار (الرفيق حقيقار)، هي تشوخو ، ليلة باگية ، حبس وزيندان كور وتاري[2].

الفجوة في هذه السجنيات هي عدم وجودها مسجلة إلا أغنية عتب، وأغنية «تعبان». والأغنية

(1) يقول فرج بيرقدار إنّ بعض الإضافات التي قام بتعديلها للأغاني المعدّلة كانت قد حدثت بشكل جماعي، ولكن هو من أضاف التعديل على «جفلة» و «يمواويل الهواى».

(2) للأسف الشديد، بسبب عدم تذكر كلمات الأغاني الكردية، وأيضًا عدم معرفتي باللغة الكردية، لم أستطع أن أجمع أكثر من أسماء الأغاني الكردية من دون القدرة على الدخول إلى مضامينها.

الأخيرة تم تسجيلها بمبادرة فردية أو جزء منها عزفها إبراهيم بيرقدار في برنامج يا حرية[1]. ربما يكون من الصعب أن تحلل هذه السجنيات من دون وجودها مؤداة ومسجلة على أقل تقدير[2]. وبهذا النقص، فإنني لا أستطيع إلا أن أقدم قراءة لكلمات بعض هذه الأغاني طبقًا لسياقات قُدمت لي عبر صانعيها. القسم الأول من هذه الأغاني هي تلك المعدلة عن أغانٍ فلكلورية، وأرى أن التعديل أو الإضافات جرت بطريقة تضيف إلى السجن ذاته بعض المعاني، فعلى سبيل المثال «أغنية شفتك يا جفلة» تتغير بكلمات فرج بيرقدار والآخرين الذين كانوا معه، وتصبح أغنية غزلية تغوص أكثر في ثنايا الحياة الريفية، والعمل الشاق الذي تقوم به النساء، فيقول في أحد المقاطع المضافة:

وصبحِك ياسمين مندّى بدموعي
ريت الخان يروح روحة بلا رجوعي
ولا تومي يا روح شو نفع الوَما.[3]

نجد هنا أن كلمات السجنية قد أتت بخيالات أوسع في تعديلها في صيدنايا، وأعطت واجبات أكثر لأغنية جفلة البنت الريفية. فهذه المشاهد التي تعكس روح السجنك ماقبله وخلاله عبر صور مؤلمة بأن الصباح مندّى بالدموع ويحيل بأن يدعو للخائن بأن لا يعود. ربما هذه المساحة الأكبر في تخيّل المساحات هي المقاومة المعاكسة للسجن المساحة الضيقة، فتنعكس بكتابة تكملة أو تعديل ل «جفلة» مخصصة بمساحة متخيلة أكبر، متمثلة بالحرش والأسطوح والحمام في المقاطع الأخرى من «جفلة». فكل هذه الكلمات المفتاحية تعطي معنى المساحة المفتوحة عكس السجن الضيق المسدود والمغلق. فلذك مساحة جفلة الخاصة في الأغنية تتقاطع مع مساحة المعتقل فتقول الأغنية «يا اله الكون غيّر حالنا» في مقطع آخر لنفس الأغنية[4]. ومثال آخر على هذا التعديل لفرج بيرقدار في «يمّا موايل الهوى» بإضافة هذا المقطع إليها:

---

(1) برنامج يا حرية مع إبراهيم بيرقدار. تلفزيون سوريا. حزيران 10، 2018. آخر تصفح: تشرين الثاني، 2023. https://www.youtube.com/watch?v=ACKwAameX0Q .

(2) أعمل على مشروع متصل بهذا المشروع في إعادة تسجيل السجنيات، وخاصة تلك المتعلقة بصيدنايا، وربما سجنيات صدينايا قد ترى النور مستقبلًا، وتكون متاحة لجميع المستمعين، وأيضًا للباحثين والدارسين لهذا الموضوع.

(3) مقابلة مع فرج بيقردار.

(4) أنظر الملحقات لكامل كلمات الأغنية.

يمّا ضاق الفضا وما ضلّ نفس بينا
لو كان جمر الغضا.. كنّا محملينا
بسِّ الحرية قضا لو زاغت النية [1]

بالأسلوب السابق نفسه، أتت الإضافة هنا أيضًا من رحم السجن المعتم، تبدأ بالليل وعذابات المعتقل وجراحه، راسمةً بذلك صورة تمثيلية للسجن والمعتقل والسجانين. فنرى بأن بيرقدار يصف الفضاء بأنه ضيق بصورة تعكس الفضاء. ولكن فضاء المعتقل هو ضيق بكل الأحوال. أما سجنية بيرقدار «إلى أمي»، فهي قصيد أي نوع من أنواع الغناء الفلكلوري. كتبها في سجن تدمر وأدّاها في صيدنايا. ولم تصل هذه القصيدة إلى أمه إلا بعد ست سنوات عندما انتقل إلى صيدنايا. يقول في مطلعها:

لا دموع يا ميمتي تنفع ولا آهات
سلمت عيونك شواطي لشوق رحلاتي
يهون السجن والموت ولا تنحني الهامات
كيف السما تنسمى من غير راياتِ[2]

وبعد وصول القصيدة إلى أمه، كتبت أم فرج قصيدة أخرى لترد عليه تقول في أولها:

لقعد بنص الليل واتذكر الخلان
وابكي وهلّ الدمع وبلّ المخداتِ
وا فزّ عند الصبح بأمري أني محتار
لابت الروح وما حدا غير السراباتِ
يا باص يا مقتبل خدني معك عالشام
خدني معاك بعجل شوف الوليداتِ
وعاصيدنايا اشتمل قل للدرب يا جار[3]

استغرق وصول هذه القصيدة حوالي 6 سنوات، وبدورها كتبت والدة بيرقدار الكلمات التي في الأعلى، لترَدَّ مرة أخرى إلى ابنها المعتقل. فعلى الرغم من الحبس، استطاع الشّعر والكلمات

(1) مقابلة مع فرج بيرقدار.
(2) مقابلة مع فرج بيرقدار، انظر إلى الملحق لقراءة كامل القصيدة.
(3) مقابلة مع فرج بيرقدار.

أن يجتاز الحواجز، واستطاع الابن والأم أن يتبادلا الرّسائل. وهذا تأكيد جديد على قدرة الموسيقا لأن تخترق جدران المعتقل وتصل المعتقلين بالخارج كرسائل يرسلونها وتعود مرة أخرى لهم، كما طقوس التأبين والفيروزيات مع الأصدقاء الذين في الخارج وذلك عبر تخصيص وقت محدد لسماع أغاني محددة لفيروز.

أما هيثم قطريب لم تكن مساهمته في السجنيات صغيرة، فبالإضافة إلى طقوس التذوق الموسيقي، له عدة سجنيات في صيدنايا غنائية وموسيقية أيضًا. أغنية «كان عندي عصفور» كلمات علي الخطيب، هي سجنية كتبت في صيدنايا، ولحّنها قطريب. تتحدّث السجنية عن عصفور وعصفورة يعيشان في حرية حتى يأتي الصيادون ويعتقلوهما. وهذا ما يحدث لاحقًا ثورة بالمعنى المجازي لتطرد الصيادين من الغابة. وأرى هنا أن سياق الأغنية ومعناها يرتبطان بسياق النضال السياسي قبل السجن. وبالروح المتعبة ذاتها من الاعتقال وآلامه، يكتب أسعد شلاش ويلحّن سجنية «تعبان» على وزن «المولية» السراقبية وهي من كلمات سلام حلوم

تبدأ السجنية بـ

تعبان جاي المسا، عجدايلك يغفى
لفيه حزمة حطب، ما ظن سَبَل يخفى

نجد هنا في هذه السجنيات، على المستويين المذكورين، أنها تعتمد على الفلكلور في الألحان أو حتى في الكلمات. فهل يوجد أغنية أو نص أصيل أساسًا؟ في «موت الكاتب» ل «رولان بارت» (Roland Barthes) أرى أنّ «النص هو نسيج من عدة اقتباسات ومنتج من آلاف من مصادر الثقافة... فدور الكاتب الأساسي هو أن يدمج الكتابات ويواجه بعضها ببعض»، فتخرج عندنا نصوص جديدة[1]. أما نجوجي تيونجو (Ngugi Wa Thiong'o) فيرى بشكل مماثل أنه «وعلى مرور السنوات، فإني أدركت أكثر فأكثر أن العمل أي عمل حتى العمل الإبداعي الأدبي هو ليس نتيجة لفردية عبقرية، بل نتيجة لجهد جماعي. توجد الكثير من الإسهامات في الشكل الحالي للصورة والفكرة وخط المحاججة، وفي بعض الأحيان للتصنيفات الرسمية. هذه الكلمات التي نستخدمها هي نتاج لتاريخ جمعي»[2].

(1) Roland Barthes, *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California, 1989), 53

(2) Ngugi Wa Thiong'o, Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature (London: Heinemann, 1986), x-xi.

هذا العمل الجمعي إذًا، والأفكار المتبادلة على صعيد الغناء والممارسة خارج المعتقل وداخله، وعلى الرغم من تشابهه مع الموسيقا خارج المعتقل، بما يُنتج في داخله موسيقيًّا، يبقى هذا التشابه أحد السبل إلى إنتاج السجنيات والممارسات الموسيقية الأخرى. أحاول هنا، بهذه التقسيمات التي وضعتها للسجنيات على مستويين، أن أؤكد التنوع الموسيقي الذي شهده معتقل صيدنايا. فالسجنيات بتقاسيمها الجديدة كليًّا مثل الأمثلة التي في هذا القسم، فيروزية، أو كلاسيكية، أو فلكلورية أو نضالية، وهذا أثبت أن لصيدنايا مساحة سجنية لا تقلّ أهمية عن تلك المساحة في خارج السجن، وتنوعها معتمد على تلك الموجودة في الخارج، ويضيف إليها من خلال سجنيات مختلفة. ليس ذلك فقط، بل إنّ هذه المساحة تعبر عن غنى وتنوع بشكل أكبر. فالسجنيات ليست فقط كتلك الأغاني التي تستهلك خارج المعتقل، بل هي أداة للمقاومة والترويح عن النفس. السجنيات، تتميز أيضًا بأنها بمساحة حرية أكبر من تلك التي في الخارج. فعلى سبيل المثال، الاستماع إلى الأغاني اليسارية في مرحلة أوائل 1980 كانت من غير المحببة في المساحة السورية خارج السجن، لأنّ حيازة شريط كاسيت لمارسيل خليفة أو سميح شقير كان يمكن أن يسبّب الكثير من المتاعب. فأرى أن هذا الخط الرقابي اختفى في صيدنايا عبر إعادة ممارسة هذه السجنيات وطقوس متنوعة أخرى. وهذه الأغاني، على المستويين المذكورين، رسمت عالمًا جديدًا موازيًا متخيلًا بكلماتها وأدائها داخل صيدنايا. هذا العالم المتخيل هو العالم المكبوت، أو المعتقل في قلوب الموسيقين والمغنين والعازفين، ومن عندهم هذا التوق إليه، واختباره مرة أخرى ولو بالكلمات.

النوع الموسيقي: السجنية

المعلومات الأولية للبحث الميداني والمقابلات تُظهر أن الحقل السجني الثقافي واسع، وفيه تنوع كبير على الممارسات الثقافية عامّة، والممارسات الموسيقية خاصّةً، وهذا ليس جديد في الأدب المعني بالسجون، ولكن لم يوثق موسيقياً عن السجنية السورية بشكل عام. فعندما نتكلم عن النوع وحصراً عن أدب السجون، نرى بأنه لا يوجد اتفاق على المصطلح بشكل عام على الرغم من أنه أصبح مستخدماً في اللغة الإنجليزية والعربية في كثير من الأبحاث والمقالات البحثية والصحفية. فعلى سبيل المثال، يشعر ياسين الحاج صالح بالقلق عندما نحاول أن نصنف أعماله على أنها من أدب السجون لأنها وعلى الرغم من احالتها إلى السجون أو عن السجون وحولها فهو يرنو „إلى تحويل السجن إلى موضوع ثقافي... نزع السحر عنه والمساهمة في تقويض ما يتصل به من

أساطير، أسطورة السجين السياسي خاصة، وكانت اشاعتهما قصصٌ ورويات وأفلام، وشغف الناس بالأساطير والأبطال»[1]. نستشعر من أن قلق حاج صالح هنا هو عدم رمسنة السجن وجعله اسطورة. وباعتقادي بأن حالة البطل الأسطوري او السجن السطوري الذي ينمّ عنه باعتقاد حاج صالح هو سبب كافٍ ومقنع بان لاتَّقرأ هذه الكتابات بهذه التبويبات وهذه التصنيفات. في المقابل نجد خطيب بدلة له صوت مشابه بتوسيع أدب السجون وعدم سجنه في سجنه. فهو ينادي بأن يُغير هذا المصطلح بتغيره إلى أدب الاستبداد، بسبب كتابات الأدب السوري التي تتضمن فقط كتابات المعتقلين السياسين وليس السجناء المدنيين الجنائيين[2]. بالإضافة لذلك فإن أدب الاستبداد هو لبدلة هو توسع لمظلة أدب السجون فيمتد من الزنزانة ليخرج إلى عالم أكبر وأوسع[3]. ولكن هل جميع الكتّاب الذين كتبوا حول السجن هم سجناء سياسيين فقط أم يوجد كتّاب آخرين كتبوا حول الاعتقال والسجن لم يمروا بهذه التجربة كمثال روزا ياسين على سبيل المثال في روايتها نيجاتيف وكتّاب وكاتبات آخرون؟

بالمقابل وربما كما تصف شريعة تيليجامي مصطلح أدب السجون وبعد اعترافها بالاختلاف الذي يدور حول هذا المصطلح في الوسط الثقافي السوري، فإنها ترى بأن أدب السجون بتعريفه الأوسع متضمناً النصوص المتعلقة، عن، وحول السجن وكُتب من كتب في الداخل أو خارج المعتقل قد يخلق انعكاس الحقيقة في هذه الكتابات. وبهذا ترى تيليجامي «إذا كان تعدد أشكال هذه النصوص المتعلقة بالسجن بالشكل والمضمون، فإنها تخلق إنعكاسات للحقيقة. فالاعتماد على نص معين أنه أدب السجون، يغيّر من تلقي هذه النصوص من قبل القراء والنقّاد»[4]. بشكل مشابه من حيث الشكل والبعد الادائي للنوع عند تيليجامي في توثيق العدالة وتأطير التلقي لهذه النصوص، فإن السجنية كنوع أقترحه يصب في هذا المنحى، ولكن من ناحية المضمون الغير معروف يخلّ في هذا التعريف.

الخلل الذي أتكلم عنه هنا هو وعلى الرغم من عدم الاختلاف على المظلمة التي تجمع أدب

---

(1) ياسين الحاج صالح. بالخلاص يا شباب. 9.

(2) خطيب بدلة. «أدب الاستبداد». في رواق ميسلون. العددان السابع والثامن. تشرن الثاني 2022. آخر تصفح: تشرن الثاني 05، 2023. https://rowaq.maysaloon.fr/archives/7524

(3) المرجع السابق.

(4) R. Shareah Taleghani. « Readings in Syrian Prison Literature: The Poetics of Human Rights». New York: Syracuse University Press, 2021, 31-2.

السجون والسجنية الفنية والموسيقية التي أدعي إليها، إلا أن هذا الاختلاف في أدب السجون قد حدث مع وجود نصوص مكتوبة وموثقة من يوميات، شهادات، روايات، قصص قصيرة ثيمتها الأساسية هي السجن والسجون. فيتفق ويختلف المفكرين في أشكال تبويب وتصنيف هذه النصوص وهو الأمر الاعتيادي في الحقل الثقافي، ولكن كيف هو الحال مع ممارسة موجودة ولكن طبيعتها تصعّب عملية تسجيلها وتوثيقها وتذكرّها كالممارسات الموسيقية في السجن؟ هل نستطيع أن نضع تصنيفات وتبويبات للممارسات غير مسجلة ووجودها فقط في مقالات معدودة على عدد أصابع اليد الواحدة؟ مع هذه الصعوبات، فإنّي أشجع على نحت كلمة جديدة ذكرتها سابقاً من دون شرحها لمحاولة روؤية استسحسانها عند المتلقي وذلك لتصف هذه الممارسات الموسيقية في صيدنايا على أنها سجنية موسيقية. مع كل هذا النقاش الدائر حول السجون وأدبه؟ كيف يمكن للسجنية أن تضيف إلى هذا الحقل باعتبار أن هذه المواد لم تخرج على العلن قبل الآن وكيف يمكن لمصطلح النوع الأدبي أن يفيد في ها السياق؟

نظرية الأنواع الأدبية مرّت بمراحل عديدة ساعدت النقّاد والمنظرين في إعطاء أوجه جديدة لطريقة التفكير في المنتجات الأدبية، عبر تصنيفها بنظم وبنى تحدد الشكل والمضمون، ابتداءً بأفلاطون وأرسطو، وانتهاءً بعصرنا الحالي الذي أعطى توجهات مختلفة في التصنيف، وتأطير الأعمال الأدبية المختلفة عن تلك التقليدية. وفي الوقت نفسه، أدى ذلك إلى فتح رؤى مختلفة ساعدت في احتواء أنواع وأنماط جديدة لم تكن لتُصنَّفَ لولا ذلك. فما هو الأدب؟ وما هي أنواعه؟ هذان كانا من الأسئلة المهمة التي تضع الأطر النظرية للتصنيف والترتيب ضمن تصنيفات معينة لتحديد ما هو أدبيّ، وما يُدرَس، وأيضًا لتساعد في فهم المادة الموجودة. ولكن سرعان ما توسعت فكرة الأدب لتشمل أصنافًا مختلفة تحت المعنى العام للأدب، متضمنة أنواعًا مختلفة للفنون ضمنها الموسيقا[1].

فبدءً من إشكالية مصطلح أدب السجون بين مستهجن وموافق عليها، وبهذا الانفتاح لمعنى

(1) لمزيد حول نظرية الأنواع الأدبية التقليدية انظر:

Keven Sean Whetter «Understanding genre and medieval romance». London: Routledge 2008.

Garin Dowd, Jeremy Strong, and Lesley Stevenson. «Genre Matters: Essays in Theory and Criticism». Bristol: Intellect, 2006.

Aristotle. «Poetics». Tran. Anthoney Kenny. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Plato. «The Republic». Tran. Desmond Lee. 2nd ed., London: Penguin Classics, 2007.

النوع الأدبي والذي لايتضمن فقط الأدب بل أنماط مختلفة من العلوم والنصوص باختلافها مكتوبة أو مؤداة. فهذا التغير لم يعد محصورًا بما هو أدبي، بل شمل مجالات كثيرة خارج نطاق الأدب والفن[1]. فما أركز عليه هنا في هذا القسم هو ليس النوع الأدبي المرتبط بالنصوص المتعلقة بالسجن أو حولها، بل بالممارسات الموسيقية التي حدثت في السجن وبداخلها وربما تكبر أكثر لتصبح أيضاً تلك الممارسات الموسيقية التي حدثت من خارج السجن لتتكلم عن السجن من خارجه.

ربما كنوع من أنواع التعمق في فكرة النوع، هل يمكننا أن نستخدم النوع على ممارسات موسيقية هي ليست موثقة حتى الآن إلا ماهو مذكور في هذا البحث؟ لذلك أحاول أن أجعل فكرة النوع ليست معتمدة على المضمون ولكن القالب الجامع لها، بعكس نوع الادبي المختلف والمتفق عليه في أدب السجون. فلذك فإعتماداً على الشكل او المعلومات البسيطة التي جمعتها هنا وقد يجمعها غيري في المستقبل للسجنيات، فإن القالب الجديد والأطر الجديدة للنوع اهتمت بمناحٍ مختلفة عن تلك التقليدية، لفهم الشكل الوظيفي والبعد الأدائي للتصنيفات في سياقاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتأثيرها في محيطها الاجتماعي وتأثّرها به، ضمن الفعل rhetorical action وأيضًا الخطاب. فلفهم الخطاب والفعل الاجتماعي أرى أنه لا بد من تحديد الأنواع.

وبسبب هذا التنوع وكثافة الإنتاج الفني في السجن من كتابة ومسرح، وعدم وجود مكان مخصص للممارسات السجنية الموسيقية إلا إذا أردنا أن نضيف الممارسات الموسيقية لأدب السجون، وأيضًا لخدمة القضية السجنية، أقترح أن أسمّي الممارسات الثقافية كافّةً باسم „السجنية« كنوع من أنواع التصنيف والتنظيم والتبويب لها. إنّ عدم وجود أغاني السجن وموسيقاه في سوريا قد يقع على عاتق المساحة العامة المصادرة من قبل النظام ، لكنّ جزءًا كبيرًا من المسؤولية يقع أيضًا على عاتق النقّاد والعاملين في مجال الفن والحقل الثقافي السوري والأرشفة والتوثيق، والباحثين في العلوم الاجتماعية والثقافية وخاصة في بلاد اللجوء السوري. فعلى الرغم من أن „أدب السجون« قد ظهر ظهورًا لافتًا في الحقل الأدبي الثقافي السوري مع التحفظات المذكورة من نقاد

(1) نظرية الأنواع Genre Theory اتّسعت دائرتها لتشمل مجالات خارج الأدب، فنرى أن أنواع الكتابة والأداءات الثقافية والاجتماعية والأفلام والسينما أصبح لها تصانيف معينة مبنية على النظرية الأولى الأساسية. بل أكثر من ذلك، إن بعض الفروع العلمية مثل علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والتاريخ أصبحت أكثر فعالية في استخدام الأطر النظرية للأنواع.

على استخدام المصطلح، إلا أن الموسيقا السجنية وتصنيفها لم يظهرا حتى الآن ولم تُسجل وتوثق إلا في حالة واحدة لأغنية عتب. لذا، أول خطوة نحو حفظ الأغاني السجنية وتوثيقها يكون برسم الأطر الأولية لهذا النوع الموسيقي، أو الاتفاق على الأقل على وجود هذا النوع الذي يندرج تحته ما يُسمّى بالممارسات السجنية الموسيقية كعزف موسيقي، وأداءات موسيقية، ومقاومة موسيقية باستخدام الصوت، والغناء.

إنّ أهمية تكوين تصنيف معين، ربما هو امتداد لفكرة الحاج صالح على أن السجن هو موضوع ثقافي على الرغم من أنه ضد هذه الفكرة بشكل أو بآخر. ولكن أرى بأننا لايمكننا أن نجعله موضوع ثقافي مفتوح للكتابة عنه إلا بوضع بنى جديدة تحوي ضمنها مبادرات ونشاطات في سبيل تسجيل وتوثيق السجنية الموسيقية إذا قمنا بتوسيع فكرة الموضوع الثقافي ليشمل ليس فقط النصوص بل أيضاً ممارسات لا نص لها. المقصود ب لا نص لها أي أنه لايوجد نص مكتوب عنها على غرار نص الفلم والأدب (قصة، رواية، إلخ) أو مسرح (نص مسرحي مكتوب). فأحد أهداف هذا التأطير هو تشكيل أحد القوالب الأساسية للمعرفة ، وأداء هذا التشكيل والتصنيف ينم عن ممارسة السلطة والمقاومة بنفس الوقت في الخطاب العام في الحقل الثقافي. وبالطريقة ذاتها، إنّ غياب هذا التصنيف أيضًا يدل على وجود قوة ما، أو سلطة تمنع هذا التشكيل، والفعل المضاد له في وضع إطار لهذا التصنيف. فهذه العملية هي فعل متعلق بمقاومة السلطة التي لا ترفض فقط وجود هكذا تصنيف لما يُسمى بالأغنية السجنية أو السجنية، بل تؤكد غياب السجن في المساحة العامة السورية[1]. فهذا التكوين لما أسمّيه الأغنية السجنية أو السجنية الموسيقية الموجود بالفعل عبر الأداءات والممارسات السجنية ليس للتشكيل، بل لشرح العلاقة المعقدة بين الخطاب المهيمن (المسؤول عن العمليات السجنية)، والخطاب المضاد الذي (س)يساعد في توضيح المعاني للممارسات الموسيقية، وتشكيل الإطار الأساسي للسجنية، والاعتراف بوجودها، وتحديد القضية العامة للاعتقال، ورسم شبكة المعرفة الناتجة من هذه الأطر.

---

(1) في مقابلة للأسد يقول إنّه «لا يوجد معتقل سياسي في سوريا». لا يوجد ما يثبت أن الأسد يحارب الممارسات الموسيقية بشكل مباشر. ولكن في الخاتمة سأذهب إلى فرضية التي قد تشرح سبب عدم ظهور هذه الممارسات الموسيقية.

مقابلة مع ريمي معلوفي. « مقابلة الرئيس الأسد مع RT Arabic». في Syrian Presidency (قناة يوتيوب). حزيران 09، 2022. آخر تصفّح، آب 20، 2022. https://www.youtube.com/watch?v=0V4yj7YVRk8

في جميع المقابلات، كان سؤالي الأول: هل توجد أغنية سجنية؟ لأنني كان يغلبني الشك بوجود هكذا ممارسات وزاد شكي أكثر عندما طلبت مني لجنة اختيار المشاريع في اتجاهات أن أؤكد لهم بوجود هكذا ممارسات قبل الموافقة على البحث. طبعا كان ردي مستنداً على المقالات القليلة في حول هذا الموضوع ويقيني بأن للموسيقا دور كبير في حياة المعتقلين السياسيين في سوريا كسائر تجارب الاعتقال في العالم. كان جواب مشاركي البحث من دون تردد، بـ «لا». ولكن بعد الانتهاء من المقابلة، كنت أعيد مرة أخرى تعريف ماذا أعني بالأغنية السجنية والسجنية الموسيقية طبقاً للمعلومات التي جمعتها من المقابلات، فيكون الجواب في هذا المعنى: نعم توجد أغنية سجنية. فيقول شلاش «سبب رفضي للأغنية السجنية هو أنه فعلاً لا يوجد أغنية سجنية مثل أغاني الشيخ امام في مصرالذي كان معروفاً قبل دخوله للسجن، انتشرت وغُنيت وعُرفت على مستوى كبير. بهذا السياق لا يوجد أغنية سجنية، أما في تغطية هذه الممارسات الموسيقية في هذا البحث، فربما يمكننا أن نقول نعم يوجد أغنية سجنية على الأقل في صيدنايا بالشكل الذي جمعها هذا البحث»[1]. ولكنّ هذا التردد في اتخاذ قرار عن الأغنية السجنية بوجودها وعدمها هو بحد ذاته يُظهر مدى قلة الأبحاث وندرتها حول هذا النوع الموسيقي في سوريا ، بسبب حساسية الموضوع، والعيش ضمن الأنظمة الاستبدادية الذي يؤثر على الجميع من معتقلين، وباحثين ومواطنين من دون أي تفرقة. فلو كانت توجد أرضية نظرية بأن هذه الممارسات هي سجنية موسيقية بشكل مسلَّم به على سبيل المثال، لربما اختلفت إجابة المتقابلين وأيضاً لما كنت في حيرة في أمري قبل البدأ بهذا البحث. ولو أن الأطر الأساسيّة للأغنية السّجنيّة كانت موجودة في الحقل الثقافي لي أنا كباحث، وللنقاد والمهتمين بالثقافة السورية وأيضاً للمشاركين في هذا البحث، لربما كانت الإجابة مختلفة، وهذا بجميع الأحوال لا يلقي اللوم على الأفراد بكل تأكيد، وهنا تكمن أحد أهميات التصنيف، في أن منتج هذه الأغنية يُعتقد بأنه على الأغلب ما كان يفعلها انطلاقًا من ممارسات موسيقية، بل من التسلية وقتل الوقت، أثناء فترة الاعتقال.

والنّوع الموسيقيّ الّذي عرّفته بالسّجنيّة الموسيقيّة هو ممارسة غنائيّة بآلات موسيقيّة أو من دونها، وقد جرت في أثناء مرحلة الاعتقال للترويح عن النفس، والمقاومة، وقتل الوقت، ولأي سبب كان، فرديًّا أم جماعيًّا، جديدًا من حيث المحتوى أو حتى بأداء كان يُستخدم قبل الاعتقال، وخصوصيته بأنه مورِسَ داخل المعتقل، وسُرِّب لاحقًا إلى حقل من الحقول الثقافية خارج السجن،

(1) مقابلة مع أسعد شلاش.

فلذلك هو سجنية. أُحتبس داخل المعتقل وبقي هناك. وربما يخرج في المستقبل القريب عبر التوثيق والتدقيق في الحقل الثقافي السجني السوري.

على الرغم من أن محاولة وضع أطر أساسية هي محاولة شبه مستحيلة الآن، ومبكرة جدًّا قبل الانتهاء من مسح الممارسات الموسيقية في شريحة أوسع من الشريحة المقدمة في هذا البحث، إلا أن تصنيفها لا يؤدّي دورًا فقط في تحديد المادة موسيقيًّا وتقنيًّا وأطريًّا وفنيًّا، بل أيضًا يؤدّي دورًا بارزًا في توضيح القضية السياسية الممتدّة خارج السجن[1]، في حال أخذنا بعين النّظر سوريا والسجن الكبير، فتحديد النوع الموسيقي هنا ليس فقط لتأطير الممارسة والأغنية فقط، بل هو لفهم الديناميكية التي تعمل بها الأنواع والتأثر والتأثير في ما حولها، والمشاركة بتكوين شبكة معرفية تساعدنا في فهم السجن والمعتقل والاعتقال والممارسات التي جرت وتجري فيه. بهذا المعنى، أقصد أن النوع الأدبي النصي أو غير النصي يُقاس ليس طبقًا لما يحتويه من عناصر نصية أو غير نصية، بل للأثر الذي يحدثه عند إنتاجه في حال طورنا فهمنا لمصطلح النوع. فالنوع هنا هو «أفعال خطابية (Rhetorical Actions) مبنية على مواقف متكررة»، مثل تلك التي تؤدَّى، وتجمع الأغاني السجنية المذكورة في هذا البحث[2]. فهنا أحاول أن أنوّه إلى البعد الادائي الذي قد يعطيه تواجد هذا النوع الموسيقي في الحقل الثقافي السجني السوري، ليس فنياً فقط بل أيضاً سياسياً ونضالياً بما يخدم قضية المعتقل والمعتقلة السورية.

الغرض من هذا التصنيف الجديد للأنواع (Genres) هو محاولة للخروج من النظم والأطر النظرية للسجنية الموسيقية، فبها تصبح مكانًا كبيرًا يتّسع لكل أنواع الممارسات الثقافية في السجن[3]. فلا

---

(1) أحد انتقادات التبويبات وتكوين الأنواع خاصة المتركزة حول السجون والمعتقلات أنها قد تعمل بشكل عكسي لما هو مراد منها من الترويج للخوف وقد تخدم أدوات السلطة قد تعطي انطباعاً أسطورياً خيالياً مع أبطال خارقين قضوا في هذا المكان ونجوا منه.

(2) Carolyn R. Miller.» Genre as social action». In Quarterly Journal of Speech Volume 70, 1984 - Issue 2, 163

(3) العديد من المنظّرين عملوا عملاً مكثفًا لتوسيع معنى النوع الأدبي الذي أحاول من خلاله أن أنفض عنه المفهوم التقليدي للنوع الأدبي على أنه ثابت ومنظم، وله قواعد تتماشى مع كلّ النصوص وأشكالها. فنستطيع أن نعرف النوع بمعرفتنا القواعد. بينما هذا الاتجاه الذي أرمي إليه يحاول الذهاب أكثر إلى الخاصية الوظيفية للأنواع أكثر من كونها شيئًا ملموسًا تتموضع بقواعد وأطر تُبنى عليه. للمزيد عن ذلك:
Jacque Derrida «The Law of Genre». In Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980). https://www.jstor.org/stable/1343176. =

أحاول هنا وضع وصفة معينة لتصنف الأغنية السجنية، بل وضع تعريف عمومي لها فضفاض، هو أساسًا أحد سمات النوع كفعل اجتماعي، ولا أريد أن أكون المشرّع في الأنواع الأدبية بأن „افعل ولا تفعل«، كما يقول جاك ديريدا(Jacques Derrida) في مقاله عن قانون الأنواع الأدبية.[1] فالنوع الموسيقي للسجنية هو ربط لـ «إدراك النظم الطبيعية في أنواع الخطاب مع فهم اجتماعي وثقافي أوسع للغة في حالة قيد الاستخدام»[2]، فالنوع هنا، وجعله مرتبطًا بمعايير وأنظمة أقل صرامة على الشكل البنيوي للسجنيات مبنية على المواقف الخطابية من حيث الأفكار، يجعل من الممكن أن نكوّن مجموعة من النصوص تحت مظلة السجنية الثقافية (موسيقية، ونصية بالمعنى الحرفي، وفن تشكيلي، ومسرحي، الخ).

وتواجد مجموعة من النصوص مرتبطة بهذه المظلة، تسمح بتوظيف السجنية كنوع تندرج تحته الممارسات الثقافية السجنية، بشكل ينقل الاهتمام من التركيز على شكل النص (الممارسة الموسيقية السجنية) ومضمونه فقط إلى الأفعال الخطابية التي تؤطّر الفعل الاجتماعي للسجنية، وتخدم القضية السياسية للمعتقلين والاعتقال. فالنوع هنا لا يوظَّف على أنه غاية اجتماعية، بل من أجل غاية اجتماعية تحشد من خلالها للتأثير في التغيير على جميع الأصعدة. هذا الاستنتاج مبني على أن:

«الأنواع (Genres) تعكس العوالم وتشكّلها وتدعمها، عبر الأفعال الاجتماعية التي تُعرّف وتؤدي. لأنواع تحمل في داخلها القيم والمعايير مثل الأيدلوجيا التي تكون غير مرئية وغير

= Michael, Bakhtin. «The Problem of Speech Genres.» Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. (Austin: University of Texas Press, 1986).

Rosalie Colie. «Genre-Systems and Functions of Literature». In Modern Genre Theory, Ed., David Duff, London: Routledge, 2014.

Gerard Genette «The Architext: An Introduction», Trans. Jane E. Lewin. (Brekeley: University of California Press, 1992).

Alastair Fowler «Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes». Oxford: Clarendon Press, 1982.

Tony Benett. «Outside Literature». London: Routledge, 1990.

(1) Jacque Derrida «The Law of Genre».

(2) Aviva Freedman and Peter Medway, ed. «Genre in the New Rhetoric». (London: Taylor & Francis, 1994), 1.

ملاحظة نمطيًّا، وفي بعض الأحيان متغاضى عنها... هذه القيم والمعايير تشكل المتلقي والكتّاب للأنواع، وكله متعلق بنا نحن وبردّات فعلنا، بشكل مقصود أو غير مقصود، وعن معرفة أو عدم معرفة، فإن المتلقي والكتّاب [صانعي هذه الأنواع] يحاولون عبر اختيار الأنواع والقيم واستخدامها أن يؤثروا في بعضهم بعضًا»[1].

فإذا ما فرضنا هنا بأن للنوع بعد أدائي يؤثر تواجده على المكان الذي يتواجد فيه ويحدد ويعيد رسم شبكة المعرفة لفهم بعض القضايا المتعلقة بالسياسة والمجتمع عبر إعادة تعريف وتكوين قوالب معرفية جديدة عن مواضيع لم يُنظر لها قبل ذلك من هذه الزوايا. فأربط هنا تكوّن الأنواع بتكوّن حدود جديدة لمعرفة المعتقل من عيون ورؤى هي موجودة ولكن غير مؤطرة كتلك المتعلقة السجنية على سبيل المثال. من هنا تكمن أهمية نحت كلمة سجنية تؤسس بدورها، على الأقلّ، للنوع من أجل الفعلين الاجتماعي والسياسي لقضية المعتقلين.

فالتصنيف هنا ليس من أجل التصنيف ووضع أسس، بل من أجل التجهيز وتحديد القضية المتعلقة بالاعتقال السياسي وتجربة الاعتقال السياسي. وفي رأيي، إنّ وضع تحديدات للسجنية لا يتضارب أبدًا مع وضع أصول وضوابط للنوع الموسيقي السجني في سوريا، ولكنه يتضارب مع شح المعلومات، والمواد المتعلقة بالممارسات الثقافية حول السجن، وتقنيات النفس في مقاومة الاعتقال والممارسات الأرشيفية. وبجميع الأحوال، ندائي هنا للسجنية العامة بضوابط قد تبدو فضفاضة، لا يستثني أبدأ من الحاجة للخبراء الموسيقيين ونقاد الموسيقا ليعملوا على السجنية فنياً وهو بكل الأحوال ليس اختصاصي. ولكن ومن خلال التفكير بدراسة تيليجاني حول أدب السجون، ترى بأن هذه النصوص المتعلقة بالسجون تتحدى النوع وتخرج خارج منه، فلذلك تيمناً

ولكن كبداية أولى، وتكملة للمقالات الصحفية والأبحاث الاستقصائية التي جرت عن هذا الموضوع، وفي انتظار إجراء بحث ميداني موسع أكبر لمسح مواد وتوثيق أخرى، يبقى النوع الموسيقي للسجنية بعيد المنال في قلة الاهتمام بهذا النوع، وقلة الخبرات البحثية العاملة في هذا الاختصاص. فلذلك آمل أن يكون هذا البحث لحظة البداية لأبحاث أخرى تؤسس للنوع الموسيقي السجني كفعل اجتماعيّ، وأيضًا كنوع بالمعنى التقليدي الذي يُعطي هذه الممارسات الموسيقيّة

(1) Amy J. Devit «Genre for Social Action: Transforming Worlds Through Genre Awareness and Action «. In Genre in the Climate Debate. edt., Sune Auken and Christel Sunesen. Warsaw: De Gruyter 2021., 21-22.

أطرًا وأسسًا، على الرغم من أن النوع بالمعنى التقليدي هو نفسه، في حال تكاتف خبراء الموسيقا والعاملون في العلوم الاجتماعية. فكلما ذهب النوع في اتجاه الفعل الاجتماعي، تقل الأسس والأطر التنظيرية على مبدأ الشكل والمضمون الموسيقيّ، ويتّجه نحو الدور الوظيفي للنوع وتأثيره.

غياب وحضور السجنية الموسيقية

بعيدًا من مصادر الإلهام لأيّ ممارسات سجنيّة هي كما وصفتها سابقًا محدودة، فإنّ المصدر الوحيد الّذي انتشر انتشارًا كبيرًا حول الممارسات السّجنيّة هو الأدب المعني باللسّجون لتوثيق هذه الممارسات. هذه أعمال أدبيّة توثيقيّة، أو شهادات على السّجون، غير أنّ الموسيقا السّجنيّة بقيت مسجونة في مكانها وزمانها في السّجن السّوريّ، بسبب عدم الاهتمام بهذه الممارسة على الرّغم من وجودها، أو الاعتقاد بأنّها شيء لا يستحقّ أن يُذكر مقارنة بالفظائع الّتي تُرتكب هناك أو بسبب أن ذكر هذه الممارسات قد يضيف طابع رومانسي للمعتقل. وبجميع الأحوال الغاية من هذا البحث هو ليس ذلك بكل تأكيد بل اظهار تجربة الاعتقال من زاوية جديدة مرتكزة ليس على وسائل التعذيب وعدد الضحايا، بل مقاومتهم والأساليب التي اتبعوها للوقوف بوجه الاعتقال. ذلك يؤكد على فردية وذاتية تجربة الاعتقال ويعطي خصوصية انسانية للمعتقلين السابقين. فأعتقد بأن تنال المعتقل من جوانبه الفنية والموسيقية خصوصاً يُظهر جانب انساني لكل تجربة سجنية بشكل منفصل ويبتعد عن التعميم عن إعطاء صورة جميلة للسجن، خاصة عندما يتغلب ويبتكر المعتقل اساليبه الخاصة التي تخرجه من تجربة الاعتقال اثناء الاعتقال.

بالوقت ذاته، فإن هذا البحث يرتبط ارتباطاً وثيقاً، على الرغم من أنه يناقش فترة زمنية مختلفة عن حالة السجن السياسي السوري الحالي، بما يحدث الآن في المعتقل السوري، عن طريق أنسنة حالة الاعتقال وعدم تجريدها من حالتها الفردية والفريدة من أشكالها الفنية عبر توثيق ممارسات البقاء والتحمل والتكيف. فصيدنايا في عام 1987 هو ليس نفسه صيدنايا 2023 المعروف بغرف الملح. ففظائع النظام تندرج ضمن قائمة طويلة قد لاتنتهي على الإنتهاكات والفظائع التي يرتكبها يومياً. حتى هذه اللحظة في أثناء الكتابة فإن الشبكة السورية لحقوق الإنسان رصدت ووثقت مقتل 14504 حالة تحت التعذيب ومئات الآلاف من المعتقلين والمغيبين قسرياً[1]. فالكتابة هنا

(1) فضل عبد الغني. «وحشية بلا حدود – 15 ألف شخص تقريباً قتلوا تحت التعذيب في سوريا». في الشبكة =

عن موسيقا صيدنايا هي ليست فقط دراسة نقدية للأغاني بل هي تأبين وتذكير بمن نجى من المقتلة ومن لم ينجو. وبالوقت ذاته لا يمكن أن نفصل سوريا 1987 عن سوريا 2023 حيث أن أرقام المعتقلين والمغيبين قسرياً، مازال ضخماً. فأقل نوع من العدالة الممكنة لمن نجى هو توثيق حيواتهم الفنية وحيوات من قضوا في زمنهم، كنوع من أنواع توثيق التاريخ السوري في تلك الحقبة، ربما يُنسى أو يختفي لولا ذكره هنا. فهذا البحث بكل تأكيد لن يحضر العدالة بشكل مباشر لهؤلاء المعتقلين ولكن يسير جنباً بجنب نحو تحقيقها مستقبليا نحو تأريخ تاريخ هذه السجون وإعطاء بعض من خصوصية لهذه التجربة القاسية.

إذا ما حاولنا قراءة المشهد للحقل الثقافي للممارسات الموسيقية السجنية وبعد وضع تعريف للسجنية ومحاولة تأطيرها فإننا نرى بأنه يوجد ممارسات موسيقية لصيدنايا ولكنها غائبة إذا ما قارنّا هذه الممارسات بدول الجوار مثل مصر والتونس على سبيل المثال. لمحاولة رصد سبب تواجد الأغنية وغيابها بنفس الوقت، أرجح ذلك لخمس عوامل ساهمت في غياب الممارسات السجنية الموسيقية في سوريا وذلك مبني على حالة خاصة وهوي صيدنايا، ربما معلومات وأبحاث أخرى تفند هذه الفرضية في المستقبل. هذه العوامل هي (1) العامل السّياسيّ المتعلّق بالنّظام السّياسيّ الحاكم، (2) العامل القانونيّ المتعلّق بحقوق المعتقلين، (3) العامل الاجتماعيّ والجندريّ، (4) استحالة العمل الميدانيّ (5) الممارسات الأرشيفيّة.

أوّلًا ومقارنة مع البلدان العربيّة الأخرى الّتي اشتهرت فيها الأغنية السّجنيّة، فإنّ تغيّر الأنظمة السّياسيّة كان سببًا رئيسًا في خلق مساحات للكتابة عن السّجون وأدبها. أمّا في سوريا، فإنّنا نرى أنّ عهد البعث بدأ في العام 1963، ومازال مستمرًّا منذ انقلاب حافظ الأسد في العام 1970 حتى الآن[1]. الأرقام الرّسميّة والتي تقدر بالآلاف (وهي تقديريّة) للمعتقلين السّياسيّين قلّت منذ العام 1990 حتّى 2010[2]. هذه الأبديّة السّياسيّة المستمرّة للأسد حتّى هذه اللّحظة، منعت خلقَ أيّ مساحات لمن يُطلق سراحهم بأن يوثّقوا الأهوال الّتي شهدوها وخبروها أو تكلّموا عليها.[3] والسّبب

= السورية لحقوق الإنسان. آب 14، 2021. آخر تصفح: تشرين ثاني 05، 2023.
https://snhr.org/arabic/2021/08/14/14018/

(1) Patrick Seale, *Asad: The Struggle for the Middle East* (Berkeley: University of California, 1990), 86, 505.

(2) إيلاف بدر الدين. «عندما هتفوا «للأبد: لغة الثّورة السّوريّة». (دمشق: ممدوح عدوان، 2018) 41.

(3) «الأبدية الأسدية» هو مصطلح سياسي اجتماعي يُعنى بالاستمرارية السياسية وعلى خلاف المعنى الظاهري =

الرّئيس هو بقاء نظام سياسيّ واحد لمدّة زمنيّة طويلة؛ إذْ يُعَدّ إطلاق سراح المعتقلين مكرمة منه[1]. أضف أنّ نظام الأسد يحرص دائمًا على الادّعاء بعدم وجود اعتقال أو معتقلات سياسيّة، كنوع من الدّعاية منذ تأسيسه، ففي كلّ مناسبة تتاح للنّاطقين باسمه يُظهر ذلك، وآخرها هي مقابلة الأسد الابن في حزيران 2022، فقد أكّد عدم وجود ما يُسمّى بالمعتقل السّياسيّ في سوريا.[2]

ثانيًا، وهو أن الاعتقال قانونيًا وعرفياً وعمليًّا لا ينتهي بانتهاء مدّة الاعتقال إذا انتهت، بل تستمرّعواقبه بعد إطلاق السّراح وبشكل قانونيّ. فالمعتقل محروم من حقوقه المدنيّة بشكل عام، وهذا بدوره يحدّ من حرّيّته، أو يأسره ضمن معتقل آخر أكبر بحقوق وحرّيّات أقلّ بعد خروجه. والجريمة السّياسيّة كما يعرّفها السّراج هي التّي تنتهك النّظام السّياسيّ للدّولة «وذلك كالجرائم الواقعة على الدّستور، وجرائم اغتصاب سلطة سياسيّة، وجرائم الاجتماعات والمظاهرات السّياسيّة، وجرائم الصّحافة والنّشر الموجّهة ضدّ النّظام السّياسيّ»[3]. لذا، إنّ عقوبة الجريمة السّياسيّة هي

= له، أي أنه لا ينضب ولا ينتهي، ولكن ما أقصده بالمستمر أنّه مستمر في الوقت الآنيّ، لكنّه ذاهب إلى زوال مستقبلًا:

Eylaf Bader Eddin. «Al-Abad: On the Ongoing». In Middle East Journal of Culture and Communication, Volume 15: Issue 4, November 08, 2023, Brill.

https://doi.org/10.1163/18739865-01504004

(1) غالبًا ما يطلق على عمليّة إطلاق سراح المعتقلين السّياسيّين في سوريا اسم مكرمة من «السّيّد الرّئيس» لأنّه يعفو عن المواطنين عندما يستطيع ذلك. وهو مرتبط بجميع الأحوال بالنظر على أن «قائد الوطن» هو إله القادر على بعث الحياة وأخذها عندما يتطلب الأمر. أنظر مقالة «الأبد: المستمر» لمزيد حول فكرة الأبد كنظام سياسي. المكرمة في بعض أمثلة تصف اطلاق سراح المعتقلين من وكالات إخبارية تابعة للنظام في مراحل زمنية مختلفة:

- «السّلطات السّوريّة تطلق سراح 480 معتقلًا سياسيًّا». في فرنسا 24. أيار 6، 2014. آخر تصفّح، آذار 20، 2022. https://bit.ly/3vA0XDS
- «إطلاق سراح عشرات المعتقلين أمام كاميرات تصوير «المكرمة»». في زمان الوصل. تشرين الأوّل 24، 2012. آخر تصفّح آذار 20، 2022. https://www.zamanalwsl.net/news/article/31797

(2) مقابلة الرّئيس الأسد مع قناة RT Arabic.فيديومن اليوتيوب، في قناة Syrian Presidency، حزيران 09، 2022. آخر تصفّح كانون الثاني 20، 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=0V4yj7YVRk8&ab_channel=SyrianPresidency

Eylaf Bader Eddin. «Al-Abad: On the Ongoing», Middle East Journal of Culture and Communication 15, 4 (2022): 367 -376, doi: https://doi.org/10.1163/18739865-01504004

(3) عبود سراج. «قانون العقوبات العامّ 1». (دمشق: الجامعة الافتراضيّة السّوريّة، 2018). 123.

«الاعتقال المؤبّد، الاعتقال المؤقّت، والإقامة الجبريّة، والتّجريد المدنيّ»[1]، من هنا، يجرّد المطلق سراحهم من المعتقلين، بعد أن يتجاوزوا مدّة ثلاث سنوات، من حقوقهم المدنيّة. فالتجريد المدني يُمكن أن يطبق لمن حُكم لفترة من 3 سنوات حتى 6 سنوات[2]. والحقوق المدنيّة قد تتضمن العمل لجهات الدّولة: كالجيش، والمستشفيات، والمدارس، والحرمان من جواز السّفر. وفي حال أنّ المطلق سراحه أراد السفر يمكنه ذلك، لكن بعد كثير من المعاناة والاستجوابات والتّحقيق، حينها بإمكانه أن يحصل على وثيقة سفر ومهلة زمنيّة محدّدة لمغادرة البلد[3]. هذا الإجراء القانونيّ حدّ من أيّ مساحات ممكنة للمطلق سراحهم في توثيق تجاربهم السّجنيّة إلّا عن طريق النّشر من خارج البلد، وهذا ما جعل الكتابة هي الممارسة السّجنيّة الأكثر ترحابًا في حقل الممارسات السّجنيّة السّوريّة.

ومع التّجريد المدنيّ، يلاحق الضّغط الاجتماعيّ المطلق سراحه. فكما تُظهر أغلب الشّهادات، إنّ ما حدث في السّجن يجب أن يبقى في السّجن بأمر من السّلطات، ويعرف المطلق سراحه بأنّه مراقب بشكل أو بآخر. هذه المراقبة تكون أحيانًا ذاتيّة عن طريق الشّكّ بأنّ كلّ من حوله ربّما يكون مخبرًا للنّظام، فتصبح لديه إدارة ذاتيّة ورقابة لنفسه من دون أيّ مجهود من النّظام ليراقبه. والمطلق سراحه يُدعى إلى زيارات دوريّة روتينيّة بعد خروجه، لا لشيء في أغلب الأحيان، إلّا للتّأكيد الرّمزيّ بأنّه مراقب من قبل أجهزة المخابرات.

أمّا بالنّسبة إلى المطلق سراحها من المعتقل، وفي حال أنّها لم تُجرَّد من حقوقها المدنيّة بسبب قصر مدّة الاعتقال، فإنّها تُصبح رهينة المجتمع الذّكوري الّذي تعيش فيه. عادةً تجربة الاعتقال بحدّ ذاتها تكون كافية لأن تجعل المطلق سراحه منبوذًا، ليس فقط لأنّه قد يكون مراقبًا، ولكنّ التّواصل معهم قد يُعرّض المتواصل معهم لخطر أن يكونوا في دائرة الاعتقال. فالمعتقلة المطلق سراحها دائمًا معرضة «للنّظرة الدّونيّة من المجتمع» لأنّها اعتقلت[4] أوّلاً، وثانيًا لأنّها امرأة. فالمعتقلون الذّكور رجال، وكما يُقال في الثّقافة المحكيّة «السّجن للرّجال»، أو كما كنت قد أوضحت في موّال «أبو عنتر» عن وصفه السّجن بأنّه للرّجال. فالمعتقل الرّجل لم يُمسّ شرفه، لذا يُحكم على المعتقلة

(1) المرجع السّابق 109.

(2) المرجع السابق 109-110.

(3) «إشكاليّة منع السّفر في سوريا». المركز السّوريّ للإعلام وحرّيّة التّعبير. 2009. آخر تصفّح آذار 20، 2022. https://bit.ly/3KN1U28

(4) «حكايات ناجيات من الاعتقال في سوريا». في TRT عربي. آب 27، 2019. آخر تصفّح، آذار 20، 2022. https://bit.ly/3EUFCtd

المطلق سراحها بمعايير أخلاقيّة مرتبطة بالشّرف المجتمعيّ، ورموز لا تمتّ إلى الواقع بصلة من حالها النّفسيّة. وبدلًا من محاولة مساعدتهنّ في تقديم الاستشارة النّفسيّة لتحسين مرحلة التّعافي بعد الاعتقال، «يُتركن ليواجهن الرّفض من عائلاتهنّ، والرّفض من فرص العمل والنّدوب، والخبرات النّفسيّة الصّعبة بعد الخروج من الاعتقال، من دون أن يتاح لهنّ الفرصة للتّأهيل والاستشفاء النّفسيّ من التّجربة»[1]، وكلّ هذه الضّغوط مبنيّة «على اعتقاد أنّ المطلق سراحهن قد اغتصبن، فلذلك الكثيرات منهنّ يُنبذن من عائلاتهنّ وأقربائهنّ[2]، وهذا النّبذ المجتمعيّ يقطع أيّ جسور تعاطف، أو بنى جديدة للاستماع إلى ما كان يحدث في المعتقلات، ويدمر بشكل أو بآخر تقديم أيّ بنى معرفيّة عن السّجون مع المعتقلين أو المعتقلات، عمّا خبروه في معتقلاتهم. فكيف لهم أن يؤسّسوا في هذه الظّروف الأطر المعرفيّة للممارسات السّجنيّة؟

والعامل قبل الأخير هو استحالة وصول الباحثين والدّارسين إلى ميدان البحث العلميّ أي السّجون. وفي حال أنّه كان من الممكن أن يتقابل الباحث مع المعتقل او المعتقلة، فإنّ الشّكوك والخوف من قبلهم تبقى مرافقة إيّاهم طول مدّة المقابلة، أو أنّ المقابلة لا تحدث في الأصل، وإن حدثت يصبح من الصّعب أيضًا الوثوق بالباحث الّذي يجري البحث، بسبب العوامل السّابقة الّتي تهددهم، أو أيّ شخص يمكن أن تكون عنده الرّغبة في المشاركة في هكذا أبحاث. ولكن ربّما أهمّ من ذلك كلّه هو استحالة الوصول إلى المعتقلات السّوريّة بأيّ وسيلة من الوسائل، بعكس البلدان الأخرى الّتي إمّا استطاع الباحثون فيها الوصول إلى المعتقلات، وإمّا أنّه وجدت فعلًا المساحة للمطلق سراحهم، كي يوثّقوا بعضًا من الممارسات السّجنيّة.

أكثر ما يتّسم به الحقل الثّقافيّ السّوريّ عامّةً والسّجنيّ خاصّةً هو غياب الأرشفة والتّوثيق. وإذا وجدت هذه الأرشفة، فإنّها تكون إمّا مخبّأة في مؤسّسات النّظام وغير متاحة للعامّة أو المهتمّين، وإمّا مهملة ومهمّشة وغير مدعومة. لكنّ ظاهر الممارسات الأرشيفيّة الأسديّة غير مفهوم وواضح،

(1) Sema Nassar, «*Detention of Women in Syria: A weapon of war and terror*» The Euro-Mediterranean Human Rights Network (EMHRN), May 2015,27, Accessed, March 20, 2022. https://euromedrights.org/wp-content/uploads/2015/06/EMHRN_Womenindetention_EN.pdf.

(2) Lizzie Porter. «Shamed and Abandoned: The Fate of Syria's Female Ex-Inmates». In Deeply. December 22, 2016. Accessed, March 20, 2022. https://deeply.thenewhumanitarian.org/syria/articles/2016/12/22/shamed-and-abandoned-the-fate-of-syrias-female-ex-inmates.

على الرّغم من أنّ الظّاهر يوضح أنّه لا يوجد أرشيف للسّجون وممارساتها وحقلها، إلّا أن توثيق انتهاكات الأسد خارج السجون قد يُعطي أملًا ولو بسيطًا بأرشفة بعض تلك الممارسات في السجون. فأرى أنّ تسريب فيديو مجزرة التّضامن ما هو إلّا وثيقة كانت قد سُجِّلت ووثّقت ممارسات النّظام لنفسه من دون معرفة سبب هكذا نوع من التوثيق، وهذا يعني أنّه ربّما في السّنوات القادمة قد توجد وثائق إضافيّة مرئيّة، مكتوبة أو مسموعة، لمعلومات عن الحقل الثّقافيّ السّجنيّ، بالتّوازي والتّقاطع مع هذه الموادّ الأوّليّة الّتي يقدّمها البحث، فهذه التّحدّيات أجبرت الكثير من النّاشطين والناشطات على الاعتماد على أنفسهم في توثيق أراشيف جديدة وخلقها، في غياب الثّقة بالأنظمة والحكومات في التّعامل مع الأراشيف اعتمادًا على التّاريخ الشّفويّ والذّاكرة[1].

وبالتّزامن مع هذا البحث الحاليّ، ألاحظ أنّ العقبات والتّحديات لتوثيق الذّاكرة والممارسات السّجنيّة وترميمها وكتابتها قد زالت جزئيًّا وخاصة بعد العام 2011. والسّبب الرّئيس لهذا الانفراج هو ليس تغيّرًا في النّظام السّياسيّ في سوريا، بل انهدام العوامل السّابق ذكرها، وذلك عبر نجاة السّوريّين من السّجن السّوريّ الكبير إلى الخارج في دول الخارج أو أوروبا. فهذا التّغيير المفاجئ كسر عوامل هيمنة النّظام على المعتقل السّوريّ، وأيضًا سوريا كمعتقل كبير[2]، فالنّظام السّياسيّ للأسد مهيمن فقط في الدّاخل السّوريّ إلى حدٍّ كبير، والقسم القانونيّ بالتّجريد من الحقوق المدنيّة، وإغلاق المساحات أمام المطلق سراحهم أصبح مستحيلًا في الخارج، لأن أغلب من خرج إلى الفضاء

---

(1) لمزيد حول فكرة الأرشيف انظر:

Assmann, Aleida. «*Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*». Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Haugbolle, Sune. Archival Activists and the Hybrid Archives of the Arab Left in, «*The Arab Archive Mediated Memories and Digital Flows*». Ed., Della Rata, Donatella, et al. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2020.

Hegasy, Sonja. «*Archive Partisans: Forbidden Histories and the Promise of the Future*». *Memory Studies* 12, no. 3,2019: 249, https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1750698019836187.

(2) على الرّغم من أنّ استعارة سوريا السّجن الكبير والسّجن الصّغير ليس في المصطلح الجديد، إلاّ أنّني قد قرأتها في العديد من المقالات الصّحفيّة، والأحاديث بين الأكاديميّين والسّوريّين في المنفى السّوريّ، مثل كتاب ياسين الحاج صالح «بالسّلامة يا شباب». وأحب أن أنوّه هنا أنّ آخر مرّة ذُكر هذا المصطلح هي لـ جابر بكر في مشروعه عن سوريا كسجن، وكأنّه كائن حيّ في مناقشة مع آن-ماري ماكمانوس في ورشة عمل عن أدب السّجون.

الأوروبّيّ والمنفى قد ضمن على الأقلّ الحمايةَ أوّلًا، وأيضًا وثيقة سفر تخوّله الانتقال في فضاء محدود، ولكن أكبر ممّا كان في السّابق، مع استرجاع الحقوق المدنيّة المسلوبة من نظام الأسد.

أمّا بالنّسبة إلى العامل الاجتماعيّ، فأصبح المعتقلون والمعتقلات السياسيات في بيئة اجتماعيّة مختلفة عن تلك الّتي في سوريا، خلّصتهم إلى حدٍّ كبير من الوصمات الاجتماعيّة المتعلّقة بتجربة الاعتقال. إنّ ازدياد عدد السّوريّين والسوريّات بعد العام 2011 إلى أوروبّا فتح آفاقًا جديدة للعمل الثّقافيّ، وأيضًا النّضال السياسيّ في الخارج، وهذا ما شكّل طوائف مجتمعية جديدة في المنفى السوري، ومجتمعات تُعنى بالمعتقلين والمعتقلات المطلق سراحهم وتهتمّ بهم، فتكسر العوامل الخمسة المذكورة. وبتغير المكان لم تُفقد سيطرة النظام فحسب، بل أسِّس لحقل يُعنى بالممارسات النضالية والممارسات السجنية. وهذا التغير الجديد لهذا الحقل الثقافي في المنفى، أدّى، ليس فقط إلى تبدل عوامل السّيطرة، بل أصبحت أيضًا عوامل للتّمكين. نرى هذا عن طريق المبادرات والحراكات السياسية والنضالية من أجل سوريا، وأكبر مثال على ذلك هو محاكمات كوبلينز (Koblenz) وفرانكفورت (Frankfurt) في ألمانيا، وما هي، بكلّ تأكيد، إلا مقدمة لسلسلة محاكمات قادمة متعلقة أساسًا بالعدالة السجنية.[1]

تغير الحقل السجني قبل 2011 وبعد هذا التاريخ، يغيّره حصراً في الخارج والخارج لا يؤثر على مركز المعتقل (سوريا) إلا بشكل جزئي. فعلى الرغم من أن وجود المنفى هو امتياز كما ذكرت، إلا أنه يمنعنا من أن نهدم هذه العوامل داخلياً في السجن السوري الكبير. فمازال النظام هو المسيطر على المعتقل السياسي، وهذه العوامل مازالت موجودة وقائمة على المعتقلين الحالين أو المطلق

(1) الكثير من المؤسسات والمنظمات والمبادرات التي أُسست بعد العام 2011 أغلبها تهدف إلى تدعيم المعتقلين والمعتقلات السياسيات المطلق سراحهم من المعتقلات السورية وتمكينهم واستشفائهم. بعض الأمثلة لهذه المؤسسات على سبيل الذكر وليس الحصر:

- Women Now in Berlin established in 2012, https://women-now.org/.
- No Photo Zone, in Beirut 2015. https://nophotozone.org/en/home/.
- The Day After: Supporting Democratic Transition in Syria, in Istanbul established in 2012. https://tda-sy.org/?lang=ar.
- كش ملك: تعافي في غازي عنتاب. تأسست في عام 2018. https://www.keshmalek.org.
- دولتي في بيروت، تأسست 2012.
- Sednaya Prisoners Community in Istanbul established in 2017. https://www.admsp.org/.
- Syrian Campaign in London, established in 2014. https://thesyriacampaign.org/.
- Caesar Families Association in Berlin established in 2018 https://caesarfamilies.org/

سراحهم داخل سوريا، بل أضف على ذلك يفتح أفاقاً جديدة للبحث عن المعتقل الشبيه لمعتقل الأصل للأسد وترادفه وتواجده في أماكن خارج سيطرة الأسد في الرقعة الجغرافية السورية.

الأغاني السجنية والدراما السورية

ربما قبل أن أختم البحث لابد من التنويه إلى الغنى الموجود لأغاني السجن المدني والجنائي السوري في الدراما والتلفزيون. وعلى الرغم من أن وربما تكون عامل غير أساسي في تكوين ثقافة موسيقية سجنية، عبرها قُدم للسوري عبر كاميرات محترفة وفريق انتاج حالات مصوّرة للسجن (ليس السجن السياسي) والغناء به وطرق الغناء به. قد يكون لهذه الأغاني المصورة في الدراما تأثير في امتداد الدراما إلى السجن، أو ليس بالضرورة ذلك، ولكن عند سؤال المتقابلين من صيدنايا، أغلبهم أكّد لي أن بعض أغاني غوّار الطوشة أُديت في صيدنايا. بالإضافة إلى ذلك، أرى أن ممارسات النفس تؤثر وتتأثر جمعيًّا أو فرديًّا، وهي أدوات وأساليب تمكّن السجين من احتمال أوقاته السجنية في المعتقل، والتصدي للصدمات النفسية، ومقاومة المعتقل، وتعتمد اساساً على الذخيرة الموسيقية للأفراد. وبكل تأكيد قد تكون هذه الأغاني أحد مكونات هذه الذخيرة الموسيقية.

ما يلفت الانتباه هو أنّ هذه الأعمال الدراميّة وثّقت لأوّل مرّة في تاريخ الفنّ السّوري 13 أغنية تسجيلًا وأداءً داخل السّجون المصنوعة دراماياً وفنياً[1]. وكلّها ترتكز على ثيمات معيّنة مثل الحنين، والغربة، والتّوق إلى الحرّيّة، والنّدم، والاشتياق إلى الأحباب خارج السّجن، والوطنيّة، وحبّ الوطن. والسّمة السّائدة فيها هي أنّها مأخوذة من الفلكلور المناطقيّ لسوريا، وهذا ما يعكس التّنوّع الجغرافيّ للمساجين، وتنوّع الفلكلور. فعلى سبيل المثال أغنية «عالمايا»، «يا بو ردين» من التّراث الفراتيّ، وبعض المواويل من التّراث الشّامي، وأغاني وديع الصّافي، وعصام رجي، وناظم الغزالي من الفلكلور العراقيّ، وأخيرًا 4 أغانٍ تُغنّى لأوّل مرّة في السّجن عبر الكاميرا، وهي «يامو»، و«فطوم»، و«الله محي شوارعك» و«لك وينو».

علاوةً على ذلك، وإضافةً إلى هذه الأغاني، نجد أنّ الأداء في داخلها مهمٌّ جدًّا، لأنّه يحاول أن يتخيّل كيف يُمكن لهذا السّجن أن يُنتج موسيقا ويؤدّي الأغاني. لذا نرى المساجين في إحدى الأغاني (أغنية عالمايا) وهم يعزفون على أدوات سجنيّة، مثل الملاعق والقناني والطّناجر. وعندما

(1) يُرجى الاطّلاع على الملحق لأغاني السّجون في الدّراما السّوريّة في آخر العمل.

ينهونها، يطلب أحدهم بأن يخفوا هذه الأدوات حتّى لا يصادرها السّجّانون.[1] ونرى أيضًا «أبو عنتر» يتراقص ويظهر عضلاته كحركة ذكوريّة في أثناء الأداء، فيعكس، ليس فقط شخصيته، بل أيضًا ذكوريّةَ فكرة السّجن في المجتمع السّوريّ، وخصوصًا في مسلسل «مقالب غوّار»، إذْ يغنّي موّالًا ويقول «الحبس لي مرتبة، والزنزير (الجنزير - القيد) لي خلخال»، وهو ما يؤكّد افتخاره بالسّجن[2]. أغلب هذه الأغاني مأخوذة من الفلكلور السّوريّ، وأغلبها معروف في مناطقها المحلّيّة كالتّراث الفراتيّ، والإدلبيّ، والحمويّ، والشّاميّ، إلخ. لكنّ الجدير بالذّكر، وعلى الرّغم من أنّ هذه الأغاني تراثيّة، إلّا أنّها عُرفت بمن جعلها أغنية مشهورة. أغنية «عالمايا» هي أغنية فلكلوريّة فراتيّة معروفة في مكانها الإقليميّ في منطقة الفرات، ولكن وبسبب شهرة الأغنية في سجن مسلسلات غوّار، فهي دائمًا تُنسب إلى ذياب المشهور، أي أوّل من قام بتسجيلها بشكل مقبول للجمهور. أمّا بالنّسبة إلى الأغاني الّتي غُنّيت لأوّل مرّة في المسلسل كـ «يامو»، و«الله محي شوارعك»، و«لك وينو»، فهي من تلحين عبد الفتّاح سكر، وشاكر بريخان، وحسام تحسين بيك، وتأليفهم، كما تقول شارة بداية المسلسل. والنّقطة الإشكاليّة في هذه الأغاني أنّ من كتبها وأدّاها هو طاقم محترف من مغنّين وموسيقيّين وكاميرات احترافيّة وشركات إنتاج، عملت كثيرًا حتى أنتجت هذا الأداء، بعكس أغاني سجن صيدنايا الّتي أُنتجَت من لا شيء، إلّا تجربة حقيقيّة للاعتقال والمعاناة، وأيضاً مُنعت من أن تُسرب إلا ضمن سرديات المعتقلين المطلق سراحهم.

مع أنّ هذه الأغاني قد صُوِّرت من سجون رمزيّة، ولم يُعترف ربما بأنّها أغنية سجنيّة، لكنّ أهمّيّتها قد تكمن في أنّها أسّست لنوع أغنية جديدة، ووثّقت لممارسة سجنيّة ليست حقيقيّة، لكنّها مؤدّاة ومصوَّرة ومتخيَّلة، لأنّ السّجن الحقيقيّ لم يكن من الممكن أن يُصوَّر، لا في ذلك الوقت ولا حتّى في الوقت الرّاهن. وقد تكمن أهمّيّة هذه الممارسات في أنّها قد استُخدِمَت مرّة أخرى في سجن صيدنايا من العام 1986 حتّى 1996، 2014، عبر إعادة أداء بعض هذه الأغاني الّتي أُدِّيَت في المسلسلات الآنف ذكرها. فلذلك هذا الجانب حول مصادر الالهام وتأثر السجنية بهذا النتاج الفني، قد يكون باب جديد ربما في أبحاث قادمة يتم التركيز عليه في المستقبل.

---

(1) نهاد قلعي. «السّهرة المنوّعة ملح وسكّر - غوّار وحسني وأبو عنتر | دريد لحّام و نهاد قلعي». فيديو يوتيوب. القناة الرّسميّة للفنّان دريد لحّام. شباط 7، 2018. آخر تصفّح آذار 20، 2022. https://bit.ly/34QUFXd .

(2) خلدون المالح. «مقالب غوّار: الحلقة 16». فيديو يوتيوب. قناة شوف دراما زمان. كانون الأوّل 9، 2019. آخر تصفّح آذار 20، 2022. https://bit.ly/3InDtq2 .

إلى أين تتّجه السّجنيّة

أرى أنّ سجنيات مشاركي البحث في صيدنايا تتلاقى في العديد من النقاط وتتشابه مع بعضها وربما تتشابه في حالات سجنية سورية أخرى إذا ما أتيح لنا عمل ميداني ودراسات جديدة لسجون أخرى في فترات زمنية مختلفة. انطباعي العام مما التقيت بهم من معتقلين ومعتقلات في أزمنة مختلفة، أن للغناء والموسيقا وجميع أنواع الممارسات الموسيقية السجنية دوراً كبيراً في شكل السجن والمعتقل السوري، القديم، والماضي والأحدث وربما المعاصر، إذا ما اخذنا بالنظر على أن سوريا هي دولة سجن بالمرتبة أولاً قبل أي شيء.

أتمنى أن تشارك هذه الدراسة في اغناء النقص في شبكة المعرفة والبنى المعرفية للسجنية من تحديد هذا النوع الموسيقي. فإذا لم نستطع في السنوات القادمة أرشفة هذه الأداءات والممارسات، وإعادة أدائها على مستوى السجون السورية كافّةً، ووضع أطر نظرية لتصنيفها وترتيبها، ستأتي الأجيال القادمة غير مدركة أنه كان في كلّ معتقل سوري سجنية سورية، استخدمت بأشكال مختلفة لأغراض مختلفة داخل السجن السوري. لذا آمل أن يكون هذا البحث مقدمة بسيطة لعمل بحثي، أو تأسيس فرق بحثية قادمة قادرة على أرشفة هذه السجنيات، وإعادة أدائها وتسجيلها من جديد، وحفظها من النسيان والاهتراء التاريخي مع تقادم الأيام. وكخطوة أولى سيصدر في الأشهر القادمة مجموعة من السجنيات مسجلة، ومراجعة مَن قام بتأليفها وتكوينها في الماضي، حتى نصل إلى نسخة متقاربة مع أدائها الأصلي في الماضي، كوثيقة مهمة لممارسات النفس، وأيضًا كخطوة أولى نحو التأسيس للسجنية السورية.

قائمة المراجع

المراجع العربيّة

الأصرم، محمّد. شذرات متفرّقة في الموسيقا. تونس: وزارة الثّقافة، الدّار العربيّة للكتاب، 2001. 164 صفحة

بدر الدين، إيلاف. عندما هتفوا «للأبد: لغة الثورة السورية. دمشق: ممدوح عدوان،2018. 228 صفحة

بن ذريل، عدنان. الموسيقا في سوريا: البحث الموسيقيّ والفنون الموسيقيّة منذ مئة عام. دمشق: مطابع ألف باء، 1963. 222 صفحة

جباعي، غسّان. المسرح في حضرة العتمة. باريس: ميسلون، 2019. 196 صفحة

خليفة، مصطفى.» القوقعة: يوميّات متلصّص». بيروت: دار الآداب للنّشر والتّوزيع، 2008. 383 صفحة

خواجه، أحمد. الذّاكرة الجماعيّة والتّحوّلات الاجتماعيّة من مرآة الأغنية الشّعبيّة، حالة تونس الحاضرة، قبيل الحماية وأثناءها وبعدها، سلسلة أضواء. تونس: أليف، منشورات البحر الأبيض المتوسّط، 1988. 316 صفحة

الرّيّس، رياض نجيب.» نجيب الرّيّس (1898 – 1952) القبس المضيء: حياته جريدته، وما كتب عنه». بيروت: رياض الرّيّس، 2008. 467 صفحة

الزّركليّ، غزوان. عن الموسيقا والموسيقيّين: مقالات مختارة. دمشق: دار البعث، 2011. 120 صفحة

سراج، عبّود. قانون العقوبات العامّ 1. دمشق: الجامعة الافتراضيّة السّوريّة، 2018. 158 صفحة

الشّرقيّ، وسيم. صورة الوطن في الأغنية السّوريّة المستقلّة. في «أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة: أربع أوراق بحثيّة عن أسئلة الرّاهن السّوريّ». دمشق: ممدوح عدوان، 2018. 247 صفحة

الشّريف، صميم. - الموسيقا في سوريا: دراسة تاريخيّة. دمشق: وزارة الثّقافة، 2011.

«الموسيقا في سوريا: أعلام وتاريخ». دمشق: وزارة الثّقافة – الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، 2011. 800 صفحة

«الأغنية العربيّة». دمشق: منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد، 1981.

صالح، ياسين الحاجّ. بالخلاص يا شباب: 16 عامًا في السّجون السّوريّة. بيروت: دار السّاقي، 2012. 215 صفحة

عبّاس، حسّان. الموسيقا التّقليديّة في سوريا. بيروت: الأونيسكو، 2018. 255 صفحة

عدوان، ممدوح. جنون الآخر. دمشق: ممدوح عدوان، 2007. 244 صفحة

عرفة، عبد المنعم. تاريخ أعلام الموسيقا الشّرقيّة. مصر: مكتبة عناني، 1974. 129 صفحة

العقيلي، مجدي. السّماع عند العرب. دمشق: رابطة خرّيجي الدّراسات العليا، 1969. 352 صفحة

عيسى، جورج. الشّعر المحكيّ في الشّام. زمن الاستعمار الفرنسيّ. دمشق: وزارة الثّقافة، 2012. 455 صفحة

القبّاني ، عبد السّلام إبراهيم. إبراهيم قبّاني وأثره في الموسيقا العربيّة. م.ع: مطبعة الكيلاني 1977. 124 صفحة

المالح، ياسر، وخضركي، أمل.» النّغم والكلمة في حياة الموسيقار سهيل عرفة». دمشق: وزارة الثّقافة العامّة السّوريّة للكتاب، 2014.

مشلح، عبد الحميد. الأهزوجة الشّعبيّة في إدلب. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة – الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2017. 111 صفحة

ياسين، روزا. نيغاتف... من ذاكرة المعتقلات السّياسيّات. القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2008. 271 صفحة

المراجع العربيّة الإلكترونيّة

الأشقر، أسامة. يا ظلام السجن خيّم: حكاية مع نشيد خالد. الجزيرة نت. تشرين الأول 18، 2017. آخر تصفح، 20 آذار، 2022.

«إشكالية منع السفر في سوري»ا. المركز السوري للإعلام وحرية التعبير. 2009. آخر تصفح آذار 20، 2022.

بدلة، خطيب. أدب الاستبداد. في رواق ميسلون. العددان السابع والثامن. تشرن الثاني 2022. آخر تصفح: تشرن الثاني 05، 2023. https://rowaq.maysaloon.fr/archives/7524.

داغستاني، مالك. على مقام «الصَبا»، موسيقا سجن صيدنايا. في الجمهورية. آب 1، 2017. آخر تصفح آذار 20، 2022.

----قبل ربع قرن، مسرح صيدنايا السّرّي. في الجمهوريّة. تموز 14، 2017. آخر تصفّح آذار 20، 2022. https://bit.ly/3HVitce .

زكريا، بدر. شهادة حول المسرح في السجن ولادة مسرح وموته. قلمون، تشرين الأول 2021. عدد17. آخر تصفح آذار 20، 2022.

الجلبي، سلطان. أدلجة الغناء. مركز حرمون للدراسات المعاصرة. كانون أول 28، 2018. آخر تصفح آذار 20/ 2022.

الحزقي، هيكل. الزندالي: أغاني السجون التونسية. في معازف، كانون الاول 03، 2015، آخر تصفح آذار 20، 2022. https://bit.ly/3L2LjHE

حكايات ناجيات من الاعتقال في سوري. في TRT عربي. آب 27، 2019. آخر تصفح، آذار 20، 2022.

«سجن صيدنايا.. مسلخ بشري في سوري». في الجزيرة نت. نيسان 24، 2022. آخر تصفح آيار 20، 2022. https://bit.ly/3CcIsKG .

صالح، ياسين الحاج. في المنفى، وفي الوطن والعالم، والكتابة. في «الحوار المتمدن». عدد 6443. كانون الأول 20، 2019. آخر تصفح، آب 20، 2022.

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=659580

عبد الغني، فضل. وحشية بلا حدود – 15 ألف شخص تقريباً قتلوا تحت التعذيب في سوريا. في الشبكة السورية لحقوق الإنسان. آب 14، 2021. آخر تصفح: تشرين ثاني 05، 2023.

https://snhr.org/arabic/2021/08/14/14018/

الفن السوري وملامح النضال في عيد الجلاء. موقع الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون، نيسان 17، 2019.. آخر تصفح آذار 20، 2022.

http://www.ortas.online/index.php?d=100317&id=260910https://bit.ly/36KwJ92.

المراجع الأجنبية

ALEXANDER, Christopher. *Tunisia Stability and Reform in the Modern Maghreb*. London: Routledge, 2010. 142 p.

ARISTOTLE. *Poetics*. Tran. Anthoney Kenny. Oxford: Oxford University Press, 2013. 103 p.

Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 424 p.

BADER EDDIN, Eylaf. *Al-Abad: On the Ongoing*. Middle East Journal of Culture and Communication 15, 4 (2022): 367376-, doi:

https://doi.org/10.1163/18739865-01504004.

BAKHTIN, Michael. *The Problem of Speech Genres. Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986. 204 p.

BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. trans. Richard Howard, Berkeley: University of California, 1989. 386 p.

BENETT, Tony. *Outside Literature*. London: Routledge, 1990. 324 p.

BOURDIEU, Pierre. Quelques proprietes des champs. in Questions de sociologie. Paris: Minuit, 1980. 272 p.

COLIE, Rosalie. *Genre-Systems and Functions of Literature.* In «Modern Genre Theory», Ed., David Duff, London: Routledge, 2014. P. 148--166

COOKE, Miriam. *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official*. Durham and London: Duke University Press, 2007. 206 p.

----, *Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution*. New York: Routledge 2017. 136 p.

DAXELMÜLLER, Christoph. *Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern*. in Christoph Dieckmann, Ulrich Herbert, and Karin Orth, edt., *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, vols 2, (Göttingen: 1998), 993 p.

DEVIT, Amy J. *Genre for Social Action: Transforming Worlds Through Genre Awareness and Action*. In «Genre in the Climate Debate». edt., Sune Auken and Christel Sunesen. Warsaw: De Gruyter 2021. P. 17 -33.

DOWD, Garin, Strong, Jeremy, and Stevenson, Lesley. *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism*. Bristol: Intellect, 2006. 178 p.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Tran., Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1995. 352 p.

----. *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Ed. Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton. London, Tavistock publications\ The University of Massachusetts, 1988. 176 p.

----. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Trans., Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1995.

----. *The Ethics for the Concern for Self as a Practice of Freedom*. In «Essential Works of Foucault 19541984-: Ethics, Subjectivity and Truth», vol., 1, ed. Paul Rabinow, Trans., Robert Hurly and others, London: Penguin, 2000. 301 p.

FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982. 368 p.

FREEDMAN, Aviva and MEDWAY Peter, ed. *Genre in the New Rhetoric*. London: Taylor & Francis, 1994. 252 p.

GENETTE, Gerard. *The Architext: An Introduction*. Trans. Jane E. Lewin. Brekeley: University of California Press, 1992. 91 p.

HAUGBOLLE, Sune. *Archival Activists and the Hybrid Archives of the Arab Left*. in, «The Arab Archive Mediated Memories and Digital Flows». Ed., Della Rata, Donatella, et al. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2020. P. 719-.

ISMAIL, Salwa. *The Rule of Violence: Subjectivity, Memory and Government in Syria*. Cambridge: Cambridge University Press 2018. 244 p.

KREUGER, Richard A. and Casey, Mary Anne. *Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000. 280 p.

LUNDBERG, Dan. *Singing through the Bars: Prison Songs as Identity Markers and as Cultural Heritage*, trans. Fred Lane, Stockholm: Svenskt Visarkiv, 2018. 210 p.

Martel, Pierre-Albin. «*Habib Bourguiba. Un homme, un siècle* ». Paris: Éditions du Jaguar 1999. 166 p.

MILLER, Carolyn R. *Genre as social action. In Quarterly Journal of Speech*, Volume 70, 1984 - Issue 2. P. 151–167.

PHILIPPS, Christopher. *Everyday Arab Identity: The Daily Reproduction of the Arab World*. Oxon: Routledge, 2013. 224 p.

PLATO. *The Republic*. Tran. Desmond Lee. 2nd ed., London: Penguin Classics, 2007. 480 p.

Seale, Patrick. *Asad: The Struggle for the Middle East*. Berkeley: University of California, 1990. 570 p.

RUSSE, Bernard H. *Research Methods in Cultural Methodologies*. California: Sage Publications. 520 p.

SHANNON, Johnathon Holt. *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006. 288 p.

TALEGHANI, R. Shareah. *Readings in Syrian Prison Literature: The Poetics of Human Rights*. New York: Syracuse University Press, 2021. 296 p.

THIONG'O, Ngugi Wa. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: Heinemann, 1986. 114 p.

WEDEEN, Lisa. *Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 256 p.

----, Authoritarian Apprehensions: Ideology, Judgment, and Mourning in Syria. Chicago: The University of Chicago Press, 2019. 285 p.

WHETTER, Keven Sean. *Understanding genre and medieval romance*. London: Routledge 2008. 218 p.

مراجع أجنبية إلكترونية

ALDOUGHLI, Rahaf. *The symbolic construction of national identity and belonging in Syrian nationalist songs (from 1970 to 2007).* 2018, Contemporary Levant, 4:2, 141154-, DOI: 10.1080/20581831.2018.1554233

Bader Eddin, Eylaf. *Al-Abad: On the Ongoing*. In Middle East Journal of Culture and Communication, Volume 15: Issue 4, November 08, 2023, Brill.
https://doi.org/10.1163/18739865-01504004.

DERRIDA, Jacque. *The Law of Genre*. In Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980). https://www.jstor.org/stable/1343176.

HEGASY, Sonja. *Archive Partisans: Forbidden Histories and the Promise of the Future*. Memory Studies 12, no. 3,2019 : 249,
https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1750698019836187.

LIZZIE Porter. *Shamed and Abandoned: The Fate of Syria's Female Ex-Inmates*. In Deeply. December 22, 2016. Accessed, March 20, 2022.
https://deeply.thenewhumanitarian.org/syria/articles/2016/12/22/shamed-and-abandoned-the-fate-of-syrias-female-ex-inmates.

NASSAR, Sema. *Detention of Women in Syria: A weapon of war and terror*. The Euro-Mediterranean Human Rights Network (EMHRN), May 2015,27, Accessed, March 20, 2022.
https://euromedrights.org/wp-content/uploads/2015/06/EMHRN_Womenindetention_EN.pdf.

الملحقات:

الملحق رقم 1

الأغاني السجنيّة في الدراما السوريّة

المسلسل أو العمل الدرامي والحلقة	الأغنية	الرابط	موقع الأغنية في المسلسل
مسلسل مقالب غوّار 1967			
الحلقة 16	موّال عن مدح السجن	https://bit.ly/3InDtq2	6:50 to 7:43
حمّام الهنا 1968			
الحلقة 6	موّال ولّعونا ومشو	https://bit.ly/34QqpvE	11:45 to 11:55
صح النوم			
الحلقة 2	طولي يا ليلة ذياب مشهور	https://bit.ly/3ifo14T	7:16 to 9:45
الحلقة 4	موّال حيّاك بابا حيّاك أغنية ناظم الغزالي فوق الخيل شدو العزم وشدو الحيل الأغنية بالأصل لـ عصام رجي	https://bit.ly/366m3RL	47:50 to

الحلقة 13	موّال أقول وقد ناحت بقربي حمامة	https://bit.ly/3u7ZeoJ	1:15 to 4:05
	طلّوا حبابنا طلوا		4:10 to 6:40
	فطومة		1:45:00 to 1:47:00
مسلسل ملح وسكر (تكملة صح النوم) 1973			
	عالمايا ذياب المشهور	https://bit.ly/34QUFXd	19:00 to 22:30
	ندمان ولولو الله محي شوارعك		30:00 to 34:11
	أمي يا نور حياتي		1:07:00 to 1:07:35
	يا بوردين		1:10:17 to 1:14:00
	يامو		1:14:35 to 1:17:45
	لك وينو		1:51:45 to 1:54:12

الملحق رقم 2

أغاني سجن صيدنايا الجديدة

	الأغنية	المقابلة	المؤدّي	كلمات	المكان
1	عتب	فرج بيرقدار	خاطر ضوا	فرج بيرقدار	صيدنايا
2	عتابا	فرج بيرقدار	أحد السجناء	فرج بيرقدار	تدمر صيدنايا
3	قاموس الرمل (قصيدة مؤداة) – كُتبت على أن لا يكون شيء مفهوم فيها	فرج بيرقدار	فرج بيرقدار	فرج بيرقدار	فرع فلسطين
4	قصيد إلى أمي	فرج بيرقدار	فرج بيرقدار	فرج بيرقدار	صيدنايا
5	قصيد من أمي	فرج بيرقدار	فرج بيرقدار	فرج بيرقدار	صيدنايا
6	جفلة (معدلة)	فرج بيرقدار وآخرون	أحد السجناء	فرج بيرقدار وآخرون	صيدنايا
7	يمواويل الهوا (معدلة)	فرج بيرقدار	فرج بيرقدار	---	صيدنايا

8	تعبان جاي المسا	أسعد شلاش \ إبراهيم بيرقدار	أسعد شلاش	سلام حلوم	صيدنايا
9	خربشات طفولية	هيثم قطريب	هيثم قطريب	نزار قباني	صيدنايا
10	هڤال حقيقار (الرفيق حقيقار) (أغنية كردية)	كسرى الكردي	---	----	صيدنايا
11	يك مومك (أغنية كردية)	كسرى الكردي	علي الحكيم	---	صيدنايا
12	هي تشوخو (أغنية كردية)	كسرى الكردي	---	---	صيدنايا
13	ليلة باگية (أغنية كردية)	كسرى الكردي	---	---	صيدنايا
14	حبس وزيندان كور وتاري (أغنية كردية)	كسرى الكردي	---	---	صيدنايا
15	يا سجاني (توزيع أسعد شلاش – غناء كورالي)	أسعد شلاش	سميح شقير	سميح شقير	
16	مرمر زماني بتوزيع جديد (فلكلور)	أسعد شلاش	---	---	صيدنايا
17	بين الدوالي على طريقة منير بشير	أسعد شلاش			صيدنايا

18	يا بياع الورد على طريقة منير بشير	أسعد شلاش			صيدنايا
19	سيروا على ما قدر الله و نخ الجمل قومي اركبي يا نايفة (فلكلور)	إبراهيم بيرقدار	إبراهيم بيرقدار	---	صيدنايا
20	الحجاز كار (موسيقا)	حسان عبد الرحمن	حسان عبد الرحمن	---	صيدنايا
21	نهاوند (موسيقا)	حسان عبد الرحمن	حسان عبد الرحمن	----	صيدنايا
22	لو كنت غنية	هيثم قطريب	جمال سعيد	---	صيدنايا
23	حبابا شيلو شامال	هيثم قطريب	هيثم قطريب	بدر قطريب	صيدنايا
24	بس ولعونا ومشو فلكلور	هيثم قطريب	هيثم قطريب	---	صيدنايا
25	قصيدة القلعة	هيثم قطريب	هيثم قطريب	لـ نزيه أبو عفش	صيدنايا
26	القمر عجبل العين متكي	هيثم قطريب	هيثم قطريب		المزة

27	إلى أمي، لم يتم الانتهاء من تلحينها ولم يكتمل أيضاً	حسان عبد الرحمن فرج بيرقدار		جورج صبرا	صيدنايا
28	الحصان (موسيقا)	هيثم قطريب	هيثم قطريب		صيدنايا
29	صوت الحرية	هيثم قطريب	هيثم قطريب	علي الخطيب	صيدنايا
30	ازكابوكن	حسين كامل	---	---	صيدنايا
31	عتابات كردية	حسين كامل	---	---	صيدنايا
32	سيراليه	حسين كامل	---	---	صيدنايا
33	سنكتب شعراً	هيثم قطريب	صقر عليشة		صيدنايا
34	أبو الزلف	فرج بيرقدار	أحد السجناء	أحد السجناء	صيدنايا

الملحق رقم 3

كلمات السجنيّات في صيدنايا

هذا القسم من المواد مكتوب ومنقول من دون أي تغيير من المشاركين المكتوبة أسماؤهم في كل مادة. والفضل يعود إليهم لتذكرهم بعض هذه الأغاني ولايعود إليّ، إلا أنني استطعت أن أجمعها في هذا العمل.

1. أبو الزلف (كلمات فرج بيرقدار):

غزلان ليش تشيل من السهل للوادي
وتصيح هيّ البلاد بلادي
وما هي بلادي
يا ريح ودّي الصدى ونادي
معي نادي غزلان لا تأمني
.. هي غابة بعثية.

* * *

يا بنت أخت القمر ياللي ال غزلان ليش تشيل
من السهل للوادي
وتصيح هيّ البلاد
بلادي وما هي بلادي
يا ريح ودّي الصدى
ونادي معي نادي

غزلان لا تأمني.. هي غابة بعثية.

* * *

يا بنت أخت القمر

ياللي القمر خالك

لا تطوّلي بالسهر

ولا تشغلي بالك

من يوم شاع الخبر

بين اللي منجالك

* * *

لَعدّ نجم السما

نجمة نجمة..

يا نجمة قطبية

قمر خالك لا تطوّلي بالسهر

ولا تشغلي بالك

من يوم شاع الخبر بين اللي منجالك

لَعدّ نجم السما نجمة نجمة

.. يا نجمة قطبية

.2

3. عتابا: «أبيات عتابا كتبتها ليغنّيها أحد رفاق تدمُر بصوته الجبلي» (فرج بيرقدار)

حبيبي.. حبيبي رتِّلي فيها وعيدي

بصوتك واغزلي حلمي وعيدي

كفى العزَّال تهديد وّوعيدي

هوانا شمس ما بتعرف غياب.

زرعنا الصبر عالصبر ورحلنا
تركنا هموم.. ما شالا رحلنا
لونّو قيس يعرف شو رح لنا
لصاح مصابكم أكبر مصاب.
* * *
هديل الروح يابيوت وحواري
لنا فيها غزلات وحواري
وفا ودموع هي هوّي حواري
توالي الليل مع طيف الحباب

4. عتب

«كان الرفاق في سجن تدمر يدندنون لحنًا فلكلوريًّا مشرقيًّا، أعرفه منذ شبابي الباكر من خلال أغنية «نزلن صبايا النبع = هالحاملات جرار»، وغنّى عليه الفنان العراقي سامي كمال «خدني على إيدك فرح وانثرني بين الناس»، وغنت عليه فرقة أغاني العاشقين». (فرج بيرقدار)

طلبوا مني كلمات على هذا اللحن، فكتبت أغنية عتب

يا نهرِ فايض عتبْ
لا تزيدِ ناري نااااار
مثلي ما ناحِ قصبْ
ولا نَزَف جلنااااار
* * *
طيفك حبيبي وطنْ
صوتك حبيبي شراعْ
مبحر نساه الزمنْ

لا مرحبا ولا وداااغْ
يا ريحِ ودّي خبرْ
يا ريح جيبي خباار
بين الدمع والحجرْ
يا ما اندفن أسرارْ
* * *
من يومِ صاحوا النبعْ
ميتَه مِلح وتراااابْ
ندراً عليه الدمعْ
تا يرجعوا الغيَّابْ
يمَّا مويل ال يِحنّ
هدَّا الحمام وطاار
يا مكحّلة بالحزنْ
والليلِ والأشعار
* * *
تصغر عليكْ الدني
تكبر على التيجانْ
يا مهرِ ما ينحني
ولا يوسعَهْ ميدان
لا لا لا لا يا وطن
ما ترخص ش ما صار
نشريك مهما الثمن
دمّ ودمع وجمار
* * *
يا نهر فايض عتب

لا تزيد ناري نار

متلي ما ناحٍ قصب

ولا نزف جلنار.

.5

6. قاموس الرمل (قصيدة مؤداة كُتبت على أن لا يكون فيها شيء مفهوم- فرج بيرقدار)

لا يشتهي الساري غرائر نجمهِ المرجانْ

إلا إذا انطفأت على مَهَل غرانيق الصدى

وتقوَّست في الآس شهوة ما يجيء مع الإياب

ألا ترون خطوفَها نجلاء ناشزة الحواشي

والسلالة كلها دغَشٌ يشفُّ

ألا ترون قطوفها رهجاء فاتكة الصنوج

كطعنة النسرينْ؟

ليت الوشائلَ نادباتٌ ليلهنَّ

وراهزات السفح ما ترث البحار من اللجاجة

طعنتين بوردةٍ

والرمل قاموسٌ

وبين الضفتين من النصال وميضها

ومن الفهاهة طبلها وفداحة المكتوب في المشكاة

وحدك من يرى ما لا نراه

كأننا قِمم منكَّسةٌ

وكأننا رِممٌ مطرمَسةٌ

وكأننا وترٌ على سكّينْ.

.7

8. (قصيدة إلى أمي) في بداية اعتقالي 1987، كتبتُ لأمي من زنزانتي قصيدًا:

لا دموع يا ميمتي تنفع ولا آهات
سلمت عيونك شواطي لشوق رحلاتي
يهون السجن والموت ولا تنحني الهامات
كيف السما تنسمى من غير راياتِ

* * *

قولي النسر بالأسر ضلَّو نسر ما هان
شرع النسور تكون فوق الملماتِ
لجناحها الريح... ولعيونها الميزان
وظلالها من صدى ورد وسلاماتِ

* * *

صيحي بأعلى صوت لتردِّد الوديان
ليل الظلم مدحور مهما بدا عاتي
لا عروش رح بتضل بكرا ولا تيجان
إحدي يا سيف اللهب ضعنك غماماتِ

* * *

حزني عَ كتف النهر يا ميمتي صفصاف
وريح وقصب راعف ظنون وَّداعاتِ
ما يوم زاغ النهر ما تردد ولا خاف
وحنَّا عَ دين النهر نزف وصباباتِ

* * *

ولو فزّت من الحلم سومر وسألت يوم
أمَّا وأبوها وين وغصّتا الدمعاتِ

ردي عليها الغطا وخلي الحزن مكتوم
نجمة صبحنا غدت عَ بُعد صهلاتِ
* * *

.9

10. (قصيدة من أمي) لم تصل القصيدة إلى أمي إلا بعد ست سنوات، أي بعد نقلي من سجن تدمر إلى صيدنايا، فردَّت أمي علي تقول:

لقعد بنص الليل واتذكر الخلان
وابكي وهلّ الدمع وبلّ المخداتِ
وا فزّ عند الصبح بأمري أني محتار
لابت الروح وما حدا غير السراباتِ
يا باص يا مقتبل خدني معك عالشام
خدني معاك بعجل شوف الوليداتِ
وعاصيدنايا اشتمل قل للدرب يا جار
صرنا صحاب وأهل من كثر جيّاتي
واتلفّت على الدرب يمين وشمال
عدّي شجر وجبال وأكتم بحسراتي
ووصلنا باب السجن وفتح لنا السجان
ناديت صوت بعزم يا فرج بيرقدار
جاوب يا ميّة هلا بأمي وأخواتي
كرمال رب الخلق والمصطفى المختار
أنظر لبنتك ياوَل ومثلا بنياتِ
رفّع لغزلك ترى يتخاطفو التجار
غزلي غليظ وكسد حد الحريماتي

بقلبي هدير النهر وبجانبو نيران
يمته يفيض النهر ليطفّي لهباتي
والصبر ما هو سهل وتقول جمر ونار
جوّا بصميم القلب ويم الكليّاتِ
يا ما كتمت هموم كرمال أهل الدار
حين العياد وأيام الزيارات
بس الحمد لله برجعة حسن عالدار
خفّت همومي شوي ورمّدت جمراتي

.11

12. جفلة (فرج بيرقدار وآخرون)

شفتك ياجفلة عالبيدر طالعة
خدودك يا جفلة الشمس الساطعة
سألتك يابيي ليش مفرّعة
قالت عرقانة وتا شمّ الهوى
ميج على بو الميج على بو الميجانا
علّموا طير الحمام البرجاما

* * *

جرزت الحملة وقالت ردّلي
والحطب أخضر ليش مثقّلة
لالعن بو الحطب لابو المنجلي
لابو الدرج الحمو ببلادنا
ميج على بو الميج على بو الميجانا
علّموا طير الحمام البرجاما

* * *

جرزت الحملة وحطيتا على راسا
ويا خدود الزين من غيري باسا
وشربت من كاسي ولشرب من كاسا
ويا إله الكون ارحم حالنا
ميج على بو الميج على بو الميجانا
علّموا طير الحمام البرجاما

* * *

حملت الحملة وطلعت بالطلعة
وعنزاتا سَرْحوأ قدّاما شلعة
اعطيني يا جفلة من ريقك بلعة
لخلّي القصب يعزف ميجانا
ميج على بو الميج على بو الميجانا
علّموا طير الحمام البرجاما

* * *

حطّت الحملة على السطوحِ
شفت منظرها فتّقلي جروحي
وعالحرش البعيد لا بقى تروحي
ويا إله الكون غيّر حالنا
ميج على بو الميج على بو الميجانا
علّموا طير الحمام البرجاما

* * *

ليلِك يا جفلة ليلَك موجوعي
وصبحِك ياسمين مندّى بدموعي
ريت الخان يروح روحة بلا رجوعي
ولا تومي يا روح شو نفع الوَما.

13. يمّا مويل الهوى (فرج بيرقدار وآخرون)

يمّا مويل الهوى يمّا مويلية
ضرب الخناجر ولا حكم النذل بيّ

* * *

يمّا ضاق الفضا وما ضلّ نفس بينا
لو كان جمر الغضا.. كنّا محملينا
بسِّ الحرية قضا لو زاغت النية

* * *

ما كان هذا العشم إخوتنا أعدانا
كل همّ يطلب هِمم عا قدّه لو جانا
ما حنا غير الأمم جوري يا حرية

* * *

كل يوم يطلع فجر ويجدِّد الرحلة
لا هي خمر ولا أمر حزن وعلى مهله
دسنا وندوس الجمر لاجلك يا سوريا

14. تعبااان (هي فلكلور المصدر: أسعد شلاش وإبراهيم بيرقدار وقصيدة سلام حلّوم)

15.

تعبان جاي المسا، عجدايلك يغفى
لفّيه حزمة حطب، ما ظن سَبَل يخفى
عطشان بس الأرض ترويه من كفّا
مجروح ريت الجرح وردات جورية

يا دييييب.
يا ديب صيح بقهر، تصْفَرِّ حنطتنا
والشمس طرحة قصب ع كتاف ضيعتنا
تنور نحنا الحطب، ما تنام جمرتنا
تلهب جدايل نارِ، تحرق ظلم ميّة
وتصييح.
وتصيح أخت النسر، وتقول جابونو
دبكة على الميلينِ، قوموا حنّونو
والدمع ماهو دمع، هادا ندى عيونو
معلِش يا خنجر عدو، شهيد الحرية

16. القلعة (كلمات نزيه أبوعفش تلحين هيثم قطريب)

يغلقُ الليلُ أبوابَ بيتِ أبي ويخلِّفني خارجاً . .
أتلصص من فجوةٍ في السياج وأطلق روحي في الهواء السميك
فتبصرُ . . طيفَ أبي عائماً في الفضاء
يصون المكان ويحمي سكينته
وأخي يترنّح في مستطيلٍ من النور
ضاماً يديه على كرةٍ من هواءْ . .
هوَ ذا البيتُ !
أوشك من موضعي أن أقيسَ حرارته
وأشمّ هواء الغرف
هوَ ذا البيتُ !
أُوشك أن أتلمّس أجزاءه
وأعدّ تفاصيله في شغف

هوَ ذا . يتفتح قدام قلبي ويطرح أسراره:

حجرٌ ما،

حذاءٌ أطاح به أحدٌ ما .

مغزل الصوف ملقى إلى جانبٍ ما

القدور، القوارير، خابية الماء

ركن فراش الطفولة، حيث يروق النعاس لجدّي، فيبيضّ شاربه . . وتطول ذراعاه

أيقونةٌ للعشاء الأخير معلقة فوق رأس أبي

تدفع الخوف عنه وتحرس أحلامه

وتدٌ غامض . .

كان في زمنٍ غابرٍ مِشجباً لملابسنا

لم تزل تتسرّب منه روائح أجسامنا

وعطور ثياب الأحد

ثغرةٌ في الجدار . .

(وُجدت هكذا)

جعلتها نباهة أمي مصيدةً للفأر

وحصّالة لنقود الوالد

تُركت هكذا، في رضاها اليتيم،

تعدُّ الغبار وتغني قداستها،

سدّة الذكريات: خزانة أمي،

المرايا،

حفيف تداخل أجسادنا في نسيج المرايا

أدوات الحياة مبعثرة في الزوايا

هوَ ذا . . . ميتم الروح

حضن فضائلها الغابرات ومملكة العاشقين

كلّ ما فيه من حنان على كلّ ما فيه

مستسلم لسكينته، غارق في السلام

معجز في وداعته، راسخ في رضاه

كأن . . هكذا تركته يد اللـه من ألف عام

إنّه البيت

حارسنا الشهم،

مسند أرواحنا الذاهلات

ينام الجميع

وتغفو قلوب الجميع

وحجارته لا تنام

* * *

فجأة،

كلّ شيء هدأ

خلط الليل أشجار منزلنا بحجارته

سقفه بالسماء

نوافذه بسياج الحديقة .

مستطيل أخي غام في لحظةٍ وانطفأ

كلّ شيء بدا . . ساكناً

كلّ شيء غدا . . داكناً

كخيال إله ضجر

يتسلّى بأفكاره قبل بدء الخليقة

* * *

يا أبي، لو تصدّق:

ما جئت أشكو إليك

ولا جئت أطلب مالاً

ولا عنّ لي بعد هذي السنين

أن أقاضي على حجر

أو أثير على ما افتقدت العراك

لو تصدقني يا أبي

جئت كيما أراك

* * *

ضرب الليل أركان منزلنا . . وابتعد

ساحباً خلفه الأغطية

حاملاً ما استطاع:

الصحون، الكراسي، المصابيح،

خابية الماء والأحذية

لم يخلّف لنا من حوائجه الألف غير عصا جدتي

وصليب من الشوك فوق سرير الولد

ثمّ خلّفني في الدمار وحيداً

وأومأ لي:

لا تعدْ . . .

. . . . . .

هبَّة، من حنين

عصفت بالفتى

فأتى ليرى لا أحد

* * *

لا تفق يا أبي

فلقد عرفتني الكلاب

وشمّت روائح يأسي القطط

لم أجئ طارقاً

لم أجئ طارقاً

جئت أبكي فقط

جئت أسأل عن حجر ضاع مني

ها هنا ذات يوم

عن شؤوني التي كنت أدفنها في زوايا

الجدار القديم

جئت أسأل عن خاتم من تنك

فرّ من إصبعي في الطريق إلى البيت

يومئذٍ لم أعره اهتماما

جئت ألقي على حصن روحي السلاما

جئت أبحث عن كتبي

عن حذائي القديم ومريلة الثالث الابتدائي،

جئت ألملم آثار خطو البناتِ

وأختام أحذية الطالبات

عن غبار الطريق

جئت كإله، أنفخ في الطين

علّي أعيد إلى ما مضى الروح

علّي أسدّ الجروح وأحيي الركام الذي يحترق

جئت أسأل عن ركن أرجوحتي في الممر الطويل

عن عذابات حبّي الجميل

وقلبي الذي كان تخلعه نسمة من هواء

عن بدايات شعري التي كنت أبعثها للنساء

عبر أسلاك طيارة من ورق

. . . . . .

لاتفق يا أبي .

آه، لا تضطرب يا أبي

لا تصح: منْ هنا ؟ !

إنّ هذا أنا

جئت أبحث عن صورتي في التفاصيل

في ما تساقط من ذكريات الطفولة أثناء غفوتنا

في الحجارة،

في ملمس العشب تحت سماء الربيع

في طلاوة ماء الينابيع

في ما تخلفه الشمس من ذهب العصر

فوق سطوح البيوت

في الحنين الذي لا يموت

جئت أبحث عن شبهي في التفاصيل

في ما تخلّف بين ثنيات أرواحنا من نزق .

في البكاء الذي كان في لحظة، يعترينا

فيجعل أرواحنا تختنق

في الهتاف الذي يشعل القلب

في شهقة القلب تحت جناحي سنونوةٍ

تنطلق

جئت أبحث عن جدتي في البقايا

عن حوائجها الغامضات،

روائح أثوابها القطن،

قمطتها،
صلوات المساء التي تُذهب الخوف عن روحنا
وتقينا عثار الطرق
جئت أبحث عن جدتي
عن رنين عصاها على درج البيت
عن سرّ فطنتها الدائمة
جئت من آخر العالمين
أنظّف روحي على ركبتيها
وأبكي قليلاً
على روحها النائمة
* * *
لا تُفق يا أبي
فأنا لست جوعان
لست حزيناً تماماً
ولست شقياً تماماً
ولكنني . .
تعبتْ فيَّ روحي قليلاً
وجسمي قليلاً
ولكنني لم أزل قادراً أن أصون السجايا
وأحفظ ثوب الرعاة النظيف
لم ألوث يدي بالوحول
ولم تلوِ قامة روحي الكنوزْ
لم تدنّس فمي صلوات الذين يُجيزون
ما لا يجوزْ

لم يزل سارقو عمرنا يضرمون الحرائق في لغتي

ويثيرون في الكلمات القرفْ

لم أزل شاعراً يا أبي

لم أزل قادراً

أن أقيس المسافة بين الرضا والترف .

لا تنم يا أبي . . .

أو . . . فنمْ .

أنت قلعتنا

أنت سور فضائلنا الباقيات

أنت علمتنا

أن نحب الحياة

ونأكل لقمتنا بشرفْ .

.17

18. القمر ع جبل العين (هيثم قطريب)

القمر ع جبل العين متكي

بيرصد العشاق

ومبيستحي.

الا ما يسمع همسة

البوسات

ساعتها بس

خلف تلالو بختفي.

يا قمر بحق

العشق

لا تنوس بعتمة الليل

وعَ مخدة الريح

تغفى وتختفي.

ياقمر !

هالقلب

ناطر

ولفو الحلو بعدو

ما لفي.

يا قمر بحق العشق

لا تختفي.

يمكن يجي.

19. صوت الحرية (هيثم قطريب، كلمات ع. خ.)

كان عندي عصفور

كان عندي عصفور..... مدور اخضر.

كان يتعشبق ع شبابيك الورد

ويغني ويسهر

كانت عصفورة جارتنا الحلوة.

تجي لعندو

صار يحبا ونقودها حبات السكر.

صار ياخدها ع الغابة.

ويمرجحها على التلج.

والعصفورة تحبو اكتر.

مرقوا الصيادين.

خطفوا العصفور والعصفورة.

عشعشوا العصافير ببيوتهم المضلمة

مابقي إلا الخوف سيد الغابة

وغصون السجر متكاية حزينة

مش عم تنسى خربشات العصافير اللطيفة

فجأة صدح صوت عصفور عم يقول

يا عصافير لاتخلوا وهم الخوف ياكلنا عمهل

دوّا دوّا الصوت

بهالغابة دوّا

وقفوا وقفوا العصافير عَ غصون السجر

وعلّا علّا صوت الغابة وعلا

هربوا هربوا الصيادين

فرحوا فرحوا العصافير فرحوا وغنّوا للحرية

وغنّوا لأمل جاية، بكرا جاية، جاية السلام

20. أمي (قصيدة كُتبت في صيدنايا ولم يكتمل تلحينها ولم تُغنى)كلمات جورج صبرة

قطفنا الصحة وراحة البال من سَهَر جفونك

وطلنا الهنا الما بينطال إلا من عيونك

شو بَدي قلّك تَقول تَوفِّيك مش معقول

ما بعمرا الشجرة العليانةِ وصلت ع السما يا أمي

* * *

كيف بينسى صدرك خَدي وكان لراسي أحلى مخدة

مثل الجَنة الحكيو عنا يمكن أوسع ، يمكن أغنى

بيدفّيني وبيحميني ولا مرة بيقول عطيني

ما بعمرا الزهرة االغويانةِ دبلت ع أما ، يا أمي

* * *

والكلمةِ الحلوةِ تعلّمتا من سحر شفافك

وهمومي ياللي ما شلتا رميتا ع كتافك

لا كلّيتِ، ولا ملّيتِ ولا حتى مرة اشتكيتِ

مين بيقدر يحمل حِملك ما حدا غيرك ، يا أمي

* * *

الإيدين الـ هزتْ بسريري وسرير ولادي

لولا الناس يقولوا كفرتْ لاعبدها عبادةِ

إن كان بليل أو بنهار بتلبيني مثل النار

وهالقامة الـ صارت محنية عيوني بتخدمها يا أمي

* * *

لمن كانوا ولاد صغار حملتِ همّن

كبروا وبعده الهم بقلبك عم يكبر مَعهُن ويضمُّن

هيدا عندو، وهيدا بدو وهيدا لازم نبقى حدّو

وهالأم النسيانة حالا الله بيكرمها ، يا أمي

21. «لو كنت غنية» كلمات جمال سعيد.. كُتبت بصيدنايا ولُحنت خارج صيدنايا في عام 2003

بحكي عن عيونك

بمشي عَ لحن الضو

وبصير حرية

لو كنت غنية

ويا ريت فيني صير

بترددا روحك

وسع الدني بتطير

بمشي ع لحن الضو

وبصير حرية

لو كنت غنية

بمرق على شفافك

شوية ورا شوية

بتشلحا بهالكون

عَ تخوم منسية

بتلملما من جديد

وبتضل عم بتعيد

بسرح متل ما بريد

بمشي عَ لحن الضو

وبصير حرية

يا ريت فيي صير

يا ريت فيي طير

يا ريت غنية

يا ريت حرية

السينما الوثائقيّة في درجة الصفر

تصوير الانتفاضة السوريّة ويوتوبيا السينما

د. زاهر عمرين

لندن 2022

اتّجاهات ـ ثقافة مستقلّة

المجلس العربي للعلوم الاجتماعيّة

الصندوق العربي للثقافة والفنون - آفاق

«كلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة»

النّفري ـ المواقف والمخاطبات

شكراً

د. حسان عباس

أسامة محمد

د. حنان قصاب حسن

1. مُقدّمة

يمثّل تاريخ السابع عشر من ديسمبر عام 2010 يوماً مفصليّاً في تاريخ المنطقة العربيّة المعاصر. في ذلك اليوم أضرم البائع الجوّال محمد البوعزيزي النار في نفسه، ليشعل بذلك سلسلة احتجاجاتٍ عارمةٍ عمّت أنحاء بلده تونس، وامتدّت شرارتها إلى معظم دول المنطقة العربيّة. لاحقاً، اصطُلح على تسمية تلك الموجة من الاحتجاجات الشعبيّة بـ»الربيع العربي»[1].

أدّى الربيع العربي عبر السنين التالية إلى نتائج متفاوتة، سواء بتغيير أنظمة الحكم القائمة ،وخلق واقعٍ سياسيٍّ جديدٍ كما هو الحال في تونس، أم بخلخلة النظم السياسيّة والاجتماعيّة كما هو الحال في البحرين، والمغرب، ومصر، وفي دولٍ أُخرى تحوّلت الانتفاضات إلى حروبٍ طاحنةٍ كما هو الحال في سوريا، وليبيا، واليمن. لكنّه في جميع السيناريوهات أدّى إلى تحوّلاتٍ عميقةٍ في المجتمعات العربيّة على صُعدٍ شتّى، أحدها العلاقة مع الصورة، والإعلام، ووسائل التواصل الاجتماعي.

لقد استخدم المتظاهرون والمتظاهرات -في بداية انتفاضات بلدان الربيع العربي الأبرز (مصر، تونس، سوريا، اليمن، البحرين)- مبادئ وأدوات النضال غير العنفي المتنوّعة في سبيل تحقيق أهدافهم المنشودة في العدالة، والحريّة، والديمقراطيّة، والتخلّص من الدكتاتوريّات الحاكمة. كان استخدام وتوظيف هذه الأدوات متمايزاً وفقاً للظروف المحليّة لكل بلد؛ حيث إنّ إمكانيّة احتلال ساحةٍ عامّةٍ، أو الاعتصام فيها، كما حدث في ميدان التحرير بالقاهرة، لم يكن خياراً متاحاً في

(1) يُعتقد على نطاق واسع أن مصطلح «الربيع العربي» ظهر للمرة الأولى في مجلة «فورين بوليسي» الأمريكية في مقال للباحث البروفيسور مارك لينش تحت عنوان: «ربيع أوباما العربي؟» ونشر في السادس من يناير عام 2011. يمكن الاطلاع على المقال كاملاً عبر الرابط:
https://foreignpolicy.com/2011/01/06/obamas-arab-spring/

ليبيا التي تحوّل الصراع فيها في فترة مبكّرة إلى مواجهةٍ مسلّحةٍ مع نظام معمّر القذافي، كما أنّ المظاهرات الحاشدة في اليمن ضدّ علي عبد الله صالح أدّت إلى عزله بوساطة قوى إقليميّة، في حين أن هذه القوى ذاتها تدخّلت لتثبيت النظام الحاكم في البحرين في وجه موجة المظاهرات الشعبيّة ضدّه.

لا ريب في أنّ العديد من الحركات التغييريّة حول العالم استخدمت مفهوم النضال غير العنفي من قبل، وبرزت فيها الوسائل السمعيّة ـ البصريّة كأداةٍ فاعلةٍ؛ حيث لعبت كاميرا المواطن الصحفي أدواراً مؤثّرةً في مناسبات شتى حول العالم، كما هو الحال في ثورة الزعفران في بورما عام 2007، أو الثورة الخضراء في إيران عام 2009، أو حتّى عبر نماذج أقدم نسبيّاً أفضت إلى حراكٍ احتجاجيٍّ عام كما هو الحال في مظاهرات 1991 في الولايات المتحدة المعروفة باسم «الاعتداء على رودني كينغ»[1].

لكن في حالة ثورات الربيع العربي، وتحديداً الانتفاضة السورية التي يتناولها هذا البحث، فإنّ خصوصيّة أسلوب النضال السلمي يمكن ردّها إلى ثلاثة عوامل رئيسيّة متداخلة، **الأول**: عموميّة النشاط الاحتجاجي، وعدم اقتصاره على عددٍ محدودٍ من المواطنين الصحفيّين، أو الناشطين، **الثاني**: سهولة الوصول إلى وسائل الإنتاج، خاصّةً الكاميرات التي أمّنتها الهواتف المحمولة والتكنولوجيا الرخيصة نسبيّاً المرافقة لها، **الثالث**: الانتشار شديد الاتّساع لمقاطع الفيديو والصور بعيداً عن حدود المؤسّسات الإعلاميّة التقليديّة بفضل وسائل التواصل الاجتماعي.

لقد رافقت مقاطع الفيديو التي صوّرها الناشطون والمتظاهرون السوريّون حراك الشارع في مختلف مراحله، وعلى امتداد شهور الانتفاضة الأولى بشكل خاص؛ حيث أثّرت وتأثّرت به، ليساهم تفاعل العوامل الثلاث آنفة الذكر بخلق نموذجٍ تتقاطع فيه ثلاث عناصر سمعيّة – بصريّة رئيسة يتناولها هذا البحث بالتحليل والتفكيك وهي: **1)** الصورة منخفضة الدقّة، **2)** الكاميرا المحمولة ولغة الجسد، **3)** الصوت المشوّش وتعدديّة التعبير.

لا تتوقّف خصوصيّة النموذج السوري عند العناصر الشكلانيّة السمعيّة البصريّة آنفة الذكْر، بل

---

(1) في عام 1991 صوّر جورج هولیداي بالصدفة، مستخدماً كاميرا فيديو منزلية، مقطعاً لاعتداء رجال شرطة محليين على رجل أسود يدعى رودني كينغ. فجّر نشر هذا المقطع لاحقاً في إحدى محطات التلفزة موجة احتجاجات ضد الشرطة عمت أمريكا وعرفت باسم «احتجاجات الاعتداء على رودني كينغ». يمكن الاطلاع على المقطع عبر الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=sdktDOeG2VI

تمتد إلى المضامين المتعلّقة بالموت، والخوف، والعنف، وصورتهم الجديدة، وكذلك الجماليّات المرتبطة بهذه المفاهيم، والتي يناقشها البحث عبر مقارنتها بتجارب سينمائيّة وثائقيّة سابقة في جزئه الثاني.

إلّا أنّ فرادة مقاطع النموذج السوري، تتجلّى بصورةٍ أدق في العلاقة مع مفهوم العفويّة، وهو ما يقاربه الجزء الأخير من البحث عبر تحليل مفهوم «الأداء في الفيلم الوثائقي ـ (Performance)». لأجل هذا الهدف يستلهم البحث تعريف «الكتابة في درجة الصفر» للناقد الفرنسي رولاند بارت (1915-1980)، الذي يلخّصه بضرورة «تحرّر المؤلّف من كل القيود خلال عمليّة الكتابة الإبداعيّة (...) للوصول إلى يوتوبيا الرواية» (Barthes, 1977, p.87).

فهل يمكن للنموذج السوري أن يمثّل ما يطلق عليه البحث «السينما الوثائقيّة في درجة الصفر ـ Zero Degree Cinema»؟ وهل يمكن له بالتالي أن يصل إلى «يوتوبيا السينما» المتحرّرة من كل قيود العمليّة الإبداعيّة المسبقة؟ هذه الأسئلة سيحاول البحث مقاربتها في جزئه الأخير.

2. منهج البحث

اختيرَتْ عيّنةٌ منتقاةٌ من المقاطع المصوّرة في سوريا، والتي نُشرت بصورةٍ رئيسيّةٍ على موقع يوتيوب في الفترة بين يناير 2011 وسبتمبر من العام نفسه. هذه الشهور التسعة الأولى من عمر الانتفاضة السوريّة، تشكّل لبّ الحراك السلمي، وذروة استخدام والتقاط مقاطع الفيديو بصورةٍ أكثر عفويّة مقارنةً بالمراحل التالية، حيث تحوّلت عمليّة تسجيل مقاطع الفيديو بعدها إلى ممارسةٍ أكثر تنظيماً مع تصاعد العمل العسكري كما توضح مضامين المقاطع المنشورة.

هذه المرحلة المدروسة تعكس بكثافةٍ المزايا الفنيّة التي يمثّلها النموذج السوري الذي نناقشه، ولعلّ معظم مُنتَج الفيديو السوري الخاص بالانتفاضة الذي تبع هذه المرحلة يبدو متأثّراً بها بدرجاتٍ مختلفة. كذلك استخدمنا بعض الأمثلة خارج الإطار الزمني الآنف ذكره بصورةٍ محدودةٍ لإيضاح بعض المقاربات البحثيّة.

لقد اختيرت العيّنة المستخدمة في البحث من ضمن مجموعةٍ كبيرةٍ جدّاً من المقاطع المصوّرة المنشورة، ولا توجد حتّى لحظة كتابة هذه السطور إحصائيّة نهائيّة بعدد المقاطع المنشورة من سوريا، ولو أنّ بعض المصادر المعنيّة بالجمع والأرشفة استطاعت حتّى الآن أرشفة قرابة «ثلاثة ملايين مقطع ومنشور» (Syrian Archive 2022).

اعتمد البحث في اختيار العيّنة البحثيّة المكوّنة من 122 مقطع فيديو عدّة معايير، أبرزها: تمثيل الفيديو المستخدم في التحليل لمجموعةٍ كبيرةٍ من المقاطع الأخرى المشابهة له على صعيدَي: الشكل، والمحتوى، وارتباطه بالخصائص الفنيّة التي يفترضها ويحلّلها هذا البحث، فضلاً عن وجوب كونه مصوّراً من قبل فرد، وليس من قبل مؤسّسة، أو جهة رسميّةٍ كوكالة أنباء، أو تلفزيون، باستثناء الأمثلة التي تذكر ذلك بصورةٍ واضحةٍ لأهداف البحث.

كما استُبعدتْ المقاطع التي لم يتم التمكّن من إثبات صدقيتها، أو تلك التي صُوِّرت خارج سوريا، أو المقاطع التي لا ترتبط بموضوع البحث مباشرة، مثل: مقاطع المعارك التي تنشرها ما يُعرف بالمكاتب الإعلاميّة المرتبطة بالقوى العسكريّة، أو تلك ذات الطابع التجاري.

التحدّي الأساسي الذي واجهه البحث في اختيار العيّنة المدروسة يتعلّق بصعوبة العثور على المقاطع والأمثلة المطلوبة؛ حيث إنّ بعضها قد حُذف من المصدر بعد نشره بفترة، فضلاً عن حذف موقع يوتيوب أوائل عام 2019 ما يقارب من أكثر من 300 ألف مقطع فيديو له صلة بالثورة السوريّة. لتلافي ذلك جرى لاحقاً حفظ جميع الأمثلة المستخدمة في التحليل بشكل مستقل في مساحة تخزينٍ سحابيّةٍ آمنة، ستجري الإحالة إليها عبر روابط مرفقة بالبحث، بعض هذه المقاطع التي يوردها البحث تحتوي على مشاهد قاسية يجب أخذ الحيطة قبل مشاهدتها.

عمليّة التحقّق من مقاطع الفيديو هذه واجهها أيضاً كثير من الصعوبات، حيث جرت الاستعانة في بعض الأحيان بشهود عيان ممّن يظهرون في المقطع، أو ممّن يستطيعون تأكيد مكان، أو زمان الحدث موضوع الفيديو. كما استُخدم أسلوب مقاطعة المصادر للتحقق من المقاطع المستخدمة، كأن يكون فيديو عن الحدث المصوّر منشوراً مرّتين، ومسجّلاً بكاميرتين على قناتي يوتيوب مختلفتين، أو بعدّة كاميرات مختلفة، كما أنّ التواصل مع أصحاب قنوات اليوتيوب الذين نشروا هذه المقاطع واجهه الكثير من المصاعب، فبعضهم فُقد، أو قُتل، أو لم يعد له وجود.

يعتمد هذا البحث كذلك على منهجٍ تحليليٍّ قائمٍ على المقاربة والمقارنة، في ضوء نظريّات علوم الاتّصال، ونظريات السينما الوثائقية المختلفة، مثل نظريّة «الفيلمر» لدى جون أليس، ومفاهيم «الوسيط والرسالة» لدى مارشال ماكلوهان، ونظريّة «سينما الشعر» لبيير باولو بازوليني، ومفهوم «الصورة الفقيرة» لهيتو ستيلر، وكذلك نظريّة «الصوت في الوثائقي» للمؤلّف جون نيكولز. إضافة إلى مقاطعة الفيديوهات المدروسة مع عدد من النماذج والتجارب الفنيّة ذات الصلة، مثل: تيّار السينما الثالثة، سينما الدوغما، أفلام دزيغا فيرتوف، و«سينما الحقيقة»، وتيّار أفلام اليوميّات والصورة الذاتيّة، وذلك بهدف الكشف عن العناصر المشتركة التي تمتلكها مقاطع الفيديو مع كل هذه النظريّات والتجارب الفنيّة وصولاً إلى الملامح الجديدة التي ترسم الهويّة السمعيّة ـ البصريّة الخاصّة بالنموذج السوري موضع البحث.

3. الجماليّات السمعيّة ـ البصريّة للسينما الوثائقيّة في درجة الصفر

1.3. الصورة منخفضة الدقّة

«مهما كانت ضبابيّة، أو مشوّهة، أو ذات ألوان باهتة، وبصرف النظر عن مدى النقص في قيمتها الوثائقيّة، فقد تخلق الصورة، عبر هذه المزايا بالذات التي تبعدها عن النماذج السابقة، نموذجاً خاصّاً بها قائماً بحد ذاته».

أندريه بازان ـ أنطولوجيا الصورة

في المشهد الافتتاحي لوثائقي المخرج التشيلي الشهير باتريسيو غوزمان « الحنين للضوء ـ Nostalgia for the Light (2010)» تدور الكاميرا حول تلسكوب ألماني عتيق، منتصب في أحد مراصد صحراء أتاكاما مترامية الأطراف. ببطءٍ شديدٍ نعاين عن قرب مجد هذا التلسكوب العملاق وماضيه، بلقطاتٍ دقيقةٍ نرى حوافّه الرقيقة، وعروق الصدأ في نحاسه الناعم ،وخدوش الزمن فوق الطلاء الأسود.

هذه التفاصيل التي حرص غوزمان على استعراضها في مطلع فيلمه ليست سوى استعاراتٍ بصريّةٍ ذات أبعادٍ شعريّةٍ لموضوع الفيلم الذي يرصد أحد أكثر اللّحظات عنفاً في تاريخ تشيلي في ظلّ دكتاتوريّة أوغستو بينوشيه، حيث يمضي الفيلم ليروي حكاية نساءٍ يبحثن عن جثث ذويهنّ في خبايا رمال الصحراء التي حوّلها بينوشيه إلى مقبرةٍ مجهولةٍ لمعارضيه. كل ذلك يجري تحت ضوء نجوم اللّيل في المنطقة التي تعدّ أحد أهم مراصد الفضاء على الأرض على الإطلاق لصفاء سمائها.

لم يكن لهذه التفاصيل شديدة الدقّة أن تتبدّى بذلك الوضوح لولا أدوات التصوير المتقدّمة التي رصدت أدقّ تفاصيل جسد التلسكوب هذا.

بعد ما يقرب من ستّة أشهر على إطلاق فيلم غوزمان هذا، وعلى الجانب الآخر من الكوكب، سُجِّلَت إحدى أبكر لحظات الاحتجاجات الشعبيّة التي عمّت سوريا، تحديداً في السابع عشر من فبراير عام 2011، في سوق الحميديّة المكتظ في العاصمة دمشق[1].

على الرغم من انخفاض دقّة الكاميرات التي التقطت تلك الدقائق القليلة، بدت التفاصيل واضحة نسبيّاً في مقطع الفيديو الذي يرصد الحدث. صورةٌ مهتزّةٌ وخائفةٌ بإطارٍ ضيّقٍ شديد الاهتزاز، ذي ألوانٍ شاحبةٍ، شبحيّةٍ ومتداخلة، لا تركيز فيها، متسرّعةٍ وفاقدةٍ للتركيز، لكنّها اللّقطة شبه الوحيدة لأوّل احتجاجٍ شعبيٍّ شهدته البلاد بعد ما يقرب من أربعين عاماً من الصمت.

على عكس مشهد غوزمان الافتتاحي الآسر، تبدو تلك الصورة في مقطع اندلاع الانتفاضة أقلّ إبهاراً لناحية الشكل، لكنّ النقص في جودتها، أو دقّتها، هو ما يمنحها بطريقةٍ ما قيمةً خاصّةً، ويمنح المحتوى الذي تصوّره فرادةً بصريّةً، ومساحة قراءةٍ إضافيّة.

تلك صورةٌ منخفضة الدقّة، تستمدّ كمالها من نقائصها إن صحّ التعبير، ويمكن النظر إليها بعدّها أحد أبرز الأركان الجماليّة للسينما في درجة الصفر التي يسعى البحث لرسم ملامحها تباعاً، والتي سيقوم هذا الجزء بالنظر إليها عبر الأقسام الثلاث التالية.

I. الحياة الموازية للصورة «الفقيرة»

يرى الباحث ديفيد نورمان رودويك في كتابه «الحياة الافتراضيّة للفيلم ـ The Virtual Life of Film» أنّ «الانكماش المذهل للوسيط جعل السينما في حالة نضالٍ حقيقيٍّ من أجل وجودها الجمالي»، والسبب بتقديره يعود إلى دخول الرقمنة بقوّةٍ في صناعة السينما بديلاً للتقنيّات التناظريّة القديمة. موضحاً أنّ الطبيعة الهجينة للسينما، بعدّها خليطاً من عدّة فنون، وارتباطها بالقفزات التكنولوجيّة، يجعل هويّتها عرضةً للتهديد الدائم، (Rodowick, 2007 p. 7).

لكنّ قلق رودويك هذا لا يبدو مسوّغاً بصورةٍ دقيقةٍ، كما يرى جون بيلتون الذي يجادل بالمقابل بأنّ هنالك مبالغة في تقدير دور التكنولوجيا الرقميّة وتأثيرها على هويّة السينما، محاججاً بأنّ

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 1).

تغييراتٍ كبيرة سبق أن طرأت على الفن السينمائيّ، مثل: (حجم الشاشة، التلوين، الصوت)، كلها «شكّلت قفزاتٍ نوعيّةً حقاً في هويّة السينما؛ لأنّها قابلةٌ للملاحظة من قبل المشاهد العادي، لكنّ التغيّرات التي يُحدثها استخدام الرقمنة ليست كذلك، كونها وإلى حدٍّ كبيرٍ غير قابلةٍ للملاحظة المباشرة بغير عين الخبير»، كما يؤكّد على أنّ هناك مبالغة في تقدير دورها في السينما، وأنّ ما تفعله التكنولوجيا الرقميّة بالسينما ليس سوى «ثورة زائفة»؛ إذْ إنّ التغيير في هويّة السينما، إن حدث، لا يَنتُجُ بالضرورة عن تقنيّة التصوير، بل عن استثمار هذه التقنيّة فنيّاً، وهو ما يتبدّى في تيّاراتٍ سينمائيّةٍ كثيرةٍ ارتبط ظهورها وتطوّرها اللاحق باستخدام تقنيّةٍ معيّنة (Belton, 2002, p. 111).

لعلّ هذا التضاد الدائم بين التيّارين النظريَّين آنفيّ الذكر، يتجلّى بصورةٍ أوضح في الصراع ـ العلاقة بين الصورة منخفضة الدقّة والصورة عالية الدقّة في السينما.

تجادل الفنّانة هيتو ستيرل في بحثها المعنون ب: «في الدفاع عن الصورة الفقيرة ـ In Defence of the Poor Image» بأنّ هذا الصراع بين الطرفين، ليس سوى صراعٍ مرتبطٍ بهياكل السُّلطة «حيث يلعب فيه الشكل الخارجي -إضافةً إلى عوامل أخرى: كالتوزيع، والانتشار، والإنتاج الاقتصادي- دوراً أساسيّاً»، وهو ما يستدعي على حدّ تعبير ستيرل «تحرير السينما من قيود التصنيفات التقليديّة الراسخة» (Steyerl, 2009, p. 2).

تقرّ ستيرل في طروحاتها بأنّ الصورة عالية الدقّة، هي صورة «أشد حدّةً، وذات جاذبيّةٍ أكثر كثافةً، وبالتالي أكثر إغراء»، لكنْ مع ذلك تؤكّد أنّ الصورة منخفضة الدقّة، أو الفقيرة أيضاً، تعدّ رديئةً لأنّه فقط «لم تُخصّص أيّ قيمةٍ لها داخل المجتمع الطبقي للصورة، وبالتالي فإنّ الصورة الثريّة أسّست مجموعتها الخاصّة من سلالم التقييم الهرميّة» (Steyerl, 2009, p. 8)، إلى أن أتاحت التقنيّات الجديدة المزيد من الاحتمالات لتحطيمٍ خلّاقٍ لهذا التسلسل الهرمي.

تجد لطروحات ستيرل صدى كبيراً لدى سلسلةٍ من المؤلّفين، أبرزهم: ليف مانوفيتش التي تشنّ هجوماً لاذعاً أيضاً على الصورة عالية الدقّة بوصفها صورة «إيهاميّة ومخادعة» بعكس الصورة منخفضة الدقّة التي «تحوّل المُشاهد السلبي إلى مُشاهدٍ نشط»، باحثٍ وراء المحتوى الذي ينطوي عليه ظاهر الصورة كما تعتقد (Manovich, 1995, p. 166).

II. صورة مشوّشة لواقعٍ شديد الوضوح

يمكن النظر إلى الفيديو المنشور في الـ 17 من فبراير- كانون الأول عام 2011 بعدّه مثالاً مفتاحيّاً للكشف عن خصائص الصورة منخفضة الدقّة في النموذج السوري للفيديو[1].

يبدأ هذا المقطع مع تكشّف الأحداث الدائرة بالفعل، حيث تجمّع عشرات المارّة في سوق الحميديّة وسط العاصمة دمشق يردّدون هتافاتٍ ضد الفساد. سرعان ما تتحوّل هتافات المتجمهرين إلى هتافٍ آخر: «الشعب السوري ما بينذل» لينتهي المقطع بوصول وزير الداخليّة آنذاك موبّخاً ومهدّداً المتظاهرين المتجمعين بأنّ ما يجري هو «مظاهرة»، ليتراجع بعضهم عن الموقف برمّته، فيما تغادر سيّارة الوزير المكان وسط ذهول المارّة أنفسهم.

بعد ساعاتٍ قليلةٍ، انتشر مقطع الفيديو هذا عبر وسائل التواصل الاجتماعي بصورةٍ واسعة، بدت الصورة فيه مهتزّةً وشبحيّةً، منخفضة الدقّة وشديدة الارتباك، تخفي من الحدث أكثر ممّا تبدي، وتثير تساؤلات بعضها بلا إجابةٍ قاطعةٍ حتّى اليوم حول طبيعة ما جرى في تلك اللّحظة، وما الذي استدعى احتجاج هؤلاء المارّة.

مؤكّد أنّ مفتاح فهم هذا المقطع يتعلّق بالظروف المتعلّقة كذلك بالسياق السياسي الذي فرضته احتجاجات الربيع العربي في البلدان المجاورة، وما استخدام كاميرا الهاتف المحمول (الموبايل) لتصوير ما يجري سوى ردّ فعلٍ مباشرٍ وعفويّ، كما لو أنّه انعكاسٌ لا إرادي يستجيب للحظة توتّرٍ صادمة.

ضمن هذا المنطق يقترح الباحث والمخرج المسرحي ربيع مروة في محاضرته البصريّة المعنونة ب: «الثورة المبكسلة ـ The Pixelated Revaluation » بياناً سينمائيّاً جديداً يؤطّر المقاطع التي تصوّر الثورة السوريّة على غرار مانيفستو «سينما الدوغما ـDogma Cinema » الشهير الذي اقترحه لارس فونتريير وتوماس فينتربيرغ عام 1995.

يوضح مروة فيه تسعة عشرة عنصراً لهذه السينما، حيث يقوّض العنصر الثامن عشر أهميّة دقّة الصورة لصالح الحدث الذي يجري تصويره. يقول مروة: «لا تقلق بشأن الوضوح، أو دقّة الصورة وجودتها، ما يهم هو تسجيل الحدث في المكان فقط» (Mroue and Martin, 2012, p. 23).

---

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 1).

إشادة مروة بالصورة المنخفضة تلك تبدو نابعةً من موقفٍ جماليٍّ بحت، لكنّ واقع الحال أنّ الصورة منخفضة الدقّة بالنسبة لمن صوّر وشارك في المظاهرات في معظم الأحيان ليست خياراً فنيّاً، بل هي نتيجة حتميّة تفرضها طبيعة الحدث المصوَّر الذي يغيب الوضوح عنه أصلاً. ففي أغلب الحالات المتعلّقة بمقاطع النموذج السوري لا يعرف المصوّر عن الحدث الذي يجري أمامه الكثير، كما أنّ باب التوقّعات عمّا سيجري في اللّحظات التالية مشرّع على آخره. يضاف إلى ذلك طبعاً ظروف موضوعيّة أخرى تتعلّق بمنع النظام السوري وسائل الإعلام التقليديّة من نقل ما يحدث، الأمر الذي حال دون وجود كاميرات متطوّرة لتصوير ونقل ما يجري، وكذلك قصور التقنيّة نفسها، ذلك أنّ كاميرات الهواتف المحمولة كانت آنذاك تخطو خطواتها الأولى نحو التقنيّة المتقدّمة التي نعرفها اليوم.

بالتالي فإنّ الارتباط الوثيق بين صورة الحدث والحدث نفسه هو ما يمنح النموذج السوري خصوصيّته، فالصورة منخفضة الدقّة تستمد أصالتها من تَشَوُّشِ الحدث نفسه. الواقعُ نفسُهُ، بالمعنى المجازي، هو واقعٌ مهتزٌّ غير واضح وخاضع للتهديد الدائم وللتغييرات اللحظيّة غير المخطّط لها، بالتالي يتطابق شكل الصورة مع محتواها برابطٍ قويٍّ، أو بكلمات فنّان التجهيز صاحب التجارب الصوَريّة المتطرّفة توماس هيرشهورن: الصورة منخفضة الدقّة ليست سوى انعكاس «للا وضوحِ عالم اليوم» (Hirschhorn, 2012, p. 6).

لقد استطاع النظام السوري، على مدار عقودٍ من حكمه، أن يرسم بناءً صُوَريّاً شديد الهيمنة لحكمه. صورة الأسد الأب ذات الملامح المرسومة بعناية غزت الفضاءات العامّة بدون هوادة، بدت هي الطاغية على المشهد البصري السوري طوال حكم الأسد. صورةٌ ملوّنةٌ، على الأغلب، لوجهٍ صارمٍ دون حدود، مؤطّرة بجلال، ومتوازنة الأبعاد بدقّة، تعكس واقع أنّ رجُلاً واحداً يتحكّم بمصير الجميع حوله، ويرسم صورةً ذات دقّةٍ عاليةٍ لواقعٍ ملفّقٍ بشكل ممنهج. لكن هذه الصورة المهيمنة سرعان ما تعرّضت للانهيار مع اندلاع الانتفاضة.

في المقطع الذي يُظهِر إزالة تمثال حافظ الأسد من مدينة حماة وسط سوريا يبدو تمثال الرئيس العملاق مستسلماً لقبضات الرافعة تزيله من ساحة المدينة الرئيسيّة بهدف إخفائه بعد تهديد المحتجّين بتدميره [1].

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 2).

تلك لحظةٌ تاريخيّةٌ مفصليّةٌ في مسيرة الانتفاضة السوريّة، صُوّرتْ بوساطة كاميرا هاتف محمول منخفضة الدقّة، وهي الوثيقة الوحيدة المعروفة التي نمتلكها لهذا الحدث (على الأقل حتّى كتابة هذه السطور).

يخبرنا هذا المقطع أنّ هنالك أمراً ما غير واضح يجري، لكنّ ما نراه حقيقيٌّ بالمطلق. هنا يتبدّى دور عنصر الشك الذي تخلقه الصورة منخفضة الدقّة للحدث التي تحوّل المشاهد من «سلبيٍّ إلى نشط» بكلمات ليف مانوفيتش، وهي بطريقةٍ ما صورةٌ مضادّةٌ لليقين الزائف الذي طبع صورة حكم الأسد طوال عقود، ذلك أنّ الصورة عالية الدقّة لا تعني تمثيلاً أوضح للواقع بالضرورة.

لا يتوقّف هذا عند خصوصيّة الصورة «الرديئة» كناقلٍ للحدث، لكنّه يتجاوز ذلك إلى علاقة الصورة بطبيعة الحدث والتفاعل القائم معها عبر الأسئلة التي تقترحها. يأتي صوت المصوّر ساخراً من وراء الكاميرا في هذا المقطع، ليصحبنا خطوةً أخرى نحو قلب التمثال بتعليقٍ مقتضبٍ وحادٍّ مفاده: لقد كان التمثال فارغاً من الداخل طوال الوقت بعكس ما كنّا نظنّ.

III. الصورة منخفضة الدقّة والخيال «عالي الدقّة»

في الأول من يونيو عام 2011، نُشِرَ مقطع على موقع يوتيوب لا تتجاوز مدّته دقيقة و45 ثانية تحت عنوان: «شاهد: رجُلٌ يصوّر قاتله» [1]. أكثر ما يلفت الانتباه في هذا الفيديو هو شدّة انخفاض الدقّة فيه، التي تنال من وضوح تفاصيل الحدث بدون التشويش عليه.

من مكانٍ عالٍ نسبيّاً، ربّما شرفة منزل، صُوِّرَ المقطع. يذكُرُ المصوّر هامساً أنّه يحاول تصوير «قوّات الأمن، وهي تطلق النار نحو المتظاهرين في حيّ كرم الشامي في مدينة حمص»، تتحرّك الكاميرا ببطءٍ مرتجفٍ متخفّيةً بزوايا عشوائيّة.

يطغى الحذر على المقطع على الرغم من التشويش اللونيّ الذي يحرم الصورة من تفاصيلها، ويمحو معالمها. تستمر الكاميرا في الحركة بضع ثوانٍ قبل أن نسمع صوت طلقاتٍ ناريّةٍ، وفي لحظةٍ حاسمةٍ، تواجه الكاميرا رجُلاً مسلّحاً ببندقيّة، متوارياً عند زاوية الشارع، يصوّب الأخير سلاحه مباشرةً نحو الكاميرا، وفي اللّحظة التالية يسقط المصوّر وكاميرته أرضاً. نسمع صوته يكافح إصابته.

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 3).

يسود الصمت لثوانٍ فيما تثبت صورة الكاميرا، وهي تواجه الأرض، قبل أن نسمع أصواتاً مذعورةً في الخلفيّة تقترب مع انتهاء مقطع الفيديو.

يثير المقطع سلسلةً غير منتهية من الأسئلة حول ما جرى: ماذا حدث تالياً؟ هل مات المصوّر؟ من هو هذا القناص؟ كيف يبدو وجهه؟ هل قتل آخرين في الشارع؟ وغيرها الكثير من الأسئلة. الواقع أنّ هذه المجهوليّة التي تخلقها الصورة بحجبها التفاصيل وإبقائها على الحدث هي معيار تفرّدها، ولعلّ تركها لنا لنحاول الإجابة عن كل هذه الأسئلة هو ما يحرّض خيالنا بخياراتٍ لا متناهية لاستكمال الصورة الناقصة بتفاصيل من ابتكارنا الشخصي، وكأنّنا مشاركون في الحدث، وليس مجرّد مشاهدين.

إنّ ما نراه في تلك المقاطع، ضمن هذا المنطق، أقرب إلى «الذريعة البصريّة ـ Visual Pretext» التي تتقاطع مع طرح المخرج بيير باولو بازوليني لهذا المفهوم في نظريّته «سينما الشعر ـ The cinema of poetry»، إذْ يعدّ بازوليني أنّ المؤلف ـ المخرج يلجأ عادةً إلى «ذرائع، أو حجج بصريّة» يقوم عبرها بالنفاذ نحو «مخزونه الشخصي من المفردات السينمائيّة التي يستقيها من نبع الأحلام والذكريات الشخصيّة والخاصّة به» (Pasolini, 1976, p. 550).

المختلف في حالة النموذج السوري أنّ المؤلّف، أو المصوّر هنا لا يخلق هذه «الذريعة البصريّة» بصورةٍ عمديّة، بل يفرضها عليه الحدث، وهو بذلك غير مقيّدٍ بأيّ قيدٍ من وعيه، كما أنّ المقطع يولّد استجابةً لخيال المشاهد تملأ الفراغ الذي خلقه المقطعُ المصوَّر، بالتالي فإنّ المصوِّر والمشاهِد يصنعان المحتوى: الأوّل عبر الواقع، والثاني عبر الخيال، وهذا الأخير فعلٌ لا نهائيّ مفتوحٌ على احتمالاتٍ شديدة الاتّساع.

بالتأكيد، فإنّ المقاطع التي صُوّرت في الشهور الأولى من الانتفاضة السوريّة قدّمت الأسس لهويّةٍ سمعيّةٍ ـ بصريّةٍ مميّزة، تركت تأثيرها على آلاف مقاطع الفيديو التي نُشرت في الشهور والسنوات التالية. ولعلّ الصورة منخفضة الدقّة تشكّل بالفعل أبرز ملامح هذه الهويّة، لكنّها؛ أي: هذه الهويّة، تستمدّ كذلك فرادتها من تفاعل عناصر أخرى مع هذه الصورة بما فيها خاصيّة الكاميرا المحمولة وحركة الجسد التي منحت كذلك النموذج السوري أصالةً إضافيّةً، وهو ما سيناقشه البحث في المقطع التالي.

2.3. الكاميرا المحمولة ولغة الجسد

«أنا العين السينمائيّة، أنا العين الميكانيكيّة. من الآن فصاعداً سوف أتخلّى عن الثبات. أنا في حركة دائمة. أقترب من الأشياء، أبتعد عنها وأدخل فيها. أتجاوز راكضة حصان السباق، أتحرّك عابرةً للحشود، أتقدّم الجنود عند الهجوم، أقلع بالطائرات، أنقلب على ظهري وأسقط مع الأجساد حين تقع، ثمّ أعود وأقف من جديد».

دزيغا فيرتوف ـ كينو برافدا 1919

على الرغم من ازدحام فيلمه بالمقاطع النابضة بالحياة، إلّا أنّ أحد أبرز المشاهد التي تبقى في الذهن من فيلم «الرجُل والكاميرا السينمائيّة ـ 1929 (The Man with the Movie Camera)» هو مشهد مباراة كرة السلّة للفتيات. مشهدٌ قصيرٌ، يشابه معظم مشاهد الفيلم الأخرى من حيث التقطيع السريع والحيويّة، ويعكس روح المعاصرة للحياة المدينيّة في حواضر الاتّحاد السوفييتي آنذاك. لكنْ ما يميز هذا المشهد عن بقيّة المشاهد هو حركة الكاميرا الاستثنائيّة بالفعل.

يمكن عدّ هذا المشهد أحد أبكر المحطّات التي تكشف احتمالات حركة الكاميرا في تاريخ السينما؛ إذْ لا تكتفي الكاميرا هنا برصد الحدث، بل تنخرط فيه وتتفاعل معه، وكأنّها الكرة التي تتبادلها اللاعبات. تكاد تتطابق سرعة تنقلها بين إياديهنّ مع سرعة حركة الكرة نفسها، ومع حركة الأجساد، لا بل في بعض اللّحظات توحي اللّقطات أنّ الكاميرا تتحرّك من تلقاء ذاتها، خاضعةً لقوانين اللّعبة باستقلالٍ عن اللاعبات، لتنقل لنا شعوراً بالانخراط التام وليس فقط بالمراقبة.

توحي بذلك حريّة الكاميرا المطلقة هنا، بعكس مشاهد أخرى تبدو فيها الكاميرا مشغولةً أكثر بالمراقبة والترصّد، وهو ما يحسب لفيرتوف بإدراكه مبكّراً -كما تقول ماري سنايدر- «احتمالات استخدام حركة الكاميرا كوسيلةٍ تعبيريّةٍ مقاداً بحس استثنائي واع بالتجريب» (Snyder, 2011, p. 145).

يبدو هذا الوعي بصورةٍ أكثر جلاءً في المانيفستو الذي وضعه عام 1919 تحت اسم «عين السينما ـ Kino Eye» حيث شدّد فيه على أنّ قيمة حركة الكاميرا تتأتّى من تفاعلها مع الأحداث حولها، وفي تخلّيها عن الجمود بالمطلق، وخضوعها لطبيعة الحدث الذي تصوّره، وهو الذي يفرض عليها نوعيّة الحركة اللازمة (Petric, 1978, p. 41).

توجُّه فيرتوف في تحرير الكاميرا من جمودها تبلور بصورةٍ أوضح بعد قرابة ثلاثة عقود من تجاربه، حين ظهر تيّار «السينما المباشرة ـ Direct Cinema» في الستينيّات، ومعها تحوّلت طروحات فيرتوف الفرديّة إلى موجةٍ سينمائيّةٍ كثيفة الإنتاج.

لقد ظهر تيّار السينما المباشرة نتيجة عاملين اثنين كما يرى الباحث بول موناكو، يمكن عدُّ هذين العاملين علّة وجودها، الأوّل: هو «الرغبة الفنيّة في بناء واقعيّةٍ سينمائيّةٍ جديدة، والثاني: هو ظهور التقنيّة اللازمة لبناء هذه الواقعيّة» بما فيها الكاميرا المحمولة خفيفة الوزن (16 ملم) وإمكانيّة تسجيل الصوت بصورةٍ منفصلة (Monaco, 2003, p. 206).

بدت موجة السينما المباشرة حينها ثورةً على التوجّه التعليمي للوثائقيّات الذي ساد قبيل الحرب العالميّة الثانية، حيث قدّس المنخرطون في تيّارها عنصر الحياديّة، والمراقبة، ومرافقة الأحداث، كما في أفلام روّاد هذه الموجة أمثال د.أ. بيني بيكر، وألبرت وألفريد مايسلز، وريتشارد ليكوك. لكنّ ذلك لم يلغ دور المخرج، أو حضوره، بل غيّر موقعه الفني «مزيلاً عنه النزعة المسيطرة على الواقع، ناقلاً المُشاهِد إلى موقع المتلصّص» (Rouch, 1975, p. 7)، كما يقول جون روش رائد تيّار «سينما فاريتي ـ Cinema Verite « وهي النسخة الفرنسيّة من تيّار السينما المباشرة.

لقد فتحت هذه الديناميكيّة الباب للتجريب والابتكار لاحقاً، فظهرت تجاربُ فرديّةٌ كثيرةٌ خلال عقد الثمانينيّات، بُنيت على مبادئ سينما المباشرة الأولى، كتجارب المخرجين: نيك برومفيلد، وكيم لونجينتو، وكريس ماركر، وانبثقت عنها تيّاراتٌ مؤثّرةٌ كحال سينما الدوغما 1995 التي جعلت «حركة الكاميرا المحمولة أحد الشروط الحتميّة، والقواعد الذهبيّة لهذا التيّار» (Jerslev, 2002, 45).

ولأنّ حركة الكاميرا ارتبطت منذ البداية بالتكنولوجيا، فقد حقّقت تقنيّات التصوير قفزةً نوعيّةً منذ أوائل الثمانينيّات، مع الثورة الرقميّة التي أدّت إلى ظهور كاميرات الفيديو ذات الحجوم الصغيرة، والخفيفة، وقليلة التكلفة. ففي الوقت الذي اقتصرت فيه علاقة الكاميرا في السينما المباشرة على التبعيّة للموضوع ومراقبته بصرامة، وفي سينما الدوغما على الرغبة في ابتكار لغةٍ فنيّةٍ خاصّة، كشفت كاميرات الفيديو المنزليّة عن إمكاناتٍ غير محدودة في التجريب البصري، كما في أفلام «اليوميات الوثائقية» التي اقترحت لغةً سينمائيّةً فردانيّةً ذات طابعٍ حميميّ، وغيّرت موقع المؤلّف ليكون هو نفسه موضوعاً لفيلمه.

لكن هذه العلاقة الوثيقة بين الكاميرا والمؤلّف، سِمتها القصديّة، أو النيّة المسبقة، وهو ما

ينفي تعريفاً عفويّة العلاقة كما يجادل المخرج والمنظّر توني داومونت، وإن كان يستدرك بأنّ هذه القصديّة تتغيّر درجتها من حالةٍ إلى أخرى، فهي «تنحسر كلّما زادت صعوبة تحكّم الصانع بالأحداث حوله» (Dowmunt, 2010, p. 54).

لقد غيّر انتشار كاميرا الهاتف المحمول مع مطلع سنوات الألفيّة الجديدة العلاقة التقليديّة بين أطراف العمليّة الاتصاليّة: **الرسالة ـ المرسل ـ الوسيط**. لقد باتت الكاميرا في متناول الجميع، ليس فقط سهلة الحركة ومتوفّرة، بل أيضاً متوفّرة بصورةٍ غير قصديّة، بالتالي فإنّ العلاقة بين المصوّر والكاميرا بعَدّ الأخيرة امتداداً لجسده وفق مفهوم مارشال ماكلوهان الشهير، تغيّرت وباتت كما يراها الباحث شون كوبيت علاقةً تفاعليّةً وتعاونيّة، ذلك أنّ «علاقة غنيّة ومعقّدة نشأت بين الطرفين، وصارت الكاميرا أكثر حريّة في ردود فعلها تجاه حاملها نفسه» (Cubitt, 2008, p. 45–47).

تشريح هذه العلاقة الجديدة بين هذه الأطراف الثلاثة، في ضوء حدث استثنائي، سيشكّل المدخل التالي لتحليل خصوصيّة حركة الكاميرا ولغة الجسد في مقاطع النموذج السوري.

I. الكاميرا ـ الجسد ـ الحدث

يكاد يخلو النموذج السوري، إلّا باستثناءاتٍ قليلة، من مقاطع فيديو مصوّرة بكاميرات ثابتة، أو مثبتة على حامل. ليس في هذا الجنوح نحو الكاميرا المحمولة بمعظمه أيّ ميلٍ قصدي، بل في الواقع هو رهنٌ بعاملٍ أساسيٍّ ألا وهو الوسيط المتاح، وهو في أغلب الأحيان كاميرا الهاتف المحمول (الموبايل).

في أحد المقاطع المنشورة على يوتيوب تحت عنوان: «أوّل مظاهرة في مدينة حماة» يظهر رجُلٌ يركض محاولاً الاقتراب بسرعة من مكان مظاهرةٍ قريبة [1]. المقطع المصوّر من زاويةٍ منخفضةٍ، تواجه فيه كاميرا الموبايل الأرض في معظم الوقت. كل ما يظهره الفيديو هو أقدام هذا الرجُل، ومن ثمّ أقدام أشخاصٍ محيطين به يهرولون نحو الاتّجاه ذاته، ليوصلنا المقطع أخيراً إلى مكان مظاهرةٍ تجمّع فيها العشرات يهتفون ضدّ النظام وقوّات الأمن، تلك كانت أوّل مظاهرة تشهدها مدينة حماة.

يبدو ارتباك المصوّر جليّاً في المقطع، حيث نشاهد في المقطع جزءاً من السماء أحياناً، ثمّ جزءاً آخر من أقدام المارّة، وأحيانا جزءاً من الأبنية المحيطة. تبدو الكاميرا وكأنّها تمضي على غير

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 4).

هدى تماماً كما يفعل المصوّر نفسه، الأمر الوحيد الذي يعزّز احتمال أنّ الكاميرا ماضية في الطريق الصحيح هو الصوت الآتي من البعيد، والآخذ في الاقتراب بالترافق مع تقدّم الكاميرا. هذا الارتباك يشبه إلى حدٍّ كبيرٍ ارتباك وخوف المتظاهرين في أيّام الثورة الأولى، لكنّ مصدره الأساسي وجود الكاميرا التي تفرض حضورها على حاملها، وكأنّها هي التي تقوده.

التطابق هنا بين «مشاعر الكاميرا» لو صحّ التعبير، وبين مشاعر حاملها يكاد يكون شبه تام، وهو الأمر الذي يميّز مقاطع النموذج السوري بالدرجة الأولى، فهي ليست تجريبيّة النزعة كما في السينما المباشرة، ولا هي مدفوعة بقصديّةٍ جماليّةٍ كما هو حال فيرتوف، بل على العكس هي انفعاليّة وعفويّة بشكل مطلق، ولعلّ هذه الانفعاليّة الناتجة عن وحدة الكاميرا بالجسد تظهر بصورتها الأكثر تطرّفاً في المقاطع المصوّرة بوساطة كاميرات سريّة.

في المقطع المعنون ب: «شوارع المدينة تحت سيطرة الأمن والجيش»[1]، تمضي بنا الكاميرا في جولةٍ في المدينة. الهلع هنا سيّد الموقف. في كل لحظة من المقطع هناك شعورٌ كامنٌ بالخطر: خطر اكتشاف الكاميرا من قبل قوّات الأمن. العلاقة بين مصوّرة هذا المقطع وبين الكاميرا المخفيّة تحت وشاحٍ أسود كما يبدو من زاوية الكاميرا، هي علاقة وحدة بدرجتها القصوى، فالكاميرا هنا بعكس المقاطع الأخرى، غير محمولة بوساطة اليد، بل هي مثبتة في مكان ما على الجسد، والمسافة هنا بين الجسد وبين الكاميرا شبه معدومة، حتّى لا نكاد نميّز بين الطرفين، لكأن الجسد هو من يصوّر ما يجري.

بمقابل هذه المسافة الصفريّة بين الجسد والكاميرا، تصوّر مقاطع أخرى أحداثاً أكثر خطراً بمسافةٍ أكبر بين الحدث والكاميرا، حيث يمكن رصد هذا التباعد بين الطرفين بوضوح، مثلاً: كما في المقطع الذي يصوّر «القصف على مدينة داريّا» [2]، حيث يلتقط المصوِّرُ سقوط برميلٍ متفجّرٍ من طائرةٍ على أبنيةٍ قريبة. ترصد الكاميرا شبه الثابتة عنف اللحظة، بحياديّةٍ نسبيّةٍ، وبلقطةٍ واسعة. يبدو المصوّر هنا مراقباً للحدث أكثر منه منخرطاً، أو متأثّراً به، كما تغيب أيّة ردّة فعل مباشرة من الكاميرا، أو من حاملها، على التفجير الهائل الذي يُحدثه سقوط البرميل. ثبات الكاميرا في بعدها عن الحدث يترك لنا هنا مسافةً تأمليّةً أكثر منها تفاعليّة.

---

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 5).

(2) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 6).

II. «الفيلمر» السوري

تعلي مؤسّسات التلفزة ووكالات الأنباء بالمجمل من شأن اللقطات الثابتة، أو تلك المصوّرة على حامل، ويكاد يكون دليل هيئة الإذاعة البريطانية ـ بي بي سي للمصوّرين الميدانيّين الذين يحثّهم على استخدام حامل الكاميرا ما أمكن، هو أكبر دليل على هذا التفضيل الذي يشكّل أحد أبرز تقاليد العمل الصحفي التلفزيوني[1].

لقد وجدت وسائل الإعلام نفسها في مواجهة الحدث السوري أمام سيلٍ هائلٍ من المقاطع المهتزّة، والمصوّرة بكاميرات هواتف محمولة، ذات دقّةٍ منخفضةٍ، لكنّها المقاطع الوحيدة المتاحة من سوريا؛ إذْ لم يكن هناك بديلٌ لتغطية حدثٍ بحجم الانتفاضة السوريّة سوى استخدام تلك المقاطع في نشرات الأخبار. هذا الأمر شجّع كثيراً من المواطنين العاديّين غير المدرّبين على التصوير ونشر مقاطعهم عبر الإنترنت لإيصال صوت قضيّتهم.

في مراحل لاحقة قامت مؤسّساتٌ إعلاميّةٌ وازنةٌ كشبكة الجزيرة الإخبارية، وقناة العربية، إضافةً إلى عددٍ من المؤسّسات والمنظّمات المختصّة، بتدريب عددٍ معتبرٍ من الناشطين على أصول التصوير الصحفي لتنحسر قليلاً تلك اللّغة البصريّة العفويّة لصالح أخرى أكثر التزاماً بالمعايير التلفزيونيّة التقليديّة؛ إذْ لم يعد الهدف تصوير الحدث بأي وسيلةٍ ممكنة، بل تصويره بالوسيلة التي تناسب احتياجات العمل المتلفز، وعاد للظهور ما يسمّى بالمراسل الصحفي المحلّي.

رغم ذلك بقيت تلك اللّغة البصريّة التفاعليّة حاضرةً في كثيرٍ من المقاطع اللاحقة، ومردّ ذلك إلى العدد الكبير من المواطنين غير المدرّبين من المنخرطين في الحراك، إضافةً إلى اتّساع رقعة الأحداث.

تفترض النظريّات التي تتصدّى لعلاقة الوسيط بالمصوِّر، بشكل مُضمر، احترافيّة الأخير ومعرفته لما يصوّر، لكنّ الأمر في النموذج السوري مختلفٌ بعض الشيء، فالمصوّر هنا غير محترف، وإطلاق كلمة مخرج عليه تحتمل الكثير من النقاش.

يطلق الكاتب جون إليس في كتابه «الشاهد الوثائقي والوحي الذاتي ـ Documentary witness and self-Revelation» تسمية «فيلمر ـ Filmer» على أولاء من غير المحترفين الذين

(1) يمكن الاطلاع على هذا الدليل عبر الرابط:
http://www.bbc.co.uk/academy/journalism/news-style-guide

يصوّرون موادهم وينشرونها على الإنترنت، يقول: «الآن، نحن بحاجةٍ إلى مصطلحٍ جديدٍ لوصف الشخص الذي ينتج مثل هذه المواد بصورةٍ روتينيّةٍ بدون أن يكون هدفه أن يكون صانع أفلام، ربّما يجب أن نصفه بأنّه «فيلمر» (Ellis, 2011, p. 25).

مصطلح الفيلمر الذي يقترحه إليس هنا، يعود في جذوره الأولى إلى علماء الأنثروبولوجيا؛ إذْ يقتبسه إليس من اللّغة الفرنسيّة «un filmeur»، موضحاً أنّ التسمية أطلقت في عشرينيّات القرن الماضي على علماء الاجتماع الذي يستخدمون الصورة كدليلٍ بحثيٍّ لا أكثر، فهم ينتجون مقاطع مصوّرة خارج سياق صناعة الوثائقي التقليدي، غير موجّهة للجمهور، بل لأهدافٍ مخبريّةٍ محضة.

يبدو هنا مصطلح «الفيلمر» الذي يربطه إليس، في تعريفه الجديد بالتطوّر الرقمي، وانتشار وسائط التصوير جماهيريّاً، هو الأكثر قرباً لوصف مصوّري النموذج السوري الذي ندرسه، فهم ليسوا مصوّرين، أو صحفيّين محترفين، وليسوا مخرجين (ولو أنّ بعضهم تحوّل إلى الاحتراف لاحقاً)، كما أنّ ما يقومون به يتعدّى بصورةٍ من الصور ما يقوم به المواطن الصحفي التقليدي.

ما يضيفه النموذج السوري على تعريف إليس المعاصر هنا هو حضور جسد «الفيلمر» الذي يفرض نفسه على المقطع المصوَّر، هذا التفاعل أساسه تأثير المصوِّر على الكاميرا، حيث تفرض الكاميرا حضورها على حركة جسد حاملها.

البطل -إن صحّ التعبير- في هذا المقطع هو جسد المصوِّر الذي تنعكس حركته وشعوره على الكاميرا بصورةٍ مباشرة، هنا تبدو الكاميرا تابعةً بشكل مستسلم لجسد المصوِّر وردود أفعاله، لدرجة يبدو معها ذعر المصوِّر العفوي هو الحدث، وكأنّ الذي نراه في هذا المقطع هو بورتريه ذاتي من نوعٍ خاصٍّ لا تواجه فيه عدسة الكاميرا موضوعها المصوَّر، كما لو أنّنا أمام مرآةٍ تفاعليّةٍ لشعور المصوِّر وجسده.

يتبادل الجسد والكاميرا التأثير في النموذج السوري بشكل واضح، متفاعلين مع بعضهما بديناميكيّةٍ تختلف نسبتها وفق درجة الخطورة التي ينطوي عليها الحدث المصوَّر. لكنّ تأثير الحدث هو الأشد على الجسد والكاميرا معاً في وحدتهما تلك. يوضح المثالان التاليان تفاوت درجات التأثير هذه.

في مقطع معنون بـ: «أوّل المظاهرات في درعا»[1]، يبدو تأثير الحدث أكثر شدّة. تظهر قوّات

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 7).

مكافحة الشغب، وهي تهاجم مجموعةً من المتظاهرين. أحدهم يحاول تحدّي المهاجمين بالقول: إنّه يصوّر «ليرى الناس حول العالم ما يجري في محافظة درعا». المصوِّر وكاميرته منخرطان في الحدث بشكل كامل، لا بل في الجزء الأوّل من المقطع هما الحدث في وحدتهما تلك، حيث يبدأ أحد عناصر الشرطة بالاقتراب من حامل الكاميرا الذي يفرّ متراجعاً إلى مكانٍ آمنٍ، مستمرّاً في تصوير بداية هجوم قوّات النظام على المتظاهرين. الحدث هنا يفرض ديناميكيّته الخاصّة على المصوّر، وبالتالي على كاميرته التي تبدو في حالة تفاعلٍ مطلقٍ مع الحدث، متحرّكة وفق جغرافيته، مستسلمة لتهديدات نسمعها نحن أيضاً، لكنّها مستمرّة في التصوير، وهي لا تخفي خوفها من الحدث، فترتجف أحياناً، وتتعثّر أحياناً أخرى.

يحيلنا هذا إلى مفهوم «البَينَوية ـ in-between-ness» الذي يقترحه ماكس شليسر الذي يعدُّ أنّ «امتياز وسائل الإعلام والتصوير المحمولة ذاتيّاً من قبل المستخدم هي وجودها داخل الحدث وليس خارجه» (Schleser et al., 2013, p. 121). وهو ما يمكن رصده في المقطع المعنون ب: «مصوّر يصوّر موته»[1]. الفارق الرئيسي هو أنّ الحدث الجاري يحاذي الموت هنا.

في هذا المقطع نرى مصوّراً يحاول التقاط فيديو لطائرةٍ بحمولتها المتفجّرة في مكانٍ قريب، لا يمكن تقدير المسافة بشكل واضح، لكنّها قريبةٌ نسبيّاً. فجأةً، نسمع صوت انفجارٍ قريبٍ جدّاً، تهتزّ الكاميرا بشدّة، تسقط على الأرض وتغطّيها أوراق. نسمع أنين حامل الكاميرا، نرى نبضات الأوراق القريبة على العدسة. تتوقّف بعد وهلةٍ أنّات حامل الكاميرا، فيما يستمرّ التصوير رويداً قبل أن يقف المقطع منتهياً بموت المصوّر.

هنا يبدو الحدث في قسوته المطلقة هو المتحكّم بالصورة، وهو الذي يهيمن على جميع العناصر الأخرى بقوّته التدميريّة. هنا تبدو أيضاً وحدة الكاميرا بجسد حاملها في الدرجة المطلقة؛ ذلك هو لبُّ اللّغة البصريّة للنموذج السوري، والتي بدورها تتكامل مع خصوصيّةٍ صوتيّةٍ ذات أبعادٍ جماليّةٍ خاصّةٍ بها، وهو ما سيتناوله الجزء التالي من البحث بالتفصيل.

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 8).

3.3. الصوت المشوّش وتعدديّة التعبير

«الصوت، هو نصف الصورة»

جورج لوكاس

لم تغيّر مقاطع الفيديو التي نشرها المواطنون الصحفيّون والناشطون السوريّون، المفاهيم الخاصّة بالصورة الوثائقيّة فحسب، بل كذلك تلك الخاصّة بالصوت. يبرز هذا التغيير بشكل واضح في العفويّة والتفاعلية كسمتين رئيسيّتين للعنصر الصوتي في هذه المقاطع. سيحاول هذا الجزء من البحث تسليط الضوء على هذه الخصوصيّة من مدخلين رئيسيّين هما: الصوت البشري، والصوت الطبيعي.

I. الصوت البشري

يتبدّى استخدام الصوت البشري في النموذج السوري في جانبين رئيسيّين: a) اللافتات المكتوبة Intertitles، b) التعليق الصوتي Voice over.

a) البطاقات المكتوبة والسينما «غير الصامتة»

في عام 1929 أقيم أوّل حفلٍ لجوائز الأوسكار، وُزِّعَت فيه عدّة جوائز ضمن الكثير من الفئات، كثير منها يتشابه مع ما نعرفه اليوم عن هذا الحدث البارز. في ذلك العام حاز جوزيف فارنهام جائزة «أفضل كاتب بطاقات ـ Best Titles Writing»، وذلك عن مجمل البطاقات التي كتبها لثلاثة أفلام. لم تعطَ هذه الجائزة بعد ذلك لأحد، كانت تلك أوّل مرّة، وآخر مرّة تمنح فيها؛ إذْ حجبت بعد الاستغناء عن البطاقات المكتوبة الذي سببه دخول الصوت إلى السينما، ولم يعد للبطاقات المكتوبة أي استخدام باستثناء تجارب فنيّة متفرّقة، كما هو الحال في الفيلم الاسترجاعي «الفنان ـ The Artist (2011)» للمخرج ميشيل هازنافيسيوس.

مع بداية الانتفاضة السورية بدأ يظهر في مقاطع الفيديو ما يمكن النظر إليه بعَدّهِ ممارسةً مشابهةً للبطاقات في الأفلام الصامتة إلى حدٍّ كبير، في شكلها ومهمّتها، ونقصد بذلك اللافتات الصغيرة المكتوبة التي ضُمِّنَت في المقاطع التي صوّرها المتظاهرون. لم يكن الهدف وراء استخدام

هذه اللافتات مشابهاً لهدف استخدام البطاقات المكتوبة الأصلي في الأفلام الصامتة، لكن يمكن رؤيته بوصفه امتداداً لها.

يقدّم الباحث براد تشيزولم قراءةً معمّقةً لدور البطاقات المكتوبة في الأفلام الوثائقيّة للسينما الصامتة، حيث يعتقد أنّها لعبت دوراً تفسيريّاً مهمّاً ضمن عدّة استخداماتٍ كالتعليق على الحدث، وتركيز الانتباه على جانبٍ بارزٍ فيه، والمحافظة على التتالي السردي للمجريات وغيرها من الوظائف الضروريّة التي فرضها غياب الصوت آنذاك (Chisholm, 1987, p. 137).

تتجلّى هذه الوظائف بصورةٍ أكبر في شرح الظروف المحيطة بالصورة أيضاً، وتفسيرها أحياناً، ونقل الأصوات المحتملة للمشاهِد المعروضة، خاصّةً في نماذج وثائقيّات عشرينيّات القرن الماضي، كما هو الحال في بطاقات فيلم «نانوك ابن الشمال ـ Nanook of the North (1922)» لروبرت فلاهرتي التي تضفي على مشهد اصطياد الفقمة الشهير أبعاداً دراميّةً تبدو الصورة قاصرةً عن نقلها وحدها.

لكنّ مردّ هذه الاستخدامات آنذاك إلى القصور التكنولوجي، فلماذا عاد السوريّون إلى هذا الأسلوب العتيق وأعادوا استخدامه من جديد، رغم إمكانات التطوّر التكنولوجي المعاصر للصوت، ورغم كون مقاطعهم غير صامتة أصلاً؟

السبب الأوّل: يتعلّق بضرورة إخفاء هويّة المصوّر، وعدم كشفها لقوّات الأمن السوريّة. مع بدايات الانتفاضة السوريّة بدأ المواطنون الصحفيّون بتصوير وجوه المتظاهرين؛ وأدّى هذا إلى اعتقال الكثيرين بناءً على هذه الصور، وفق شهاداتٍ كثيرةٍ وثّقتها جمعيّاتٌ حقوقيّة. أدّت الإجراءات شديدة العنف للاستخبارات السوريّة، وسياسات التخويف الممنهج، إلى الدفع بالمتظاهرين والمصوّرين إلى اتّخاذ أعلى درجات التحوّط؛ هذا ما أدّى إلى تصوير المظاهرات من الخلف بدون إظهار الوجوه الصريحة، والاستعاضة بالبطاقات عن التعليق الصوتي المباشر.

لنأخذ على سبيل المثال: المظاهرة المعنونة ب: «خربة غزالة جنازة تشييع الشهداء»، والمنشورة على اليوتيوب بتاريخ 7 مارس 2012[1]. حيث تبدو المظاهرة مصوّرةً من أعلى أحد الأبنية. بين الفينة والأخرى تمتد يد المصوّر أمام العدسة حاملةً بطاقةً كتب عليها: «18 آذار ثورة الكرامة السورية، خربة غزالة، الشهيدين البطلين: وسيم منعم الزوايدة، محمد أحمد بديوي، الأربعاء 7 ـ 3 ـ 2012».

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 9).

هذه البطاقة تقدّم معلومات تقريريّة -إن صحّ التعبير- عن الحدث، تجيب عمّا يُعرف باستهلالات الخبر الصحفي الخمس الشهيرة: من، ماذا، كيف، لماذا، متى، وتتشابه كثافتها اللغويّة مع كثافة واختصار بطاقات الأفلام الصامتة إلى حدٍّ كبير.

السبب الثاني لاستخدام هذه اللافتات هو معاداة التشكيك. لقد حاول النظام السوري في البدايات من خلال آلته الدعائيّة والأمنيّة التقليل من شأن المظاهرات ضدّه، وتشويه سمعة المتظاهرين السلميّين آنذاك عبر إضفاء صفة العنف على حراكهم[1].

هذه الحرب الإعلاميّة بين المتظاهرين وبين آلة البروباغاندا الأمنيّة التابعة للنظام السوري، دفعت المتظاهرين لاستخدام البطاقات، كدلائل بصريّة غير قابلة للتكذيب على مكان وزمان المظاهرات، حيث إنّ آلاف المقاطع المصوّرة تتضمّن معلوماتٍ تحيل إلى تاريخ ومكان المظاهرة، وكذلك مناسبتها في كثير من الأحيان.

بالطبع لم يقتصر الهدف الدلالي (أي الدلالة على المكان والزمان) على البطاقات، بل استخدم المتظاهرون وسائل أخرى كالجرائد الرسميّة، لوحات السيّارات، أماكن الدلالات العامّة: كالساحات، والتماثيل، وساعات الشارع في المدن الكبرى، وغيرها من نقاط العلام المميّزة.

على سبيل المثال: نشر مقطع في 22 يونيو 2011 تحت عنوان: «سوريا المجد القابون مظاهرة ولافتات القابون»[2]، نرى فيه معظم الدلائل البصريّة التي استخدمها المتظاهرون، حيث تبدو في البداية جريدة «الثورة» الرسميّة، ويركّز المصوّر الكاميرا على تاريخها.

يبرز استخدام البطاقات بالتالي كمحدّد للتاريخ غير قابل للدحض؛ إذْ لا يمكن إثبات تاريخ الحدث بمراجعة تاريخ نشره عبر الإنترنت، ففي ظلّ الوضع الأمني الضاغط قد يتأخّر نشر فيديو أحد المظاهرات أيّاماً، أو شهوراً، في حين يبقى تاريخ الحدث ثابتاً عبر ظهوره في البطاقات.

إضافةً إلى هذين السببين الأساسيّين استخدم المصوّرون البطاقات الدلاليّة لسببٍ سياسيٍّ دعائيٍّ إن صحّ التعبير، وهو السبب الذي يجعلها تقارب أكثر الاستخدام الأصلي للبطاقة في فترة السينما الصامتة، ففي مرحلةٍ متقدّمةٍ باتت هذه البطاقات تحمل رسائل سياسيّة مكثّفة، وسرعان ما تحوّل

---

(1) أبرز تلك الأمثلة عرض وزير الخارجية السوري وليد المعلم لمقاطع فيديو قال إنها «أعمال عنف وحشية نفذها متظاهرون بحق قوات الأمن والجيش»، ليتضح لاحقاً أنها تسجيلات لأحداث عنف جرت في مناطق لبنان والعراق وفق شهادة شهود عيان شاركوا في تلك الأحداث، وأكدوا ذلك في لقاءات مع تلفزيونات لبنانية.

(2) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 10).

استخدامها إلى حالة عدوى انتشرت بين المتظاهرين، وكأنّها تحوّلت إلى دليلٍ على تلك الهويّة الموحّدة التي ينتمي فيها الواحد إلى الكل.

في المظاهرة المعنونة ب: «حمص باب هود مسائية رائعة ولافتات هامة» والمنشور على اليوتيوب في 3 نوفمبر 2011[1]. يصوّر الفيديو المظاهرة من الخلف حيث يردّد المتظاهرون معاً أحد أغاني الثورة التي تندّد بالنظام وتنشد الحريّة، لكنْ في المقابل تتتالى البطاقات المكتوبة أمام الكاميرا ترفعها يد من وراء العدسة، تملأ البطاقات كل الشاشة، وتحجب الحدث خلفها. تضيف على الحدث بالتالي بعداً آخر، وتوجّه المشاهد إلى الهدف منه، وكذلك تعطيه مزيداً من المعلومات المكثفة عن حيثيّاته، بما يقارب في بعض الأحيان استخدام فلاهرتي المبكّر للبطاقة في الوثائقي، وهي كذلك على صعيد الشكل تتقاطع مع الاستخدام الأصلي؛ إذْ إنّها تملأ الشاشة وتحجب كل ما يحدث خلفها لتصبح هي مركز الحدث.

في مرحلةٍ لاحقةٍ تخلّى المتظاهرون عن خوفهم نسبيّاً، خاصّةً بعد انتشار المظاهرات بصورةٍ أكبر، ما أدّى إلى استخدام صوت المصوّر مثلاً لشرح ما يجري في المقطع، لكنْ بدون أن يجري الاستغناء عن البطاقات التي تحوّل رفعها إلى هويّةٍ بصريّةٍ أكثر منها وسيلة لحمل الرسائل السياسيّة، أو لتقديم معلوماتٍ سياقيّة.

b) التعليق الصوتي وتعدديّة الأصوات

يمكن تفسير النزوع الكبير إلى تصوير الأحداث في سوريا كردّ فعل على غياب الدليل الموثّق ضدّ انتهاكات النظام السوري على مدار عقود، حيث يفسّر المخرج أسامة محمد، مخرج فيلم «ماء الفضة ـ سوريا صورة ذاتيّة ـ Silvered Water, Syria Self-Portrait (2014)» هذا الميل العفوي لدى المتظاهرين إلى حمل الكاميرات وتصوير أحداث الانتفاضة، بأنّه فعلٌ مدفوعٌ «برغبة المتظاهرين بالاحتفاظ بأحداث الثورة تحت جلدهم كي لا تُنسى، أو يجري إنكارها كما حدث في مجزرة الثمانينيّات في مدينة حماة التي اختفى كل توثيق ممكن لها» (Ossama Mohammed, 2015).

لقد منع قانون الطوارئ الذي فُرض في سوريا عام 1963 أيّ نشاطٍ سياسي خارج المظلّة الصارمة للحزب الحاكم، حزب البعث العربي الاشتراكي، فقُمعت حريّات التعبير بصورةٍ جائرةٍ وفق عدّة

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 11).

تقارير حقوقيّة على مدار عقود، ولعلّ لقب «مملكة الصمت» الذي أطلقه المعارض السوري الشهير رياض الترك على سوريا هو أفضل وصفٍ لتلك المرحلة، حيث يبدو الصوت الوحيد الذي يتردّد في الفضاء العام هو صوت القائد الفرد. لقد أعاد اندلاع الثورة السوريّة إلى الفضاء العام صوته المفقود، وبات تعدّد الأصوات مقابل فردانيّة الصوت الواحد هو ما يميّز الفضاء الصوتي للثورة السوريّة.

لم ينشغل المتظاهرون بسؤال التعليق الصوتي كما ينشغل صنّاع الوثائقيّات عادةً، فهم أوّلاً ليسوا صنّاع أفلام عاديّين، وليسوا معنيّين بتقديم مادّةٍ فلميّةٍ وفق التقليد الفني المعمول به، بل انشغلوا أكثر بـ «الرغبة بالتعبير» عمّا يفكّرون ويعتقدون تجاه ما يحدث حولهم، وبناء على ذلك يبدو التعليق المرافق لمقاطع الثورة السوريّة غير مشغولٍ بسؤال الموضوعيّة، أو الحياديّة، بل على العكس سمته الأساسيّة هي المباشرة، وإن كانت بعض ملامحه تتقاطع مع ملامح التعليق الصوتي في الوثائقيّات.

يقسّم بيل نيكولز في كتابه «صوت الوثائقي ـ The Voice of Documentary (1983)» التعليق الصوتي في الفيلم الوثائقي إلى أربعة أنواع متمايزة: 1) التعليق المباشر الذي يسيطر بصورةٍ طاغيةٍ على المرئيّات، 2) التعليق الموحي الذي يدفع المشاهد للوصول إلى الاستنتاجات بدون مساعدةٍ من المعلّق، 3) التعليق عبر الشخصيّات التي تُجرى معها المقابلات، 4) التعليق المختلط الذي يمزج الصوت الذاتي بالمقابلات والعناوين، والذي يحوّل صانع الفيلم إلى شاهدٍ مشاركٍ ومنتجٍ نشطٍ للمعنى وليس مجرّد مراقبٍ حياديّ. (Nichols, 1983, p. 18).

على الرغم من قدم هذه التقسيمات، إلّا أنّها لا تزال صالحةً لفهم أنواع التعليق الصوتي المختلفة التي تحتويها الوثائقيّات حتّى اليوم، ويمكن للتعليق الصوتي في النموذج السوري أن يندرج في هذا السياق تحت النموذج الرابع الذي يقترحه نيكولز، فهو يمتلك الصفات التي يدرجها بسبب تنوّع الأساليب المستخدمة فيه، لكنّه في الوقت ذاته يتمايز بميزةٍ أساسيّةٍ هي ما تمنحه هويّته الخاصّة، هذه النقطة هي التفاعل العفوي مع الحدث بتنويعاته المختلفة.

يأخذ هذا التفاعل العفوي تمظهرات متنوّعة تبعاً للحدث وخطورته، فالتعليق في معظم مقاطع النموذج السوري تعليقٌ مباشرٌ، ومرتجلٌ، وغير محضّر مسبقاً، ما يسمح بتفاعلٍ آنيٍّ ولحظيٍّ معه.

ففي كثير في المقاطع المصوّرة في المرحلة الأولى من الحراك نسمع صوت المعلّق، وهو يحدّد مكان وتاريخ المظاهرة، للسبب ذاته الذي استخدم لأجله المتظاهرون البطاقات المكتوبة كما

أسلفنا، وهو السبب السياقي المعلوماتي. لكن في أماكن أخرى يرسل صوت الراوي، أو المعلّق الذي يشرح الحدث ورسائل أخرى، لا بل يقدّم وجهة نظره تجاه ما يجري عبر التعليق.

على سبيل المثال: الفيديو المعنون ب: «العالم بدّو يشوف اللي صار بدرعا الثورة السورية» المنشور يوم 29 أبريل 2011، وهو يصوّر أحد أبكر مشاهد الحراك السلمي ضدّ النظام السوري[1]. نسمع في هذا المقطع صوت المصوّر ـ المعلّق ينادي في البداية بإصرار: «سلميّة سلميّة» في حين نرى قوّات تابعة للنظام، وهي تهاجم المتظاهرين، وتتقدّم نحوهم ببطء، فيما يصرّ هو على عبارة «سلميّة». في الدقيقة الثانية من المقطع نسمع أحدهم ينادي على المصوّر «إياد إياد...»، ومن ثمّ نعود فنسمع صوت المصوّر مرتبكاً، وهو يصرخ «العالم بدّو يشوف، لا تحكوا مع حدا .. «، ثمّ مخاطباً الشرطي: «لا تقوّص!»، يقترب منه الشرطي مطالباً إيّاه بإطفاء الكاميرا، فيردّ عليه المصوّر بتحدٍّ: «العالم بدّو يشوف اللي صار بمحافظة درعا، قوّصني، قوّصني».

تضفي طريقة كلام المعلّق وعلاقتها مع الحدث الجاري المزيد من المعنى على المقطع، فلو حذفنا صوت المقطع وأعدنا مشاهدته لوصل لنا إحساس مغاير، يختفي فيه التحدّي الذي يبديه المصوّر ورفاقه المتظاهرون أمام جموع قوّات الأمن التي تتقدّم نحوهم، بل يبدو لنا فقط تراجعهم الخائف أمام البنادق.

ضمن هذا السياق يبرز الخوف بوصفه مفتاحاً لفهم الكثير من خصائص التعليق الصوتي في النموذج السوري، حيث يتمظهر في الصوت بقدر ما هو في الصورة، وهو ما يعكسه المقطع المعنون ب: «حمص الشبيحة يعتدون على النساء في الشارع»[2]. ففي هذا الفيديو يصوّر حامل الكاميرا من شبّاكٍ بعيدٍ في بناءٍ مرتفعٍ نسبيّاً لحظة انتشار مسلّحين تابعين للنظام السوري في الشارع. نسمع صوت المصوّر هامساً: «قوّات الأمن والشبيحة الموجودة في الشارع». بعد لحظات تبدو فتاتان تقتربان من الرجال المنتشرين، يقومون باعتقالهما بشكل مفاجئ. ندرك المفاجأة في صوت المصوّر حيث يعلّق بصوتٍ مرتجفٍ وخائف: «حسبنا الله ونعم الوكيل.. الله وأكبر.. الأمن والشبيحة»، فيما نشاهد الفتاتين تقادان بعنفٍ عبر زقاقٍ فرعي. المعلّق هنا يصف الحدث الذي نراه بالفعل، لكنّ الخوف كذلك ينتقل عبر صوته الخائف، ولهاث أنفاسه، وتردّد كلماته، وليس فقط عن طريق الحدث المصوَّر نفسه.

---

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 12).

(2) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 13).

يبدو هذا التفاعل مع الحدث في أقسى صوره وأشدها تطرّفاً في حالات المواجهة المباشرة مع الموت، ففي المقطع المعنون ب: «مواطن سوري يصوّر لحظة مقتله بقذيفة» [1]. يظهر رجُلان يصوّران بعضهما قرب منزلهما بالتناوب، وفي لحظة خاطفة من البهجة التي ينطوي عليها الموقف الذي يبدو عاديّاً ويوميّاً أيضاً، نسمع صوت انفجار يبدو بعيداً للوهلة الأولى. يقول الرجُل أمام الكاميرا: «يا لطيف!»، وخلال الثانيتين التاليتين لا نرى شيئاً سوى غبارٍ يغطّي كامل المكان، لندرك أنّ القذيفة أصابت الرجُل الواقف أمام الكاميرا، ليتحوّل إثر ذلك صوت المصوِّر إلى عباراتٍ مختلطةٍ وصلواتٍ خائفةٍ سمتها الأساسيّة الأنين، ليبرز هنا دور الصوت الطبيعي بعَدّه مكمّلاً أساسيّاً للصوت البشري، كما سنرى تالياً.

II. الصوت الطبيعي

يبرز الصوت الطبيعي كأحد العناصر المكوّنة للهويّة الصوتيّة للنموذج السوري عبر جانبين اثنين أيضاً: a) مزايا القصور التقني، b) صوت الجسد كصوتٍ طبيعي.

a) مزايا القصور التقني

يمثّل القصور التكنولوجي للميكروفونات المرفقة بالهواتف المحمولة جزءاً من هويّة النموذج السوري، يتكامل إلى حدٍّ كبيرٍ مع «قصور» الكاميرات التي تنتج المادة البصريّة الذي سبقت مناقشته في أجزاء سابقة من هذا البحث.

تقنيّاً: معظم كاميرات الهواتف المحمولة مزوّدةٌ بميكروفونات غير موجّهة، تسجّل الصوت كموجةٍ صوتيّةٍ واحدةٍ مختلطة، بعكس تلك التي تحتويها معدّات التسجيل الصوتي الاحترافيّة التي تتضمّن ميكروفونات موجّهة، وتسجّل موجتين على الأقل، تمكنها من التقاط كميّةٍ أكبر من الأصوات، وإعادة إنتاجها لاحقاً عبر موجتين صوتيّتين على الأقل: يمنى، ويسرى، وليس ضمن موجةٍ واحدةٍ مختلطة فقط (Eargle, 2012, p. 184).

هذا القصور التكنولوجي جعل ميكروفونات الهواتف المحمولة التي استُخدمت مع بداية الانتفاضة السورية ولسنواتٍ تالية، تلتقط جميع الأصوات المحيطة بدون تمييز؛ إذْ تتبادل الأصوات

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 14).

أولويّة الظهور على الشريط المسجّل وفق قربها، أو بعدها عن الكاميرا، أو الميكروفون، أو وفق شدّة الأصوات كذلك، فحين يواجه الميكروفون أصواتاً أعلى من قدرته يصبح عاجزاً على التقاط الموجات الدنيا، ويكتفي بالموجات العالية كما في حالات الانفجار، حيث يطغى صوتٌ مشوّشٌ وصارمٌ على جميع الأصوات الأخرى، ويحرم المقطع من التفاصيل الصوتيّة.

على سبيل المثال في المقطع المعنون ب:

«لحظات سقوط برميلين قرب المصور»[1]. تتابع عدسة المصوّر قنبلتين ذواتَيْ حجمٍ كبيرٍ تسقطان من طائرةٍ بعيدةٍ تجاه منطقةٍ مأهولة، نسمع صوت الطائرات القوي، ومن ثمّ نرى الغبار يملأ إطار الصورة بعد ملامسة البراميل للأرض، بالتوازي مع ارتفاع صوت الانفجار عنيف.

يبدو الصوت هنا رديفاً أميناً للصورة، فكما أنّ الغبار يملأ كل الإطار ويلغي كل العناصر البصريّة الأخرى، يطغى صوت الانفجار على جميع الأصوات الأخرى. هذا التحطّم الفيزيائي الذي نراه عبر الصورة ينعكس فيما يشبه تحطّماً للصوت كذلك. وكأنّ المشاهد كما يقول إيلبو كوسكينن في تحليله لتأثير الصوت الشديد على الصورة «يستمع، كما في حالات الصورة المتطرّفة، إلى الصوت بعينيه أكثر منه بأذنيه» (Koskinen, 2005, p. 2).

هذا القصور التكنولوجي بالنسبة للنموذج السوري ينتج ما يشبه «الصوت المبكسَل» إن صحّ التعبير، والذي يتكامل في رسم خصوصيّة العناصر الفنيّة مع الصورة منخفضة الدقّة التي سبق نقاشها في مقطعٍ سابق، صوت بحاجة إلى متمّماتٍ من ذاكرة المشاهد وخياله ليتكامل المشهد.

هذه الحريّة بالتعامل مع الواقع الصوتي تسمح كذلك باكتشافات غير متوقّعة. يبدو هذا بشكل صريح في الفيديو الذي سبق أن قمنا بإيراده، والذي يصوّر اعتقال فتاتين في الشارع، حيث يبدأ المقطع بصوتٍ كثيفٍ لسرب عصافير قريبٍ يخيّم على صورة الشارع الهادئ الممتد أمامنا. صوت العصافير الكثيف هذا يستمرّ طوال المشهد رغم مقاطعته من قبل صوت المعلق، والقصف البعيد، وأصوات عناصر الأمن، وصراخ الفتاتين المعتقلتين للتوّ، ومع اختفاء حرّاس الحاجز عن الأنظار، وتراجع زحمة الأصوات هذه، يعود صوت العصافير ليتصدّر شريط الصوت مرّةً أخرى كما حدث في البداية. في سياقٍ آخر قد يكون أفضل عنوان يُمنح لهذا المقطع: يومٌ عاديٌّ آخر في حياة شارعٍ سوريٍّ ذي حظٍّ سيّئ.

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 15).

b) الجسد والصوت الطبيعي

يكاد النموذج السوري يخلو من أي صوتٍ مسجّلٍ في استديو، سواء كان بشرياً كتعليقٍ صوتي، أم كمؤثّرات صوتيّةٍ مصنوعة، وحتى من الموسيقى التصويريّة، بل إنّ معظم الأصوات الواردة فيه هي أصواتٌ طبيعيّةٌ مباشرة. ليس النزوع نحو الصوت الطبيعي هنا نزوعاً تجريبيّاً كما هو الحال في سينما الدوغما التي تشترط أن يسجّل الصوت بالتزاوج مع الصورة في الوقت ذاته، وليس بشكل منفصل، (Geuens, 2001, p. 195)، بل هو إجبارٌ يتّسق مع ظروف الانتفاضة وعلاقتها مع الظرف الأمني الضاغط.

يلعب الصوت الطبيعي دوراً مفتاحيّاً في رسم الحدود الجغرافيّة والفيزيائيّة البصريّة للمكان بحسب غلوريانا دافنبورت، وناتاليا بينكيفر، حيث يزوّد المشاهد عادةً «بجملةٍ من المعلومات السياقيّة المهمّة التي من شأنها أن تعزّز إدراكه الحسي لما يراه داخل الإطار» (Davenport et al., 1991, p. 70).

- لكنّ الصوت الطبيعي في النموذج السوري لا يتوقّف عند ذلك، فهو لا يلتقط فقط صوت الحدث والجوّ العام المحيط به، بل يتعدّاه إلى صوت الجسد؛ جسد المصوِّر وجسد المصوَّر. حضور جسد المصوِّر لا يبدو فقط في نوعيّة، أو جودة الأصوات الملتقطة، بل بوصفه هو نفسه منتجَاً للأصوات، وليس للكلام فقط، وهو ما يتّفق مع نزوع المصوّر بنقل ما يراه وما يسمعه كما هو.

في مقطع معنون ب: «مجزرة حلب صور الجثث التي تم العثور عليها في نهر قويق»[1]، يصوّر حامل الكاميرا عشرات الجثث المرميّة على ضفّة النهر، وقد انتُشلتْ حديثاً، يبدو أنّها تعرّضت للإعدام، حتّى أنّ بعضها ما زال مكبّل اليدين. تستعرض كاميرا المصوّر الأجساد المرميّة على الأرض الموحلة واحداً تلو الآخر من مسافةٍ قريبةٍ جدّاً. نرى تفاصيل الجثث المشوّهة المنتفخة بالماء. يكاد المصوّر لا ينطق بحرفٍ واحدٍ خلال هذا المشهد سوى تمتمات مذهولة، لكنّ صوتاً وحيداً يطغى على المشهد ويثير مشاعر الرعب حقّاً، هو صوت خطواته المتردّدة، وهي تنغرس غرقى في أثناء المشي في طمي ضفّة النهر. لثلاث دقائق ونصف، كل ما نراه هو الجثث المصفوفة على الضفّة، وظلّ المصوّر المتطاول فوقها، وصوت خطواته اللزجة العالية التي تشق سكون المحيط الضاغط.

الحضور الصوتي لجسد المصوّر يبرز كذلك عند التعرّض المباشر للتهديد، وهو ما تعكسه معظم

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 16).

مقاطع النموذج السوري التي تصوّر المظاهرات وهجوم قوّات الأمن عليها. أحد أشهر المقاطع في هذا السياق هو مقطع يصوّر فضّ اعتصام الساحة بحمص الذي حدث في شهر آذار 2011 ولم يُنشر حتّى مطلع عام 2012؛ أي: بعد عام تقريباً من تصويره[1]. يُظهِرُ المقطع أحد أبكر ردود الفعل العنيفة من قبل قوّات النظام على أي إمكانيّةٍ للتجمّع، وتحويل أيّ ساحةٍ إلى «ميدان تحرير» آخر على غرار ذلك الذي شهدته القاهرة.

في هذا المقطع يهرب المتظاهرون من الساحة باتّجاه شوارع فرعيّة. توحي سلسلة الأصوات التي نسمعها كذلك بالخوف الذي يرزح تحته المصوّر: صوت أنفاسه اللاهثة، صوت جسده وهو يتدافع مع الجموع الهاربة، صوت خطواته الراكضة، وصوت الكاميرا، وهي تحتك مترنّحةً بيده الأخرى حين يبتعد. سلسلة أصوات أنتجها جسده، تمتزج مع أصوات إطلاق الرصاص الكثيف، وحالة الذعر الجماعي التي يصوّرها الفيديو، تضعنا كلّها في مواجهةٍ مباشرةٍ وقاسية مع احتمال الموت الذي يرزح تحته المصوّر، مواجهة تدعونا للاستماع لهذه الأصوات بأجسادنا وليس فقط بآذاننا.

بمقابل صوت جسد المصوِّر، يبرز صوت جسد المصوَّر كثنائيّةٍ مقابلةٍ في علاقته مع الكاميرا. يخلو النموذج السوري كما أسلفنا من استخدام الموسيقى المسجّلة في خلفيّة المشاهدة، لكنّه مزدحم الأغاني والأهازيج الحيّة.

منذ بدايات الانتفاضة احتلّت الأغاني حيّزاً كبيراً في مظاهرات الانتفاضة السوريّة، حيث نظّمت الكثير من الأغاني الشعبيّة التي تندّد بالنظام، ورُدِّدَت على نطاقٍ واسعٍ، وشكّلت تحدّياً كبيراً لآلة النظام الأمنيّة، مع ما رافق هذه الأغاني من رقصٍ جماعيٍّ في الساحات العامّة، وهو ما أعطى الثورة في مرحلتها السلميّة هويّتها الأولى (Halasa et al., 2014, p.105).

ليس فقط صوت المردّدين والمغنّين المترافق مع آلاتٍ إيقاعيّةٍ بسيطةٍ كالطبل، بل كذلك صوت التصفيق والأجساد الراقصة، هو ما ميّز هذه المقاطع وأعطى الثورة هويّتها الصوتيّة. على سبيل المثال: المقطع المعنون ب: «داعل يا أم الأحرار»[2]، الذي يصوّر واحدةً من المظاهرات المسائيّة التي جرت في مدينة درعا بعد طرد قوّات النظام منها. يبرز هنا صوت المردّدين مع تصفيقٍ محمومٍ للجوقة، ويحضر الجسد كمنتجٍ للصوت بشكل واضح، كونه منخرطاً في الحدث، ومنتجاً له، وكذلك الحال في آلاف المقاطع الأخرى التي تصوّر المظاهرات والأغاني.

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 17).

(2) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 18).

قد لا تمتلك هذه الأصوات خصوصيّةً بحدّ ذاتها، لكنّ قراءتها ضمن السياق العام لخطورة التجمّع لعقد مظاهرةٍ يمنحها بُعداً آخر أبعد من مجرّد كونها تصفيقاً إيقاعيّاً محموماً، بل هي تحدٍّ صوتيٌّ جريءٌ وجماعيٌّ لسُلطة نظام القمع، ولصوت القائد الأحادي والصارم.

إلّا أنّ الجسد المنتج للصوت في النموذج السوري ليس مليئاً بالحياة على الدوام، بل هو جسدٌ مهدّدٌ، وخائفٌ، وميّتٌ كذلك.

في المقطع المعنون ب: «حمص محاولة سحب جثّة الشهيد تحت القنص المستمر»[1]، نتابع محاولة سحب جثّة رجُل ميّت من أحد مفترقات الطرق المكشوفة أمام القنّاصة لدفنها. إذا استثنينا الأصوات البشريّة للمعلّق وجموع الملتفّين حول موقع الجثّة، يمكن التركيز حينها على صوتين اثنين يبرزان بشكل أكبر: الأوّل هو صوت السلك المعدني، وهو يتردّد ويصطدم بالأرض في محاولاته اليائسة المتكرّرة للوصول زاحفاً نحو جسد الميّت، والصوت الثاني هو صوت احتكاك الجثّة عندما تُسحب فوق الأرض لإيصالها إلى الزاوية الآمنة.

هذان الصوتان هما المفتاح لقراءة المشهد شعوريّاً، وهما بالفعل ما يرسم جغرافيا المكان الضيّق وحدوده كذلك، والخطر المحيط به أكثر ممّا يفعل صوت التعليق الصريح، حيث يبرز صوت احتكاك الجسد بالأرض كصوتٍ طبيعيٍّ صرفٍ يعمّق الإحساس بما يدعوه ستيورات هانسون «الواقعيّة الشعوريّة» والتي يلخّصها بتوظيف وإعادة تصنيع الأصوات، والأضواء، والأصوات الطبيعيّة المولّدة عفويّاً لصالح معطى جمالي مبتَكر (Hanson, 2007, p. 111).

هذه «الواقعيّة الشعوريّة» التي يتحدّث عنها هانسون تتبدّى بعض جوانبها بصورةٍ أبرز في مقطعٍ آخر هو «مقطع القنّاص يحرس القرى» [2]، حيث تلتصق الكاميرا بمنظار بندقيّة قنّاص تعاين حقولاً بعيدةً، لا تتمكّن الكاميرا في البداية من رؤية الهدف بالتحديد، لكنْ في البعيد يظهر دخانٌ يعلو أحد الأبنية، فيما نسمع صوت الريح تندفع عبر حقول القمح الفارغة، يستمر هذا الهدوء لثوانٍ طويلة، تنفجر إثرها بدون سابق إنذار رصاصة البندقيّة منطلقةً نحو هدفها، ليحلّ بعد ذلك صمتٌ قاسٍ يطغى على صورة الحجارة الداكنة، وقد أطبقت على كامل العدسة التي سقطت أرضاً. تلك واقعيّة شعوريّة كذلك، لكنّ الفارق فيها أنّها لم تخضع للتصنيع بعد التصوير، بل هي وليدة اللّحظة المطلقة.

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 19).

(2) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 20).

4. الموت، والخوف، والعنف وصورهم

«الحكّام الدكتاتوريّون ليسوا أبداً بتلك القوّة التي يقولون إنّهم عليها، والناس ليسوا أبداً بذلك الضعف الذي يظنّون أنّهم عليه».

جين شارب ـ كيف تبدأ ثورة

أدّت الظروف التي خلقتها الثورة السوريّة وما تبعها من أحداث إلى تغيير مفاهيم **الموت، والخوف، والعنف** بصورةٍ متطرّفة، بعض جوانب هذه التغيّرات تطرّق إليها البحث في أثناء تحليله للخصائص السمعيّة ـ البصريّة التي ميّزت مقاطع النموذج السوري، لكنّ التغيّرات التي يُعنى بها هذا الجزء من البحث بصورة أدق هي تلك التي طرأت على صورة المفاهيم الثلاثة أعلاه، والتي أدّت بطريقةٍ، أو بأخرى إلى تعديل إدراكنا لها، لتصبح الصورة جزءاً من المفهوم وليس مجرّد تمثيلٍ خارجيٍّ له.

I. البورتريه الذاتي للعنف

تمثّل مقاطع «المسرب» أحد أبرز نماذج العنف الذاتي التي تجدر مناقشتها لفهم التغييرات التي طرأت على مفاهيم الجسد، والموت، والخوف ضمن النموذج السوري.

نعني بـ «المسرب» مجموعة المقاطع التي صُوِّرَت بشكل أساسي من قبل جنود وقوّات النظام السوري، والتي نُشرت من قبلهم، أو بشكل أوسع، من قبل قوّات المعارضة عقب إلقاء القبض على هؤلاء المقاتلين، أو تصفيتهم كما تشير بعض التقارير الحقوقيّة، وتتضمّن هذه المقاطع ممارسات أغلبها ذو طابعٍ عنيف وأحياناً خارج عن المألوف.

لا تندرج هذه المقاطع ضمن عيّنة النموذج السوري الذي عرّفناه في بداية هذا البحث، لكنّ استخدامها في هذا السياق إجرائيٌّ، كونها تمثل النقيض المقابل للمقاطع التي صوّرها المتظاهرون خلال الحراك السوري والتي تعكس بطريقةٍ ما الوجه الآخر للصراع في سوريا، ومن شأن دراستها تقديم مقاربةٍ مختلفةٍ لممارسات النظام السوري من الداخل، وإلقاء الضوء كذلك على الحياة الخاصّة للمنخرطين في قوّاته كأفرادٍ، وليس مجرّد قوّةٍ جماعيّةٍ لا ملامح مميّزة لأفرادها.

وكذلك تعكس كلمة «مسرب» واقع المنع الصارم الذي مارسه النظام السوري في الفترة الأولى من الحراك على نشر أي صور، أو مقاطع غير تلك التي ينشرها إعلامه الرسمي، أو غير الرسمي، لتبدو هذه المقاطع بمنزلة خرقٍ لسور الصمت الصارم الذي أحاط به النظام نفسه. إذنْ، فإنّنا أمام مقاطع من نوعٍ خاصٍّ التُقطت لهدف، في حين نُشرت لهدفٍ مغايرٍ تماماً، فما هما هذان الهدفان؟

قد تكون الإجابة عن الجزء الثاني من السؤال السابق، وهو: لماذا نُشرت هذه المقاطع إجرائيّة إلى حدٍّ ما، إذا ما افترضنا أنّ النشر في أغلب الأحيان جرى عن طريق قوّات المعارضة التي لم تألُ جهداً في نشر كل ما تعدّه «فضحاً» للنظام السوري وممارساته التي يصعب توثيقها (على الأقل في الفترة الأولى من الانتفاضة)، بهدف استخدام هذه المقاطع كأداةٍ مؤثّرةٍ للتعبئة والتحشيد، فيما استخدمتها مراكز ومنظّمات الدفاع عن حقوق الإنسان هذه التسريبات، كدلائل دامغة على الانتهاكات التي تقوم بها قوّات النظام السوري[1].

لكنّ الجزء الأوّل من السؤال هو الأكثر إشكاليّة، وهو: لماذا صُوّرت هذه المقاطع من قبل جنود وقوّات النظام السوري؟

تلتقي معظم هذه المقاطع المسرّبة معاً في نقطةٍ مشتركةٍ هي: الاحتفاء بالعنف كفعلٍ اعتيادي. لقد استخدم النظام بصورةٍ مدروسةٍ ومبكّرة للغاية صورة العنف بعَدّ الأخير «مظهراً صارخاً من مظاهر القوّة» وفق تعريف حنا أرندت (Arendt, 1970, p. 236)، وذلك في محاولة لاستعراض عضلات الوحش الذي يمتلكه إن صحّ التعبير من أجل تخويف ولجم المظاهرات المبكرة ضدّه.

(1) استعانت منظمة هيومان رايتس ووتش في تقريرها الحقوقي المعنون: «لو تكلم الموتى: الوفيات الجماعية والتعذيب في المعتقلات السورية» استعانت فيه بصور ووثائق مسربة لكشف أهوال التعذيب في السجون السورية، يمكن مطالعة كامل التقرير عبر الرابط:
https://www.hrw.org/ar/video-photos/video/2015/12/21/284768

أحد أبرز الأمثلة على هذه الممارسات التي مهّدت الطريق لتطبيع العلاقة مع العنف هي حادثة حمزة الخطيب.

اعتقل النظام السوري خلال الشهور الأولى من المظاهرات عدداً كبيراً من المتظاهرين، من ضمنهم في درعا الطفل حمزة علي الخطيب مواليد 24 أكتوبر 1997 الذي اعتُقل أواخر شهر أبريل 2011.

في 25 مايو 2011 أعادت قوّات النظام جثّة حمزة الخطيب إلى أهله، وقد بدت عليها آثار تعذيبٍ وحشيٍّ، وحرقٍ شديدٍ، من ضمنها تكسير لعظامه، وتشويه لعضوه الذكري (Human Rights Watch, 2012, p. 32). نشرت عائلة الخطيب عبر وسائل التواصل الاجتماعي صوراً وفيديو تظهر جثّة حمزة الخطيب منتفخة بشدّة، وقد حملت آثار التعذيب[1].

سرعان ما انتشرت هذه المقاطع على نطاقٍ واسعٍ، وأشعلت فتيل مظاهراتٍ انضمّ إليها مئات الآلاف من المتظاهرين عبر البلاد. حاول النظام التنصّل من الاتّهامات التي وُجّهت إليه، لكنْ بدون جديّةٍ في فعل ذلك، فبثّ التلفزيون السوري الرسمي مقابلة مع «طبيب شرعي»، ونشر كذلك تقريراً طبيّاً ذكر سبباً آخر للوفاة يتمثل بوفاة الطفل بوساطة طلقاتٍناريّةٍ في أثناء اشتباكٍ محليّ، وبدا ذلك كمساهمةٍ في مزيدٍ من الانتشار لتلك الصور[2]. لقد ساهم النظام السوري عبر هذا النشر بتكريس صورة العنف بوصفها الصورة المشروعة طالما أنّها تطال من يعدّهم «الأعداء».

لقد استعمل النظام سياسة التخويف على مدى تاريخه، لكنّها اقتصرت على روايات وشهادات الناجين، أو على الإشاعات الموجّهة التي تطلقها البروباغندا الأمنيّة، وذلك تحت ذرائع واهية مثل: «(..) وهن نفسيّة الأمة، والنيل من سُلطة الشعب، وهي التي استخدمها لتسويغ قمعه لحريّة الرأي والتعبير على مدار عقودٍ طويلة» كما يرى الكاتب آلان جورج (George, 2003, p. 30).

لكنّ حالة حمزة الخطيب كانت إحدى المرّات المبكّرة التي تظهر فيها صورة العنف هذه إلى العلن، حتّى في حالة مجزرة عامّة مثل ما حدث في مدينة حماة عام 1982 لم يبق منها سوى شهادات فرديّة مشتّتة، وبضع صور فوتوغرافيّة تسجّل خراب المدينة.

---

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 21).

(2) يمكن الاطلاع على المقابلة مع الطبيب الشرعي الخاص بحادثة حمزة الخطيب كما بثتها القناة السورية الرسمية والذي رفض فيه كون الجثة تعرضت لأي تعذيب مؤكداً أن التشويه الحاصل نتيجة تحلل الجثة لا أكثر (المقطع رقم 22).

لم تجعل صور التعذيب هذه من العنف عملاً اعتياديّاً فحسب، بل حوّلت عمليّة تصويره وعرضه على جمهورٍ عامٍّ وبالتدريج إلى أمرٍ رائجٍ كما ستثبت الفترة اللاحقة من الثورة ومن ثمّ الحرب. لقد شرعنت هذه المقاطع تصوير العنف بوصفه فعلاً دفاعيّاً، لا حرج في نشره بهدف الثأر والتخويف، حتّى إنّ بعض هذه المقاطع مضى خطوةً أبعد، وصل حدّ الاحتفال بممارسة العنف كفعلٍ بطوليّ.

لمقاربة هذه النقطة سنستخدم ثلاثة مقاطع فيديو في التحليل التالي، يلقي كل منها الضوء على جانبٍ مختلفٍ لصورة العنف كما يقترحها هذا البحث.

يُظهر الفيديو الأوّل مجموعةً من جنود النظام السوري يرقصون داخل منزلٍ استولوا عليه للتوّ على وقع أنغام أغنيةٍ رائجة، وقد ارتدوا ثياباً داخليّةً برّاقةً تعود لنساء المنزل، واعتمروا شبه عراةٍ خوذهم، وحملوا بنادقهم[1].

الاستعراض هنا سيّد الموقف، كما لو أنّ الفيديو هو بورتريه ذاتي بطله «العنيف» الذي يستعرض جبروته وسُلطته المسيطرة بأكثر صورها تطرّفاً وتناقضاً.

يعود بنا هذا الفيديو مرّة أخرى إلى حنا آرندت التي تقتبس عن برتراند جوفينيل مسوّغاته النفسيّة للممارسات العنيفة، ذلك أنّ غاية العنف كما يقول هي أن يفرض «الإنسان نفسه على الآخرين ويجعلهم أدواتٍ لمشيئته، وذلك يمنحه متعةً ولذّةً لا تضاهى» (Arendt, 1970, p. 237).

لكنّ العلاقة بين الضحيّة والجلّاد التي يغلّفها العنف، لو عددنا الاعتداء على المنزل وساكنيه في المثال سابق الذكر هو فعل العنف، ومن ثمّ المتعة المترتّبة على ذلك، لا تتوقّف عند حدود الإخضاع، بل تعبّر عن نفسها عبر النزوع للطرف المناقض لصورة المقاتل «الذكر الشرس والمسيطر»، إلى صورة «الفتاة اللعوب» التي تقدّم تمثيلاً معاكساً تماماً في العرف المجتمعي السائد. هذا التناقض تسوّغه آرندت بوجود علاقةٍ وثيقةٍ تبادليّةٍ قويّةٍ بين «قدرة الرجُل الذي يمارس السُّلطة على فرض السيطرة، وبين قابليّته للخضوع والطاعة»، وهي علاقة ذات أبعادٍ نفسيّة أكثر منها سياسيّة (Arendt, 1970, p. 238). أي إنّ هذا الرجُل القويّ ذو الجبروت القاهر، هو ذاته لديه إمكانيّة الخضوع لدرجة العبوديّة لسيّده.

المثال الثاني: يبدو أكثر ارتباطاً بالحدث العنيف المباشر، حيث يظهر مجموعة رجال، بعضهم

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 23).

جنود في طائرةٍ عسكريّةٍ، وهم يرمون براميل متفجّرة على قريةٍ صغيرةٍ تبدو وادعةً من الأعلى[1]. حالة الاحتفال كذلك هي الطاغية على هؤلاء، أحدهم يضحك، والآخر يصوّر بهاتفه المحمول ما يحدث حوله لاهياً، كما لو أنّ ما يقوم به ليس سوى فعلٍ يوميٍّ اعتيادي. يقوم أحد الجنود بإشعال فتيل البرميل المتفجّر مستخدماً سيجارته. تلك هي اللحظة الفصل، اللحظة التي تكثف ممارسة العنف بوصفه فعلاً عبثيّاً بدرجته القصوى، كما أنّه أحد المقاطع القليلة التي تصوّر وجه «القاتل» مباشرةً، فيما يغيب وجه «القتيل» عن الصورة.

لكنّ الاحتفال بالعنف بدرجته القصوى، يبدو في مقاطع التعذيب المباشر التي نفّذتها قوّات النظام السوري بحق المعتقلين، هذا المثال الثالث ليس سوى واحدٍ من المقاطع الكثيرة التي تصوّر التعذيب، وهو المقطع المعنون ب: «تعذيب الشبيحة للمدنيّين بالسكاكين والملح +18- مسرب خطير» [2]، حيث يبدو فيه عدّة رجال مسلّحين تحلّقوا حول شابّين مقيّدَين أرضاً. عُرِّيَ جسدهما، ليقوم أحد الواقفين بتجريح ظهريهما بالسكين ببطءٍ شديد، فيما يقوم الآخر بدسّ الملح داخل الجروح، بحرص يفعل كذلك، ليتأكّد أنّ الملح الأبيض يتغلغل في الجروح المفتوحة، يفعل ذلك حقاً بعنايةٍ منقطعة النظير.

في هذا المقطع تتبدّى الصورة الفاشيّة بأقصى مظاهرها، حيث العنف ممارسة هدفها المتعة الناتجة عن معاناة الآخرين، لا بل عن تكرار رؤية صورة آلامهم مرّة بعد مرّة، وإلّا لماذا صُوِّر الحدثُ أساساً! وكأنّ هذا المقطع ليس سوى تمثيلٍ واقعيٍّ لرؤية سوزان سونتاج في كتابها «بخصوص آلام الآخرين ـ Regarding the pain of others (200)» حيث تعدّ أنّ هذا النزوع لرؤية الأجساد في حالة الألم المتطرّف من قبل الجلّادين يحقّق لذّةً تشبه لذّة رؤية الأجساد العارية، أو بكلمات أخرى: «لذّة جنسيّة عميقة تحقّقها رؤية آلام الآخرين» (Sontag, 2003, p. 34)، وهو ما يتقاطع أيضاً مع وجهة نظر بيير باولو بازوليني في فيلمه الشهير «سالو أو 120 يوماً في سادوم ـ Salo, or the 120 Days of Sodom (1976)» حيث يبدو التعذيب وسيلةً ليس فيها مواربة للوصول لتلك النشوة الجنسيّة المرجوّة من قبل الجلّادين.

لم تشرعن هذه المقاطع المصوّرة العنف فقط، بل شرعنت تصويره كذلك وإعادة عرضه، خاصّةً

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 24).

(2) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 25).

أنّ مقاطع «المسرب» التي لا تكترث كثيراً لوجود مُشاهدٍ مفترض، بعكس مقاطع الانتفاضة، تبدو أقرب إلى البورتريه الذاتي للعنف في أحد أصدق صوره، وأكثرها انكشافاً.

II. الخوف وإعادة إنتاج «المخيف»

احتكرت صورة الدكتاتور الأب حافظ الأسد الفضاء العام في سوريا لأكثر من ثلاثة عقود كما ذكرنا في مقطع سابق، وكانت مجازاً يختصر سطوة السُّلطة المطلقة على الفضاء العام. هذه الصورة تحوّلت مع مرور الزمن إلى رمزٍ للمخيف المطلق، عزّزتها سطوة النظام الأمنيّة وممارساته الفعليّة على الأرض من اعتقالٍ وتصفيةٍ لمعارضيه على مرّ العقود منذ عام 1970 حين تسلّم حافظ الأسد السُّلطة. ظلّت هذه الممارسات قيد الكتمان، ودعمتها الآلة الدعائيّة الاستخباراتيّة التي روّجت على نطاقٍ واسعٍ لصورة القائد الغامض والصارم (Halasa et al., 2014, p. 160).

رحيل الأسد الأب بصورةٍ مفاجئةٍ عام 2000 وتسلّم ابنه بشار السُّلطة، لم يغيّر من واقع صورة المخيف شيئاً كما ظهر لاحقاً، بل بقي الأسد الأب «يحكم من قبره» كما يشير التعبير الشائع، مستندا إلى الآلة الاستخباريّة شديدة التماسك التي خلقها وأدارها ببراعة طوال حياته.

تحلّل الكاتبة ليزا ودين في كتابها «السيطرة الغامضة: السياسة والخطاب والرموز في سوريا المعاصرة ـ Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria (1998) «هذا النزوع السُّلطوي نحو تخويف المجتمع بشكل دائم من السُّلطة التي اختُصِرت بصورة حافظ الأسد، حيث تقول: إنّ مبدأ الحكم في سوريا لم يكن قائماً على إقناع الشعب بصلاحيّة، أو كفاءة النظام الحاكم، فالاهتمام كان منصبّاً أصلاً على التأكّد من أن الخوف هو الحاكم المسيطر على الشعب، وهو ما يتجلّى عبر إصرار النظام على أن يقدّم المواطنون له «أدلّة ظاهرة على ولائهم لعظمة الحاكم التي لا يمكن تصديق طقوسها الزائفة بشكل جلي» (Wedeen, 1998, p. 504).

تكثّف ودين هذا الطرح عبر نظريتها « تظاهر كما لو أن ـ Acting «As If»» حيث توضح أنّ السُّلطات السورية لم تكن مهتمّةً أصلاً بإقناع الناس، بل كان همّها منصبّاً على أن يمضي الشعب فيما تدعوه تمثيليّة عامّة ووطنية، يتظاهر فيها المواطن بشكل مستمر ويومي بولائه للقائد، حتى لو كان غير صادق في أعماقه؛ إذْ يكفي أن يكون متقناً للدور وصادقاً في أدائه. هذا كله جعل صورة

الأسد الأب، صورة المخيف القوي، تسيطر على الفضاء العام بطريقةٍ شبه مطلقة، وهو ما تنقله من مشاهداتها الحيّة أواخر التسعينيّات في سوريا، تقول:

«في أيّ يوم، لا على التعيين، قد تجري الإشادة بالرئيس السوري حافظ الأسد بصفته الصيدلي «الأول» في البلاد، أو المعلّم، أو المحامي، أو الطبيب؛ قد يجري تصويره في الصحف مع شخصيّاتٍ أجنبيّةٍ بارزة، ممّا يُظهِر «فهمه الكامل لجميع القضايا». بعد الانتخابات تم تهنئته على فوزه بأكثر من 99٪ من الأصوات. بشكل روتيني في الخطاب الرسمي، يظهر الأسد على أنّه «الأب»، «المقاتل»، «منقذ لبنان»، «القائد إلى الأبد»، أو «الفارس الشجاع»، «صلاح الدين المعاصر»، خليفة صلاح الدين الأصلي الذي انتزع القدس من سيطرة العدو عام 1187. كل تلك الإحالات الدينيّة والشعارات التي تدل على خلود الرئيس تزيّن جدران المباني، ونوافذ سيّارات الأجرة، وحتى أبواب المطاعم في سوريا»(Wedeen, 1998, p. 504).

لقد انزاحت صورة المخيف قليلاً بعد وفاة الأسد الأب، ولم يستطع الابن بشار في البداية مجاراة كاريزما والده. حاول الابن الظهور بمظهر العصري المنفتح، سواء عبر نشاطات جعلته قريباً إلى العامّة، أم عبر انفتاحٍ مزيّفٍ على الغرب، مستفيداً من تجربة دراسته القصيرة في لندن، وظهوره مع زوجته بريطانيّة المنشأ كزوج عصري. لكن هذه الصورة التي قضى الأسد الابن عقداً من الزمن في بنائها، سرعان ما تهاوت مع اندلاع المظاهرات في سوريا، حيث تكشّفت صورة أخرى له لطالما راوغ لإخفائها.

عُمقُ الصراع في سوريا وطولُ مدتِه كشفَ أبعاداً أخرى لصورة الابن؛ إذْ لم تعد هذه الصورة مقتصرة على الصورة الرمزيّة المكثّفة في وجه «القائد» التي ركّبتها إجراءات البروباغندا الأمنيّة الصارمة كما هو حال الأب، بل عزّزتها المقاطع التي انتشرت بشدّة على نطاقٍ واسعٍ بعد الحراك الشعبي في سوريا.

أحد أبرز هذه المواد التي أثقلت صورة المخيف السابقة، هي مقاطع القصف الشديد الذي تعرّضت له المناطق الخارجة عن سيطرة النظام التي سجّلها الناشطون، وغزت لاحقاً وسائل الإعلام ووسائط التواصل الاجتماعي.

لكن الأبرز في إعادة تشكيل صورة المخيف هو شهادات المعتقلين المفرج عنهم من سجون النظام السوري حول ممارسات التعذيب، والتي كانت، وأعني الممارسات، بالفعل موجودة في أثناء

فترة الأب وفق التقارير الحقوقيّة، لكنّها غير موثّقة بصورة كافية، في حين تمكّن الحراك في سوريا من تسجيل وثائق صريحة ومباشرة حول هذه الممارسات (Ziadeh, 2011, p. 25).

ففي الفيديو الذي نُشر على يوتيوب بتاريخ 14 أبريل 2011 ظهرت مجموعة من المعتقلين أفرج عنهم للتوّ، يروون صنوف التعذيب التي تعرّضوا لها في أثناء اعتقالهم إثر المظاهرات التي قامت في مدينة بانياس، كاشفين عن وجوههم للمرّة الأولى، وقد غطّت آثار السياط، والجروح، والكدمات أجسادهم تاركةً ندوباً عميقة فيها[1].

هذا المقطع وغيره العشرات يرصد شهادة المعتقلين للمرّة الأولى ربّما بصورةٍ غير قابلةٍ التكذيب. هنا يبرز دور المقاطع المصوّرة بوصفها وثائق دامغة، بخلاف ما جرى عليه الأمر في فترة الأسد الأب، حيث بات «المخيف» من لحم ودم إن صحّ التعبير، وليس مجرّد شهادات مبتورة غير معزّزة بدلائل ماديّة وصور، أو شائعاتٍ مجهولة المصدر.

إضافةً إلى ذلك تبرز مقاطع التعذيب الوحشي نفسها، التي بدأت تخرج إلى العلن، تسريباً، أو نشراً، كالمقطع المنشور بتاريخ الخامس من مايو 2011 والذي يُظهر مجموعة من الجنود التي تدوس حتّى الموت على أجساد معتقلين تطفر من أجسادهم الدماء[2].

بمقابل احتلال الفضاء العام من قبل صورة الأسد نفسه في أثناء حكم الأب كما ذكرت ليزا ودين، عاد نظام الأسد الابن ليسيطر على الفضاء العام بصور القصف، والقتل، والتعذيب؛ إذْ لم تعد تلك مقتصرةً على السجون، بل امتدّت نحو الفضاء العام، بعد أن حوّل النظام معظم المرافق إلى أماكن احتجاز للمتمرّدين على حكمه، كالمؤسّسات الرسميّة، والمدارس، وحتّى وسائط النقل، ففي مقطعٍ يظهر تعذيب المعتقلين في المدارس[3]، يبدو عدد من المعتقلين، وهُم يجلسون على مقاعد داخل صفٍّ مدرسيّ، يتلقّون تعذيباً قاسياً داخل الصفوف التي ربّما جلسوا فوقها، أو على أخرى شبيهة لها عندما كانوا تلاميذاً، وفي مقاطع أخرى جرى التعذيب داخل وسائط النقل العامّة.

صورة الخوف ذاتها باتت بفضل هذه المقاطع صورةً قاسيةً يعمّق الخيال حدّتها مستفيداً من المواد السمعيّة ـ البصريّة التي تمتاز بالوحشيّة مضموناً، وبعدم الوضوح شكلاً، كالصورة المهتزّة والمبكسلة، أو الغائمة، أو المسروقة، أو المسربة، أو ذات الصوت المشوّش.

---

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 26).

(2) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 27).

(3) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 28).

هذه الصورة بنقائصها كلها، تحفز الخيال على المضي أبعد من الحدود الحقيقية لواقع الحدث، بل تبني عليه وتستفزه، ليتحوّل الخوف بسببها إلى خوف مطلق لا نهائي، قادر على إعادة إنتاج ذاته بذاته إلى ما لا نهاية، وهو ما يمكن أن نلحظه في نماذج المقاطع السورية على اختلافها وبدرجات متعدّدة، بدءاً من تلك المقاطع التي تظهر خوف المتظاهرين السلميّين من مداهمات قوّات الأمن، وصولاً إلى المقطع الذي يُظهر أحد المتظاهرين، وهو يحاول الانتحار هرباً من إلقاء القبض عليه من قبل قوّات الأمن[1]، الذي يلخّص تفضيل الموت على الوقوع بيد قوّات الأمن.

بهذا المعنى تبرز صورة المخيف الجديدة التي ظهرت بعد عام 2011 كصورةٍ مركّبةٍ لم تعد تقتصر على رمزٍ إحلالي تمثّله صورة رأس النظام الصارم والطاغي كما كان حال خلال حكم الأب، بل انضمّت إليها صور التعذيب الفاشيّة التي تستخدم «آلام الآخرين» وسيلةً مشروعةً للسيطرة.

(1) يمكن الاطلاع على هذا المقطع عبر الرابط: (المقطع رقم 29)

5. الخلاصة: يوتوبيا السينما

«الصورة الفنيّة لا يمكن أن تكون متحيّزةً وأحاديّة الجانب، فمن أجل أن تعدّ صادقة تماماً، يتعيّن عليها أن توحد داخل نفسها ظواهر متناقضة، ولو على نحوٍ جدلي».

أندريه تاركوفسكي ـ النحت في الزمن

في مؤلّفه «الكتابة في درجة الصفر ـ Writing Degree Zero (1953)» يرى الناقد الفرنسي رولاند بارت أنّ الكاتب مقيّدٌ في أثناء الكتابة بأداته، باللّغة ذاتها، حيث يعتقد أنّ الكاتب يجهد في خلق لغةٍ يرسلها حرّةً فتعود إليه مقيّدةً بالصنعة، ذلك أنّ الصنعة اللغويّة ليست بريئةً أبداً؛ إذْ يتحتّم على الكاتب أن يستمرّ في استخدام لغةٍ مترفةٍ، وفي الوقت ذاته حاملة للمعنى العميق، ويعدّ بارت بسبب ذلك أنّ الكتابة في مأزق، وأنّ التخلّص من هذا المأزق يصبح ممكناً «بالبحث عن اللا-أسلوب، أو في البحث عن الدرجة صفر في الكتابة، وهو ما يؤدّي إلى الوصول إلى يوتوبيا الرواية» (Barthes, 1977, p. 88).

ليس الأدب وحده هو المقيّد باللّغة التي يستخدمها، بل كذلك الفيلم، حيث إنّه مقيّدٌ باللّغة السمعيّة ـ البصريّة «المترفة» التي يستخدمها صانع الفيلم، ولو أنّ هذه الأخيرة تبدو أكثر اتّساعاً من معجم الكلمات المحدّد بين دفّتين، والذي تمتلكه اللّغة المكتوبة كما يعتقد بيير باولو بازوليني في اقتراحه النظري «سينما الشعر ـ The Cinema of Poetry (1976)»، حيث لا معجم محدود للغة الصورة والصوت، ذلك أنّها مستقاةٌ من «خزّانٍ لا محدود من المفردات البصريّة منبعه ذكريات وأحلام المؤلّف السينمائي» (Pasolini, 1976, p. 550).

فهل يمكن للفيلم الوثائقي أن يصل إلى اليوتوبيا الخاصّة به؟ وهل يمكن للنموذج السوري أن يكون مثالاً على إمكانيّةٍ للوصول إلى الحريّة المطلقة للّغة السمعيّة ـ البصريّة، أو الدرجة صفر في اللّغة التسجيليّة السينمائيّة؟

إنّ أحد أبرز محدّدات اللّغة السمعيّة ـ البصريّة في الفيلم الوثائقي تتجلّى في مفهوم «الأداء Performance» باتّجاهيه الاثنين، الأوّل: أداء الصانع (بشقّيه: الموضوعي، والذاتي)، والثاني: أداء الموضوع المصوَّر.

ترى الكاتبة ستيلا بروزي في تحليلها للفيلم الوثائقي الأدائي أنّ علاقة المخرج بموضوعه هي علاقة أدائيّة بحتة؛ حيث تجادل بأنّ «الوثائقي هو محض مفاوضات مستمرّة بين المخرج والواقع، وهذه المفاوضات في لبّها، هي مجرّد أداء»، مضيفةً أنّ الفارق بين الوثائقي الكلاسيكي والوثائقي الجديد هو درجات انكشاف أدوات الأداء في كل فيلم، تقول:

«إنّ المفهوم التقليدي للفيلم الوثائقي باعتباره يسعى إلى تمثيل الواقع بأكبر قدرٍ ممكنٍ من الأمانة يستند إلى الافتراض الواقعي بأنّ عمليّة الإنتاج يجب أن تكون مقنعة، كما كان الحال مع السينما المباشرة. على العكس من ذلك، تبشّر الأفلام الوثائقيّة الأدائيّة الجديدة بفكرةٍ مختلفةٍ عن «الحقيقة» الوثائقيّة التي تعترف ببناء وتصنيع أحداث الفيلم الواقعي» (Bruzzi, 2006, p. 186).

بالتالي فإنّ لغة الوثائقي السمعيّة ـ البصريّة مقيّدة بأداء الصانِع، سواء أكان مقنعاً كما هو الحال في تيّاري السينما المباشرة أم سينما الدوغما وغيرهما من التيّارات التي تسعى إلى إخفاء أداة «الإيهام»، أو حتى في الأمثلة المعاصِرة التي لا ترى حرجاً، بل وتستثمر فنيّاً في استعراض أداة الإيهام، وتوظيف أداء الصانِع فنيّاً في مسار الفيلم كما في تجارب مخرجين مثل: مايكل مور، ونيك برومفيلد.

ولعلّ رغبة المخرج بتقديم صورةٍ أمينةٍ للواقع الذي يصوّره، أو بعبارة أخرى: هوس النزعة الموضوعيّة هو ما يدفع مؤلّفي الأفلام التسجيليّة لهذا الأداء، لكنّ الموضوعيّة، تبدو من وجهة نظر الباحث جاي روبي بمنزلة قيودٍ تثقل الوثائقي، ولا تمتّ إليه بصلة، يقول:

«(...) هنالك التزام اجتماعيّ يخضع له صنّاع الأفلام الوثائقيّة بأن يكونوا موضوعيّين. لقد جرت استعارة هذا المفهوم بشكل غير لائق وغير مناسب من العلوم الطبيعيّة - وهي فكرة لا تحظى بدعم كبير من العلوم الاجتماعيّة. ذلك أنّ علماء الاجتماع والمخرجين الوثائقيّين هم مفسّرون لهذا العالم، وليسوا مجرّد ناقلي وقائعه»(RUBY, 1977, p. 11).

لكنّ الموضوعيّة ليست وحدها ما يؤثّر على أداء صانع الفيلم، بل وبشكل معاكس تماماً، تبدو ذاتيّته كذلك هي أحد عناصر هذا الأداء وأحد محدّدات اللّغة السمعيّة ـ البصريّة، وذلك على الرغم من التجلّيات الذاتيّة المنفلتة والحرّة. المحدّدات التي تفرضها ذاتيّة المخرج تبرز في أفضل أمثلتها في أفلام «الصورة الذاتيّة ـ (self portrait)» التي يكون فيها الصانِع هو الموضوع نفسه.

هذا الصراع بين الوعي بوجود الكاميرا والرغبة بالانكشاف الكامل لواقع الذات أمامها، يبدو جليّاً في فيلم «ضريح أبيض ـ A Whited Sepulchre (2008)» للباحث والمخرج توني داومونت، الذي يحاول فيه تعقّب آثار جدّه، المحارب السابق في الجيش الإنجليزي أواخر القرن المنصرم في سيراليون، والذي رحل تاركاً خلفه مذكّرات إشكاليّة. رحلة تتبّع آثار الجدّ تتحوّل إلى رحلة بحثٍ شاقّة في الذات يخوضها داومونت بشجاعة، يتبدّى فيها تحدّي الانكشاف أمام الكاميرا.

التخلّص من قيود الوعي تظهر في لحظاتٍ قصيرةٍ في هذا الفيلم، أبرزها تلك اللحظة حين يستيقظ داومونت من النوم مذعوراً إثر ليلةٍ مرعبةٍ ليقدّم أمام الكاميرا اعترافاً شديد الصراحة بخوفه وضعفه الإنساني، مشهد يصفه داومونت في كتاباتٍ لاحقة بأنّه «وضعه عاطفيّاً على المحك» (Dowmunt, 2010, p. 175).

هذا البوح الصادق المتحرّر من الأداء، نتج بالتالي عن ظرفٍ نفسيٍّ ضاغطٍ أدّى إلى تخفّف الذات من أدواتها الأدائيّة ـ الدفاعيّة، بالتالي فإنّ لحظات «الانعتاق» هذه توجد في الوثائقيّات بحق، لكنّها تبدو كاستثناءاتٍ أكثر منها كقواعد.

الطرف المقابل من الأداء، هو أداء الموضوع المصوَّر، والذي يبدو فيه أكثر وضوحاً، خاصّةً وأنّ هنالك اتّفاقاً ضمنيّاً بين المصوّر وموضوعه حول درجة وشكل هذا الأداء.

يعدّ المؤلّف جون إليس أنّ السلوك الإنساني دائماً ما يطوّع نفسه ليلائم ظروف وتوقّعات الآخرين، ويبني إليس استنتاجه هذا على طروحات الباحث إيرفينغ غوفمان حول الأداء المسرحي للناس العاديّين في الحياة اليوميّة التي ضمّنها في كتابه التأسيسي: «استعراض الذات في الحياة اليوميّة ـ The Presentation of Self in Everyday Life (1959)»، حيث يعدّ الأخير أنّ «كلّ سلوكٍ إنسانيٍّ اجتماعيٍّ ينطوي على أداء». غوفمان بنى طروحاته هذه على تجربةٍ ميدانيّةٍ تضمّنت مراقبة سلوك عمّال فندقٍ في اسكتلندا، حيث وجد تغيّراً كبيراً في العلاقات والسلوك للعمّال ذاتهم بين المطبخ والصفوف الخلفيّة، وبين سلوكهم في صالة المطعم في أثناء ساعة شرب الشاي التقليديّة، حيث يحكم ما يصفه «بضرورة الحفاظ على نمط الطبقة البريطانيّة الوسطى، كل شيء من لغة

الجسد إلى طريقة تقديم الشاي في صالة الطعام»، وهو النمط السلوكي المتوقّع على نطاق واسع (Goffman, 1959, p. 110).

يرى إليس أنّ هذا التباين السلوكي ينعكس بصورةٍ جليّةٍ في الوثائقي عبر صورة الوجه البشري؛ إذْ يرى أنّنا بوصفنا كائنات اجتماعيّة، فإنّنا نحاول دائماً أن نعكس ما نعتقده ونفكّر فيه لمن نخاطبهم عبر وجوهنا. لا نحبّ أن نبدو محرجين، أو حمقى تحت أيّ ظرفٍ من الظروف، وبالتالي هذا التفاعل مع الآخر يتضمّن «تفعيل عناصر الوجه» (Ellis, 2011, p. 47).

بموجب ذلك، ينعكس وعي الموضوع المصوَّر، تحديداً في أفلام المقابلات، بعَدّه أداءً يحدّ من إحساس المشاهد بصدق الشخصيّة. أحد أبرز الأمثلة التي تتحدّث عن محاولة إخفاء هذا الأداء يتجلّى في أفلام المقابلات لدى المخرج إيرل موريس مثل فيلمه «المعروف المجهول ـ Unknown Known (2014)» الذي يتضمّن مقابلةً مطوّلةً مع وزير الدفاع الأمريكي السابق دونالد رامسفيلد، والتي ينظر إليها على نطاقٍ واسعٍ على أنّها محاولةٌ لإدانة رامسفيلد من خلال ملامح وجهه، باستخدام لقطاتٍ شديدة القرب لوجهه في أثناء محاصرته بأسئلةٍ إشكاليّةٍ حول غزو العراق، وهو ما اتّبع لأجله موريس تقنيّات ثوريّة في مجال إجراء المقابلات[1].

أسئلة كثيرة تبرز حول مدى أمانة الموضوع، تحديداً الشخصيّات، في علاقتها مع الكاميرا: هل هو صادق أم يمثّل من أجل الكاميرا؟ هل يعرف أنّ هنالك كاميرا تصوّره؟ هل يتصرّف بطريقةٍ معيّنة ليوصل رسالةً ما؟ هل يبالي بالطريقة التي تبدو فيها ملامحه في تلك اللّحظة؟ هل طلب منه المخرج أن يتصرّف بهذه الطريقة؟ هل إضاءة وجهه طبيعيّة أم مصنوعة؟ وغيرها من الأسئلة الكثيرة التي لا إجابة واحدة لها، بل تختلف من تجربةٍ إلى أخرى.

لكنّ هذا لا يعني بطبيعة الحال أنّ الشخصيّات المصوَّرة في الفيلم الوثائقي في حالة أداءٍ دائمة، بل هي في أحيان ليست قليلة لا تعي وجود الكاميرا أصلاً، ما يلغي فرضيّة الأداء للكاميرا، ويبقي فرضيّة الأداء الطبقي الاجتماعي التي يشرحها غوفمان أعلاه عبر الأنماط السلوكيّة، وكذلك طروحات إليس الخاصّة بتعبيرات الوجه.

---

(1) ابتكر إيرل موريس تقنية خاصة لإجراء المقابلات في أفلامه، يطلق عليها اسم «انتروترون ـ Interrotron»، مكنته من خلق علاقة تفاعلية خاصة بين عين المخرج وعين الشخص المقابل، أو ما يعرف بالتواصل المباشر بالعين. يمكن الاطلاع أكثر على تفاصيل هذه التقنية في هذه المقابلة مع إيرل موريس عبر الرابط التالي:
https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html

بالمقابل فإنّ اللّحظات التي يتخلّى فيها الموضوع ـ الشخص عن أدائه هي اللّحظات النادرة التي تتحرّر خلالها اللّغة السمعيّة ـ البصريّة للفيلم، وهي اللّحظات التي يعتقد إليس أنّها مُدرَكة بشدّة، ومقيّمة عالياً من قبل المشاهد المعاصر.

إذن، لا بدّ من القول: إنّه بمقابل هذه الحدود التي يُقيّدُ فيها مفهوم الأداء كما تناولناه أعلاه اللّغة السمعيّة ـ البصريّة، فهو كذلك مساحة إبداعيّة واسعة لصنّاع الوثائقي، تنسجم مع تعريف الفيلم الوثائقي الأصلي الذي وضعه في بداية العشرينيّات من القرن المنصرم جون غريسّون بعَدّ أنّ الفيلم الوثائقي «معالجة إبداعيّة للواقع ـ creative treatment of actually» (Grierson, 1966, p. 13)، ذلك أنّ الجانب الإيجابي لهذا التعريف شديد الاتّساع، هو ما شكّل أبرز دوافع التجريب على مرّ العقود، وما إلى ذلك بالوصول إلى نماذج إبداعيّة شديدة التنوّع والتباين بدءاً بالديكودراما وصولاً إلى أفلام المتابعة اليوميّة الواقعيّة، أو (Realty TV).

لهذا السبب بالذات لا يبدو التخلّص النهائيّ من الأداء أمراً هيّناً، وما نزوع نيك برومفيلد ومايكل مور[1] وغيرهما من المخرجين إلى كشف أدوات صناعة فيلمهما أمام المشاهد سوى محاولة التفافٍ صادقةٍ وإبداعيّةٍ حول هذا التحدّي، لأنّهما أدركا بكلمات ستيلا بروزي ساخرة هذه المرّة، أنّ « التخلّص من هذه الحفلة التنكريّة هو طوباويّة مستحيلة» (Bruzzi, 2006, p. 187).

المفارقة أنّ ستيلا بروزي ورولاند بارت وفي سياقين مختلفين يستخدمان كلمة «يوتوبيا ـ طوباوية»، بروزي تؤكّد استحالة وجودها في الوثائقي، وبارت يؤكّد احتمال الوصول إليها عبر «الكتابة في درجة الصفر». فهل يمكن حقاً أن تتخلّص السينما من كل قيودها لتصل إلى يوتوبيا الوثائقي؟

يقدّم النموذج السوري ضمن هذا الإطار خرقاً فريداً لمفهوم الأداء بشقّيه الاثنين لجهة الصانع، وجهة الموضوع المصوَّر. ليس مردّ ذلك إلى رغبةٍ مسبقةٍ وواعيةٍ بالتحرّر من الأداء، بل هو بالفعل بسبب ظروفٍ ضاغطةٍ يفرضها الحدث القائم، أو بكلمات أخرى: يفرضها «الحدث القاتل»، والذي يغيّر بصورةٍ عميقةٍ العلاقة القائمة بين الأطراف الثلاث: المصوَّر، المصوِّر، الكاميرا.

فأداء الصانع، ذاتيّاً كان أم موضوعيّاً، يختفي بدرجاتٍ بمواجهة الموت، أو الظرف القريب منه، حيث لا يمتلك المصوِّر أي شكلٍ من أشكال المقاومة، أو التحكّم بما يجري في حالات الخطر

(1) يمكن الاطلاع على سبيل المثال على فلمي مايكل مور: فهرنهايت 9-11 (2018) Fahrenheit 9 -11، و نيك برومفيلد: مزرعة الدجاج ـ (1982) Chicken Ranch.

القصوى، فهو يتخلّى عن «تقاليد الصنعة» ولغتها السمعيّة ـ البصريّة المتراكمة عبر السنين، ويتحرّر من دوافعه الواعية (السياسيّة مثلاً) لصالح أخرى غير واعية، دوافع لا هدف لها سوى البقاء على قيد الحياة وإبقاء الصورة كذلك «على قيد الحياة» حتّى اللّحظة الأخيرة.

بالمقابل يهجر الطرف المصوَّر مظاهر «الأداء الاجتماعي» بدون تردّد، ويتخلّى عن معجم «التعبيرات الوجهيّة» وغيرها من وسائل الدفاع الأدائي التي حصّن نفسه بها تحت ضغط الظرف الخطِر ذاته، ذلك أنّ الموت المحدق يلغي بالنسبة له الوعي بالكاميرا أصلاً، ليصبح هدف حياته الوحيد البقاء حيّاً كذلك.

يمنح غياب الأداء هذا الكاميرا حريّتها المطلقة في إنتاج الصورة، حريّة تقنيّة وفنيّة، كما لو أنّها تتحرّك من تلقاء ذاتها، لإنتاج لغةٍ تعبيريّةٍ متحرّرة من كلّ قيد، لغة تتطابق مع خوف المصوّر وذعر المصوَّر، وتنتج في أحد أكثر جوانبها ملاحظة تلك الخصائص المتعلّقة باللّغة السمعيّة ـ البصريّة التي سبق أن أفردنا أجزاءً من البحث لاستكشافها (راجع الجزء الثالث من هذا البحث).

وكأنّ المقاطع المصوَّرة التي يدرجها النموذج السوري، تحديداً تلك التي تصوّر مقتل الصانع (المصور، الفيلمر، المواطن الصحفي، المؤلّف) هي تمثيل ثنائي الاتّجاه لـ «ذاتيّة شديدة الموضوعيّة»، تنتج فيها الذاتيّة الشديدة عن ارتباط الصورة بأشد عوالم المصوّرة حميميّة، وأشدّ مخاوفه بدائيّةً: الخوف من الموت، فيما تنتج الموضوعيّة المطلقة من طغيان الحدث القاتل على مفرداتها بصورةٍ كاسحةٍ لا مجال للتدخّل فيها.

هذه الحريّة المطلقة إذن لا تستمرّ أحياناً إلّا لثوانٍ قليلة، لكنّها كفيلة بأن تمكّننا من معاينة لغةٍ سينمائيّةٍ حرّةٍ من كل قيد، عفويّة وصارمة، صادمة لكنّها شديدة الارتباط بالواقع، لا منطقيّة، لكنّها حقيقيّة، كما لو أنّها تنساب من تلقاء ذاتها بدون تحكّم مسبق، وبدون أدنى قدرةٍ حتّى على إيقافها، ذلك أنّ اللّغة السينمائيّة الوثائقيّة تتبلور في درجة الصفر من الحياة، أو في لحظة الموت؛ عندها فقط من شأن «يوتوبيا السينما» أن تتحقّق.

هذا الصفر السينمائي الوثائقي التام لا يتحقّق طبعاً في جميع مقاطع النموذج السوري، لكنّه يوجد في عددٍ لا بأس به منها. وهذه الجماليّات التي أوردناها تزداد حدّةً ووضوحاً كلّما قارب الصانع الموت أكثر، ليتبلور تمثيلها الأسمى في المقاطع التي يلقى فيها المصوّر حتفه، حيث يتطابق الموضوع والمصوِّر في درجة الصفر من الحياة.

بالتالي تحكم المسافة مع الحدث المميت العلاقات المتشابكة القائمة بين مختلف الأطراف في العمليّة الاتصاليّة، ضمن سلسلةٍ من التأثيرات المتبادلة، من ضمنها: العلاقة بين جسد المصوّر والكاميرا، بين المصوّر وذاته، بين الصورة وموضوعها، بين المشاهد والموضوع، بين الجسد وصورته، بين الحدث ومحيطه، بين الصورة ووسيلة عرضها، بين المشاهد وذاته، والقائمة تبدو بلا نهاية.

بالتالي فعندما تصبح المسافة بين كل تلك الأطراف صفراً، تتحقّق يوتوبيا السينما، والتي للمفارقة يكون ثمن خلود الصورة فيها حياة صانعها.

في الختام، لقد ساهمت هذه اللّغة الخاصّة التي أنتجها النموذج السوري عبر ملايين المقاطع المصوّرة بالتأكيد في إحداث تغييراتٍ عميقةٍ في سياق جماليّات السينما الوثائقيّة، ابتداءً من مؤسّسات الإعلام التقليديّة المرئيّة على وجه الخصوص، التي تبدو اليوم أقلّ تشدّداً لناحية شروط الصورة التقليديّة رغم مقاومتها في البداية لهذا الواقع السمعي البصري الجديد. لكن التغيير الحقيقي بلغ صناعة الفيلم الوثائقي نفسه، وهو ما يمكن رصده في تجارب فنيّة كثيرة باتت أقلّ التفاتاً لجودة الصورة على حساب المضمون، وأكثر تحرّراً من محدّدات الصنعة، فضلاً عن التغيير الذي طرأ بدون شك على أساليب التعبير وطرائق المعالجة تبعاً لحريّة هذه اللّغة السينمائيّة الجديدة. كل هذه التغييرات من شأنها أن تفتح آفاقاً جديدةً أمام احتمالات قراءةٍ ذات أبعادٍ جديدةٍ للنموذج السوري لفهم أثره على الجماليّات المعاصرة للسينما الوثائقيّة.

المراجع

1. Arendt, H., 1970. On violence. Florida, USA: Houghton Mifflin Harcourt.

2. Barthes, R., 1977. Writing Degree Zero. New York, USA: Macmillan.

3. Belton, J., 2002. Digital Cinema: A False Revolution. October, 100, 99- 114.

4. Bruzzi, S., 2006. New documentary. Abingdon, UK: Routledge.

5. Chisholm, B., 1987. Reading Intertitles. Journal of Popular Film and Television. 15, 137–142.

6. Cubitt, S., 2008. Codecs and capability. Video vortex reader: Responses to YouTube, 4552-.

7. Davenport, G., Smith, T.A., Pincever, N., 1991. Cinematic primitives for multimedia. IEEE Computer Graphics and Applications. 11, 67–74.

8. Dowmunt, T., 2010. A Whited Sepulchre: Autobiography and video diaries in 'post-documentary' culture. Ph.D. Goldsmiths, University of London.

9. Eargle, J., 2012. The Microphone Book: From mono to stereo to surround-a guide to microphone design and application. Florida, USA. CRC Press.

10. Ellis, J., 2011. Documentary: Witness and self-revelation. London, UK. Routledge.

11. George, A., 2003. Syria: Neither Bread nor Freedom. London, UK. Zed Books.

12. Geuens, J.-P., 2001. Dogma 95: A manifesto for our times. Quarterly Review of Film & Video. 18, 191–202.

13. Goffman, E., 2002. The presentation of self in everyday life. 1959. NY, USA, Garden City.

14. Grierson, J., 1966. Grierson on documentary. California, USA. University

15. Hanson, S., 2007. From Silent Screen to Multi-Screen: A History of Cinema Exhibition in Britain Since 1896. Manchester, UK. Manchester University Press.

16. Hirschhorn, T., 2012. Why Is It Important – Today – to Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies. Le Journal de La Triennale.

17. Human Rights Watch, 2012. Torture Archipelago. [online] HRW. Available at: https://www.hrw.org/report/2012/07/03/torturearchipelago/ [Accessed on 25- 01 -2022].

18. Human Rights Watch, 2015. If the Dead Could Speak. [online] HRW. Available at: https://www.hrw.org/report/2015/12/16/if-dead-couldspeak/ [Accessed on 25 -01 -2022].

19. Jerslev, A., 2002. Realism and 'reality' in Film and Media. Copenhagen, Denmark. Museum Tusculanum Press.

20. Khondker, H.H., 2011. Role of the New Media in the Arab Spring. Globalizations 8, 675 679.

21. Koskinen, I., 2005. Sound in Mobile Multimedia: a mobile design challenge. Proceedings of the designing pleasurable products and interfaces. (DPPI 2005).

22. Manovich, L., 1995. The paradoxes of digital photography. Photography after photography, 57 -65.

23. Monaco, P., 2003. The Sixties, 19601969-. California, USA. University of California Press.

24. Morgan, D., 2006. Rethinking Bazin: Ontology and realist aesthetics. Critical Inquiry. 32, 443–481.

25. Mrou, R., Martin, C., 2012. The Pixelated Revolution. TDR Drama Review. 56, 18–35.

26. Nichols, B., 1983. The voice of documentary. Film Quarterly. 36,.30–17 102. Nichols, B., 1991. Representing reality: Issues and concepts in documentary. Indiana, USA. Indiana University Press.

27. Omareen, Z., 2014. The Symbol and Counter-Symbols in Syria, In: Halasa, M., Omareen, Z., Mahfoud, N. (Eds.), Syria Speaks: Art and Culture from the Frontline. Saqi Books, UK.

28. Oscars.org, 2016. The 1st Academy Awards [online] Available at: http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1929 [Accessed on 25 -01-2022].

29. Pasolini, P.P., 1976. Sal, or the 120 Days of Sodom. United Artists.

30. Pasolini, P.P., 1976. The cinema of poetry. In Nichols, B. (Eds.) Movies and Methods: An Anthology. California, USA. University of California Press.

31. Pasolini, P.P., 1976. The cinema of poetry. In Nichols, B. (Eds.) Movies and Methods: An Anthology. California, USA. University of California Press.

32. Petric, V., 1978. Dziga Vertov as theorist. Cinema journal. 18,44–29 .

33. Rodowick, D.N., 2007. The Virtual Life of Film. Harvard, USA., Harvard, USA, Harvard University Press.

34. Rouch, J., 1975. The camera and man. Principles of visual anthropology 79.

35. Snyder, M.H., 2011. Analyzing literature-to-film adaptations: a novelist's exploration and guide. London, UK. Bloomsbury Publishing USA.

36. Sontag, S., 2003. Regarding the Pain of Others. Diogne 1,127-139 .

37. Steyerl, H., 2009. In defence of the poor image. (e-flux journal 1011) .

38. Tarkovsky, A. (1988). Sculpting in Time. Translated by: Kitty Hunter-Blair, USA., University of Texas Press.

39. The Archive, Syrian Archive, 2022, [online] Available at: https://syrianarchive.org/en/data-archive. [Accessed on 20 -07- 2022].

40. Wedeen, L., 1998. Acting «as if»: symbolic politics and social control in Syria. Comparative Studies in Society and History. 40, 503–523 .

41. Ziadeh, R., 2011. Power and Policy in Syria: intelligence services, foreign relations and democracy in the modern Middle East (Vol. 98). IB Tauris.

قائمة الأفلام:

1. Amiralay, O., 2005. A Flood in Baath Country. AMIP.

2. Arrow, R., 2011. How to start a revolution. TVF International.

3. Bedirxan, W., Mohammed, O., 2014. Silvered Water, Syria Self-Portrait. Les Films d'ici & Proaction Film.

4. Brenon, H., 1928. Laugh, Clown, Laugh. MGM.

5. Broomfield, N, 1991. The Leader, His Driver, and the Driver's Wife. Lafayette Films UK.

6. Broomfield, N., 1983. Chicken Ranch. USA.

7. Derki, T., 2014. The Return to Homs. Proaction Film & Ventana Films.

8. Dowmunt, T., 2008. A Whited Sepulchre.

9. Drew, R., 1960. Primary.

10. Drygas, M.J., 2006. One Day in People's Poland. ADR Productions, Agencja Produkcji Filmowej and Arte.

11. Flaherty, R.J., 1922. Nanook of the North. Les Frères Revillon and Path Exchange.

12. Guzmán, P., 2010. Nostalgia for the Light. Icarus Films Brooklyn.

13. Hazanavicius, M., 2012. The Artist. Warner Bros.

14. Kalthoum, Z., 2014. The Immortal Sergeant. Crystal Films.

15. Longinotto, K., Mir-Hosseini, Z., 1998. Divorce Iranian Style. Twentieth Century Vixen.

16. Longinotto, K., Williams, J., 1989. Eat the Kimono. Twentieth Century Vixen.

17. Lumire, A., Lumire, L., 1896. The Arrival of a Train. Socit Lumire.

18. Moore, Michael., 2018. Fahrenheit 11- 9. USA. Midwestern Films

19. Morin, E., Rouch, J., 1961. Chronicle of a Summer. Anatole Dauman.

20. Morris, E., 2014. The Unknown Known. Radius-TWC.

21. Ostergaard, A., 2009. Burma VJ: Reporting from a Closed Country. Kamoli Films, Magic Hour Films ApS and Mediamente.

22. Pasolini, P.P., 1976. Sal, or the 120 Days of Sodom. United Artists.

23. Schleser, M., 2009. Max with a Keitai.

استخدامُ الكرامة

ستيفان تارنوفسكي

كل المفاهيم التي تُلخِّص بصورة رمزية تطوّراً طويلَ الأمد تستعصي على التحديد، فلا يقبل التحديدَ إلا ما ليس له تاريخ[1]

- فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها

(1) الاقتباس من ترجمة: حسن قبيسي.

صورٌ ملتبسة

طالب تجمّعُ أبو نضّارة بـ «الحق في الصورة» أولَ مرّة في بدايات عام 2013. وكان هذا التجمّع المكوّن من سينمائيّين سوريّين مجهولي الهويّة، طيلة ثلاث سنوات، يُصدر فيلماً قصيراً يومَ الجمعة من كلّ أسبوع، تضامناً مع يوم التظاهر السلميّ الذي حدّدته الثورةُ السوريّة. كما عمل أبو نضّارة على كتابة التعقيبات بانتظامٍ للصحافة الناطقة بالعربيّة، والفرنسيّة، والإنجليزيّة، فظهرت عبارة «الحق في الصورة» أوّلَ مرّة في مقالة بعنوان: «Respectons le droit à l'image» (فلنحترم الحق في الصورة)، نُشرت في صحيفة ليبراسيون *Libération* الفرنسيّة في يناير 2013.

ترصد المقالة بإحكامٍ مأزقاً نتج عن طرائق التعامل مع الصور القادمة من سوريا من حيث الإصدار والتداول؛ إذْ تركّز على المعاملة غير المتكافئة مع المعارضة السوريّة من جهة، ومع النظام السوريّ من جهةٍ أُخرى، فتبدأ بوصف «صورة» بشار الأسد في مقابلاته المهيبة مع الإعلام الغربيّ، التي يظهر فيها بمظهرِ شخصيّةٍ أنيقةٍ علمانيّةٍ معسولة اللّسان لا تتوافق مع «مستبدّ» حقيقي. ثمّ تنتقل المقالة إلى موضوع الصور التي يُصدرها السوريّون أنفسهم، وتتداولها المنظّماتُ الإعلاميّة، والتي توثّق مقاومة السوريّين ومعاناتهم في ظلّ «نظام الأسد الاستبدادي». الثوّار الذين يصيحون «الله أكبر» ويحملون الأسلحة ملتحون، وعنيفون، ومتديّنون أكثر من أن يمثلوا قضيّةً محقّة. تخضع صور الناشطين هذه، وفقاً لـ «أبو نضّارة»، للتصنيف من خلال منظور «المعطيات الجيوسياسيّة، أو الفلكلور، أو «الشأن المشرقي المعقّد»».

على ذلك، تنحصر صور النظام وصور الثورة ضمن الثنائيّة التصنيفيّة التي تتكوّن من دكتاتورٍ علمانيٍّ على الرغم من سلطويّته يواجه قطاعاً سكانيّاً من المتطرّفين دينيّاً: «ثمّة خلطٌ للصور يصبّ في مصلحة بشار الأسد على حساب عشرات الآلاف من ضحاياه». يلقى خلطُ الصور هذا دعماً في المقام الأوّل من قِبل النظام نفسه، كما يقول أبو نضّارة، يليه مباشرةً «الإعلام الغربي» المسؤول عن

تداول هذه «الصور الملتبسة». «لدى النظر إلى هذه الصور التي تبثّها وسائل الإعلام الرئيسيّة»، يعلّق أبو نضّارة: «يكون من الصعب ألّا يسود الشك». (أبو نضّارة 2013)

بإعادة قراءة المقالة بعد نحو عقدٍ من الزمن، يُلاحَظ غيابٌ صارخ. على نقيض مقالاتهم وتصريحاتهم اللّاحقة، التي بدأتُ ترجمتَها بدون ذكر اسمي الصريح لصالح التجمّع، وبصفتي جزءاً منه بعد ذلك ببضعة أشهر، لا تُستخدم مفردة «الكرامة» لتوصيف مطالبةِ أبو نضّارة بـ «الحق في الصورة». بحلول الوقت الذي نشر فيه أبو نضّارة ورقة مفاهيم في مركز فيرا ليست، نيويورك عامَ 2016، بات «الحق في الصورة» يُعزَّز بفكرة الكرامة: «بوسع المرء إمّا أن يمتلك الكرامة بوصفه شخصاً، وإمّا أن يكون ضحيّة، لكن لا يُسمح له أن يكون هذا وتلك؛ والأهم هو أنّه لا يُسمح له قانونيّاً أن يختار ما يريد أن يكونه. بوسع جروحه أن تتكلّم، أمّا هو فلا»[1].

لكن على الرغم من غياب المفردة عن المقالة، يبرز فيها حضورٌ جليٌّ للمخطّطات، والمعضلات، والمآزق التكنولوجيّة، والمفاهيميّة، والسياسيّة التي تؤسّس لها: المعاملة المتفاوتة للصور التي يقدّمها المحتجّون مقارنةً بصور رجالات السُّلطة؛ السياسة المتعلّقة بأذون الدخول إلى سوريا، وما ينتج عنها من تدفّقٍ متباينٍ للصور والأشخاص؛ البنى التحتيّة الإعلاميّة التي توطّد انعدام التكافؤ في التداول؛ والروايات التي تسوّغ هذا التباين وترسّخه. بصياغةٍ أُخرى، من اللافت أنّه على الرغم من عدم استخدام مفردة «الكرامة»، يظلّ بالإمكان تبيُّن الإشكاليّة التي من شأن المفهوم أن يطرحها[2].

يرجع استخدام مفردة الكرامة إلى مطالب المحتجّين خلال الأيّام الأولى من الثورة السوريّة، وقبل ذلك إلى الثورات العربيّة الأخرى، لا سيّما الثورة التونسيّة؛ إذْ أشار الناطقون بالعربيّة إلى الإطاحة ببن علي على نطاقٍ واسعٍ بـ «ثورة الكرامة»، مقابل مصطلح «ثورة الياسمين» الذي استُخدم أحياناً في الصحافة الناطقة بالإنجليزيّة والفرنسيّة. وحتّى قبل ذلك، لطالما استُخدمت مفردة الكرامة في خطابات بشار وحافظ الأسد، ما يسلّط الضوء على ارتباط المفردة بالخطاب التقليديّ للنضال القوميّ العربيّ المناهض للصهيونيّة والإمبرياليّة.

إنّ هذه المقالة تهدف إلى التأمّل في هذه الاستخدامات لمفردة «الكرامة» التي تختلف إلى حدٍّ قد يصل إلى التضارب.

---

(1) https://veralistcenter.org/wp-content/uploads/2019/09/Right-to-the-Image-Concept-Paper.pdf (جرى الاقتباس بتاريخ 22 مارس 2022).

(2) يطرح سكنر وجهة نظر مشابهة بشأن التمييز بين الكلمات والمفاهيم في «فكرة المعجم الثقافي The idea of a cultural lexicon» (سكنر Skinner 2002، مجلد 1: ص158-160).

4.2 لا تعريف

كيف تتناول الإثنوغرافيا مفهوماً ما؟ لطالما أرّق هذا السؤالُ علماءَ الأنثروبولوجيا، وقد حُصرت المسألة أحياناً ضمن جانبٍ منهجيّ: يمكن للمرء ببساطة أن يتبع المنهج الاستقرائي بعد جمع ما يكفي من البيانات المناسبة بالاعتماد على ملاحظة المشارك. لكن ماذا عن مفردة –»الكرامة»- كانت لها منزلة مركزيّة وحضور واسع في سلسلة حراكات شعبيّة متنوّعة ظلّت تخبو وتتّقد في قارّاتٍ مختلفةٍ على طول عقدٍ من الزمن؟ أرى أنّ هذا يتجاوز الخطَّ الفاصل الذي يرسمه علماء الأنثروبولوجيا كافّة بين استخدامات المقاربتين: الداخليّة، والخارجيّة. من الممكن حتّى لمناهج كتابة التاريخ المفاهيمي المتنوّعة، التي أعتمدها شخصيّاً، أن تواجه محدوديّةً معيّنةً في تطرّقها لهذه الحراكات، كونها معاصرةً وذات نهاياتٍ ما تزال مفتوحة.

خاضت الكرامة مسيرةً طويلةً بوصفها أحد مفاهيم فلسفة التنوير السياسيّة، وهي في هذا السياق تتّخذ -ولو على نحوٍ خلافيٍّ بعض الشيء- موضعاً محاذياً لمُثُلٍ أخرى كالحريّة، والمساواة، والديمقراطيّة. فوفقاً للفكر الذي كثيراً ما يُشار إليه بـ «الكانطيّ»، الكرامة صفة، أو حالة يمتلكها البشر بناءً على جدارتهم لسببٍ عمليٍّ، ما يجعل الإنسان ذا حقوقٍ وواجبات. كلّ إنسانٍ يملك قيمةً داخليّةً يمكن أن تُدعى «الكرامة»، ووفقاً لهذا المبدأ المساواتي يتقيّد الجميع بما تُمليه الحتميّة القاطعة لقانون الأخلاق من حقوقٍ وواجباتٍ يكون كلّ فردٍ بموجبها مُشرِّعاً عالميّاً من الناحيتين: الفعليّة، والفكريّة، حسب الطرح الشهير لكانط في كتابه أسس غيبيات الأخلاق (1785). ومن المفترض أنّ الربط الكانطيّ بين القيمة الداخليّة والحقوق هو الذي شكّل مصدرَ الإلهام للمادّة الأولى من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان (1948)، والتي تنصّ على أنّ جميع الناس يولدون «أحراراً ومتساوين في الكرامة والحقوق»، وقد عُدّ هذا أحياناً في مقام المعنى الجوهريّ للكرامة.

غير أنّ الكرامة كانت محطَّ قدرٍ وافٍ من النزاع في أدبيّات التنوير. فمن المعروف أنّ شوبنهاور رفض هذا المفهومَ الذي «أطلقه كانط ذات زمان»، واصفاً إيّاه بـ«الشعار المكرور الذي يتبنّاه جميعُ الأخلاقيّين ذوي الرؤوس الفارغة». (شوبنهاور 1840، ص100)[1]. كما أشار آخرون لاحقاً إلى أنّ المفهوم الكانطيّ للكرامة مسهبٌ، ويشكّل -بصيغةٍ أكثر تحديداً- عقبةً في وجه البحث العلمي (ماكلين Macklin 2003؛ بينكر Pinker 2008). وفقاً لهذا الطرح، فإنّ مفهومَ الاستقلالِ الذاتيّ

(1) انظر: روزين (2012) Rosen للمزيد من مناقشة شوبنهاور لكانط.

يغطّي المعنى الجوهريَّ للكرامة، على أنّ كليهما مشتقٌّ من مبدأ شهير آخر في أسس كانط، وهو وجوب معاملة الإنسان بعَدّهِ غاية في ذاته لا مجرّد وسيلة.

وقد وضع الفلاسفةُ ذوو التوجّه التأريخيّ والمؤرّخون أصحابُ الفكر السياسيّ مخطّطَ تأصيلٍ مفاهيميٍّ للكرامة؛ إذْ يقولون بأنّها جاءت خَلَفاً لمدلولٍ للشرف مرتبطٍ بما ساد في المجتمعات الإقطاعيّة من امتيازاتٍ وترتيبٍ هرمي. ففي حين كان الشرف وضعاً يتبع للمنزلة الموروثة، جاءت الكرامة خلال الثورات البرجوازية لتنزع قناعَ المنزلة وتتّخذ -في شيء من المفارقة- مدلولاً مجرّداً وميتافيزيقيّاً معاً للإنسانيّة (بيرغر Berger 1970). وعلى ذلك، وفقاً لهذا الطرح التاريخي، لم يتجلَّ معنى الكرامة سوى بعد الإطاحة بما فرضته الإقطاعيّةُ من رتب متفاوتة –تقتضي أن تكون لكل منها صفةٌ محدّدة، ودرجة خاصّة بها من الشرف، إلى جانب ما يترافق مع ذلك من امتيازات متفاوتة- لصالح الحقوق العالميّة من منظور برجوازي مساواتي (روزين Rosen 2012).

ويقدّم والدرون مداخلتين اثنتين ضمن هذا الفرع من الفلسفة السياسيّة ذات التوجّه التأريخي. فهو -أوّلاً- يشير بإيجاز إلى أنّ مفردة «الكرامة Dignity» لا ترجع إلى كانط، بل إلى ترجمته الإنجليزيّة: «يستخدم كانط المصطلح الألماني *Würde*، وقد جرت العادة على ترجمة هذا المصطلح إلى مفردة «Dignity». غير أنّ بين المفردتين اختلافاً طفيفاً في الدلالة، من حيث إنّ *Würde* أقرب بكثير إلى مفهوم «القيمة» مما هي حال مفردة «Dignity» الإنجليزيّة». (والدرون Waldron 2012، ص13). عقب هذا التوضيح، يقدّم والدرون مداخلة تاريخيّة. على الرغم من أنّ الكرامة قد تكون جاءت خلَفاً للشرف، فهذا لا يعني أنّها ترتكز على مدلولٍ مجرّد وميتافيزيقيّ للإنسانيّة، بل هي بالأحرى انبثقت –قبل أن تصبح أحد الحقوق العالميّة- بوصفها مطلباً نسبيّاً في أساسه ضمن خلفيّاتٍ تاريخيّةٍ معيّنة. يضرب والدرون المَثَلَ بالحق في عدم التعرّض للتعذيب عند الاعتقال. في إنجلترا، كان هذا امتيازاً حصريّاً للطبقة الأرستقراطيّة، فجاءت الكرامة مطلباً بمنح الجميع هذا الامتياز الأرستقراطي. من الناحية التاريخيّة، كما يقول والدرون، الكرامة هي مطلب بجعل الامتيازات الأرستقراطيّة الحصريّة حقوقاً عالميّة. وفي الاصطلاح السياسي المعاصر، تكون المطالبة بالكرامة أقرب إلى «الارتقاء في المستوى» منها إلى الرجوع إلى الأساسيّات.

وفقاً لطرح والدرون كذلك، تُصبح الكرامة من بين المُثُل العالميّة، لكن يكون لها مخطّطُ تأصيل، وتنطوي على أمثلة مقارنة تاريخيّة ملموسة للتفاوت في المعاملة؛ إذْ إنّها انبثقت ضمن ظروفٍ

تاريخيّةٍ معيّنةٍ في إنجلترا بوصفها مطلباً نسبيّاً بالارتقاء في مستوى المعاملة، ومهّدت الطريق لحقوقٍ عالميّة. وعلى الرغم من المنظور المساواتي الحديث، يظلّ مدلول المنزلة الرفيعة، بل حتى الأرستقراطيّة، كامناً ضمنها (والدرون Waldron 2011؛ 2012؛ 2013).

ليس هدف هذه المقالة اشتقاقَ نسخةٍ سوريّةٍ ذات تاريخٍ محليٍّ خاصٍّ بها، أو معرفة محليّة تسوّغها من هذا التصوّر للكرامة، ولا هو تحقيق التناغم بين مدلولٍ سوريٍ للكرامة وبين التصوّر الخاص بها في أدبيّات التنوير، إنّما هو التفكير وفقَ خطوطٍ منهجيّةٍ ونظريّةٍ مختلفة: لا من حيث إيجاد تعريفٍ لمفهوم بقدر ما هو تحليل لاستخدامات المفردة ضمن خلفيّاتٍ مختلفةٍ من قِبل فاعلين مختلفين. وكما شرح كوينتن سكنر، فإنّ التفتيش عن تعريف، بمعنى إيجاد «معنى جوهري»، هو أمرٌ لا يخلو من مثالب منهجيّة ونظريّة في آنٍ معاً:

> الأحرى بنا أن ندرس جميع الحالات –مهما بلغ تعقيد ما يمكن أن تشهده من تغيّرات- التي يمكن منطقيّاً أن تُستخدم فيها صيغة كلمات معيّنة، من حيث الوظائف التي يمكن للكلمات أن تؤدّيها، ومختلف الأمور التي يمكن إنجازها بوساطتها. لا يكمن الخطأ الأكبر في البحث عن «المعنى الجوهري» لـ«الفكرة» بوصفه شيئاً لا بدّ من أن «يظلّ على حاله» بالضرورة وحسب، بل حتّى في التفكير في أيّ معنى «جوهري» (يساهم فيه الكتّاب كلٌّ على حِدة) بالأساس. إنّ الوصفة المناسبة والشهيرة -الشهيرة لدى الفلاسفة على الأقل- تقتضي أن ندرس استخدام الكلمات لا معانيها؛ إذْ لا يمكن، بهذا السياق، أن يقال في النهاية: إنّ فكرة معيّنة تملك أيَّ معنى قد يتّخذ شكلَ مجموعة كلمات تُستنبط بدورها، ويُقتفى أصلُها مع الزمن. وعلى ذلك، والأحرى، لا بدّ من أن يكون معنى الفكرة هو استخداماتها المتنوّعة في الكلام. (سكنر Skinner 1969، ص37).

من ناحية أوسع، تشير وجهة نظر سكنر إلى أنّه على الرغم من أنّ دراسة الاستخدامات المختلفة الممكنة للكلمات تكشف أنّه ما من «معنى جوهري» لكلمة ما يمكن اقتفاء أصل تعريفه مع الزمن ويساهم مختلفُ الفلاسفة فيه، تظلّ ثمّة ضوابط للاستخدام؛ قاعدة نحويّة تخضع لها الكلمات ضمن لعبة لغويّة في فتراتٍ متزامنةٍ محدّدة.

في سوريا، يتمثّل أحد الجوانب الأكثر لفتاً للنظر بما يتعلّق بـ«الكرامة» في أنّ المفردة استُخدمت بطرائق جذريّة الاختلاف من قِبل فاعلين مختلفين، بمن فيهم أطراف متنازِعة في ما بينها. ضمن

سياق الثورة والحرب السوريّتين، أجدني أقتفي استخدامات المفردة وصولاً إلى خلفيّاتٍ ثلاث. أوّلاً: نقاش بين سينمائيّين ومثقفين حول تداول صور الفظيع وإعادة تداولها، وهو نقاش بدأ عامَ 2014 حول مبدأ حقٍّ في صورةٍ كريمة. ثانياً: استخدامات من قِبل المحتجّين الذين شاركوا في ثورة تطالب بـ»إسقاط النظام» رفعت شعارَ «حريّة، كرامة، عدالة» منذ عام 2011. ثالثاً: خطابات لحافظ وبشار الأسد استُخدم فيها مصطلح الكرامة ضمن خطاب القوميّة العربيّة والمقاومة المناهضة للإمبرياليّة. وكما توحي هذه القائمة الانتقائيّة، فإنّ استخدامات الكرامة تتنوّع إلى حدٍّ يبلغ التناقض، ما يتعذّر معه اختزالها في أيّ معنى جوهري واحد.

وكما تشير جولييت هاركين، فإنّ الحضور الواسع في سوريا لمفهوم الكرامة -الذي يظهر مراراً في خطابات بشار الأسد كما تزخر به الاحتجاجات المناهضة لحكمه، ويُستخدم في مطالب حقوق الإنسان التي ينادي بها الناشطون العلمانيّون كما في الإعلان عن تولّي أبي بكر البغدادي الخلافة- يعني أنّ المفردة «تميل إلى أن تُعدّ شديدة الإبهام»، وعلى ذلك فقد أفلتت من الانتباه البحثي ضمن الأدبيّات التي تتناول سوريا. غير أنّ هاركين، التي كتبت أطروحة الدكتوراه خاصّتها حول الكرامة، هي استثناء بارز لهذه القاعدة (هاركين Harkin 2017)؛ إذْ إنّها عوضاً عن ذلك تقول: «الحاجة التي يشعر بها جميع أطراف النزاع إلى استحضار مفهوم الكرامة هي بحدّ ذاتها دليلٌ يشهد على قوّة هذا المفهوم، لا سيّما بعدما أُطلق له العنان في الثورات العربيّة الأخيرة». (هاركين Harkin 2018، ص 174-75)

بالنظر إلى الانتشار الواسع لهذا المفهوم، وإلى التناقض في استخداماته، من المغري القول بأنّ مفردة «كرامة» العربيّة ليس لها معادل في الإنجليزيّة؛ بصياغة أخرى: إنّ المشكلة مشكلةُ قابلية للترجمة. وتستند هذه النظرة إلى أنّ انتشار المفردة العربيّة وتناقضاتها هما ببساطة من سمات منزلتها ضمن منظومة فكر أخلاقيّة وسياسيّة غريبة عن الفلَكِ الأوروبي الأمريكي المعاصر إلى حدٍّ لا تملك معه معادلاً ضمنه. على ذلك، «ليس لنا أن نأمل بالإحاطة بها سوى على شكل إطناب مطوّل تعوزه الدقّة إلى حدٍّ ما» (سكنر Skinner 2002، مجلد 1: ص48)، على غرار النحو الذي يقارب سكنر به مفهوم *virtù* (الفضيلة) عند مكيافيلي.

مع هذا، نجد أنّ لغويّة سوريّة موهوبة وشغوفة مثل نسرين الزهر، في مقالتها العربيّة التي تتحدّث عن إخفاقها في إيجاد «تعريف» للكرامة، تأسف هي نفسها لأنّه لا يمكن أن يوجد «تعريف لمحمول الكرامة»، وأنّ المفردة «بدئيّة»، أو هي محض «نقيض» للحياة في ظلّ حكم الأسد.

لا تعريف لمحمول الكرامة في انتفاضة السوريّين الأولى، لأنّها بدئيّة، وملحميّة ببدئيّتها، إلّا بالنقض: هي بكل بساطة نقيض العيش في ظلّ الحكم الأسدي؛ أي: مرتبطة سياسيّاً، وتاريخيّاً، وشعوريّاً بعيشٍ ووجودٍ وسَمه حكم الأسد. الكرامة... هي نقيض «الرذل» الأسدي. هي عكس الضرب، والتطميش، و«كسر العين»، وتمريغ الإنسان مع قاذوراته ومع الأجساد الأخرى. في الواقع تَراجع محمول الكرامة في سوريا، وما فتئ يتراجع أكثر فأكثر إلى حيّزٍ ما قبل سياسي، وكذلك ما قبل أخلاقي، وحتّى ما قبل حقوقي. هو الحالة النقيضة للحيونة بحالتها الفجّة، الحالة التي كتب عنها بريمو ليفي مسترجعاً صورة «المسلم» المستسلم لقدره الحيواني في المعتقلات النازيّة: «الموت ولا المذلّة». هي لحظة تأسيسيّة وملحميّة لأنّها الفصل بين الإنسان والحيوان في «أنا إنسان ماني حيوان»، المقولة الأبسط والأكثر تعبيراً عمّا حدث في سوريا. [الإشارة هنا إلى مقطع يوتيوب شهير يعود إلى عام 2012، انظر المقدمة][1] (الزهر 2021)

من اللافت أنّ إحباط نسرين الزهر مقصور على استخدامات المفردة من قِبل الثوار ومعارضي النظام في سوريا، غير أنّ ما تقترحه هذه المقالة هو إضافة جانب مربك آخر من استخدام المفردة: أنّ الكرامة في الوقت ذاته مطلبٌ محوريٌّ من مطالب الثورة السوريّة، وتسويغٌ تاريخيٌّ رئيسيٌّ لحكم الأسد في الخطاب السياسي للنظام نفسه. وكما ورد في مقالة أبو نضّارة المبكّرة، ماذا لو كان من الممكن أيضاً تعقّب المساحة المفاهيميّة التي لم تُستخدم فيها الكلمةُ قيد البحث بعد؟ لا يمكن حل الإشكاليّة، كما تُثبت الفقرة السابقة، من خلال الالتجاء إلى مزاعم تتعلّق بالآخرية (الأنطولوجية/الكونيّة) وتعذّر الترجمة.

غير أنّ الإجابة عن هذه المسائل لا تتحقّق إلّا جزئيّاً عن طريق مقاربة متزامنة إلى حدٍّ بعيدٍ للأفعال اللغويّة نجدها في مقالات سكنر المنهجيّة. بناءً عليه، بالتضافر مع وجهة نظر سكنر الفيتغنشتاينيّة بشأن دراسة الاستخدامات عوضاً عن المعاني، وتحليله الأوستيني للمقصد في الأفعال اللغويّة، ستعمد هذه المقالة أيضاً إلى تعقّبِ تغيّرٍ مفاهيميٍّ صاحَبَ تناقُلَ مصطلح الكرامة مع الزمن، وتعيين الزمن له، وحتى وَسْمه لفترة زمنيّة معيّنة. لتحقيق هذه الغاية، تستقي المقالة من منهج التاريخ المفاهيمي «*Begriffsgeschichte*» لـ راينهارت كوسليك، الذي يهدف إلى الكشف عن

(1) https://www.youtube.com/watch?v=clKfT6yF7Gs

التغيّرات في «دلالات المفاهيم المحوريّة المنطوية على خبرة زمن تاريخيّة» (كوسليك Koselleck 2004، ص4). الهدف هو محاولة الجمع بين رؤى سكنر وفكرة كوسليك القائلة بأنّه يمكن أيضاً تعقّب التغيّرات الدلاليّة رجوعاً إلى انقطاعاتٍ في أُطُر سياسيّة وتاريخيّة (وربّما تكنولوجية) – كـ «الحداثة» على سبيل المثال. على نحو تعاقبي، ستتبّع هذه المقالة استخدامين متواقتين في ما بينهما، co-temporary، لا متعاصرين contemporary، لمصطلح الكرامة في سوريا. وأعني بهذا، عطفاً على ديفيد سكوت، أنّ الاستخدامين المتنازِعين قد «يتشاركان في الزمن» بدون أن يكونا متجايلين في ما بينهما: قد يكون كلاهما رائجاً اليوم، لكن أحدهما ظهر في عهد الربيع العربي، والآخر في عهد نضال الاستقلال المناهض للاستعمار والإمبرياليّة.[1]

هذا يطرح سؤالاً نظريّاً ومنهجيّاً: ما مدى التوافق بين منهجيّة سكنر، التي تركّز على الاستخدام والأفعال اللغويّة بالاستناد إلى فيتغنشتاين وأوستين، وبين تركيز كوسليك على التغيّرات الدلاليّة للمفهوم؟ يبدو منهج كوسليك يقترح أن التعريفات الزمانيّة epochal بإجمالها ممكنة، وهو يستمدّ هذه التعريفات إلى حدٍّ بعيدٍ من قراءاته لقواميس وموسوعات تاريخيّة. في حين يرفض سكنر المساعي نحو التعريف في سبيل استبعاد العناصر السياقيّة لاستخدام مفردة ما من قِبل جهة ما (لا سيّما من يسمّيهم «الأيديولوجيّين المبتكِرين»)، مميّزاً بين معايير هذا الاستخدام والظروف المواكبة له ومجموعة الأفعال اللغويّة التي يستطيع أن يؤدّيها في المحاجّة في زمنٍ معيّن. فبينما يمهّد الاثنان الطريقَ للتحليل السياقي للمفاهيم عبر الاستخدام، ويطوّران منهجيّات للقيام بذلك على نحوٍ متزامنٍ، ينفرد كوسليك بتطوير منهج برنامجي للتحليل التعاقبي diachronic analysis.

لا أملك إجابةً شافيةً لهذا السؤال المنهجي عن التوافق.[2] عوضاً عن ذلك، ألجأ مبدئيّاً إلى جانبٍ محدّدٍ من «منطق السؤال والإجابة» الخاص بكولينغوود، وهو منهجه في «المحاجّة العكسيّة من الحلّ إلى المشكلة» (كولينغوود Collingwood 1939، ص70)، على أمل أن يقدّم هذا وسيلةً لتفسير استمراريّة مفردة الكرامة والتغيّرات الدلاليّة التي يخوضها المفهوم في آنٍ معاً، بدون إغفال استخدام المصطلح في لحظات تاريخيّة محدّدة ضمن صراع سياسيّ، واجتماعيّ، وفكريّ أوسع. أستند كذلك إلى تأمّل ستيوارت هول الغرامشاني في مسألة النطق، الذي يحاجّ بأنّ «الأيديولوجيّات

(1) للاطلاع على الفرق بين مصطلحي «co-temporary» و«contemporary»، انظر سكوت (2014) Scott.

(2) للاطلاع على إفادة سكنر حول التوافق بين منهجه ومنهج كوسليك، انظر سكنر (2002) Skinner، مجلد 1، ص177-78. وللاطلاع على تقييم ريختر، انظر ريختر (1995) Richter، ص138-42.

لا تتحوّل، أو تتغيّر عن طريق استبدال إدراكٍ كاملٍ تامٍّ التشكّل للعالم بآخر، بقدر ما يحدث ذلك عن طريق «ترميم نشاط قائم أصلاً وجعله نقديّاً»». (هول Hall 1986، ص23)

في القسم الأوّل: أعيدُ بناءَ نقاشٍ بين السينمائيّين والمثقّفين السوريّين حول مبدأ حقٍّ في صورةٍ كريمة. الغاية من ذلك هي وضع الفكرة في «مساحةِ مشكلةٍ problem-space» محدّدة (سكوت Scott 1999، ص8)، ومن ثمّ استعراض شتى المداخلات والاستجابات ضمن بيئةٍ فكريّةٍ أوسع. هذا يقدّم تصويباً لجانبين اثنين من جوانب تلقّي الفكرة في الأوساط الأكاديميّة الأوروبيّة الأمريكيّة، أوّلاً: قراءات الفكرة حصراً من خلال إفادات أبو نضّارة حول الموضوع. ثانياً: قراءات الفكرة فقط بوصفها مثالاً على خطاب عالميّ يتعلّق بحقوق الإنسان والإنسانيّة، ما يملك الباحثون نقداً جاهزاً له.

في القسم الثاني: على الرغم من محاجّتي بأنّه يمكن للاستخدامات المتنازِعة لمفردة الكرامة أن تُحيل إلى تغيّرات تاريخيّة وسياسيّة وحتّى تكنولوجيّة وتصوغها، فالأمر الذي يثير اهتمامي في المقام الأوّل هو أنّ النظام ومعارضيه كليهما يستخدمان الكرامة في الوقت نفسه (بمعنى الاستخدامات المتواقتة co-temporary). على ذلك، ليس في نيّتي أن أستخدم التغيّرات الدلاليّة لتعيين انقطاعات تاريخيّة بوجهها العام على غرار ما يفعله كوسليك في مناقشته، مثلاً: للحداثة ومفهوم الثورة، أو لوضع بروسيا ما قبل عام 1770 وما بعده (كوسليك Koselleck 2004)، إنّما الهدف هو محاولة الكشف عن تاريخانيّة مفهوم الكرامة، والطرق التي يمكن بها تعيين تلك التاريخانيّة «زمانياً epochally» (النواحي التي لا تكون فيها استخدامات النظام والمعارضة متعاصرة contemporary).

إجمالاً، ثمّة سؤالان اثنان آمل أن أجيب عنهما من خلال التوسّع في المقالة إلى ما يزيد على إعادة بناء نقاشٍ بين المثقّفين والسينمائيّين والوصول بها إلى استقصاء الاستخدامات الشعبيّة. أوّلاً: هذه طريقة لتناول الإشكاليّة المفاهيميّة لاستخدامَي الكرامة المتعارضَين الرائجَين في الوقت نفسه، والهادفَين إلى تسويغ تشكيلَين سياسيّين متخاصمين. ثانياً: هي مداخلة في نقاشات حول السبب الذي قامت الثورة السوريّة من أجله. وبالتالي، يقترح القسم الثاني إجابة عن السؤال حول ما جعل الكرامةَ -لا مصطلحاً آخر كالديمقراطيّة، أو حقوق الإنسان، أو الخبز- هي التي تنبثق بوصفها المطلب المحوريّ للثورة السوريّة.

كما هي الحال مع التركيز على الحاضر في كتاب ريموند وليامز الكلمات المفاتيح، «التنوّعات

والاضطراب... ليست فقط أخطاء في النظام، أو غلطات في الاسترجاع feedback، أو قصوراً في التعليم. إنّما هي... ذات تكوين تاريخي ومعاصر في الكثير من الحالات»[1] (وليامز Williams 1988، ص24). وكما هي الحال في هذا الكتاب، بوسعنا عدّ الكرامة ككلمة مفتاحاً Keyword «بمعنيَيْن مترابطين: هي كلمات مهمّة ملزمة بنشاطات معيّنة وشرحها؛ وهي كلمات دلاليّة مهمّة في صيغ معيّنة من الفكر»[2] (ص15).

4.3 صورٌ مُماحِكة

في 16 مايو 2014، عُرض فيلم أسامة محمد ماء الفضة، صورة ذاتية لسوريا أوّلَ مرّة ضمن عرضٍ خاص في مهرجان كان السينمائي. يبدأ الفيلم بسلسلة من عبارات مكتوبة تمرّ ببطءٍ على الشاشة، تروي السرديّة المؤسِّسة للثورة السوريّة: صبيّ صغير يكتب الشعار الثوري «الشعب يريد إسقاط النظام» على أحد جدران مدينته درعا، يتعرّض الصبيّ للاعتقال والتعذيب، تسارع عائلتُه الكبيرة إلى التعبير عن احتجاجها، تردّ السُّلطاتُ بلا مبالاة قائلة: « انسوا أولادكم واجعلوا نساءكم يحملن ويخلّفن لكم بدلاً عنهم، وإذا لم تستطيعوا ذلك فائتوا بهنّ إلينا ونحن نفعل». ثم يُقدِم أسامة محمد على حركة تحريضيّة؛ إذْ يخفت المشهدُ إلى السّواد ويلي ذلك ظهور عبارة أخيرة ذات نبرة توراتيّة على الشاشة: «بدأت السينما»، وبعد أن تسودّ الشاشة مرّةً أخيرة ينتقل محمد إلى صور للمظاهرات في درعا، التي تُعدّ بدايةَ الثورة السوريّة، يُتبعها بصورٍ للتعذيب، والانتهاك الجنسيّ، وقتل المتظاهرين.

بالنسبة إلى بعض المشاهدين، كان طرح أسامة محمد غير الموارب واحداً من أشجع محاولات السينمائيّين للتفاهم مع طوفان الصور على الإنترنت. على سبيل المثال: حاجّت باحثةُ الدراسات الإعلاميّة، دوناتيلا ديلا راتا، بأنّ «أسامة محمد يحتفي بهؤلاء البشر الجسورين في فيلمه المقاليّ المؤثر»؛ إذْ يكشف عن الثمن القاسي لصناعة الصورة: ««في سوريا، كل يوم، يقوم ناشطون على يوتيوب بالتصوير، ثم يموتون. وآخرون يَقتلون، ثمّ يقومون بالتصوير». يعلّق بصوت ملؤه المرارة». (ديلا راتا Della Ratta 2021، ص68).

---

(1) الكلمات المفاتيح، ريموند وليامز، ت: نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005 – الطبعة الأولى، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص34.

في أوساط السينمائيّين والمثقّفين السوريّين، كان الفيلم خلافيّاً فورَ صدوره. بعد العرض بيومين، نشر أبو نضّارة بياناً على صفحته على فيسبوك، مقتبِساً من حوار سابق مع الباحث السينمائي دورك زابونيان:

> احذروا من صور يوتيوب؛ إذْ إنّها قد تتّصف بمسحةٍ بورنوغرافيّة. هي تحتوي على صرخات استغاثة ينبغي للمرء أن يعرف كيف يسمعها وينقلها مثلما هي، بدون عدّها وثائق قطعيّة. يفاجئنا من يشاهدونها ويقولون: «هذه هي سينما الواقع! *cinéma verité*». عندما نسمع صرخة استغاثة، لا نقول: «يا له من صوت جميل، إنّه رائع!»، بل إمّا أن نقدّم الحماية للمستغيث، وإمّا أن نعطيه وسيلة للدفاع عن نفسه. السينما لا تحتاج إلى عرض الموتى والجرحى بلقطات قريبة كي تتحدّث عن الدراما.[1]

كان أسامة محمد قد حفّز بيان أبو نضّارة حول سياسة تداول صور الفظيع من خلال إعادة استخدامه لصور وسائل التواصل الاجتماعي موادَّ أرشيفيّة لفيلمه، وزعمه أنّها تؤلّف شكلاً شعبيّاً من الـ *cinéma verité*، أو السينما المباشرة. لم يُشر البيانُ إلى فيلم محمد مباشرة. لكن في الأشهر التالية، أصبح الاعتراض على فيلم أسامة محمد موجِّهاً مهمّاً في صياغة الكرامة مفهوماً إلى جانب المطالبة بـ»الحق في الصورة».

بعد العرض الأوّل في كان ببضعة أشهر، أقيم عرض آخر لـ ماء الفضة، وهذه المرّة في مهرجان مرسيليا للفيلم الوثائقي، حيث كان محمد علي الأتاسي، مؤسس شركة بدايات ومديرها، هو الآخر يعرض فيلمه بلدنا الرهيب (2014) للمرّة الأولى. في الحوار الذي تلا العرض، واجهَ الأتاسي محمد بشأن الجانب الأخلاقي لإعادة تداول صور التعذيب بوصفها «سينما». كانت المناظرة محتدمة، إنّما حضاريّة. بعد ذلك بأشهر قليلة، نُظِّم نقاش عام بين محمد والأتاسي في بروكسل، اعتمد الأتاسي فيه، للمرّة الأولى، مبدأَ أبو نضّارة في «الحق في صورة كريمة» ضمن نقده لـ ماء الفضة.[2]

في الأشهر التالية، أصبح كلٌّ من فيلم أسامة محمد، ماء الفضة، ومبدأ الحق في صورة كريمة

---

(1) جاء هذا الحوار تحت عنوان «Filmer la revolution تصوير الثورة» ونُشر في مؤلَّف زابونيان Zabunyan (2012).

(2) «سوريا في السينما Syria on Film» في مركز بوزار، بروكسل، 7-11 ديسمبر 2014.
https://www.bozar.be/en/activities/80592-syria-on-film (جرى الاقتباس بتاريخ 20 نوفمبر 2018).
حوار مع الأتاسي، بيروت، 17 نوفمبر 2017.

مثارَ جدل، ومحطَّ نقاش واسع في الأوساط الفكريّة السوريّة، واكتسب كلاهما أنصاراً ومعترضين. اندمجت هذه التركيبة –الفيلم، مفهوم الكرامة، المطالبة بحق في الصورة- في ما بينها، وكانت منشورات وسائل التواصل الاجتماعي الميدان الرئيسي لهذا النقاش، كما في المنشور المُقتبَس أعلاه، إلى جانب الحوارات والمقالات المتفرّقة في الصحافة الناطقة بالعربيّة، والفرنسيّة، والإنجليزيّة.

في 2015، وصل النقاش إلى الجمهورية، وهي مجلة أسّسها الكاتب السوري والمعتقل السياسي السابق ياسين الحاج صالح، توصف بأنّها «ضمير الثورة السوريّة» (بوستل وهاشمي Postel and Hashemi 2014). أعدّ ياسين الحاج صالح لنشر ملفٍّ حول الموضوع، ووجّه دعوةً إلى أبو نضّارة والأتاسي وآخرين لنقاش الفيلم وفكرتَي: الكرامة، والحق في الصورة.

نُشرت مقالة ياسين الحاج صالح أوّلاً. في المقالة التي حملت عنوان: «تحديق في وجه الفظيع» (2015)، ناقش الحاج صالح قائلاً بأنّ على السوريّين واجبَ مشاهدة حتّى أعنف الصور. في هذه الصور، تُشكّل أجسادُ الضحايا «جسداً مشتركاً»، كاشفةً عن معاناة السوريّين كلّهم، وعن التحدّي المهول الذي يواجه المجتمع السوري، إضافةً إلى كشفها عن الوجه الحقيقي للنظام السوري. بالنسبة إلى المشاهدين السوريّين، كما ناقش، تمتلك صورُ الإذلال هذه القدرةَ على شحذ الوعي وتمتين القرار. ويَحضر الخلافُ حول فيلم أسامة محمد حضوراً بارزاً في المقالة.

استهدف ياسين الحاج صالح مبدأَ «الحق في صورة كريمة». فعلى الرغم من إقراره بأنّ فيلم أسامة محمد قد يكون إشكاليّاً، هو يسأل إذا ما كانت «الصور» هي المشكلة الحقيقيّة، لا الوقائع التي تمثّلها هذه الصور:

> لا أقول: إنّ صور أجسادنا المقطّعة، وانفصال رأس طفلةٍ عن جسدها، وتحطيم جسدَي: حمزة الخطيب، وتامر الشرعي، وتقبيل الولد حذاء معذّبه في ماء الفضة، ثمّ تعرّضه لانتهاكٍ جنسيٍّ، أو هرس رأس أحد ضحايا الشبيحة بكتل إسمنتيّة، أو صور مصلوبي داعش، أو مذبوحيها، أو السائقين العلويّين الذين قتلوا بعد سؤالهم عن عدد ركعات صلاة الصبح، أو صورة شابٍّ من درعا مرميٍّ على الأرض بينما يسهب في شرح ذنبه ملتح مسنّ قبل أن يقتله بساديّة مروّعة بحربة بندقيّته، ليست مذلّة لنا، أو ليست إهانات بليغة لكرامتنا، لكن هل هي إهانات لأنّها صُوّرت أم لأنّها وقائع حدثت؟ (الحاج صالح 2015)

يُقيم الحاج صالح تناقضاً بين الأجساد والصور، بين الوقائع وتمثيلها. ولكونه هو نفسه ناجياً من سجن تدمر، وأحدَ ضحايا التعذيب، فإنّ لوضعه، بعدّهِ معتقلاً سياسيّاً سابقاً، وزناً في دوائر

المعارضة. كما أنّ تجاربه في التعرّض للاعتقال على يد النظام جاءت خلال فترة كان التوثيق فيها مستحيلاً، ولم تنشأ المعرفةُ بطريقةِ تعاملِ النظام سوى من خلال التهامس وأدب السجون (طالقاني Taleghani 2009؛ كوك Cooke 2011؛ إسماعيل Ismail 2018). أمّا إن كانت تجاربه هذه هي الباعث لمحاجّاته، فهذا أمرٌ متروكٌ للتأمّل. بصرف النظر عن البواعث، نيّة الحاج صالح واضحة: المداخلة في نقاشٍ حول الكرامة، ومعالجة المسألة المطروحة التي تتعلّق بوضع الصور. هل يمكن أن تؤذي صورُ الفظيع كرامةَ المرء أم لا؟

بعد أسبوع، نُشر ردّ محمد علي الأتاسي في مقالة حملت عنوان: «الكرامة في حضور الفظاعة» (2015). يبدأ الأتاسي مقالته بطرح سؤال: أليس التحديق في وجه الفظيع هو بالضبط ما أراده لنا مرتكبوه؟ وإلّا فما الذي يجعل النظام نفسه ينشر صور جرائمه؟ ويربط سؤالَه هذا بنقده المحوري لفيلم أسامة محمد، فيعود إلى مقطع الفيديو الذي لمّح الحاج صالح إليه: كيف أمكن، من الأساس، لمقطعٍ صوّره ضبّاطُ أمن النظام، مقطع يوثق انتهاكهم الجنسيّ لولدٍ باستخدام عصا، أنْ «يتسرّب» ويصل إلى المشاع؟ ما يقترحه الأتاسي في الحقيقة هو أنّه لا ينبغي لنا النظر إلى الصور بعدّها مجرّد تمثيلٍ لوقائع، بل قد تكون أيضاً وقائع بحدّ ذاتها. بصياغةٍ أُخرى: من الوارد أن تكون هذه الجرائم حدثت كي تُصوَّر ويجري تداولها بنيّة ترويع السكان الثائرين. وعلى هذا فقد طرح الأتاسي احتمال أن تكون هذه الصور التي التقطها الجُناة من بين ما يصفه توماس كينان بـ«الصور المرتّب لها photo opportunities»؛ أي: إنّها فظائع ارتُكبت من أجل أن تُصوَّر ويجري تداولها.[1]

كانت المسألة مربكة على وجه التحديد نظراً إلى أنّه خلال أربعين عاماً من حكم نظام الأسد، كما يعرف الحاج صالح والأتاسي كلاهما تمام المعرفة، لم تظهر أي صور من شبكة السجون السريّة الرهيبة. لقد أمضى الحاج صالح أكثر من 16 عاماً في «السجن الصحراوي» التابع للنظام بتدمر. وكان الأتاسي، قبل عقد من الزمن، قد أعدّ لنشر مقالة كتبها المعارض المخضرم رياض الترك، نادى فيها نداءً ذاع صيته بإنهاء «مملكة الصمت»، ليصوغ ذلك الوصف لسوريا. كان رياض الترك يشير باستفاضةٍ إلى هذه الشبكة غير الموثّقة من السجون، وما يحدث فيها من معاملة غير موثّقة للمعتقلين السياسيّين.[2]

---

(1) انظر أيضاً إفادة كينان حول فكرة «الصورة المرتب لها»، وهي أن يحدث أمرٌ معين في العالم كي تُلتقط له صورة (كينان Keenan 2004).

(2) حوار مع الأتاسي، 9 ديسمبر 2011. نُشرت مقالته في الأصل في ملحق النهار –الذي توقف نشاطه- عام 2000، وتُرجمت وأعيد نشرها هنا بعد 2011: https://www.aljadid.com/content/other-prison-0

أثار الأتاسي الشبهات حول هذا «التسريب» المزعوم للصور، مشتبِهاً بتدبيرٍ محبوك من طرف النظام، ومشكّكاً في وجود فرقٍ بين الوقائع وتمثيلها. لمّح إلى أنّ أسامة محمد، بإعادة استخدام هذه الصور وإعادة عرضها، كان يساهم في منطق بروباغندا النظام، ثمّ تابع الأتاسي ليجادل بشأن «الحق في صورة كريمة» في ما يتعلّق بحقوق الملكيّة التي تعود إلى الضحايا وذويهم، إلى «الأفراد» الذين انتُهكت «كرامتهم الإنسانيّة» (الأتاسي 2015).

من المغري قراءة النقاش على أنّه خلافٌ حول «معنى» الكرامة؛ إذْ يعني الحاج صالح بالكرامة شيئاً من ضمن جوهر البشر، شيئاً تمتلكه الأجساد؛ في حين يعني بها الأتاسي شيئاً يمكن أن تمتلكه الصور أيضاً، الصور التي تنتقل حقوقها إلى أقارب المتوفّى. غير أنّني أقترح، عطفاً على سكنر، أنّ الأسئلة المتعلقة بـ المعنى في غير محلّها، أو تعوزها الدقّة على الأقل (سكنر Skinner 2002، مجلد 1: ص158-74). في الحقيقة، يتمثّل أحد الشروط الأساسيّة للنقاش في الاتفاق بوجه عام على معنى الكرامة؛ الخلاف هو حول شروط استخدام المصطلح.

نظراً إلى الافتراض المُبيَّن آنفاً بأنّ الكرامة مفهوم «مبهم»، و«واسع الانتشار»، ما آمله هو أنّ هذا ليس مجرّد تفصيلٍ تقني. الجدال بين الأتاسي والحاج صالح يرتبط بعنصرين منفصلين من عناصر المفهوم، الأوّل: هو معايير الاستخدام، أو قواعده (حالات الانتهاك وسوء المعاملة)، والثاني: هو ما إن كانت هذه المعايير تُراعى في ظروف محدّدة. هما يتّفقان على الجانب الأوّل: الكرامة شيءٌ يُنتهك في أفعال سوء المعاملة والإذلال؛ أمّا الخلاف هنا فحول الجانب الثاني؛ أي: إذا ما كان تداول الصور يعادل ظروف الاستباحة وسوء المعاملة.

يُقيم ياسين الحاج صالح تفريقاً ملموساً بين الصور والأجساد، وكذلك بين الوقائع وتمثيلها؛ إذْ يشكك في أنّ تداول الصور قد ينطوي على استباحة الأشخاص أو الإساءة إليهم. لكن الأتاسي يخالفه: قد يكون إنتاج الصور متعمَّداً بطرائق تجعل منها وقائع بحدّ ذاتها؛ تداول الصورة ليس تداولاً لتمثيل الشخص فحسب، بل قد ينطوي على ضرر يلحق بهذا الشخص، وبأقاربه إن كان قد قُتل. بالمختصر، ليس الخلاف هنا حول «معنى» الكرامة، بل حول وضع الصور والمنطق وراء إنتاجها وتداولها.

بالنسبة إلى الأتاسي، بما أنّ الكرامة قد تنطبق على حالات لتداول الصور، وعلى وضع الصور، فهو يتوسّع بمحاجّته ويقارن بين صور الضحايا السوريّين وصور ضحايا الاعتداءات الإرهابيّة الغربيّين. في المقابل، يقتصر نقاش الحاج صالح على سوريا. آنذاك في 2015، كان من شأن سلسلة اعتداءات

إرهابيّة بارزة، ترتبط بمقاتلين أجانب عائدين إلى أوروبا من سوريا والعراق، أن تسلّط الضوء بقدْرٍ أكبر على مسألة المعاملة المتفاوتة للضحايا الغربيّين والسوريّين. فقد كانت هجرة المقاتلين هذه وممارساتهم العنيفة تعني وجود حالات يكون فيها السوريّون والغربيّون كلاهما ضحايا للجُناة أنفسهم. وبما أنّ الأوروبيّين قُتلوا داخل سوريا، لم يكن ثمّة حتّى تباعد جغرافي. سأل الأتاسي: لماذا كانت صورهم تُعامَل بطريقة مختلفة؟ كلاهما ضحايا، وحتّى الجغرافيا لا تفصل بينهم بالضرورة. يقترح الأتاسي، بالاستناد إلى نقاشات سونتاغ حول العرق، والتمثيل، والمَظلمة (سونتاغ Sontag 2003)، أنّ للمشكلة صلة بعرق الضحايا:

> يعرف القائمون على نشر صور التعذيب والموت السوري في الدول الغربيّة، من «رجال بيض»، أو سوريّين، أنّه لو كان هناك أوربيٌّ، أو أمريكيٌّ واحدٌ مصوّرٌ كضحيّة في جلسات التعذيب المصوّرة والمعمّمة، لاستحال نشر مثل هكذا صور ومقاطع فيديو، لأنّ القوانين المرعيّة في هذه الدول ستطالهم في حال رفع صاحب الصور (وهو سيفعل) دعوى ضدّهم، هذا ناهيك عن دعوى الحق العام. (الأتاسي 2015)

بالنسبة إلى الأتاسي، لقد كشفت هذه المعاملة المتفاوتة أنّ أوجه الحماية القانونيّة، كحقوق الملكيّة، موزّعة بصورة غير متكافئة وفقاً للاختلاف العرقي[1]. وهذا، بالنتيجة، يُحيل إلى وجهٍ آخر من وجوه الحق في صورةٍ كريمة: أنّ الفعل اللغويّ الذي أدّاه الأتاسي، بمقصده، أو قوّته غير اللفظيّة (الإنجازية) illocutionary force، بدأ يشمل المطالبة بالتوزيع العادل لحقوق الملكيّة هذه ومن ثم بالحماية القانونية. يمكن النظر إلى هذا، عطفاً على سكنر، بوصفه جانباً ثالثاً لاستخدام المفهوم (بعد معايير الاستخدام وظروف التطبيق): مجال الأفعال اللغويّة التي يمكن للكرامة أن تؤدّيها. هذا الجانب هو الذي يصبح حينها موضوعَ الخلاف بين الأتاسي وأبو نضّارة.

على الرغم من أنّ أبا نضّارة رفض المشاركة في ملف الجمهورية، فقد كان ينشر بغزارة عن الكرامة ووضع الصور. ينصبّ تركيزي هنا على بياناته ومداخلاته المنشورة حول الموضوع، غير أنّ المداخلات تراوحت من مقالات ومنشورات على وسائل التواصل الاجتماعي، إلى دورةٍ منظّمةٍ تناولت «الكرامة»، و«الحق في الصورة» حملت عنوان: «صور إشكاليّة Critical Images» في

---

(1) للاطلاع على دفاع عن المحاجّة حول الكرامة في ما يتعلق بحقوق ملكية الضحية، وعلى رد آخر على مقالتَي ياسين الحاج صالح ومحمد علي الأتاسي في الجمهورية، انظر السيد (2015). للاطلاع على مناقشات حديثة حول سياسة المرئي بناءً على العرق، انظر ميرزوف Mirzoeff (2011) وتوماس Thomas (2019).

المعهد الملكي للفن في ستوكهولم،[1] إلى أفلامه الأسبوعيّة التي قدّمت أمثلة عمليّة لأفكاره النظريّة، وأخيراً إلى كتاب إلكتروني نُشر حصراً باللّغة العربيّة حول الموضوع (أبو نضّارة 2019).[2] بحلول عام 2019، لخّص أبو نضّارة موقفه كما يلي:

> منذ ميلاد التصوير الفوتوغرافي، دافع الأفراد عن صورهم باسم حقوق الملكية، أو الحق في الخصوصيّة. لكن هذه الحقوق لا تحمي أكثر مواطني العالم تعرّضاً للتهديد، الذين يُعرض إذلالُهم على شاشات العالم باسم الصحافة الحرّة. كيف يمكن لنا أن نتصوّر حقاً أكثرَ عدالةً في الصورة، بناءً على تساوي مواطني العالم كلهم في الكرامة؟[3]

كان أبو نضّارة ينحت حقوق الملكيّة من المطالبة بصورةٍ كريمة. لطالما كان توزيع هذه الحقوق غير متكافئ، وفقاً لما قاله في الكتاب الإلكتروني، وقد أراد أن يجد طريقة أكثر «أماناً» لمكافحة المعاملة غير المتساوية للصور.

من الواضح نسبيّاً، ضمن سياق هذا النقاش، أنّ بيان أبو نضّارة هو (في جزء منه على الأقل) ردٌّ على كل من ياسين الحاج صالح، ومحمد علي الأتاسي. بخلاف الحاج صالح، يعتقد أبو نضّارة متفقاً مع الأتاسي أنّ الكرامة ينبغي أن تُطبَّق على ظروف إنتاج الصورة وتداولها. أمّا الردّ على الأتاسي، فهو أنّه قد تمّ حلّ التنازع على تداول الصور تاريخيّاً على أساس الملكيّة، وما يرتبط بها من حماية قانونيّة. لكن لا يمكن اختزال مطلب الحق في الصورة الكريمة، وفقاً لـ أبو نضّارة، في منح الشخص المصوَّر أو عائلته شيئاً من قبيل حقوق نشر للصورة.

يمكن النظر إلى مداخلة أبو نضّارة من زاوية أنّها نقضٌ لإعطاء ياسين الحاج صالح الأولويّة للجسد على حساب تمثيله في حالات الانتهاك وسوء المعاملة. نتيجةً لذلك، فقد حاجَّ أبو نضّارة بأنّ السوريّين قد يتعرّضون للانتهاك والتجريد من الإنسانيّة والاستباحة لأنّ صورهم تُنتهَك وتُستغل. المطالبة بصورة كريمة هي سعي إلى خلق ما وصفه دورك زابونيان بـ «ملجأ» للسوريّين من خلال صورهم (زابونيان Zabunyan 2016؛ 2019، فصل 9).[4]

---

(1) مع كاتارينا نيتش ودورك زابونيان.

(2) ساهمتُ بمقالة في هذا الكتاب الإلكتروني، وهي موجودة فقط باللغة العربية (تارنوفسكي Tarnowski 2019)

(3) https://vimeo.com/user6924378 (جرى الاقتباس بتاريخ 26 يناير 2022). للاطلاع على بيان أكثر تفصيلًا حول موقف أبو نضّارة، انظر «خذ الصورة بقوة!» (أبو نضّارة 2019).

(4) ثمة تشابه محدود مع محاجّة أزولاي بشأن «عقد مدني» للتصوير الفوتوغرافي، يُصبح الفوتوغرافي بحسبه =

لكن قلّما نُظر إلى مداخلة أبو نضّارة من هذا المنحى – زابونيان هو الاستثناء. يميل الباحثون كذلك إلى النظر إلى مداخلة أبو نضّارة على انفراد بوصفها مساهَمة في خطاب إنساني عالمي. ولأنّه لم يُعَد بناء «مساحة مشكلة» هذا النقاشِ قط، فقلّما عُدّت بيانات أبو نضّارة حول الكرامة والحق في الصورة مداخلات في نقاش أوسع بين السينمائيّين والمثقفين. عوضاً عن ذلك، يميل الباحثون إلى التركيز على سلسلة من المخاوف العالميّة، بل وأحياناً «الكونيّة»، التي يقولون: إنّ أبا نضّارة يشير إليها.

غير أنّ خطورة تأطير مداخلات أبو نضّارة بإطار المخاوف والخطابات العالميّة وحدها تكمن في قصور ذلك عن الإحاطة بدقائق هذه المداخلات، وهي ما يدعي الباحثون أنّهم يحلّلونه. من شأن قراءة نقد أبو نضّارة خارج سياقه -لا سيّما استخدامه الليبرالي لمصطلحات ليبراليّة كالإنسانيّة، والحقوق، والمواطنين، وحتى الكرامة- أن تقدح زناد سلسلة من الشبهات المفصليّة:

> بالنسبة إلي، السؤال هو: كيف تترابط أجزاء مفهوم أبو نضّارة عن الإنسانيّة؟ هل الكرامة قاعدة ذات تأثير تتّصف بما يكفي من الانفتاح السياسي، والمرونة، والشمول، والإلزام؟ تجمُّع أبو نضّارة نفسه يدرك أنّ الكرامة مفهوم معياري. ما المواضيع التي يمكّنها، أو يقرُّ بها، أو يستحضرها؟ هل بوسعنا دائماً أن ندرك كيف تبدو الكرامة؟ كيف تبقى هذه الإنسانيّة الكريمة منفتحة على جماهير جديدة مُهانة الكرامة؟ بالطبع، تكمن الخطورة في كون أبو نضّارة، باسم قانون الإنسانيّة وما ينطوي عليه، يَعلق في منظومة تعيد إنتاج الأنماط نفسها من الهرمية والعنف... عندما يلتزم المرء بالنص التوافقي، ويحاول العمل وفقاً للقانون عوضاً عن إعادة كتابة معناه أساساً، لا يكون يسنّ حقوقاً سياسيّة، فهذه الحقوق -على الأصح- محميّة من قِبل أصحاب السُّلطة، الذين يستخدمونها لتسويغ تدخلهم باسم معاناة الآخرين. لقد أُطلق على هذا اسم «مسؤوليّة الحماية»، لكنّه ظهر بدايةً، حسب كلام برنار كوشنار، مؤسّس أطباء بلا حدود، تحت مسمّى الحق في التدخل لأغراض إنسانيّة. هذا تماماً هو ما يعارضه أبو نضّارة؛ غير أنّ استراتيجيّاته تسير على خط فاصل دقيق، فتخاطر بإعادة إنتاج التراتبيّة نفسها. أبو نضّارة يعمل عند عتبة التحوّل السياسي المتوتّرة

= أرضيةً للمشاهدين كي يتأملوا مِحَنَ الآخرين (أزولاي Azoulay 2008)، غير أن تأثير إمكانية الإغاثة الإنسانية أقل. أود أن أشكر كريس بيني Chris Pinney لإلقائه الضوء على هذه النقطة.

والحسّاسة هذه؛ ما آمله لعمله الجميل المُقنِع هو أن يمهّد الطريق بالكامل نحو الآخريّة السياسيّة. (تيكتين Ticktin 2020، ص123)

تكمن خطورة هذا النوع من الردود النقديّة، كما أظن، في أنّ ما قد يبدو للوهلة الأولى سلسلة من الأسئلة النقديّة الحادّة التي ينبغي طرحها على أبو نضّارة ومداخلته ما هو في الحقيقة إلّا تكرار لمجموعة تعليقات نقديّة أكثر عموميّة أجوبتُها معروفة أساساً.

في مقالتها، تجد تيكتين نفسها تائهة بين أفلام أبو نضّارة وبين خطابه المتعلق بحقوق الإنسان. فحسب اقتراحها، يمكننا فقط في أفلام أبو نضّارة أن نرى ردّه على النقاط التفصيليّة لما يحدث في سوريا؛ أمّا في كتاباته، فهو يقدّم مداخلات في مواضيع خلافيّة محدّدة، لكن هذه المواضيع متاحة أساساً بعدّها أسئلة عالميّة تشكّلت عبر الخطابات العالميّة. تعترف تيكتين بهذا القدر: «هذا الترسُّخ في حقوق الإنسان واعدٌ ومربكٌ في آن معاً». ولأنّ كتابة أبو نضّارة «مربكة»، فالحل الذي تقدّمه تيكتين هو إعادة ترسيخه في مجاله السينمائي. على الرغم من أنّها لا تذعن لإغراء إقصاء أبو نضّارة، فهي تحذّر («ما آمله...») من أنّه شطح مقترباً جدّاً من فخ حقوق الإنسان والخطابات الإنسانيّة، وهذا ما لديها، ردّ لاذع جاهز عليه.

ليست النقطة التي أرمي إليها هنا أنّ خطابات الإنسانيّة وحقوق الإنسان عديمة الصلة بموضوع أبو نضّارة، بل أنّ قراءته بالكامل من خلال هذا الخطاب ونقدياته تُغفل الأسس التي ترتكز بياناته عليها. كما سأحاجُّ لاحقاً في هذه المقالة، ثمّة أيضاً خطر محدّد في صياغة النقديّات على أساس خطابات عالميّة واسعة، لا سيّما بدون السعي إلى إعادة بناء البيئات الفكريّة، وأشكال الحياة، والقواعد، والأوضاع التي تأخذ النقاشاتُ، والمداخلاتُ، والأفعالُ اللغويّة شكلَها ضمنها، والتي قد تشكّل السياق للمداخلات.

بالمختصر: ماذا لو لم نكن بحاجةٍ إلى تحذير أبو نضّارة من أنّه يشطح نحو خطاب عالمي؟ وماذا لو لم نكن بحاجةٍ إلى إنقاذه من خلال تسليط الضوء على أصالة أفلامه على النقيض من خطابه؟ لم يكن أبو نضّارة يشطح غافلاً بعيداً عن أصالة ممارسته الفنيّة المحليّة نحو رعونة الخطاب العالمي؛ تحوّله التدريجي إلى ذلك المعجم لم يكن وليدَ المصادفة. كان أبو نضّارة ينوي في ما ينوي أن ينقل أرض النقاش ومقياسه من سوريا إلى ما يعدّه هو عن نفسه «الكوني». لعلّ المصطلح ينتمي إلى الكانطيّة الجديدة أكثر ممّا يروق لي، لكن إحدى نقاط تحريض أبو نضّارة المحوريّة تتمثل في

الإصرار على أنّ «الكوني» يمكن وينبغي أن يُصاغ على أساس سوريا وخبراتها. على هذا، وعلى نحوٍ مقصود من طرفه، يحاول أبو نضّارة أيضاً أن يحجب حقيقة أنّ مداخلاته تجيء ضمن سياق نقاش أوسع بين السينمائيّين والمثقّفين السوريّين، على سبيل المثال: من خلال رفضه المشاركة في ملف الجمهورية، على الرغم من نشره ردوداً في مكانٍ آخر.

بدا هذا واضحاً على نحوٍ خاص عام 2017. منذ ذلك الحين، لم يعد أبو نضّارة يرى أنّ محاجّته ترتبط بالشدّة نفسها بسياق الثورة والحرب السوريّتين. على ذلك، على الرغم من أنّ هذا نقاش بين السينمائيّين والمثقّفين السوريّين حول تطبيق مفهوم الكرامة، نقاش بدأ من تناوله المعاملة المتفاوتة لصور بشار الأسد وصور معارضيه، وانتقل إلى تناول معاملة الأجساد مقابل معاملة الصور، ثمّ إلى المعاملة المتفاوتة لصور السوريّين وصور «الرجال البيض»، فقد صار بالنسبة إلى أبو نضّارة جدالاً حول التكنولوجيا، ونظام عالمي يُعنى بتنظيمها، ووضع الشعوب المتفاوت الذي نشأ عن التقنيّات الإعلاميّة الجديدة وما تقدّمه من ممارسات للتداول وإعادة التداول. ولأنّ اهتمامه تركّز أكثر على أنظمة التداول المتفاوتة هذه، لا سيّما حين تتقاطع مع «الإعلام الغربي»، كثيراً ما أغفل أبو نضّارة خصوصيّةَ معاملة السوريّين على يد نظام الأسد.

السؤال الأوثق صلة والذي يجدر طرحه يلامس هذا الانعطاف الذي أخذه النقاش: كيف لـ سوريا، في نقاش بين المثقفين والسينمائيّين السوريّين حول وضع الناس والصور القادمة من سوريا ومعاملتها، أن تصبح مصطلحاً طارئاً؟ لعلّ الحال لا تكون هكذا، كما اقترحت كل من تيكتين وجوريش (Ticktin and Jurich 2019، ص403) في مساعيهما الشجاعة إلى إنقاذ أبو نضّارة من مخاطر خطاب حقوق الإنسان، إلّا حين ننظر إلى كتابات أبو نضّارة بمعزل عن أفلامه. فما إن ننظر إلى أبو نضّارة من منظور عمله السينمائي وما فيه من «فنيّة معقدة»، حتى يتراجع خطاب حقوق الإنسان ذو الإشكاليّة النقديّة خاصّته إلى الخلفيّة. لعلّهما محقّتان، لكنّني أيضاً قلق من الفصل الذي يستحضره هذا بين الأفكار النظريّة والتطبيق؛ لا سيّما والحال أنّ الأفكار النظريّة تستحصل نقدها من المتروبول، والتطبيق يتزوّد فنيّاً من الهامش.[1]

السؤال عمّا يجعل سوريا تُحجَب يستلزم تحوّلاً في النقطة التي ركّز هذا الفصلُ من المقالة

(1) للاطلاع على المزيد حول هذه الإشكالية المتكررة، انظر بردويل (2020) Bardawil وحوار سلمى شامل الجديد معه (2021).

عليها حتّى الآن: الانتقال من النظر إلى هذا على أنّه نقاش بين مثقفين حول الكرامة ووضع الصور إلى تأمّل دور الحرب والثورة في تهيئة الظروف لهذه النقاشات. لا أقصد أن أبدأ ما يسمّيه كوسليك «حركة دائريّة ساذجة من الكلمة إلى الشيء ذهاباً وإياباً». هذا النوع من التفريق الشديد بين الكلمات والعوالم سيتعارض مع الركائز الفيتغنشتاينيّة لهذه المقالة، وكذلك ملاحظة كوسليك التي تقول: «توجد دائماً فجوة معيّنة بين المحتويات الاجتماعيّة والاستخدام اللّغوي الذي يهدف إلى ترسيخها» (كوسليك Koselleck 2004، ص86،87). لكن هناك تحوّل حدث خلال هذه الفترة، وكان أبو نضّارة يستجيب له.

مع حلول الوقت الذي صاغ فيه أبو نضّارة محاجّته المجرّدة بخصوص الكرامة والحق في الصورة عام 2017، كان الصراع في سوريا قد حُسم تقريباً لصالح الأسد، وذلك يعود في معظمه إلى تدخلات القوّات العسكريّة الروسيّة والقوّات شبه العسكريّة الإيرانيّة، والتي جاءت في أعقاب عدم تدخّل الولايات المتّحدة بعد الهجمات الكيماويّة (ما يُدعى غالباً بـ»خطوط أوباما الحمراء»). في معرض النصر البيروسي للأسد وحلفائه، تهجّر نصف سكّان سوريا، بما في ذلك أكثر من خمسة ملايين سوري خرجوا من البلاد. بحلول عام 2014، كانت داعش قد ظهرت في بادية الشام وشكّلت ظاهرة إعلاميّة. وبحلول عام 2015، عاد المجندون الأجانب في داعش وجبهة النصرة، الذين قاتلوا وارتكبوا المجازر داخل سوريا طيلة سنوات، إلى أوروبا، حيث راحوا ينفذون سلسلة أخرى من الاعتداءات ذاتِ المشهديّة.

كان التفاوت في المعاملة بين ضحايا هذه الاعتداءات الأوروبيّين وبين ضحاياها من السوريّين والعراقيّين فاقعاً؛ إذْ جرى تداول صور إحدى المجموعتين من الضحايا بحريّة على عكس صور المجموعة الأخرى، وهذا ما اجتهد أبو نضّارة في شرحه (أبو نضّارة 2014a) مرّة (أبو نضّارة 2014b) تلو أخرى (أبو نضّارة 2016a). ومع انسحاب المملكة المتحدة من الاتحاد الأوروبي وانتخاب ترامب في 2016، وبدء تركيز الإعلام الغربي على طريقة انتشار «الأخبار الكاذبة» والتلاعب بالخوارزميّات، بات من الشائع أن أسمع ممّن أحاورهم في عملي الميداني تعليقات فيها مسحة من الديجا فو تقول: «لقد تنبّأنا بهذا!»، أو «لو أنّهم أصغوا إلينا!»، أو حتى «انظروا، كل هذا لأنّهم لم يدعموا الثورة السوريّة!». لقد اقترح باحثون، من أمثال ليزا وادين، أنّ سوريا كانت نذيراً، بل حتّى تمهيد لهذه الأوضاع العالميّة الجديدة.

لكن كان في هذا النقاش عنصر آخر، ساهم في التحوّل المعجمي نحو مصطلحات مثل:

«الإنسانيّة» و«حقوق الإنسان». لقد قلق أبو نضّارة ممّا رآه تسويغاً أخلاقيّاً ضمنيّاً لما تتيحه التقنيّات والمنصّات الإعلاميّة الجديدة من إعادة تداول لصور الفظيع. كان هذا التسويغ الأخلاقي الضمني شيئاً من قبيل: بما أنّ هذه صور التقطها وتداولها الضحايا أنفسهم، فهذا بحدّ ذاته يحمل موافقتهم على إعادة تداولها. ولقد سرى العمل بهذه الموافقة الضمنيّة سواء أعيد تداول الصور على قنوات الأخبار الفضائيّة أم على منصّات التواصل الاجتماعيّ أم في عمل فنيّ للفنّان اللبناني ربيع مروة أم من قِبل سينمائيّ سوريّ معارض، مثل: عمر أميرالاي. وكما كرّر أبو نضّارة مراراً وتكراراً، الذنب ذنب بيئة إعلاميّة معاصرة كاملة:

> لم يسبق في التاريخ لجريمةٍ ضدّ الإنسانيّة أن صُوِّرَت يوماً تلو يوم، وحُوِّلَت إلى فرجة بتعاونٍ بين الضحيّة والجلّاد، وبُثَّت على شبكات تلفزة كبيرة، وعلى وسائل التواصل الاجتماعي، وتخلّلتها فواصل إعلانيّة، واستهلكها العامّة، وسُلِّعَت في سوق الفن. (أبو نضّارة 2016b)

بين 2013 و2016، كان سياق تداول الإعلام لصور العنف والفظيع قد تغيّر بأكمله. تشوّشت الحدود إلى حدٍّ استحال معه التفريق بين التصوير السوري الجيّد وبين إعادة التداول الغربيّة السيّئة، بين الناشط الجيّد والشركة السيّئة. كان مقياس التداول وإعادة التداول عالميّاً، واتّصف الفاعلون المشاركون بالتباسٍ أخلاقيٍّ بصرف النظر عن هويّتهم، وعلى هذا جاءت الحلول التي اقترحها أبو نضّارة شاملة.

بالمختصر، بحلول عام 2016، صار التهجير، والهزيمة، والشتات يعنون عدم إمكانيّة حصر النقاش في سوريا؛ التدخّلات العسكرية تعني أنّ العالم في سوريا، والهجرة القسريّة تعني أنّ سوريا متوطّدة في العالم. بالنسبة إلى أبو نضّارة، لم يعد الموضوع يدور حول المعاملة السوريّة، أو معاملة الصور السوريّة، بل حول المثل الذي تضربه سوريا في مسألة معاملة الصور. بأسلوبٍ مشابهٍ، كان ياسين الحاج صالح بحلول تلك الفترة يتحدّث عن عالمٍ «مُسورَن» بالتدريج (الحاج صالح 2017، ص28). لقد توصّل كل من الحاج صالح وأبو نضّارة إلى نتيجتين متوازيتين من نقطتَي انطلاق مختلفتين. كان ياسين الحاج صالح يركّز على الطرق التي يخضع العالم بها لـ«السورنة»، في حين كان أبو نضّارة يفكّر في ضرورة إعادة صياغة التصنيفات، والتقنيّات، والممارسات ذات الوصول العالمي (المصطلح الذي استخدمه هو «كوني») حين يُنظر إليها (ضمنيّاً) عبر عدسةٍ (مفاهيميّة) سوريّة.

الأمر الذي لم يتّفقا عليه اتّفاقاً كاملاً هو وضع الصور، ومن ثم قابليّة تطبيق الكرامة عليها، ومسألةُ محوريّة التقنيّات الإعلاميّة الجديدة، أو هامشيّتها في ما يتعلّق بتداول الصور. بالنسبة إلى

أبو نضّارة والأتاسي، كان للصور والدعم الإعلامي محوريّة في النضال السياسي، بل إنّها أسلحة أحياناً، والتداول غير المتكافئ للصور هو موضع السياسة بحدّ ذاتها. من شأن الصورة الكريمة أن تشكّل ملجأً للمستضعَفين.

غير أنّ ياسين الحاج صالح لم يصبّ تركيزَه إلّا لاحقاً على الإشكالات المتعلّقة بالصور بحد ذاتها. في مداخلته الأحدث في هذا النقاش، التي نُشرت ضمن كتابه الفظيع وتمثيله (2021)، أعاد الحاج صالح نشر المقالة المشار إليها آنفاً إلى جانب مداخلات جديدة. وكان تركيزه، مع ذلك، ما يزال منصبّاً على مسائل التمثيل: أنّ عنف النظام كان، كما وصفه، «عنفاً مخرّباً للأشكال». غير أنّه راهن على إمكانيّة إعادة توظيف صور الفظيع أدواتٍ لشحذ الوعي، لتأمّل الطبيعة البربريّة للنظام.

حين عرضتُ وجهةَ النظر هذه على الأتاسي في حوارٍ مطوّلٍ أجريتُه معه في ديسمبر 2021 لعددٍ خاصّ مرتقب من وورلد ريكوردز ***World Records***، قائلاً: إنّ التحديق في الفظيع على طريقة جورج باطاي قد يشحذ الوعي، أجاب:

> لكنّنا لم نكفّ عن المشاهدة طيلة عشرة أعوام، ولم يحدث شيء! بل على العكس. أخذوا جميع صور قيصر، وأقاموا لها مَعارض. هذا يؤدّي إلى إيذاء المزيد من الناس، وهو ابتذال للعنف. من إساءة التأويل وإساءة الفهم أن نحسب أنّنا اكتسبنا الوعي من خلال هذه الصور. لا يتعلّق الحق في صورة كريمة بالإخفاء، أو عدم النظر... نحن بحاجةٍ دون شك إلى حفظ هذه الصور، كما أنّنا بحاجةٍ إلى إقامة إعدادات مؤسّساتيّة دقيقة لمشاهدتها. لكنْ فكرة أنّ علينا «التحديق» فيها، أو تحويلها إلى معروضات... [يسكت قليلاً] عوضاً عن ذلك، يجدر بنا أخذها بعين الاعتبار، والتعامل معها على أنّها نتيجة لحدوث شيء، ووسيلة تنقل إلى العالم أنّ هذا العنف حدث، وأنّ هذه وحشيّة، بربريّة؛ أمّا الاكتفاء بعرض هذا العنف... حتّى داعش تفعل هذا، تُعِدّ لصورها العنيفة إعداداً مسرحيّاً. وعلى كل حال، هذه ليست مجرّد جثث، إنّهم أشخاص لهم أسماء، لهم أقارب. ما الحقوق التي يملكونها؟ حتّى إنّني قلت هذا لياسين: إن حدث لا سمح الله أنْ صادفتَ صورة لسميرة [الخليل، زوجة ياسين الحاج صالح التي اختطفها جيش الإسلام في 2014 (ملاحظة المترجم: الخطف حدث في نهاية 2013) وما تزال مفقودة]، هل كنت لتريد أن ترى صورتها معروضة في كل مكان؟ وماذا عن رزان [زيتونة، المحامية البارزة التي اختُطفت برفقة سميرة الخليل]؟ كلا. (حوار المؤلف مع محمد علي الأتاسي، 9 ديسمبر 2021)

يستمرّ السجال. إلّا أنّ النقاش كان أوّلاً وقبل كل شيء حول قابليّة تطبيق الكرامة على تداول صور الفظيع بين المثقفين والسينمائيّين السوريّين. وحتّى لو لم يكن يهدف إلى إيجاد تعريف للكرامة، فقد أثبت محوريّة المفهوم.

4.4 المسير عكسيّاً إلى المعركة

في ديسمبر 2011، نودي بإضرابٍ وطنيٍّ، إضراب الكرامة، تعبيراً عن المعارضة اللا-عنفيّة لبشار الأسد وقمعه العنيف للمظاهرات السلميّة التي نظمتها لجان التنسيق المحليّة (مازور Mazur 2021، ص200-203). وكان يوم الجمعة، 25 مارس 2011، الجمعة الثالثة من الثورة السوريّة، قد سُمّي جمعة الكرامة. كما قد تبلور شعار الثورة إلى «حريّة، كرامة، عدالة». تُربط هذه الاستخدامات لمفردة الكرامة بجيل أصغر سنّاً، جيل كانت أجساده، وصوره، واستخداماته للتكنولوجيا موضوعَ النقاش الذي دار بين جيل أكبر سنّاً من المثقّفين والسينمائيّين، والذي حاولتُ في ما سبق أن أعيد بناءه. ظهر هذا الاستخدام الشعبي في وقت كانت الكرامة فيه تُستخدم أيضاً تسويغاً محوريّاً للنظام وأوراقِ مناهضة الإمبرياليّة خاصّته.

يهدف القسم الأخير من هذه المقالة إلى التمعّن في هذين الاستخدامين المتناقضين، بالاعتماد على تحليل المفردة من خلال أمثلة تاريخيّة لاستخدامها وإعادة صياغتها خطابيّاً. هل كانت هذه حالة ممّا يدعوه سكنر «الالتباس الدلالي semantic confusion» نتجت عن سعي «أيديولوجيّين مبتكِرين» إلى «شرعنة شكلٍ من السلوك الاجتماعي اتُفق عموماً على أنّه مشكوك فيه» من خلال استخدام «مصطلح مستحسَن موجود أساساً»؟ (سكنر Skinner 2002، مجلد 1: ص148)

تصطبغ الكرامة فعلاً بشيءٍ من الغرابة في استخدامها المزدوج من قِبل النظام ومعارضيه معاً. فهي توافق محاجّة سكنر بأنّه حتّى أكثر الثوار راديكاليّة «يُجبَرون على المسير عكسيّاً إلى المعركة» أحياناً عن طريق اختيارهم «مصطلحاً مستحسَناً موجوداً أساساً» لتوصيف نضالهم وتقييمه (سكنر Skinner 2002، مجلد 1: ص149-50). نحن هنا بصدد نقطة مهمّة يمكن أن تُحجَب بسهولة عند التفكير في «تغيرات»، أو حتّى «انقطاعات دلاليّة»: أنّ اختيار مفردة قديمة، لدى تجييرها لاستخدامات جديدة، وربّما متباينة مع الاستخدامات السابقة، قد يكون ذا جاذبيّة استراتيجيّة تحديداً لأنّه يسمح للفاعلين أن يستثمروا صلاتِ مجموعةٍ تقييميّة-توصيفيّة أقدم من معايير الاستخدام.

قد يكون هذا حدثَ في سوريا. ففي بداية الثورة السوريّة، تعين حتّى على مناهضيها أن يتعاملوا

مع مشاعر مختلطة تجاه أحد جوانب سياسات النظام وخطابه على وجه التحديد، وهو جانب يرتبط باستخدام مفردة «كرامة». عشيةَ أولى الاحتجاجات في درعا، بعد أن أطاحت المظاهرات ببن علي في تونس، ومبارك في مصر، أومأ بشار الأسد إلى هذا في حوار شهير مع وول ستريت جورنال، تنبّأ فيه أنّ سوريا لن تتأثّر بمدّ الاحتجاجات الذي يُطيح بدكتاتوريّات المنطقة:

> داخليّاً، فإنّ الأمر يتعلّق بالإدارة، وبمشاعر الشعب، وكرامته، بمشاركة المواطنين في اتّخاذ القرارات المتعلّقة ببلدهم، إنّ الأمر متعلّق بقضيّةٍ مهمّةٍ أُخرى. أنا لا أتحدّث بالنيابة عن التونسيّين، أو المصريّين، أنا أتحدّث بالنيابة عن السوريّين، وهو أمرٌ نتبنّاه دائماً، لدينا ظروف أصعب ممّا لدى أغلب الدول العربية، ولكن على الرغم من ذلك فإنّ سوريا مستقرّة، لماذا؟ لأنّك يجب أن تكون مرتبطاً على نحوٍ وثيق جدّاً بمعتقدات المواطنين، هذه هي المسألة الجوهريّة. عندما يكون هناك اختلاف بين سياستك وبين معتقدات الناس ومصالحهم سيصبح لديك هذا الفراغ الذي يخلق الاضطراب، إذنْ فالناس لا يعيشون فقط على المصالح، بل أيضاً على المعتقدات وخصوصاً في الميادين العقائديّة، ولن يكون بإمكانك فهم ما يجري في المنطقة إلّا إن فهمت الناحية العقائديّة للمنطقة. (وول ستريت جورنال 2011)

ما الذي عناه بشار الأسد بـ«مشاعر الشعب وكرامته»، أو بـ«المعتقدات» التي يعيش الناس عليها، أو بـ«الناحية العقائديّة للمنطقة»؟ تقول ليزا وادين، التي تتقصى بفاعليّة كبيرة طريقةَ تعامل السوريّين مع الخطاب العَبَثي لطغمة نظام حافظ الأسد: إنّ هنالك مع هذا ثلاثة «اعتقادات شائعة»:

> هناك ثلاثة اعتقادات شائعة، على الأقل، حول الحياة السياسيّة، تجد لها تعبيراً في الخطاب الرسمي، أوّلاً: إنّ النظام يحمي السوريّين من التهديد الإسرائيلي؛ ثانياً: إنّ هضبة الجولان، وهي الأرض التي احتلّتها إسرائيل في حرب 1967، يجب أن تعود إلى سوريا؛ ثالثاً: إنّ حكم الأسد قد جلب لسوريا استقراراً غير مسبوق، وهذا أمر مرغوب. ويعدّ مثال الحرب الأهليّة في لبنان تذكرة مريرة لنتائج عدم التعايش في ظلّ دولةٍ قويّة.[1] (وادين Wedeen 1999، ص7)

(1) السيطرة الغامضة: السياسة، الخطاب، والرموز في سورية المعاصرة، ليزا وادين، ت: نجيب الغضبان، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2010 – الطبعة الأولى، ص46.

كانت هذه المزاعم الثلاثة –ممانعة إسرائيل، عودة هضبة الجولان، والانضباط السوري مقابل الفلتان اللبناني- محوريّة في الخطاب السياسي لدى نظام الأسد، على الرغم من أنّها بالتأكيد لم تَشغله وفقاً لوادين التي تُسهب في استقصائها لمزاعمه الأقلّ إقناعاً، وتماسكاً، وتوافقيّة.

بعد انطلاق الاحتجاجات ببضعة أسابيع، لخّص شريف كيوان، العضو المؤسّس في تجمّع أبو نضّارة والناطق باسمه، سطوةَ هذه «الناحية العقائديّة للمنطقة» ضمن مقالة نُشرت في لو موند في مارس 2011. أثارت المقالةُ نغمةً كئيبةً على نحوٍ مربكٍ في التعقيبات الغزيرة التي تتنبّأ بالسقوط الوشيك للنظام وما ينبغي أن ينتج عنه من انتقال إلى الديمقراطيّة، أسوةً بدول الربيع العربي الأُخرى. في تنويعة على نظريّة كانتوروفيتش حول الملوكيّة kingship، يصف كيوان بشار الأسد قائلاً: إنّه يملك «جسدين اثنين: جسد الطاغية، وجسد المقاوم». وبينما يحتضر الجسد الأوّل، مثلما كان جسد بن علي قد مات مؤخّراً، يظلّ الثاني «ذا بريق ساطع، يجسّد طموحاً وطنيّاً يغذّيه الحنينُ إلى سوريا الطبيعيّة، التي قطّع أشرارُ سايكس بيكو أوصالَها عام 1916». يمكن استخدام الجسد الثاني استخداماً تضليليّاً لتمويه الأوّل، كما يزعم كيوان، لكن ثمّة أسباب مهمّة تجعله، على عكس بن علي ومبارك، «موضعاً لمقدار من الاعتزاز الوطني»:

> الذي أنجبَته المذلّة المتراكمة منذ هزيمة العرب في يونيو/حزيران 1967، والذي جعل من القائد الشاب ذي العينين الزرقاوين جنراليسيمو دولته، والقائدَ العربي الوحيد القادر على التصدّي للقائد الصليبي العجوز جورج بوش الابن، وكذلك القائد العربي الوحيد الذي ساند فدائيّي حزب الله وحماس، الذين كان يفترض بهم أن يمهّدوا الطريق لتحرير القدس؛ وأخيراً، القائد العربي الوحيد الذي يدّعي أنّه يعمل في سبيل أمّةٍ عربيّةٍ واحدةٍ لا تتجزّأ، خالية من الكيان الصهيوني. على ذلك، فالملك لا يدنو من الموت. عليه فقط أن يُخفي جسد الطاغية المريض خاصّته مستعيناً بقناع المقاوِم المحاصَر داخل قلعة مسعدة السوريّة التي بناها على مقاسه. (كيوان 2011)

عطفاً على كوسليك، يمكن التفكير في وصف جسدَي بشار الأسد من زاوية تراكُب سُلطتين زمنيّتين، الأولى: وهي جسد الطاغية المثير للاشمئزاز والخزي، تنتمي إلى عهد الربيع العربي، والثانية: وهي موضع الاعتزاز الوطني الساطع، تنتمي إلى «استمراريّات» النضال ضدّ الإمبرياليّة، والاستعمار، والصهيونيّة (ستولر Stoler 2016).

السؤال هنا هو: أين موقع الكرامة في هذا الجدول التاريخي؟ نسخة الأسد من الكرامة «أنجبتهـ[ا] المذلّة»، غير أنّها مذلّة وطنيّة لا تُعالَج إلّا من خلال المطالبة بالسيادة الوطنيّة في وجه الاستعماريّات والإمبرياليّات؛ لهذا يسهل، على سبيل المثال، في خطابات بشار الأسد التي تستخدم مفردة الكرامة، إيجاد اطّراد مع خطابات أبيه ومع والد القوميّة العربيّة، جمال عبد الناصر، الذي كان لمدّة قصيرة أيضاً رئيسَ الجمهوريّة العربيّة المتّحدة التي قامت على الوحدة بين مصر وسوريا.

على سبيل المثال: يبدأ الخطاب السنوي لبشار الأسد بمناسبة عيد الجيش بتحية «رجال الكرامة والسيادة والشرف»، الذين يتمثّل دورهم في الدفاع عن «الأرض والعرض»، وتسطير «أروع صور البطولة والفداء في حربكم على الإرهاب وفي تصدّيكم للعدوان [الأجنبي]» (صحيفة البعث 2019). أو في الفقرة التالية من خطاب ألقاه في دار الأوبرا بدمشق عام 2013:

> وأمّا الغرب، سليل الاستعمار وصاحب الختم الأوّل في سياسة التقسيم والتناحر الطائفي البغيض، فهو من سدّ باب الحوار لا نحن. لأنّه اعتاد إعطاء الأوامر للإمّعات، ونحن اعتدنا على السيادة والاستقلال وحريّة القرار؛ لأنّه أدمن الأجراء والأذلّاء، ولأنّنا جبلنا على الكرامة والإباء، وسنبقى.

فلنقارن هذه الفقرة مع الخطاب التالي لجمال عبد الناصر، وهو واحد من خطابات عديدة تزخر بفكرة الكرامة. إنّه خطاب إعلانه الوحدة بين سوريا ومصر تحت اسم الجمهوريّة العربيّة المتحدة عام 1958 أمام مجلس الأمّة المصري، وقد بُثَّ أيضاً عبر الراديو في أنحاء سوريا. إنّها كذلك لحظة شهدت إعادةَ رسم الحدود ما بعد الاستعماريّة لسوريا، ولو لفترة وجيزة. لحظة وخطاب انطبعا في ملامح الثقافة الشعبيّة السوريّة، فقد استُخدم إعلان الراديو هذا، على سبيل المثال، خلفيةً صوتيّةً في المشهد الافتتاحي للفيلم السوري الشهير أحلام المدينة (ملص 1984) الذي يتناول فترةَ ما قبل الوحدة القصيرة بين مصر وسوريا:

> إنّ هذا الجيل من شعب مصر، من تلك الأجيال التي واعدها القدر، لتعيش لحظات الانتقال العظيمة التي تشبه مهرجان الشروق. لقد عشنا ساعة الفجر، ورأينا انتصار النور الطالع على ظلمات اللّيل الطويل. لقد عشنا وشاهدنا فجر الاستقلال. لقد عشنا وشاهدنا فجر الحريّة. وعشنا ورأينا فجر العزّة والكرامة. وعشنا ورأينا فجر القوّة. وعشنا ورأينا الأمل في بناء مجتمع سعيد. واليوم نعيش ونرى فجراً جديداً رائعاً. لقد بدأ مشرق الوحدة.

بالمقارنة بين خطاب بشار الأسد وخطاب جمال عبد الناصر، نجد أنّ المفردة المعبّرة عن الفخر تبدّلت من «عزّة» إلى «إباء»، كما نجد تركيزاً جديداً على «الإرهاب»، غير أنّ مفردة الكرامة لم تتغيّر.

يتكرّر استخدام الكرامة في خطابات بشار الأسد، وحافظ الأسد، وجمال عبد الناصر إلى حدٍّ يسعني معه أن أختار عدداً لا حصر له من الأمثلة.[1] وعلى الرغم من بعض التطوّرات المهمّة – بالتحديد إدخال «الإرهاب» بوصفه تهديداً يساوي على الأقل تهديد الإمبرياليّة والعدوان الأجنبي- يبقى المصطلح حاضراً. يستمرّ استخدام الكرامة للمطالبة بالسيادة الوطنيّة وحفظها، سواء أهدّدتها الإمبرياليّة من الخارج أم الإرهاب من الداخل. والاستقلال، الذي أُنجز بجهد جهيد، هو اللّحظة التي تُدشّنها. فالمصطلح مرتبط بمحدّدات زمنيّة، يُحيل إلى حقبةٍ من السيادة الوطنيّة ومناهضة الاستعمار.

ومع ذلك أصبحت الكرامة أيضاً مطلباً محوريّاً للثورة السوريّة. في الواقع، صار للمفردة انتشار واسع؛ إذْ لم يتوقّف الأمر عند استخدامها بغزارة في الهتافات الشعبيّة والتنديدات بمعاملة النظام، بل راحت تظهر على نحوٍ متكرّر في بيانات المنظمات غير الحكوميّة، والأدبيّات الرماديّة، وأحاديث الناشطين عمّا دفعهم نحو الالتحاق بالثورة في المقام الأوّل. استخدم الناشطون الذين حاورتُهم مفردةَ الكرامة لوصف ما جعلهم يرهنون أنفسهم بنضالٍ ضدّ نظام الأسد، ولتقييم النضال الذي دفعوا جميعهم في سبيله ثمناً باهظاً. وكنتُ، حين يستخدمون المصطلح، أدوّن ملاحظة حول استخدامه، وأسألهم عمّا يعنونه به. لا أحد بينهم قاربَ الكرامةَ من زاوية السيادة الوطنيّة، أو الاستقلال عن نفوذ قوى الإمبرياليّة، غير أنّهم أشفعوا باستخدامهم للمصطلح مقارنةً بين الكرامة والذلّ.

لعلّ حنان حليمة، التي قابلتُها في غازي عنتاب، والتي كانت تعمل لدى المؤسّسة الدوليّة للأنظمة الانتخابيّة، هي من أوجز أفضلَ الإيجاز هذا الجانبَ من التغيّرات الدلاليّة وعلاقتها باستمرار النضال المناهض للإمبرياليّة في الوقت الحاضر.[2] أخبرتني أنّها أُرغِمَت ذات مرّة في المدرسة على ترجمة خطاب حول كرامة الفلسطينيّين ألقاه وزير الخارجيّة آنذاك، فاروق الشرع، خلال زيارة مادلين أولبرايت للبلاد عام 1999 لترويج صفقة سلام باءت بالفشل. بدا الأمر لحنان «نفاقاً محضاً،

(1) للاطلاع على تحليل شامل للعلاقات بين الكرامة والقومية العربية في السياق السوري، بما في ذلك مقارنات مع مصر جمال عبد الناصر، انظر أطروحة دكتوراه جولييت هاركين (2017) Harkin. تحلل هاركين خطاب عبد الناصر هذا في ص194.

(2) حديث مع حنان حليمة، غازي عنتاب، تركيا، 11 أكتوبر 2018.

كون النظام لا يعامل حتى شعبَه بكرامة». عندما طلبتُ منها أن تحدّد ما تعنيه بالكرامة بالضبط، أجابت بقائمة متنوّعة من التجارب والتوقّعات: «الكرامة تعني أن لا حق لأيّ أحد في اضطهاد غيره»، في إشارة إلى معاملة النظام للسوريّين، والمعاملة الإسرائيليّة للفلسطينيّين في آنٍ معاً. لكنّها أردفت: «تعني أيضاً ألّا تستطيع ادّعاء»، كما كانت بعض الجماعات الإسلامية تفعل في زمن حديثنا، «أنّ شخصاً ما ملحد. تعني أن تعيش حياةً كريمةً تختارها بنفسك»، ثمّ عادت بحديثها إلى الدولة: «لا حياةً تُمليها الدولة عليك، فبذلك أستطيع أن أذهب إلى مركز التسوق مرتديةً حجابي إن أردت بدون أن يمنعني حارس الأمن من الدخول». الكرامة، حسب قولها، تلخّص الفروقات بين مطامح الثورة السوريّة، وبين خصمها نظام الأسد، وكذلك الميليشيات الإسلاميّة التي تلوّح بتهمة الإلحاد.

لم تكن حنان متفائلة بتحقق حلمها في العيش بكرامة في سوريا عمّا قريب. «لكن ها هم الناس يتغيّرون ببطء». قالت لي. لقد ذهبتْ إلى اجتماع في جنيف بعدّها جزءاً من مبادرة «حوار ثانٍ track two dialogue» التي رعتها الأمم المتحدة، وضمّ الاجتماع ثوّاراً وموالين للنظام لا يحملون صفة رسميّة. «عندما رآني رجُل أعمالٍ علمانيّ تابع للنظام، امرأةً محجّبةً من الغوطة [ضاحية من ضواحي دمشق ينتمي معظم سكانها إلى الطبقة العاملة] تتحدّث لغات أجنبيّة وتستخدم حاسوباً محمولاً حديثاً، في الحين الذي أمضى هو فيه آخر سبع سنوات عالقاً في دمشق، يعمل على الحواسيب القديمة نفسها، تبيّن لي أنّه شعر بالتخلّف عن الركب فيما تقدّمنا نحن. إنّنا قادرون على تقبّل الآخر؛ أمّا هم فلا».

في هذه الحكاية، سلّطت حنان الضوء على مفارقة، فعلى الرغم من سنوات الحصار العسكري في الغوطة، كان النظام ومؤيّدوه هم من انقطعوا عن العالم. على الرغم من عواقب هزيمتها وتهجيرها، هل هناك أيّ شيء تندم عليه؟ «كلا!». هل تستطيع أن تتخيّل العودة إلى دمشق يوماً؟ «كلا!». ماذا لو رحل بشار؟ «وأجهزة أمنه!». ماذا لو رحلوا كلّهم؟ «حينها أعود. حينها يكون من واجبي أن أعود. لكن أوّلاً، أريد أن أعيش بكرامة. هذا هو الهدف الأول».[1] كما وضحت حنان، الكرامة كانت معيار تصرّفاتها، طريقتها لوصف الفضيلة السياسيّة وتقييمها، ولتمييز الثورة عن كل من النظام والميليشيّات.

في مستهلّ حديثها عن ماهيّة الكرامة، تتناول شعورها بالغضب تجاه النفاق الذي يصبغ

(1) حديث مع حنان حليمة، غازي عنتاب، تركيا، 11 أكتوبر 2018.

الاستخدامات الرسميّة للمصطلح. هذا أمرٌ تردّدَ صداه في سلسلة من أحاديث المثقفين والفئات الأبسط معاً، أحاديث استندت إلى معجم النضال ضدّ إسرائيل كي تقيّم تكوين الدولة المناهضة للاستعمار، عن طريق وصف نظام الأسد بأنّه احتلالٌ على سبيل المثال.[1]

من الأمور اللافتة في استخدام حنان للكرامة أنّه على الرغم من انطوائه على تغيُّر، لم يستلزم انقطاعاً دلاليّاً كاملاً. كانت حنان، حسب صياغة سكنر، «تسير عكسيّاً إلى المعركة» في استخدامها لمصطلح الكرامة. المطالبة بالكرامة، كما تُثبت حنان، هي فعلٌ لغويٌّ تتمثل قوّتُه غير اللفظيّة (الإنجازيّة) –مقصد حنان في المطالبة بالكرامة- في نبذ التصوّرات السابقة للكرامة التي تقوم على تحقيق سيادة وطنية وتموضُع سياسي ضدّ إسرائيل فحسب، وعدّها غير كافية على الرغم من أنّها ربما ما تزال ضرورية. هي الإصرار على المعاملة الجيّدة للسوريّين، مثلما لا بدّ من الإصرار على المعاملة الجيّدة للفلسطينيّين؛ وهي المناداة بـ(إعادة) تأسيسٍ للدولة السوريّة على هذا الأساس.[2] هذا يكشف أنّ حنان تسعى -إن أعدنا صياغة سكنر- إلى تعديل اللّغة المعياريّة المتاحة بما يناسب مشروعها السياسي، كما يُظهر في الوقت نفسه كيف يمكن للّغة المعياريّة أن تضع شروطاً محدّدةً على مشروع حنان من خلال تشريعها له (سكنر Skinner 1978، xii–xiii؛ مقتبَس أيضاً في ريختر Richter 1995، ص132). أو كما قد يضيف كوسليك، إنّ اختيارها للمفهوم يقوم مقام أفقٍ وحدٍّ لمشروعها السياسي في آنٍ معاً.

النتيجة هي إعادة صياغة جزئية لمصطلح الكرامة من اللّغة المعياريّة للاستقلال الوطني والنضال المناهض للإمبرياليّة. ما إن يحدث هذا التحرير المفاهيمي حتّى يتدفّق فيضٌ من الشكاوى بشأن معاملة الدولة ومؤسّساتها في ما يتعلّق بالكرامة، وتعلو مطالَبةٌ بإعادة تأسيسٍ للدولة.

خلال عملي الميداني، تراوح التعبير عن هذا بين محمد نهاد الذي تعرّض للضرب المبرح في أحد الأفرع الأمنيّة بعد سماعه يقول: «تبّاً لذلك الرجُل وكل هذا»، قاصداً شخصاً من حزب الله كان قد جاء ليلقي خطاباً في جامعته بحلب؛ وفادي ديوب، أحد مؤسّسي مكتب التنمية المحليّة، ودعم

---

(1) أذكر من بين الأمثلة ياسين الحاج صالح (2017، ص294)، وتوصيف سمر يزبك للنظام بأنه احتلال في فيلم حديث لرانيا ستيفان (2021).

(2) انظر سكنر Skinner (2002)، فصل 6، للاطلاع على نقاش كامل حول تأويل النصوص التاريخية بوصفها أفعالًا لغوية، والفروقات بين المقصد والحافز، إضافة إلى الفروقات بين القوة غير اللفظية (الإنجازية) illocutionary والقوة التأثيرية perlocutionary للألفاظ. انظر أيضاً أوستين Austin (1975)، ص109-20 وريختر Richter (1995)، ص131.

المشاريع الصغيرة المنبثق من لجان التنسيق المحليّة، الذي أدرك، أوّلَ وصوله إلى فرنسا في العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين، أنّ طابور المواطنين في نقطة مراقبة جوازات السفر يسير أسرع من طابور الأجانب على عكس ما يحدث في سوريا، وأنّ الفرنسيّين لا يخافون من حرس حدودهم؛ وهيڤين جقلي، الكاتبة والناشطة الكرديّة الناجية من حصار اليرموك، التي قالت: إنّ الكرامة تعني أن «لا مزيد من الخوف، من المريع أن يتحتّم على المرء أن يكسر عينه ويطيع»؛ ومحمد دمشقي الذي قال: «ألّا يستطيع أحد أن يسرقني، لا مزيد من الفساد... الكرامة تعني أن أستطيع أن أبدأ عملاً لي، أن أستطيع أن أبيع الذُّرة إن أردتُ في الشارع بدون أن أرشو أحداً من أجل التّفييش [الأذونات الأمنية]»؛ والناشط الشاب سامر بويضاني الذي قال: «الكرامة تعني أن أُعامَل مثل البشر، لا غير»؛ وأخيراً محمد حمّص الذي قال: «إنّها ذلك الشيء غير الملموس. شيء مرتبط بالذات، أو النفس. بعد مقدار من المعاملة السيّئة، يصبح معنى الكرامة أن نقول: كفى! حتّى لو مات مليون شخص اليوم، لن نترك مليون شخص آخر يموتون خلال خمسين سنة. النظام عاملَ الناس مثل قطيع غنم. إنّها اللب – الشيء الذي لا نسمح لأيّ أحد أن يراه. هي ليست كلمة، بل مبدأ. تندلع حروب بسبب الكرامة. إنّها نقيض الذل».[1]

4.5 من أجل الكرامة

كثيراً ما بُوِّبَت أهداف الثورة السوريّة، كما هي الحال مع الربيع العربي عموماً، تحت تصنيفات حقوق الإنسان، والديمقراطيّة، والنيوليبراليّة وخطاباتها (بيات Bayat 2017؛ غوبال Gopal 2020). لكن كل هذه الإفادات بشأن الكرامة ليست قابلة للتبويب بسهولة، كما أعتقد، تحت هذه التصنيفات والخطابات. فهذا ينطوي على خسارة لبعضٍ ممّا دعاه ريموند وليامز التكوينَ التاريخي والسياقي للكلمة المفتاح.

كانت هذه الاستخدامات تذكّر بوجهة نظر لافتة لكوسليك حول الفرق بين المفردات والمفاهيم: «في الاستخدام يمكن أن تخلو المفردات من الالتباس. وعلى النقيض، لا بدّ للمفاهيم من أن تبقى

(1) حوار مع: سراج محمود، غازي عنتاب، تركيا، 19 أبريل 2019؛ محمد نهاد، غازي عنتاب، تركيا، 12 أكتوبر 2018؛ فادي ديوب، إسطنبول، تركيا، 15 أكتوبر 2018؛ هيڤين جقلي، إسطنبول، تركيا، 1 نوفمبر 2018؛ محمد دمشقي، إسطنبول، تركيا، 7 نوفمبر 2018؛ سامر بويضاني، إسطنبول، تركيا، 23 نوفمبر 2018؛ محمد حمّص، إسطنبول، تركيا، 4 ديسمبر 2018.

ملتبسة كي تكون مفاهيم» (كوسليك Koselleck 2004، ص85). يمكننا أن ننظر إلى الكرامة هنا على أنّها مفردة ومفهوم في آنٍ معاً. وبوصفها مفردة، نجد أنّ هذه الاستخدامات جميعها خالية من الالتباس إلى حد بعيد، فهي تحيل إلى لحظة، أو تجربة، أو مثال معيّن لسوء المعاملة. لكن ليس بين هذه الأحاديث التي تتناول الكرامة حديث يدّعي الإحاطة بمعناها المفاهيمي. ليس القصد من هذا أنّ الكرامة يمكن أن تعني أيّ شيء، أو أنّ المفهوم لا حدود له، أو أنّ معناه معلَّق إلى ما لا نهاية؛ إذْ يظلّ للكرامة ما يدعوه كوسليك «أفقاً زمانيّاً» و «مساحة تجربة» معيّنَين، يشملان احتجاجاً على سوء المعاملة، ومطالبةً بإعادة تأسيس الدولة، وعلى نحوٍ ضمني، الرفضَ الاستراتيجي لنبذ المطلب المناهِض للاستعمار بالسيادة الوطنيّة، ومعارضةً للإمبرياليّات والاستعماريّات الجارية كالصهيونيّة وغزوات الولايات المتّحدة للعراق.

ثمّة توازيات مع المعاني المتغيّرة لحقوق الإنسان على مدار القرن العشرين، التي يُبيّنها بارثا تشاترجي. وفقاً لتشاترجي، لقد ظهر المعنى المبكّر لحقوق الإنسان في كنفِ «مساحة جديدة للأمميّة» أوجدَتها حركةُ عدم الانحياز في وجه عالَم الحرب الباردة المستقطَب. يقول تشاترجي: إنّه في مؤتمر باندونغ عام 1955 «لم يكن لدى أحد أي شك بشأن المشكلة الرئيسيّة لحقوق الإنسان في العالم: استمرار الاستعماريّة والتمييز العنصري». وتمثّلت الطريقة الوحيدة لإرساء حقوق الإنسان في «مبدأ حق الشعوب والأمم في تقرير مصيرها». من هذا المنطلق، وبما يذكّر باستخدامات الأسد وعبد الناصر للكرامة، كانت حقوق الإنسان «حقاً جمعيّاً في الحكم الذاتي لكل دولة تأسّست على السيادة الشعبيّة» (تشاترجي Chatterjee 2016، ص329).

غير أنّ حقوق الإنسان في ما بعد «قولبتها ثلاثةُ تطوّرات تاريخيّة شهدتها ثمانينيّاتُ القرن العشرين» في جملةِ ما يسمّيه تشاترجي «خطاباً جديداً للمواطنة العالمية cosmopolitanism». كانت هذه الظروف الثلاثة كالتالي: «أوّلاً: اتّجه العديد من الأنظمة ما بعد الاستعماريّة في آسيا وإفريقيا إلى الأوتوقراطيّة، والسلطويّة، والفساد، والعنف، ما أفضى إلى قصور شديد في الاعتناء بالمواطنين وحمايتهم». ثانياً: اتّساع حركة التجارة والأموال العالميّة. ثالثاً: انهيار الاتّحاد السوفييتي. ضمن هذه «المساحة الخطابيّة»، يُظهر تشاترجي كيف «بدأ سؤال حقوقٍ على مستوى عالمي يتراجع إلى التخوف الليبراليّ الكلاسيكيّ على حماية الحقوق الفرديّة في الحريّة والمساواة». إضافة إلى ذلك، ظهر خطابُ حقوق إنسان جديدٌ في ثمانينيّات القرن العشرين «تسويغاً للتدخل في نطاق

سيادة الحكومات غير الغربيّة من قِبل مجتمع مدني عالمي يتصرّف نيابةً عن الإنسانيّة نفسها» (تشاترجي2016 Chatterjee، ص330).

أمّا النصف الثاني من هذه القصّة فمعروف على وجه التحديد، وكثيراً ما يُرجَع إليه في مختلف النظريّات النقديّة التي تتناول الحاضر. هذه أيضاً هي العدسة التي تُقرأ الثورة السورية من خلالها عموماً: مثال آخر على خطاب عالمي لحقوق الإنسان والإنسانية وتجاوزات النيوليبراليّة (على سبيل المثال: بيات Bayat 2017؛ غوبال Gopal 2020). عوضاً عن ذلك، أريد أن أفكّر وفق خطوطٍ منهجيّة ونظريّة مختلفة. لقد دلّ النقاش بين المثقفين والسينمائيّين السوريّين الذي أُعيد بناؤه آنفاً على أنّه قد يكون من شأن عدسة الخطاب العالمي أن تحجب الطرائق الأكثر تعقيداً لاستخدام المفردات، وأنّ المفاهيم تنشأ وتتّخذ شكلاً، وكذلك مساحة تجربتها وآفاق توقعها وهدفها النقدي (كوسليك Koselleck 2004، ص79-81).

عوضاً عن قراءة المطالبة بالكرامة على أنّها مثالٌ لتغيُّرٍ خطابيٍّ عالميٍّ قولبَته قوى تاريخيةٌ عالميّةٌ، أريد أن أفكّر على نحوٍ يتوافق مع «النظريّة النقديّة الهادئة» لفادي بردويل. لتحقيق ذلك، لا يدّعي ما تبقى من هذه المقالة أنّه يقدّم «القول الفصل بشأن وضع العالم»، بل هو يقترح النظر إلى المطالبة بالكرامة على أنّها «أداءٌ نشيطٌ، وتدخُّلٌ استراتيجيٌّ في مساحةِ مشكلة» (بردويل Bardawil 2019، ص177). ضمن مساحة المشكلة هذه (سكوت Scott 1999)، أو «مركّب السؤال والجواب» كما يسمّيه كولينغوود (كولينغوود Collingwood 1939)، يمكن النظر إلى المطالبة بالكرامة على أنّها الحلّ لمشكلةِ معاملةٍ يطرحها نظام سوريا ما بعد الاستعماري. يهدف القسم الأخير من هذه المقالة إلى «المحاجّة العكسية من الحلّ إلى المشكلة» (كولينغوود Collingwood 1939، ص70)، ومن ثمّ إلى محاولة تلخيص ماهيّة مشكلة المعاملة تلك، ومن خلال ذلك إلى توضيح السبب الذي جعل الكرامةَ –لا الديمقراطيّة، أو حقوق الإنسان، أو الشيوعيّة، أو الخبز... إلخ- هي التي تنبثق بوصفها المطلب المحوريّ للثورة السورية.

كما قال فادي بردويل: «كان من شأن الحراكات السياسيّة الجماهيريّة التي انتشرت في أنحاء العالم العربي وطالبت بالكرامة في وجه عقودٍ من الذلّ على يد الأنظمة ما بعد الاستعماريّة أن تزيح الغرب من مركز الممارسة السياسيّة التحرريّة الجماهيريّة العربيّة» (بردويل Bardawil 2019، ص181). يطرح بردويل سلسلة من الأسئلة السياسيّة الملحّة بشأن المخاوف النظريّة من الربيع العربي، لا سيّما مخاوف ما يسمّيها «نزعة التعالي المناهضة للإمبرياليّة» (ص176). يقترح أنّ الخطر

يكمن في أنّ هذه النظريّة النقديّة التي تعمل على مقياس الخطابات العالميّة «قد تلعب دوراً في طمس النضالات التحرريّة». عوضاً عن ذلك، يدعو إلى وعي تجاه «وجوب ترجمة المفاهيم وإزاحتها وتوسيعها بحيث تُعرب عن نظريّة نقديّة متناغمة مع انبثاق الجِدّة في العالم» (بردويل Bardawil 2019، ص177).

وكما قال كيوان: السيادة الوطنيّة ومناهضة الإمبرياليّة والصهيونيّة هي الأسباب الرئيسيّة التي وفّقت تاريخيّاً بين السوريّين والنظام وسياسته. وقد وصفها النظام في خطابه بأنّها ما يمنح الكرامة لسوريا، وكان يعرفها تمام المعرفة، ويشعر أنّه يستطيع التعويل عليها، كيلا نقول: يستغلها، حتّى عام 2011 بل وبعده.

يتمثّل الجانب التوافقي الآخر من خطاب سوريا ما بعد الاستعماري في ما يُعبَّر عنه غالباً بمصطلح «الخبز»، وهو تعبيرٌ مختصرٌ عن توفير «شبكة أمان» اقتصاديّة مقابل التنازل عن الحريّات السياسيّة[1]. لقد صرّح حافظ الأسد ذات مرّة عن هذه المقايضة بلا مواربة في حكاية يرويها المؤرّخ حنّا بطاطو ويستخدمها لشرح الدور المحوريّ الذي تلعبه سياسة النظام الاقتصاديّة في كسب المساندة الشعبيّة:

> «الناس لهم مطالب اقتصاديّة في الدرجة الأولى»، يتطلّعون إلى الحصول عليها، من مثل قطعة من الأرض، أو بيت، أو سيارة، أو ما شابه، وأنّه يستطيع تلبية تلك المطالب «بشكل أو بآخر». وأضاف: هناك فقط «مئة شخص، أو مئتان بالكثير» ممّن «يعملون جديّاً بالسياسة»، أو يتّخذون منها مهنة لهم، و«هؤلاء سيكونون ضدّه مهما فعل». وخلص إلى أنّ «سجن المزّة [سجن سيّئ السمعة للمعتقلين السياسيّين في دمشق] أصلاً مبني من أجل هؤلاء»[2]. (بطاطو 1999، ص205-6)

عطفاً على بطاطو، يحاجّ عالمُ الاجتماع والصحفي الاستقصائي أناند غوبال بأنّ مقايضة الحريّات السياسيّة بشبكة الأمان الاقتصاديّة شكّلت ما يسمّيه «العقد الاجتماعي العربي» ما بعد الاستعماري

---

(1) يستخدم أناند غوبال مفردة «الزبدة» عوضاً عن ذلك، ولعله اختيار غير موفق بما أن الزبدة ليست من الأطعمة واسعة الانتشار في المنطقة، وقد كان «الخبز – العيش» في الواقع مطلباً محورياً للثورة المصرية (عيش، حرية، عدالة اجتماعية) (غوبال Gopal 2020).

(2) فلاَّحو سورية: أبناء وجهائهم الريفيين الأقل شأناً وسياساتهم، حنا بطاطو، ت: عبد الله فاضل ورائد النقشبندي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2014 – الطبعة الأولى، ص386.

في كامل المنطقة؛ أمّا عن سوريا، فيقول: إنّها على الرغم هذه المقايضة، لم تخضع لسيطرة كاملة، ولم تَعدم الحريّة تماماً من الناحية السياسيّة، بل أتيح المجال لبدائل من أشكال التمثيل، وحتى النفوذ السياسي عن طريق شبكة اتّحادات تنظّمها الدولة، نظام يسمّيه «النقابويّة». كانت هذه المقايضة تقوم على أساس هو:

> على الرغم من هذه المنافع [الاقتصاديّة] لم تتمتّع الجماهير بأي حقوق سياسيّة تقريباً؛ إنّ مبدأ توفير شبكة أمان مقابل التخلّي عن الحريّة السياسيّة هو العقد الاجتماعي العظيم الذي دعّم الأنظمة العربيّة: غرف تعذيب وزبدة. ما من انتخابات، ولا صحافة حرّة، ولا أحزاب معارضة، ولا قضاء مستقلّ، ولا اتّحادات مستقلّة، ولا حق في الإضراب. عن طريق وقاية أفقر المواطنين من عنف السوق، عرّضت الدكتاتوريّات رعاياها لعنف النظام السياسي الصريح. (غوبال Gopal 2020)

يتابع غوبال متحدّثاً عمّا يسمّيه سلسلة من «عمليّات إعادة الهيكلة النيوليبراليّة»، التي عرّضت السوريّين لعنف السوق، وفي الوقت نفسه «حرمتهم نقابيّاً» من شكل التمثيل والنفوذ المحدودين اللّذين كانوا يملكونهما من خلال هياكل واتّحادات عماليّة بعثيّة متعدّدة. وكان حلّ المؤسّسات النقابويّة بدوره يعني أيضاً تصفية الوسائل الهيكليّة التي تتيح ممارسة الضغط على الأنظمة غير الشعبيّة. والنتيجة، وفقاً لغوبال، أنّ السوريّين بحلول عام 2011 لم يملكوا وسائل للانخراط في السياسة الطبقيّة الثوريّة، فاضطرّوا عوضاً عن ذلك أن يلجؤوا إلى العنف المستنِد إلى النسب والجوار، معبّرين عن مطالبهم أوّلاً من خلال ما يسمّيه أفكاراً ليبراليّة -أي الحقوق السياسيّة والإنسانيّة- ثمّ من خلال أشكال شعبويّة من الإسلام السياسي.

يصف غوبال الانعطاف النيوليبرالي بأنّه شيءٌ يشبه الـ فارماكون بالنسبة إلى الثورات العربيّة؛ إذْ خلق الظروف الاقتصاديّة الداعية للثورة، وشكّل في الوقت نفسه سبب اندثارها: «المأساة الأعمق للربيع العربي». يقول غوبال: «ليست مجرّد أنّ الثوّار أخفقوا، بل أنّ بذور هزيمتهم كانت مزروعة قبل رفع أوّل لافتة احتجاجيّة واحتلال أوّل ميدان بزمنٍ طويل». غير أنّ الأمل لم يُفقَد بالكامل، وكفّة النظام الراجحة حاليّاً ليست عصيّة على أن تطفّ: «من الممكن تخيّل انتفاضة منتصرة، لأنّ هناك واحدة: تونس. لقد أنتجت هذه الثورة الانتقالَ الديمقراطي الوحيد بين دول ربيع 2011 العربي، فنجحت تونس في التحوّل من الأوتوقراطيّة النيوليبراليّة إلى الديمقراطيّة النيوليبراليّة».

التحليل أنيق، والمحاجّة مقنعة غالباً، لكنْ هل كانت الثورة السوريّة ثورةً أخفقتْ في تحقيق الديمقراطيّة؟ وهل كانت ثورة من أجل الديمقراطيّة أصلاً؟ وإذا كانت الثورة السوريّة وليدة تغييرات هيكليّة نشأت عن حلّ العقد الاجتماعي ما بعد الاستعماري، فلماذا أصرّ السوريّون صراحةً على أنّ نضالهم لم يكن في سبيل الخبز ولا بسبب مظالم اقتصاديّة، بل بالأحرى في سبيل الكرامة؟ في حادثة شهيرة، على سبيل المثال، حين ردّت الناطقةُ باسم بشار الأسد على أولى مظاهرات درعا، في الجنوب السوري، متعهّدةً بالحدّ من الفقر في المناطق النائية، جاء ردّ متظاهري درعا على شكل الهتاف الشهير: يا بثينة يا شعبان الشعب السوري مو جوعان. لقد كُرِّرَت هذه الحادثة على مسمعي خلال عملي الميداني، ونوقشت مؤخّراً على أساس البيانات الكميّة، واقترح علماء سياسة من أمثال: ليزا وادين، وسونيا فينر، وكيفن مازور أنّ «التدابير الاقتصاديّة مُشعرات تحشيد ضعيفة للغاية خلال الشهور الأحد عشر الأولى من الانتفاضة السوريّة» (وادين Wedeen 2019، ص173؛ انظر أيضاً مازور Mazur 2021).

لا يقترح هذا بالضرورة أنّ المطالبة بالكرامة تتعارض مع المظالم الاقتصاديّة، بل بالأحرى أنّه لا يمكن اختزال الكرامة بمطالبة بحقوق اقتصاديّة، أو، بالعودة إلى مصطلحات كولينغوود، لم تكن الكرامة جواباً عن سؤال اقتصادي. في الواقع، بما أنّ السوريّين عاشوا كل هذه المدّة في ظلّ «عقد اجتماعي» تنازلوا بموجبه عن الحقوق السياسيّة لصالح الأمن الاقتصادي، وفقاً لمحاجّة غوبال الأنيقة، فلا بدّ من أنّهم كانوا واعين إلى حدٍّ كبيرٍ بالتعسّف الذي تنطوي عليه مقايضةُ هذا بذاك. ما أُعطيَ بيد أُخِذَ مؤخّراً بالأخرى، وعلى ذلك عاد السوريّون بوفاض خالٍ. تطرح حقيقةُ هذه المقايضةِ سؤالاً ملحّاً آخر: كيف للسوريّين أساساً أن يجعلوا المظالم الاقتصاديّة المطلبَ المحوريّ لثورة؟[1]

إذنْ هل كانت الثورة السوريّة ثورةً «ليبراليّة» من أجل الديمقراطيّة وحسب؟ أو ثورةً تحدّثت ضمن خطاب حقوق الإنسان العالمي؟ إن كان ذلك، فمن الضروري تفسير لماذا لم تكن الديمقراطيّة وحقوق الإنسان مطالبَ محوريّة. لو أنّ هذه الخطابات مهيمنة هكذا، لماذا لم تُستخدم ببساطة لصياغة المطالب الثوريّة؟ لقد اقترحتُ آنفاً أنَّ الجدال في هذا الاتّجاه يعني الاستخفاف بالمصداقيّة واسعة الانتشار لخطاب النظام المناهض للاستعمار، وكذلك بالسطوة التي يمكن للمعارضين اكتسابها

(1) هذا بالطبع لا يقنع المؤرخين وعلماء الاجتماع الماركسيين الملتزمين من أمثال: جوزيف ضاهر و جلبير الأشقر، اللذين يجادلان بأن الظروف الاقتصادية كانت مع ذلك تحتّم هذه الانتفاضات. (أشقر Achcar 2013؛ ضاهر Daher 2019).

من خلال إظهار جوانب نفاقه للعيان. لكنْ ثمّة مجموعة أخرى من الأسباب التي تجعل الديمقراطيّة وحقوق الإنسان وغيرها من المصطلحات الليبراليّة عاجزةً عن القيام بدور مطالب جامعة.

خلال العمل الميداني، لا سيّما في الحوارات مع ناشطين إعلاميّين، وأعضاء في منظّمات المجتمع المدني، كثيراً ما ذُكرت الديمقراطيّة بوصفها هدفاً محوريّاً. غالباً ما بدا أنّه كلّما ازدادت مهنيّة الناشط كثر استخدامُه لهذه الخطابات بعدّها اصطلاحاً للتعبير عن المظالم وتوضيح المطالبات بالمساندة الدوليّة. لكن في العموم، عقب غزو العراق واحتلاله عام 2003 والسياق الأوسع لـ«الحرب على الإرهاب» -التي أدّت أيضاً إلى تهجير جماعي للعراقيّين إلى سوريا- فقدت قضيّة الديمقراطيّة مصداقيّتها على نحوٍ واسع. ليس المقصود بهذا قول: إنّ الديمقراطيّة لم تصبح مطمحاً مهمّاً لدى بعضهم، ولا إنكار منزلتها المحوريّة في الممارسة الثوريّة أحياناً ضمن العديد من المناطق المحرّرة في سوريا (ياسين كساب والشامي Yassin-Kassab and Al-Shami 2016؛ غوبال Gopal 2018؛ منيف Munif 2020). لكن بات من المستحيل أن تقوم الديمقراطيّة بدور مطلب جامع.

كما في دول أخرى في المنطقة، أصبحت الديمقراطيّة (أكثر بالتأكيد ممّا هو الحال مع حقوق الإنسان والإنسانيّة) شعاراً ارتبط بالتدخّل العسكري الغربي، يُلوَّح به تسويغاً تهكّمياً لمشروع إمبريالي، وعلى ذلك نُبذ بهذه الحجّة في خطاب النظام والإسلاميّين معاً.[1]

كانت سوريا قد شهدت حراكاً اجتماعيّاً وسياسيّاً قبل ذلك بوقتٍ غير طويل، لكن هذا حدث بعد وفاة حافظ الأسد، وقبل أحداث العراق و«الحرب على الإرهاب». في عام 2000، ازدهرت سلسلة من منتديات النقاش ضمن ما عُرف بربيع دمشق، وهو حراك كان أشدّ تجذّراً بكثير في لغة الحقوق السياسيّة والإنسانيّة، استمدّ إلهامَه من انهيار الكتلة الشيوعيّة، ودعا على نحوٍ متكرّرٍ إلى تحوّلٍ نحو الديمقراطيّة وتمتينِ المجتمع المدني. لقد ناقشت إليزابيث سوزان كساب قائلة: إنّ ربيع دمشق كان بشيراً للثورة السوريّة عام 2011. وعلى الرغم من أنّها جاهدت لتوضح أنّها «لا أحاجج هنا أنّ الكتابات والأفكار أدّت إلى الحركات على نحو سببيّ»، فقد حاجّت على الرغم من ذلك أنّ هنالك اطّراداً: «تشابه بين المخاوف والتوق والمساعي التي عبّرت عنها» نقاشاتُ المثقفين السوريّين حول

(1) انظر، على سبيل المثال، مناقشة توماس بييريت للديمقراطية بسوريا في أوساط العلماء الإصلاحيين. ما يثير الاهتمام على وجه التحديد هو أنه حتى الذين يناصرون الديمقراطية من حيث المبدأ، ولا يرون تعارضاً بينها وبين القيم والمبادئ الإسلامية، يجادلون أنها وتحديداً في سياق سوريا «سوف «تُستغل من قِبل قوى الغرب المتعسفة»». (بييريت Pierret 2013، ص136).

الديمقراطيّة وحقوق الإنسان عام 2000 وبين احتجاجات السوريّين عام 2011[1] (كساب Kassab 2019، ص148). وسواء أكانت الحال كذلك أم لا، فإنّ تقريرها يخفق مجدّداً في الاشتباك مع السؤال حول ما جعل المطلب في 2011 يكون الكرامة، لا الديمقراطيّة كما كان في العقد الأوّل من القرن الحادي والعشرين.

برأيي، إنّ ألمعيّة مطلب الكرامة، نظراً إلى السياق الأيديولوجيّ، والتاريخيّ، والسياسيّ في سوريا والمنطقة الأوسع، تكمن بالضبط في قدرته على الإبحار بين نارَين هما: الحقوق الاقتصاديّة والسياسيّة، وكذلك بين خطاب حقوق الإنسان المرتبط بالحاضر وبين خطابٍ ما بعد استعماري مرتبط بالماضي. تبدأ النظريّتان: الليبراليّة والماركسيّة كلتاهما بمعضلةِ تقديم أحد شكلَي الحقوق على الآخر، سواء صيغ ذلك على شكل «الترتيب المعجمي» لـ رولز Rawls بين الحريّة والمساواة أم كما في ماديّة ماركس التاريخيّة. لقد عاش السوريّون مصاعب تقديم إحدى مجموعتَي الحقوق على حساب الأخرى، غير أنّ مطالبتهم بالكرامة لم تنطوِ على سعيٍ نحو استبدال الحقوق السياسيّة بالاقتصاديّة، فالمطالبة بالكرامة لم تستلزم محاجّة حول التعارض والأولويّة بين هذه وتلك.

كان بوسع المطالبة بالكرامة أيضاً أن تستثمر صِلات محدّدة ضمن الخطاب الشعبي ما بعد الاستعماري في ما يتعلّق بالسيادة الوطنيّة ومناهضة الصهيونيّة. غير أنّ الكرامة تمتدّ لتشمل مطلباً سياسيّاً بإنهاء الإبعاد عن المؤسّسات السياسيّة؛ والمطلبَ الاقتصادي بعيش حياة كريمة؛ أي: الحصول على فرص عمل وتحصيل عيش كريم بدون الاضطرار إلى الهجرة لأسباب اقتصادية؛ وإنهاء الامتيازات المرتبطة بالنخب في سوريا والغرب من خلال رفع مستوى معاملة عموم السوريّين؛ وامتلاك الحق في ممارسة الشعائر الإسلاميّة علناً أمام علمانيّةِ النظام التمييزيّة التي كثيراً ما كانت قناعاً للطائفيّة؛ وحتّى على مستوى عالمي، امتلاك الحق في التكلّم بلغةٍ عالميّةٍ إلى آذان صاغية في ما يتعلّق بشرعيّة نضال السوريّين.

لم يكن الغرض من هذه المقالة تقديم تعريف لـ «تصوّر» جديد للكرامة، بل بالأحرى التفكير عبر نقديّاتٍ محدّدةٍ قُدّمت حول الثورة السوريّة، ومطالبها، وإخفاقاتها، ونقاشاتها الثقافيّة، في الوقت الذي يُنظر فيه إلى كل ذلك حصراً، أو في المقام الأوّل من خلال الخطابات العالميّة ونقديّاتها،

(1) تنوير عشية الثورة: النقاشات المصرية والسورية، إليزابيث سوزان كساب، ت: محمود محمد الحرثاني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2020 – الطبعة الأولى.

كالإنسانيّة، أو حقوق الإنسان، أو النيوليبراليّة. ما أحاجّ به هنا هو أنّه لا يجدر اختزال سوريا، وكذلك الثورات الأخرى في المنطقة العربيّة خلال العقد الأخير، في ثورة مخفقة من أجل الديمقراطيّة، ولا حصرها في كونها مسعى مضلَّلاً (أو حتى وضيعاً) من ليبراليي الأمر الواقع إلى تقديم الحقوق السياسيّة على الاقتصاديّة، تُحبطه مناورات الإسلام السياسي الشعبوي، أو السُّلطويّة.

عوضاً عن ذلك، سعت المقالة إلى إعادة التفكير في جزءٍ محدّدٍ من تاريخ الثورة السوريّة الفكريّ والمفاهيميّ وفقاً للمصطلحات التي استخدمها أبناؤها. لا لأنّ هذه المصطلحات تملك معنى داخليّاً متحفّظاً يرتبط بفَلَكٍ سوريّ، بل لأنّ هذه المصطلحات قادرةٌ على المحاجّة في وجه الخطابات العالميّة، وإن يكن على نحو مهذّب. من هذا المنطلق، سعيتُ إلى إظهار الطريقة التي استُخدم بها مفهوم الكرامة كأداة، بل حتّى كسلاح، في النضال ضدّ النظام، وكذلك ضدّ مجموعةٍ من الظروف التكنولوجيّة.

اليوم، يسود شعورٌ مفاده أنّ الثورة انتهت بخسائر لا تُحصى، لكنْ سبب شعور الهزيمة هذا لم يكن أنّ الكرامة كانت سلاحاً غير مُجدٍ، بل أنّ النظام وحلفاءه امتلكوا ترسانةً أشدّ وحشيّة قهروا بها المعارضين. في سبيل استيعاب خطاب الثورة، ما ينبغي أن يحتلّ محورَ تفكيرنا النقدي الذي يتناول سوريا هو استخدامات الكرامة والروابط والاختلافات بينها وبين المطالب الأخرى كالديمقراطيّة، وحقوق الإنسان، والحقوق السياسيّة، والحقوق الاقتصاديّة.

الوِحْدَاتُ اللُّغويّةُ المُرْتَبِطَةُ بِالأَحْدَاثِ السُّوريّةِ
في الدّرَاما الإذاعيّة-حَيُّ المطارِ أُنْمُوْذَجَاً

سمر صالح العمري

دمشق 2022

بدعمٍ من مؤسّسة اتّجاهات ثقافة مستقلّة

بالتّعاون مع المجلس العربي للعلوم الاجتماعيّة

والصّندوق العربي للثّقافة والفنون-آفاق

المقدّمة

ترافقت التّغيّرات الاجتماعيّة والسّياسيّة التي بدأت تعيشها سوريا منذ عام 2011 مع تغيّراتٍ لغويّةٍ، وتدرّجت هذه التّغيّرات اللّغويّة مع تدرّج الحالة السّوريّة، بدءاً من الحراك السّياسي وتعدّد المواقف، وتبنّي كلّ طرفٍ من الأطراف لمصطلحاتٍ ومفاهيمَ توصّف الواقع وتعرّفه تبعاً لرؤيته السّياسيّة (ثورة، أزمة، انتفاضة، شبيح، مندس)، وقد طالت هذه الانقسامات اللّغويّة معظم مناحي الحياة الواقعيّة، والافتراضيّة، والفنيّة، والإعلاميّة، فمثلاً: كان يوجد لكلّ منطقةٍ سوريّةٍ صفحتان على الأقل على الفيسبوك إحداهما تحمل اسم (تنسيقيّة)، والأخرى تحمل اسم (شبكة أخبار)، وبهذا دخلت اللّغة معترك الصّراع وبقوّة، فلم يعد الموضوع مرتبطاً بتعدّد التّسميات، بل دخلت بعض المفردات في إطار المحرّم الذي لا يمكن ذكره في العلن، أو عبر وسائل الاتّصال، ولا يقتصر هذا المحرّم على الألفاظ المرتبطة بالمواقف، بل تعدّاه إلى كل ما يمكن أن يشكّل خطراً كمفردة (ساحة) التي ما تزال إلى اليوم من الكلمات التي لا يمكن إرسالها في رسالةٍ نصيّةٍ عبر خطوط الهواتف النّقالة في سوريا. ومع تحوّل النّزاع إلى نزاعٍ عسكري أصبح السّوريّون خبراء في تمييز أنواع الأسلحة بدقّة، وفي استخدام مفرداتها في حياتهم اليوميّة، حتّى إنّ بعض الأغنيات السّوريّة التي أنتِجَت في الدّاخل السّوري كانت تصف المحبوبة بأسماء بعض أنواع الأسلحة، ومع تصاعد الأوضاع ودخول البلد بأزماتٍ خدميّةٍ واقتصاديّةٍ كبيرةٍ تولّدت عباراتٌ جديدةٌ تواكب هذه الأوضاع، فأصبح سؤال (كيف الكهربا عندكن؟) يلي السّؤال عن الأحوال ويسبقه أحياناً. وكذلك الأمر بالنّسبة للجوانب الاجتماعيّة الأخرى؛ فعبارة: (أخدنا السّلّة) أصبح مقصدها واضحاً لجميع السّوريّين، و(واقف ع الدّور) التي تعني: لا تنتظروني. أمّا فيما يخصّ الوحدات اللّغويّة المرتبطة بالجوانب الأمنيّة، فلا يمكن القول: إنّها من المستجد، فالسّوريّون يستخدمونها منذ عقود، ولكنْ ربّما كان الاختلاف في الفترة الأخيرة في نسبة تواردها وشيوعها بسبب تأزّم الأحوال وزيادة السّيطرة الأمنيّة.

والاهتمام برصد هذه الوحدات يعود إلى أسبابٍ كثيرة، منها: أنّ الدّراسات المهتمّة باللّهجات المحكيّة قليلة نسبيّاً، وذلك لأنّ معظم الباحثين اللّغويّين يفضّلون الاتّجاه إلى دراسة الفصحى، أو الفصيحة بأعلى تقدير، لتجنّب الانتقادات التي قد تلحق بهم بسبب هالة القدسيّة التي تلفّ العربيّة الفصحى، وعدم رغبة القائمين على البحث اللّغوي بطرق باب العاميّات الإشكالي. ومنها أيضاً أنّ معظم الدّراسات التي اهتمّت بدراسة لغة الواقع السّوري الرّاهن اهتمّت بدراسة الجوانب اللّغويّة التي تعكس المواقف السّياسيّة بالدّرجة الأولى؛ أي: لغة بدايات الحراك السّوري؛ أمّا لغة الحياة اليوميّة للسّوريّين في ظلّ الحرب على امتداد هذه السّنوات، فلم تكن موضع اهتمام معظم هذه البحوث، على الرغم من أنّ هذا النّوع من البحوث الذي ينتمي إلى علم اللّغة الاجتماعي يقدّم نتائجَ مزدوجةً لغويّةً واجتماعيّةً في آنٍ واحدٍ، فهو يراعي الجوانب: التّركيبيّة، والدّلاليّة، والتّداوليّة للوحدات المرصودة.

أمّا الاهتمام بدراسة لغة الدّراما على وجه التّحديد، فيرجع إلى خبرة الباحثة السّابقة بتحليل الخطاب، وبالتّالي إدراكها المسبق لمدى امتلاك هذا النّوع من النّصوص الحواريّة التي تعتمد على اللّغة بالدّرجة الأولى من موارد تخدم هدف الدّراسة، إضافةً إلى شهرة وجماهيريّة هذا النّوع الفنّي، وفي الوقت ذاته قلّة الدّراسات التي اهتمّت بتحليل لغته، مع ضرورة التّنويه إلى أنّ تركيز الباحثة على النّتائج اللّغويّة والاجتماعيّة للدّراسة أكثر من النّتائج الفنيّة، قد يرتبط بتخصّص الباحثة اللّغوي، ولكن في الوقت نفسه هو دليل على أنّ المادّة التي اعتُمدت كعيّنة كانت غنيّةً وقدّمت نتيجةً لغويّةً حقيقيّة.

خلفيّة الدّراسة

تشير العديد من الدّراسات إلى دور الإنتاجات اللّغويّة في أشكالها كافةً في نقل صُوَر الحياة الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والسّياسيّة لمجتمعاتها عبر صيغها وتراكيبها (**الشّويرخ، 2017، 73**) كما تؤكِّد هذه الدّراسات أهميّة تحليل المتون اللّغويّة للمجتمعات لمعرفة بُناها الاجتماعيّة (**العصيمي، 2018، 48**). وعن الجدوى من تحليل الإنتاجات اللّغويّة للأعمال الأدبيّة والفنيّة المتخيّلة نشير إلى أنّ «دراسة استجابات الجمهور في العالم الأدبي المتخيّل تعزّز من فهم استجابات الجمهور في العالم الحقيقي المعيش، ومن فهم العالم الأدبي المتخيّل نفسه على حدٍّ سواء». (**عبد اللّطيف، 2021، 487-488**). وفيما يخصّ المضامين الاجتماعيّة للإنتاجات الإبداعيّة السّوريّة على وجه التّحديد ذُكِر أنَّ «الأعمال السّياسيّة السّاخرة والأفلام والنّكات هي الأماكن التي تسكن فيها الحيويّة السّياسيّة السّوريّة، وفيها يزدهر الوعي المعارض والنّقد. فالتّجاوزات الفنيّة هي أماكن السّياسة، وفيها التّفاعلات بين تجارب النّاس وردودهم عليها» (**وادين، 2010، 208**).

وبالانتقال إلى الواقع السّوري الرّاهن يلحظ أنّ هنالك تغيّرات لغويّة واضحة رافقت التّغيّرات السّياسيّة والاجتماعيّة التي بدأت في عام 2011، ومِمَّا ذُكِر في هذا السّياق: كان للّغة حضورها في الصّراع الميداني السّوري، فنتيجة لما يمكن تسميته (احتياجات التّسمية) فُتِح الباب أمام العديد من الابتكارات اللّغويّة، فتمكنت اللّهجات السّوريّة من توليد مفرداتٍ جديدة، كما غيّرتْ دلالات بعض الكلمات، إضافةً إلى خلقها لشعاراتٍ وأقوالٍ جديدة، أو محاولات إعادة هيكلة بعض الأقوال القديمة بقوالب تناسب السّياق السّوري، وهذه التّغيّرات جميعها ستشكّل بصمةً طويلة الأمد في النّسيج اللّغوي السّوري. (**Neggaz, 2013, 29**). وفي سياقٍ متّصلٍ سلّطت دراسة **زعيتر** الضّوء على أهميّة إعداد معاجم، أو قوائم شيوع لهذه اللّغة المستحدثة، فَوَرَد: يُعدّ العمل على إعداد المعاجم

الحديثة المستنبطة من نصوصٍ مرتبطةٍ بحوادث معروفة كما هو الحال في النّصوص المرتبطة بالصّراع السّوري عملاً مهمّاً، لأنّه من خلال هذه النّصوص يمكننا من جهة رصد مفرداتٍ وتراكيبَ غير مرتبطةٍ بالصّراع على نحو مباشر، كَـ: (حواجز، دروع بشريّة، لاجئون، مشردون، مختطفون) وهي مفردات لا يمكن رصدها من الأحاديث اليوميّة للمواطنين العاديّين، ومن جهة أخرى يمكننا رصد العديد من المفردات الطّارئة المرتبطة بالنّزاع على نحوٍ مباشر، مثل: (الباصات الخضراء، جهاد النّكاح، سبايا، شبّيحة، مندسين). ويمكننا أن نلحظ بوضوح أنّ هذه المفردات تنقل معانيَ جديدة ودالّة مرتبطة بالصّراع السّوري على وجه التّحديد، وإمكانيّة الحصول على هذا النّمط من المفردات في خطابات أخرى ترصد الصّراع في مناطق أخرى من العالم احتماليّة ضعيفة. **(Zaiter, 2018, 14).**

وبعرضٍ تفصيليٍّ لما عُثِرَ عليه من بحوثٍ تدرس اللّغة المرتبطة بالواقع السّوري الرّاهن يتبيّن أنّ منها ما اهتمّ بتحليل اللّغة الإعلاميّة؛ أي: اللّغة الفصيحة كدراسة **(حراحشة، 2013)** التي هدفت إلى التّحليل البلاغي للأسئلة التي تشكّل عادةً مقدّمة برنامج **الاتّجاه المعاكس**، كنماذج تساعد في تحديد اتّجاه خطاب **الجزيرة** نحو (الأزمة) السّوريّة بالتّحديد. ودراسة **(سمعان، وآخرون، 2016)** التي عملت على تحليل المضامين المتعلقة بسوريا في وسائل الإعلام من خلال المصطلحات والتّوصيفات المستخدمة، ودراسة **(العريضي، 2017)** التي درست البنية الخطابيّة لإعلام الثّورة السّوريّة.

ومنها ما اهتمّ باللّهجات المحكيّة في سوريا كَ: دراسة **(Zaiter, 2018)** التي هدفت عبر التّركيز على مفهومات الصّراع والهويّة في لغة المواطنين العاديّين على **الفيسبوك** بين أعوام 2011 و2018 إلى تحديد الموضوعات المرتبطة بالنّزاع المطروحة من قبل أصحاب كل هويّة من الهويّات المتضمّنة في المجتمع السّوري، وكذلك تحديد الأطر اللّغويّة الحاملة لهذه الموضوعات، ودراسة **(Neggaz, 2013)** التي حلّلت رموز الاتّصال اللّغوي التي تستخدمها مجموعات سوريّة متعدّدة في (دمشق، وحمص، وحماة) منذ سبعينيّات القرن الماضي، ودرست على نحوٍ أكثر توسّعاً وتعمّقاً تأثير المظاهرات والنّشاطات السّياسيّة التي بدأت في عام 2011 على اللّغة المستخدمة في سوريا.

إضافةً إلى دراسة **(Jörum, 2012)** التي اهتمّت بالمستويَيْن: الفصيح، والعامّي، وهدفت إلى معرفة أساليب تأطير الثّورة السّوريّة في عامها الأوّل من قبل المنظّمات المعارضة الأساسيّة والنّظام السّوري، عبر تحليل عيّناتٍ من المقابلات التّلفزيونيّة، ومحتويات المواقع الإلكترونيّة، والخطب

والإعلانات السّياسيّة؛ إذْ حاولت تحديد المصطلحات الأساسيّة المستخدمة من قبل كلّ طرفٍ من الأطراف.

وفي قراءةٍ لنتائج هذه الدّراسات يتّضح أنّها جميعاً ركّزت على اللّغة المرتبطة بالمواقف السّياسيّة والمفهومات المرتبطة بها كالهويّة، ولكنْ لم يتّجه أيّ منها إلى دراسة لغة الحياة اليوميّة للسّوريّين في ظل التّغيرات الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي رافقت الحراك السّياسي، كما أنّ عيّناتها اعتمدت على الإعلام الرّسمي، والإعلام الجديد، وجمع البيانات، لكن لم تدرس أيّ منها لغة الدّراما، أو الأدب.

وعليه، تتميّز الدّراسة الحاليّة التي تهدف إلى رصد الوحدات اللّغويّة المرتبطة بالأحداث السّورية الواردة في المسلسل الإذاعي حيّ المطار بتركيزها على لغة الحياة اليوميّة للسّوريّين في ظلّ الحرب من النّواحي: العسكريّة، والمدنيّة، والاقتصاديّة، وأيضاً السّياسيّة. كما أنّها تتميّز بعدم اقتصارها على نمطٍ لغويٍّ واحد، بل هي ترصد جميع أشكال الوحدات اللّغويّة، إضافةً إلى اعتمادها على النّظريّة التّداوليّة، ومراعاتها للسّياقات التّواصليّة المرافقة للوحدات اللّغويّة، ومن نقاط أهميّة هذه الدّراسة أيضاً أنّها تعتمد التّحليل الكمّي للبيانات. والنّقطة الأهم والأبرز هي أنّ هذه الدّراسة تعدّ دراسةً لغويّةً، فنيّةً، اجتماعيّة، ففنيّاً: تعكس نتائج الدّراسة ما قدّمه العمل من موضوعاتٍ مرتبطةٍ بحياة السّوريّين وما وظّفه من عناصر لغويّة ترتبط بهذه الموضوعات. واجتماعيّاً: تقدّم محاور التّحليل الأساسيّة والفرعيّة صورةً واضحةً لمظاهر الحياة في الدّاخل السّوري؛ أمّا لغويّاً: فمن جهة تعدّ هذه الدّراسة من الدّراسات القليلة التي تهتمّ باللّهجة المحكيّة في مدينة دمشق عموماً، وبلغة ما بعد الحرب على وجه الخصوص، كما أنّ نتائجها يمكن أن تكون نواةً لأعمالٍ بحثيّةٍ أخرى.

مصطلحات الدّراسة

1. **الأحداث السّوريّة (Syrian Events):**

إجرائيّاً: الأحداث التي بدأت في عام 2011، وتشمل الجوانب: السّياسيّة، والعسكريّة، والأمنيّة، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والنّفسيّة، والخدميّة، والتّواصليّة في حياة السّوريّين.

2. **لغة الحياة اليوميّة (Common Language):**

إجرائيّاً: المستوى اللّغوي الذي يجري التّواصل به بين أفراد المجتمع، وهنا يمثّل اللّهجة المحكيّة في مدينة دمشق، والتي استُخدمت في التّواصل بين شخصيّات العمل الدّرامي عيّنة الدّراسة.

3. **السّيَاق (Context):**

اصطلاحاً: «الفَيْصَل في تحديد القوّة الإنجازيّة لأيّة جملة؛ أي: غرضها، أو مقصدها، هو السّياق بمفهومه الواسع، كأنْ يكون سياقاً لغويّاً تعكسه عباراتٌ مسكوكةٌ متداولة، أو صيغٌ، أو أدواتٌ دالّة على الأمر، والاستفهام، والتّعجّب، أو قرائنُ صوتيّة تنغيميّة» **(علوي،2014، 95).**

إجرائيّاً: العناصر اللّغويّة وغير اللّغويّة المحيطة بالوحدة اللّغويّة المستهدفة، وهو معيار التّحليل الأساسي في الدّراسة الحاليّة، ويشمل السّياق كل عناصر الموقف التّواصلي بدءاً من الأقوال السّابقة واللّاحقة للوحدة المستهدفة، مروراً بعلاقة المتكلّم بالمستمع، مع مراعاة المقصد من الكلام، وصولاً إلى الظّروف المكانيّة والزّمانيّة، والمعايير، والأعراف الاجتماعيّة المرافقة للحدث الكلامي. والسّياق في هذه الدّراسة هو الفيصل في تحديد ما إذا كانت الوحدة مرتبطة بالأحداث السّوريّة، وهل هي جزء من العيّنة أم لا. فمثلاً: الوحدة ذاتها (شو أنت ما بتفهم!) وردت مرّتين: في الأولى كانت موجّهة من والدٍ غاضبٍ لابنه، وهنا هي غير مرتبطة بالأحداث، وبذلك لا ترصد، وفي المرّة الثّانية كانت

موجّهة من مسؤولٍ لمواطن، وهنا كانت مرتبطة بالأحداث فرصدت. والمعنى السّياقي هو معيار توزيع الوحدات على المحاور الأساسيّة والفرعيّة، فقد ترد الوحدة ذاتها، ولكن كل مرّة في محور كَـ (الشَّباب) التي وردت في محور المظاهر الأمنيّة للدّلالة على عناصر الأمن، ووردت في محور الحواجز للدّلالة على المجنّدين الذين يقفون على الحواجز.

4. **الأفعال الكلاميّة (Speech Acts):**

اصطلاحاً: «أصغر وحدة للاتّصال الإنساني، يُمارس بها المتكلّم فعلاً تجاه سامع. وتتكوّن من مكوّنين: من محتوى قضائي، ووظيفة إنجازيّة» (سيرل، 2012، 88).

إجرائيّاً: أحد أبرز عناصر النّظريّة اللّسانيّة التّداوليّة، وهي أصغر الوحدات التّواصليّة، ويتألّف الفعل الكلامي من ثلاثة أقسام، وهي: القول: وهو الجانب اللّغوي، والإنجاز: وهو مقصد المتكلم من القول، والتّأثير: وهو ما يحدثه القول من أثر ونتيجة لدى المتلقّي، أو المستمع، وللأفعال الكلاميّة خمسة أنماط تبعاً لتقسيم **سيرل،** وهي: الإعلانات التي من خلالها يعلن عن أمر يغيّر من الواقع، والممثلات التّي من خلالها تنقل المعلومات، والمعبّرات التي بها يعبّر المتكلّم عن مشاعره، والموجّهات التي بها يوجّه المتكلم المستمع إلى أمرٍ ما ليقوم به، والملزمات التي بها يتعهّد المتكلّم ويلزم نفسه بالقيام بأمرٍ ما.

مع ضرورة التّنبيه إلى أنّ بعض الوحدات لم ترصد عندما ترد بصورةٍ عابرةٍ، ولم تكن مؤثّرة تأثيراً مباشراً في سير الحدث التّواصلي، فمثلاً: لفظ (حاجز) تكرّر كثيراً في جميع حلقات المسلسل، لكن لم يرصد اللّفظ إلّا إذا كان هنالك مقصد من ذكره، فلو قال: رايح ع الحاجز لعند عسّاف، فهنا المقصد من كلامه أنّه ذاهب لمقابلة عسّاف، والحاجز مجرّد لفظ يدل على مكان اللّقاء، لذا لم يرصد، ولكن لو قال: مشدّدين ع الحاجز، فهنا الحاجز مؤثّر، وهو ينقل معلومةً للمستمع، وبذلك يرصد.

5. **الوحدات اللّغويّة** (Linguistic Units):

اصطلاحاً: أجزاءٌ من النّظام اللّغوي، قد تكون وحدات صوتيّة تمثّل الأصوات المميّزة للّغة، وقد تكون كلماتٍ، أو تراكيبَ، أو جُملاً، كما يمكن أن تكون أكبر من ذلك كعبارات المحادثات. (Richards, Schmidt, 2010, 343).

إجرائيّاً: العناصر اللّغويّة المرتبطة بالواقع الحياتي للسّوريّين في ظلّ الحرب، والوحدة الواحدة

قد تكون عبارةً، أو صيغةً، أو مفردةً، أو تعبيراً، أو مصاحباً، وهي تَرِد على لسان شخصيّةٍ واحدةٍ خلال الحوار.

6. **العبارات المتداولة** (Utterances):

اصطلاحاً: وحداتٌ كلاميّة تُعرّف بأكثر من شكل، ولكنْ غالباً ما توصف بأنّها سلسلةٌ من الكلمات التي تصدر عن متحدّثٍ واحدٍ، وتكون بمستوى تنغيمي واحد، وهذه العبارات قد تتألّف من أكثر من جملة، ولكن الشّكل الأكثر شيوعاً هو أنْ تكون أقصر من جملة، ولا يُنظر إلى هذه العبارات على أنّها إبداعاتٌ فرديّةٌ مستقلّة، بل يُنْظَر إليها على أنّها أجزاءٌ من الحوارات. (Richards, Schmidt, 2010, 620).

إجرائيّاً: الأقوال التي ترد على لسان المتحدّث ومن خلالها يطرح بعض الحقائق، أو يقدّم استنتاجاتٍ، أو وعوداً، أو يعبّر عن مشاعره وتمنّياته، أو يستفسر عن بعض الأمور، ومنها العبارات الثّابتة المتوارثة التي ارتفعت نسبة تداولها خلال الأحداث السّوريّة، مثل: (الله يفرّج، الله يهدّي البال)، ومنها العبارات المستحدثة التي أصبحت تتداول بكثرة وبوتيرة متشابهة على الألسنة، وهي مرتبطة بالأوضاع العامّة في البلد، مثل: (واقف ع الفرن، ما في كهربا).

7. **الصّيغ التّخاطبيّة** (Speech Styles):

اصطلاحاً: أساليب للتّواصل بين أبناء المجتمع تتراوح بين الرّسمي والعام، وعادةً ما تختلف الأنماط المتاحة للفرد تبعاً لخلفيّة المتحدّث وطبيعة المجتمع الكلامي، فاختيار أسلوبٍ، أو صيغةٍ محدّدةٍ دون سواها له انعكاساته الاجتماعيّة، فاختيار أسلوبٍ رسميٍّ في سياقٍ غير رسميّ، أو العكس، سيجعل الأمر مضحكاً للغاية. (Richards, Schmidt, 2010,546).

إجرائيّاً: العبارات التي ترد على هيئة أوامر، أو تعليماتٍ، أو نواهٍ، أو طلباتٍ، أو عبارات مخاطبة، أو أساليب تحيّة، أو أسئلة مباشرة توجّه من طرفٍ إلى طرفٍ ضمن حدثٍ مرتبطٍ بالواقع السّوري.

8. **المصاحبات اللّفظيّة** (Collocations):

اصطلاحاً: الطّريقة التي تستخدم بها الكلمات معاً وبانتظام، يتضمّن التّلازم، أو التّصاحب، قيوداً في كيفيّة استخدام الكلمات معاً، مثلاً: ما حروف الجر التي تُستخدم مع أفعالٍ معيّنةٍ، وما الأفعال والأسماء التي تُستخدم معاً. (Richards, Schmidt, 2010, 95).

إجرائيّاً: مجموعة الألفاظ التي تتألّف من كلمتين، أو أكثر، ودرجت العادة على استخدامها

معاً للدّلالة على مصطلحٍ، أو حدثٍ، أو حالةٍ، وقد تكون تركيبيّاً مصاحبات وصفيّة، أو إضافيّة، أو فعليّة، وهذه المصاحبات قد تكون وليدة اللّهجة المحكيّة، وقد تكون محوّرةً عن العربيّة الفصيحة، وقد تكون فصيحة، ويطلق عليها في البحوث اللّغويّة أكثر من اسم، منها: (المتلازمات اللّفظيّة، المسكوكات اللّغويّة).

9. **الألفاظ** (Words/Vocabulary)**:**

اصطلاحاً: أصغر الوحدات اللّغويّة التي تَرِد في المحادثة، أو الكتابة. (Richards, Schmidt, 2010,636).

إجرائيّاً: الكلمات المفردة التي تحمل دلالاتٍ مرتبطة بالأحداث السّوريّة، وتشمل أسماء المعدّات العسكريّة، وأسماء العمليّات العسكريّة، وتسميات الإجراءات المرتبطة بالعمليّات العسكريّة والأمنيّة، وأوصاف الأشخاص، والمفهومات العامّة المرتبطة بالتّوجهات والمواقف.

10. **التّعبيرات** (Idiomatic Expressions)**:**

اصطلاحاً: يقصد بالتّعبيرات (Expressions): عبارة ومجموعة كلمات لها معنى ثابت. (Richards, Schmidt, 2010,211). أمّا الاصطلاحات (Idioms) فهي: تعبيرات تؤدّي وظائفها كوحداتٍ منفردة، ومعناها الكلّي لا يحمل المعاني الحرفيّة للمفردات المكوّنة منها، مثل: نفضت يدها من الموضوع، التي تعني: أنّها رفضت أن يكون لها أيّ علاقة بالموضوع. (Richards, Schmidt, 2010,270).

إجرائيّاً: تراكيب لغويّة معناها السّياقي التّداولي يختلف عن المعاني المعجميّة لمفرداتها، يستخدمها السّوريّون في أحاديثهم اليوميّة، ومعانيها السّياقيّة متعارفٌ عليها بين مستخدميها. وفي أغلبها تستخدم في أكثر من سياقٍ اجتماعي، ولا تقتصر على الاستخدامات المرتبطة بالدّلالات الأمنيّة والسّياسيّة.

الإطار المنهجي للدّراسة

تعتمد الدّراسة أسلوب تحليل المضمون من أساليب المنهج الوصفي. وتتمثّل عيّنتها بمسلسل **(حيّ المطار)** من إنتاج **أفلام بطوطة بالتعاون مع BBC بدعم من الاتحاد الأوروبي**- 2016-2017. وعن العمل: «دراما إذاعيّة متواصلة تروي حكايات التّنوّع في المجتمع السّوري من خلال قصص لشخصيّاتٍ تتحوّل، تستمرّ، أو ترحل ضمن تفاصيل الحياة اليوميّة في ظلّ الحرب الدّائرة في البلاد. المسلسل الممتد طوال سنة كاملة هو من إنتاج أفلام بطوطة بالتّعاون مع بي بي سي ميديا أكشن، وبدعم من الاتّحاد الأوروبي. كتابة: لبنى مشلح، آنّا عكّاش، بلال شحادات، فادي جعفر. تحرير: هوزان عكّو، يعرف العيسى، رضا الحشيمي. إخراج: خالد أبو بكر، وائل ديب». (https://soundcloud.com/hayelmatar) ويرجع اختيار العيّنة إلى الأسباب الآتية:

- الدّراما الإذاعيّة دون سواها من أنواع الدراما؛ لأنّ اللّغة هي الحامل الأساسي لها في ظلّ غياب المؤثّرات البصريّة.

- تعدّد مؤلّفي المسلسل، ممّا يعني تعدّد المستويات اللّغويّة، والمرجعيّات الفكريّة والثّقافية التي صيغت بها الحوارات.

- شخصيّات المسلسل جسّدت الخلفيّات المختلفة، وبذلك عكست لغاتها مفردات كل طيفٍ من أطياف المجتمع.

- المسلسل أنتِج في عامي: 2016-2017، وهي الفترة التي كانت ما تزال تحتفظ بالمخزون اللّغوي الأوّل الذي واكب بداية الأحداث السّوريّة، وكذلك مراحل التّحوّل المرتبطة بالهجرة والنّزاعات المسلّحة، إضافةً إلى المشكلات الاقتصاديّة والخدميّة التي كان ظهورها واضحاً في تلك الفترة أيضاً.

ملخّص العمل

تدور أحداث العمل في حيٍّ افتراضيٍّ في ضواحي دمشق يدعى حيّ المطار، وهو يمثّل بيئة مصغّرة لهيكليّة المجتمع السّوري، فهذا الحيّ مراقبٌ من قبل السُّلطات، وفيه سكّانٌ أصليّون من أهله، وكذلك فيه عددٌ من النّازحين الوافدين إليه هرباً من الموت، وسكّانه من خلفيّاتٍ متعدّدةٍ، منهم: الأكراد، والأرمن، والعرب، وفيما يأتي تفاصيل شخصيّاته الأساسيّة:

- عسّاف/رئيس الحاجز: يمثّل السُّلطة، وهو يتدخّل في جميع شؤون سكّان أهل الحيّ، ويستغل أي حادثة ليحقّق مكاسب شخصيّة، وفي الوقت ذاته يقدّم كشخصٍ عانى من ويلات الحرب بسبب مقتل زوجته في أحد التّفجيرات.

- عائلة شكري: عائلة نزحت إلى الحيّ منذ بداية الأحداث، وربطتها علاقة مودّة ومحبّة مع معظم سكّان الحيّ، وخلال الأحداث يجري التّغرير بابنهم الوحيد المراهق (نضال) وينفّذ تفجيراً على الحاجز، ونتيجة هذا التّفجير تتعرّض العائلة لأزمات اقتصاديّة، واجتماعيّة، وأمنيّة. إضافةً إلى شخصيّة ابن أخت شكري، الطّبيب الذي كان يعمل في المناطق الخاضعة لسيطرة الجماعات الإسلاميّة، ومن ثمّ ينشق عنهم ويقرّر معاودة حياته الطّبيعيّة.

- عائلة غريكور وآرشي: عائلة أرمنيّة، سافر أولادهما إلى أرمينا هرباً من الخدمة العسكريّة، وبقيا وحدهما في الحَيّ، وتنطلق أحداث العمل مع تنفيذ هجومٍ في مطعم آرشي، وهو المطعم الوحيد في الحيّ، والذي يمثّل مساحة اللّقاء الاجتماعي للشّخصيّات. يعمل غريكور سائقاً على خط بيروت، ومن خلال هذا الزّوج تنعكس المضايقات التي يتعرّض لها أصحاب المهن من قبل المتنفّذين للحفاظ على أعمالهم آمنة. كما أنّ موضوع الاختطاف يُعرض في العمل عبر شخصيّة غريكور الذي اختُطف، وهو عائدٌ من بيروت.

- عائلة لقمان وشيرين: عائلة كرديّة، متعلّمة في مرحلة التّأسيس الاقتصادي والعائلي، من خلال هذه العائلة طُرِح أكثر من قضيّة اجتماعيّة؛ فطرحت موضوعات السّفر، ورحلة اللّجوء، والتّعرض لعمليّات النّصب والاحتيال من قبل المهرّبين، كما قدّم موضوع الضّغط على الأشخاص وتلفيق التّهم لهم لإجبارهم على تنفيذ ما يُطلب منهم، إضافةً إلى تسليط الضّوء على هيكليّة عمل الجمعيّات الإنسانيّة، كما قدّمت من خلال هذه العائلة موضوعات أخرى لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بالواقع السّوري الرّاهن كمحاولة هيمنة الرّجُل على المرأة، وتهميش دورها الاجتماعي.

- كركاس: الحلّاقة ابنة الحّيّ، المتعاونة مع جيرانها وأصدقائها، والتي دائماً ما تقدّم الدّعم الاجتماعي والمالي لهم.

- نور: شابّة مستأجرة في الحيّ، مسؤولة عن عائلتها اقتصاديّاً، تبني علاقة مع ثري ليدعمها ماديّاً، تعكس شخصيّتها النّمط النّفعي الذي يتجنّب ما يضرّه، فقد حاولت قطع علاقتها بعائلة شكري لتحافظ على عملها ولتتجنّب المضايقات الأمنيّة.

- عائلة أبي عصام: عائلة فقيرة فقدت كل ما تملكه، ولم يتبقّ لديها أي مصدر دخل، تنزح إلى الحيّ خلال سير الأحداث، من خلال هذه العائلة تطرح عدّة موضوعات، منها: التّنازلات التي اضطر الأفراد إلى تقديمها لتحقيق أبسط متطلباتهم كإيجاد مأوى، وعبر هذه العائلة سُلّط الضوء على موضوعات: زواج القاصرات، أزمات السّكن، تحكّم أصحاب الأموال بالآخرين، التّسرّب من التّعليم، اضطرابات ما بعد الصّدمة.

- وجد: تمثّل شخصيّة وجد المرأة النّاشطة الاجتماعيّة والسّياسيّة، والمتحرّرة من القيود الاجتماعيّة، وهي ابنة الحيّ التي يحاول عسّاف استغلالها وإقامة علاقة معها، ويلفّق لها العديد من التّهم، ويتسبّب لها بإشكاليّة منع سفر.

- مندور: الشّاب المطلوب للاحتياط الذي يتخبط ويحاول إيجاد أيّ حلّ ينقذه من الالتحاق بالخدمة العسكريّة، ويمرّ باضطراباتٍ عديدة خلال الأحداث، فيحاول التّشبه بأصحاب السُّلطة، ومن ثمّ يتراجع عن هذا الخط.

- أبو جميل: التّاجر الجشع، المستعد للقيام بأي شيء لتحقيق مصالحه، وهو العجوز الذي يتزوج قاصراً نتيجة استغلاله لحاجة أهلها.

- غالب: من أصحاب الدّخل المتوسّط، صاحب البقّاليّة في الحَيّ، الذي يحاول مساعدة المحتاجين، ويتأثّر مصدر رزقه بالأزمات الاقتصاديّة والخدميّة.

- فادي ومصعب: نماذج لتجّار الحروب؛ فادي هو الشّاب الذي يعمل في مجال الكمبيوترات والموبايلات، ويقرصن الحسابات ليحقّق مكاسب؛ أمّا المهرّب فهو الذي يغش الأشخاص ويهرب.

حدود الدّراسة

1. **الحدود الزّمانيّة:** العمل قدّم على BBC في عامي: 2016 و2017، وكانت أحداثه مواكبة للحياة اليوميّة حينها.

2. **الحدود المكانيّة:** مدينة دمشق وريفها، وتمركزت الأحداث على نحوٍ أساسي في حيٍّ مُتخيّل يدعى حيّ المطار في مدينة دمشق، وقسم بسيط منها جرى في غوطة دمشق وفي ضواحيها، مع وجود حوارات بين الشّخصيّات عن مناطق أخرى من سوريا كالشّمال السّوري.

3. **الحدود العلميّة:** الوحدات اللّغويّة (التّعبيرات – المصاحبات - العبارات الدّلاليّة - صيغ التّخاطب-الألفاظ) الواردة في مسلسل حيّ المطار، والمرتبطة بالأحداث السّوريّة، والموزّعة على محاور الدّراسة الخمسة عشر، مع مراعاة تحديد سياقاتها التّداوليّة عبر طبيعة الأفعال الكلاميّة التي رافقتها.

أداة الدّراسة

رُصِدَت الوحدات اللّغوية من خلال استمارة تحليل المحتوى، وقد صُمِّمت هذه الأداة بعد إجراء دراسة استطلاعيّة أوليّة على عشر حلقاتٍ من المسلسل، وفي ضوئها حُدّدت الفئات بدقّة. وتتمثّل **وحدات التّحليل** بالوحدات اللّغويّة، وتضمّ: (العبارات المتداولة، والصّيغ التّخاطبيّة، والمصاحبات اللّغويّة، والألفاظ، والتّعبيرات). أمّا فئات التّحليل فتتمثّل بِـ: محاور الدّراسة الخمسة عشر، وبِـ: أنماط الأفعال الكلاميّة الخمسة.

وجرى التّحقّق من صدق الأداة عبر صدق المحكّمين؛ إذْ عُرِضَت الأداة قبل البدء بالتّحليل على المحكّمين، وعُدِّلت بعض التّقسيمات ولا سيّما ما يتعلّق بمحور العلاقات مع أصحاب النّفوذ، وكذلك أضيفت التّوزيعات الخاصّة بأنماط الأفعال الكلاميّة إلى نتائج التّحليل.

كما جرى التّحقّق من ثباتها عبر الثّبات بإعادة التّحليل؛ إذْ أعادت الباحثة تحليل جميع حلقات المسلسل، واعتمدت التّحليل الثّاني، وفيه حدّدت المحاور الفرعيّة، وقد بلغ إجمالي عدد الوحدات

في التّحليل الأوّل (3670) وحدة، وفي التّحليل الثّاني، وهو المعتمد (3308)، وبلغت نسبة معامل ارتباط بيرسون بين التّحليلين (R=.914) وتعني أنّ هنالك ارتباطاً قويّاً بين التّحليلين عند مستوى الدّلالة 0.01.

الإطار العملي للدراسة

الإجابة عن السّؤال الأوَّل

ما المحاور الأساسيّة والفرعيّة التي تندرج ضمنها الوحدات اللّغويّة المرتبطة بالأحداث السّوريّة؟

جَدْوَل يُبَيِّن تَوَزُّع الوحدات على المحاور الأساسيّة والمفهومات الفرعيّة التي تنتمي إليها

	المحور	الرّتبة	المفهوم	التّكرار	النّسبة	النّسبة للمحور
1	الحواجز	4	تسمياتٌ مرتبطةٌ بالحواجز	55	1.7	17.1
2			مهمّات الحواجز	158	4.8	49.22
3			التجاوزات على الحواجز	35	1.1	10.90
4			المدنيّون على الحواجز	73	2.2	22.74
				321	**9.7**	**100**
5	المظاهر العسكريّة	2	الخدمة العسكريّة	91	2.8	23.75
6			العمليّات العسكريّة	117	3.5	30.31
7			مصطلحات عسكريّة	67	2.0	17.35
8			الخسائر البشريّة	45	1.4	11.65
9			الخسائر الماديّة	27	8.	6.99
10			دلالات مكانيّة	39	1.2	10.10
				386	**11.7**	**100**

	المحور	الرّتبة	المفهوم	التّكرار	النّسبة	النّسبة للمحور
11	المظاهر الأمنيّة	1	الاعتقال	147	4.4	30.18
12			السياسات الأمنيّة	185	5.6	37.98
13			الوضع الأمني للأفراد	113	3.4	32.20
14			الاحتياطات الأمنيّة للأفراد	42	1.3	8.62
				487	**14.7**	**100**
15	القرارات والقوانين	15	القوانين الصّادرة	17	5.	19.76
16			التوصيف القانوني	18	5.	20.39
17			إجراءات قانونيّة	45	1.4	52.32
18			تهم قانونيّة	7	2.	8.13
				86	**2.6**	**100**
19	العلاقات مع أصحاب النّفوذ	3	مخاطبة الأفراد والعناصر	133	4.0	35.65
20			التّهديد	61	1.8	16.35
21			ردود الأفراد والعناصر	73	2.2	19.57
22			المعارف والعلاقات بين أصحاب النفوذ	72	2.2	19.30
23			الاستغلال	33	1.0	8.84
				373	**11.3**	**100**
24	الوضع الخدمي	12	جودة المواد	19	6.	14.50
25			المشكلات الخدميّة	112	3.4	85.49
				131	**4.0**	**100**
26	الأوضاع الاقتصاديّة	8	الحديث عن الغلاء	48	1.5	26.96
27			المعاناة من الفقر والحديث عنه	75	2.3	42.13
28			التعامل بالدولار	39	1.2	21.91
29			مظاهر اجتماعيّة اقتصاديّة	16	5.	8.98
				178	**5.4**	**100**
30	النّزوح	13	مرحلة النزوح	20	6.	16.26
31			إيجاد المسكن	44	1.3	35.77
32			مظاهر التّشرّد	59	1.8	47.96
				123	**3.7**	**100**

	المحور	الرّتبة	المفهوم	التّكرار	النّسبة	النّسبة للمحور
33	السّفر	5	الرّغبة بالسفر	49	1.5	20.41
34			رحلة اللّجوء	143	4.3	59.58
35			إجراءات الإقامة	25	8.	10.41
36			الحديث عن المسافرين	23	7.	9.58
				240	**7.3**	**100**
37	المساعدات الإنسانيّة	10	مقدّم الخدمة	53	1.6	38.68
38			التعامل مع المستفيد	84	2.5	61.31
				137	**4.1**	**100**
39	تجّار الحروب	14	الاختطاف	30	9.	28.30
40			التّعفيش (السّرقة)	9	3.	8.49
41			تجارات أخرى	35	1.1	33.01
42			الابتزاز والنصب	37	1.1	34.90
				106	**3.2**	**100**
43	الضّغوط الحياتيّة	11	توصيف الحالات	17	5.	12.78
44			التعبير عن الحالات	116	3.5	87.21
				133	**4.0**	**100**
45	العلاقات بين الأشخاص	9	التّنمر والاستغلال	25	8.	14.79
46			التعاطف	40	1.2	23.66
47			الاستفسار والشّرح	28	8.	16.56
48			العلاقات المبنيّة على الخوف الأمني	71	2.1	42.01
				169	**5.1**	**100**
49	مناقشة الوقائع	7	التمنّيات	60	1.8	29.12
50			طرح المعلومات	126	3.8	61.16
51			التوقّعات	20	6.	9.70
				206	**6.2**	**100**

	المحور	الرّتبة	المفهوم	التّكرار	النّسبة	النّسبة للمحور
52	المواقف	6	الأحكام والصّفات	83	2.5	35.77
53			الموالون	78	2.4	33.62
54			المعارضون	71	2.1	30.60
				232	**7.0**	**100**
			الإجمالي	**3308**	**100**	

يتّضح أنّ محور المظاهر الأمنيّة احتلّ المرتبة الأولى؛ وإذا قُرِنَت هذه النّتيجة من خلال أحداث العمل يُلحَظ أنّ السّياسات الأمنيّة التي كانت في التّرتيب الأوّل ضمن العناوين الفرعيّة للمحور رافقت معظم الأحداث كَالتّحقيقات التي تلي أحداثاً تصنّف ضمن محاور أخرى (كالتّحقيق في أسباب الانفجارات، والتّحقيق مع الأشخاص الذين كانوا رهن الاختطاف، والتّحقيق مع العائدين من السّفر من دول تصنّف كدول معادية)، إضافةً إلى التّدخّل في عمل الأفراد، والجمعيّات الإنسانيّة، والمشاريع التّجاريّة. وكذلك الأمر بالنّسبة للاعتقال، فمعظم شخصيّات العمل تعرَّضت للاعتقال، أو استدعيت للتّحقيق، أو لمراجعة الأفرع الأمنيّة (كالتّاجر الذي عبّر علناً عن غضبه من تكرارات انقطاع التّيار الكهربائي، والنّاشطة في مجال حقوق الإنسان التي عادت من السّفر، والموظّفة في جمعيّة تعنى بشؤون الأطفال لأنّها سجّلت ابن أحد المطلوبين، وأقارب الشّاب اليافع الذي نفّذ تفجيراً إرهابيّاً، حتّى بعض الشّخصيّات التي تعمل في المجالين: العسكري، والأمني تعرّضت للاعتقال والتّحقيق خلال الأحداث). وهو أمرٌ يتقاطع بقوّة مع الواقع الحياتي السّوري؛ إذْ إنّ: «عدد الأشخاص المحتجزين لدى الحكومة السّوريّة في أيّ وقتٍ من الأوقات يقدّر بعشرات الألاف» (منظمة العفو الدّوليّة، 2016، 5). وبالتّأكيد، فالمحور الأمنيّ لا يقتصر على السّياسات الأمنيّة والاعتقال، فقد كانت فيه وحدات تنتمي إلى ما يمكن أن يطلق عليه الوضع الأمني للأفراد، وهي تدور حول معرفة ما إذا كان الشّخص مطلوباً، أو اسمه معمّماً على الحدود، أو إن كان عليه أي عمليّة بحث، وخلال العمل سُلِّط الضّوء على هذا المحور من خلال شخصيّة (وجد) التي تحاول الخروج من البلد، ولكن عليها منع سفر، ومن خلال محاولة اختلاق أي ورطة للأستاذ الجامعي (لقمان) لإجباره على بيع الأسئلة الامتحانيّة لأحد المتنفّذين؛ أمّا الاحتياطات الأمنيّة للأفراد؛ وهي الإجراءات التي يتّبعها الفرد لحماية نفسه من الاعتقال والملاحقة، فتمثّلت في الحماية الإلكترونيّة عبر إخفاء الملفّات، والتّواصل عبر

أرقام محروقة، ومحاولات الهروب والتّخفي، وهذه السّلوكيّات مورست من قبل أكثر من شخصيّة في العمل، وهُم: (عزَّام، ورشيد، ووجد، وهمام). وأخيراً، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الوضع الأمني كان موجوداً في محاور أخرى كمحور العلاقات مع أصحاب النّفوذ، والعلاقات بين الأفراد ولا سيّما ما يتعلّق بالعلاقات المبنيّة على الخوف الأمني، لكن فُضِّل خلال التّحليل حصر ما يتعلّق بالعلاقات في هذين المحورين، كما أنّ السّيطرة الأمنيّة هي السّبب في ارتفاع عدد وحدات بعض المحاور (كمحور مناقشة الوقائع) فنتيجة الخوف من التّصريح المباشر بالموقف، أو بالرّأي، تولّدت مجموعة من استراتيجيّات الهروب والتّعبير غير المباشر.

محور المظاهر العسكريّة كان في المرتبة الثّانية؛ وذلك لأنّ معظم أحداث العمل الأساسيّة بنيت على مظاهر عسكريّة من خلال التّفجيرين الأساسيّين الذين وقعا في الحَيّ (تفجير المطعم، وتفجير الحاجز)، ومن خلال هذين الحدثين تولّدت الأحداث التي عكست المظاهر العسكريّة الأخرى التي تخص المناطق المحوريّة في الحرب السّورية كالغوطة الشّرقيّة في ريف دمشق، والمناطق الشّمالية من سوريا ولا سيّما إدلب؛ إذْ إنّ هروب إحدى الشّخصيّات إلى الغوطة (الشّاب نضال) وكذلك وجود زوجة شخصيّة أخرى (يارا زوجة الطّبيب رشيد) ولّد الأحداث التي ذكرت فيها المفردات المتعلّقة بالأنفاق، والاشتباكات، والقصف، والبراميل المتفجّرة، كما أنّ عمليّة ترميم المطعم بعد التّفجير كانت مصدر الوحدات المتعلّقة بالخسائر الماديّة، وإصابة (لؤي)، ومن ثمّ استشهاده، كانت مصدراً أساسيّاً للوحدات المرتبطة بالخسائر البشريّة، إضافةً إلى إصابة (صديق نضال في الغوطة الشّرقيّة). كما أنّ الحوارات بين العسكريّين في التّحقيقات، وفي المناقشات، وفي العقوبات، كانت مصدراً للوحدات المتعلّقة بالمصطلحات العسكريّة.

محور العلاقات مع أصحاب النّفوذ كان في المرتبة الثّالثة، وفي هذا المحور على وجه التّحديد كان للجانب اللّغوي حضوره الأساسي من خلال (مخاطبة الأفراد والعناصر، وردود الأفراد والعناصر)، ومجرّد قراءة سريعة للصّيغ التّخاطبيّة المستخدمة في مخاطبة الأفراد والعناصر يستطيع أي سوري عاش في سوريا فيما بعد عام 2011، أو حتّى قبله بعقود، أن يقرّ بأنّ هذه هي اللّغة المتداولة، وبأنّ أي شخص يعرف هذه الصّيغ من دون أن يشعر بأي نوع من الاستغراب، ولغويّاً يندرج هذا النّمط تحت ما يسمّى بالعنف اللّغوي، وهو: «وسيلة من وسائل الصّراع السّياسي، والاجتماعي، والثّقافي، بل المحرّك الأساس للعديد من النّزاعات الدّائرة في عالم اليوم، وهذا الدّور الذي أُعْطِي للجانبين: اللّغوي، والمعرفي، جعل الأطراف المتحكّمة في المعلومة تقتنع بأنّ التّحكّم يجب أن

يبدأ بتغيير نُظُم التَّفكِير عند الخصم، والبدء بالتّحكم في أنساقه الفكريّة». (الخليل،2014، 227-228). مع ضرورة التّنويه إلى أنّ ما ورد ليس كل ما يستخدم، لكن قد يكون صنّاع العمل توجّهوا للتّخفيف لمراعاة الذّائقة العامّة؛ أمّا الجوانب الأخرى لهذا المحور كالمتعلقة بفرض النّفوذ لتحقيق المكاسب، فهي أيضاً من المترسّخ منذ عقودٍ وليست من المستحدث؛ إذْ: «استخدم الضّباط بانتظام نفوذهم المتضخّم طوال عقود لتحقيق المكاسب الماليّة الشّخصيّة. فهُم يسمحون دوماً للمجنّدين الأثرياء بالتّملص من الخدمة الإلزاميّة لأشهرٍ طويلةٍ مقابل رشاوى. وقد أصبحت هذه الممارسة شائعة إلى حدٍّ أنّها سميت بالعاميّة بِـ (التّفييش) أو (الفيش) دلالة على الملف الرسمي الذي يفتحه ضابط فيما يتعلّق بشخص معيّن». (خضور، 2016، 2)، وهذه السّلوكيات كانت حاضرة بأكثر من موقف لِعَسَّاف ولعامر، ومع معظم شخصيّات الحيّ، بدءاً من طريقة التّعامل مع التّاجر أبي جميل، مروراً بالمكاسب التي يجنيها من السّائق الذي يعمل على خط بيروت (غريكور)، وأيضاً محاولات مشاركة (آرشي) في مطعمها لتأمين حمايتها، إضافةً إلى مصادرة بضائع محل البالة، وأخيراً محاولات المشاركة في تجارة الأدوية ضعيفة الفعاليّة الطّبيّة.

محور الحواجز كان في المرتبة الرّابعة، ولكن بدايةً لا بدّ من التّنويه إلى أنّ العسكري والأمنيّ والعلاقة بين صاحب النّفوذ والمدني جميعها كانت متمثلة على نحوٍ أساسي من خلال شخصيّة (عسّاف) مسؤول الحاجز وعناصره (عامر، ومنصور، ومندور في بعض الحلقات)، ولكن خلال التّحليل وزّعت الوحدات على المحاور تبعاً للسّياق الذي وردت فيه، فمثلاً: الاعتقال، والحديث عن الاجتماعات (بالفرع فوق)، والحديث بلغة الـ نحن (عنّا علم بكل شي...)، هي تصرّفات أمنيّة بالدّرجة الأولى؛ لذا أدرِجَت في محور المظاهر الأمنيّة، بينما البحث عن المطلوبين للالتحاق بالخدمة العسكريّة فكانت إجراءات عسكريّة، وكذلك الحديث عن المناوبات، والعقوبات، والإجازات هي إجراءات عسكريّة لأنّها تتم مع المجنّدين المفروزين لأداء خدمتهم الاحتياطيّة على الحاجز؛ لذا أُدْرِجَت في محور المظاهر العسكريّة. أمّا ما يخصّ التّسميات المرتبطة بالحواجز ومهماتها، والتّجاوزات التي تجري عليها، وكذلك أوضاع المدنيّين على الحواجز من نواحي سلوكيّاتهم، ومخاوفهم، واستراتيجيّاتهم، وتعامل العناصر معهم جميعها، فقد أدرجت ضمن هذا المحور، وحضور الحواجز في حياة السّوريّين كان قريباً إلى حدٍّ كبير من الذي قُدِّم في حيّ المطار فَـ «في عام 2017 كان هناك أكثر من 280 حاجزاً في العاصمة دمشق وحدها، من بينها أكثر من 50 حاجزاً تابعاً لجهاتٍ خارجيّةٍ». (جمال، 2020، السّفير العربي)

محور السّفر كان في المرتبة الخامسة، وكان خط السّفر ممتدّاً على طول الحلقات من خلال شخصيّة (لقمان وزوجته شيرين) الذين تحدّثوا عن احتيال المهرّبين عليهم، وتناقشوا مع أصدقائهم عن حلم السّفر، وعاش لقمان الرّحلة كاملة خلال الحلقات، إضافةً إلى شخصيّة (وجد) التي تحدّثت عن قرار المغادرة لاستحالة العيش ضمن هذه الظّروف، ووجد كانت تمثّل حالة الشّخص الذي استقرّ في دولة محدّدة، وهي تركيا، ويحاول أن ينهي أموره نهائيّاً في البلد، إضافةً إلى أنّ موضوع السّفر كان مطروحاً من قبل الطّبيب (رشيد) الذي ينتظر التأشيرة من ألمانيا، والمراهق (نضال) الذي كان يفكّر بالهروب بالبحر، ثمّ ألغى الفكرة، وكذلك من خلال الحديث عن حفيد (غالي) الذي وُلِد في الغُرْبَة ولم يره إلّا عبر الشّاشات، إضافةً إلى عائلة (أرشي وغريكور) التي تنحدر من أصولٍ أرمنيةٍ وغادر أبناؤهما، وهما ما زالا متخبّطين في اتّخاذ قرارهما بشأن السّفر، وأيضاً (منصور) أحد عناصر الحاجز الذين كانوا يمارسون سلوكيّات غير أخلاقيّة مع المدنيّين، كان شريكاً للقمان في رحلته، وبهذا يتّضح أنّ معظم الشّخصيّات المحوريّة في العمل طرحت موضوع السّفر، وهو ما يتّفق بقوّة مع الواقع السّوري «يوجد نحو 11.6% من إجمالي عدد اللّاجئين وطالبي اللّجوء السّوريّين حول العالم في أوروبّا، فيما يوجد 87% منهم في الشّرق الأوسط، وشمال إفريقيا، وتركيا». (عصام فارس، 2019، 24).

محور المواقف كان في المرتبة السَّادسة، تأخّر المحور في التّرتيب لأنّ العمل عموماً لم يتّجه إلى مناقشة الظّاهرة السّياسيّة بقدر ما اتّجه إلى مناقشة مخرجات هذه الظّاهرة عبر الحياة اليوميّة للأشخاص، فعلى امتداد حلقات العمل لم يكن هنالك حوارٌ مخصّصٌ لعرض وجهات النّظر التي تتمثّل بثنائيّة (مؤيِّد/معارض)، فالأحكام والصّفات كانت ترد في سياق أحاديث عاديّة بين أشخاصٍ مقرّبين لوصف أشخاص آخرين، كوصف (عزّام) على لسان (القاضي الشّرعي في الغوطة الشّرقيّة وكذلك رشيد الذي خُدِع به مسبقاً)، أو لتوصيف أمر ما كَـ: (مواقع جهاديّة). أمَّا بالنّسبة لمواقف الموالين فمعظم وحداتها ذُكِرت على لسان (عسّاف)، وهو يعارض قرار سفر إحدى الشّخصيّات، أو يتحدّث عن المطلوبين للجهات الأمنيّة، أو يلقي خطبة على عناصره، وقد ذُكِر على لسان شخصيّة (مندور) خلال إحدى الحلقات عبارة: (عم يلقي خطبة وكأنُو شي مسؤول)، فبعض هذه الوحدات وردت بحسٍّ فكاهي، وهي في معظمها تندرج تحت مسمّى (الكليشيهات) التي رُوِّج لاستخدامها من خلال الموالين للنّظام (حرب كونيّة- أزمة- مندس)، وبالنّسبة للوحدات التي تعكس وجهة نظر المعارضين وتتحدّث عن (الكرامة والذّل والقهر)، فوردت في سياقات تنفيس غضب على لسان

شخصيّاتٍ تعرّضت لأذى كبير: كحديث أرشي مع عسّاف عقب انفجار مطعمها، وحديث غالي عقب احترق برّاد محله وتلف بضائعه، وحديث لقمان مع صديقه، وهو يحاول تأمين المبلغ المطلوب للسّفر، إضافةً إلى تعبير وجد ومندور عن غضبهم في بعض المشاهد.

محور مناقشة الوقائع كان في المرتبة السّابعة، وهو قريبٌ في محتواه من محور المواقف، لكن الاختلاف أنّه في هذا المحور كانت ترد الوحدات على صيغة تساؤلات، واستفسارات، وتمنّيات، وتوقّعات من دون أن تحمل موقفاً صريحاً حاسماً، وهي في الحقيقة تعكس حال الشّارع السّوري ومخاوفه، فعبارات مثل: (الله يفرّج، الله يلعن يلّي كان السّبب، الله لا يوفق يلّي كان السّبب) تُسْمَع كثيراً، لكن مع بقاء المقصود مخفيّاً بسبب المخاوف الأمنيّة بالدّرجة الأولى.

محور الأوضاع الاقتصاديّة كان في المرتبة الثّامنة على الرغم من أنَّ الأوضاع الاقتصاديّة لشخصيّات العمل كانت مسبّباً للعديد من الأحداث (كأحوال عائلة أبِي عصام النّازحة إلى الحَي، ونور التي تحاول بأي طريقة جني الأموال لمساعدة عائلتها، وكذلك عائلة شكري بعد التّفجير)، وهو ما يتشابك بقوّة مع الواقع السّوري؛ إذْ تشير الدّراسات إلى أنّ مؤشّر الأحوال المعيشيّة في سوريا انخفض بنسبة 42% بين عامي: 2010 و 2019 (عصام فارس، 2021، 26). كما تشير الأرقام إلى أنّه «في عام 2019 كان أكثر من 11.7 مليون شخص في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة لا يزالون بحاجة إلى شكل واحد على الأقل من المساعدة الإنسانيّة. من بينهم 5 ملايين شخص بحاجة ماسّة إلى المساعدة. وكان نحو 6.5 مليون شخص يعانون من انعدام الأمن الغذائي إضافة إلى 2.5 مليون شخص عرضة لانعدام الأمن الغذائي الحاد». (الاسكوا، 2020، 11).

ويوجد سببين رئيسيّين لعدم ارتفاع عدد وحدات هذا المحور:

الأوّل: هو أنّ قسماً كبيراً من الوحدات المرتبطة بالجانب الاقتصادي كان من الأنسب إدراجها ضمن محاور أخرى (المساعدات الإنسانيّة، والنّزوح، ومناقشة الوقائع).

والثّاني: طُرِحت في العمل موضوعات اجتماعيّة اقتصاديّة مهمّة جدّاً كزواج القاصرات والتّسرّب من التّعليم، ولكن لم يكن هنالك عددٌ كبيرٌ من الوحدات اللّغويّة المستهدفة في هذه الدّراسة المرتبطة ارتباطاً مباشراً بهذه الموضوعات.

محور العلاقات بين الأفراد كان في المرتبة التّاسعة، ووحداته شَمَلَت الآليّات الإيجابيّة والسّلبيّة التي يتعامل بها الأفراد فيما بينهم عَقِب وقوع حادث طارئ مع أحدهم؛ أي: عقب الاختطاف، أو

التّعرّض للملاحقة والاعتقال، أو التّحوّل إلى أشخاصٍ ملاحقين ومراقبين، وقد يبدو للوهلة الأولى أنّ هنالك تداخلاً بين وحدات هذا المحور، ووحدات محاور تجّار الحروب والعلاقات مع أصحاب النّفوذ، لكن للتّوضيح، ما أدرِج هنا هو ما يشمل العلاقات بين الأشخاص الذين تجمعهم علاقات زمالة، أو صداقة، أو قرابة، أو جيرة، كعلاقة أهل الحي مع شكري بعد تنفيذ ابنه للانفجار، وعلاقة كركاس مع وجد بعد معرفتها بأنّ وجد ملاحقة أمنيّاً، وعلاقة كركاس مع آرشي بعد تفجير مطعمها. بينما العلاقة بين وجد وهمام قرصان المواقع الإلكترونيّة فتعدّ علاقة مع تاجر حرب لأنّهم لم يكونوا على معرفة مسبقة قبل حاجتها إليه.

وفي المرتبة العاشرة جاء محور المساعدات الإنسانيّة، وكان لهذا المحور نصيبه من التّكرارات لوجود أكثر من نشاط مرتبط بالعمل الإنساني خلال العمل (كجمعية الأطفال ومشروع إطعام العائلات النّازحة).

ومحور الضّغوط الحياتيّة كان في المرتبة الحادية عشرة، وضمّ المحور ما يرتبط بالجانب النّفسي وما يرتبط بالجانب الشّعوري للشّخصيّات من خلال تعبيرهم عن القلق، والغضب، وفقدان الأعصاب، والتّوتر.

أمّا محور الأوضاع الخدميّة فكان في المرتبة الثّانية عشرة، وهو من المحاور التي تشكّل وحداتها حضوراً دائماً في جميع الحلقات، ولكن لم يكن من المحاور الأولى، لأنّ الحديث عن انقطاع الكهرباء، والإنترنت، والمياه، وضعف تغطية أبراج الاتّصالات، كانت أحاديث عابرة وجزئيّة، ولم تكن محوراً للأحداث، أو محرّكاً لها إلّا في حالاتٍ نادرةٍ.

ومن ثمّ محور النّزوح في المرتبة الثّالثة عشرة، ويعدّ موضوع النّزوح من أهم أعمدة الواقع السّوري خلال فترة الحرب؛ إذْ «يُعَدّ النَّازحون داخليًّاً من أكثر السّكان ضعفاً في العالم. منذ بداية الأزمة السّوريّة نزح نحو 6.2 مليون شخص داخليّاً، وواجه كثير منهم نزوحاً متكرّراً يصل إلى 10 مرّات» (عصام فارس، 2021، 11). ولكن في العمل قُدِّم الموضوع على نحوٍ أساسيٍ من خلال قصّة عائلة واحدة، وهي عائلة أبي عصام، مع بعض الأحاديث العابرة من قبل عائلة شكري عند تذكرهم لفترة نزوحهم، وكذلك ذكر أحوال النّازحين من قبل العاملين في العمل الإنساني (موظفات الجمعيّة).

ومحور تجّار الحروب كان في المرتبة الرّابعة عشرة، وقد سلّط العمل الضّوء على أكثر من نمط

من أنماط تجارة الحروب، منها ما شكّل حدثاً جوهريّاً كاختطاف (غريكور) وبذلك أدّى إلى ارتفاع عدد الوحدات المرتبطة بثيمة الاختطاف، ومنها ما عُرِض عرضاً خاطفاً كتجارة الأعضاء وهو كان أحد المقترحات التي فكّرت (آرشي) باللّجوء إليها لتأمين فدية اختطاف زوجها، ولهذا كان عدد وحداته قليلاً جدّاً، وبالعموم فتجارة الحرب نشطت على نحوٍ كبير في سوريا فَ»تصاعدت الممارسات الاستغلاليّة خلال النّزاع. وقد تركت العديد من الفئات وعموماً الأطفال، والشّباب، والنّساء، وكبار السّن من دون حماية من مختلف التّهديدات، بما في ذلك فقدان الوثائق المدنيّة، والإتجار بالبشر، والنّهب، وغير ذلك من أشكال الاستغلال». (الإسكوا، 2020، 33).

وفي المرتبة الأخيرة كان محور القرارات والقوانين، وهو أمرٌ منطقيٌّ؛ إذْ إنّ القرارات الحكوميّة خلال فترة الحرب السّورية كانت قليلة، وما صدر منها يتعلّق بتضعيف السّيطرة الأمنيّة كالموافقات الأمنيّة التي تسبق عقود الإيجار والتّوظيف، وكذلك مراسيم العفو التي تصدر عى نحوٍ دوري.

الإجابة عن السّؤال الثّاني

ما الأنماط اللّغويّة التي تنتمي إليها الوحدات الواردة في كل محور من محاور الدّراسة الأساسيّة؟

جدول يبيّن توزّع الأنماط اللّغويّة للوحدات على المحاور

المحور	التّعبيرات اللّغوية		المصاحبات اللّغويّة		الألفاظ		الصّيغ التّخاطبيّة		العبارات المتداولة	
	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة
الحواجز	17	5.3	35	10.9	27	8.4	125	38.9	117	36.4
المظاهر العسكريّة	10	2.6	54	14.0	105	27.2	21	5.4	196	50.8
المظاهر الأمنيّة	100	20.5	56	11.5	42	8.6	64	13.1	225	46.2
القرارات والقوانين	0	0.0	32	37.2	18	20.9	0	0.0	36	41.9
العلاقات مع أصحاب النّفوذ	39	10.5	5	1.3	9	2.4	245	65.7	75	20.1
الوضع الخدمي	2	1.5	53	40.5	10	7.6	1	8.	65	49.6
الأوضاع الاقتصاديّة	20	11.2	38	21.3	13	7.3	5	2.8	102	57.3
النّزوح	3	2.4	13	10.6	22	17.9	13	10.6	72	58.5
السّفر	0	0.0	14	5.8	51	21.3	9	3.8	166	69.2
المساعدات الإنسانيّة	0	0.0	47	34.3	27	19.7	1	7.	62	45.3
تجّار الحروب	13	12.3	24	22.6	13	12.3	2	1.9	54	50.9
الضّغوط الحياتيّة	41	30.8	9	6.8	5	3.8	2	1.5	76	57.1

المحور	التّعبيرات اللّغوية		المصاحبات اللّغويّة		الألفاظ		الصّيغ التّخاطبيّة		العبارات المتداولة	
	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة
العلاقات بين الأشخاص	43	25.4	0	0.0	1	6.	30	17.8	95	56.2
مناقشة الوقائع	27	13.1	10	4.9	0	0.0	1	5.	168	81.6
المواقف	23	9.9	34	14.7	50	21.6	6	2.6	119	51.3
الإجمالي	**338**	**10.2**	**424**	**12.8**	**393**	**11.9**	**525**	**15.9**	**1,628**	**49.2**
الرّتبة	**5**		**3**		**4**		**2**		**1**	

تشمل الوحدات اللّغويّة في هذه الدّراسة أنماطاً خمسة، وهي: (العبارات المتداولة، والصّيغ التّخاطبيّة، والمصاحبات اللّغويّة، والألفاظ، والتّعبيرات اللّغويّة). وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا التّقسيم وضعته الباحثة بعد تحليلها لعيّنةٍ استطلاعيّةٍ من حلقات المسلسل، فلا يوجد في مراجع اللّغة تقسيم كهذا لأنماط الوحدات اللّغويّة، وأقرب تصنيف وجدته هو: «فالمفردات عند فوكس في اللّغة أنواع خمسة: الكلمات المفردة، والعبارات الثّابتة، والعبارات المتغيّرة، والأفعال العباريّة: الفعل+ حرف الجر، والعبارات الاصطلاحيّة» (أبو عمشة، 2018، 249). فالمفرادت ذاتها، والعبارات الثّابتة والمتغيّرة أدرجتها ضمن تسمية العبارات المتداولة، والأفعال العباريّة أضافت إليها أنماط المصاحبات الأخرى، وأدرجت ما يقتصر على الفعل وحرف الجر مع الألفاظ وليس مع المصاحبات، والعبارات الاصطلاحيّة هي مصطلح آخر للتّعبيرات الاصطلاحيّة، أمّا الصّيغ التّخاطبيّة فأدرجتها منفصلةً على الرغم من أنّها تدرج كجزء من العبارات حتّى وفق ما ورد من تعريفات في معاجم اللّغويات التّطبيقيّة، ولكن فضّلت أن تفصلها لما شكّلته من فرادة في الحالة السّوريّة ولا سيّما الجزء المتعلق بمخاطبة الأفراد والعناصر.

العبارات المتداولة كانت في المرتبة الأولى، وفي هذه الدّراسة تشمل العبارات: عبارات طرح الحقائق (الضّرب ع الغوطة، طلبوني ع الخدمة، نفد من البراميل)، وعبارات تقديم الاستنتاجات (تفجير متل هاد مين بدّو يكون عاملو يعني)، وعبارات تقديم الوعود (رح هربِك)، وعبارات التّعبير عن المشاعر (عم شوف كوابيس)، والتّمنيات (إن شاء الله بترجعو ع بيوتكن)، وعبارات الاستفسارات

(معقول يكون بعدو عايش!). وقد قاربت نسبة العبارات نصف عدد الوحدات (49.2%) وذلك لأنّها هدف الدّراسة الأساسي؛ إذْ إنّ فكرة الدّراسة تولّدت بسبب رغبة الباحثة في رصد هذه العبارات التي أصبحت تتكرّر على الألسنة مع اختلافات طفيفة في صياغتها تبعاً لاختلاف اللّهجات، أو أساليب المتحدّثين، فعبارات مثل: (مافي لا كهربا ولا مي، ما في تغطية، مشدّدين كتير ع الحواجز، ما فيني احكي ع التّيلفون، كل شي غليان) تُسْمَع في أي مكانٍ عامٍّ، أو خاصٍ، ومن قِبَل أي شخصٍ بِصَرْف النّظر عن عمره، وجنسه، ومستواه التّعليمي، أو الاقتصادي. إضافةً إلى العبارات الثّابتة، أو التّقليديّة والتي يقصد بها: «العبارات التي تدخل في العادات والتّقاليد اليوميّة والمناسبات، وهي شديدة التّواتر، ومن ذلك: الأدعية (أدام الله عزّك)، وعبارات المجاملة (دمتم بخير)، وهي ليست من الأمثال، ولكن جَرَت الألسن بها في مقامات معيّنة». (العنزي، 2019، 41-42). والتي ارتفعت نسبة استخدام قسم منها خلال سنوات الأحداث السّوريّة للتّعبير عن الرّغبة بالخلاص من الواقع الرّاهن (الله يفرّج)، أو للتّعبير عن الخوف (الله يجيرنا، الله يتلطف فينا)، أو للتّعبير عن مساندة من وقع بمصيبة (الله يحمل معن). مع ضرورة التّنبيه إلى أنّ هذه العبارات الثّابتة والمتغيّرة ترتفع نسبة استخدامها وتنخفض تبعاً للحدث الجوهري المسيطر، فمثلاً: العبارات المتعلقة بانقطاع المياه تكرّرت في العمل لأنّ فترة إنجازه كانت في عامي: 2016-2017 وهي الفترة التي قُطِعَت فيها مياه نبع الفيجة عن مدينة دمشق، وبذلك عانى سكّان العاصمة من انقطاع المياه، بينما في أعوامٍ أخرى قد تكون نسبة استخدام الوحدات المتعلقة بأزمة المياه قليلة جدّاً.

الصّيغ التّخاطبيّة كانت في المرتبة الثّانية، وفي هذه الدّراسة تضم الصّيغ التّخاطبيّة العبارات الموجّهة من متحدّث إلى مخاطب على شكل: أوامر (خراس ولك/ تعال معي وبس)، أو تعليمات (جيبولي هويته)، أو نواهٍ (لا تحرّك الجرحى)، أو طلبات (لا تبعتني ع الفرع/ حكيت مع صحابك يلّي فوق؟/ طولي بالك)، أو عِبَارَات مُخَاطَبَة (عناصرك/ عم تغشّم حالك ولك/ أنا بخفيك وما حدا بعرف طريقك)، ونداء (يا حيوان/ ولك جحش)، أو أساليب تحيّة (احترامي سيّدي/ أنتو بالبال دائماً سيدنا)، أو أسئلة (وين تأجيلك؟/ شو بتعرفي عن هالكلب؟/ عذّبوك كتير؟). وكانت نسب تكرارها متمركزة على نحوٍ أساسي في أربعة محاور، وهي: (مخاطبة الأفراد والعناصر، الحواجز، العلاقات بين الأفراد، المظاهر الأمنيّة). وذلك لأنّ لغة هذه المحاور تعتمد على نحوٍ أساسي على ثنائيّة السُّلطة والشّعب، وبذلك تكون هذه الأنماط الخطابيّة بارزة بوضوح فيها.

المصاحبات اللّغويّة كانت في المرتبة الثّالثة، ويتّضح من خلال قراءة النّتائج أنّ المصاحبات

كانت موزّعة على جميع المحاور، مع انعدام، أو ندرة ورودها في محاور العلاقات الرّسميّة وغير الرّسميّة، وقلّة ورودها في المحاور المبنيّة على مناقشة الهموم والخطط الحياتيّة كالسّفر، ومناقشة الوقائع والضّغوط الحياتيّة. وارتفاع نسبة ورودها في المحاور التي تحمل توصيفات ومصطلحات كمحاور القرارات، والقوانين، والواقع الخدمي، والمظاهر العسكريّة والأمنيّة، والحواجز. كما يلحظ أيضاً أنّ معظم المصاحبات الواردة في النّتائج قد حافظت على صياغتها اللّغويّة التي تستخدم بها في العربيّة المعياريّة المعاصرة كَـ: (اللّباس العسكري، الخط المدني، أصوات الطّيران، الموافقة الأمنيّة، أعداء الأمّة، جماعات مسلّحة)، وقد يكون السّبب هو تأثير لغة وسائل الإعلام على لغة الحياة اليوميّة للأفراد، وكونها في معظمها مصاحبات مستحدثة تولّدت في فترة الحرب، فكان استخدامها منقولاً عن المصادر التي صاغتها سواء كانت الجهات الأمنيّة والعسكريّة التي أطلقت عليها هذه التّسميات أم وسائل الإعلام التي تداولتها ونشرتها، ولكن هذا لا يعني أنّ جميع المصاحبات الواردة هي من المنقول حرفيّاً من اللّغة الفصيحة، فكثير منها -ولا سيّما المرتبط بالجانب الخدمي- وُلِدَ من اللّهجة المحكيّة كَـ: (النّت بطيء- قطعت الكهربا- طفت الكهربا). وبالنّسبة للبنية التّركيبيّة لهذه المصاحبات فتراوحت بين الوصفيّة (الرّقم الوطني، المناطق المحاصرة، طلقة طايشة، مناوبات ليليّة)، والإضافيّة (خدمة الجبهة، لمّ الشّمل، بطاقة دفاع وطني، ساعات التّقنين، سوق التّعفيش)، والفعليّة (قطعت الكهربا، يثبت سعره، بيطلع سعره)، مع ضرورة التّنبيه إلى أنّ أغلب المصاحبات تنتمي إلى النّمط الوصفي.

الألفاظ، أو المفردات، كانت في المرتبة الرّابعة، وتوزّعت المفردات بين ما يشير إلى أسماء الأدوات العسكريّة (سلاح، ذخيرة، قذيفة، شظيّة)، والأماكن الملتهبة (الغوطة، داريّا، إدلب)، والمهن المرتبطة بحالة النّزاعات والانقسامات (عنصر، عسكري، القاضي)، وأسماء العمليّات العسكريّة (قصف، ضرب، انفجار)، وأوصاف الأشخاص، والأماكن، والأوضاع (آمنة، ملاحق، متورط، مندس)، والمفهومات العامّة (الوطن، مؤامرة)، والإجراءات (الهويّات، الفيش، تمشيط). وقد رصدت هذه الألفاظ مفردةً من دون سياقها؛ أي: خارج نطاق العبارات، والصّيغ، والمصاحبات؛ لأنّ السّياق اللّغوي الذي وردت به كان عامّاً جدًّاً، والمفردة بحدّ ذاتها هي الجوهريّة في الحالة السّورية، فأقوال مثل: (رايح ع الكشك، كان قاعد تحت الشّادر) هي عبارات عامّة قد تستخدم في أيّ سياق، لكن ظاهرة أكشاك الخبز، وشوادر اللّاجئين والنّازحين هي علامات فارقة في الواقع الرّاهن، ومن هنا كان التّوجه لرصدها كمفردات وليس كعبارات. وبالنّسبة للمفردات التي ترتبط بأحرف جر كَـ: (متّهم ب، متورط

مع، مطلوب ل، وصّى ب، بالدِّين) تعامل عادةً معاملة المصاحبات اللّغويّة، ولكن فضّلت الباحثة التّعامل معها كمفردات وليس كمصاحبات لأنّها هنا تبحث في اللّهجة المحكيّة التي يغلب عليها الحذف ولا سيّما في المفهومات العامّة، فأغلب الأشخاص يقولون: التحق، بدلاً من قولهم: التحق بِالجيش، أو: مطلوب، من دون أن يشرحوا أنّه مطلوب لفرع أمن. وبالنّظر إلى توزّعها على المحاور فيلحظ أنّ النّسبة الأكبر منها كانت في المحاور التي تضم وحداتها توصيفات، وتسميات، وصفات، وهي محاور: المظاهر العسكريّة، والسّفر، والمواقف.

التّعبيرات كانت في المرتبة الأخيرة، والمقصود بالتّعبيرات الاصطلاحيّة في هذه الدّراسة هو الكلمات، أو التّراكيب التي لا يقصد بها معناها المعجمي، بل معناها المتّفق عليه بين مستخدميها، وعموماً فهذا النّمط اللّغوي يحتاج إلى وقت حتّى يصبح معناه الدّلالي شائعاً، وهذا ما يفسّر قلّة عدد التّعبيرات مقارنةً بأعداد باقي أنماط الوحدات اللّغويّة، حتّى إنّ معظم ما ورد منها ينتمي إلى محور المظاهر الأمنيّة، أو ما يرتبط بها كالعلاقات المبنيّة على الخوف الأمني والعلاقات مع أصحاب النّفوذ، لأنّ السّياسة الأمنيّة والخوف الأمني في السّياق السّوري ليس وليد عقد من الزّمن، بل هو وليد عقود تمتد إلى بداية السّبعينيّات، ومن أمثلتها: (صار ببيت خالته، عند الشّباب الطّيبة، ضابينو، يزور عندن، اسمك نظيف، صفحتك بيضا، كبسو علينا)، أو ينتمي إلى محور الضّغوط الحياتيّة، التي تشكّل جزءاً من حياة الأفراد في فترات الحروب وخارجها مع اختلاف أشكالها ونسبها في فترات الحروب، ومن أمثلتها: (فرطت أعصابي، قلبي متل النّار، تلفت أعصابي). بينما المحاور المستحدثة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالحرب السّورية كالنّزوح، وتجّار الحروب، والسّفر، والقرارات، والقوانين، والمشكلات الخدميّة، فكانت نادرة جدّاً التّعبيرات الواردة فيها، ومنها: (العالم فوق بعضا، ننزت بالشّارع).

الإجابة عن السّؤال الثّالث

ما أصناف الأفعال الكلاميّة التي وردت الوحدات اللّغويّة في إطارها في محاور الدّراسة الأساسيّة؟

جدول يبيّن توزّع أنواع الأفعال الكلاميّة التي وردت الوحدات في إطارها على المحاور

المحور	الموجهات		المعبرات		الملزمات		الممثلات		الإعلانات	
	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة
الحواجز	136	42.4	22	6.9	12	3.7	132	41.1	19	5.9
المظاهر العسكريّة	45	11.7	31	8.0	16	4.1	238	61.7	56	14.5
المظاهر الأمنيّة	107	22.0	71	14.6	24	4.9	186	38.2	99	20.3
القرارات والقوانين	7	8.1	3	3.5	1	1.2	67	77.9	8	9.3
العلاقات مع أصحاب النّفوذ	163	43.7	50	13.4	77	20.6	61	16.4	22	5.9
الوضع الخدمي	4	3.1	10	7.6	0	0.0	115	87.8	2	1.5
الأوضاع الاقتصاديّة	7	3.9	34	19.1	4	2.2	124	69.7	9	5.1
النّزوح	22	17.9	20	16.3	1	8.	70	56.9	10	8.1
السّفر	10	4.2	42	17.5	13	5.4	165	68.8	10	4.2
المساعدات الإنسانيّة	6	4.4	3	2.2	2	1.5	121	88.3	5	3.6
تجّار الحروب	9	8.5	12	11.3	7	6.6	72	67.9	6	5.66
الضّغوط الحياتيّة	6	4.5	87	65.4	0	0.0	37	27.8	3	2.25

المحور	الموجهات		المعبرات		الملزمات		الممثلات		الإعلانات	
	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة	التّكرار	النّسبة
العلاقات بين الأشخاص	58	34.3	67	39.6	4	2.4	36	21.3	4	2.4
مناقشة الوقائع	5	2.4	125	60.7	1	5.	73	35.4	2	0.97
المواقف	19	8.2	131	56.5	5	2.2	75	32.3	2	0.86
الإجمالي	**604**	**18.3**	**708**	**21.4**	**167**	**5.0**	**1,572**	**47.5**	**257**	**7.8**
الرّتبة	3		2		5		1		4	

قبل شرح نتائج التّحليل لا بدّ من توضيح المقصود بأنماط الأفعال الكلاميّة، وأجزاء الفعل الكلامي. بالنّسبة لأجزاء الفعل الكلامي قسّم **جون أوستن** -الذي يُعدّ أباً للتداوليّة-هذه الأفعال الكلاميّة إلى ثلاثة أقسام، هي: الأفعال اللّفظيّة، والأفعال الإنجازيّة، والأفعال التّأثيريّة، وبيّنها على النّحو الآتي:

- الفعل اللّفظي: وهو ما تألّف من أصوات لغويّة، تنتظم في تركيب نحوي صحيح، ينتج عنه معنىً محدّد، وهو المعنى الأصلي، وله مرجع يحيل إليه.
- الفعل الإنجازي: هو ما يؤدّيه الفعل اللّفظي من معنى إضافي يكمن خلف المعنى الأصلي.
- الفعل التّأثيري: «ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السّامع» (الزّيني، 2012، 220-221).

ولعرض مثالٍ توضيحي لهذه الأجزاء، عندما ينادي رئيس الحاجز: ولك كِر! ويجيبه العنصر: حاضر سيدي، فالفعل اللّفظي هو: (ولك كِر)، والفعل الإنجازي: هو فهم المخاطب -العنصر هنا- بأنّه هو المقصود؛ أمّا الفعل التّأثيري، فهو ردّه (حاضر سيدي)، والذي سيتحوّل بدوره إلى فعل كلامي آخر.

وعن أنماط الأفعال الكلاميّة تبعاً لتقسيم **جون سيرل** وهو المعتمد في الدّراسة الحاليّة فهي:

- الإعلانات (Declarations): هي أنواع أفعال الكلام التي تُغيّر الحالة عبر لفظها، مثل قول القسّيس: أعلنكما زوجاً وزوجة. (باستعمال الإعلانات يُغيّر المتكلم العالم عبر الكلمات).
- الممثلات (Representatives): تُبيّن ما يؤمن به المتكلّم كطرح الحقائق، والاستنتاجات،

وتقديم الأوصاف، مثل قول: الأرض مسطّحة، لم يكتب تشومسكي عن الفول السّوداني. (باستعمال الممثلات يجعل المتكلّم الكلمات تُلائِم العالم -عالم الاعتقاد-).

- المُعبّرات (Expressives): تُبيّن ما يشعر به المتكلّم، فهي تعبِّر عن حالات نفسيّة، ويمكن لها أن تتّخذ شكل جمل تُعبِّر عن: سرور، أو ألم، أو فرح، أو حزن، أو عمّا هو مرغوب، أو مكروه، فالمعبّرات يمكن أن يسبّبها شيءٌ يقوم به المتكلّم، أو المستمع، مع الإشارة إلى أنّها تخصّ خبرة المتكلّم وتجربته، مثل القول: أنا متأسف جداً- تهانينا. (باستعمال المعبّرات يجعل المتكلّم الكلمات تلائِم العالم -عالم الأحاسيس-).

- الموجّهات (Directives): يستعملها المتكلّمون ليجعلوا شخصاً آخر يقوم بشيءٍ ما. وهي تعبّر عمّا يريده المتكلّم، وتتّخذ أشكال أوامر، وتعليمات، وطلبات، ونواهٍ، ومقترحات، ويمكن لها أن تكون إيجابيّة، أو سلبيّة، مثل: أعطني كوباً من القهوة- لا تلمس ذلك. (باستعمال الموجّه يحاول المتكلّم جعل العالم ملائماً للكلمات -عبر المستمع-).

- الملزمات (Commissives): يستعملها المتكلّمون ليلزموا أنفسهم بفعلٍ مستقبليّ، لأنّها تُعبِّر عمّا ينويه المتكلم، مثل: سأعود- لن أقوم بذلك. (باستعمال المُلزِم يأخذ المتكلّم على عاتقه جعل العالم مُلائماً للكلمات -عبر المتكلّم-). (يول، 2010، 89-91).

بالإعلانات يُنبئ المتكلّم بحدثٍ كبيرٍ يغيّر من مجرى الأحداث المتعلّقة بشخصيّاتٍ محدّدةٍ، أو بمنطقةٍ محدّدةٍ، أو بالمجتمع المقصود كاملاً، مثل: (طِلِع بِالعَفُو، طلعو لاقطينو، صار انفجار عند الحاجز). وبالموجّهات يطلب المتحدّث من المخاطب القيام بأمر محدّد: (فيشو الكل، فتشو كل شي، هاتو لهالكلب، خراس ولك). وبالمعبّرات يعبّر المتحدّث عن مشاعره ومخاوفه (واقفين على أعصابنا، استلموني ع الحاجز). وبالملزمات يتعهّد المتكلّم بتنفيذ أمرٍ ما، أو يقرّ بالتزامه بالاستجابة لموجّهٍ محدّد (أمرك معلّم، حاضر سيدي، رح هربك). وفي الممثلات يقدّم المتحدّث معلومات عامّة فيها استنتاجات ونقل وقائع، مثل: (العالم فوق بعضا، مزتوتين بالشّارع، البلد فلتانة، سحب عسكريّة، الشّنططة).

يتّضح من نتائج التّحليل أنّ الممثّلات كانت بالمرتبة الأولى، وشملت ما يقارب نصف الوحدات (47.5%) وبالعموم تشكّل الممثلات الجزء الأكبر من الأحاديث اليوميّة للأفراد، لأنّ باقي الأنماط تبنى على مواقف طارئة، أو رسميّة، أو انفعاليّة. بينما النّمط الشّائع لأحاديث الحياة اليوميّة يندرج

تحت إطار الممثلات التي تنقل من خلالها المعلومات والحقائق، وتطرح الاستنتاجات والتّوقعات، وبالنّظر إلى نسبة الممثلات في محاور الدّراسة يلحظ أنّها كانت مرتفعة في جميع المحاور، ولكن النّسب الأعلى منها كانت في محوري: الأوضاع الخدميّة، والمساعدات الإنسانيّة، لأنّ الحديث عن المشكلات الخدميّة لا يعدّ إعلاناً، فهو حدثٌ يوميٌّ متكرّرٌ في حياة السّوريّين، وكذلك التّعامل مع الجهات التي تقدّم خدماتٍ إنسانيّةً لا تسيطر عليه لغة التّوجيه والتّعهد بالالتزام بقدر ما يحاول القائمون على هذه الأعمال تقديم الخدمات والمعلومات ومناقشة الإجراءات والشّروط بالأسلوب العادي. في حين كانت نسبة ورودها الأقل في محوري: العلاقات؛ ففي العلاقات تدخل عناصر التّوجيه والتّعهد وبذلك ترتفع نسبة باقي الأنماط.

وفي المرتبة الثّانية كانت المعبّرات بنسبة (21.4%) والنّسب الأعلى لتكراراتها كانت في محاور الرّأي، والعواطف، والتّعاطف؛ أي: محاور: (الضّغوط الحياتيّة، والمواقف، ومناقشة الوقائع، والعلاقات بين الأفراد)، أمّا بالنّسبة لارتفاع نسبة ورودها مقارنةً بالإعلانات والموجّهات، فربّما طبيعة علاقة القرب والصّداقة التي كانت تجمع شخصيّات العمل ولا سيّما الشّخصيّات النّسائيّة (كركاس، أرشي، وجد، شيرين، رباب) كانت تعطي المجال للتّعبير عن المشاعر ولا سيّما عَقِب الأحداث الكبرى كاعتقال همام، وخوف كركاس عليه، ومخاوف شيرين خلال رحلة سفر لقمان، والمشاعر التي مرّت بها رباب بعد اعتقال زوجها وهروب ابنها، وكذلك خبر إعلان وفاة ابنها، إضافةً إلى ما مرّت به أرشي خلال اختطاف غريكور.

وكانت الموجّهات في المرتبة الثّالثة، ويلحظ من خلال نتائج التّحليل أنّ الموجّهات توزّعت على نحوٍ أساسي على المحاور التي يوجد فيها علاقات تَحَكّم، كما هو الحال في محاور: الحواجز، والعلاقات الرّسميّة وغير الرّسميّة، وكذلك النّزوح؛ لأنّ فيه تحكّماً لصاحب العقار بالمستأجر، كما أنّه لا بدّ من الإشارة إلى وجود ارتباطٍ بين السّياق التّداولي؛ أي: طبيعة الفعل الكلامي والنّمط اللّغوي، فالكثير من الصّيغ التّخاطبيّة وردت على شكل موجّهات لغوية ولا سيّما مخاطبة الأفراد والعناصر، والأسئلة.

وفي المرتبة الرّابعة كانت الإعلانات، وكانت نسب توزّعها متمركزة في محاور محدّدة، وهي: (المظاهر الأمنيّة، المظاهر العسكريّة، العلاقة مع أصحاب النّفوذ، القرارات والقوانين)، لأنّ هذه المحاور هي التي تحمل الجديد والمتغيّر، فالإعلان عن حصول انفجار، أو اعتقال شخص، أو صدور

مرسوم، يكون في هذه المحاور، في حين كانت نادرة وقليلة جدّاً في باقي المحاور؛ إذْ يلحظ انعدام وجود إعلانات في محاور الرّأي والمناقشة، لأنها لا تقدّم معلومةً جديدةً، بل تناقش أمراً مسبقاً.

وفي المرتبة الأخيرة جاءت الملزمات، وعددها قليل نسبيّاً، وفي معظمها لم تكن ملزمات حقيقيّة نابعة من قناعات الأشخاص بقدر ما كانت تصرّفات وعبارات يدّعي الفرد فيها أنّه يلزم نفسه بأمرٍ ما للخلاص من العقوبة، (حاضر سيدي- أمرك)، فأنا ألزم نفسي بالتزام أوامرك وتنفيذها في ردّي على طلبك، والقليل منها الذي كان ملزماً حقيقيّاً كان في محوري: السّفر، والمواقف، عندما كانت الشّخصيّات تعتزم إلزام نفسها باتّخاذ موقف حاسم.

الإجابة عن السّؤال الرّابع

ما الوحدات اللّغويّة الواردة في كلّ محور من محاور الدّراسة الأساسيّة والفرعيّة؟

المحور الأوَّل: الحواجز

يضمّ كل ما يرتبط بالحواجز من تسميات، وما يجري عليها من إجراءات سواء أكانت تندرج تحت مسمّى المهمّات الأساسيّة للحواجز أم تحت مسمّى التّجاوزات التي تجري على الحواجز. إضافة إلى أنّه يضم الوحدات التي تتعلّق بالمدنيّين على الحواجز من خلال سلوكيّاتهم، ومخاوفهم، واحتياطاتهم. وقد يُلحظ بدايةً أنّه من الأفضل تضمين محور الحواجز في محور المظاهر العسكريّة، لكن توجّهت الباحثة إلى إفراد محورٍ خاصٍّ بها للأسباب الآتية:

- ما شكّلته الحواجز من حالة منفردة في حياة السّوريّين خلال هذه السّنوات.
- تداخل ما تقوم به الحواجز وما تنتمي إليه بين الأمني والعسكري.
- طبيعة العيّنة المدروسة، والحضور الأساسي للحاجز في تفاصيل جميع أحداثها.

1. **تسمياتٌ مرتبطةٌ بالحواجز:**

الوحدة	التّكرار
حاجز الجيش	2
حاجز الرّابعة	1
حاجز طيّار	2
الحاجز الأساسي	1
الحاجز الجنوبي	3
الحاجز النظامي	1
الحواجز-حواجز-الحاجز	4

الوحدة	التّكرار
نشيل الحاجز من المنطقة- نشيل هيدا الحاجز	2
الخط العسكري-خط عسكري	8
الخط المدني	1
الشباب	4
العنَاصِر-عناصرَك-شقفة عنصر عندي- عناصر عنده	4
شباب الحاجز	4
شبابي- من شبابي-شبابك	6
الكولبا	4
جهاز كشف المتفجرات	1
فيش	1
قوائم جديدة	2
مداخل العاصمة	1
مداخل المدينة ومخارجا	1
مسرب	2

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- حاجز الجيش: لم تكن جميع الحواجز في دمشق وريفها حواجز جيش، فكان هنالك حواجز أمن، وحواجز لجان شعبيّة، وحواجز لحزب الله اللّبناني، وحواجز للفصائل المسلّحة في المناطق الخارجة عن سيطرة النّظام.

- حاجز الرّابعة: حاجز الفِرْقَة العسكريِّة الرَّابِعَة.

- حاجز طيَّار: (حاجز مؤقّت)، وهو حاجز غير ثابت يوضع بشكلٍ مفاجئ في النّقطة.

- مسرب: القسم المخصّص لمرور الأفراد، أو السّيارات، فعلى الحواجز الكبيرة كتلك الموجودة على مداخل العاصمة هنالك أكثر من مسرب مدنيّ، إضافةً إلى المسرب العسكري.

- الخط العسكري: الجهة/المسرب المخصّص لمرور العسكريّين وعناصر الأمن على الحواجز، ولا يكون عليه تشديد، أو تدقيق، أو مدّة انتظار طويلة.

- الخط المدني: الجهة/المسرب المخصَّص لمرور المدنيّين.

- الكولبا: غرف صغيرة قد تكون مصنوعة من التّنك، أو من الإسمنت، مخصّصة لإقامة عناصر الحاجز فيها.

- فيش: ورد الفيش في هذا المحور، لأنّ المقصود به سياقيّاً كان جهاز الكمبيوتر الذي تُكْشَف من خلاله بيانات الشّخص ويُعرف إن كان مطلوباً. والمقصود بالفيش الأمني: «عمليّة تحقق تجري من قبل الأفرع الأمنيّة ووزارة الداخليّة، فيما إذا كان الشخص مطلوباً بجرم، أو قضيّة معيّنة، أو لا» (صوت العاصمة، 2017).

- قوائم جديدة: قوائم بأسماء المطلوبين للاعتقال، أو للخدمة العسكريّة، وتعمّم عادةً على جميع الحواجز.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: يتّضح أنّ وحدات هذا المحور ضمّت تسميات الأشخاص العاملين على الحواجز (عناصر-شباب)، والتّسميات الماديّة لأقسام الحواجز وأنواعها (الأساسي-الجنوبي-مسرب)، وتسميات الوسائل المستخدمة في الحواجز (جهاز كشف المتفجرات-الفيش)، إضافةً إلى مصطلحات تسمية المحاور الأساسيّة لتمركز الحواجز: (مداخل المدينة ومخارجها، مداخل العاصمة).

ثالثاً: توزّع الوحدات اللّغويّة في المحور: أغلب الوحدات كانت من نمط المصاحبات (28 مصاحب) وتوزّعت بين المصاحبات الوصفيّة: الحاجز النّظامي، والمصاحبات الإضافيّة: شباب الحاجز، حاجز الرّابعة. وتلتها الألفاظ المفردة وكان عددها (16 لفظاً): الكولبا-المسرب، ثمّ الصّيغ التّخاطبيّة وبلغ عددها (7 صيغ): شبابي-عناصرك، ومن ثمّ العبارات وكان عددها (4 عبارات)، مثل: نشيل الحاجز من المنطقة، في حين لم يَرِدْ أيّ تعبير في هذا المحور، مع ضرورة التّنبيه إلى أنّ مُصَاحِب (حَاجِز طيَّار) الذي رُصِد كمصاحب قَد يحمل بعض خصائص التّعبيرات، ولكنّ وروده كصفةٍ رجّح اختياره كمصاحب.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: كانت الممثّلات في المرتبة الأولى؛ إذْ وصل عددها إلى (43) وحدة (قوائم جديدة- مداخل العاصمة)، تلتها الموجّهات والملزمات بأربعة تكرارات لكل واحدة (مسرب: موجّهات، لأنّ الشّخص المسؤول عن الحاجز كان يوجّه العناصر إلى إغلاق المسارب جميعها والإبقاء على مسرب واحد مفتوح) (شَبَابِي: ملزمات، لأنّ المتحدث كان يتعهد خلال كلامه

بأنّ عناصره سيقومون بأداء مهماتهم على أكمل وجه)، ومن ثمّ المعبّرات، ثلاثة تكرارات (شقفة عنصر عندي، كان غاضباً ويعبّر عن استيائه من تصرّفات العنصر)، والإعلانات مرّة واحدة (نشِيل هيدا الحَاجِز: إذ أعلن الشّخص المسؤول خلال كلامه هذا عن إلغاء حاجز كان قد وضعه أمام مدخل جمعيّة إنسانيّة).

2. **مهمّات الحواجز:**

الوحدة	التّكرار
أعطيني أعطيني هويتك لشوف-أعطيني هويتك	4
إن شاء الله شوفك مرّة تانية بلا هويتك	1
الهويّات-الهويّات شَبَاب	3
بتاخدو هويّاتهن-أخدت هويته	2
بتشوفو هويته-بشوف هويته-شوف الهويّات	4
بدّي هويته-جبلي هويته	2
طالعلي هويتك-طلعولي هالهويّات لشوف-خلّصني هات هويتك-هات هويتك-هويتك	10
طلبنا هويّاتهن	1
وين هويتك ولا؟	1
يجهزو هويّاتهن-تجهز هويّاتها	2
نفيش هالهويّة-نفيّش هويّة مواطن-تفييش هويّة	4
بلا تفييش	1
جيبو فيشو	1
تضربلن فيشة-تضربلو فيش-اضربلو فيش رباعي	3
بتفيشوها-تفييش-وفيشها-فيشتلك	4
الدّبانة إذا بدّا تمرق ع الحاجز لازم تتفيش- الطّير الطّاير إذا مرق ع الحاجز بدو يتفيّش- دبانة ما بتمرق إذا عليا شي- ما بدّي دبّانة تمرق بدون تفتيش- ما بدي نملة تقطع الحاجز بلا ما تتفتش	5
نفيش اسمو	1
نفيش الشباب	1

الوحدة	التّكرار
الرقم الوطني	1
النّاس يلّي نفوسن من هي المنطقة كلّن لازم يتفتشو ويتفيشو	1
هويته من داريا	1
تشوف عقد الإيجار لتتأكد إنن ساكنين نظامي بالحي	1
عقد إيجار البيت	1
بتفتشو-بفتشو-بتفتشوهن-تتفتّش-بدّا تتفتّش-بدّي فتشو-جاي فتّش-رح يفتّش-لازم تتفتّش	12
بدون تفتيش-بلا تفتيش	4
افتحلنا الطبون-افتحلي-الكل يفتح الطّبون-فتاح هالطّبون- فتاح هالطّبون ورا	9
بتفتشو السيارات- عم فتّش السّيارات-يفتّش السّيارات-بفتّش طبّون سيارته	6
عم تفتشو الفايت والطالع	1
فتشنا الناس	1
فتشو كل شي	2
وقف تفتيش	1
إيمت تسرحت؟	1
إيمت رحت ع الجيش؟	1
وين تأجيلك؟	1
تعى لشوف-تعى لهون-تعى لهون ولك-تعى يا ابني	7
بسرعة لشوف-بسرعة يا الله تحركي- يا الله بسرعة	7
بعدك واقف هون؟	1
تحرّك لشوف-تحرّك من هون-حرّك حرّك-عم قلّك تحرّكي-الكل يتحركو	7
يا الله لشوف الكل من هون-يا الله لشوف-يا الله لشوف تحرّك	3
ما بدّي شوف حدا هون	1
رجاع لشوف-رجاع لهون-رجاع لورا-رجاع لورا لشوف	6

الوحدة	التّكرار
صف ع اليمين-صف هون-صف يا الله أوام	7
فتحو عيونكن منيح يا ابني	1
قرّب لهون قرّب لشوف-قرّب قرّب لعندي- قرّب قرّب-قرّب	7
مرقتوهن	1
مشّيلي السّير من عندك-مشّو السّير	3
وقف السير-وقفو السّير	2
وقف ع اليمين	1
وقف عندك	2
يا حبيب رجاع لورا لشوف	1
منمشي ع التعليمات وبس	1
نسلمه	1
هدول الأسماء ما كانو معممين عنّا	1
الشباب ما بقصرو	1
رايح تسلّم هي المصادرات	1
سكرو	1
شافا ع الجهاز	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- الفيش الرّباعي: «يُظهر جميع المطلوبين الذين يحملون اسماً قريباً من اسم الشخص الذي تجري عمليّة الفيش له، إضافة إلى أسماء الأقارب من الدرجة الأولى وصولاً لأبناء العمومة الذين يحملون اسم العائلة نفسه، وذلك لمعرفة مدى قرابة الأشخاص الموجودين ضمن العاصمة بأولئك المطلوبين لقضايا تتعلق بالإرهاب في المناطق الخارجة عن سيطرة النظام، أو خارج سوريا». (صوت العاصمة، 2017).

- هويته من داريّا: «كانت داريّا من أوائل المدن السورية التي ثارت في وجه النظام، الذي لم يتوانَ عن شنّ حملة عسكريّة عنيفة ضدّها، وفرض عليها حصاراً استمرّ لـ 1375 يوماً، ابتداءً من تشرين الثاني 2012 وحتى 26 آب 2016» (الجمهوريّة، العبدالله، 2020).

- وين تأجيلك؟ (تأجيل الخدمة العسكريّة): أنواع التّأجيل: «التأجيل الدراسي- التأجيل بالإقامة-التأجيل لوجود أخ بالخدمة- تأجيل الإعالة بالإشراف- التأجيل الإداري- ا لتأ جيل الصحي- تأجيل الطيّارين- تأجيل المحكومين والموقوفين- تأجيل رجُل دين مسيحي» (مديرية التّجنيد العامّة).

- منسلمه: أي نسلّم الشّخص المطلوب للأفرع الأمنيّة.

- شافا ع الجهاز: أي جهاز كشف المتفجّرات.

- تضربلو فيش: تعبير، فالمعنى المعجمي للضّرب واضح للجميع، لكن الاستخدام السّياقي للتّعبير يقصد به إدخال بياناته الشّخصيّة لمعرفة وضعه الأمني.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: تفتيش الأفراد والسّيارات، تفييش الأفراد، سؤال الشّباب عن الخدمة العسكريّة، تنظيم الحركة على الحواجز من خلال توجيه التّعليمات للأفراد الذين يقطعون الحواجز، تعميم التّعليمات على العناصر من قِبَل الشّخص المسؤول عنهم.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: كانت نسبة الصّيغ التّخاطبيّة مرتفعة جدّاً؛ إذْ وصل عددها إلى (113) وهو أمر منطقي؛ لأنّ طبيعة المحور تقتضي توجيه التّعليمات للأفراد والعناصر بالدّرجة الأولى، ومنها: (الكل يفتح الطّبون، هويتك). تلتها العبارات بِـ: ستّةٍ وثلاثين تِكْرَاراً (هويته من داريّا) ومن ثمّ كان للتّعبيرات (تضربلو فيش)، والمصاحبات (الرّقم الوطني)، والألفاظ (الهويات) عدد التّكرارات ذاته؛ ثلاثة لكل واحدة.

ملحوظة: بعض الوحدات اللّغويّة قد تحمل في تركيبها أكثر من بناء كَـ: (الطّير الطّاير إذا مَرَق ع الحاجز بدّو يتفتّش) فهي من ناحية صيغة خطابيّة فيها تعليمات موجّهة للعنصر، ومن ناحية أخرى تعبير مجازي، لأنّه لا يمكن تفتيش الطّير، أو الذّبابة، لكن هنا كان التّوجه لإدراجها كصيغ خطابيّة لأنّ سياقها التّداولي الذي يندرج تحت نمط الموجّهات كان صيغة تخاطبيّة بالدّرجة الأولى.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الموجّهات بالنّسبة الأعلى (123) (وقّف عندك)، ثمّ الممثّلات (28)، وبعدها الإعلانات (سَكَّرُو)، والملزمات (بدّي فتشو) ثلاثة تكرارات لكل واحدة، ومعبّر واحد (الشّباب ما بقصرو) إذا كان المتحدث يعبّر عن انزعاجه من انتقاد مهنيّة عناصره.

3. التّجاوزات على الحواجز:

الوحدة	التّكرار
بدو يمرق بضاعة من الحاجز-تمريق البضاعة عن الحاجز-يمرقلنا.. عن الحاجز-تمرقلي ايّاهن- يلّي عم تمرق ع الحاجز-مرقلكن ايّاهن	7
عم نعطيهن خبز كل يوم لنمر	1
عم يمرقو السيارات ع أبو موزة	1
انحجزت-محجوزة-احجزلك ايّاها-حاجزلك	5
بضاعتك محجوزة-حجز البضاعة	2
حاجز السّيارة	1
البضاعة يلّي صادرتا-بضاعة مصادرة	3
تنام ع الحاجز	1
خلّصتلا ايّاها	1
صادر-صادرتلك-صادرتلي-صادرلك-صادرهن-يتصادر-لح نصادرها-المصادرات	8
قابض قبضة محرزة ع تفويت الحبوب	1
مزبّط الحواجز-مزبّط كل الحواجز	2

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- مزبّط الحواجز: أي هنالك اتّفاق بينه وبين المسؤولين عن الحواجز لتيسير أموره وأمور بضائعه.
- خلّصتلا ايّاها: للدلالة على فك احتجاز البضائع على الحواجز.
- عم يمرقو السّيارات ع أبو موزة: تعبير مستخدم في عامّيات بلاد الشَّام، والمقصود به «الكثرة على نحوٍ فوضوي» (حمدان، النّهار، 2018).
- قابض قبضة محرزة: عبارة يقصد بها: تقاضى رشوةً كبيرةً مقابل إنجاز المطلوب منه.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: عدم الانضباط بالتّعليمات الخاصّة بالمراقبة والتّفتيش، احتجاز البضائع ومصادرتها، فرض الأتاوات على التّجار الذين يمرّرون المنتجات الغذائيّة للمناطق السّكنيّة، الرّشاوى لتمرير المواد الممنوعة، الرّشاوى لتخليص البضائع المحتجزة.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (21) (قابض قبضة محرزة ع تفويت)، الألفاظ (7) (محجوزة)، المصاحبات (4) (بضاعة مصادرة)، الصّيغ (2) (تمرقلي ياهن)، التّعبيرات (1) (عم يمرقو السّيارات ع أبو موزة).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: بلغ عدد الممثلات (23) (عم نعطيهن خبز كل يوم لنمر)، ثمّ الإعلانات (8) (خلّصتلّا ايّاها)، وموجّهان، ومعبّر واحد (تنام ع الحاجز: إذ عبّرت المتحدثة عن خوفها من بقاء بضاعتها المصادرة محتجزة)، وملزم واحد (صادرلك).

4. **المدنيّون على الحواجز:**

الوحدة	التّكرار
يمرق ع الحاجز-مرّو ع الحاجز- عم تمر ع الحاجز	4
يمرقني ع العسكري	2
بشان ما تمرق ع الحاجز- ما يمر ع الحاجز	2
حتّى تمرق من دون ما يحسّو عليك	1
رح حاول زبطلك الوضع لحتى تمرق	1
اتحرّك ع الحواجز	1
تقدر تتحرك	1
طالع عن الحاجز	1
عم يقطع الحاجز	1
ما قطع الحاجز	1
ما وقفنا	1
عم نوقف ساعة- عم نوقف ساعتين	2
بساعتين ما بخلّص من الحاجز	1
واقف ع الحاجز-الوقفة ع الحاجز	5
واقفين على أعصابنا	1
وقفنا حاجز	1
أنا عند الحاجز ما بقدر احكي	1
ع الحاجز	5

الوحدة	التّكرار
علقانة ع الحاجز-علقتي ع الحاجز-تعلق ع الحاجز	4
بس توصل ع الحاجز	1
عم يدقّقو ع الحواجز	1
عم يفتشو كل شي- فتّش كتير- يفتّشلي ايّاهن	3
كتير مشددين هالفترة- مشدّدين ع الحواجز	3
ماعم يدققو ع يلي ماشيين	1
هلكنا الحاجز	1
يستلموني بالحاجز ع الطّلعة و ع الفوتة	1
يعوفني حياتي بالفوتة والطلعة ع الحاجز	1
استلمني ع الحاجز	1
إذا فيشو هويتي مصيبة	1
بدون ما يفيشوك	1
ضربلك فيش-يضربلك	3
المشكلة ع الحاجز	1
تتعذب ع الحاجز	1
تزبطلي الحاجز	1
تزبطلي مرقة	2
بتبهدل ع الحاجز-بتبهدلو-تبهدل	3
كانو لقطوك عند أوّل حاجز-بلقطوني	2
الله يقويكن	3
بحياته ما كان في حاجز هون	1
شو هاد الحاجز يلّي هنيك	1
عملو تحويلة	1
كل هالحواجز	1
مافي بالعادة يكون في حاجز بهالقرنة	1
من سنة بطلوها ع الحواجز	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- من سنة بطّلوها ع الحواجز: المقصود طلب إبراز عقود الإيجَار على الحواجز من النّازحين إلى المنطقة.

- ضربلك فيش: وردت في محور المهمّات من خلال أحاديث المسؤولين عن الحواجز وطلباتهم، ولكن ورودها هنا من خلال حديث الأفراد الذين تعرّضو للتفييش، أو يخشون من التّفييش.

- الله يقويكن: من الصّيغ التي يقولها بعض السّوريين لعناصر الحواجز عند مرورهم من أمامهم.

- يستلموني ع الحاجز: تعبير يقصد به تصعيب عمليّة مروري على الحاجز من قبل العناصر.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: ما يتعرّض له المدنيّون على الحواجز من تفتيش، وتفييش، وساعات انتظار طويلة، وشروط ضابطة للوقوف على الحواجز كعدم المقدرة على استخدام الهاتف، ومواقف مزعجة، ومخاوف، وبحث عن حلول لتجاوز هذه العقبات على الحواجز.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (56) (مافي بالعادة يكون في حاجز بهالقرنة)، التّعبيرات (13) (واقفين على أعصابنا)، الصّيغ (3) (الله يقويكن)، الألفاظ (1) (مشدّدين).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثلات (38) ومن المنطقي أن تكون نسبة الممثلات مرتفعة لأنّ الثّيمة الأساسيّة لهذا المحور مبنيّة على نقل المعلومات الخاصّة بعبور المدنيّين للحواجز، المعبّرات (17) (بحياته ما كان في حاجز هون)، والتّعبير عن الخوف، والقلق، والتّوتر أمر منطقي ولا سيّما إذا كان وارداً على لسان شخصيّاتٍ تخشى الاعتقال، أو الاحتجاز، وهذا النّمط من الشّخصيّات كان موجوداً بكثرة في العمل، الموجّهات (7) (تزبطلي مرقة)، قد يتبادر إلى الذهن تساؤل: ما الموجّه الذي يصدر عن مدنيٍّ في ظلّ الهيمنة العسكريّة والأمنيّة؟ والإجابة هي: أنّ الموجّهات في هذه الحالة كانت موجِّهات غير مباشرة؛ أي: صيغها غير مبنيّة على أساليب الأمر الشّائعة، بل كانت طلبات من المدنيّين موجّهة للعسكريّين لصرف النظر عنهم في أثناء مرورهم على الحواجز. والإعلانات (7) (مشددين)، والملزمات (4) (رح حاول زبطلك الوضع لحتّى تمرق).

المحور الثّاني: المظاهر العسكريّة

كل ما يتعلق بمظاهر العسكرة سواء أكانت متمثلة فيما يُرَى في الحياة اليوميّة العاديّة كالأسلحة، والألبسة، وأخبار الإصابات، وتمركز النّقاط، أم مرتبطة بالعمليّات العسكريّة الكبرى كالحصار، والقصف، وتبدّل الجهات المسيطرة، أو كانت تعكس اليومي المفاجئ كالانفجارات، وسحب الاحتياط، أو كانت تتحدّث عن نتائج هذه المظاهر العسكريّة من خلال الخسائر الماديّة والبشريّة، أو حتّى كانت تشير إلى الأماكن الملتهبة بالعمليّات العسكريّة.

1. الخدمة العسكريّة:

الوحدة	التّكرار
أجّل جيش	1
أجلو- تأجلو- تأجيل	3
المطلوبين للسحب	1
مطلوب احتياط- مطلوب ع الاحتياط-انطلبت ع الاحتياط	5
مو مطلوب ع الاحتياط	1
مطلوب للجيش-مطلوبين ع الجيش	2
مطلوب للخدمة-طلبوني للخدمة	3
مسحوب احتياط	2
احتياط	1
حملة سحب عسكرية- سحب عسكريّة	3
الجيش	1
كل شباب بلدك مطلوبين	1
خدمتك الاحتياطية	1
ممنوع اتحرك براحتي	1
وأنا محبوس بالبيت	1
خادم جيش	1
خدمة الجبهة	1
يلتحقو بالجيش	1
التحقت فيكن-بتلتحق ب	2

الوحدة	التّكرار
تلتحق بقطعتك	1
لو التحقت	1
ما لح يلتحق	1
أخدوهن ع الجيش	1
ما أخدوني	1
متخلفين عن خدمة العلم	1
يحملو سلاح-بيحمل سلاح-حامل سلاح	4
احمل بارودة-حامل بارودة	4
بحياته ما حامل بارودة-بعمرو ما حمل بارودة	2
بحياتي مو حامل سلاح	1
حملوهن بوارید	1
ما بعرف كيف أحمل البارودة	1
من دون حمل سلاح	1
ما أحمل سلاح	2
على أي جبهة رح يخدم احتياط	1
اخدم ع الحواجز-تخدم ع الحاجز-خدمتي ع الحاجز	4
زبطت نقلتي لعندك ع الحاجز-تزبط نقلتي لعندك	2
عاقبني-عقوبة-عقوبته-عقوبتك-استنّى عقوبتك-يعاقبو	9
حرمك من الإجازات	1
ناخد الإجازة	1
أصلاً هي موتة بالأخير	1
اخلص من العسكرية	1
الله أعلم لإيمتى رح تضل عسكري	1
بتسلّم سلاحك	1
بدّي أهرب من الخدمة	1
بدي هربك	1
تهربني	1
خليهن يهربو	1
لازم نهرب-نحاول نهرب-بهرب لحالي	4

الوحدة	التّكرار
لو مسكنا	1
تبعتني ع الموت	1
روح ع الحرب	1
شغلتنا بدّا رجال	1
ماله خايف من الموت	1
مستعد روح ع الجيش	1
يحط روحه على كفّه	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- شغلتنا بدّا رجال: عبارة يقصد بها أنّ من يلتحق بالفصائل المسلّحة عليه أن يكون قويّاً ولا يخاف الموت.
- يحط روحه على كفّه: تعبير يقصد به أنّ العسكري قد يفقد حياته في أي لحظة.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الحديث عن تأجيل الخدمة العسكريّة، ومحاولات الهروب من الخدمة، وعمليّة سحب الاحتياط، والتحاق المطلوبين بخدمتهم، وبدء استخدامهم للأسلحة، وطبيعة حياة المجنّدين، والعقوبات التي تفرض عليهم، ورغبتهم بالحصول على الإجازات، إضافةً إلى محاولات الهروب. مع ضرورة التّنويه إلى أنّ بعض وحدات هذا المحور رُصِدَت من أحداث تجري خارج مناطق سيطرة النّظام، فمثلاً: (من دون حمل سلاح- بدّي تهرّبني) كانت على لسان شبّان موجودين في مناطق سيطرة الفصائل المسلّحة في الغوطة الشّرقيّة.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (زبّطت نقلتي- مطلوب للاحتياط) (69)، الألفاظ (8) (احتياط- الجيش)، الصّيغ (أجلو) (7)، المصاحبات (تأجيل جيش- خدمة الجبهة) (5)، التّعبيرات (يحط روحه ع كفّه- تبعتني ع الموت) (2). يتّضح أنّ العبارات كانت في المرتبة الأولى وبفارق كبير جدّاً عن باقي الأنماط؛ إذْ بلغت نسبتها (75.82%) وذلك لأنّ وحدات هذا المحور تستهدف على نحوٍ أساسي هذا النّمط الشّائع من العبارات الذي يستخدم في حالة الطّلب للاحتياط، إضافةً إلى أنّ الباحثة خلال التّحليل تعاملت مع الوحدات التي من نمط (مطلوب للجيش- مطلوب للخدمة- ما أحمل سلاح) كعبارات، ولم تتعامل معها كمصاحبات، لأنّها تنتمي إلى مفهوم طرح الحقائق الذي يقدّم معنى كاملاً عبر هذا القول؛ أمّا أنماط الوحدات الأخرى كالتّعبيرات، فكانت

قليلة جدّاً لأنّ حدث طلب الالتحاق بالخدمة في ظروف الحرب السّوريّة لا يترك مجالاً أمام الشّخص المطلوب ليبتكر تعبيرات مجازيّة في كلامه.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (حامل بارودة)(37)، الموجّهات (شغلتنا بدّا رجال) (18)، الإعلانات (مستعد روح ع الجيش) (15)، المعبّرات (يحط روحه ع كفّه) (13)، الملزمات (نحاول نهرب) (8). ارتفاع نسبة الممثلات مرتبط بارتفاع نسبة العبارات، لأنّ نسبة كبيرة من العبارات تكون مهمّتها نقل الأخبار والمعلومات، والتّوازن في النّسب بين باقي أنماط الأفعال الكلاميّة يرجع لمرور الشّخص المطلوب للخدمة بأكثر من حالة نفسيّة بدءاً من تعبيره عن خوفه عند طلبه للخدمة، مروراً بتعرّضه لأوامر وموجّهات نتيجة طلبه لهذه الخدمة وخلال التحاقه بها، وصولاً إلى اتّخاذه قرار الالتحاق، أو الهروب وإلزام نفسه به.

2. العمليّات العسكريّة:

الوحدة	التّكرار
القصف	5
حركة طيران	1
الضرب	1
اليوم الضرب كتير كتران	1
الأصوات	1
سمعتِ هالأصوات	1
شو هالأصوات؟	1
يا لطيف شو هالصّوت	1
أصوات البراميل	1
نفد من البراميل	1
نموت تحت الصواريخ	1
أصوات انفجارات-صوت الانفجار	3
صوت الرّصاص	3
صوت الطّيارات	2
صوت المدافع	1
صوت قذائف	1

الوحدة	التّكرار
وقعت قذيفة	1
جايتن قذائف-تجينا قذيفة	2
التفجير-التّفجيرات-تفجير	8
انفجار كبير	1
صار الانفجار-صار التفجير-بصير انفجار-عم يصير تفجيرات	8
عامل التفجير	1
فجّر الحاجز	2
نفّذ التّفجير	1
حطيت العبوة	1
زرعت-زرعتا-زرعت العبوة	3
ما زرعت شي	1
رح تنفجر	1
القنص	1
أحسن ما تصيبنا شي طلقة	1
بقوصوك-يقوصو علينا-القواص	4
كنت قوصتك بأرضك	1
تعرّضو لإطلاق نار	1
طلقة طايشة	1
اهربو-اهربي-اهربو بسرعة	5
يفضّو المكان	1
فضولي الكولبا بسرعة	1
أخلو المنطقة-يخلي المنطقة فوراً	3
لازم نتحرّك بسرعة	1
بعدو عن الحاجز	2
الدّنيا قايمة قاعدة	1
علقت عنّا	1
المعركة صايرة ع الطرف التاني	1
اشترك بمعركة	1

الوحدة	التّكرار
عم تصير معارك	1
خطوط النار	1
تحاصرنا-محاصرين	2
المناطق المحاصرة	1
الجبهة	1
أعطيتو مهمّة-المهمّة	3
جاهز لأي مهمّة-جاهز للمهمة	2
نفّذت المهمّة	1
ما وصلنا تعليمات بهدا الشي	1
يزتوها فوقنا	1
الإرهابيين رح يتسلّلو	1
الخطر	2
الدَّبح	1
الدّورية محاوطة ال	1
الوضع الميداني	1
بدهن يحرروها	1
تعرّضنا للخطر	1
يتعرّضو لهجوم	1
عاملينلنا كمين	1
سحبو البواريد علينا	1
تغطية ناريّة وأمنيّة	1
تمشيط-عم يمشطو	2
عملنا استطلاع	1
فايت يفتِّش	1
لحتى نقتل	1
مداهمة	1
مسكتو	1
نتحرك بين الحواجز	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- علقت عنّا/ الدّنيا قايمة قاعدة: تعبيرات تستخدم للدّلالة غير المباشرة عن وجود اشتباكات، ولا سيّما في الاتّصالات الهاتفيّة المراقبة.

- يزتّوها فوقنا: المتحدّثة كانت تقيم في الغوطة الشّرقيّة، وتتحدّث عن البراميل المتفجرة التي يُقْصَفُون بها من دمشق.

- مداهمة: مصطلح مداهمة قد يكون أمنيّاً، وقد يكون عسكريّاً، ولكن هنا كان عسكريّاً لأنّ هدفه سياقيّاً كان البحث عن المتخلّفين عن الخدمة العسكريّة.

- تمشيط: أي عمليّة بحث كاملة في منطقة محدّدة عن المطلوبين، في هذا السّياق كانت للبحث عن منفّذ تفجير في حي محدّد.

- تغطية ناريّة وأمنيّة: عمليّات التّمشيط تكون مترافقة مع مراقبات أمنيّة، وعمليّات عسكريّة لحماية الجنود الذين يقومون بالتّمشيط.

- بدهن يحرّروها: من العبارات المتداولة من قِبَل الموالين للنّظام عند حديثهم عن عمليّة قصف لمناطق سيطرة الفصائل المسلّحة عليها بهدف إعادة السّيطرة عليها.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: القصف، والقنص، والقذائف، والتّفجيرات، والمداهمات، والاشتباكات، وخطوات تنفيذ العمليّات العسكريّة: توزيع المهمّات، والاستطلاعات، والمداهمات، والتّفتيش عن الأسلحة والمتفجّرات. وهنا يُلحظ أيضاً أنّ الوحدات في أغلبها كانت ردود فعل المواطنين على العمليّات العسكريّة التي تدور حولهم (شو هالأصوات؟)، وبعضها وردت على لسان الجهتين اللتين تنفذان العمليّات: الفصائل المسلّحة (عامليلنا كمين-عملنا استطلاع) وقوّات النّظام (فَضّولي الكولبا بسرعة).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (51)، الألفاظ (29)، المصاحبات (19)، الصّيغ (12)، التّعبيرات (6). يُلحظ أنّ نسبة الألفاظ مرتفعة في هذا المحور مقارنةً بمحاور أخرى ويرجع هذا إلى طبيعة المحور، فالحديث عن العمليّات العسكريّة يمكن اختصاره بكلمة واحدة (قصف-ضرب-مداهمة)، كما أنّ نسبة الصّيغ التّخاطبيّة قليلة نسبيّاً مقارنةً بباقي المحاور، لأنّ الأوامر قد صدرت، وهذه مرحلة التّنفيذ، وتقتصر صيغها على توجيهات الهروب والاختباء (أخلو المنطقة-فضّولي الكولبا).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (68)، الإعلانات (23)، الموجّهات (13)، المعبّرات (10)، الملزمات (3). موضوع ارتفاع نسبة الممثّلات في معظم المحاور وارتباط هذه الممثّلات بالعبارات أصبح واضحاً بسبب طبيعة العيّنة المستهدفة، ولكن الملاحظ هنا هو ارتفاع نسبة الإعلانات، ويرجع هذا إلى إخبار المتحدّث الآخرين بطبيعة الوضع في منطقته، وقد يكون المستمع موجوداً في نقطة أخرى، وبذلك فهذه المعلومة جديدة، وهي كذلك إعلان كما في: (تحاصرنا- وقعت قذيفة).

3. مصطلحات عسكريّة:

الوحدة	التّكرار
يا أستاذ	1
مالي أستاذ	1
اللباس العسكري	1
عناصر-عنصر-عنصرين-العناصر	5
عناصر التفتيش	1
عنصر غر	2
العناصر المسلحين	1
عسكري	2
المرسال	2
الاختصاصيّين	1
النّاس المدنيّين	2
الرّصاص-رصاص	3
الشّظيّة-شظايا	5
الصّواريخ-صاروخ	2
العبوة-عبوة	4
العبوة الناسفة	2
قذيفة هاون	1
القذائف-القذايف	2

الوحدة	التّكرار
المدافع-مدفع	3
سلاح-سلاحن-سلاحي	6
بوارید	1
المشفى الميداني	1
بتستاهلي طلقتين بالهوا	1
تحت حماية	1
ع نقطته	1
الحربات	2
كلاشنكوف	1
لأي قطّاع هو تابع؟	1
لجان الحماية المحلية	1
ما بيستاهل شي رشّة؟	1
ما معي سلاح	1
مو سلاح	1
نوبة الحرس	1
مناوبات ليليّة	1
تغيير النوبة	1
استنفار	1
الإمداد	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- عبوة/قذيفة/صاروخ/عبوة/سلاح/شظيّة/عنصر: معظم هذه الوحدات وردت في محاور أخرى، لكن سياقات ذكرها هنا كانت عبارة عن حوارات بين عسكريّين يناقشون أمورها، وليست على لسان مدنيّين يتحدّثون عمّا سمعوا، أو حصل معهم.
- الأستاذ: كلمة أستاذ كانت في الوسط العسكري شتيمة، وهي بمعنى (حيوان).
- ما بيستاهل شي رشّة؟/بتستاهلي طلقتين بالهوا: الاحتفال عبر إطلاق الرّصاص بالهواء.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: شملت عدداً من أنواع الأسلحة المستخدمة، وبعض صفات وتوصيفات العسكريّين (عنصر غر)، وبعض المصطلحات الخاصّة بتنظيم العمل العسكري (الإمداد، تغيير النّوبة)، وبعض المصطلحات المتداولة بين عناصر الفصائل المسلّحة (المرسال، المشفى الميداني)، إضافةً إلى وحدات تعكس وجود أرضيّةٍ لغويّةٍ مشتركة وقديمة بين العسكريّين (أستاذ، رشّة).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: الألفاظ (39)، المصاحبات (14)، العبارات (11)، التّعبيرات (2)، الصّيغ (1). بما أنّ المحور مخصَّص لعرض المصطلحات العسكريّة فمن الطّبيعي أن تكون الألفاظ في المرتبة الأولى، ومن ثمّ المصاحبات، والطّريف هنا هو ورود تعبيرات (أستاذ) وهو -كما أشير في التّوضيحات- تعبيرٌ يعكس صفةً غير محبّبة بين العسكريّين؛ أمّا العبارات التي تتصدّر نسبة الوحدات عادةً، فكانت تكراراتها قليلة جدّاً مقارنةً بباقي المحاور، وما ورد منها أدرج لأنّه يعكس حالة عامّة رغبت الباحثة في تسليط الضّوء عليها كَـ: (بتستاهلي طلقتين بالهوا)، وهي تمثل أحد الأشكال الاحتفاليّة بين العسكريّين في سوريا. وهنالك نقطة أخرى واضحة في هذا المحور هو أنّ معظم المصاحبات (اللباس العسكري- المشفى الميداني- العناصر المسلّحة) والألفاظ (الإمداد- الحربات- العبوة) الواردة استعملت تماماً بالطّريقة التي تستعمل بها في اللّغة العربيّة الفصيحة، ويرجع هذا إلى تخصّص المحور برصد هذه المصطلحات، وبما أنّ اللّغة العسكريّة ما زالت لغة مستحدثة بالنّسبة للشّارع لذا بقيت محافظة على لغتها الاصطلاحيّة من دون تحريفات.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (53)، الموجّهات (8)، الإعلانات (5)، المعبّرات (1). بما أنّ الألفاظ والمصاحبات كانت متصدّرة، وهي تنقل معلومات فقط فمن الطّبيعي أن تكون الممثّلات هي المتصدّرة؛ أمّا فيما يخص الموجّهات فوردت مع ألفاظ محدّدة كـ(ع نقطته)، والمعبّر الوحيد الوارد (يقوصو علينا) كان يعكس خوف المتحدّث من التّحرّك من مكانه.

4. الخسائر البشريّة:

الوحدة	التّكرار
إصابات كتيرة	1
إصابة خطرة-إصابة خطيرة	2
إصابتي غميقة	1

الوحدة	التّكرار
المصابين-منصاب-منصابة-تصاوب-تصاوبنا	4
انصاب بالتفجير	1
بين المصابين	2
شوف إصابته	1
أسعفناهن	1
ما قدرنا نسعفه	1
لا تحرّك الجرحى	1
نزف كتير	1
خسر دم كتير-خسرت دم كتير	2
شظايا بجسمي	1
الشّظيّة-شظيّة	3
يروح بالتفجير	1
استشهد-استشهدت	3
انقتل	3
مات بالتّفجير-ماتو بتفجير	2
ماتت بالقصف	1
راح- راحت ب	2
ما راح حدا	1
إن شاء الله ما حدا تأذى بالانفجار	1
احمد ربّك إنّو لسّاتك عايش	1
النّاس ملقحة بالأراضي	1
بس الحمد لله ما حدا مات في	1
خسائر بشرية	1
شي مات	1
عالم بتتشقف	1
ما لحق يشوف شي من الدّنيا	1
ميّت برصاصة	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- عالم بتتشقف: نتيجة شدّة التّفجير تتحوّل الجثث إلى أشلاء.
- الناس ملقحة بالأراضي: جثث القتلى وأجساد المصابين في مكان التّفجير.
- ما راح حدا: أي لم يكن هنالك قتلى.
- راح/ راحت: أي قُتِل.
- استشهد/انقتل: يختلف التّوصيف للشّخص ذاته تبعاً لاختلاف التّوجه السّياسي. وفي هذه الحالة تتداخل هذه الوحدات مع محور المواقف، ولكن لأنّ هذا المحور مخصّص للخسائر البشريّة تحديداً كان التّوجه إلى إدراجها هنا.
- ما لحّق يشوف شي من الدّنيا: تعبير يعني أنّه توفي، وهو صغير في العمر، وهو من التّعبيرات المتوارثة التي ازداد تداولها خلال الحرب وارتفاع أعداد الضّحايا.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الحديث عن المصابين، وإسعافهم، ومدى خطورة حالاتهم، ووصف احوال ضحايا الانفجارات.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (22)، الألفاظ (15)، المصاحبات (7) وهذه المصاحبات منها ما هو خاص بحالة الإصابات في جزأيه (إصابات غميقة- إصابة خطرة)، ومنها ما استخدم في جزئه لفظ)كتير(الذي قد يستخدم مع أي لفظ آخر ويشكّل مصاحباً كَـ(قذائف كتيرة- قصف كتير)؛ أي: صفة (كثير) عند إضافتها كصفةٍ للفظٍ جوهريّ مرتبطٍ بالحرب تشكّل مصاحباً بسيطاً، لكن فضّلت الباحثة إدراجه هنا لأنّ هذا التّركيب متداول على الألسنة، الصّيغ (1) (لا تحرّك الجرحى) هذه الصّيغة التّخاطبيّة الوحيدة من نمط الأوامر. وقد يتبادر إلى الذّهن أنّ عبارة (عالم بتتشقّف) قد تكون تعبيراً لكن في الحقيقة هي مجرّد عبارة، لأنّ تحوّل الجثث إلى أشلاء، أو فقدان عضو ما لدى المصابين، جميعها أمور تحدث خلال العمليّات العسكريّة.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (30)، الإعلانات (9)، المعبّرات (4)، الموجّهات (2). يُلحظ أنّ نسبة الإعلانات مرتفعة نسبيّاً مقارنةً بباقي المحاور، وذلك لأنّه في هذا المحور يعلن عن استشهاد شخص، أو إصابته.

5. **الخسائر الماديّة:**

الوحدة	التّكرار
التّصليح-بدّي صلّح- عم صلّح-تصلّح	4
بتبلّش بالتّصليحات	1
يصلّح بيته-تصليح البيوت	2
ترمّمو-رمّم	2
عم تفكّر ترمّم	1
ينقلو الرّدم-نقل الرّدم	2
تحت الرّدم	2
ترحّل الرّدم	1
تشيل الرّدم	2
الخسارة كبيرة	1
الضّرر كبير-تضرّر	2
الضيعة المهدمة	1
بيتك تهدّم	1
يتهدم	1
يتهدم عليهن البيت ويموتو	1
بيوت بتتهبط	1
مبخش من القواص	1
مقوص	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- مقوّص/ مبخّش من القواص: أي مصاب بطلقات ناريّة.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: التّهديم والتّرميم والخسائر الطّفيفة.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (12)، الألفاظ (10)، المصاحبات (5). يُلحظ أنّ الوحدات الواردة كانت قليلة، وتكراراتها قليلة، ولكن في الوقت ذاته شملت نماذج متعدّدة للخسائر الماديّة، فعكست عمليّات إعادة التّأهيل التي تلي التّدمير، وتمثّلت في العمل بإعادة

تأهيل مطعم **أرشي**، كما شملت عبارات الأضرار العابرة التي تحصل نتيجة الاشتباكات، كحديث **نور** التي تتحدّث عن خزّان الماء المثقوب لأنّه تضرّر من طلق ناري، وتشير في مصاحب واحد (الضّيعة المهدّمة) إلى المناطق المدمرّة كليّاً نتيجة العمليّات العسكريّة الكبيرة، وأشير إليها خلال محاولة **نضال** الهرب من الغوطة الشّرقيّة؛ أمّا الحديث عن البيوت المهدّمة، فكان في سياق حديث العائلة النّازحة من داريا عن منزلها المدمّر هناك.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (21)، الموجّهات والمعبّرات (2)، الملزمات والإعلانات (1) يُلحظ أنّ معظم الوحدات من نمط الممثّلات، لأنّ المواقف التّواصليّة التي وردت بها هذه الوحدات كانت بعد مدّة طويلة من حصول الضّرر، وبالتّالي لم تكن إعلانات باستثناء إعلان **آرشي** أنّها ستبدأ بإصلاح مطعمها؛ أمّا المعبّرات، فكانت خلال الحديث مع العائلة النّازحة من داريا لمواساتهم وإخبارهم بأنّ التّهديم أفضل من الموت.

6. دلالاتٌ مكانيّةٌ:

الوحدة	التّكرار
الضرب بالغوطة- الضّرب ع الغوطة	4
القصف ع الغوطة	4
بالغوطة	3
بدّي فوت ع الغوطة-لازم فوت ع الغوطة	2
ع الغوطة	4
ع الغوطة والرّقة	1
هنيك بالغوطة	1
الشمال	1
تطلع باتجاه الشمال	1
المفروض كان روح ع إدلب	1
نطلع ع إدلب	1
بإدلب	1
بس أوصل ع إدلب	1
المنطقة الجنوبية	1
المنطقة الشّرقيّة	1

الوحدة	التّكرار
بس تطلعي-رح طلعك-طلعت-يطلعك من هنيك	4
رح هربك-ما هربتني	3
المنطقة صارت آمنة	1
هي القرنة ما عم يصير فيها شي	1
قراني خطرة	1
مناطق منكوبة	1
نوصل للنفق	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- نوصل للنّفق: كان هنالك شبكة من الأنفاق التي تصل بين مناطق الغوطة المحاصرة وضواحي دمشق. (المجلس الأطلنطي، 2018، 7).

- الغوطة: أي غوطة دمشق الشّرقيّة التي حُوصِرت من تشرين الثّاني 2012 إلى شباط 2018. (المجلس الأطلنطي، 2018، 6).

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: ذُكِرت المناطق المحوريّة في الحرب السّورية كمناطق عامّة (الجنوبيّة، الشّماليّة، الشّرقيّة)، وخُصِّص ذِكِر الغوطة الشّرقيّة التي كانت مكاناً لهروب عدد من شخصيّات العمل، كذلك تكرّر ذِكِر إدلب كخيار آخر للهروب من الغوطة. كما ذُكِرت وحدات ترمز إلى تلك المناطق ولكن على نحوٍ غير مباشر (يطلعك من هنيك)، كما ذُكِرت الصّفات التي تطلق على المناطق التي تعرّضت للعمليّات العسكريّة (صارت آمنة، خطرة).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (31)، المصاحبات والألفاظ (4). يُلحظ الغياب الكلّي للتّعبيرات، فالحديث عن الأماكن لم يرتبط بتشبيهات بلاغيّة، كان عمليّة طرح خيارات وإخبار معلومات؛ أمّا المصاحبات والألفاظ، فكانت قليلة، تمثّلت الألفاظ بذكر أسماء المناطق منفردة، وتكون في حالات الإجابة عن تساؤل شخص: أين القصف؟ (بالغوطة- ع الغوطة)؛ أمّا المصاحبات، فتمثّلت بتوصيف الأماكن (مناطق منكوبة) إضافةً إلى تحديدها لأسماء المناطق السّوريّة على نحوٍ جغرافي عبر جهاتها، فمنطقة الفرات تسمّى (المنطقة الشّرقيّة)، ومنطقة حلب وإدلب تسمّى (المنطقة الشّماليّة)، ومنطقة درعا والسّويدا وأحياناً دمشق تسمّى (المنطقة الجنوبيّة)؛ أمّا العبارات،

وهي الطّاغية، فسياقات ورودها متعدّدة، فهي مرتبطة باسم المنطقة مع علاقة الشّخص بها (بدّي روح ع الغوطة- المفروض كان روح ع إدلب-نوصل للنّفق)، وفي بعض الأحيان كان ذكر المكان في عبارة يحمل دلالة توصيفه أمنيّاً لدراسة إمكانيّة البقاء به (هي القرنة ما عم يصير فيها شي).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (29)، الملزمات (4)، الإعلانات (3)، الموجّهات (2)، المعبرات (1). الممثّلات عكست المعلومات العامّة (المنطقة الشّمالية- قراني خطرة)، الملزمات كانت عبر وعود الشّخصيّات للشّخصيّات الأخرى المحاصرة في المناطق المنكوبة بمحاولة إخراجها من هناك (رح طلعك)؛ أمّا الإعلانات، فكانت عبر إبلاغ الشّخص قراره بأنّه سيتّجه إلى منطقة ما (ع إدلب)، أو عبر الإعلان عن تغيّر وضع منطقة (هي المنطقة صارت آمنة)، والمعبّر الوحيد كان على لسان أمٍّ تعرف أنّ ابنها بالغوطة وتقول: القصف على الغوطة، فكلامها كان مصدره الخوف.

المحور الثّالث: المظاهر الأمنيّة

كل ما يرتبط بالحالة الأمنيّة بدءاً من تعدّد الفروع الأمنيّة ومهمّاتها في المراقبة والتّشديد الأمني، مروراً بالاعتقالات والمداهمات، وصولاً إلى انعكاسات ذلك على الأفراد المطلوبين والملاحقين من حالات خوف، واستراتيجيّات ترميز لغوي، ومخطّطات للتعامل مع حالات الاعتقال.

1. **الاعتقال:**

الوحدة	التّكرار
هاتو لهالكلب	1
بدنا نجيبو لهالكلب	1
روح جبلي يا-روح جيبو	2
جيبو بسرعة-جيبو لعندي-جيبو لهون-جيبو لهالكلب	6
رح جيبو وكسر راسه	1
رح حطّو بين إيديك	1
خدلي هالكلب وحطو بالسيارة	1
امشي معي-امشي ولك	2
تعال- تعال معي وبس- تعى لهون يا كلب	3

الوحدة	التّكرار
تفضّل معي-تفضّلي معي-تفضّل معنا بهدوء	3
شرفو معنا-شرفي لعنا	2
بدك تروح معي..شرف	2
بجيبوك لو كنت بسابع أرض- لو بكون بسابع أرض بدّي جيبو	2
والله والله لجيبن من تحت الأرض	1
بدّي أبعتك لعندو	1
برجعك لمطرح ما كنت	1
بعبيكن بالسّيارة-عبّو بالسّيارة	2
دكوني بالسّيارة	1
أشحطّك لهون- بشحطك- اشحطو- بشحطني- بشحطو لعندو	5
اعتقلتو	1
معتقل	1
ما بعرف ليش ما اعتقلني	1
عند الشّباب الطّيبة	1
وقعت بإيد	1
يجيب مطلوب	1
طب عليي عَ	1
الفوتة لهنيك	1
ياخدوك- أخدتو- أخدو- أخدوك- تاخدو- ياخدو	14
ليش آخدينو-ليش أخدتو	2
من وقت ما أخدو ما عم أعرف عنّه شي	1
الناس تتاخد	1
بأي حق بياخدو	1
بتعرفي شو يعني أخدوه	1
ينمسك-مسكو	2
معقول يكون مسكو	1
لقطنا- لقطناه- لقطنا الإرهابي	4
طلعو لاقطينو	1

الوحدة	التّكرار
مو ضابينو	1
راح فيها- رحت فيها	2
باخدك ع الفرع	1
بتحكي بالفرع	1
تتشنطط بفروعة الأمن- تتشنططي ع الفرع	2
تعلقني بفروعة الأمن	1
طلع من الفروعة الأمنية	1
كان معه بنفس الفرع	1
لا تبعتني ع الفرع	1
بتركك تتختخ	1
بالسّجن	3
الحبس	1
فوت ع الحبس- وقت كنت بالحبس- كانت بالحبس- كان معه	7
فوت ع السجن- بيبعتك ع السّجن- صار بالسّجن	3
صار ببيت خالته	1
لازم يتخ بالحبوس	1
رحلوني ع السّجن	1
لما نقلو على عدرا-تحوّل على سجن عدرا- تحوّل على سجن	6
لهلأ مالي مصدق إني طلعت من السّجن	1
اعترف- اعترفلو- اعترف بسرعة	3
خدمنا بالتّحقيق	1
رهن التحقيق	1
عم يتحقق معه	1
نقلوني ع التحقيق	1
شو بتعرفي عن هالكلب	1
يلي بعرفو حكيتو	1
والله أنا ما عملت شي	1
عم تغشم حالك ولك	1

الوحدة	التّكرار
مو صحيح هالحكي-هالحكي مو صحيح	2
زلّة لسان	1
لا تقصرو في	1
رح تطوّل عنّا	1
تضل بزيارتنا- يزور عندك	2
ضربو كتير	1
بدّي اطمن إذا كان عايش ولا ميت	1
لسّاتو عايش	1
ما بقى عرفت عنه شي، ميت عايش أبصر	1
تقولي فص ملح وداب	1
تتحفظ ع- تحفظت عليه	2
الزّيارات ممنوعة	1
اخلي سبيلك- يخلو سبيلو	2
أفرجتو عنّه	1
طالعو-طلع-نطَلِّع	3
ما رح يطلعو	1
ناطرة يطلع بأي لحظة وما كانو يطلعو	1
وقت يلّي كنت عندن	1
يلّي شفتو بالحبس ما رح يطلع من جوّاتي بنوب	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- بعبيكن بالسّيارة/ دكّوني بالسّيارة: أي وضع عناصر الأمن الشّخص المطلوب بالسّيارة بطريقة فيها الكثير من العنف بهدف نقله إلى الفرع المطلوب له.
- لازم يتخ بالحبوس/بتركك تتختخ: أي يبقى معتقلاً لمدّة طويلة جدّاً.
- لا تقصرو في: توجيه من الشّخص المسؤول إلى عناصره لتعذيب المعتقل.
- تتحفّظ عليه: مصطلح يستخدمه عناصر الأمن فيما بينهم للإعلان عن رغبتهم بالاحتفاظ بالمعتقل لديهم.

- تقولي فص ملح وداب: تعبير يستخدم للدّلالة عن الاختفاء الكلّي لشيء ما، أو شخص ما، وسياقيّاً استخدم للدّلالة على عدم التّمكن من تحصيل أي معلومة عن المعتقل.

- صار ببيت خالته: تعبير سوري متداول للدّلالة على الاعتقال الأمني.

- لاقطينو/ ضابينو/ ماسكينو: مصطلحات متداولة بين السّوريّين للدلالة على أنّ الشّخص المقصود أصبح معتقلاً لدى أفرع الأمن.

- عند الشّباب الطّيبة: تعبير يشير إلى أنّ الشّخص معتقل لدى الأمن.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: شملت وحدات المحور جميع مراحل الاعتقال بدءاً من المطالبة باعتقال شخص (هاتو لهالكلب)، إلى لحظة الاعتقال (دكّوني بالسّيارة)، وتداول خبر الاعتقال (صار ببيت خالته)، مروراً بمراحل التّحقيق (زلّة لسان، غم تغشّم حالك ولك)، والتّعذيب (لسّاتو عايش)، وصعوبة التّواصل الخارجي مع المعتقلين (ميّت عايش أبصر)، إلى المراحل الأخيرة من الاعتقال التي تتمثّل بالتّحويل إلى السّجن المدني، والأمل بالإفراج عن المعتقلين.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (74)، الصّيغ (36) وفي معظمها كانت من نمط الأوامر (هاتو لهالكلب- روح جيبو)، التّعبيرات (30) وهي تعبيرات مستخدمة بين السّوريّين من قبل بدء الأحداث الأخيرة في عام 2011 ومنها: (صار ببيت خالتو- تقولي فص ملح وداب)، الألفاظ (5) وهي قليلة نسبيّاً لأنّ موقف الاعتقال يقتضي الإخبار بمعلومة من خلال العبارات، أو توجيه أمر من خلال الصّيغ وما ورد منها كان يرمز إلى مكان الاعتقال (بالسّجن- الحبس)، المصاحبات (2) وهي نادرة وما ورد منها جاء كنتيجة لسؤال أهل المعتقل عنه (رهن التّحقيق). يُلحظ أنّ بعض الصّيغ التّخاطبيّة المستخدمة مستقاة من أبسط صيغ الحياة اليوميّة كَـ(شرفو- تفضّل معي) فشرّف باستعمالها العادي بمعنى: أهلاً، تفضّل، لكن عندما ترد على لسان عنصر أمن، أو عنصر عسكري، يكون إيقاعها مختلفاً كليّاً بالنّسبة للمتلقي.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الموجّهات (48) فصاحب السّلطة يوجّه الشّخص ليرافقه إلى مكان الاعتقال، وفي أثناء الاعتقال يوجّهه للاعتراف، الممثّلات (36)، الإعلانات (29) وعددها كبير لأنّ إعلان خبر الاعتقال ينتمي إلى هذا المحور، وكذلك ما يرتبط بالتّحويل من فرع أمني إلى فرع أمني آخر، أو إلى سجن مدني، المعبّرات (28) وهي التي يعبّر من خلالها الشّخص المطلوب، أو الذي يظن أنّه ملاحق عن توتّره وخوفه (ليش ما اعتقلني؟)، الملزمات (6) عندما يتعهّد المتحدّث بأنّه سيتمكّن من اعتقال الشّخص المطلوب على سبيل المثال.

2. السّياسات الأمنيّة:

الوحدة	التّكرار
كتبو فيك التّقرير- كتبو فيني تقرير- نكتب تقارير	3
تقرير كيدي	1
برغي مطقوق	1
جرجرتا بالحكي	1
منشان تسحب كلام منّي	1
أنت لازم تتعاون معن	1
إذا حطّوك براسن	1
مخبر	5
فسفوس ل	1
بجيب قرارن	1
ساويلو فركة أذن-عملتلو فركة إذن	2
بلّشت تخبّص	1
خبَّص كتير	2
بلزقو فينا	1
متبلينن تبلي- يتبلو ل	2
لحتى أعرف كيف أوصل لهالكلاب	1
ملاحقات الأمن	1
ملاحقات للمشكوك بأمرن	1
لحتى تضل الأمور تحت السّيطرة	1
نحن ما بصير شي وما بكون عنّا علم في	1
نحن مو نايمين ها	1
يبلّغ عنّك	1
يتحاسب ع يلي عملو	1
هوية دفاع مدني	3
بطاقة دفاع وطني نظاميّة	1
الجهات المختصّة	3
الجهات المعنيّة	1
أي فرع	1

الوحدة	التّكرار
الفرع المختص	1
الشّباب بالفرع- شباب من الفرع	2
تروح ع الفروعة	1
راجعتي الفرع	1
رح يحولك ع فرع التّحقيق	1
ع الفرع	4
ع الفرع مالي رايحة	1
فرع أمن- فروع الأمن	2
فروعة شو	2
من الفرع	1
كل الفروعة عم تدور	2
من جماعة الأمن	2
عناصر أمن	1
الشّباب	1
حولك لعند الشّباب	1
بخليهن هنّن يتصرفو معك وبأسلوبن	1
العمليّات الأمنيّة الناجحة	1
آمِن-آمنة	2
أسباب أمنية	4
أسرار دولة	1
أمن المنطقة	2
الوضع الأمني- الوضع الأمني مكركب- الوضع الأمني مو طبيعي	3
بعرف إنّو حسّاس	1
تكركب الوضع	1
تشديد أمني	1
كلّو مراقب- عم تراقبو- مراقبين	4
مراقبة من الدولة	1
مراقبين أهلك	1
مراقبين خطّك- مراقبين خطّه	3

الوحدة	التّكرار
مراقبينو من زمان	1
تحدّدو موقعه	1
يحدّدو مكان الاتّصال	1
أنت لازم تعرف كل شي عن	1
كنّا مشغولين عنّه، ولازم نكون منعرف كل شي- لازم نعرف كل شي عم يصير	2
في حدا معيّن ركز عليه؟ في حدا معيّن شاكك في؟	2
إنتو عندكن علم في	1
تفتحو عيونكن منيح- خلّي عيونك مفتّحة منيح- لح فتّح عيوني- عيوني مفتحة منيح	8
العين مفتّحة عليك- العين مفتحة كتير- العين علينا- شو القصّة يلّي فتّحت العين	7
أي تحقيق- التّحقيق	2
التّحقيق لسّاتو شغال- التّحقيق شغّال	3
بالتّحقيق منعرف	1
عم نحقق ب	3
ما خلصنا تحقيق- لحتى يخلصو تحقيق- بيخلص التّحقيق	4
منشان التّحقيق	1
يتحقق معه	3
بشو اعترفلو	1
طالبك- طلبو	2
المراجعة- تراجعي	2
كبسو عليها- لح نعمل هيك كبسة- مين هدول يلّي كبسو؟	3
وصلتني معلومات- واصلتو معلومات	2
بتعرفي شو ممكن يصير فيكي إذا وصلت هي المعلومات ل	1
أنا بعرف إنو مالك يد بالتّفجير	1
الأمن بتدخل كتير بشغل الجمعية؟- الأمن بتدخل بكل شي	2
القصة ما رح تمرق هيك	1
عملولك كم قصّة	1

الوحدة	التّكرار
شو مفكر الشّغلة شوربة	1
انضغط عليك- طريقة للضغط على	2
والله لأخرب بيتا لهالكلبة	1
المداهمات	1
تحركو يا شباب ما سمعتو التعليمات	1
جولة تفتيش	1
بعدنا عم ندوّر عليه-عم يدورو عليه	3
بلاحق المشتبهين-عم يلاحقوا	2
حماية الحي	1
شبابي رح يكونو مجهزين حالن بالسّيارة	1
نزّل العناصر- تركلي عنصر	2
عامل دولة لحاله	1
عم تابع الموضوع شخصياً	1
عم نعمل واجبنا	1
عم نفذ الأوامر	1
عم يختلطو فيكن بلا أي رقابة	1
في أوضاع ممكن تتغير	1
في مطلوبين لازم نلاقيهن	1
ما تخلو شي ما تفتشوا- ما تترك وشي بدون تفتيش-فتشو منيح	5
ممنوع التّصوير	1
ممنوع بني آدم يدخل- ممنوع بني آدم يقرّب لهون	2
مو بمنطقتي	2
مين بدّو يسترجي يسأل عن.. بهيك وضع	1
يكملوا تفتيش- يفتشوا الدّكان- فتشناها- نفتّش البيت	4

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- كتبوا تقارير: التّقارير الأمنيّة بالأشخاص تعدّ أعمدة النّظام الأمني في سوريا.
- برغي مطقوق: تعبير متداول بين السّوريّين، وهو يستعمل في جميع السّياقات التّواصليّة

بين الإخوة، وزملاء العمل، وزملاء الدّراسة، وغالباً ما يكون فيه نقل لمعلومة سلبيّة عنك لطرفٍ مسؤولٍ عنك كمديرك، أو مدرّسك، وهنا استعملت أيضاً بين مجنّدين للدّلالة على الوشاية بأحدهما أمام الشّخص المسؤول.

- كبسوا: أي داهموا.
- الشّباب: عناصر الأمن.
- فسفوس لَ: الفسفوس هو الذي يُدعَى (طقيق البراغي)؛ أي الذي ينقل الأخبار.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: أشكال السّيطرة الأمنيّة (كتابة التّقارير بالأشخاص، محاولة معرفة توجّهات الأشخاص، مثل: جرجرتا بالحكي، المراقبة بأشكالها كافةً كمراقبين خطّو)، والتّوصيفات الأمنيّة (الفرع المختص، أسرار دولة)، ومهمّات الأفرع الأمنيّة (التّحقيق لسّاتو شغال).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (81)، المصاحبات (33)، التّعبيرات (30)، الصّيغ (24)، الألفاظ (17). وحدات المحور كثيرة عموماً، وفي كل نمط من الأنماط وردت أمثلة كثيرة تحمل خصائص دلاليّة وتركيبيّة كثيرة، فالتّعبيرات التي أبدع المجتمع السّوري في ابتكارها للدّلالة على الوضع الأمني منها التّعبيرات الخاصّة بتوصيف العاملين لصالح الجهات الأمنيّة (فسفوس لَ)، والتّعبيرات الدّالة على سحب المعلومات (جرجرتا بالحكي)، والتّعبيرات الدّالة على المكائد والإبلاغ عن الأشخاص (برغي مطقوق)، والتّعبيرات الدّالّة على إجبار شخص على الاعتراف (انضغط عليه)، وبالطّبع التّعبيرات الدّالة على أنّ الشّخص مراقب، أو هنالك تشديد أمني (العين مفتّحة)، إضافةً إلى الألفاظ التي تحمل معنى دلاليّاً غير مباشر كَـ(الشّباب) التي ترمز إلى عناصر الأمن؛ أمّا المصاحبات، فيتّضح أنّ معظمها مصاحبات ترمز لمصطلحات تخصّصيّة في المجال الأمني كَـ: (أسرار الدّولة- أمن المنطقة- أسباب أمنيّة- جولة تفتيش)، إضافةً إلى قسم منها ينتمي إلى نمط المصاحبات الفعليّة التي تعكس الإجراءات الأمنيّة (مراقبين خطّه- نحدّد موقعه). وفيما يخصّ الألفاظ المفردة فهي تدل على العمليّات الأمنيّة المتعارف عليها كَـ(مداهمة- تحقيق- طلبو).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (85) (عم نعمل واجبنا- عم تابع الموضوع شخصيّاً)، الموجهات (40) (أنت لازم تتعاون معن- نزّل العناصر)، الإعلانات (31) (جولة تفتيش)، المعبّرات (18) (فروعة شو)، الملزمات (11) (والله لكسّر راسا لهالكلبة).

3. الوضع الأمني للأفراد:

الوحدة	التّكرار
اسمك نظيف	1
تشابه الأسماء	5
صفحتك بيضا- صفحتنا- صفحته	4
يشلّا منع السّفر- يشيلولك المنع- منشان يشلّك المنع	4
شايلين عنّك منع السّفر- انشال المنع	2
يعملّي منع سفر- محطوط عليي منع سفر- منع السّفر	5
فايتة نظامي	2
عليّ شي ع الحدود	1
اسمك لسّاتو موجود	1
اسمك معمم ع كل الحواجز	2
معممة أسمائن- معممين اسمو	2
اسمو مو موجود عنا	1
شيّك اسمي	1
أسماء كل المطلوبين- أسمائن مطلوبة	2
يسولوه وضعه- تسوي وضعك	2
يسلّم حاله- سلّم حاله	4
أموركن بأمان	1
أنتو ما عليكن مشاكل	1
عليه بحث	1
عليك شي فوق- عليكي شي- عليه شي- في شي عليه؟	4
في عليه إنّ	1
لو عليه شي	1
ما عليك شي- ما عليك يشي- ما عليه أي شي- ما طلع عليك شي	12
ما كان في شي عليّ	1
ماسك عليّ شي	1

الوحدة	التّكرار
متورط ب- متورط مع- تتورّط- تورّطت مع	9
طلع متورّط	1
قبل ما يتورّط	1
متورّط بالقصة- يتورّط بمشاكل	2
متورّط بشي	3
منورطه	1
أهلها مطلوبين- كلكن مطلوبين- مطلوب للتحقيق- مطلوب لإلنا- مطلوب من الطّرفين	5
مانك مطلوب	1
مطلوب- مطلوبين	3
ليه طلبو	1
أهلا مفقودين	1
قصة كتير حساسة- قصتك كبيرة- قصص حسّاسة وممكن تئذيني- القصّة مانا سهلة	4
شغلتك عويصة- شغلته كبيرة كتير	2
وضعي مخوطر شوي	1
مشاكل أمنية	1
اتّهموك بِـ- متّهم ب	3
مو عامل شي- مانو عامل شي	2
شي هرب	1
صرت تطلع وتفوت	1
لتكون عاملك شي عملة؟	1
لسّا ما منعرف شي	1
ما دخلك بهيك قصص	1
مو عرفانين وينه	1
مو ناقصني مشاكل مع	2
هدا إذا كان بعده عايش	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- صفحتك بيضا: أي لست مطلوباً لأي جهة أمنيّة.

- هدا إذا كان بعده عايش: وردت وحدات بمعنى مشابه في محور الاعتقال، ولكن الفرق أنّ الشّخص هنا هارب من الاعتقال، ولا يعرف المتحدّث عنه أيّ معلومة، وهي مرتبطة سياقيّاً بعبارة (مو عرفانين وينه).

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: سلّطت وحدات المحور الضّوء على أبرز الموضوعات التي تخصّ الوضع الأمني للأفراد، كتشابه الأسماء، ومنع السّفر، وعمليّات البحث، والتّهم الأمنيّة، والسّجل الأمني للأشخاص، والمطالب الحكوميّة المتعلقة بتسوية الأوضاع، ومخاوف الأشخاص المطلوبين، والحديث عن المطلوبين الهاربين.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (52)، التّعبيرات (31)، الألفاظ (16)، المصاحبات (10)، الصّيغ (4). يتّضح أنّ الصّيغ التّخاطبيّة قليلة هنا وذلك لأنّ هذا المحور الفرعي غير مبني على الاحتكاك المباشر بأصحاب النّفوذ بقدر ما هو مبني على توصيف حالة الأفراد، ومن أمثلة الصّيغ القليلة الواردة الصّيغة الاستفهاميّة (لتكون عاملّك شي عملة؟)، وقد وردت بصيغة أقرب إلى الوديّة بين مسؤول الحاجز والرّجُل الذي يتحدّث إليه بسبب وجود علاقة اجتماعيّة تربط بينهما، أو صيغة النّهي (ما دخلك بهيك قصص) التي تمنع الشّخص من طرح أي سؤال على رجُل السّلطة. وبالنّسبة للتّعبيرات، وهي كثيرة، فمن أميزها تعبير (عليك شي- عليه إنّ)، وهو الذي يعكس استخدامه وجود إشكاليّة أمنيّة في وضع الشّخص، والألفاظ الواردة تحمل دلالةً مباشرةً عن أوضاع الأشخاص (مطلوب- متّهم- هرب).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (49) (قصّة كتير حسّاسة)، الإعلانات (37) (شغلتك عويصة)، الموجّهات (15) (ما دخلك بهيك قصص)، المعبّرات (12) (مو ناقصني مشاكل مع).

4. الاحتياطات الأمنيّة للأفراد:

الوحدة	التّكرار
أرقام محروقة	1
الخط المحروق	3
بتحرق الخط- حروق الخط	2

الوحدة	التّكرار
احذف الملفات- تحذفي الملفات	2
انقل الملفات- نقل الملفات	2
إذا اعتقلوني يعرف ليش	1
بجوز يعتقلوني	1
ممكن أتلاحق	1
بخاف كون ملاحق	1
إذا انلقطت- إذا لقطنا	2
منتعامل بالألقاب	1
الاحتياط واجب	1
تحسباً إذا صار شي	1
الثمن حياتي	1
مشان وجع الرّاس	1
هون الغلطة بكفرة	1
وقت يصير شي	1
اهرب برّا البلد	1
لسّاتو هربان	1
لوين بدّي أهرب	1
ما رح أهرب	1
بروح فيا- كنّا رحنا فيا	2
شو وجع الرّاس يلّي بدّو يجيني	1
صارت العين عليّ	1
صرت بأمان	1
ضلّيت ساكت قدّامن	1
عم ياخد احتياطاته	1
كنت صرت بخبر كان	1
لازم أطلع من هون فوراً	1
لسّاتو مختفي- مختفي	2

الوحدة	التّكرار
ما بعرف إيمتى رح انكمش	1
متخبي هون	1
يخبي	2

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- أرقام محروقة/ الخط المحروق: أرقام هاتفيّة تكون بأسماء أشخاص متوفّين، أو مقيمين خارج سوريا، يستعملها الأشخاص الملاحقون.
- هون الغلطة بكفرة: أي يجب أخذ الحيطة والحذر لأنّ العقوبة قاسية جدّاً.
- كنت صرت بخبر كان: لو لم أهرب كنت سأُعتقَل، أو أُقتَل.
- ما بعرف إيمتى رح انكمش: لا أدري متى سأُعتقَل.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الاحتياطات الإلكترونيّة، والاحتياطات بالتّصرفات والسّلوكيات (ضلّيت ساكت قدَّامن)، وإعلام الشّخص لمحيطه بأنّه قد يتعرّض للاعتقال (بجوز يعتقلوني)، والاحتياطات الأمنيّة للأشخاص الموجودين في مناطق سيطرة الجماعات المسلّحة (منتعامل بالألقاب).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (18)، المصاحبات (11)، التّعبيرات (9)، الألفاظ (4). يُلحظ أنّ بعض الوحدات المرتبطة بالاحتياطات الأمنيّة مرتبطة بالمستحدث الذي ارتبط بتطوّر الحياة من النّواحي التّكنولوجيّة التي لم تكن مستخدمة قبل عام 2011، كـ(انقل الملفات- أرقام محروقة- احذف الملفات)، ومنها ما يرتبط بالاحتياطات الخاصّة بفئات محدّدة كالفئات التي تعمل لصالح جماعات دينيّة (منتعامل بالألقاب). ومن التّعبيرات الواردة في هذا المحور (التّمن حياتي) والذي لشدّة تداوله ارتبكت الباحثة في أمر إدراجه كمصاحب، أو كتعبير، ولكن هو في الحقيقة تعبير مجازي.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (16)، المعبّرات (13)، الملزمات (7)، الموجّهات (4)، الإعلانات (2). يُلحظ أنّ الموجّهات والإعلانات نادرة في هذا المحور، والسّبب أنّ المحور متخصّص بمرحلة الاحتياطات التي تلت مرحلة الحدث الذي عرّض الشّخص للخطر، وتسبق مرحلة اعتقال الشّخص.

المحور الرّابع: القرارات والقوانين

ويشمل القوانين والتّعميمات الصّادرة من الجهات المسيطرة؛ أي: الحكومة السّوريّة والفصائل المسلّحة، والإجراءات القانونيّة الواجب اتّباعها لدى الرّغبة بالقيام بأي سلوك، ولا سيّما الإجراءات الخاصّة بالأوضاع المستحدثة كعقود الإيجار، والحصول على الخدمات من الجمعيّات الخيريّة، والتّوصيف القانوني للسّلوكيات والتّصرفات، إضافةً إلى التّهم القانونيّة التي توجّه إلى الأفراد.

1. القوانين الصّادرة:

الوحدة	التّكرار
المرسوم	2
تفاصيل المرسوم	1
مرسوم عفو	1
هدا المرسوم بيشمل	1
ما بتشملن مراسيم العفو	1
يطلعو بالمرسوم	1
تطلع بهالعفو- طالعوك بالعفو- يطلع بالعفو	4
طالع إفراج	1
الدّولة بتعوض النّاس يلّي انخرب بيتا	1
مو هنّن قالو بعوضو ع العالم يلّي تضرّرو	1
العقوبات الاقتصاديّة	1
رح يفوت حيّز التّنفيذ	1
صدرت في فتوى	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- مرسوم/ عفو/ مرسوم عفو: المصطلح الدّقيق هو: مراسيم العفو.
- صدرت في فتوى: فتوى من قبل القاضي الشّرعي في مناطق سيطرة الفصائل المسلّحة.
- العقوبات الاقتصاديّة: إشارة إلى العقوبات الاقتصاديّة المفروضة على سوريا.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: مراسيم العفو التي تصدر من رئيس الجمهوريّة ويخرج بموجبها بعض المعتقلين السّياسيّين، والقوانين التي صدرت عقب عودة بعض المهجّرين إلى مناطقهم، إضافةً إلى القوانين التي تصدر في المناطق الخارجة عن سيطرة الحكومة السّورية.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (12)، المصاحبات (3)، الألفاظ (2). وحدات المحور عموماً قليلة، واتّسم ما ورد منها على ألسنة شخصيّات من عامّة الشّعب، ولم يصدر على ألسنة متخصّصين في القانون باحتوائه على مفردةٍ قانونيّةٍ، وصيغةٍ شعبيّة عامّة، مثل: (مو هنّن قالو بعوضو النّاس يلّي انخرب بيتا-طالع إفراج)، ولكن ما ورد منها على لسان رجُل السّلطة، أو على لسان أشخاص على اطّلاع بالمستجدّات، فكانت تحمل صبغةً رسميّةً إلى حدٍّ ما (بشملن المرسوم-مرسوم عفو)

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (12)، الإعلانات (3)، المعبّرات (2). قد يكون من المستغرب ورود معبّرات في هذا المحور، ولكنّ المعبّرات كانت صادرةً عن امرأةٍ زوجها معتقل تتمنّى أن يكون مشمولاً بالعفو (يطلع بالعفو).

2. التّوصيف القانوني:

الوحدة	التّكرار
إذا في شي قصّة مانا نظاميّة	1
البضاعة نظاميّة	1
الشّغل نظامي	1
فارين من العدالة	1
فواتيرك نظامية	1
قانونيّة 100%	1
كل أمورك نظاميّة	1
كل شغلي نظامي	1
كل شي قانوني	1
كل شي نظامي	2
كلّو نظامي 100%	1

الوحدة	التّكرار
مخالف للقانون	1
مو نظاميّة	1
نظاميّة	1
وراق نظاميّة- وراقه نظاميّة	3

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: التّوصيفات القانونيّة الواردة في المحور شملت البضائع، والأفراد، والأوراق.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (12) (كل شي قانوني- فارّين من العدالة)، المصاحبات (7) (البضاعة نظاميّة)، الألفاظ (2) (نظاميّة).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (16)، الإعلانات (2) (مخالف للقانون- مو نظاميّة).

3. إجراءاتٌ قانونيّةٌ:

الوحدة	التّكرار
موافقة	2
الموافقة الأمنيّة	4
أبصر قدّيه بدها لتطلع (الموافقة الأمنية)	1
مستنين الموافقة	1
نصدقه بالبلديّة	1
الموافقة الخطيّة	3
إجراء روتيني- إجراءات روتينيّة	5
الترخيص	2
الفواتير	3
القاضي	5
بلاغ رسمي	5
تمشي نظامي	1

الوحدة	التّكرار
صلاحيّات	2
عقوبة قانونيّة	1
عم حاول إنو وراقك يجهزو وتصير نظامي	1
عملتِ الوكالة	1
محاكمة عسكريّة	1
مصادق عليه من الحكومة	1
ينفتح فيها تحقيق	1
نحمي الاقتصاد	1
عقد الآجار	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- مستنين الموافقة: ننتظر صدور الموافقة الأمنية.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: أشارت الوحدات الواردة إلى بعض أشكال الموافقات وإجراءات الحصول عليها، كما أشارت إلى إجراءات قانونيّة أخرى تطلب من المواطنين على الحواجز، أو خلال المداهمات، أو في الدّوائر الرّسميّة، وهي: الفواتير، والتّراخيص، والوكالات، وعقود الإيجار. إضافةً إلى بعض الوحدات التي رمزت إلى أشكال العقوبات المرتبطة بالأحداث كالتّحقيقات والمحاكمات العسكريّة.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: (20) مصاحب، (14) لفظ، (10) عبارات. يُلحظ أنّ هذا المحور من المحاور القليلة التي تجاوزت فيها المصاحبات والألفاظ العبارات، وذلك لأنّ الإجراءات تعتمد على التّعاملات الرّسميّة، وبذلك تعتاد الألسنة على استخدام التّوصيف الرّسمي الذي غالباً ما يكون على شكل مصاحب (محاكمة عسكريّة- عقوبة قانونيّة- موافقة أمنيّة- عقد الإيجار)، أو لفظ محدّد (صلاحيّات- فواتير- ترخيص)؛ أمّا العبارات، فوردت في سياق محاولات تقديم أصحاب النّفوذ المساعدات المشروطة للمواطنين (عم حاول إنّو وراقك يجهزو وتصير نظامي).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (33)، الموجّهات (7)، الإعلانات (3)، الملزمات (1).

4. **تهمٌ قانونيّة:**

الوحدة	التّكرار
بيئذي الاقتصاد- عم تئذو الاقتصاد	2
جريمة اقتصاديّة	2
عم تتلاعبو بالاقتصاد القومي	1
عم تعرقلي عملنا	1
عم تعيق عملنا	1
بحجة إنو ما معي فواتير فيهن	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: شملت التّهم القليلة الواردة غياب الأوراق الرّسمية، وتهم إعاقة عمل السُّلطات، إضافةً إلى الإعلانات اللّغويّة التي تجعل المخاطَب يشعر بأنّ عقوبة ما ستلحق به (بيئذي الاقتصاد).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (5)، المصاحبات (2). وهي من التّهم المتداولة لعرقلة عمل شخصٍ، أو جهةٍ للحصول على رشاوى منه، كتهمة إعاقة عمل الجهات العسكريّة، أو الأمنيّة، أو تهمة التّلاعب بالاقتصاد.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (6)، المعبّرات (1) (بحجّة إنّو ما معي فواتير فيهن).

المحور الخامس: العلاقات مع أصحاب النّفوذ

وحدات هذا المحور تَرِد في السّياقات الأمنيّة والعسكريّة وعلى الحواجز، ولكن أدرجت في محورٍ مستقلّ لما تشكّله من فرادة، ولا سيّما ما يرتبط منها بأساليب المخاطبة. ويشمل عبارات وصيغ مخاطبة أصحاب النّفوذ للعناصر والأفراد، وردود الأفراد والعناصر عليهم، إضافةً إلى أنّه يرصد الوحدات التي تعكس أشكال العلاقات بين الأفراد وأصحاب النّفوذ، وأخيراً يحاول رصد الوحدات اللّغويّة التي تعكس أشكال الاستغلال لدى أصحاب النّفوذ.

1. **مخاطبة الأفراد والعناصر:**

الوحدة	التّكرار
أنتَ مين؟	1
أنت وياه ولا	1
اعتز بنفسك يا حيوان	1
الزمي حدودك ولك	1
الكل يطلع لبرا لشوف	1
انصرف لشوف- انصرف من قدّامي	2
انضرب على قلبك وروح على شغلك	1
انقلع- يا الله انقلع	3
انقلع أنت ويا من هون	1
انقلع برا- انقلع لبرّا- انقلعي لبرّا لشوف	7
انقلع من هون- انقلع من هون ولك	4
انقلع من وشي لا تفرجيني خلقتك بنوب	1
انقلع من وشي لشوف- انقلع من وشّي ولك	4
انقلع ولك	1
بتنفذ أوامري وبس- بتنفذ الأوامر- نفّذ الأوامر- نفذي الأوامر	4
هيك الأوامر	1
هيك التّعليمات	1
تعى لعندي فوراً	2
جاوب المعلم عم يسألك	1
خراس- خرسي	9
خراس هلأ خراس	1
خرَاس وسِد بوزك	1
خراس ولا تغلط بولا كلمة	1
خراس ولا كلمة ولا حرف	1
خراس ولك- ولك خراس- ولك خراس ولك	8
خراس يا كلب	1

الوحدة	التّكرار
خلّينا نشوف شغلنا	1
رجاع مطرح ما كنت	1
روح انقلع من هون- يا الله روح انقلع	2
روح انقلع من وشّي- روح من وشي	4
ساوي متل ما عم قلك	1
سد بوزك- سد بوزك ولك- سدّي بوزك	4
سد بوزك ولا تحكي ولا كلمة	1
سماع ولا تحكي	1
شو أنت ما بدّك تفهم	1
صرت قايلك 100 مرّة لا تفكّر أنت بتنفذ الأوامر	1
طلاع لبرا	2
عرفي مع مين عم تحكي	1
عم تفهم- عم تفهم ولك	2
فهمان- فهمت- فهمت شو عم قول	4
فهمت عليّ أو بتحب فهمك بطريقة تانية	1
فهمت ولا لا- فهمتني ولا لا	2
كول هوا وخراس	1
لا تاخد وتعطي نفّذ وبس	1
لا تتجاوز حدودك	1
لا سيدي ذنبك ونص	1
لك يا حيوان أنت ويا	1
لوين طاحش يا أستاذ؟	1
مفهوم؟	4
مو شغلك	4
نفّذ الواجب	1
همّة يا شباب	2
وقاف منيح وعيونك لعندي- وقاف منيح ولك	2
ولا حمار	1

الوحدة	التّكرار
ولا كر- ولك كر- يا كر	4
ولك أنتو ولاد	2
ولك أنتو ما بتفهمو	1
ولك تحرّك ولك	1
ولك جحش- يا جحش	2
ولك حيوان- ولك يا حيوان- يا حيوان	5
ولك شو فكرت ولك	1
ولك كلب	1
ولك لا تفكر	1
يا الله انقلع شوف شغلك	1
يخرب بيتك- يخرب بيتكن	3
يخرب بيتك شو إنّك كر	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: صيغ مناداة العناصر، وفي معظمها تستخدم أسماء الحيوانات (ولا كر، ولك كلب، يا حيوان، ولا حمار)، الصّيغ الموجّهة إلى المعتقلين، والعناصر، والأفراد على الحواجز لتوقيفهم عن الكلام (خراس، سد بوزك، ولا كلمة ولا حرف)، طلب المغادرة (انقلع، انصرف، انضرب من قدّامي)، طلب تنفيذ الأوامر(ساوي متل ما عم قلّك)، طلب مجيء العنصر إلى مكان وجود المسؤول (تعا لعندي فوراً)، توجيه التّعليمات (وقاف منيح، فهمت)، صيغ الغضب عن عدم تنفيذ الأوامر، أو عدم فهم التّعليمات (ولك أنتو ما بتفهمو، يخرب بيتك)، عبارات تصغير المخاطب ورفع قيمة المتكلم (أنت مين؟- عريف مع مين عم تحكي)، الأسئلة الموجّهة لمن يقترب من الشّخص المسؤول من دون إذن (لوين طاحش يا أستاذ؟).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: الصّيغ (131)، العبارات (2). وهو محور متخصّص برصد الصّيغ، ومن النّاحية التّركيبيّة شملت هذه الصّيغ الأوامر (خراس- سد بوزك- تعا لعندي)، وصيغ النّهي (سماع ولا تحكي)، وصيغ إعطاء التّعليمات (وقاف منيح وعيونك لعندي)، وصيغ المخاطبة (ولك كر)، وصيغ الاستفهام (مفهوم؟)، وصيغ النّداء (أنت ويا ولا). أمّا العباراتان الواردتان، فهُما: (هيك الأوامر- هيك التّعليمات).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الموجّهات (120)، المعبّرات (11) وفي معظمها كانت تعبيرات غضب؛ إذْ كان المتحدّث ينبّه المخاطَب بأنّه بدأ يغضب منه (الزمي حدودك)، أو حين كان يعبّر عن غضبه من تصرّفات عناصره (ولك أنتو ولاد)، الإعلانات والممثّلات (1) والعبارة الوحيدة التي كانت بصيغة إعلان، عندما بدأ العناصر بتفتيش الدّاخلين إلى جمعيّة إنسانيّة، وأعلنوا أنّ هذه التّعليمات التي وصلتهم (هيك التّعليمات)؛ أمّا الممثل الوحيد الوارد، فهو عبارة (هيك الأوامر)، وكانت عبارة عن ردّ العنصر على أحد الأفراد الذين سألوه عن سبب قيامه بمهمّة.

2. التّهديد:

الوحدة	التّكرار
بدّي قصلو لسانه- بقطع اللّسان- صار بدّو قَص (لسانك)	3
ضبي لسانك- لسانك بتضبو	1
طولان لسانك كتير	1
والله لشيلو للسانك والله	1
والله لفكّا لرقبتك	1
بكسّر راسك كمان	1
رح يقطعلي راسي	1
عملتلا فركة إذن ماكنة- فركة إذن	2
ولك أنا فيني أفعسك فعس	1
أنا بفرجيكن يا كلاب- أنا بورجيك يا.. الكلب	3
والله لربّي القرود فيك يا كلب	1
خلي يتربى هالحيوان	1
والله لربيكن	1
يحط مسدّس براسك	1
يلّي بغلط بدّي قوصه	1
الواحد منكن حقه رصاصة	1
عيارك عندو رصاصة	1
أنا بدمرك أنا	1

الوحدة	التّكرار
أي غلطة بعدمك حياتك	1
أحسن ما أعمل شي ما بيرضيكِ بنوب	1
وإلّا بصير شي ما بعجبكن- كلمة تانية وبصير شي ما بعجبك	2
أحسن ما تلحقو ل	1
أنا بخفيك وما حدا بيعرف طريقك	1
أنا ما عندي شي اسمو ضو أخضر	1
أنت بتعرف مين أنا- شكلك ما بتعرف مين أنا	2
بتعرف شو فيني اعمل	1
مو أنا يلّي بنقلي	1
لا أنت و لا يلّي أكبر منّك	1
ولا يلّي أكبر منّو بخلصك منّي	1
لسّا ما تعلمتِ من يلّي صار معك	1
لا تجيب لحالك المشاكل	1
اخربلن بيتن- تخرب بيوتن	3
أنا ما حدا بهددني	1
أوعك تفكّر إنّك	1
تهديدات للمقاتلين	2
سمّعنا كلمتين	1
عم تهدّدني- عم يهدّدني- تهدّدو	4
لسّاتك عم تهدّد ولك	1
ما عم هدّدك- هدّد	2
لح خلي الشباب	1
ناويلي على شي قصّة	1
ما بدّي ضرّك	1
ماسك عليك شي	1
مافيكِ تحمي حالك منه	1
مجرّد تحذير	2

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: عبارات التّهديد المبنيّة على تعبيرات لغويّة متداولة في أكثر من وسط، واعتاد السوريّون على سماعها من قبل أهاليهم، أو مدرسيهم، أو حتّى في أقبية الاعتقال، وخلال التّحقيقات الأمنيّة، وكذلك في أثناء الخدمة العسكريّة، وتبدأ بالشّكل الأقل قساوة والمتمثل بطلب السّكوت (ضبّو للسانك)، ومن ثمّ التّهديد بقص اللّسان، وبعدها تهديدات العذاب الجسدي الأكثر قسوة (أفعسك فعس، فكّا لرقبتك، كسّر لسانك). وصيغ التّهديد المباشر بالقتل، أو بالاعتقال (الواحد منكن حقّو رصاصة، بخلّيك تلحقو ل)، وفيما بعد صيغ التّهديد التي لا تعكس نوع العقوبة، ولكن تنذر بالسّيّئ (وإلّا بصير شي ما بعجبكن، أخربلن بيوتن)، وكذلك صيغ التّهديد التي ينبئ من خلالها المتحدّث بقدراته (بتعرف شو فيني أعمل، أنا ما عندي شي اسمو ضو أخضر)، وصيغ التّهديد اللّطيفة التي توجه إلى النّساء، أو إلى الأشخاص الذين لم يتجاوزا حدودهم (سمّعتا كلميتن، عملتلا فركة إذن)، وصيغ التّحذير الذي يسبق الخطر (مجرّد تحذير)، والعبارات المتبادلة بين طرفين لديهم نوع من القوّة، وفيها تصريح بالتّهديد (عم تهدّدني، ماسك عليك شي)، وخلال العمل كان التّهديد من قبل قرصان تمكّن من سحب ملفّات تفضح رجُل سُلطة، ويطالب بمقابلٍ مالي. كما وردت وحدة واحدة تعكس تهديدات أصحاب النّفوذ في المناطق الخارجة عن السّيطرة للمقاتلين الذين يحاربون في صفوفهم (تهديدات للمقاتلين).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: الصّيغ (33)، التّعبيرات (17)، العبارات (11). على الرغم من أنّ الصّيغ هي الأكثر شيوعاً في المحور، وردت تكرارات كثيرة للأنماط الأخرى كالتّعبيرات التي تتوعّد بتسبيب عاهة جسديّة للمخاطب (قصّه للسانك- كسّر راسك)، أو التّعبيرات التي تمثّل التّهديد المباشر على حياة الشّخص (حقّه رصاصة).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الموجّهات (30)، الممثّلات (13)، المعبّرات (12)، الإعلانات (6)

3. ردود الأفراد والعناصر:

الوحدة	التّكرار
أمرك أمرك	1
أمرك سيدي- بأمرك سيدي- بأمرك سيدنا	8
أمرك معلم- بأمرك معلّم	11

احترامي	3
احترامي سيدي	9
احترامي معلّم	4
الحق معك سيدنا	1
العفو سيدنا- العفو يا سيدنا العفو	2
الله يقويك	1
ايه حبيب- حبيب- حبيبنا	3
تحت أمرك	2
حاضر سيدي	3
حاضر معلم	6
سيدنا- سيدي- يا سيدي	8
عم نفّذ تعليماتكن	1
معلم- يا معلّم	4
مفهوم سيدي	1
هاد أسلوبكن	1
يا سيادة اللّواء- احترامي سيادة اللّواء	3

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: يُلحظ أنّ وحدات هذا المحور قلّ عددها وكثرت تعداداتها، وذلك لأنّ أساليب الرّد محفوظة، وأي تجاوز لها قد يعرّض صاحبها لردّ فعل غير محسوب، وشملت الرّدود: صيغ التّحيّة (احترامي)، وصيغ الرّد عند طلب تنفيذ أمر (أمرك- حاضر)، وصيغ المخاطبة (سيدنا- يا سيدي- معلّم)، وصيغ مخاطبة المدنيّين للعسكريّين الذين يعملون على الحواجز بلفظ (حبيب)، وهو من أكثر الألفاظ تداولاً على الحواجز، إضافةً إلى عبارة (الله يقويكن).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: الصّيغ (73) وتراوحت الصّيغ التّركيبيّة لهذه الصّيغ بين التّحيّة (احترامي سيدي- احترامي معلّم)، والمخاطبة (يا معلّم- يا سيادة اللّواء)، والرّدود على الطّلبات والأوامر (حاضر- تحت أمرك).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الملزمات (68)، المعبّرات (5). ففي جميع الصّيغ يلزم المتكلم نفسه باحترام المخاطَب؛ أمّا المعبّرات القليلة، فكانت عبر صيغة (هاد أسلوبكن) الذي

اتّهمت به المتحدّثة السُّلطات بتنفيذ الانفجار، وبتعبيرات (الله يقويكن) التي يتمنى من خلالها المتحدّث الخير للمخاطب، وظاهرها تمنّي الخير، وباطنها اتّقاء الشّر والخوف.

4. المعارف والعلاقات بين أصحاب النّفوذ:

الوحدة	التّكرار
أنت حكيت مع عالم كرماله	1
بدّك تعرفيلك شي حدا يكون واصل- منين بدّي أعرف حدا واصل أنا	2
بدي منك خدمة صغيرة	1
صاير معي مشكلة صغيرة، وعاوزك بخدمة	1
بيعمل اتّصالاته وبرجع بحكي معي- بعمل اتّصالاتي- عملت كل اتّصالاتي	3
لح ساوي كل التليفونات الضروريّة	1
حدا من معارف أبوها اتّصلو وتوسطو	1
حكيت مع حدا من معارفي	1
حكيت مع صحابك يلي فوق؟	1
رح أحكي مع يلّي أكبر منّه بكتير	1
توصلي ليلّي أكبر منّه- يلّي أكبر منّه	2
لا تخلّيني أحكي مع يلّي أكبر منّك	1
عن طريق حدا من معارفك	1
إلي ناسي هنيك	1
بيعرف واحد بقدر يطلعلك ايّاها	1
إلو كلمة عليه	1
إلك مونة على	1
بمون عليك- بمون عليه	3
ما بمون	1
ما فيني قلّك إنّي بمون عليه	1
بعملك واسطة	1

الوحدة	التّكرار
وصى ب- وصى في- يتوصّى- توصّو فيهن- التّوصية ب	5
أعطاني كل الضّمانات	1
بدّي ايّاك تعطيني الأمان	1
لولا.. كنت هلأ أبصر وين	1
أوامر من فوق	1
إيدو اليمين	1
رح تطير- يطيروني عن- إذا بطير	4
عاملي حالك دولة بغيابي	1
عم أفرشلو ع الناعم	1
عم يحفرلي- في حدا عم يحفرلي	2
أنا بعرف شو وجعه	1
لحتى يشيلوني ويخلالن الجو	1
لفّا	2
لمّيت القصّة	1
اتسمّت عليّ وحدة	1
بدّك تحط عليّ وحدة	1
يرجعو ع منصبه	1
صار من زلمك	1
طالعتن	1
طلعتني من ورطة كتير كبيرة	1
بكون أنا زبّطتلك	1
بلغك بالمستجدات	1
بيعطينا الأمان بكل البلد	1
تسليم العهدة	1
حطا واطية	1
لو مو آخد ضو أخضر منّك	1
ما بدّي يطلع حكي لبرّا	1

الوحدة	التّكرار
ما تتجاوزيني	1
ما حدا بالبلد كلّا بقدر	1
ما رح يطلع معه شي	1
ما عندي صلاحيّة	1
ما يضل تحت رحمة	1
مالو كلمة وقت هنّن بيحكو	1
مصالحه الشخصية	1
من خيرة رجالنا	1
نلاقيلنا شي دوبارة	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- لفّا: أي أغلق القضية، ولا تحقّق بها.
- لمّيت القصّة: المعنى ذاته لِـ (لَفِّيتا).
- حطّا واطية: أي: تنازل لشخصٍ ما.
- آخد ضو أخضر منّك: حاصل على الإذن منك.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: محاولات الأفراد التّواصل مع معارفهم من المسؤولين في الدّولة لحل المشكلات التي يقعون بها (حكيت مع حدا من معارفك يلّي فوق)، وتدرّج الأفراد في الحصول على ما يريدونه من المسؤولين بدءاً من الأصغر إلى الأكبر (لا تخليني أحكي مع يلّي أكبر منّك)، ومن الوحدات ما يشير إلى طبيعة الخدمات التي يقدّمها المسؤولون (الضّمان، الحماية، التّوصية، طلب من مسؤول آخر- مونة- إغلاق ملفات محدّدة كالتّجارات غير القانونيّة)، كما عكست بعض الوحدات طبيعة العلاقة بين المسؤولين ولا سيّما ما يتعلّق بمحاولات الإيقاع ببعضهم (عم أفرشلو ع النّاعم)، إضافةً إلى الوحدات التي تحمل ردود المسؤولين عند عدم قبولهم تنفيذ الخدمة المطلوبة (حطّا واطية، ما عندي صلاحيّة)، وهنالك الوحدات التي تشير إلى تحقّق الطّلب وغالباً تكون على شكل تعبيرات (الضّو الأخضر، نلاقيلنا شي دوبارة)، وأيضاً الوحدات التي تحمل صيغ التّزكية ببعض العناصر والمقاتلين (من خيرة رجالنا).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (41)، التّعبيرات (19)، الصّيغ والألفاظ (5)، المصاحبات (2). معظم وحدات المحور من نمط العبارات التي يعلم من خلالها المتحدّث أنّه حاول التّواصل مع الأشخاص ذوي الشّأن لحل الإشكاليّة (حكيت مع عالم كرماله)؛ أمّا الصّيغ الواردة فتراوحت بين نمط الأسئلة الموجّهة إلى الشّخص للاستفسار فيما إذا حاول التّواصل لحل الإشكاليّة (حكيت مع صحابك يلّي فوق؟)، وبين صيغ التّهديد (لا تخلّيني أحكي مع يلّي أكبر منّك)، والأوامر (ما تتجاوزيني)، والألفاظ من نمط توصيف وضع طبيعة الواسطة، أو صاحب السُّلطة وطبيعة العلاقة معه مثل (بمون). أمّا التّعبيرات، ففي قسم كبير منها كانت مبنيّة على الجزء الخاص بطبيعة العلاقة بين ذوي الشّأن وليس بين ذوي الشأن والمدنيّين؛ إذْ كانت تعليمات تعكس خطط المكائد (عم أفرشلو ع النّاعم)، أو التّوجيهات بطيّ صفحةٍ فُتِحَت حول تجاوزات أحد المتنفّذين (لفًّا)، ومن جهةٍ أخرى كانت تعبيرات مباهاة يبوح بها ذوو الشأن ليتباهوا بمقدراتهم (لمّينا القصّة).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (31)، المعبّرات (14)، الموجّهات (12)، الإعلانات (10)، الملزمات (5).

5. الاستغلال:

الوحدة	التّكرار
بدّو ياخد حصته منّه	1
لازم يكون إلو حصّة في	1
بدّو يحاصصنا	2
حصتك محفوظة	1
رضيولن بكم ليرة	1
إذا ما دفعنا ممكن	1
يقبض مننا	1
إكرامية محرزة	1
الموضوع بكلفك شوية مصاري	1
بدّو مصاري	1
بدّو منّك شي تاني	1
زيارات خاصّة	2

الوحدة	التّكرار
وشو بتريدو نحن حاضرين	1
أنتو بالبال على طول سيدنا	1
شريك	4
هدا متل معلمينو ما بيعمل شي ببلاش	1
ما بيعمل شي لله	1
يتمقطع فيهن	1
أداة بإيد	1
إذا عسكري شو يعني	1
بدّي أمنلك ال.. وما حدا يقرّب عليه	1
بطالعك برّات القصّة متل الشعرة من العجين	1
العلقة معه وسخة وخطرة	1
عمل فيّ العمايل	1
بحميلك- لازم أحميلك- بدّو حماية	4
نغض النّظر عنن	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: شملت وحدات المحور بعض أنواع الخدمات التي يطلبها المسؤولون من المدنيّين لتيسير أمورهم، ومنها: أخذ حصّة من الأرباح، أخذ مقابل مادّي، الدّخول كشركاء في المشاريع، المطالبة بعلاقات مع النّساء (بدّو منّك شي تاني، زيارات خاصّة). كما شملت العبارات التي يطرحها المدنيّون للتّعبير عن جاهزيّتهم لدفع المطلوب (وشو بتريدو نحن حاضرين، أنتو بالبال دائماً)، وفيه أيضاً التّصريحات المباشرة للمسؤولين عن الخدمات التي بإمكانهم تقديمها إذا حصلوا على ما يريدون (نغض النّظر عن، بطالعك برّات..- بحميلك)، كما وردت في المحور أيضاً عبارات على لسان المدنيّين توضّح فهمهم للمطلوب (هادا متل معلمينو ما بيعمل شي ببلاش)، وكان أيضاً من وحدات المحور ما يعكس سلوكيّات أصحاب النّفوذ قبل حصولهم على مرادهم (عمل فيّ العمايل، يتمقطع فيهن).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (20)، الألفاظ (4)، المصاحبات والتّعبيرات (3).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (16)، المعبّرات (8)، الملزمات والإعلانات (4)، الموجّهات (1).

المحور السَّادس: الوضع الخدمي

وحدات هذا المحور موزّعة على محورين: الأوّل يعكس توصيف ما هو متوفّر في الأسواق، والثّاني يطرح أبرز المشكلات الخدميّة التي يعاني منها السّوريّون.

1. **جودة المواد:**

الوحدة	التّكرار
البضاعة مضروبة	1
الدّوا المقلّد	2
انتزعت- كلّو انتزع- منزوعة كمان	3
بضاعة مقلّدة	1
شبو الصّيني	1
كل يلّي بالسّوق من الخفاف	1
ما ميزتو عن الأجنبي بنوب	1
مانو أصلي	1
معقول لأنو وطني	1
مغشوشة	1
نخب تالت	1
نفس جودة الأجنبي تماماً بس أرخص بستمية مرّة	1
هاد ألماني ما بلاقي منّه هلأ	1
هالأدوية بلا فعالية	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: عدم توفّر المنتجات الأجنبيّة والأصليّة في الأسواق، وانتشار البضائع المغشوشة، أو المقلّدة، أو الصّينيّة، وتلف المنتجات.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (8) (هاد أجنبي ما بلاقي منّه هلأ)، المصاحبات (7) (نخب تالت)، الألفاظ (4) (مغشوشة).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (15)، المعبّرات (4) يُلحظ أنّ معظم وحدات المحور كانت من نمط الممثّلات، ولكن وردت بعض المعبّرات التي تعكس غضب الأشخاص (هالأدوية بلا فعّالية).

2. المشكلات الخدميّة:

الوحدة	التّكرار
الكهربا جاية	1
الكهربا عم تطَفي كتير- يطفو الكهربا	2
الكهربا مقطوعة- انقطعت الكهربا- بتقطع الكهربا- قطعت الكهربا- مقطوعة الكهربا	14
اليوم ما بقى تيجي الكهربا	1
ساعات التقنين	1
شو قصّة الكهربا؟	1
في مي وكهربا	1
قبل ما تقطع الكهربا	1
لا بتعرف إمتى بتيجي الكهربا ولا بتعرف إمتى بتطفي	1
لا كهربا ولا مي	2
لما تيجي الكهربا	1
ما عندي كهربا	1
مافي كهربا	1
مناطق ما بتنقطع الكهربا فيها بنوب	1
الحاجز ما بتنقطع عنه الكهربا	1
مناطق ما بتيجي فيها الكهربا ولا دقيقة وحدة	1
مو لتيجي الكهربا	1
خط الغاز انضرب	2
بجوز خالص شحن موبايله	1
بدّو بطارية جديدة	1
ع البطارية	1
تلفونك مسكّر	1
خطه مسكر- مسكّر خطّه	4

الوحدة	التّكرار
خلص شحنه- خلص شحن- خالص شحنه	5
يفضى شحنه	1
عم يطلع خارج التغطية- موبايلها خارج التّغطية	3
ما رح تلحق شحن	1
موبايله مسكّر مدري مطفي- موبايله مطفي- موبايلي عم يطفي	3
موبايلي رح يفصل	1
ما كان عندن شبكة	1
الله يلعن هالشّبكة	1
ضغط ع الشّبكة	2
ما في تغطية	1
الإنترنت ضعيف	2
الإنترنت قطع- كان مقطوع	3
الإنترنت كتير بطيء	2
بطيء ما عم يحمّل	1
بلا المولدة ما بيمشي الشغل	1
بلا مولدة- مولدة	2
تصلّح المولدة- تصليح المولدة- يصلحلي المولدة	4
بينزين للمولدة ما عندي	1
مقطوعة من البينزين	1
أمنلي بيدون بينزين	1
بقدر أمنلك الكميّة يلّي بتحتاجيها	1
بأمنلي جرّة	1
ما عندك غاز	1
مافي مازوت	1
بقطع المي- تنقطع المي	2
بيّاع مي	1
تعبي مي	1

الوحدة	التّكرار
ما في مي	1
نقلة المي	1
ولا نقطة مي	1
خزانات المي فاضية	1
الخبزات مناح	1
الدّور	1
الرغيف بينكسر كسر	1
نوقف بالطّابور	1
لسّا الطّابور طويل	1
العالم فوق بعضا	2
في كتير عجقة- كان في عجقة	2
عم يدفشو	1
تأخرت ع الفرن- تتأخّر ع الفرن	2
جيب خبز	1
مافي خبز	1
كشك خبز	4
تلات رباع الأدوية مفقودة من السّوق	1
ما في هلأ دوا	1
الدّوا بالسّوق صار قليل وغالي	2

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الأزمات الخدميّة التي ذكرت هي: الكهرباء، الماء، بطء الإنترنت، ضعف شبكات الجوّال، الخبز، الغاز، الأدوية. كما عكست بعض الوحدات أشكال هذه الأزمات كطوابير الانتظار أمام الأفران، واضطراب ساعات التّقنين، وعدم العدل بين المناطق في ساعات التّقنين، وبعض الحلول البديلة المستخدمة للاستعاضة عن نقص هذه الخدمات (المولدة، البطّاريّة).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (57)، المصاحبات (46)، الألفاظ (6)، التّعبيرات (2)، الصّيغ (1). ومن أبرز العبارات صيغة (ما في....)، ولاحقة الشيء المفقود (مي- كهربا- بنزين)، وهي من أكثر الصّيغ تداولاً في الشّارع السّوري إلى يومنا هذا. وما يلفت الانتباه في وحدات هذا

المحور أيضاً تعدّد المفردات المستخدمة، مثلاً: وردت (طفت- قطعت)، وورد (الدّور- الطّابور)، كما ورد (بطيء- ضعيف) وهذا التّنوع المعجمي الذي استخدمته شخصيّات العمل يغني نتائج الدّراسة كون هدفها الأساسي هو إعداد قائمة شيوع بالمفردات المرتبطة بالحياة اليوميّة للسّوريّين في ظلّ الحرب.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (100)، المعبّرات (6)، الموجّهات (4)، الإعلانات (2).

المحور السّابع: الأوضاع الاقتصاديّة

وحدات هذا المحور تشمل الأحاديث عن غلاء الأسعار، والمعاناة من الفقر نتيجة تدهور الأوضاع الاقتصاديّة، وكذلك تطرح بعض الجوانب الاجتماعيّة المستحدثة التي أفرزتها هذه الأوضاع.

1. الحديث عن الغلاء:

الوحدة	التّكرار
أسعار فوق الرّيح	1
أسعارا رخيصة- سعرا رخيص	3
أسعارن نار	1
ارتفاع الأسعار- ارتفعت الأسعار	4
رافعين السعر- سعره مرتفع- يرفعو سعرا	3
شفت الأسعار	1
أكيد بتكون غالية	1
العمى على هالغلا العمى	1
غليانة- هدول غاليين	4
الغلا- بهالغلا- بحكم الغلا	4
بهالغلا يلي صاير بالبلد	1
كل شي أغلى من- كل شي عم يغلا- كل شي غليان	4
يا لطيف على هالغلا	1
البلد صايرة نار	2
الليرة صارت ولا شي- صارت ولا شي قدّام الغلا	2

الوحدة	التّكرار
صدقني ما بتعمل شي- بعرف ما بتعمل شي	3
بهالأيام صايرة المصاري ما إلها قيمة	1
النّاس ما معا تشتري بهالغلا	1
الوضع الاقتصادي الزّفت	1
بتعرفي قدّيه حقّو ال.. هلأ؟	1
حق الأصلي صار 3 أضعاف	1
رافعين أجرة	1
سعر البنزين لساتو ثابت	1
سوق العقارات داقر	1
عم تكلّف بلاوي زرقا	1
غليت الأدوية كلا	2
ما في أسعار منيحة	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الحديث عن الغلاء بأكثر من طريقة، والحديث عن تدهور قيمة اللّيرة السّورية، والحديث عن ثبات أسعار بعض المنتجات وكأنّ الثّبات حالة استثنائيّة، وكذلك الإشارة إلى الركود الاقتصادي (سوق العقارات داقر). كما أنّه لا بدّ من توضيح الفرق بين هذا المحور والمحور السّابق الخاص بالمشكلات الخدميّة، فما ورد في المحور السّابق كَـ(مافي أصلي بالسّوق، الدّوا بالسّوق صار قليل) يعكس وجود أزمة خدميّة؛ أمّا (حق الأصلي صار 3 أضعاف، غليت الأدوية كلا) فيعكس ظاهرة ارتفاع الأسعار كظاهرة اقتصاديّة.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (25)، المصاحبات (11)، الألفاظ (7)، التّعبيرات (5). والطّريف في هذا المحور هو تحوير بعض التّعبيرات، مثلاً: (فوق الرّيح) المتعارف عليه عموماً أنها تستخدم لوصف غنى شخصٍ ما، ولكن هنا استخدمت للحديث عن الغلاء، وعموماً معظم التّعبيرات الموظّفة للحديث عن الغلاء تحمل صوراً سلبيّة كـ: البلد صايرة نار، وعم تكلّف بلاوي زرقا.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (38) (الليرة صارت ولا شي)، المعبّرات (6) (يا لطيف على هالغلا)، الإعلانات (3) (رافعين أجرة)، الموجهات (1) (بتعرفي قدّيه حقّو ال... هلأ).

2. **المعاناة من الفقر والحديث عنه:**

الوحدة	التّكرار
العالم المعتّرة- النسوان المعترين- ناس معترين	4
الفقر	1
الفقر زاد	1
الفقر عم ياكلنا	1
النّاس الجوعانة- النّاس الجوعانين	2
ناس ما معا تاكل- في ناس بدّا تاكل	2
اللقمة صايرة مرّة	1
ما عندا شي تاكله، أو تلبسه، أو تلبّس ولادا	1
ما معا تشتري	1
ما معا حق	1
ناس وضعا بالويل	1
وضعن بحزّن	1
بحاجة للمصاري	1
بلا مصاري	2
نوفّر مصاري	1
بس لحتّى دبّر شوية مصاري	1
كنت عم لاطش ملاطشة لأمن الفرنك	1
لازم جيب مصاري برّانية لحتى نقدر نعيش	1
ما بعرف منين بدنا نجيب مصاري- من وين بدنا نجيب	2
منين بدّك تجيبين؟- منين بدّي جيب؟	3
والله ما بعرف كيف بدّي دبّر حالي	1
منين بدنا نعيش- من وين بدنا ناكل- وإلا منين بدّي عيش	3
من وين بدنا نصرف	1
ما حدا معه مصاري- ما معي مصاري- مصاري ما معنا	4
ما ضل معي مصاري كتير	1
ما يخلّو معنا ولا قرش	1
ما في سيولة هالأيام	1

الوحدة	التّكرار
صرفت كل شي كان معي	1
بتنزل المصاريف	1
كلو راح مصروف أكل وشرب	1
يا دوب عم يطلع مصروفه	1
الطبخة هلأ صارت بتكلّف	1
مو ضروري كل يوم نطبخ	1
نفتح تمنا للهوا	1
كل همنا هلأ إنّو نأمّن اللقمة لحتّى نعيش	1
ما قدرت أمن غير	1
ما رح يطعمينا خبز	1
ما معي حق كشفية	1
بكلّف كتير هاد؟	1
وضعنا صار بالأرض	1
وضعنا كل مالو لورا	1
صفّينا ع الحديدة	1
تتأزّم حالتكن	1
إذا ضاقت عليّ الدّنيا	1
إلا ما نلاقي طريقة ندبّر راسنا فيها	1
الوضع داقر شوي	1
بالدِّين	1
عايشة ع الدّيون	1
هدول منين بدي رجعلو ايّاهن أنا	1
يبقى بلا شغل- بلا شغل- ضليت بلا شغل	3
رح ضل على هالرّاتب يلّي يا دوب يكفينا خبز	1
قدّيش رح يعطوني راتب يعني؟!/ إيه ما رح يكفينا	1
كتير محتاجة إني أشتغل	1
حرام تبيعي برخيص	1
خسارة بخسارة	2
مو جايب همّه	2

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: توزّعت وحدات المحور على فكرتين أساسيّتين: الأولى مناقشة ظاهرة الفقر والحديث عن المحتاجين من قبل أشخاص لا يعانون من الفقر، والثّانية على لسان الأشخاص الذين يعانون من الفقر.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (50)، التّعبيرات (13)، المصاحبات (8)، الألفاظ (3)، الصّيغ (1).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (49)، المعبّرات (21)، الملزمات (3)، الإعلانات والموجّهات (1)

3. التّعامل بالدّولار:

الوحدة	التّكرار
أسعار الصّرف	1
أسعار عملات اليوم	1
العملات الأجنبيّة	1
الدولار طالع- الدّولار طالع اليوم- طلعة الدّولار	3
بيطلع سعره- طالع سعره	3
قديش طالع	1
والله طالع	2
متل الدولار سعرا طالع ليل نهار	1
الدولار غليان	1
بدّو يغلا	1
بعد ما نط الدولار هالنطة الكبيرة	1
قديه صار سعر؟	1
الدولار بقديش اليوم	1
السّوق السّودا	2
بالدّولار	2
بركي نزل	1
بشتري الدولار	1

الوحدة	التّكرار
حسب الدولار	1
سعره ثابت- يثبت سعره	2
شو عندك دولارات؟	1
شوفي سعره	1
قد ما كان الدولار بوقتا- قد ما كان الدّولار وقت دفعناهن	2
كل يوم شكل	1
لا عم يطلع ولا عم ينزل	1
معي شوي وحابة صرفن	1
من لمّا غلي الدولار	1
من وينلك الدّولارات؟	1
من وينلي الدولارات يا حسرة	1
يشتري دولار	1
يلّي مدكّن على أخضر	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الاستفسار عن سعر الدّولار، محاولة إنكار امتلاك الشّخص للدّولار، ربط أسعار المنتجات بسعر صرف الدّولار بسبب عدم ثبات قيمة اللّيرة.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (16)، المصاحبات (14)، الصّيغ (4)، الألفاظ (3)، التّعبيرات (2).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (23)، الموجّهات والمعبّرات والإعلانات (5)، الملزمات (1)

4. مظاهر اجتماعيّة اقتصاديّة:

الوحدة	التّكرار
اشتري من البالة	1
جيب تياب.. من البالة	1
اشتغل بالبالة- تشتغل بالبالة	2

الوحدة	التّكرار
محل البالة	1
مشروع البالة	1
زواج القصر	1
البنت قاصر	1
يتزوج من بنت قاصر	2
برجعو يروحو ع المدارس	1
تاركة المدرسة	1
شو بدّا تفيدني الدّراسة؟	1
ما عم يروحو ع المدارس مدري من كم سنة	2
مو بالمدارس	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: عكست وحدات المحور ثلاث ظواهر اجتماعيّة وهي: تجارة البالة، وزواج القاصرات، والتّسرّب من المدارس.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (11)، المصاحبات (5).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (14)، المعبّرات (2).

المحور الثّامن: النّزوح

ويضمّ الوحدات المرتبطة بالنّزوح بدءاً من مرحلة النّزوح، مروراً بإشكاليّات إيجاد مأوى، وصولاً إلى حالات التّشرّد. وهذا المحور شأنه شأن محور الحواجز قد توزّع وحداته على محاور أخرى كالخدمي، والاقتصادي، وتجّار الحروب، لكنّ ثيمة النّزوح تعدّ من أعمدة الحالة السّوريّة لذا أفردتْ في محورٍ مستقلّ.

1. **مرحلة النّزوح:**

الوحدة	التّكرار
الله يلعن الساعة يلي طلعنا فيها من بيتنا	1
ايه شو طلعتو بكيفكن؟	1

الوحدة	التّكرار
بس وقت طلعت	1
طلعت ب	1
طلعنا من	1
طلعنا من بيتنا- لمّا طلعنا من بيتنا- طلعو من بيتن	3
تهجّرنا من بيتنا	1
عم نتهجّر	1
ترك كل غراضه	1
راح رزقا	1
راحت بيوتا	1
عدد النازحين بالمنطقة	1
نزح من بيته	1
نزحو	1
وراق ضاعتلنا	1
الحجر الأسود	1
المخيم	1
طلعت من داريا	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: أشارت وحدات المحور إلى لحظة النّزوح، والأماكن التي هُجِّر سكانها في دمشق وريفها، وضياع الوثائق، وخسارة الممتلكات.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (16)، الألفاظ (4)، يُلحظ أنّ الأنماط اللغوية توزّعت على محورين فقط، وهنا العبارات كَـ(طلعنا من بيتنا)، والألفاظ التي تضم أسماء المناطق الملتهبة.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (16)، المعبّرات والإعلانات (2)، قد يكون من المستغرب ورود إعلان في محور يتحدّث عن مرحلة سابقة، ولكن ضمن أحداث العمل تضطر إحدى العائلات لمغادرة المنزل المستأجر بسبب عدم القدرة على دفع إيجاره، وبهذا يكون (طلعنا من بيتنا) إعلاناً.

2. **إيجاد المسكن:**

الوحدة	التّكرار
آجار الشهر	4
أجرة سلف	2
أجرة شهر	1
ادفعلو سلف	1
دفعت الأجار	1
شهر بشهر- كل شهر بشهره	4
هو ما بأجّر كل شهر بشهرو	1
استأجرت بِ	1
الأجَار	1
المستأجرين	1
بدّي مدّد	1
يطالعنا من البيت- يطالعونا من البيت- تطلعو من البيت	9
تطلعو- رح طلعكن	2
بطالعكن أنتو كمان	1
تدوّر على بيت تاني	1
تفضولنا الشقة- فضيلنا الشّقة	2
دبّرت مستأجر جديد	2
سلف	1
شقة للآجار	1
ما في شبابيك	1
مدّد بالبيت	1
مو مستقرين	1
نركّب هالشّادر ع الشّباك	1
يخلص العقد- يخلص عقدكن	2
يخلينا بالبيت	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: شروط الملّاك للتّأجير (آجار سلف)، إخراج المستأجرين النّازحين من المنازل (تفضولنا الشّقّة)، إقامة النّازحين في شقق غير مكتملة الإكساء (ما في شبابيك).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (18)، الصّيغ (12)، المصاحبات (8)، الألفاظ (6).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الموجّهات (21)، الممثّلات (11)، الإعلانات (7)، المعبّرات (4)، الملزمات (1). يُلحظ أنّه في هذا المحور قد سبقت الموجّهات الممثّلات، وهي من الأمور القليلة في نتائج هذه الدّراسة، ويرجع هذا الأمر إلى أنّ الشّخص الذي يبحث عن مسكن، أو يرغب بتمديد أجرته في مسكنه في حالة ضعف، وهو يتلقّى تعليماته من أصحاب العقار، لذا فالموجّهات هي الطّاغية.

3. مظاهر التّشرّد:

الوحدة	التّكرار
تنامو بالحديقة- منّام بالحديقة	2
ضل بالجناين	1
قاعدين بالجنينة	1
قاعدين بالحديقة	1
ينامو بالشارع- ننام بالشّارع	6
النّاس تشرّدت بالشّوارع	1
بدّو يزتنا بالشّارع- ننزت بالشّارع- مزتزتين بالشّوارع	3
بصفا أنا وأهلي بالشّارع	1
خايفة نصير بالشّارع	1
رح تصفّي بالشّارع- رح يصفو بالشّارع- نصفا بالشّارع	4
ما شردتك بالشوارع	1
يشردوني أنا وعيلتي بالشّوارع	1
هالمعترين يلّي بالشّوارع	1
كنّا صفّينا بِالطَّريق	1

الوحدة	التّكرار
جماعة مشردين	1
تتشردو- مشردين	3
عيل تشردو	1
قدّيش في ناس ما عندا بيوت تآويها	1
ما عندا محلّات تنام فيها	1
ما عندن محلات هلأ	1
مراكز الإيواء	2
الشّادر- هالشّوادر	6
الشنططة- تعودت ع الشّنططة	2
بدن يقلعونا	2
بلا بيوت	1
بيت ع العظم	1
رح يقلعنا من البيت- قلعوني من البيت	3
سقف يحمينا	1
شي حدا تقعد عنده	1
عيلة نازحين	1
مهجّرين	1
هدول الناس وين بدن يروحو	1
وين بدّي روح بحالي	1
يسكنّي معه	1
يقلعنا	1
يلاقو شي مكان ينامو في	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الإقامة في الحدائق، الإقامة في مراكز الإيواء، الإقامة في الخيام تحت الشّوادر، الطّرد من الأماكن التي يقيمون فيها من دون دفع إيجار. ملحوظة: الفرق بين (يقلّعنا) في هذا المحور، و(يطالعنا من البيت) في المحور السّابق، ما ذُكِر في هذا المحور هو إقامة العائلة في محل، ومن ثمّ في منزلٍ مهجورٍ من دون دفع إيجار؛ أمّا (يطالعنا من البيت) في المحور السّابق، فكانت حواراً مع المستأجر.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (38)، الألفاظ (12)، المصاحبات (5)، التّعبيرات (3)، الصّيغ (1). وفي هذا المحور أيضاً يُلحظ تعدّد الألفاظ التي تدلّ على موقفٍ واحد (ننزت- نتشرّد- نصفّي- ننام)، فجميعها تعكس حالةً إنسانيّةً صعبة، وهي البقاء في الشّارع، ولكن اللّفظ المستخدم يكون مباشراً أحياناً (ننام- نتشرّد- نصفّي)، ويكون دلاليّاً مجازيّاً (ننزت)، وكأنّهم أشياء تُرمى إلى الشّارع.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (43)، المعبّرات (14)، الموجّهات والإعلانات (1).

المحور التّاسع: السّفر

وتضمّ وحداته كل ما يرتبط بالسّفر بدءاً من الرّغبة بالسّفر واتّخاذ القرار، ومن ثمّ رحلة السّفر، وبعدها إجراءات الإقامة، وأخيراً الحديث عن المسافرين. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الحديث عن المهرّبين يصلح للإدراج في محور تجّار الحروب، ولكن فُضِّل أن يدرج كل ما يرتبط بالسّفر في محورٍ واحد.

1. **الرّغبة بالسّفر:**

الوحدة	التّكرار
سافري سافري ولا تطلعي لورا	1
والله مو طايق العيشة هون	1
مستحيل أبقى هون	1
هون ما بقى إلنا شي	1
هون ما فيكِ تفكري بالمستقبل	1
الفرص برّا أحسن	1
اطلع من البلد	2
المهم أطلع من هون	1
ماني مصدقة إيمت أطلع من هالبلد وما عاد أرجع بحياتي	1
لسّاتني ناطرة السّفر	1
ليش أنا شو ضلّلي هون	1

الوحدة	التّكرار
ما بدّي ضلني بالبلد	1
أنا اخترت إنّي أترك كل شي وأمشي	1
أنا تعبت هون	1
أنا هون ما بضل	1
بدّك تتركي كل شي هون بهي البساطة وتروحي	1
بدو يهاجر متل كل هالشباب	1
بدي سافر يعني بدي سافر	1
تاركين كل شي ومسافرين	1
تترك البلد	2
خلص نويت	1
اهرب من هي الهستيريا يلي نحن عايشينا	1
قرّرت هج	1
حابب بلّش حياة جديدة	1
ما عاد حس بالأمان إنّو تضل هون	1
بدّي أوصَل ع أوروبّا وعيش حياة كريمة- لحتى عيش بأوروبا	2
إن شاء الله ما بتطولي لتلحقي	1
بجوز نسافر	1
تزبط أمور سفرنا	1
تكركبت سفرتن	1
تلغي السفرة	2
رح تعلقي بالبلد	1
رح صير برا البلد	1
رح نسافر يعني رح نسافر	1
شو شايفك لسّا هون- شو شايفك هون لسّا	2
كان حلمي إني سافر مع	1
كان لازم تسافر من سنتين تلاتة مع يلّي سافرو	1
كرمال تزبط طلعتك- لبين ما تزبط الطلعة	2
ما فكّرت بالسّفر؟	1

الوحدة	التّكرار
ماكنت عم فكّر بالسّفر	1
مو عرفانين وين بدنا نكفي حياتنا	1
مو هاين عليّ اترك كل شي وامشي	1
نرتاح من كل هالعذاب	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: التّشجيع على السّفر والتّنبيه على أنّ عدم اتّخاذ القرار الصّحيح سيعرّض الشّخص للبقاء في البلد (رح تعلقي بالبلد)، رفض الحياة داخل سوريا وانعدام الشّعور بالأمان فيها والرّغبة في عدم العودة إليها مدى الحياة، الحديث عن الفرص الأفضل والحياة الأفضل في الخارج، التّردّد في اتّخاذ قرار السّفر، الحوارات التي تتضمّن استفسارات عن أسباب بقاء الرّاغبين في السّفر داخل البلد، وكذلك الحوارات التي تشير إلى عام 2015 الذي شهد موجات لجوء كبيرة.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (44)، الصّيغ (5)، تراوحت وحدات المحور بين العبارات التي يخبر من خلالها المتحدّث عن قراره بالسّفر، أو رغبته بالسّفر (قرّرت هج- اهرب من هالهستيريا- ليش شو ضلّلي هون)، والصّيغ التي يشجّع من خلالها الشّخص الآخرين على السّفر (سافري سافري)، أو يسألهم عن خطط السّفر في حياتهم (ما فكّرت بالسّفر؟)، أو يخبرهم بما سيؤول إليه وضعهم إن لم يسافروا (رح تعلقي بالبلد).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (19) (الفرص برّا أحسن)، المعبّرات (17) (أنا تعبت هون)، الملزمات (7)، الموجّهات (4) (اطلع من البلد)، الإعلانات (2) (خلص نويت).

2. رحلة اللّجوء:

الوحدة	التّكرار
اتّفقت مع المهربين	1
المهربين-المهرّب	5
ضحكو عليه المهربين	1
نصبو علينا كذا مرة	1

الوحدة	التّكرار
مهربين نصّابين	1
هدا النّصاب	1
ننطر المهرب	1
مخبّر كل واحد شكل	1
طرق التّهريب	1
تهريب	3
ولّا تهريب	1
ولك لا شو تهريب	1
يطلع تهريب	1
يطلع دغري	1
السفرة بالبحر- يسافر بالبحر	3
رايح بالبحر	1
نطلع بالبحر	1
البلم- بالبلم- ع البلم	5
بركي البلم ما بتحمّل وزن زايد	1
السّترات- السّترة	6
سترة إنقاذ	1
إذا غرقنا	1
غرقت- غرق	3
إذا ما متت بالبحر	1
اقطع الحدود- قطعنا الحدود	3
رح نوصل ع الحدود	1
بيروت	1
بيروت غالية علينا	1
على لبنان	1
نويت تسافر على بيروت	1
مسافر ع بيروت	1
من بيروت على تركيا	1

الوحدة	التّكرار
عن طريق تركيا	1
رح حاول أهرب ع تركيا	1
كانت هلأ بتركيا	1
من تركيا على أوروبّا	1
رح يطلع ع السودان- السّفر ع السّودان- مسافر ع السّودان	4
رح يطلعو على مصر مو على ليبيا	1
كتير خطرة السفرة ع ليبيا	1
إجي ع اليونان- تيجي لهون ع اليونان- جبتنا ع اليونان- صرتو باليونان- الطّريق من سوريا لليونان مو سهلة- وصّلت ع اليونان	6
طريق البلقان مسكّر	1
بإيطاليا بمرقونا بسرعة على غير دول	1
بس أوصل على إيطاليا- رح أطلع ع إيطاليا- رح صير بإيطاليا	4
اطلع من إيطاليا ع ألمانيا	1
بأوروبا- على أوروبا	3
بس نصير بأوروبا- بعدا ع أوروبّا- وصّل ع أوروبّا	3
يسافر ع ألمانيا- تسافرو ع ألمانيا- نكون بألمانيا	4
ألمانيا- بألمانيا- ع ألمانيا	4
رح ودّيك على ألمانيا يعني رح ودّيك	1
الرحلة-هالرّحلة	3
رفقات الرحلة	1
صعوبة رحلتي	1
خطر كتير عليكِ	2
الطريق الوحيد الشغال هلأ	1
سكّر الطّريق بس في غيرو	1
طرق جديدة- طريق جديدة	3
يدور ع طريقة تانية للطلعة	1
الطّريق كان كتير خطر- الطّريق كتير خطر	3

الوحدة	التّكرار
صرلنا يومين عم نمشي	1
لسّا قدّامنا كتير مشي	1
الغابة	1
جوّات هالغابة	2
فوتة الغابة مو فوتة	1
عصابات- كلّا عصابات	3
هدول مشلحين	1
موجود بالكامب- نرجع ع الكامب- أعصى بالكامب	4
الكامب	3
في ناس صرلا زمان ناطرة يعطوها موافقة لحتى تسافر ع دولة تانية	1
نعلق هون	1
بهالمخيم	1
الخيمة- خيمتكن	3
توزيع الوجبات	1
السّفر	1
السفر تحدد	1
السّفرة زابطة	1
تأجلت السّفرة- تأجيلة السّفر	3
سفرتنا مطولة	1
لغيت السفرة	1
ما زبطت قصّة سفرا	1
ما قدرت سافر	1
مو سهلة طلعتي لعندك	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- البلم: القوارب المطّاطيّة المستخدمة في نقل المهاجرين غير الشّرعيّين.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: الاتّفاق مع المهرّبين وعمليّات النّصب التي يقومون بها، الوحدات المرتبطة بمحطّات رحلة اللّجوء غير الشّرعي وبخطورة الطّريق وصعوبته،

وأيضاً وجهات السّفر، ومحطّاته، وطرقه. فورد ذِكِر بيروت، وتركيّا، وألمانيا، وأوروبا عموماً، كما ذُكِر طريقا السّفر غير الشّرعي الرّئيسيّان: طريق البلقان، وطريق البحر من ليبيا إلى إيطاليا.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (86)، الألفاظ (49)، المصاحبات (6)، الصّيغ (1). يُلحظ أنّ نسبة الألفاظ مرتفعة، وهي تشمل أسماء المدن والبلدان التي يمرّ بها اللاجئون، أو يستقرّون بها، كما تشمل طبيعة السّفر (تهريب)، إضافةً إلى دلالاتٍ ماديّة أخرى (البلم- الغابة- غرق-الخيمة).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (113)، المعبّرات (20)، الإعلانات (7)، الملزمات (2)، الموجّهات (1).

3. إجراءات الإقامة:

الوحدة	التّكرار
أمِّن وراقي	1
إذا طلعت من لبنان ما عاد فيني ارجع	1
إقامة نظاميّة	1
إقامتي خلصت	1
الفيزا	1
بتزبط فيزا على ألمانيا	1
بدنا نزبط إقامة	1
بس آخد الإقامة	1
بعدين بتلحقيني- بعدين بلحقك- رح تلحقني- مشان تلحقيني- ألحقك	5
بيعطوك فيزا- تيجي الفيزا- لتزبط الفيزا- لحتى تجيك الفيزا	4
تبعت وراي	1
قدّم ع السّفارة	1
قدّم ع لجوء	1
لجوء ع أوروبا	1
لم الشّمل	3
نظَامي	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: عكست الوحدات الواردة في المحور إجراءات تأمين الإقامة، والحصول على تأشيرات الدّخول النّظاميّة، ولمّ شمل عائلة اللّاجئ.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (18) (أمّن وراقي)، المصاحبات (4) (لم الشَّمِل)، الألفاظ (2) (نظامي)، الصّيغ (1) (تبعت وراي).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (16)، الموجّهات والملزمات (3)، المعبّرات (2)، الإعلانات (1).

4. الحديث عن المسافرين:

الوحدة	التّكرار
برّا البلد	2
بعد ما سافرو الولاد	1
تهريب ولّا نظامي	1
رايحين ع ألمانيا	1
رجعو ع البلد	1
سافرت ع بيروت	1
سافرو ع أوروبا	1
سفرة الولاد	1
شي بتركيا	1
شي بلبنان	1
شي سافر	1
طلعة سريعة	1
طلعتِ من البلد	1
فركتا برّات البلد	1
فوت ع البلد	1
كيف طالع؟	1
ما بعرفو إلا من الصّور	1
ما بقى إلي رجعة لهون	1
ما بقى أقدر أرجع	1

الوحدة	التّكرار
ما بقى رح يرجع	1
هالعالم يلّي تركو البلد وسافرو	1
هلأ صفيانين كل واحد ببلد	1

أوّلاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: السّؤال عن الطّريقة التي غادر بها المسافر، ذكر أماكن وجود المسافرين.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (18) (هلأ صفيانين كل واحد ببلد)، المصاحبات (3) (برّا البلد)، الصّيغ (2) (تهريب ولّا نظامي).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (17)، المعبّرات (3)، الموجّهات (2)، الملزمات (1).

المحور العاشر: المساعدات الإنسانيّة

وتشتمل وحدات المحور على الوحدات المرتبطة بمقدّم الخدمة؛ أي: الجمعيّات والمنظّمات الإنسانيّة، وعلى الوحدات المرتبطة بالتّعامل مع المستفيد وآليّات تقديم الخدمة له.

1. **مقدّم الخدمة:**

الوحدة	التّكرار
الأعمال الخيريّة	1
التبرّعات- متبرعين- بتبرع ب- يتبرع في	6
التّمويل	6
الجمعيّات الخيريّة- جمعيّة خيريّة	2
الخدمات يلّي بتقدما الجمعيّة	1
الصليب الأحمر	3
المتطوعين	1
المشروع	4
بتساعد الولاد	1

الوحدة	التّكرار
بتساعد ببلاش	1
بتستقبل كل العالم	1
بحاجة جمعيّات	1
بحاجة لكل هالخدمات	1
بحاجة للدعم	1
تحمّسو للمشروع	1
جاي مجاناً من الأمم المتحدة	1
جزء من الدّعم	1
جمعية الأطفال	1
زيادة ثقة المموّلين	1
عم تجي مساعدات	1
في جمعيّة	1
ما بتقدم- ولا بتقدم	2
مشروع الإطعام	2
مشروع التدريس	1
مشروع خيري	3
مشروعنا هو	1
مفوضيّة الأمم	1
مو هيك مشروعنا	1
ناس مختصّين	1
نشاط الجمعيّة	1
نشاطك الإنساني	1
هاد مشروعي	1
يقدمو تمويل	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: أسماء بعض الجهات الإنسانيّة، تسميات بعض المشاريع، أو البرامج، والتّعريف بخدماتها، وإجراءات الحصول على التّمويل.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات والألفاظ (18)، المصاحبات (17). يُلحظ أنّ

(مشروع) وردت في مواضع مفردةً كلفظ، وفي مواضع أخرى وردت كمصاحب (مشروع خيري-مشروع التّدريس)، وأيضاً وردت كعبارة عند الشّرح (مشروعنا هو).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (49)، الموجّهات والمعبّرات (2). وبما أنّ المحور يهتم بالحديث عن مقدّم الخدمة، فمن الطّبيعي أن تكون معظم وحداته من نمط الممثّلات؛ أمّا القليل منها الذي ينتمي إلى محاور أخرى كـ(زيادة ثقة المموّلين)، والتي توجّه المتحدّثة من خلالها شركاءها للقيام بإجراءاتٍ محدّدةٍ لكسب ثقة المموّل، (مو هيك مشروعنا) التي تعكس غضب المتحدثة بسبب محاولة شريكٍ التّغيير من طبيعة المشروع.

2. **التّعامل مع المستفيد:**

الوحدة	التّكرار
المعلومات سريّة	1
بدون أي معلومات شخصيّة	1
موافقة الأهل	3
أعداد التّسجيل	1
كل يوم عم يجي حدا جديد	1
إذا ما جاب موافقة	1
تجيب الموافقة	1
الموافقة	1
كلّو ببلاش	1
تستقبلو بالجمعيّة	1
تقديم هي الخدمات	1
حاجة النّاس	1
عاين وضعكن	1
الدعم النفسي	1
الدّعم النّفسي والاجتماعي	2
المساعدة النفسية	1
الحالات-الحالة-هالحالة	6

الوحدة	التّكرار
نتعرف ع حالته	1
في كتير حالات	1
تتابعي حالته	1
تتراجع حالته	1
حالة خاصّة	1
بدن شغل كتير ليرجعو طبيعيّين	1
في حالات بدّن أطباء نفسيّين	1
في حالات بدّن أكتر من مساعدة نفسيّة	1
خطورة وضعه	1
رعايتن الطبيّة	1
نستقبل الأطفال- بستقبلو الولاد	2
منقبل ولاد	1
الأطفال المتضررة	1
الأطفال النّازحين	1
الولاد يلّي ماتو أهلن	1
تساعدو الولاد	1
حصص تعليميّة	1
الأسر المحتاجة	1
العيل يلي عم تجي ع الجمعيّة	2
بساعدو العالم يلّي نزحو من بيوتهن	1
المتضرّرين من الحرب	2
تتوزّع ع النازحين	1
المساعدات- بساعدوهن- تساعد	6
المساعدات الغذائيّة	2
معونات غذائيّة	1
المواد التّموينيّة	1
مساعدات ماديّة	1
كرتونة المعونة	1

الوحدة	التّكرار
ثياب مستعملة	5
وجبات للأطفال	1
قدمنا وجبات	1
نستلم المعونات	1
تاخدو مساعدات- تاخدي المساعدات	2
تتوفرلك المساعدة	1
فينا نساعده- نساعده	2
نقدر نساعده- منقدر نساعدن	2
كيف بتقدري تساعديها؟	1
لازم ساعد النّاس- ساعد النّاس	2
ما فينا نساعدن	1
رح يأمنولي	1
في عوايل أبدا مننا	1
يوزعوها علينا	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: يُلحظ أنّ وحدات المحور تراوحت بين الخدمات النّفسيّة، والتّعليميّة، والطّبيّة، والاجتماعيّة للأطفال، وتقديم المعونات الماديّة لأهالي الأطفال، كما كان هنالك عددٌ من الوحدات عكس الإجراءات اللّازم اتّخاذها للحصول على هذه الخدمات.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (44)، المصاحبات (30)، الألفاظ (9)، الصّيغ (1). والمصاحبات ارتبطت على نحوٍ أساسيٍّ بالإجراءات؛ أي: إجراءات قبول المستفيدين، وتسجيلهم، وأنواع الخدمات المقدّمة لهم (موافقة الأهل- إعداد التّسجيل- كرتونة المعونة- وجبات الأطفال) وتراوحت تركيبيّاً بين المصاحبات الوصفيّة والمصاحبات الإضافيّة؛ أمّا العبارات، فارتبطت بمراحل الشّرح عن البرامج (منقدر نساعدن- العيل يلّي عم تجي ع الجمعيّة، والألفاظ التي وردت مفردةً فكانت تكراراً لأمورٍ سبق شرحها، كـ(الموافقة) التي يقصد بها موافقة الأهل، فلجأت المتحدثة للاختصار، وكذلك الأمر مع (المساعدة)؛ أمّا الصّيغة الوحيدة الواردة، فكانت عبارة عن تساؤل موجّه من مستفيد إلى القائم على عمل الجمعيّة الإنسانيّة (كيف بتقدري تساعديها؟).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (72)، الإعلانات (5)، الموجّهات (4)، الملزمات (2)، المعبّرات (1). بما أنّ الوحدات تعتمد على الشّرح فغلبة الممثّلات هي الأساس.

المحور الحادي عشر: تجّار الحروب

ووزّعت المحاور الفرعيّة على بعض أنماط تجارات الحرب كالاختطاف، والسّرقة، والتّجارات غير المشروعة، والنّصب، والابتزاز.

1. **الاختطاف:**

الوحدة	التّكرار
الخاطفين أخدو كل شي كان معه	1
الخاطفين مراقبينو	1
الخطف- خطفه- خاطفينو	4
الفدية	1
المبلغ يلّي طالبينو كبير	1
انخطفت معه	2
بحالات الخطف	1
برجع المخطوفين لأهاليهن	1
تدفع فدية- تدفعي فدية	3
جمع الفدية	1
حتى أدفعلو المبلغ يلّي طالبو منّي	1
رح يقتلو- رح يقتلوني	2
رفعو الفدية	1
ضعف المبلغ	1
طالب منو مبلغ- طالبين مبلغ كبير	2
طلب فدية	1
فدية شو	1
قدر يهرب من الخاطفين	1
كرمال خلصك من الخاطفين	1

الوحدة	التّكرار
ما عم تسمع كل يوم والتاني قصة خطف	1
مصاري الفدية	1
مطمشين عيونّا	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- مطمشين عيونّا: أي: أعيننا كانت مغلقة بقطع قماشيّة عند اختطافنا.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: أحوال المخطوفين، والمبالغ التي تطلب كفدية للإفراج عن المخطوفين، ومحاولات أهالي المخطوفين تأمين المبالغ المطلوبة.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (20) (حتى أدفعلو المبلغ يلّي طالبينو منّي) الألفاظ (5) (الفدية)، المصاحبات (4) (حالات الخطف)، التّعبيرات (1) (مطمشين عيونّا).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (22)، المعبّرات (4) (رح يقتلو)، الموجّهات (3) (ضعف المبلغ)، الإعلانات (1) (قدر يهرب من الخاطفين).

2. التّعفيش (السّرقة):

الوحدة	التّكرار
المعفش- المعفشين- معفش	3
سوق التّعفيش	1
سوق الحرامية	1
شكلا معفشة- شكلن معفشين	2
مو معفشة	1
ولا عفّشتن	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- التّعفيش/ الشيء المعفّش/ الشّخص المعفِّش: ويقصد بها ما سُرِق من أثاث المنازل والمحال التي هرب منها أهلها خلال الاشتباكات المسلّحة.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (4)، الألفاظ (3)، المصاحبات (2).

ثالثاً توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (6)، المعبّرات (3) المعبّرات الواردة كانت تعكس خوف وغضب المتحدّث من كون البضاعة المعروضة للبيع مسروقة، وهو أمرٌ مكروهٌ أخلاقيّاً ودينيّاً بين أبناء المجتمع (ولا عفشتن).

3. **تجارات أخرى:**

الوحدة	التّكرار
تاجر سلاح	1
نقل ملكيّة	1
الجماعة يلّي بتلملم سيّارات مسروقة ومخطوفة	1
بدّو يفِك سيّارة	1
متل ما فكّيت سيّارة	1
فينا نحرّر السّيارة- فينا نحرّرلك ايّاها	2
مسؤولين عن شبكة كبيرة للدعارة والمخدرات	1
تشتغل بالدّعارة	1
الحبوب	1
تهريب الحبوب	1
دفعة حبوب	2
قضيّة مخدرات	2
مخدرات	1
مهرّبة	1
بضاعة مهرّبة	2
أسعار وهميّة	1
الدولارات مزورة	2
عملة مزورة	1
ببيع كلاوي- ببيع كليتي- بيع الكلية	4
كلوتك لاقالك مين يشتريها	1

الوحدة	التّكرار
تجارة الأدوية	1
تهرّب أدوية ع الرّقة	1
صفقة الأدوية	1
رح تخلينا نقص ذهب- منقص ذهب- ما ح تخلينا نقص ذهب بنوب	3
هي القصّة إلها ناسا	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: تجارة الأسلحة، ونقل الملكيّات، وتجارة المخدّرات، وتجارة الأعضاء البشريّة، وتزوير العملة، والعمل بالدّعارة.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: المصاحبات (17)، الألفاظ (13)، العبارات (12)، التّعبيرات (3).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (26)، الملزمات (6) (متل ما فكّيت سيارة- فينا نحرّر السّيارة)، الإعلانات (3) (قضيّة مخدّرات).

4. الابتزاز والنّصب:

الوحدة	التّكرار
أنتو شغلتكن عويصة	1
بلِّشت تستوي	1
وعدتني تزبطلي وراقي	1
وعود كذابية	1
الشغلة بتكلف	1
أخد المصاري وكذّب عليها	1
شلّحو مصاري	1
بياخدو مصاريكِ	1
دبّرتِ المبلغ	1
ياخد حصته	1

الوحدة	التّكرار
دفعلو أكتر	1
كل شي وإلو سعره	1
إذا وقعت فأنت رح توقع معي	1
ال.. يلّي معنا بتروحك فيها	1
ملفات بتفضح الكل	1
منوقع سوا	1
ناصب عليكِ	1
واحد نصّاب-النّصابة	3
كل مصاريك بتطلعا بطرق غير شرعية	1
معقولة توصل بيناتنا للمحاكم	1
شغل مو نظيف	3
عم تبتز-عم تبتزني-عم يبتزو	7
قصص أكبر منّه بكتير	1
معقولة في هيك بشر	1
يمصّو دمنا	1
بتمقطعو فيني بالأسعار	1
بدن ياكلوني بالسّعر	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: من أشكال النّصب التي وردت ما يرتبط بالتّلاعب بالأسعار عندما يكون الزّبون امرأة، والابتزاز الإلكتروني، وتهويل المشكلات للحصول على مبالغ أكبر من الضّحايا.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: العبارات (18)، التّعبيرات (9)، الصّيغ والألفاظ (2)، المصاحبات (1).

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (18)، الموجّهات (6)، المعبّرات (5)، الإعلانات (2)، الملزمات (1).

المحور الثّاني عشر: الضّغوط الحياتيّة

في المحور الفرعي الأوّل ذكرت الوحدات المرتبطة بتوصيف الحالات النّفسيّة، وفي المحور الفرعي الثّاني وردت الوحدات التي تعكس الضّغوط الحياتيّة التي يعيشها أبناء المجتمع في ظل الظّروف الرّاهنة.

1. **توصيف الحالات:**

الوحدة	التّكرار
اضطرابات ما بعد الصدمة	1
الصدمة أثرت	1
الضغط النفسي	1
بوادر اكتئاب	1
تبول لا إرادي	1
تعالج بشان الاكتئاب تبعا	1
جلسة علاج نفسي- علاج نفسي	2
حالتك النّفسيّة- حالتك النّفسية كتير تعبانة	2
حالته عم ترجع لورا	1
صعوبات بالنوم	1
ضغط مضاعف	1
عندن اضطرابات	1
مشاكل بسبب الحرب	2

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: في بعض الوحدات ذُكِر التّوصيف الدّقيق للحالات (اضطراب ما بعد الصّدمة، بوادر اكتئاب)، وفي بعض الحالات كان التّوصيف عامًّاً (مشاكل بسبب الحرب).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغوية في المحور: المصاحبات (9)، العبارات (8). يُلحظ أنّ توصيف الحالات الأولي كان يرد على هيئة مصاحب (بوادر اكتئاب- ضغط مضاعف- صعوبات بالنّوم) أمّا الحديث عن الحالة ومتابعتها، فكانت على هيئة عبارات (حالته عم ترجع لورا)

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (16)، المعبّرات (1) (صعوبات بالنّوم) لأنّ المتحدّثة كانت تعبّر عن سبب سوء حالتها وترجعه إلى صعوبات النّوم التي تعاني منها.

2. التّعبير عن الحالات:

الوحدة	التّكرار
أعصابك تعبانة- أعصابك لسّاتا تعبانة	2
أعصابي فرطت- أعصابك فارطة- أنا خلص فرطت أعصابي	5
تلفت أعصابا- تلفت أعصابي	3
أعصابه ما بقى تحملت	1
أنا ما بقى عندي أعصاب	2
وأنا على أعصابي	1
بس تروق أعصابي	1
تضبطي أعصابك	1
لا تلعب بأعصابي	1
منيح يلّي بعدني محافظ على أعصابي	1
أضغطك- عم أضغطك	2
مضغوط- المضغوط	4
رح تنضغط	1
عليكِ ضغط	1
كتير مضغوطة من- كلياتنا مضغوطين	2
ما قدران أتحمّل ضغط زيادة	1
ما بقى أقدر أتحمّل أكتر من هيك- ما عاد قدرانة أتحمّل	2
ما عم يتحمل جو التّوتر	1
من كل هدا التّوتّر يلّي عشنا	1
لا تتوتري	1
راسي ما بقى يتحمل رح ينفجر	1
بلا ما طق وانفجر	1
هدا الشّي بخلّيني جن ويطير عقلي	1

الوحدة	التّكرار
رح تجن	1
والله بنجن	1
يلّي صار معي بطير العقل	1
حاسّة قلبي رح يوقّف	1
معمي على قلبك- معمي على قلبي	2
وجع قلب	1
أو أنجلط وموت بأرضي	1
إذا ما بدّي ايّاها تنجلط من الهم	1
خنقني- أنا رح اختنق	2
مخنوق مخنوق مخنوق	1
من حرقة قلبي بحكي	1
يبرّد النّار يلّي بقلبي	1
قلبي متل النّار	1
أنت مو حاسّة بالنّار يلّي جواتي	1
الناس هون عم تنتحر- عم تنتحر	2
قرفان حياتي	1
ضاقت علينا كتير	1
أنا بدّي أرتاح/بدّي أرتاح	1
أنا تعبت تعبت	1
تعبان من كل شي	1
بضربا يمين بتيجي شمال	1
كلّو مسكر بوشي	1
ما بتلحق تخلص مصيبة حتى نفوت بمصيبة تانية	1
منين بدنا نلاقيها ولا منين	1
منين عم تجيني كل هالمصايب	1
مو معقول هالحياة هون كل مالا عم تصير أصعب	1
ما في شي بهالظروف عم بساعدني	1

الوحدة	التّكرار
ما كان عندي حل تاني- ما كان قدّامي خيار تاني	2
مو طالع بإيدنا شي- مو طالع بإيدي شي	4
ما عم يصدق يلي صار معه	1
مو حابب أتذكّر شو صار معي	1
يلّي صار معا مو قليل	1
يلي فينا بكفينا- يلّي فيني مكفيني	2
هالدنيا كتير ضاقت علينا	1
ناقصنا مصايب نحن	1
نستوي ونفرط	1
أوقات ما عم أوعى ع حالي شو عم ساوي	1
كل شي فيني ميت	1
كنت زهدانة بالدنيا كلا	1
لازم تطالع حالك	1
مالل من كل شي مالل	1
مالي خلق ع العالم	1
متضايق من كل شي	1
معقول مو صاير عندك إحساس بشي	1
من وين بدّو يجي الرّواق	1
مو شايفة قدامي	1
بتخف هي الكوابيس	1
بلا ما شوف كوابيس	1
عم يشوف كوابيس	3
ليش عم تشوفي كوابيس	1
قصّة هالكوابيس	1
كابوس ما يخليني نام	1
عم تهلوس	1
بحاجة حدا يسمعن	1

الوحدة	التّكرار
ما عم حس بالاستقرار- ماني حاسس بالاستقرار	3
مصدومة	1
مين ما ضحكلن رح يحبّو	1
ناقصن حنان ليوم الحنان	1
نفسيتا تعبانة شوي- نفسيتن تعبانة	3
نفسيتي كانت كتير تعبانة آخر فترة	1
وضعه النفسي مو منيح	1
بتتحسّن نفسيتي	1
بس يتحسّن وضعك النفسي	1
عم تروح ع دكتور نفساني	1
ما بدّك دكتور نفساني	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- تِلْفِت أعصَابِي/ فَرْطِت أعصابِي: تعبيرات تقال للدّلالة على صعوبة الحياة التي يعيشها الشّخص من توتّرٍ، وانتظارٍ، وخوف.
- بضربا يمين بتجي شمال: أي: تعاكس الحياة رغباتي، فتأتي النّتائج عكس ما أتمنّى.
- منين بدنا نلاقيها أو منين: أي: من أيّ جهة علينا أن نتلقى المصائب التي تعصف بنا.
- من وين بدّو يجي الرَّواق؟: عندما يكون أمامنا شخص متوتّر نقول له: (روق)؛ أي: هدّئ من روعك، فهنا كان رد المتحدّثة: (من وين بدّو يجي الرّواق) أي كل ما حولها يخيفها ويوترها.
- مو شايفة قدَّامي: تعبير يستخدم للدّلالة على أنّ الشّخص غير قادر على التّركيز من كثرة المشكلات المحيطة به.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: استخدمت معظم التّعبيرات الشّعبيّة المتداولة الدّالة على التّوتر النّفسي، والضّغط النّفسي، والقلق، ومعاكسات الحياة للأفراد، كما وردت وحدات دالّة على ما أصبح عليه وضع الأشخاص نتيجة هذه الضّغوط من التّعرّض لكوابيس ليليّة، وانتحار في بعض الحالات، والملاحظ أيضاً توظيف مفردات صريحة للدّلالة على التّعب النّفسي ومراجعة

الأطباء النّفسيّين، وهي من الأمور التي كان التّصريح بها يعد وصماً بين أبناء المجتمع السّوري قبل الحرب، ولكن أصبحت أكثر قبولاً بعد الحرب.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (68)، التّعبيرات (41)، الألفاظ (5)، الصّيغ (2). يُلحظ أنّ التّعبيرات الواردة جميعها (فرطت أعصابي- مضغوطة- نستوي ونفرط) هي من المتوارث لكن نسبة تواتره وتداوله ارتفعت، وهو أمرٌ طبيعيٌّ ومرتبطٌ بالمشكلات النّفسيّة التي تخلفها الحروب، وقدّمت العديد من الأبحاث نتائج مرتبطة بقلّة الأطباء والمعالجين النّفسيّين بسوريا، وارتفاع الحاجة إليهم، وهو أمرٌ ملموسٌ حتّى من خلال البرامج التي تقدّمها المنظمات الدّوليّة غير الحكوميّة الموجودة في سوريا.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (86)، الممثّلات (21)، الموجّهات (6)، الإعلانات (3) (عم تروح ع دكتور نفساني) وهو أمرٌ معيبٌ في الثّقافة المحليّة والعربيّة؛ لذا كان الإعلان عنه بمنزلة الإعلان عن تغييرٍ كبيرٍ.

المحور الثّالث عشر: العلاقات بين الأشخاص

العلاقات بين الأشخاص تعدّ أساس التّواصل بين الأفراد في الحياة، وكذلك بين الشّخصيّات في العمل، لذا ما رُصِد منها هو فقط ما يرتبط ارتباطاً مباشراً بالحرب ومخرجاتها، كالتّنمر على الأشخاص المعرّضين للمراقبة، ومحاولات استغلالهم، إضافةً إلى صيغ التّعاطف مع الأشخاص الذين لمّت بهم مصيبة من مصائب الحرب كالموت، والاختطاف، والاعتقال، وكذلك صيغ الاستفسار عن أوضاع الأشخاص في ظلّ الحرب، وأخيراً العبارات المتداولة بين الأشخاص للحديث عن الأمور الأمنيّة.

1. **التّنمّر والاستغلال:**

الوحدة	التّكرار
أبوه ل.. الإرهابي هاد	1
الوقفة معكن صارت شبهة	1
النّاس عم تهرب منّي وكأنّي مجرم	1
ناس أبصر شو مساويين	1
لو مو متورط ما كانو أخدو	1

الوحدة	التّكرار
هو سبب كل شي صار فينا	1
كتير من الإخوة أخدو موقف ضدّك	1
العالم ما بقى في بقلبا رحمة	1
الكل راكض ورا مصلحته ورا كم ليرة زيادة	1
الكل عم ينهش فيهن	1
الناس تقتل بعضا	1
النّاس صايرة ما عم ترحم بعضا	1
الناس عم تاكل بعضا من الجوع	1
كل شي عم يصير بهالبلد كوم وهدول العالم يلّي عم يستغلونا كوم تاني	1
مفكّر إذا معه شوية مصاري بقدر يشتري الدّنيا كلّياتا	1
شو لأنّو معه شوية مصاري بدّو يتحكم فينا	1
عم تمسكني من الإيد يلي عم توجعني	1
بدّي صفّي حسابي- يصفّو حسابن	2
تدفع تمن	1
حكّلي لحكّلك	1
ينلعب بعقله	1
غسل عقول كتير من الشّباب	1
بينغسل دماغه	1
كأنو عم أحكي مع شي مسؤول	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: التّنمر على عائلات المعتقلين وتجنّب الوقوف معهم خوفاً من الملاحقة، إلصاق التّهم بالآخرين (هو سبب كل شي صار فينا)، الاستغلال المالي من قبل التّجار وأصحاب المصالح، الاستغلال المالي من قبل أصحاب رؤوس الأموال الكبيرة، الاستغلال الفكري (غسل عقول)، المطالبة بالمقابل (حكّلي لحكلك)، التّعالي على الآخرين (كأنّو عم أحكي مع شي مسؤول).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (13)، التّعبيرات (12) يُلحظ أنّ الوحدات

توزعت تقريباً على نحوٍ متساوٍ بين العبارات والتّعبيرات. والعبارات الواردة طرحت بعض الحقائق، وعبّر المتحدّثون من خلالها عن مشاعرهم؛ أمّا التّعبيرات، فجميعها من المتداول المتوارث، وقد أُسقِط استعماله هنا على الواقع السّوري الرّاهن كَـ(حكلي لحكلك)؛ أي: قدّم لي خدمة، أو منفعة لأساعدك، (غسل عقول كتير شباب- بينغسل دماغه) استخدمت في سياق الحديث عن توجيه أفكار الأشخاص لكسب تأييدهم، (تدفع تمن، صفّي حسابي)، وهي من الأمور التي شاعت في سوريا بعد انتشار السّلاح وغياب القانون.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (13) (هو سبب كل شي صار فينا)، الممثّلات (9) (ناس أبصر شو مساويين)، الموجّهات (2) (حكّلي لحكّلك)، الملزمات (1) (بدّي صفّي حسابي).

2. التّعاطف:

الوحدة	التّكرار
الله يفك أسرن- الله يفك أسره	2
إن شاء الله يطلع بسرعة	1
الله يجمعك في عن قريب يا رب	1
الله يرجعو بالسّلامة	1
الله ينجّي	1
إن شاء الله يكون بآمان	1
الله يعينا شو تعترت	1
الله يعينا على هالمصيبة ويلا جوزا وويلا ابنا	1
الله يعينن	1
الشّي يلّي شافو مانو سهل	1
الله يكون معك وبعونك	1
الله يهدّي بالا يا رب- الله يهدّي بالك	2
المصاري بتتعوض	1
المهم أنتِ ما رحتِ	1
اهدي	2
بدك تطولي بالك- طوّل بالك منلاقي حل- طولو بالكن يا جماعة	7

الوحدة	التّكرار
راح مظلوم	1
روقي شوي	1
قلتلّك لا تشغلي بالك بشي	1
لا بقى تفتحيلي جروحاتي	1
ما بردتلا قلبا	1
ما خلصت الدنيا هون	1
ما رح نترككن	1
ما في داعي تقلق كل هالقد	1
ما في شي بيقلق	1
متلا متايل	1
مو قليل يلّي شافو	1
مو قليل يلّي صار معه اليوم	1
والله وجعك كبير معك حق	1
بتوجعلك قلبك	1
ولي عليكِ على هالمصيبة	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- الله يعينا ع هالمصيبة ويلا جوزا وويلا ابنا: تعاني ويلات فقدان ابنها، وويلات اعتقال زوجها.
- لا بقى تفتحيلي جروحاتي: توقفي عن تذكيري بما يؤلمني.
- متلا متايل: أي: هنالك العديد من الأشخاص الذين تشبه حالاتهم ومعاناتهم أحوالها.
- ولي عليكِ على هالمصيبة: أي: ويلي عليكِ على ما حصل معك.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: دعوات بالإفراج عن المعتقلين، وتمنّيات بأن يكونوا بخير، وأن يعودوا إلى عائلاتهم بخيرٍ، وعبارات مساندة، وعبارات تهدئة.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (31)، الصّيغ (6) مثل: (اهدي- روقي)،

التّعبيرات (3) مثل: (بتوجعلك قلبك). كانت العبارات هي الأكثر شيوعاً في هذا المحور، وقسم كبير منها ينتمي إلى نمط العبارات المتوارثة التي زاد استخدامها بسبب ازدياد المصائب التي يعاني منها الأفراد (الله يعينن- الله يكون معن- الله يرجعو بالسّلامة)، ومنها ما يحمل طابعاً دلاليّاً يرتبط بالواقع الرّاهن المعاصر، لكن يصلح استخدامه في مواقف أخرى (راح مظلوم- المهم أنتِ ما رحتِ- المصاري بتتعوّض)

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (23)، الموجّهات (15)، الممثّلات (2). فالمعبّر يتحدّث فيه عن شعوره بمعاناة الشّخص الآخر، والموجّه يحاول من خلاله تهدئة صاحب المصيبة الذي يتعاطف معه.

3. الاستفسار والشّرح:

الوحدة	التّكرار
يعني أنت متورّط مع حدا؟ مع مين متورّط؟ مورّط حالك بشي؟	3
بس أنت شو وضعك؟	1
شو صار معك بالسّجن؟	2
عذبوك كتير؟	1
ما بقى في خطر عليك؟	1
وصلتك شي أخبار عن...؟ في أخبار عن...؟ ما في خبر عن...؟	4
إن شاء الله مو صاير شي؟	1
شو ناويين تعملو؟	1
مين رح يساعدك بتطليعتي؟	1
القصّة مو بإيده	1
انضحك على غيره	1
انضحك عليه	1
بدّك تعمليلي واسطة يعني	1
عم يحمينا بجسمه	1
عند كلمتك	1
ما إلو حدا- ما إلنا حدا	2

الوحدة	التّكرار
مالي بهيك قصص	1
متلو متل هالعالم يلّي علقانين هنيك	1
مو قد كلمتي	1
هي القصة بدا وقت	1
يلّي بصير علينا بصير عليكن	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: توزّعت وحدات المحور بين عبارات الاستفسار عمّا حصل في المعتقل مع المفرج عنهم، وعن الجهات التي كانوا يعملون لصالحها، وعن خططهم المستقبليّة، وعن أحوال أحبائهم من المعتقلين، أو المفقودين، ووحدات شارحة لما حصل ويحصل مع الأشخاص.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: الصّيغ (12)، العبارات (11) (يلّي بصير عليكن بصير علينا- مالي بهيك قصص)، التّعبيرات (5) (مو قد كلمتي- عند كلمتك)، الصّيغ التّخاطبيّة الواردة في هذا المحور تنتمي في معظمها إلى نمط الأسئلة (عذبوك كتير؟ شو ناويين تعملو؟)

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الموجّهات (12)، المعبّرات والممثّلات (8). فالسّؤال فيه توجيه للمخاطب ليجيب؛ أمّا الممثّلات، فكانت مرتبطة بالوحدات التي تقدّم المعلومات كـ(ما إلو حدا)، والمعبّرات منها ما ارتبط ببعض التّعبيرات كـ(مو قد كلمتي)، فالمتحدّث كان غاضباً من التّشكيك بقدراته.

4. العلاقات المبنيّة على الخوف الأمني:

الوحدة	التّكرار
مو حديث تليفون- مو ع التليفون- ع التليفون ما منقدر نحكي- ما بدّي أحكي ع التليفون- بلا هالحكي ع التليفون	8
ما بينحكى غير وش لوش	1
هيك قصص ما بتنحكى بالشارع	1
هلأ بسمعك شي حدا	1
بضل الحذر واجب بهالظروف	1

الوحدة	التّكرار
حدا شافك وأنت جاية- حدا شافك وأنت..؟	2
لو شو ما صار ما حدا بقول شي ع التاني	1
لو شو ما صار ما رح جيب سيرتك	1
شو ما صار أنت ما بتعرفني ولا أنا بعرفك	1
وإذا لقطوني لا تتعرّف عليّ	1
ورطتيني مع-متورط مع-ممكن تورطه-بدّك تورطي-لاتورطني معك-ما بدّي ورطك معي	6
عم تتستري ع إرهابيّين-عم تتستّر عليه-عم تتستّري- متستّر على- عم أتستر	6
إذا انعرفت القصّة أنا ما فيني ستّر عليك	1
تغطي عليه- غطّي عليك	4
بلا ما يجيك وجع راس- ولا بدّي أعملّك وجع راس	2
تعملّي وجع راس- لح تعملّك وجع راس	2
الحكي يلّي قلتو بروحك	1
ما بدنا شوشرة	1
ما بدنا نروحك من إيدينا	1
ما بدنا نكبّر القصّة	2
ما بدنا نكون بواحد ونصير باتنين	1
ما تخليني أقلق عليك	1
لا تفوتني هيك فوتة	1
هيك عم تئذينا وتئذي حالك	1
شو أنتِ بدّك تخربي بيتي	1
القصة فيها خربان بيت للكل	1
المهم ما يصير عليك شي	1
أنا ناوية خبّر عنّه	1
بدّك تضيّع حالك	1
خرب بيتنا	1

الوحدة	التّكرار
خطر عليك	1
خلينا نفكر كيف فينا نخلص من هالمصيبة	1
رجلينا بنفس الفلقة سوا	1
شو أنت قد هيك واحد؟	1
عم تعبيلا راسا أشكال ألوان	1
لا تطلعي من البيت اليوم	1
لازم تفتحي عيونك	1
لو سمعانة منّي من الأوّل ما كان صار يلّي صار	1
ما رح يسلّم ... ل..	1
ما فيني ضر حالي	1
من جماعتنا	1
مو ناقصنا تعلقنا مع العناصر كمان	1
مينو هاد.. لتحكي في باسمي وتطالعه من الحبس	1
نشّف دمّي	1
هاد زلمة واصل والعلقة معه مالا سهلة	2
والله منروح فيها	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- وإذا لقطوني لا تتعرّف عليّ: إذا اعتُقِلتُ عليك أن تنكر وجود أيّ صلةٍ تربطك بي.
- تغطّي عليه/ تتستّر ع: أي: هنالك شخص هارب من الملاحقة الأمنيّة، وأنت تعرف مكان وجوده وتساعده بالهروب.
- ما بدنا شوشرة: لا نريد أن نُحدث بلبلة ونشيع الموضوع.
- رجلينا بنفس الفلقة سوا: أي: وضعنا واحد.
- عم تعبّيلا راسا أشكال ألوان: تحرّضها، وتحاول تغيير أفكارها.
- من جماعتنا: ينتمي إلى طائفتنا/جماعتنا، بإمكانك أن تتحدّث أمامه بأريحيّة من دون خوف.
- نشَّف دمّي: أي: جَفّ دمِّي من شدّة خوفي.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: وحدات هذا المحور مرتبطة مضموناً بوحدات محورَيْ: الاحتياطات الأمنيّة للأفراد، والوضع الأمني للأفراد، لكن ما ورد هنا يعكس كيف تجري هذه الاحتياطات بالتّنسيق مع المحيط الاجتماعي. فأُشيْرَ إلى الحذر من الحديث عبر أجهزة الاتّصال، أو في الأماكن العامّة، كما ذُكِرَت التّهم التي قد تلحق بالأشخاص الذين يعرفون شيئاً عن المطلوبين، إضافةً إلى المشكلات التي قد تلحق بالشّخص الذي يتواصل مع مطلوب، والتّحذيرات التي توجّه للأفراد لتجنّب الوقوع في مشكلات أمنيّة، إضافةً إلى الوحدات التي تعكس الاضطراب الاجتماعي النّاتج عن هذه المخاوف (عم تعبّيلا راسا أشكال ألوان، رجلينا بالفلقة سوا). وأخيراً، التّحذيرات من التّورّط بخلافات مع بعض الأشخاص المتنفّذين (هاد زلمة واصل والعلقة معه مانا سهلة).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (36)، التّعبيرات (22)، الصّيغ (12)، الألفاظ (1).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الموجّهات (29) (ما تخليني أقلق عليك)، المعبّرات (22) (والله منروح فبها)، الممثّلات (15)، الملزمات (3)، الإعلانات (2). ويُلحظ أنّ معظم عبارات هذا المحور تحمل أكثر من بُعدٍ تداولي (فما تخليني أقلق عليك- أنت متورّط مع حدا شي- ما بدنا شوشرة) في معظمها موجّهات، وفي الوقت ذاته معبّرات، فالمتحدّث يوجّه المخاطب في الظاهر، ويعكس مشاعر الخوف نتيجة السّياق العام. وحدّدتها الباحثة تبعاً للسّياق الظّاهر، ففي مواضع كانت (متورّط) إعلانات عندما ترتبط بخبر الاعتقال والمداهمة، وكانت ممثّلات عندما كانت ترد على شكل تساؤل، أو خبر منقول.

المحور الرّابع عشر: مناقشة الوقائع

وتعكس وحداته تمنّيات الأفراد بالخلاص من الأوضاع التي يعيشونها، ونقلهم للأفكار، والأخبار، والمعلومات المرتبطة بالأحوال العامّة، إضافةً إلى توقّعاتهم وتفسيراتهم لما يجري.

1. **التّمنيّات:**

الوحدة	التّكرار
الله بيفرجا- الله يفرّج- بفرجا الله- بكرا بتفرج- الله يفرج وتخلص هالحرب- لبين ما الله يفرّج- هاد واقعنا الله يفرّج- إلّا ما تفرج	10

الوحدة	التّكرار
ناطر الفرج	1
الله يهدي الأمور	1
الله يهدّي البال	1
الله يجيرنا و يجيرن- الله يجيرنا	2
الله يخلصنا بقى	1
الله يسترنا	1
الله يعين العالم	1
الله يكون بعونّا كلنا	1
الله لا يدوقا لحدا- الله لا يدوقا لمخلوق	2
يلعن أبو الحرب يلّي عم تعمل فينا هيك	1
يلعن هالعيشة	2
الله لا يوفق يلّي كان السّبب	3
الله لا يوفقن	1
الله ياخدكن إن شاء الله	1
الله يلعن أبو ليلّي كان السبب- الله يلعن يلّي كان السّبب- الله يلعن يلّي كان السّبب مين ما كان يكون	3
الله يهدّك	1
الله يكسّر إيدين يلّي كان السّبب- الله يكسّر دياتن	6
العمى بعيونن العمى	1
يبعت حمّى للحرب	1
إن شاء الله بتوقف هالحرب وكل مين برجع على بيته	1
بترجعي ع بيتك	1
إن شاء الله رح تتحسّن هالأمور، وين كنّا ووين صرنا	1
إيمتى بدنا نخلص من هالأصوات- إيمتى بدنا نخلص من هالقصف	2
بتخلص هالحرب	1
بكرا بتخلص هالأزمة	1
بكرا بتغيّر كل شي	1

الوحدة	التّكرار
على أساس أيّام زمان	1
كل يلّي صار بحلوه ومرّه رح ننساه	1
لازم أرجع للحياة الطّبيعيّة	1
بركي بيعرفو مين عملا	1
ما بدّي موت قتل	1
ما بدّي يروح قدّام عيوني وهو شب	1
ما بدي يصير عليهن شي	1
مافي حرب بتستمر	1
مالي غير الله	1
متل أيَّام زمان	1
ميسرة ميسرة	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- الله لا يدوقا لحدا: أتمنّى ألّا يصاب أحدٌ بما أصابني، وألّا يذوق طعم العذاب الذي ذقته.
- يبعت حمّى للحرب: تعبير (يبعت حمّى) يستخدم في الحوارات، ويقصد به: فليرسل الله داء الحمّى للشّخص، أو للشّيء الذي أتحدّث عنه، وأحياناً يستعمله الشّخص لنفسه ويقول: (يبعتلي حمّى) عندما ينتبه إلى أنّه ارتكب خطأً ما، وهنا كان الدّعاء على الحرب.
- ميسرة ميسرة: تقال عندما يريد المتحدّث طمأنة المخاطب حول أمر يقلقه.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: العبارات التّقليديّة التي يدعو فيها المتكلّم ويتمنّى أن تفرج الأمور ويعين الله الأشخاص المتضرّرين (الله يفرج، الله يعينن)، ومن ثمّ العبارات التي فيها دعاء على الأشخاص الذين كانوا سبباً فيما يجري، وبعدها العبارات المستحدثة التي يتمنّى فيها الأشخاص الخلاص (بكرا بتخلص الحرب)، والعبارات التي يرجو فيها الأشخاص ألّا يصيب أحبّائهم مكروه، وأخيراً العبارات التي تحمل صيغة تفاؤل (ميسرة ميسرة) وغالباً ما تصدر هذه العبارات عن المؤيّدين للحكومة السّوريّة، ولكنّها لا تحمل موقفاً واضحاً؛ لذا أُدرِجت هنا.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (57)، التّعبيرات (3). والملاحظ في هذا المحور ارتفاع نسبة العبارات الثّابتة المتوارثة التي تضم في أحد أجزائها لفظ الله (الله يفرّج- الله

يهدّي البال- الله يلعن يلّي كان السّبب- الله يسترنا- الله يعين)، وهذا النّمط من العبارات يستخدم سياقيّاً في أي موقف وفيه نوع من المراوغة، فالمتحدّث لا يدعو مباشرةً على أحد، ولا ينتقد أحداً، إنّما يطلب من ربّه المساعدة؛ أمّا العبارات المستحدثة من نمط (بكرا بتخلص هالأزمة- إيمتى بدنا نخلص من هالأصوات- بتخلص هالحرب) فنمط التّمني في عددٍ كبيرٍ منها يحمل الرّغبة بالخلاص من الواقع المعاش.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (55) والتّمنّيات عموماً نوعٌ من المعبّرات؛ لذا كانت المعبّرات هي الطّاغية والأساسيّة، الممثّلات (3) مثل: (ما في حرب بتستمر- على أساس أيّام زمان)، الموجّهات (1).

2. طرح المعلومات:

الوحدة	التّكرار
الخطر يلّي عم نعيشه	1
هالأيام صعبة ع الكل فكيف يلّي ما عندو شي	1
بهالأيّام يلّي وصلنالها- بهالأيام	3
الحمد لله يلي راحت هديك الأيام	1
شو كانت بشعة وصعبة هديك المرحلة	1
بهالوقت يلي وصلنالو	2
الأيام السّودا يلّي متل هي	1
وقت صعب كتير	1
وقت غلط	2
الحياة صايرة كتير قاسية	1
الحياة صايرة كلّا مشاكل بمشاكل	1
إذا فينا نقول عنها حياة طبيعيّة	1
الدّنيا حرب	1
الدّنيا ضيقانة ع النّاس	1
الدنيا قايمة قاعدة	1
الوضع تعبان	1

الوحدة	التّكرار
الوضع صار أهدا بشوي	1
الوضع صعب كتير- نحن بوضع صعب- كل العالم أوضاعن صعبة	3
الوضع ما بتحمل- الوضع مو متحمل أبداً	2
الوضع مكركب	1
الوضع مو متل أيّام زمان	1
بالأوضاع هي- من هالوضع	2
أوضاعنا خطيرة	1
بهالظروف	1
الظروف والكوراث يلّي عم نمر فيها هون	1
الظّروف يلّي عم تمر فيها البلد هلأ	1
بس أنت بتعرف الظروف	1
نحن بظرف مو طبيعي	1
عاشت ظروف صعبة	1
نحن بوضع حسّاس كتير	1
قبل الحرب	1
قبل ما تبلش هي الفوضى	1
الأحداث يلّي عم تصير بالبلد	1
بداية الأحداث بالبلد	1
بزمن حرب	1
النّاس عافت حالا من الحرب	1
من وقت ما بلّشت الحرب	1
مو شايف من حياته إلا الحرب	1
قلبتلنا حياتنا فوقاني تحتاني هالحرب	1
الأخبار المزفتة	1
الأخبار ما كتير بتطمن	1
الخبر العاجل	1

الوحدة	التّكرار
كأنك ما عم تشوفي أخبار	1
كانّك مو عايشة بهالبلد	1
شو وين عايشة أنت	1
ما كنت بعرف إنو هيك عم يصير بالبلد	1
صاير شي جديد	1
في مستجدات على ما يبدو	1
لتعرفي شو عم يصير ببلدك بنشف دمك	1
ما حدا بيعرف شي من شي- ما حدا بيعرف شي	2
بتعرف شو عم يصيرما	1
شايف شو صاير وشو عم يصير بال	1
صار يلّي صار- يلّي صار صار	3
هيك الحرب شو بدنا نعمل	1
وين كنّا ووين صرنا	1
يلّي كنت خايفة منّه صار	1
كلياتنا ساوينا شي خارج عن إرادتنا بهي الظّروف	1
شو طالع بإيدنا نساوي- ليش شو طالع بإيدنا نساوي- مو طالع بإيدنا شي	6
هدا يلّي صار مو بإيدي ولا بإيدك	1
كل شي عم بصير غصب عنّي وعنّك	1
مبن كان بقول إنو رح نشوف البلد عم تحترق	1
قبل ما تشوف يلّي صار بهالبلد	1
شايف الموت	1
عم بشوف شوفات	1
كل البلد هيك وضعا	1
كل العيل فيها حدا ناقص- كل العيل ناقصة	2
ما في عيلة كاملة قاعدة مع بعضا	1
البني آدم عم يروح	1

الوحدة	التّكرار
البيوت يلّي فضت نصّا من صحابا	1
عم يروح فيها ناس مالن علاقة بشي	1
كل شي عملتو راح بلحظة	1
التّجار الفاسدين	1
في ناس صار معا ملايين من ورا	1
الشوارع يلّي كلّا حواجز	1
الصّغار كبرو قبل أوانن	1
النّاس يلّي عم تاكل وتنام بلا أمل، ولك حتّى ابتسامتن ماتت	1
ما في شي غير الأكل والشّرب	1
لا طلعة ولا فوتة	1
بتحسي إنّو كل شي عم تعملي بلا فائدة	1
بهالكم سنة ما ضل حدا فينا طبيعي	1
عايش ع الانتظار	2
خلص ما بقى يرجع شي	1
كلّو عم يتعركس ويتعقد اكتر	1
طلعلنا مية مشكلة تانية ما كانو لا ع البال ولا ع الخاطر	1
قاعدين على برميل بارود	1
أمورنا قربت تنحل	1
الأمور رايقة	1
البلاوي يلي عم تصير ع الحاجز	1
بتعمل بلبلة- بلبلة ومشاكل	2
تنظيم إسلامي	1
جماعة التنظيم	1
كل طرف بزتا ع التاني	1
مكتب مصالحة	1
لجان المصالحة	2
لك مو بقيان شباب بهالبلد	1

الوحدة	التّكرار
ما العالم بدا تعيش الله يعينن	1
قاعد بأمان	1
ناس بس بدا تعيش بأمان	1
ما بحكي سياسة ولا بفهم فيها	2
ما رايحة غير على هالمساكين	1
ماعم يجبلنا إلا وجع الرّاس	1
ما في شي رح يرجع متل أوّل	1
مالل قلبن من الحرب	1
يلّي عم يصير ع الحاجز	1
يمكن يلي مرقنا في	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: بعض العبارات أشارت إلى الصّعوبات الحياتيّة اليوميّة، وبعضها تحدّثت عن الحياة قبل الحرب، وبعضها كانت عبارات مفتاحيّة لنقل بعض الأحداث والأخبار، وفي بعضها كان نوعاً من الاعتراف بعدم المقدرة على تغيير الواقع، وقسم منها طرح معلومات عامّة لا تمثل تجارب شخصيّة للمتحدّث عن الظّروف الرّاهنة: كالحواجز، والفساد، وفقدان الأحبّة، وفقدان الأمل، وهذه العبارات ذكرت هنا لأنّها كانت مناقشات، ولم تكن تجارب للشّخصيّات. إضافةً إلى بعض التّسميات كَـ(مكتب مصالحة، تنظيم إسلامي)، فهذه التّسميات لا تحمل توجّهاً، بل هي مجرّد مصطلحات متّفق عليها.

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (95) وجميعها من النّمط المستحدث المرتبط بالحرب كالحديث عن ظروفٍ سابقة، أو عن ظروفٍ حاليّةٍ معاشة (لك مو بقيان شباب بهالبلد)، أو توقّعات يخمّنها (أمورنا قربت تنحل)، التّعبيرات (21) كما في (قاعدين على برميل بارود)، المصاحبات (9) مثل: (تنظيم إسلامي- الأخبار المزفتة- لجان المصالحة) ويتميز مصاحب أخبار مزفتة بصبغته المحليّة، فهو تعبيرٌ شعبيٌّ محكيٌّ يمثّل الواقع بامتياز، الصّيغ (1) (شو وين عايشة إنتِ؟) وهذه الصّيغة من نمط الأسئلة التّعجبيّة، فالمتحدّثة توجّه المخاطبة لإدراك ما يدور حولها.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: الممثّلات (61)، المعبّرات (59)، الموجّهات (4)، الإعلانات

(2). يُلحظ أنّ هنالك تقارباً في النّسب بين الممثّلات والمعبّرات، لأنّ المتحدث في هذا المحور يجمع بين الحديث عن مشاعره وبين الحديث عن الوقائع التي عايشها، أو سمع عنها، أو يتوقّعها.

3. التّوقعات:

الوحدة	التّكرار
أبصر شو صاير	1
إذا بدّا تضل الظّروف هيك	1
إلو إيد بالموضوع	1
إلو علاقة بهالموضوع	1
التهمة جاهزة	1
السواد رح يزيد	1
انفجار متل هاد مين بدو يكون عامله يعني	1
بدن يخلصونا الحاجز بأي طريقة	1
قلبي مو متطمن	1
قلبي ناقزني	1
كل طلب بينطلب هلأ مو متل أوَّل	1
كلو راح- كلو رايح	2
لك ما بيعملوها	1
ليش لحتى ما يعملوها	1
ما عم أتّهم	1
ما ممكن يشكلو أي خطر	2
مين إلو مصلحة بهالتّفجير	1
يلّي بعمل هيك عملة ممكن يعمل أكبر منّا	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- أبصر شو صاير: لا نعلم ماذا يحدث.
- قلبي ناقزني= قلبي من متطمن: أنا غير مطمئن.
- مين إلو مصلحة بهالتّفجير: من هو المستفيد من هذا التّفجير؟..

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: عقب الأحداث الكبيرة كالتّفجيرات والمداهمات يتحاور الأفراد ويحاولون تخمين أسباب ما يجري، وخلال هذه الأحاديث يشار إلى طرفٍ أكثر من سواه، وأحياناً يُشار إلى أنّ القادم سيكون أصعب، وأحياناً يعبّر عن القلق.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (16)، التّعبيرات (3) (قلبي ناقزني- إلو إيد بالموضوع)، المصاحبات (1) (التّهمة جاهزة).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (11)، الممثّلات (9).

يُلحظ غياب الصّيغ التّخاطبيّة، وغياب الموجّهات، والإعلانات، والملزمات، لأنّ المحور محور توقّعات؛ أي: كل شخص يدلي بما يقتنع به من دون أن يتعهّد، أو يوجّه، أو يأمر، فهو محور طرح أفكار.

المحور الخامس عشر: المواقف

يشمل الوحدات التي تعكس آراء المتحدّث بالأشخاص، أو تعكس توجّهه السّياسي من الأحداث السّوريّة.

1. **الأحكام والصّفات:**

الوحدة	التّكرار
إرهاب- إرهابيّين- للإرهابيّين- هنّن الإرهابيّين- معتبرتينا إرهابيّين- ليصير إرهابي- واحد إرهابي- عمليّة إرهابيّة	17
الشّهيد- راح شهيد- يروح شهيد	3
واحد مندس	1
التّشبيح	1
تعتبر خاين- خاين- يا خاين	3
إنّك بطل- بطل- يا بطل	4
مواطن شريف	1
المجاهدين	1
متطرفة	1

الوحدة	التّكرار
متعصبة	1
مجرم- ولك هدول مجرمين-هدا المجرم	4
خروق	1
جبان	1
يصير ديل ل	1
ولك أنت شو منافق	1
يميل مع أي طرف بدفع أكتر	1
ما عندو مشكلة يغير الجهة يلّي بدّو يصف معها	1
كان واحد منّا	1
لعبة مصالح	1
ألف كلمة جبان ولا كلمة الله يرحمه	1
هدول الكلاب	2
هدول الوحوش	1
بيّاع كلام	1
مالك تبع حكي وبيع وطنيات	1
انتهازي	1
تاجر دين	1
تجارة بوجع النّاس	1
تجارة حرب- تاجر حرب	4
الجماعات المسلّحة	2
العسكري المعتر	1
المواطن البريء	1
المواطنين العزّل	1
ناس أبرياء	4
ناس مظلومة وبريئة- ناس مظلومة	2
انتهاكات	1
برقبته في دم	1

الوحدة	التّكرار
دمه برقبة الكل	1
شرع الله	1
ما بتصرفو إلا ع الشّرع	1
عدو للدين	1
مواقع إسلاميّة عاديّة	1
مواقع جهاديّة	1
كل شي بهي البلد ماشي هيك بالدّفع	1
ما عاد حدا مستقيم بهالأيّام	1
مع جماعة	1
من جماعتكن	1
هو سبب البلاوي	1
يا حيف	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- مندس: صفة تُطلق من قبل الموالين للنّظام السّوري على المعارضين.
- التّشبيح: صفة تُطلق من قبل المعارضين على الموالين الذين ينتهكون حقوق الإنسان، أو يقومون بأعمال نهب، أو إجرام.
- خروق: تعبيرٌ شعبيٌّ متداولٌ يعني: أنّ الشّخص ضعيف وغير قادر على القيام بشيء، ويستخدم هنا للدّلالة على الضّعف في أرض المعركة.
- ديل ل: أي: تابع لشخصٍ ما.
- دمّه برقبة الكل: هو ضحيّة، والجميع مسؤولون عن موته.
- برقبته في دم: هو مجرم، وهو السّبب في موت شخص، أو أشخاص.
- يا حيف: عبارة تُطلق عند خيبة الأمل من تصرّف، أو موقف شخصٍ، أو جهة.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: يُلحظ أنّ بعض الصّفات عامّة ومشتركة بين الموالين والمعارضين كَـ(خاين، خروق، جبان، بطل، مجرم)، وبعضها يستخدم من قبل الطّرفين،

لكن مع اختلاف المقصد (إرهابي، شهيد)، وكذلك الأحكام في معظمها عامّة ومستخدمة من قبل الطّرفين (سبب البلاوي، برقبته في دم)، كما وردت بعض الأحكام التي تُستخدم على لسان الجماعات الإسلاميّة وهي جماعات تشكّل أحد أعمدة المعارضة السّورية (مواقع جهاديّة، عدو للدّين). إضافةً إلى بعض الأحكام التي تشكّل موقف معظم أطياف المجتمع حتّى وإن لم تكن لهم توجّهات سياسيّة واضحة (ناس أبرياء، عسكري معتّر).

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: الألفاظ (29) وارتفاع نسبة الألفاظ أمر طبيعي لأنّ الصّفات غالباً ما تُختصر بكلمةٍ واحدةٍ، وتكون معبّرةً وحمّالة أوجُه ودلالات كما في (خاين- مندس- شبّيح)، العبارات (24) الأحكام في معظمها كانت من نمط العبارات (كل شي بالبلد ماشي هيك بالدّفع- ما عاد حدا مستقيم بهالأيام- من جماعتكن)، المصاحبات (21) ويُلحظ أنّ المصاحبات الواردة في معظمها كانت وصفيّة (العسكري المعتر- المواطن البريء- الجماعات المسلّحة) ومعظمها ينتمي إلى اللّغة الرّسميّة ولكن منها ما هو عامّي كَالعسكري المعتّر، التّعبيرات (8) ومن أبرز التّعبيرات الواردة في هذا المحور (دمّه برقبة الكل- برقبته في دم) وهما يمثّلان حالتين مختلفتين: المجرم، والضّحيّة، وفي الوقت ذاته كتعبيرات يقدّما صورةً بلاغيّة واحدة، الصّيغ (1).

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (48)، الممثّلات (35) يُلحظ غياب ثلاثة من أنماط الأفعال الكلاميّة في هذا المحور، واقتصار ما ورد على نمطين، وهُما: المعبّرات وبنسبة عالية وهو أمرٌ طبيعيٌّ كون المحور بالأساس هو محور مواقف، والممثّلات وأيضاً تتناسب طبيعتها مع طبيعة المحور.

2. الموالون:

الوحدة	التّكرار
الأزمة- بأزمة- هالأزمة	2
مستغلي الأزمة	1
مؤامرة- المؤامرة	4
تزيد المؤامرات علينا	1
عم نتعرّض لمؤامرة	1
عم يساوو علينا مؤامرة	1

الوحدة	التّكرار
هي لعبة	2
صغيرة	1
الأبطال يلّي عم يضحو بهالوطن	1
الوطن منضحي كرماله	1
منضحي منشان البلد	1
مصلحة البلد	1
القيادة	1
بهالوطن-وطنّا	2
بيتخلّى عن وطنه	1
حماية الوطن	1
كلنا لازم نتساعد بهالموضوع لحتى نحافظ ع البلد	1
لازم نبقى إيد وحدة ومتماسكين	1
لازم نكون إيد وحدة مالح نخليهن يوصلو ليلي بدن يا	1
خدمة البلد	2
البلد بحاجة للكل	1
المعركة الكونيّة ع البلد	1
البلد بحالة حرب ع الإرهاب	1
منرجع منعمره	1
نسوان عم يتطوّعو ويشاركو بهي الحرب	1
يخدم الوطن	1
يخرب البلد	1
هدول هنن يلي خربو البلد	1
بدّك تهرب من خدمة العلم- بدّك تهرب من خدمة الوطن	2
أعداء الأمّة	1
أنتو شريفين ومخلصين ما بنخاف منكن	1
إيه شو هيك الدّنيا سايبة	1
ع المواطنين	1
التّعامل مع الإخوة المواطنين- الأخ المواطن	2

الوحدة	التّكرار
مشاكل هالمواطنين	1
أفراد الشّعب-الشّعب	3
المواطنين	1
الدّول الصّديقة	1
أمن البلد	1
الأمان	1
الأمن مستتب	1
بأمن و أمان	1
عم يعطيكن أمان- عم نعطيكن أمان- يعطو أمان	3
أنا هون لأحميكن وأحمي- نحن هون عم نحميكن	2
هاد شو بتسمي يا أستاذ، مو أمان؟	1
ليحافظ على أمن	1
ينخرق الأمن القومي	1
عم أعمل واجبي- عم نعمل واجبنا	3
الحاجز لحمايتكن	1
يحميها	1
عم يقومو بواجبن- قوم بواجبي- قومو بواجبكن	3
قصّرت بواجبي- واجبي	2
بضل هادا واجبنا تجاه	1
تأدّي واجبك	1
لا ما منتخلى	1
ولك أنتو ما عم تشوفو العالم كيف عم تنذل	1
أهمية التّنسيق بين كل مؤسّسات الدّولة	1
أغنية وطنية	1

أولاً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: العبارات التي تصف الواقع السّوري الرّاهن وتنظر إليه على أنّه مؤامرةٌ، أو أزمةٌ صغيرةٌ، أو معركةٌ كونيّةٌ على البلد، ومن ثمّ العبارات التي

تتغنّى بالوطن وتدعو إلى الدّفاع عنه، وفيما بعد العبارات والألفاظ التي تتغنّى بالأمن الذي تقدّمه الحكومة لمواطنيها، وبعدها بعض التّوصيفات السّياسيّة (الدّول الصّديقة).

ثانياً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (39)، الألفاظ (18) والألفاظ في معظمها تعكس خلفيّة معجميّة اتّسم بها الموالون كما في (القيادة- مؤامرة- الأمان)، المصاحبات (12) يُلحظ أنّ المصاحبات الواردة في معظمها تنتمي إلى النّمط المتداول بكثرة على وسائل الإعلام السّوريّة المحليّة كـ (أعداء الأمّة- الدّول الصّديقة- أغنية وطنيّة- الأمن القومي)، الصّيغ (5)، التّعبيرات (4) ومنها تعبير (هي لعبة) الذي يشبّه الأحداث السّوريّة بلعبة، ولا ينظر إليها على أنّها واقعٌ وحقيقة.

ثالثاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (28)، الممثّلات (26)، الموجّهات (18)، الملزمات (4)، الإعلانات (2). على عكس باقي المحاور الفرعيّة لمحور المواقف، في هذا المحور ارتفع عدد الموجّهات، وذلك لأنّ المنابر مفتوحة أمام الموالين ضمن الأراضي السّوريّة ليوجّهوا الآخرين ويملوا عليهم ما يشعرون أنّه صحيح.

3. **المعارضون:**

الوحدة	التّكرار
ما عاد فارق معي شي- ما عادت فرقانة معي- ما بقى فارقة معي	3
ماني سائلة عن شي	1
لأنو ما عندي شي خاف عليه	1
هي مو عيشة- مانا عيشة هي	3
ما كان عاجبني شي	1
أنا ما كان عاجبني الوضع بالبلد	1
صايرة هي البلد ما بنعاش فيها	1
أي دولة عم تحكي عليها أنت؟	1
البلد كلّا عم تنسرق وتحترق وتخرب	1
البلد فلتانة-الدّنيا فلتانة-الوضع فلتان-إيه والله فلتانة	4
ينهشو البلد	1
شو مفكرينّا بهايم	1

الوحدة	التّكرار
القهر	1
عم ينهانو عن جد	1
ما عندي استعداد أرضى حياة الذل والشحار يلّي نحن فيها	1
لو بدّي قول لحدا سيدي كنت هلأ	1
أتنازل عن كرامتي	1
شوية كرامة بس	1
كرامة- كرامتي	2
عم طالب بحقي	1
بدّي كفّي أكتر من الأوّل	1
لحتّى نغيّر الحياة يلّي عايشينا	1
ليتغير هالوضع الزّفت	1
الولاد تتحكم فينا	1
عيش تحت رحمة	1
إذا عم تحمونا وهيك	1
طول وقتك ماشي وخايف من شي	1
عيش بكل هادا الخوف	1
يقتل بهالعالم	1
العالم بطّلت تخاف	1
العالم تعبانة وخايفة	1
العالم رضيانة وقبلانة بس بدها تعيش	1
العلقة مع.. وسخة- العلقة معن وسخة وخطرة	2
بدكن تطفشونا	1
بدّي أنفد بحالي وبس	1
بس بهي البلد مستحيل يقدرو ياخدو فرصتن	1
بس شو الواحد بدّو يحكي/ خليني ساكت	1
جماعة ما بخافو الله	1
حامي ع الآخر	1

الوحدة	التّكرار
رح تتغيّر للأبد	1
شعوري بالعجز قدّام	1
شو رح يطلع معكن؟! ولا شي	1
شو لسّا لازم يصير فينا لنعرف كيف ماشية الدّنيا	1
عنّا ما بتمشي القصص هيك	1
كان لسّا عندي أمل إنّو يتغير شي	1
كل العالم عم تحكي	1
كل الوقت بقدر يعمل يلّي بدّو ايّاه ونحن عم نتفرّج	1
كلّو ظلم بظلم	1
لافتة حرّية	1
ما رح نطفش	2
مدعومة من فوق وما عم يطلع بإيد حدا يوقفا	1
من إمتى كان بصير يلّي لازم يصير؟	1
منخرب البلد بأنانيّتنا	1
مو نحن قاعدين بسجن كبير	1
مين بدّو يحاسبن	1
هدول الناس ما بتفهم بالقانون	1
هريبة ما رح أهرب	1
هنن	3
ولا لازم كون متل.. لحتى..	1
يلّي متل.. بيعملو يلّي بدّن يا	1

أولاً: توضيحات لمعاني بعض الوحدات:

- بدكن تطفشونا: أي: تبعدوننا عن البلد.
- حامي ع الأخر: غاضب جدّاً.
- العلقة معن وسخة: معارضتهم، أو تحدّيهم تعرّض صاحبها لمخاطر كبيرة.

- هنّن: اسم إشارة للدّلالة على الغائبين، وتستعمل بهذه الطّريقة لعدم التّصريح بتحميلهم المسؤوليّة كنوعٍ من الاحتياط الأمني.

ثانياً: الموضوعات التي عكستها وحدات المحور: بعض العبارات أعلن من خلالها المتحدّث أنّه خرج من قوقعة الخوف، وبعضها كان فيه تعبير عن سوء الحياة، وبعضها أشار إلى عمليّات التخريب والسّرقة التي يقوم بها النّظام، وبعضها كانت فيه إشارات إلى الفساد الذي بموجبه تجري الأمور، وقسم منها كان فيه مطالبات واضحة بالحقوق.

ثالثاً: توزّع الأنماط اللّغويّة في المحور: العبارات (56) أي: بنسبة 78.87% من إجمالي عدد وحدات المحور، وقد يقود هذا إلى تساؤل: هل يفتقد المعارضون إلى معجم خاصّ بهم كما هو حال الموالين الذين يردّدون العديد من الألفاظ والمصاحبات، أم طبيعة السّياق العام للعمل الذي تجري أحداثه داخل سوريا رسمت حدوداً للغة الشّخصيّات؟ وهو ما يدفع لسؤال بحثي مهمّ لا يقتصر على المفردات الأساسيّة للمعارضين (كرامة- شبّيح- نظام)، بل يبحث في مصاحباتهم ومصطلحاتهم التي تعكس مواقفهم وتطوّرها مع تطوّر الأحداث وتغيّرها، التّعبيرات (11) مثل: (ينهشو البلد، العلقة مع وسخة)، الألفاظ (3)، المصاحبات (1) ورد مصاحبٌ واحدٌ، وهو: (لافتة حريّة)، والسّياق الذي ورد به كان خارج سوريا؛ إذْ كانت تتحدّث عن صورة لها حين كانت مقيمة في تركيا.

رابعاً: توزّع الأفعال الكلاميّة في المحور: المعبّرات (55)، الممثّلات (14)، الموجّهات والملزمات (1). احتلّت المعبّرات المرتبة الأولى من مواقف المعارضين، لأنّهنّ في معظم المشاهد التي صرّحوا بها عن مواقفهم كانوا يعبّرون عن ضيقهن، ونفاد صبرهم ومشاعرهم السّلبيّة تجاه الوضع العام في البلد كما في (كل الوقت بقدر يعمل فينا يلّي بدّو ايّاه ونحن عم نتفرّج، هي مو عيشة).

الإجابة عن السّؤال الخامس

ما النّماذج الموضّحة لآليّة التّحليل؟

النّموذج الأوّل

الحلقة الثّالثة من الثّانية 29 للدّقيقة 1.09

راشد: أهم شي عندي تزبطلي الحاجز وتأمنلي مكان يآويني لحتّى دبّر راسي. لك إن شاء الله تكون خرابة، غرفة ع الأسطوح، أيّ شي، دخيلك أنا بعرضك.

شكري (أبو نضال): لك راشد، أقسم بالله العظيم لمّا تحكي هيك بتخلّيني أقلق بزيادة. خلص اتّكل على الله وخلّيني زبّطلك المرقة من الحاجز، وبعدا بشوف كيف بدّي دبّرلك مكان، خلص إن شاء الله خير.

راشد: الحاجز، الحاجز أهمّ شي؛ لأنّو بصراحة إذا فيّشو هويتي مصيبة، لهيك لازم تزبطلي مرقة ع المضمون ميّة بالميّة.

شكري (أبو نضال): والله يا خال ما بقى أعرف شو بدّي قلّك، لح حط كل جهدي لحتّى تمرق من الحاجز بدون ما يفيشوك. وإن شاء الله بتزبط. ما بقى فيني قلّك غير هيك. إلّا إذا عندك حل تاني.

الحوار السّابق عبارة عن مكالمة هاتفيّة بين شابٍّ مطلوب وخاله الذي يحاول إدخاله إلى منطقة سكنه وهي (حيّ المطار)، والموضوع الأساسي الذي دارت حوله جميع الوحدات الورادة هو الحواجز:

- تزبطلي الحاجز/تزبطلي مرقة ع المضمون ميّة بالميّة: هاتان العبارتان تنتميان تداوليّاً إلى محور الموجّهات، فهو يوجّه خاله ليجد له طريقة ليمرّ من خلالها من الحاجز، وتنتميان سياقيّاً إلى محور المدنيّين على الحواجز؛ إذْ تعكس مخاوفهم واحتياطاتهم.
- زبطلك المرقة من الحاجز/ لحتّى تمرق من الحاجز بدون ما يفيشوك: هاتان العبارتان

تنتميان تداوليّاً إلى نمط الملزمات، فالمتكلم يتعهّد بالبحث عن طريقةٍ ليؤمّن بها مرور المخاطب من الحاجز؛ أمّا سياقيّاً، فهما أيضاً من محور المدنيّين على الحواجز.

- إذا فيّشو هويتي مصيبة: هذه العبارة تنتمي تداوليّاً إلى نمط المعبّرات اللّغويّة، فهو يعبّر عن شدّة خوفه من التّفييش، وتنتمي سياقيّاً إلى محور المدنيّين على الحواجز.

يتّضح أنّ جميع وحدات الحوار ارتكزت على نقطة واحدة؛ أي: محور سياقي واحد من دون أن يكون هنالك أي تطرّق لمحاور أخرى، وإن كانت ضمناً تعكس طبيعة العلاقات بين الأفراد، لكن لم يكن هنالك أي وحدة لغويّة ظاهرة يمكن رصدها في هذا السّياق. كما تجدر الإشارة إلى نقطة أخرى هي أنّ هذا الحوار كان عبارة عن مكالمة هاتفيّة بين الشّخصيّتين، ومن يعرف الواقع السّوري جيّداً سيدرك تلقائيّاً أنّ هذه النّقطة تمثّل خطأً فنيّاً في العمل؛ وذلك لأنّ خطوط الهواتف مراقبة، وهذه الكلمات (حاجز- فيش- هوية) تلتقط مباشرةً. علماً بأنّ العمل في مواضع كثيرة أخرى سلّط الضّوء على فكرة أنّ هذا الحديث لا يصلح لأنْ يكون حديثاً هاتفيّاً.

النّموذج الثّاني

الحلقة 95، من الثّانية 15 للدّقيقة 1.35

آرشي: صباح الخير معلّم عسّاف.

عسّاف: أهلين مدام، تفضّلي.

آرشي: طمنّي شو صار معك. من وقت ما قطع الاتّصال مع ولاد الحرام وسمعت صوت الرّصاص، ما عاد حدا اتّصل فيني صرلي يومين قلقانة وغليان قلبي.

عسّاف: إيه اهدِي شوي، اهدي شوي مدام. اهدي شوي وطولي بالك.

آرشي: حاضر أمرك. ليكني هديت وطوّلت بالي. خبّرني بقا صار معك شي جديد؟**عسّاف:** أنا حكيت مع معارفي، وخبروني إنّو عن جد عم تصير من يومين معارك بمنطقة قريبة من الشّام. بس يعني ع الجنب التّاني من مكان الخاطفين أو يمكن من طريق بيروت.

آرشي: يا معلّم شو بفهم أنا من هالحكي هاد؟ شو يعني؟ اشرحلي

عسّاف: يعني مستحيل ينقلو كيفورك من مكانن لهي المنطقة، إلا إذا كانو تحت حماية وتغطية أمنيّة ونواريّة، المسافة مانا قليلة.

آرشي: الله وكيلك ما فهمت شي يا معلّم عسّاف.

عسّاف: طيب. باختصار، يلّي سمعتي مانو صحيح، وإن شاء الله كيفورك يكون بأمان.

آرشي: إيه مو صحيح. أنا سمعت صوت الرّصاص بإدني هَي، وبدّي أطّمن إذا كان كيفورك عايش ولا ميّت.

عسّاف: اهدي يا مدام اهدي. ع كل الأحوال ما رح تستفيدي شي. فبقى حاج تفاولي ع الزّلمة. سمعيني منيح نحن هلأ لازم ننتظر اتّصال جديد منّن ووقتا منعرف راسنا من رجلينا.

آرشي: طيّب بدّك شي معلّم عسّاف؟**عسّاف:** قاعدين.

آرشي: يكتّر خيرك على كل شي. خلّيني روح بلا ما طق وأنفجر.

الحوار السّابق كان بين سيّدة زوجها مختطف، وعسّاف الذي يمثّل السّلطات الأمنيّة والعسكريّة، وعلى الرغم من أنّ الموضوع العام الذي دار حوله كلامهما هو اختطاف زوجها، يُلحظ أنّ الحوار ضمّ وحدات تنتمي إلى أكثر من محور من محاور الدّراسة:

- حكيت مع معارفي: هذه العبارة هي ممثّل ينقل من خلاله المتحدّث سلوكاً قام به، وتنتمي إلى محور المعارف والعلاقات من مجال العلاقات مع أصحاب النّفوذ.

- معارك، حماية وتغطية أمنيّة ونواريّة، صوت الرّصاص، تنتمي جميعها إلى محور العمليّات العسكريّة من مجال المظاهر العسكريّة، (معارك) رصدت كلفظٍ مفرد، في حين رصدت بقيّة الوحدات كمصاحبات لفظيّة، وهي تنتمي تداوليّاً إلى محور الممثّلات، فهدف المتحدث الكلامي هو نقل المعلومات.

ملحوظة: المصاحب (صوت الرّصاص) كان من الوحدات الإشكاليّة عند محاولة تحديد طبيعته التّداوليّة، فمن جهة هي تنقل معلومة شهدت عليها وبهذا يكون ممثّلاً، ومن جهة أخرى حديثها عن صوت الرّصاص كان معبّراً عن قلقها، ولكن توجّهت الباحثة إلى تحديده كمصاحب لأنّ الوحدة التّالية لها في الفقرة ذاتها كانت مخصّصة لعكس مخاوفها؛ أي: كانت معبّراً.

- عايش ولّا ميت: هذه العبارة من نمط المعبّرات اللّغويّة تداوليّاً، فمن خلالها تعبّر عن قلقها، وهي تنتمي إلى محور الاختطاف.

- بلا ما طق وأنفجر: تنتمي إلى محور الضّغوط الحياتيّة، من النّاحية التّركيبيّة هي تعبير؛

إذْ تشبّه نفسها بشيء قابل للانفجار، ومن النّاحية التّداوليّة فهو معبّر؛ إذْ إنّها تعبّر عن مدى حزنها، وقلقها، وخوفها.

- إن شاء الله يكون بأمان: هذه العبارة تنتمي إلى محور التّعاطف من محاور العلاقات بين الأشخاص، وهي تندرج تداوليّاً تحت نمط المعبّرات.

وبهذا يتبيّن أنّه في موقفٍ محدّد، ورد العديد من الوحدات، وكل واحدة منها تنتمي إلى محور من محاور الدّراسة، كما أنّ كل واحدةٍ منها تنتمي إلى نمطٍ تركيبيٍّ وتداوليٍّ مختلفٍ. وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا الصّدد أنّ الألفاظ التي كانت تخاطب بها عسّاف (معلّم- حاضر أمرك) لم ترصد، لأنّه كما أشير في بداية البحث، الوحدة التي لا يعكس استعمالها حالة ملموسة لا تُرْصَد. فكانت تخاطبه بمعلّم كما تخاطب سيّدة أخرى بمدام.

النّموذج الثّالث

الحلقة 133، من الدّقيقة 11.11 للدّقيقة 12.03

منصور: والله ما عم صدّق عيوني، كل شي ممكن أتخيّلو إلّا إنّو شوف حدا من أهل الحي هون، لك ومسافر معي ع إيطاليا.

لقمان: أهلين منصور، بس بتصدّق أنا ما كنت متوقع شوفك أنتَ تحديداً هون، غريبة مو؟

منصور: ما عم أفهم قصدك لقمان فهمني.

لقمان: قصدي إنّو أنا ما كان عاجبني الوضع بالبلد، يعني ما كان عاجبني شي فقرّرت هج. بس أنتَ كنت مبسوط.

منصور: لك آخ. العالم من بعيد بتفكرنا مبسوطين، بس نحن بصراحة منكون واقفين على أعصابنا.

لقمان: منصور لا تفهمني غلط، بس أنا كنت يعني..

منصور: لك بعرف بعرف، مو من حقي لومك، وبتمنّى ما تلومني. كل شي عم بصير عم بصير غصب عنّي وعنّك.

لقمان: والله يمكن معك حق.

منصور: هاد المعلم مصعب وصل، وبلّش يساعد الشّباب، قوم قوم خلّينا نروح لعندو، لك طريقنا طويل ومنحكي قد ما بدنا.

منصور: كل واحد يثبّت أغراضه على كتفه، وبلشو طلعو ع البلم بالدّور.

يدور الحوار بين لقمان الذي كان مصرّاً على فكرة السّفر، ورافضاً للوضع المزري في سوريا، ومنصور شاب الحاجز الذي كان يزعج سكّان الحي، ويتجاوز حدود الأخلاق معهم.

- مسافر معي على إيطاليا: هذه العبارة تنتمي إلى نمط المعبّرات اللّغويّة تداوليّاً، لأنّ المتحدّث يعبّر عن استغرابه من سعي المخاطَب للسّفر؛ أمّا سياقيّاً، فتنتمي إلى محور رحلة اللّجوء ضمن مجال السّفر.

- واقفين على أعصابنا: تعبيرٌ مجازيٌّ، فالشّخص لا يقف على أعصابه، وهو من التّعبيرات المتداولة في المجتمع السّوري، والتي لا تختصّ بلغة ما بعد الحرب، فهي تستعمل للتّعبير عن القلق عموماً، هذا التّعبير ينتمي إلى نمط المعبّرات من النّاحية التّداوليّة، وينتمي إلى محور الحواجز سياقيّاً.

- قرّرت هِج: هذه العبارة تنتمي إلى محور الرّغبة بالسّفر، وتداوليّاً تمثّل إعلاناً لأنّ المتحدّث من خلالها أعلن قراره بالتّوجّه للسّفر ومغادرة البلد.

- البلم: البلم رُصِد كلفظٍ مفرد، وهو سياقيّاً ينتمي إلى محور رحلة اللّجوء؛ أمّا تداوليّاً، فهو ينتمي إلى الموجّهات، لأنّ ذكره على لسان المهرّب كان بهدف تنظيم عمليّة الصّعود إليه.

- كل شي عم بصير غصب عنّي وعنّك: هذه العبارة تنتمي إلى محور طرح المعلومات من محور مناقشة الوقائع، وهي عبارة عن ممثل؛ أي: المتكلم، ينقل من خلالها معلومة يقتنع بها.

- أنا ما كان عاجبني الوضع بالبلد: هذه العبارة تنتمي سياقيّاً إلى محور المعارضين من مجال المواقف، وتداوليّاً تمثّل معبّراً، فالمتحدّث هنا يعبّر عن موقفه من الوضع في بلده.

ملخّص الدّراسة والخاتمة

ملخّص الدّراسة

رُصِدَت الوحدات اللّغويّة المرتبطة بالأحداث السّوريّة الواردة في المسلسل الإذاعي حيّ المطار بالاستناد إلى أسلوب تحليل المضمون من أساليب المنهج الوصفي. وقد بلغ إجمالي عدد الوحدات 3308، وهي موزّعة على 54 محوراً فرعيّاً ضمن 15 محوراً رئيسيّاً على النّحو الآتي: المظاهر الأمنيّة (14.7%)، المظاهر العسكريّة (11.7%)، العلاقات مع أصحاب النّفوذ (11.3%)، الحواجز (9.7%)، السّفر (7.3%)، المواقف (7.0%)، مناقشة الوقائع (6.2%)، الأوضاع الاقتصاديّة (5.4%)، العلاقات بين الأشخاص (5.1%)، المساعدات الإنسانيّة (4.1%)، الضّغوط الحياتيّة (4.0%)، الوضع الخدمي (4.0%)، النّزوح (3.7%)، تجّار الحروب (3.2%)، القرارات والقوانين (2.6%). أمَّا توزّع الأنماط التّركيبيّة لهذه الوحدات فهو: العبارات المتداولة (49.2%)، الصّيغ التّخاطبيّة (15.9%)، المصاحبات اللّغويّة (12.8%)، الألفاظ (11.9%)، التّعبيرات (10.2%). وعن توزّع أصناف الأفعال الكلاميّة التي وردت هذه الوحدات في سياقها: الممثّلات (47.5%)، المعبّرات (21.4%)، الموجّهات (18.3%)، الإعلانات (7.8%)، الملزمات (5.0%).

الخاتمة

بالنّظر إلى نتائج التّحليل يتبيّن أنّ الوحدات الواردة شملت قسماً كبيراً من الجوانب المرتبطة بالأحداث السّوريّة، أو بالحياة اليوميّة للسّوريّين في ظلّ الحرب، وما رافقها من مظاهر أمنيّة، وعسكريّة، واجتماعيّة، واقتصاديّة، وخدميّة، وتواصليّة، وسياسيّة، ونفسيّة.

ولكن إذا نُظِر إلى الغرض من هذا النّمط من الدّراسات من الجانب اللّغوي، أو من الجانب الفنّي، أو حتّى من الجانب الاجتماعي، يتبيّن أنّ الحاجة ما زالت قائمة للرّصد من أكثر من مصدر أدبي،

وإعلامي، وفنّي، ومن وسائل التّواصل الاجتماعي، ومن استطلاعات الرأي التي توزّع على الأفراد، وهو ما يسمّى في البحوث اللّغويّة الموارد الأصيلة للّغة للوصول إلى نتائج إحصائيّة دقيقة وشاملة.

فمثلاً: في نتائج الدّراسة الحاليّة تكرّرت الوحدات المرتبطة بأسواق البالة، وتجارة الأدوية قليلة الفعّالية، والاختطاف على نحوٍ كبيرٍ مقارنةً بظواهر اجتماعيّة أخرى وردت بصورةٍ عابرةٍ مرّة واحدة كالوحدات المرتبطة بموضوع نقل الملكيّات، أو لم ترد أساساً كالحديث عن مشوّهي الحروب وعن تزوير الوثائق الرّسميّة على الرغم من جوهريّة هذه الموضوعات؛ وذلك لأنّ العمل الدّرامي الواحد مهما كان طويلاً، ومهما حاول التّوسّع، لن يتمكّن من الإحاطة بكل شيء، وهذا على المستوى المضموني، إضافةً إلى المستوى الزّمني، فمثلاً: حياة السّوريّين بعد عام 2017 دخلتها مستجدات كثيرة جديدة كالأمور المتعلّقة بعودة الأهالي إلى منازلهم، وباتفاقيّات المصالحة، أو حتّى دخول البطاقة الذّكيّة وما رافقها من وحدات لغويّة مرتبطة بها كَـ(وصلتني رسالة البنزين). إضافةً إلى المسائل القديمة التي اختلفت آليّة التّعامل معها، مثلاً: في العمل، ذُكِر مصطلح دولار على نحوٍ صريح أكثر من مرّة، وفي مرّة واحدة ذُكِر لفظ أخضر، ولكن استجدّت قوانين وإجراءات زادت من تجريم التّعامل بالدّولار، وعليه وُلِّدَت مفرداتٌ وتعبيراتٌ جديدةٌ لترمز إليه بطرائق غير مباشرة (بقدّيش الشّو اسمو اليوم؟/ بدّي من هداك يلّي ما بتسمّى). لهذا توصي الباحثة بإعداد بحوثٍ مشابهةٍ تراعي المتغيّرات الزّمانيّة، والنّصيّة، والاجتماعيّة في عيّناتها.

ومن الصّعوبات التي واجهت الباحثة خلال إعداد الدّراسة غياب الدّراسات التي تهتمّ بتوثيق مرجعيّة التّعبيرات الشّعبيّة، وتطوّراتها، وانتقالها من تعبيراتٍ حياتيّةٍ عامّةٍ إلى تعبيراتٍ ترتبط بالحياة السّياسيّة، لهذا اضطرّت في كثيرٍ من المواضع إلى تفسير معانيها تبعاً لمعرفتها الشّخصيّة، وكونها فرداً في هذا المجتمع، وهنا توصي أيضاً بدراسة التّسلسل التّاريخي الاجتماعي لمعرفة التّغيّر والتّجديد الذي طرأ على معانيها تبعاً لتغيّر الظّروف.

والنّقطة الأخيرة التي شكّلت أيضاً تحدّياً كبيراً خلال التّحليل، هي التّداخل بين المعاني السّياقيّة للوحدات وبين البنى التّركيبيّة لها، فالوحدة ذاتها كانت صيغة، وفي الوقت ذاته هي تعبير، أو كانت الوحدة ذاتها مناقشة للواقع، وفي الوقت ذاته ظاهرة اجتماعيّة، وقد حاولت الباحثة قدر الإمكان وضع ضوابط لكلّ محور، وأوردتها في بداية عرض نتاج كل محور، ولكن تبقى إمكانيّة اختلاف وجهات النّظر قائمة، وذلك لأنّ التّحليل الكمّي لهذه الظّواهر الإنسانيّة تؤثّر فيه وجهات النّظر، وهنا أيضاً قد يُنظر إلى هذه الإشكاليّة على أنّها لِبنة لبحوثٍ اجتماعيّةٍ لغويّةٍ مستقبليّة.

مراجع الدّراسة

المَصَادِر والمَرَاجِع باللّغة العربيّة

1. أبو عمشة، خالد. (2018). **دراسات في تعليم العربيّة للناطقين بغيرها**. الأردن: دار كنوز المعرفة.
2. جمال، آيلا. (12-11-2020). **الحواجز الأمنيّة في سوريا: ثقافة الخوف**. السّفير العربي: العدد 423.
3. حراحشة، صباح عبد السّلام. (2013). **تحليل خطاب قناة الجزيرة نحو أحداث (الرّبيع العربي) في سوريا: برنامج الاتّجاه المعاكس أنموذجاً**. جامعة الشّرق الأوسط للدّراسات العليا، كليّة الإعلام، الأردن.
4. حمدان، علي. (25-9-2018). **تعرفوا إلى قصة واصلة لأبو موزة! من هو أبو موزة؟ ولماذا سميت بهذا الاسم؟ النّهار اللّبنانيّة**. استرجع من موقع:

   https://www.annahar.com/arabic/article/867963-
5. خضّور، خضر. (2016). **القوّة في الضّعف: قدرة الجيش السّوري العرضيّة على الصّمود**. لبنان: مركز كارنيغي للشرق الأوسط.
6. **خفايا الفيش الأمني على حواجز النظام في دمشق**. (11، تشرين الثّاني، 2017). صوت العاصمة، استرجع من موقع: https://damascusv.com/archives/2737
7. الخليل، سمير. (2014). **دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافي إضاءة توثيقيّة للمفاهيم الثّقافيّة المتداولة**. لبنان: دار الكتب العلميّة.
8. الزّيني، محمّد راضي محمّد. (2012). **الأفعال الكلاميّة ووظائفها التّداوليّة: دراسة نصّيّة في ضوء نظريّة التّلقّي**. مجلّة كتابات- مصر. (4). 201-276.

9. سمعان، ماهر، وملا، نالين، والحمادة، لؤي. (2016). **سوريا في مضمون وسائل الإعلام**. حسان عباس (محرر)، أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة- خمس أوراق بحثية عن أسئلة الراهن السوري. 171-276. سوريا/لبنان: دار ممدوح عدوان ومؤسّسة اتّجاهات.

10. سوريا: مديرية التّجنيد العامّة. أنواع التأجيل. الجمهوريّة العربيّة السّوريّة: وزارة الدّفاع، مديرية التّجنيد العامّة. استرجع من موقع:
http://mod.gov.sy/mservice/site/arabic/index.php?node=55148&cat=14744

11. سيرل، جون ل. (2012). **كيف تكون القواعد أفعالاً كلاميّة**. (ترجمة سعيد حسن بحيري). مجلّة جسور- مصر. (1). 86-94.

12. الشّويرخ، صالح ناصر. (2017). **قضايا معاصرة في اللّسانيات التّطبيقيّة**. السّعوديّة: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربيّة.

13. عبد اللّطيف، عماد. (2021). **البلاغة العربيّة الجديدة (مسارات ومقاربات)**. الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع.

14. العبدالله، هاني. (1، أيلول، 2020). **داريّا بعد أربع سنوات**. الجمهوريّة:
https://aljumhuriya.net/ar/2020/09/01/

15. العريضي، يحيى. (2017). **البنية الخطابيّة لإعلام الثّورة السوريّة وتمثيل الصّراع والقيم**. مركز الجزيرة للدراسات- دراسات إعلاميّة، استرجع من موقع: http://studies.aljazeera.net

16. العصيمي، صالح بن فهد. (2018). **لسانيّات المتون قضايا أساسيّة في التّأصيل والتّطبيق والمنهج**. السّعوديّة: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللّغة العربيّة.

17. عكّو، هوزان (مؤلّف). 2016-2017. حيّ المطار. (دراما إذاعيّة). استرجعت من موقع:
https://soundcloud.com/hayelmatar

18. علوي، حافظ إسماعيل (محرّر). 2014. **التّداوليّات علم استعمال اللّغة**. (يحيى بعيطش: الفعل اللّغوي لدى فلاسفة اللّغة ونظرية النّحو الوظيفي، 89-123) الأردن: عالم الكتب الحديثة.

19. العنزي، بدرية بنت براك. (2019). **نحو بناء معجم للمتلازمات اللّفظيّة في المعاجم العربيّة المعاصرة (دراسة تحليليّة في ضوء مدوّنة لغويّة)**. السّعوديّة: مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللّغة العربيّة.

20. لبنان، الإسكوا بالتّعاون مع مركز الدّراسات السّوريّة في جامعة سانت أندروز. (2020). **سوريا: بعد ثماني سنوات من الحرب**. لبنان: مطبوعات للأمم المتّحدة تصدر عن الإسكوا بالتّعاون مع مركز الدّراسات السّوريّة في جامعة سانت أندروز.

21. لبنان، معهد عصام فارس والجامعة الأمريكيّة في بيروت. (2019). **101 من الحقائق والأرقام حول أزمة اللّجوء السّوري (الجزء الثّاني)**. لبنان: الجامعة الأمريكيّة ومعهد عصام فارس.

22. لبنان، معهد عصام فارس والجامعة الأمريكيّة في بيروت. (2021). **101 من الحقائق والأرقام حول أزمة اللّجوء السّوري. (الجزء الثّالث)**. لبنان: الجامعة الأمريكيّة ومعهد عصام فارس.

23. المملكة المتّحدة، منظمة العفو الدّوليّة. (2016). «**إنّه يحطّم إنسانيّتك» التّعذيب، والمرض، والموت في سجون سوريا**. المملكة المتّحدة: منظّمة العفو الدّوليّة.

24. وادين، ليزا. (2010). **السّيطرة الغامضة: السّياسة، الخطاب، الرّموز في سورية المعاصرة**. (ترجمة: نجيب الغضبان). لبنان: رياض الرّيس للكتب والنّشر.

25. الولايات المتّحدة الأمريكيّة، المجلس الأطلنطي. (2018). **إسقاط الغوطة**. الولايات المتّحدة الأمريكيّة: المجلس الأطلنطي في الولايات المتّحدة الأمريكيّة.

26. يول، جورج. (2010). **التّداوليّة**. (ترجمة قصي العتّابي). لبنان: الدّار العربيّة للعلوم ناشرون. المغرب: دار الأمان.

المراجع باللّغة الإنجليزيّة

1- Jörum, Emma Lundgren. *Discourses of a Revolution: Framing the Syrian Uprising.* Ortadoğu Etütleri, vol 3, No 2. 9-39.

2- Neggaz, Nassima. (2013). *Syria's Arab Spring: Language Enrichment in the Midst of Revolution*. Language Discourse & Society. 2(2), 11-31.

3- Richards, Jack C & Schmidt, Richard. (2010) *longman dictionary of language teaching & applied linguistics* (4th edition). UK: Person Education Limited.

4- Zaiter, Bilal. (2018). *Syria: The war of constructing identities in the digital space and the power of discursive practices*. UK: Conflict and civil society research unit at LSE.

العودة إلى البيت
قراءات حول المسرح في سوريا
(2021-2011)

منى مرعي

مقدّمة البحث

أدّت تداعيات الثورة السّوريّة عام 2011 إلى هجرة عدد كبير من الفنّانات والفنّانين السّوريين الذين غادروا البلاد إلى غير رجعة، بينما قرّر آخرون البقاء في دمشق وسائر المحافظات، ومعايشة التبدّل الجذريّ للأحوال من الثورة السّلميّة، إلى النّزاع المسلّح، فالحرب الأهليّة ثم الإقليميّة، ومن التوقف عن الإنتاج المسرحيّ لدى بعضهم، إلى عدّة محاولات متقطّعة أحياناً لإنتاج مسرح ما بعد عام 2011. وبطبيعة الحال، ونتيجة العزل السياسيّ المناهض للنّظام السّوريّ،جُنّب النّظر والبحث في الأعمال المسرحية في الداخل.

حيث يلقي هذا البحث الضوء على المسرح في الداخل السّوريّ في السنوات العشر اللاحقة للثورة السّوريّة، محاولاً الغوص في جماليّات العرض المسرحيّ لدى بعض التّجارب البارزة، وساعياً إلى فهم ملامح الحياة اليوميّة في سوريا، وأثرها على العرض المسرحيّ السّوريّ بعدّها مكوّناً فرجوياً يعكس اللحظة الراهنة بقدر ما تتأثّر جماليّاته بها.

وبشكل عام ثمّة افتراض أنّ المسرح كممارسة في الداخل أصبح محدوداً بعد خروج معظم الفنّانات والفنّانين من سوريا، أو أنّه في حال قد وُجد فهو حكماً مرتبط بسردية موالية للنظام ما يدفع لتحييد المسرح في الداخل عن سرديّة المشاهد الكبرى في ظلّ انتشار واسع للفنون السوريّة على امتداد الكرة الأرضية. في هذا السياق توشك السّرديّة المضادّة -التي تناهض السّرديّة المهيمنة أو الرّسميّة والتي تبتغي أن تقدّم تأريخاً بديلاً للمرحلة الراهنة عبر الفنون- أن تنحّي عن غير قصد شريحة من الفنّانات والفنّانين الذين ما زالوا يعملون في الداخل دون أن يكونوا بالضرورة موالينَ للنّظام. ويستجيب هذا البحث للفرضيّة أعلاه بعدّه محاولة أولى لدرء المعتقد السائد.

وهنا من المهم تأطير إشكاليّة البحث تحت السّؤال التالي:

«ما الخارطة الأوليّة الإنتاجيّة التي امتدّت بين عام 2011 و2021، وكيف يؤثّر خيار البقاء في سوريا على خلق جماليّات خشبة ما بعد عام 2011؟».

تحت هذا السؤال الأساسي تندرج سلسلة من الأسئلة الفرعيّة كالآتي:

- ما التبدّلات الجماليّة الحاصلة، وكيف تأثّرت بالرّاهن؟
- ما أطر المراوحة والتفاوض الجديدة مع السّلطة: هل هنالك هامش محدّد للتحرّك وللتّعبير، وكيف يعيد هذا الهامش إنتاج السلطة أو خرقها؟
- كيف من الممكن تلمّس وقراءة جماليّات العرض المسرحيّ في حقبة ما بعد الثورة بعيداً عن ثنائيّات الداخل والخارج، والموالاة والمعارضة؟

ولتجنّب هذه الثّنائيّات نلجأ نظريّاً لمفهوم الولاءات المتعدّدة، واستراتيجيّة المضاعفة والبقاء على الحال نفسه «(multiple allegiances and the strategy of doubling and staying the same)».

المتداول أبستمولوجيّاً في مجال «دراسات الأداء» (performance studies)، وهو مصطلح للباحثة والأكاديميّة ديانا تايلور، يؤطّر كيفيّة تناقل الطقوس الأدائيّة للسكّان الأصليين، وإعادة إنتاجها ضمن النّظام المستعمِر القامع لتلك الممارسات والمستحوذ على السلطة. ونرى في هذا المفهوم الذي سنشير إليه في الصفحات التالية، نجاعةً وطريقة نظر مغايرة لفهم أعمال الفنانين السّوريين الذين اختاروا البقاء، وعدم الانكفاء عن الممارسة المسرحيّة داخل سوريا.

كما يحاول البحث من خلال اتخاذه من المسرح في الداخل السوري عيّنةً بحثيّةً محاولة بناء فهم للممارسات المسرحيّة السّوريّة بعد عام 2011، التي من الملاحظ قلّة الدراسات التي خصّتها بشكل منفرد. ويأمل البحث أن يغطّي جزءاً من نقص المواد البحثيّة المتعلّقة بالمسرح داخل سوريا بعد عام2011.

باستثناء عدد من المقالات – منها مقال الكاتبة والمسرحية آنا عكاش[1] وما ورد في ملف

(1) آنا عكاش: كاتبة من سوريا. حائزة إجازة في اللغة الإنكليزيّة والمسرح من جامعة دمشق، ودرجة ماجستير في العلوم الثقافيّة وفنون العرض من تونس. عملتْ بصفة سيناريست لعدد من الأفلام القصيرة والأعمال التلفزيونيّة السوريّة، وشاركتْ في كتابة المسلسل الإذاعيّ «حي المطار». عضو في اتحاد الكتاب العرب، وفي نقابة الفنّانين، ومؤسِّسة فرقة «مراية المسرحية» 2017. تعمل في الترجمة من اللغتين الإنكليزيّة والروسيّة. لديها دراسات في المسرح، أهمها: «تاريخ الأزياء» و«الأصول التاريخيّة لنشأة المونودراما.»

حكاية ما انحكت[1] وبعض المعلومات الواردة في مادة الباحث إبراهيم العاقل حول المسرح السّوريّ في أوروبا وتقرير مداد (مركز دمشق للأبحاث والدراسات)، والذي أنجزه المسرحيّ والصحفيّ سامر محمد إسماعيل -بدت الأبحاث المركّزة حول المشهد المسرحيّ والأدائيّ في الداخل محدودة. في حين يذكر مقال إبراهيم العاقل عرضياً أنّ المونودراما أصبحت أكثر انتشاراً داخل سوريا بين 2010 و2020، ذاكراً بعض أسماء العروض التي تمّت عام 2015، واتّخذت آنا عكاش من العاصمة دمشق نموذجاً لرصد الحركة المسرحيّة في السّنوات العشر الأخيرة. وأهم النقاط التي أشارت إليها عكاش هي: عدم توقف الإنتاج المسرحيّ الرّسميّ على الرّغم من تفاوت المواسم، ومجازفة المسرح التجاري بتقديم بعض العروض، وتأثير الهجرة وانخفاض الأجور على ابتعاد الكثيرين عن المسرح، وعزلة المسرح عن المشهد العربيّ والدّوليّ... إلخ.

على الرّغم من ذلك، تذكر عكاش أنّ هنالك أسماء جديدة ظهرت على السّاحة المسرحيّة السّوريّة، وأشارت بشكلٍ سريعٍ إلى عدد لا يُستهان به من الفنّانات والفنّانين، ومن العروض التي لم تُشكّل مسار بحث وتساؤل حتى تاريخه.

كما تذكر الدكتورة ماري إلياس في الملف نفسه: «أنّ هنالك بعض التجمّعات المحليّة في دمشق وغيرها من المحافظات تحاول بناء أطر جديدة بمسميّات مختلفة»، مشيرة إلى بعض الحالات الاستثنائية التي ما زالت تعمل باستقلاليّة مثل (مختبر دمشق المسرحي)[2] الذي أسسه أسامة غنم و(مدرسة الفنّ المسرحيّ)[3] في جرمانا التي يديرها سمير عثمان. كذلك من المهم الإشارة إلى فرقة (ليش) التي أسَّستها نورا مراد عام 1999، وما زالت مستمرة على الرغم من كلّ التّحديات.

في سياق مغاير، نشر الأكاديميّ والباحث الأميركيّ إدوارد زعيتر عام 2014 كتاباً بعنوان «المسرح السّياسيّ في سوريا: من حرب الأيّام الستّة حتى الانتفاضة العربيّة». حيث قارن زعيتر

---

(1) مجموعة من الدراسات البحثية عن المسرح السوري فيما بعد الثورة نُشرت بين عامي 2021 و2022 عبر منصة (حكاية ما انحكت) السورية المستقلة التي تهتم بالقضايا السورية تحديداً، وتقدم مساحة كبيرة من عملها لدعم القضايا النسويّة والكويرية

(2) «هو كيان فني أُسِّس في العام 2010. يهدف المختبر إلى العمل نحو إنشاء مسرح قائم على الأبحاث الإبداعيّة والفنيّة ضمن الاتجاهات الحديثة للإنتاج المسرحي، وعلى الصلة بين الدراماتورجيا والتّمثيل.

(3) مؤسّسة تعليميّة مستقلة أُسِّت عام 2015 تقدم منهجاً دراسياً وتدريبياً في التمثيل والأداء .

بين عدد من النصوص المسرحيّة التي أُنتجت منذ أواخر الخمسينيات، والتي تطرّقت إلى مفاهيم الشهادة، والعنف، والقضيّة الفلسطينيّة، مقدماً نظرة مقتضبة عن السنوات الأولى للثّورة وهي محكومة بالثيمات التي وضعها، حيث استند إلى نظريّات جورجيو آغامبين، تحديداً حالة الاستثناء والحياة العارية.

ويستفيد هذا البحث من المواد التي قدّمها كلّ من زعيتر وعكاش والعاقل وإسماعيل وإلياس وغيرهم، وينطلق منها بصفتها مدخلاً للغوص في تجارب مسرحيّة ما زالت تعمل في سوريا على الرّغم من كلّ التّحديات، ويحاول -أي البحث- أن يبني فهماً للممارسة المسرحيّة بعد الثورة.

وإثر إجراء المقابلات، تبدّلت أوليّة بعض الأسئلة التي طُرحت في مرحلة التصميم والتخطيط لمادة البحث، وبات السؤال الأساسيّ للدّراسة متمحوراً حول جماليّات العروض المسرحيّة لدى بعض التجارب البارزة في سوريا ما بعد 2011، من خلال رصد العمليّة التي يُشكّل بها العرض، وقراءة بعض التجارب على مستوى الشّكل ومستوى رؤية العالم، وذلك بالضرورة لا ينفصل عن الكشف عن آراء صنّاع المسرح أنفسهم، وتعريفهم لدورهم المسرحيّ، وتأثير المعيوش الشّخصيّ على الخشبة على أنّه فعل جماليّ.

في أثناء طرحنا لأسئلة وإشكاليّات هذه الدراسة، نحن واعون لحدود البحث – سواء أكانت اختياريّة أم نتيجة عوامل خارجيّة؛ لذا من المهم التّشديد أنّ هذه المادة لا تسعى لأيّ تعميم (على الرّغم من استشفاف بعض الخلاصات)، بل هي توثيق لتجارب بعينها في محاولة للتفكّر حول العام من خلال خصوصيّة العرض أو خصوصيّة التجربة دون لحاق ركب الاستنتاجات حول تبدّلات ما بعد عام 2011 وتثبيتها. كذلك، نحن واعون تماماً لعدم سعة المساحة لتغطية التجارب المسرحيّة والأدائيّة كلّها التي جرت في سوريا على الرغم من محاولة كسر مركزيّة العاصمة دمشق عبر مقابلة بعض الفنّانين في حلب وحمص، والأهم من هذا إدراكنا لموقعنا جغرافياً/هويّاتياً، وسياسياً من سوريا بعد عام 2011، وهاتان نقطتان أساسيّتان وجب فرد بعض المساحة لتفنيدهما.

أولاً: هي مجازفة كبرى في إتمام بحث عن سوريا في الداخل ونحن خارجها، لا يساعد في الأمر كذلك كوني لبنانيّة ملمّة بالمشهد السّوريّ بصفتي أكاديميّة تتخذ لنفسها هذه المهمة، ولكن إلمام مراقب المشهد من بعيد يختلف تماماً عن إلمام مراقب المشهد المجبول بتاريخه وبتفاصيله، وحساسيّاته، وترتيباته الدّاخليّة؛ لذا كان من المهمّ الاستعانة بعين داخليّة تساعد على

تقريبي قدر الإمكان من حيثيّات هذا المشهد. وقد استُعينَ بدانا كريدي[1] بصفتها مساعدة للبحث، بحيث تكون صلة الوصل التي تسهّل عملية الربط ببعض الفنّانين في الدّاخل. وهي أيضاً العين التي لن يتسنّى لي تكوينها إلا إذا قضيتُ وقتاً كافياً داخل سوريا، وهو ما ليس متاحاً في الظروف الحالية. فأنا ممتنّة لهذه العين ولاقتراحها لسياقات كان من المهم التعرّف إليها من خلال من عايش، ومن قاربَ المشهد وحساسيّاته، مع وعيي تماماً أنّ هذه العين تحتاج أيضاً إلى نظرات مساعدة أخرى – قد تكون متناقضة في طرحها- وهنا استُعينَ بأكثر من مرجع عايش المشهد المسرحيّ السّوريّ، إما قبل الثّورة أو خلالها وبعدها. في هذا السياق، لا أحيّد الفنّانين الذين قابلتهم والذين أضاء البحث على بعض تجاربهم، إذ تُعدّ مساهماتهم في تشييد جزء من المشهد المسرحيّ الدّاخليّ السّوريّ جوهريّة في صياغة توجّه هذه المادة.

تندرج حدود البحث تحت النّقاط التّالية:

- لا يغطّي البحث مسرح العرائس، أو مسرح الأطفال على الرّغم من غزارة إنتاج هذا النوع من العروض.

- لا تندرج ضمن اهتمامات هذه المادة تجربة المسرح التّفاعليّ.

- على الرّغم من محاولة الإضاءة على التّجارب المسرحيّة خارج مركز العاصمة، حُصرت هذه المحاولة بمحافظتي حلب وحمص لكونهما نسبياً أكثر نشاطاً مسرحيّاً من باقي المحافظات؛ إذ تعدّان من أكبر ثلاث محافظات سوريّة مساحةً، وأكثرها سكّاناً مع العاصمة دمشق، وسنقدّم شرحاً عن سبب اختيار العيّنة لاحقاً.

- حُصرت الممارسة المسرحية في هذا البحث بالكاتب/ الدراماتورج والمخرج.

اقتضت محاولتنا الأولى لحصر عيّنة البحث إجراء مسح للعروض المسرحيّة داخل سوريا بين عامي 2011 و2021. وواجهنا صعوبات كبيرة لدى جمع العيّنة وتحديدها، وسنحاول الإشارة إلى بعض المرتكزات الأساسيّة التي حصرنا بها عيّنتنا.

أوّلاً: النقطة الأولى كانت تتعلّق بالجغرافية، فكلمة سوريا على المستوى الجغرافيّ بعد الحرب تستدعي التوقّف؛ إذ إنّنا نبتغي في الأساس دراسة العروض التي جرت داخل سوريا، والتي لا تزال

(1) باحثة وصحفيّة سوريّة، حاصلة على درجة البكالوريوس في الإعلام من جامعة دمشق. ودرجة الماجستير في الدراسات المسرحية من جامعة القديس يوسف في بيروت.

تحت سلطة النظام. وبالتالي فإنّ مناطق واسعة لم تدخل في عيّنة البحث. كما حال محافظات المنطقة الشرقيّة وكذلك إدلب. وأيضاً يجب التنويه أنّنا لم نغطِّ المناطق الجغرافيّة كلّها، التي تقع تحت سيطرة النظام؛ لأنّ العديد من المحافظات والمدن قد دُمِّرت وتأثّرت بالحرب بشكلٍ كبيرٍ، ولم تسرِ فيه حياة ثقافيّة أو فنيّة؛ لذلك فالمحافظات التي استطعنا تتبع حياة مسرحيّة فيها اقتصرت على خمس محافظات (دمشق، حلب، حمص، اللاذقية، طرطوس) مع الأخذ بالحسبان الفارق الهائل في النّشاط المسرحيّ بين العاصمة وباقي المحافظات. والتي طغى على مشهدها المسرحيّ العروض التّجاريّة التّرفيهيّة، ومسرحيّات الأطفال على الرّغم من ندرتها أيضاً.

ثانياً: النقطة الثانية تتعلّق بعدم وجود بحوث ودراسات إحصائيّة تضعنا أمام بيوغرافيا محدّدة وموثّقة للعروض المسرحيّة في سوريا في الفترة الزمنية التي يركّز عليها البحث. وبالتالي حاولنا تجميع عيّنات قدر الإمكان من خلال ما ذكر من العروض في دراسات عن المسرح السوريّ، أو العروض المؤرشفة رقميّاً من خلال منصّات الإنترنت، أو من خلال المقابلات المباشرة، وأيضاً الموادّ النقديّة عن العروض المسرحيّة المنشورة رقميّاً.

ثالثاً: يجب توضيح أنّ عدداً كبيراً من المسرحيين رفض إجراء أيّة مقابلة معنا، وذلك يتعلّق بأسباب أمنيّة كما وصّف معظمهم سبب الامتناع، ويضاف إلى ذلك صعوبة التواصل مع الجهات الرسمية المسؤولة عن المسرح في سوريا.

رابعاً: لاعتبار مساحة البحث لدينا، ولاعتبارات تتعلق بتوافر العينة، رُكّز على تجارب مسرحيّة سوريّة باستفاضة أكثر من غيرها؛ وذلك لتوافر الموادّ الكافية التي تتيح مجالاً أكثر للتحليل والتفكّر، ومنها توافر فيديوهات العروض كافةً على سبيل المثال لا الحصر. أيضاً أخذنا بالحسبان كثافة واستمراريّة التّجربة المسرحيّة؛ فتجربة مختبر دمشق المسرحيّ مثلاً تستحقّ البحث والتأمّل بعدّها ذات تنظيم وهيكليّة واضحة، وذات كثافة تحليليّة ضمن العرض نفسه الذي قد تتجاوز مدّته ثلاث ساعات أحياناً، والذي يعتمد على اقتباسات حرّة لنصوص عالميّة ما يتيح مساحات تحليليّة مطوّلة. كما قرأنا قراءات أخرى لبعض التجارب التي تميّزت بفرادتها. وإن بدا أنّ هنالك عدم توازن في مساحة عرض التجارب، نرى أنّ الأمر غير مرتبط بأيّة اعتبارات تقييميّة، وإنّما الأمر محصور بتوافر الموادّ التي تتيح التّحليل وبخصوصيّة التجربة نفسها.

خامساً: كان من المجدي واليسير تتبّع تجربتين، كما حال مختبر دمشق المسرحيّ وفرقة

(ليش)؛ لاختلافهما على مستوى الممارسة الفنيّة (مسرح/رقص، ومسرح يرتكز على النص)، ولكونهما يشكّلان حضوراً بارزاً في مسرح ما بعد الحرب في سوريا، سواء على مستوى كثافة العروض، أو التوافريّة، والاستمراريّة، والانتشار، وكون التّجربتين تتبعان أساتذة في المعهد العالي للفنون المسرحيّة لهما أثر كبير في تجارب شابّة أخرى خرجت من معطف ورشات العمل التي نظّماها.

الإطار النّظريّ:

تستفيد هذه المادة البحثيّة من بعض المفاهيم والأطر النّظريّة المرتبطة بدراسات الأداء التي تركّز بشكلٍ خاصٍّ على تاريخ هيمنة الغرب، واستعماره للشّعوب الأصليّة، وتأثيرهما وتأثّرهما بطقوس تلك الشعوب. ويعدّ عمل دياتا تايلور «الأرشيف والريبيرتوار» مرجعاً في هذا الصدد، لا سيّما فيما يتعلّق بمفهوم «الولاءات المتعدّدة» الذي يظهر كيفيّة تناقل الطّقوس الأدائيّة للسكّان الأصليين، وإعادة إنتاجها ضمن النّظام الرّمزيّ المصمّم للقضاء عليها، بهذا المعنى، هنالك تفاوض مستمرّ بين محو ظاهر، وحفاظ مستتر لإرث الأسلاف. وهنا نستعير مصطلح ديانا تايلور، ونضعه في غير سياقه للإشارة إلى هامش التّفاوض والمراوغة مع السّلطة والتنصّل منها كونها تتحكّم بمعظم أُطر إنتاج الفنّ من دون السّقوط في فخّ ثنائيّة الولاء للنّظام والمعارضة له. إذ نرى أنّ هذا المصطلح قد يجنّبنا ثنائيّة تزيد من الشّرخ بين الفنّانات والفنّانين السّوريين، بينما مستوى التّعقيدات الذي يحيط بعملية الإنتاج المسرحيّ في سوريا اليوم أكثر تعقيداً من خلق ثنائيّات إلغائيّة.

من ناحية أخرى، ما تتيحه هذه الاستعارة هو طريقة نظر، ولو مواربة، لجهود قد يكون فعل جحود ألّا تُدرَس أو تُحذف من المشهد المسرحيّ السوري لمجرّد صلة بعض الأعمال بطريقة أو أخرى مع المؤسسة الرّسميّة، أو لمجرّد افتراض أنّ كلّ من اختار البقاء داخل سوريا فهو حكماً يميل للموالاة. ومن المفيد في هذا السّياق التّشديد على أنّ هذه المادة تجتهد قدر الإمكان لعزل هذه الثّنائيّة على الرّغم من وعي كاتبة هذه السطور لموقعها المناوئ للنظام السوري البعثيّ. وإن كان هذا الأمر بيّناً، فبيّنة أيضاً التّعقيدات المتأتية عن العيش تحت نظام لم يفصل فيه كيان الدّولة عن صورة القائد، وعن مؤسّساته، وأجهزة إنتاجه لما يزيد عن سبعينَ عاماً.

ويقسم البحث إلى أربعة فصول، حيث يسعى الفصل الأوّل إلى فهم السّياق التّاريخيّ السّابق لعام 2010 للممارسة المسرحيّة من خلال التّركيز على جانبينِ أساسيينِ هما: أولاً المؤسسات الراعية للمسرح، وثانياً حركة التأليف المسرحي، وهنا يُتطرّق إلى النّصّ المسرحيّ على أنّه مادة أدبيّة سابقة للعرض، مع إضاءة سريعة على الدراماتورجيا بأنّها ممارسة حديثة كان لها شبه ظلال في السنوات السابقة للثورة من خلال عمليات الاقتباس والتبييء، والمخرج بصفته معداً للنّص في حالات أخرى، مع الإضاءة على الموضوعات المطروحة، وجماليات النصوص والعروض دون إغفال محاولة فهم الكتابة بعدّها ممارسة يَختلفُ بعضهم حول طرقها. هاذان الجانبان من السّياق التّاريخيّ يهيّئان الأرضية لفهم مرحلة ما بعد عام 2010، وتحليل جماليّات بعض الأعمال، أو التّجارب التي سيُضاء عليها في هذه المادّة البحثيّة.

كما يعرض الفصل الثّاني نظرية ديانا تايلور ودواعي استخدامنا لها، بينما يقدّم في الوقت نفسه مشهديّة عامّة تركّز على جانبَي الإخراج والنّصّ، والجماليّات التي قد تكون أكثر حضوراً من غيرها، مع الأخذ بالحسبان تحديات الإنتاج بعد عام 2011. في هذا الفصل، ستُشكّل خارطة أوليّة للإنتاج المسرحيّ السّوريّ بين عام 2011 و2021، حيث سنطّلع على بعض التجارب الإخراجيّة لفرح الدبيات، وعروة العربيّ وإبراهيم جمعة، وغيرهم، كما سيُنظر في اشتغالات النّصّ أكانت تأليفاً أو اقتباساً أو إعداداً، ونذكر في هذا السّياق نصوص سامر إسماعيل، وكفاح الخوص، وزيناتي قدسيّة وغيرهم. وسيشير هذا الجزء إلى بعض الأطر التي سيُعاد من خلالها إنتاج جماليّات ما قبل عام 2011، وهذا ما سندرجه تحت المستوى الموجب للولاءات المتعدّدة. مثال على ذلك، استخدام المسرح داخل المسرح والتّغريب، والتّرميز، وتحييد الرّاهن السّياسيّ من ناحية النّص...إلخ.

وفي الجزء الثالث، ستُرصد بعض المحاور الجماليّة المتقاطعة لبعض العروض التي تسنّى لنا مشاهدتها، والتي تخطّت السائد، تندرج تحت المستوى المتعدّي للولاءات المتعدّدة كما عرّفناه في الجزء الثّاني. وفي هذا الفصل سيُضاء على أعمال مختبر دمشق المسرحيّ الذي أسّسه أسامة غنم، وفرقة (ليش) لنورا مراد، وفرح دبيات وغيرهم. فبينما تستخدم فرح دبيات المسرح داخل المسرح، وهي جماليّة متكرّرة بشكل مسهب في المسرح السّوريّ، فهي تعيد تحوير هذا الاستخدام من الاستعمال السّياسيّ القوميّ في معظم الأحيان للإضاءة على قضايا نسويّة في فضاء بديل. كذلك سيُصار إلى تقديم عرض «دادا ضد الدادا»، وهو أقرب إلى الهابينينغ happening،

مبنيّ على الارتجال الكليّ، وعلى لحظة تخريبيّة متعمّدة، دون إغفال لحظات تتعلّق بالجنسانيّة، وتمثيلات الجسد، والعلاقة مع الفضاء العام والجمهور.

أمّا الجزء الرّابع والأخير فهو مخصّص لتقديم مفصّل لمختبر دمشق المسرحيّ، ولفرقة (ليش) على أنّهما حالتان تُدرسان، حيث ستُقدّم قراءة تحليليّة لبعض أعمال هاتين الفرقتين بعد إيلاء الأهميّة للحظة تأسيسهما، ولمساهمتهما الفنيّة أكان في الدراماتورجيا/ الإخراج، أو المسرح الحركيّ.

الفصل الأوَّل

المشهد المسرحيّ قبل الثّورة

2010-1960

بعد تسعينَ عاماً من افتتاح أبي خليل القباني لأوّل فرقة مسرحيّة في سوريا، وفي أثناء فترة الوحدة بين سوريا ومصر أُسّس المسرح القوميّ 1960 بدعوة من وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، ليصبح المسرح تحت رعاية مؤسّسات الدّولة ووزارة الثقافة، حيث دُعيت الفرق المسرحيّة التي كانت نشطة فترة الخمسينيّات والستينيّات إلى اجتماعٍ تمهيديٍّ ليؤسّس فيه للمسرح القوميّ، ويحلّ مكان تلك الفرق فرقاً أخرى ومنها: فرقة الصّنائع التي تأسست في حلب 1929، وفرقة ناديا العريس في دمشق، وإيزيس في دمشق 1931، وهذه الفرق تأسّست ونشطت منذ بدايات القرن العشرين، وكانت تقدّم عروضاً استعراضيّة متنوّعة غنائيّة وراقصة بين سوريا ولبنان.

تعدّ هذه المرحلة الولادة الثّانية للمسرح السّوريّ، ويُنظَر إليها على أنّها مرحلة تأسيسيّة جديدة ستزيل كلّ ما قبلها لتضمّ المسرح إلى مؤسّسة لا يزال ينضوي تحت ظلّها لليوم، وهي وزارة الثّقافة التي أدّت الدّور الأوّل في مسيرة المسرح السّوريّ. وتحت مظلّة هذه المؤسّسة نما المسرح في سوريا، وتغيّرت أشكاله لنصل إلى مرحلة ما بعد الثورة السّوريّة، وهجرة الفنّانين والفنّانات السّوريّات إلى خارج سوريا...

«أمّا اليوم، فقد تغيّرت الصّورة؛ إذ أنشأت وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ أربعة مسارح للمحترفين، وهي: المسرح القوميّ، ومسرح العرائس، والمسرح الغنائيّ، ومسرح الفنون الشّعبيّة،

وباشرت بإنشاء المسرح الشّعبيّ في نطاق تجربة لم تستقرّ حتى الآن في صورتها النّهائيّة، وأنشأت وزارة الإعلام فرقة الفنون الدّراميّة، وفرقة التلفزيون للفنون الشعبيّة[1].»

وبهذه العبارة يستهلّ الكاتب والحقوقيّ نجاة قصّاب حسن مقاله عام 1964، الذي كتب فيه عن تطلّعاته بعد أن أصبح المسرح مرعياً من جهة الدّولة.

حيث يرتبط مفهوم الثّقافة في سوريا بالسّياسة الرّسميّة للدّولة منذ إنشاء وزارة الثّقافة تحت مسمّى **وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ**، وهذا ما ربط الثّقافة بتوجّهات الدّولة السّياسيّة في الستينيّات، حيث أصبحت الأخيرة. كما ذكر المسح الاستكشافيّ للسّياسات الثّقافيّة، «ملازمة للصّراعات السّياسيّة، وأجواء المرحلة التي تمرّ بها سوريا، وبانضمام المسرح للمؤسّسة أصبح عنصراً من عناصر هذا التوجّه الذي أعطى للثّقافة تعريفات عدّة أبرزها: «ثقافة المقاومة، وثقافة القوميّة العربيّة، والثّقافة السّوريّة أداة في تنمية وعي الجماهير تجاه القضايا القوميّة، والثّقافة من أجل التّنمية. واتّسمت تلك الثّقافة بغلبة الثّقافة الرّسميّة المركزيّة، ومجانيّة المنتج الثّقافيّ السّوريّ.»[2]

أمّا عن الهيكليّة الإداريّة فإنّ وزارة الثّقافة «تشرف على عدد من المؤسّسات والمديريّات المستقلّة عنها إداريّاً، والمرتبطة بها فنيّاً، لتشكّل الوزارة مركز اتّخاذ القرار لجميع قطاعات الثّقافة السّوريّة»[3].

ولم يقتصر الاهتمام بالفعل الثّقافيّ على وزارة الثّقافة فقط، بل تنوّع إلى جهات ومؤسّسات رسميّة أخرى؛ فوزارة الشّؤون الاجتماعيّة تعمل على أنّها جهة إداريّة مشرفة على عمل الجمعيّات والمنظّمات غير الحكوميّة، ووزارة السّياحة تشرف على مديريّة التّرويج السّياحيّ التي تدير

---

(1) قصاب حسن نجاة، بعض قضايا المسرح السوري، مجلة المعرفة، العدد 34، 1 كانون الثاني 1964.

(2) يازجي رنا، الخطيب ريم، قدور وائل، المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سورية -2014{مرجع إلكتروني}، في موقع الساسات الثقافية في المنطقة العربية ملخص لأهم التحديثات التي تمت على المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سوريا 2014 - السياسات الثقافية في المنطقة العربية (https://www.arabcp.org/page/386)، تشرين الثاني 2015.

(3) يازجي رنا، الخطيب ريم، قدور وائل، المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سورية -2014{مرجع إلكتروني}، في موقع الساسات الثقافية في المنطقة العربية ملخص لأهم التحديثات التي تمت على المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سوريا 2014 - السياسات الثقافية في المنطقة العربية (https://www.arabcp.org/page/386)، تشرين الثاني 2015.

المعارض الفنيّة، وتعمل على الترويج السياحي للآثار والفنون السّوريّة من خلال المهرجانات المحليّة، ومشاركتها بالمعارض الدّوليّة، وإيفاد الفرق الشّعبيّة، والفنيّة الخاصّة إلى المعارض الدّوليّة، ومن المهرجانات الّتي من المفترض أن تعنى بها هو مهرجان بصرى الدّوليّ للرّقص والموسيقى، إلّا أنّ وزارة الثقافة هي من تديره، أمّا وزارة الدّفاع فتدير المسرح العسكريّ، الذي عاصر وزارة الثّقافة 1958، ويؤدّي فيه الشّباب السّوريون من خرّيجي الفنون خدمتهم العسكريّة.

وعلى مستوى محلّيّ تضمّ وزارة الإدارة المحليّة «مكتباً تنفيذيّاً يعنى بشؤون الثّقافة والاحتفاليّات والمهرجانات، ويشرف إداريّاً على المراكز الثّقافية في المحافظات، علماً أنّها تتبع فنيّاً لوزارة الثّقافة ممّا يخلق ازدواجيّة في عمل هذه المراكز».[1]

وتشرف وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ على المجلس الأعلى للثّقافة والفنون، ومجمع اللغة العربيّة، ووزارة التّربية تتضمّن إدارة خاصّة بالمسرح المدرسيّ الذي يندرج نشاطه المسرحيّ ضمن نشاط مسارح المنظّمات الشّعبيّة التي تعتبر «الأطر التّنظيميّة التي تستقطب إمكانيات المواطنين حسب طبيعة عملهم، وهي أطر معتمدة لدى مؤسسات الدولة لكنّها تعتمد أنظمة مختلفة تستقي توجّهها العام من منطلقات قطريّة وقوميّة[2]».

وتأخذ المنظّمات التابعة لحزب البعث المساحة الأكبر ضمن المنظّمات الشّعبيّة، ويرتبط النّشاط المسرحيّ مع التعليم ومراحله المختلفة: فمسرح الطلائع يهتمّ بالمسرح المدرسيّ، ومسرح الشّبيبة منوط بالمسرح في المرحلة الثّانويّة، وأيضاً هناك المسرح الجامعيّ الذي بدأ بالتّراجع نهاية الثّمانينيّات، تزامناً مع تطوّر دور المعهد العالي للفنون المسرحيّة.

المسرح التّجريبيّ- وزارة الثّقافة:

يُعدّ المسرح التّجريبيّ الذي تأسّس عام 1976 تحت إدارة سعد الله ونوس، وإشراف وزارة الثّقافة، إلى جانب المسرح الجامعي من أكثر التّجارب التي واجهت إشكاليّات وانتقادات، وتوقّفت تجربته بعد ثلاث سنوات من إنشائه؛ إذ يتحدّث رياض عصمت وزير الثقافة السابق، والمؤلّف والكاتب المسرحيّ والقصصيّ، بمقال كتبه في مجلة الأقلام عام 1980 حول التجارب الجديدة في

(1) المصدر السابق.

(2) المصدر السابق.

المسرح السوري عن أسباب عدم نجاح المسرح التجريبيّ من منظوره؛ فيرجع سبب عدم نجاح التّجريب بشكلٍ صريح إلى نقص خبرة ومعرفة الفنّانين الذين مارسوه، وعدم تمييزهم بين الشّكلانيّة والشّكل، حيث يذكر أنّ: «التجارب الجديدة تتوجّه للنّخبة بالمفهوم الطّبقيّ البرجوازيّ، والواقع أنّ بعض التّجارب الجديدة تتوجّه للنّخبة، ولكن ليس بهذا المفهوم، بل بالمفهوم الثّقافيّ المحض، والثّقافة في سوريا كما في أقطار عربيّة أخرى؛ تنتهج أنظمة ذات قرب من الاشتراكيّة، منتشرة بين مختلف الطّبقات، وليست مقتصرة على الأثرياء فقط. ومفهوم النّخبة هذا ناتج عن البناء المسرحيّ الصّغير، وعدم إقبال الجمهور العريض على المسرح الحديث والأدب الحديث، وبالتالي هو مفهوم واقعيّ جدّاً وسليم، وإنّ النّظريّة المسرحيّة يجب أن تنبع من مكان العرض المسرحيّ، ومن إمكانات الفرق، أمّا إذا انفصلت عنها فهي مجرّد ثرثرة في غير محلّها وإضاعة للتوجّه والتواصل[1].»

كُسرت لأوّل مرّة الأعراف الكلاسيكيّة في المسرح، ومنها قواعد الفرجة التّقليديّة، وقد واجه صنّاعه إشكاليّات عدّة، منها عدم توافر بنى تحتية مُساعدة لهذا العمل، وقدّم إلى الجمهور بياناً مكتوباً يوضّح هذه التجربة وأهدافها*- وجاء في البيان: «وإذا كنّا نريد أن نقتبس ونعمق تقاليد الفرجة لدينا، هذه التقاليد تتيح للمتفرج عفوية وتفتحاً نفسياً، فإن علينا أن نهدم البناء المسرحي من جهة، ونبحث عن علاقة تشكيلية جديدة بين الممثل والمتفرج»[2]، وقد ظهرت في محاولات المسرح التجريبي بدايات البحث عن تحديد هُويّة للمسرح في سوريا، ومحاولات تأصيله بالعودة لدراسة علاقة الفرجة والمتفرّج العربيّ وتغيّرها، وقد تعرّضت عروضه للكثير من الجدل والنقاش، واستطاع تقديم عرض (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) لسعد الله ونوس وفواز الساجر في ألمانيا الاتّحادية، وقدم القائمون عليه بياناً ثانياً للجمهور موضّحين فيه تعريفهم لمبدأ التّجريب واختلافه عن المبدأ الأوروبيّ: «المسرح التجريبي في معظم الأحيان بحث شكليّ نخبويّ، يرمي إلى شقّ ثغرة في الطريق المسدود الذي وصل إليه المسرح هناك، أمّا بالنسبة لنا، فالتجريب يعني البحث عن المسرح الذي يلبّي حاجاتنا الثقافية والتاريخية، يعني خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ السّياسيّ- والاجتماعيّ الرّاهن». [3]

---

(1) عصمت رياض، مجلة الأقلام، 1980، عدد 6، التجارب الجديدة في المسرح السوري.

(2) الكسان جان، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2012، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري.

(3) المصدر السابق

مسرح القطّاع الخاصّ:

أمّا عن دور القطّاع الخاصّ، وكيفيّة توظيفه في ميدان الثقافة في سوريا، فهو اعتباطي ولا يستجيب لأيّة خطط واستراتيجيات تقونن مساهمته ضمن أطر تشجيعيّة. فبحسب المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سوريا لعام 2014،»لا يوجد سياسة واضحة للقطاع الخاص التجاري، وتقتصر مساهمة القطاع التجاري على الدعم المادي الخجول بهدف دعائي بحت دون أيّة استراتيجية أو رؤية واضحة، ولا تقدّم الدّولة حوافز سوى معنويّة لتشجّع القطّاع الخاصّ على الإسهام في دعم النشاط الثّقافيّ؛ فالدولة هي الرّاعي الأوّل للقطاع الثقافي في سوريا، وهي القادرة على تطوير آليات العمل الثقافيّ ورسم سياساته بشكل أساسيّ، وتقوم بذلك عبر خطتها الخمسيّة التي حافظت على نظرتها للعمل الثقافي على أنّه قطاع خدميّ استهلاكيّ، ممّا جعل العمل الثقافي وسياسته مرهوناً بالعمل الحكومي، حيث لا يعتبر القطاع الخاص وتنظيمات المجتمع الأهلية شريكة في رسم السياسة الثقافية، إلا أنّ الخطة الخمسيّة العاشرة التي تزامنت مع استراتيجية الانتقال من نظام اشتراكيّ مركّز إلى نظام محتكم بمبادئ واحتياجات السّوق وضعت رؤية جديدة للقطّاع الثّقافي من خلال «العمل على إشراك القطاع الخاص، وتشجيع العمل الثقافي غير الحكومي ودعمه، وإعطاء المساحة لتنظيمات المجتمع الأهلي للإسهام في رسم وتنفيذ السياسات الثّقافيّة». حيث سمحت السّياسات الجديدة بإعادة النّظر بعمل بعض المؤسسات القائمة وتطويرها، وإعادة هيكلتها، وتدريب العاملين فيها، وجرى العمل على تطوير وتعديل القوانين والأنظمة القائمة التي تحكم عمل المؤسّسات الرّسميّة المعنيّة بالشأن الثقافي، وأُفسحَ المجال للمشاركة مع مؤسّسات القطّاع الخاصّ، ولكن على الرّغم من هذه التّشريعات والسّياسات يرى المراقبون أنّ هذه القوانين لم توضع في حيّز التّطبيق بشكل يرفع من سويّة مناخ العمل الثّقافيّ؛ لهذا نرى أنّ تجارب المسرح الخاصّ سرعان ما تنتهي بسرعة. ففي مقال لؤي حسين الذي كتبه عام 2008 يحاول شرح دور الدّولة السّوريّة في النّهوض بالواقع الثّقافيّ، يقول: «إلا أنّ السلطات الثقافية والسياسيّة عبر هذه الفترة اعتبرت أنّ هذا الدور يتمثّل في مركزة الثّقافة أو توحيدها، أو بتعبير أدقّ إنتاج ثقافة وحدانية. وكلّ ثقافة عداها هي ثقافة حضيضية أو غير سوريّة. وكان نهجها المعتمد لتحقيق ذلك منذ حين وحتى سنة **دمشق عاصمة الثقافة العربية** هو احتكار الثقافة، بعد تأميمها أسوة بتأميم واحتكار قطاعات أخرى كالرياضة والصناعة والإعلام. لتصير غاية فاعلية الدولة الثقافية

ليس إنتاج ثقافة ترضي التنوع المجتمعي السوري، بل تحقيقاً لمبدأ أن واجب الدولة النهوض بالواقع الثقافي»[1]. إذ إنّ موضوع رعاية القطاع الخاص، وتقديم الدعم له هو مسألة حديثة العهد بدأت بالظهور بعد عام 2000، فالراعي لا يقدّم له أيّة حوافز، وتقدّم دعمه بطيء جداً، كما لا تعدّ الشركات الخاصّة هي الرّاعي الوحيد للقطّاع الخاصّ؛ فالمؤسّسات الأهليّة والمدنيّة يحقّ لها رعاية الثّقافة بشكلٍ عام، إلّا أنّها كانت حديثة العهد حتى بداية الحراك عام 2011، وليس لدى أغلبها خطط واضحة تجاه القطاع الثّقافيّ بسبب غياب ثقافة العمل الأهليّ المؤسّساتيّ، إلى جانبها تنفق الهيئات والمنظّمات العربيّة والأجنبيّة على القطّاع الثّقافيّ، وهذا ما عوّلت عليه سوريا في تنفيذ خططها الخمسيّة فهي تسعى إلى توسيع قنوات التعاون الإنمائيّ، والاستفادة منه لجلب المزيد من الاستثمارات الأجنبيّة المطلوبة لتمويل عمليّة التنمية بحسب المسح الاستكشافيّ للسّياسات الثّقافيّة في سوريا، وعملت المراكز الثقافية الأجنبيّة على دعم القطّاع الفنيّ والثّقافيّ، ودعم الفنّانين الشباب والمستقلّين، إلى جانب بعض المؤسّسات المانحة الإقليميّة.

وكما ذكرنا سابقاً، كان للمسرح الخاص والفرق المسرحية المستقلّة نشاطها المسرحيّ من قبل تأسيس وزارة الثقافة، وعمدت وزارة الثقافة إلى ضمّ العديد من الفرق الخاصّة لفرقة المسرح القوميّ، حيث شكّلت فرقة المسرح القوميّ من اجتماع فرق النّادي الشّرقيّ والمسرح الحرّ، والنّادي الفنّيّ، وفرقة أنصار المسرح، وضمّت له بعض الفرق لاحقاً، ومنها فرقة الفنون الدراميّة للتلفزيون التي أسّسها رفيق الصبان، والتي غيّرت الأنماط التي كانت رائجة بالمسارح التّجارية ومنها الملّقن.

وتشكّلت فرق تحت رعاية واسم بعض الفنّانين، ومنها فرقة **الأخوين قنوع**، و**فرقة محمود جبر** التي قدّمت عروضاً كوميدية اجتماعيّة، وحاول عمر حجو ودريد لحام بفرقتهما **مسرح الشّوك** تسييس المسرح الكوميديّ الذي لاقى رواجاً وإقبالاً، ولكن بعد عرضه الثّالث **(براويظ)** قُوبل بالنّقد؛ بسبب تكراره الأشكال الفنيّة، والمضامين بحسب المراجعات والمقالات المذكورة عنه في تلك الفترة. وتلت هذه التجربة تجربة فرقة **(أسرة تشرين)** التي أسّسها دريد لحام مع نهاد قلعي برفقة الكاتب محمد الماغوط 1973 لتقدّم ثلاثة أعمال كوميديّة اجتماعيّة ساخرة باللهجة العاميّة، وأُعيد إنتاج هذه الأعمال وتقديمها للتّلفزيون السّوري؛ لتتموضع وتكرّس على أنّها النّموذج

(1) الحسين- لؤي، موقع ألف، ثقافة السوق الاجتماعي، 2008 https://aleftoday.info/article.php?id=59

الأوحد للمسرح الهزليّ الشّعبيّ، حيث أصبحت نموذجاً يُحتذى به في مسارح الهواة والتّجارب اللاحقة، فنرى تأثيرها قد امتدّ على الدراما التلفزيونية حتى، بالإضافة للإقبال الكبير الذي لاقته مسرحيات مسرح الشوك، حيث اعتمدت على الأسلوب البريختي ببناء الشخصيات والتغريب، إذ تعلّق الشخصيات على تصرّفاتها، وتُوجّه خطاباً مباشراً للجمهور، وتخرج عن سياق النّصّ، وتحت هالة الكوميديا الاجتماعيّة السياسيّة السّاخرة استطاعت هذه المسرحيّات توجيه انتقاداتها التي طالت تكوين المواطن/الإنسان والتعليق على تصرّفاته أكثر من توجيه النّقد للمنظومة، وهذا ما أصبح أسلوباً يُستخدم في الدّراما التّلفزيونيّة الكوميديّة حتى اليوم.

الفِرق والتجمّعات في التّسعينيّات وبداية الألفيّة الثّانية:

شهدت التّسعينيّات تنوّعاً بإنشاء الفرق، وبداية تكوّن التّجمعات الفنيّة مع ازدياد عدد خرّيجي المعهد العالي للفنون المسرحيّة، وتعدّد أقسامه واختصاصاته، حيث شهدت المرحلة محاولات لتوسيع النّشاط المسرحيّ، وتشكّل عدد من التّجارب منها فرقة **مسرح الحجرة** 1990 الذي أسّسه المخرج محمد قارصلي، وقدّمت الفرقة ثلاثة أعمال في سوريا، والأردن، وتونس. وعام 1996 أسّس الفريق **تجمّع موزاييك للإنتاج الفنيّ**، وقدّم أوّل أعماله (**لقا**) في اليابان، ثم (مونودراما **امرأة... نساء**) عام 2003 في سوريا وكندا[1].

كما أُسِّست فرقة كون المسرحيّة عام 2002، وهي فرقة مستقلّة أسّسها أسامة حلال التي أولَت اهتماماً خاصاً بمسرح الشّارع والعروض في الفضاءات البديلة. وأسّس نوّار بلبل ورامز أسود فرقة مسرح الخريف 2006 التي بدأت عروضها مع حلم ليلة عيد في دمشق، وشاركت مسرحيّتهما **المنفردة** في مهرجان أبوسترون في التّشيك، وترجم نصّ مسرحيّتهم **حلم ليلة عيد** إلى التّشيكيّة.

وأنشأ الكاتب التونسي حكيم مرزوقي **فرقة الرصيف** مع المخرجة رولا فتال 1996، وقدّمت ثلاث مسرحيات لتتوقف لاحقاً، وقدمت الفرق الخاصة أولى تجارب تأسيس فرق للرقص، ومنها فرقة نورا مراد «**ليش» للمسرح الحركيّ** التي أسّستها الراقصة والممثّلة عام 1999 ولا تزال قائمة إلى اليوم، وعام 2000 بدأت فرقة **إنانا** بمبادرة من الفنّان جهاد مفلح، وبعده بعام أسّس لاوند هاجو وعزة السوّاح فرقة **رماد**.

---

(1) النصار محسن، تجربة المسرح الخاص في سوريا: أعمال تحاور الواقع وتنتقده، (مرجع إلكتروني)، من موقع الهيئة العربية للمسرح.

ومع سياسة الانفتاح في بداية الألفيّة الثّانية شهد المشهد المسرحيّ السّوريّ تأسيساً لتجمّعات فنيّة تدعمها شركات تجاريّة خاصّة، ومنها تجمّع **أداد للإبداع المسرحي**، الذي كان بإدارة عابد فهد، و**تجمع سامة للإنتاج الفنيّ** الذي انطلق مع مسرحية **الرجل المتفجر** بدعم من شركة **إيبلا غروب للإعلان** بإدارة زهير قنوع.

وعلى الرغم من الانفتاح الذي شهده المشهد الثّقافيّ السّوريّ بعد الخطّة الخمسيّة العاشرة بقي عددٌ من الفنّانين غير قادرين على إنتاج أعمالهم، ولهذا شهدت المرحلة إنشاء تجمّعات فنيّة تنتهي بعد فترة قصيرة من ولادتها، مثل حال تجمّع سامة الذي قدّم ثلاثة عروض، وأعلن إفلاسه بعدها، وكان عدد من الفنّانين يعتمدون على التّمويل الذّاتيّ لأعمالهم، أو على مِنح دعم فنيّة مقدّمة من مؤسّستي المورد الثّقافيّ والصّندوق العربيّ للثّقافة والفنون- آفاق، وكانت المراكز الثّقافيّة الأجنبيّة توفّر دعماً لوجستيّاً لبعض النشاطات الفنية من تأمين أماكن للعروض وأذونات عرض.

ومع عرض سريع ومختصر لآليّات إنتاج المسرح في سوريا نستطيع فهم تأثير هذا القطّاع المركّب الذي كان محتكراً من قبل الدّولة ووزاراتها، وخلق بداخل هذا النظام ثغرات سمحت بأنواع إنتاج جديدة. فهذه الأرضية التي يمكننا من خلالها فهم المرحلة اللاحقة، وتأثير آليات الإنتاج المختلفة على شكل وممارسة المسرح في سوريا بعد الثورة حتى اليوم.

التّأليف المسرحيّ:

تعود أولى محاولات التّأليف المسرحيّ الموثّقة في سوريا إلى أبي خليل القبّاني (1833-1902)، «تأثر أبو خليل القباني بالمسرحيات التي كانت تقدّمها البعثات التبشيريّة الفرنسيّة في دمشق في ستينيّات القرن التّاسع عشر، وقدّم مسرحيّته الأولى ناكر الجميل التي اعتمدت على الحكايات الشّعبيّة، والتّراث العربيّ في دار جده»[1]. إنّ مسرحيّات القبّاني بمجملها تعدّ غنائيّة. وكتبت لأجل العرض وليس النّشر الورقيّ. وقد ألّف أبو خليل القباني ولحّن، وأخرجَ، وعلّم التمثيل، وترك خلفه نحو ثلاثين مسرحية، من أشهرها **هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب**، و**عفيفة**، و**لباب الغرام** وغيرها من النصوص المسرحية، وحاول استنباط شكل جديد دامجاً التراث العربيّ مع الفنّ الجديد ليلائم الذّوق السّائد.

(1) محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، ط1.

ونشطت الحركة المسرحية والفرق بين سوريا ولبنان ومصر بين الحربينِ العالميّتينِ، ونشطت معها حركة التّرجمة المسرحيّة، ومحاولات الكتابة المسرحيّة التي بدأت تبتعد عن نموذج القبّاني متأثّرين بما عُرّب وتُرجم من نصوص، وبدأ يظهر كتّاب مسرحيّون مثل معروف الأرناؤوط الذي ألّف مسرحيّة **جمال باشا السفّاح**، وعُرضت في دمشق، وعلى الرّغم من عدم توفر نص المسرحية إلا أنّه عرف عنها أنّها تتألّف من «ثلاثة فصول يتخلّلها مشهد خاص[1]».

ويمثّل عبد الوهاب أبو السعود، ومعروف الأرناؤوط وغيرهم من الكتّاب أوائل من كتبَ نصوصاً محليّة في سوريا عالجت قضايا سياسيّة آنيّة، ومنها مسرحيّة **تتويج فيصل** لأبي السّعود، ونشرت برفقة مسرحيّات أخرى له في سلسلة مسرحيّات أصدرتها دار اليقظة لاحقاً عام 1949، ويُلاحظ أنّ بدايات التّأليف المحليّ في سوريا كانت ذات نزعة وطنيّة، وطرحت أغلب النّصوص المؤلّفة مواضيع سياسيّة، بينما تندر النّصوص التي تُعالج قضايا اجتماعيّة، وهذا يرجع للفترة الزمنيّة التي ولدت فيها الكتابة المسرحية من خروج الأتراك إلى الاستعمار الفرنسيّ، وفترة ما بين الحربينِ، وصعود القوميّات العربيّة، وصولاً للنّكبة، والانقلابات السّياسيّة التي عاشتها سوريا، فكان الجوّ السّائد داعماً للتوجّه السّياسيّ، ممّا جعل المسرح الاجتماعيّ متأخّراً.

وفي الأربعينيّات زاد الاهتمام بمجال الكتابة المسرحيّة مع ظهور النّقد المسرحيّ والأدبيّ، وفي عام 1949 أُعلن عن أوّل مسابقة للكتابة المسرحيّة في مجلّة النقّاد، وكانت المسابقة تتضمّن جوائز ماديّة، وتتطلّب كتابة نصوص مسرحيّة تعالج قضايا اجتماعيّة فاز فيها كلّ من الكاتبينِ ممتاز الركبيّ عن نصّ **الحاجة كملا**، وحسيب كيالي عن نصّ **الصّديقان** بحسب عادل أبو شنب في كتابه التّوثيقيّ بواكير التّأليف المسرحيّ في سوريا. وفتحت مجلّة الصّباح الدّمشقيّة الباب أمام الكتّاب المسرحيين لنشر نصوصهم، فنشرت خمس مسرحيّات سوريّة فيها، وظهر كتّاب عُدّوا من الروّاد في الكتابة المسرحيّة مثل خليل الهنداويّ الذي ألّف ب**يغماليون**، المسرحية التي عادت إلى الأساطير، وكان توفيق الحكيم قد أعاد كتابتها قبله، وقوبلت تجربة الهنداوي بانتقادات منها ما كتبه الدكتور أحمد زياد محبك في بحثه حول التأليف المسرحي الذي نشر في مجلة الثقافة عام 1989، حيث صنّف كتابات الهنداويّ بالاتجاه الخطابيّ الانفعاليّ الذي راج بعد النكبة الفلسطينية، فالهنداوي بمسرحياته الأسطورية: «يعالج بها أفكار ذهنية متنكراً للواقع، وحاطاً من قدر الواقعية،

(1) أبو شنب، عادل، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1978، بواكير التأليف المسرحي في سورية ص 29.

-لكنه بعد نكبة فلسطين أخذ يهتم بالواقع ليعنى بالتاريخ والأسطورة مخلفاً أربع مسرحيات واقعية قصيرة، وهي طريق العودة، وتسع بنادق فقط، والفدائي الصغير حسن، وإنه سيعود[1]».

وبحسب أحمد زياد محبك ظهر الاتجاه المثاليّ الإنسانيّ في الخمسينيّات ليهتمّ بالواقع السّياسيّ الذي عاصره في فترة سياسيّة حرجة، وأبرز هذا الاتجاه البطولات الفرديّة في سبيل مبدأ قوميّ إنسانيّ هو التحرّر على الأغلب، ويمثّل هذا التوجّه الكاتب مصطفى الحلاج، ومن الاتجاهات التي ظهرت بعد تأسيس وزارة الثقافة هو الاتجاه الواقعي الانتقادي»وفي هذا الاتجاه يتم التعبير عن نقطة حادة، و إحساس بإحباط شديد، فتكشف القضايا السياسية في الواقع المحلي بجرأة باسلة، ولكن في يأس كبير، فلا أمل ولا رجاء، وليس ثمة غير الوقوف عند مظاهر الظلم من غير بحث عن أماكن للتصدي والكفاح[2]»، ويمثّل هذا الاتجاه سعد الله ونوس في بداياته، حيث قدّم في السّنوات التي يتناولها محبك في دراسته أربع مسرحيّات قصيرة (فصد الدم، ولعبة الدبابيس، والمقهى الزجاجيّ، وبائع الدّبس الفقير).

ويذكر فرحان بلبل نزوع المؤسسة الثّقافيّة في سوريا المتمثلة بوزارتها ومديريّاتها على تفضيل النّصّ الأجنبيّ على النّصّ المحليّ، حتى أواخر عام 1968، ويطرح إشكاليّة المخرج المؤلّف التي برزت في سوريا، فخلال النصف الأول من القرن العشرين عمد العديد من المؤلّفين إلى إخراج عروضهم، وإدارة فرقهم، ونجحت بعض التجارب منها تجربة مراد السباعي، إلا أنّ المحاولات اللاحقة في النّصف الثّاني من القرن لم تلق المكانة ذاتها مثل محاولة سعد الله ونوس إخراج مسرحية (رأس المملوك جابر)، وقُوبل بهجوم عنيف وامتنع عن إعادة التجربة، وعمل برفقة فواز الساجر على مشروع المسرح التجريبي ليخرج الساجر العروض، و«حاول ممدوح عدوان أن يشكّل مع محمود خضور ثنائياً يحاول من خلاله أن يتقدّم إلى الجمهور برؤيته السّياسيّة والفكريّة، لكن المحاولة لم تثمر نتائجها المرجوّة، وحاول رياض عصمت أن يقوم بإخراج بعض مسرحياته في بعض المؤسّسات الصّغيرة في مراحل متقطّعة، لكن تجاربه ظلّت ضمن نطاق ضيّق، ولم تستطع الاستمرار[3].»

(1) محبك، أحمد زياد، مجلة الثقافة، العدد 3، دمشق 1989، ص 7.

(2) محبك، أحمد زياد، مجلة الثقافة، العدد 3، دمشق 1989، ص 8.

(3) بلبل فرحان، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، من مقعد المتفرج-مقالات ودراسات في المسرح السوري في ثلث قرن، ص 368.

وكانت مرحلة مَأسسة المسرح في سوريا عام 1960 تعدّ انتقاليّة على صعيد الشّكل والمضمون والإنتاج، والملاحظ في الفترة الأولى من عمل المسرح القوميّ والمسارح الرّديفة أنّ حركة التّأليف المسرحيّ نشطت سواء أكان عن طريق النّشر في الدّوريّات، والمجلات وتخصيص أعداد للمسرح، والكتابة المسرحيّة «فمن خلال إحصاء النّصوص المسرحيّة الذي قدّمه الدّكتور (أحمد زياد محبك) في مجلّة الموقف الأدبيّ عام 1986 نجد أنّ المسرحيّات المؤلّفة بين عامي (1945-1985) قد بلغ عددها 342 مسرحية، منهم 96 نصاً ما قبل تأسيس وزارة الثقافة والمسرح القومي و 246 نصاً مسرحيّاً ما بين 1967 لغاية 1985، وهذا يعني أنّ عدد المسرحيّات المؤلّفة قفز إلى الثلاثة أضعاف[1].»

وغُيّب بعد النكسة بعض الكتّاب الذين اشتهروا قبلها أمثال خليل الهنداوي، وزهير ميرزا، وأحمد الشيباني، بينما صعد كتّاب آخرون بأشكال فنية جديدة مثل سعد الله ونّوس، ومحمد الماغوط، ومراد السباعي، وممدوح عدوان، وجان الكسان، ووليد إخلاصي، ورياض عصمت، وعلي عقلة عرسان... وغيرهم.

فوثّق جان الكسان الحركة المسرحية في المسرح القومي في كتابة المسرح القومي والمسارح الرديفة متحدّثاً عن وضع التّأليف في سبعينيّات القرن المنصرم؛ حيث أُلّفت وعُرضت أربع مسرحيات 1973 تتحدّث عن حرب تشرين وهي: كفر قاسم تأليف جان الكسان، والغرباء تأليف علي عقلة عرسان، وأيّها الإسرائيليّ حان وقت الاستسلام تأليف مصطفى الحلاج، ودمشق انتظرناك والحبّ جاء تأليف مجموعة معدّين، وأُلّفت مسرحيّات محليّة ومنها: الملك هو الملك، وسهرة مع أبي خليل القباني لسعد الله ونوس، والاثنتان أخرجهما أسعد فضة، ومسرحية الأقنعة لعلي عقلة عرسان، وقدّم بعض الكتّاب مسرحيّاتهم لأوّل مرّة، ومنها: فرحان بلبل الذي قدّم مسرحيّة **الممثلون يتراشقون الحجارة**، وأخرجها يوسف حرب، وكانت تجربة فريدة لمسرح العمّال في حمص وهي معالجة معاصرة للتراث، وقدّمت على خشبة المسرح القوميّ، وهي تجربة مسرح داخل مسرح تتحدّث عن واقع العمل ضمن الفرق المسرحيّة، وإشكاليّة القضايا القوميّة، وما يرغب الفنّان بتقديمه.

ومع التّأليف، كانت حركة الاقتباس وإعداد النصوص نشطة أيضاً، فإلى جانب الكلاسيكيّات التي

(1) حمو حمورية محمد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998، حركة النقد المسرحي في سورية، ص68.

يعرضها المسرح القوميّ قدّم ممدوح عدوان، ومحمود خضور مسرحيّة دون كيشوت، وبالفترة الزمنيّة نفسها قدّم ريمون جبارة اللبناني مسرحيّة الدون كيشوت على مسارح بيروت، وما يلفت النّظر تكثيف استخدام آليّة المسرح داخل المسرح في هذه الحقبة مع سعد الله ونوس، وفرحان بلبل، وممدوح عدوان.

بالإضافة إلى ذلك شهدت فترة السبعينيّات محاولات جديدة على صعيد الكتابة والإخراج، فكانت محاولات صنّفت وانتقدت تحت عنوان المسرح التجريبيّ؛ إذ لم تكن المحاولات الجديدة والتّجارب الخاصّة محلّ إعجاب كبير في الصّحافة والنّقد، ما ساعدَ بشكلٍ أو بآخر في تقصير عمر الفرق النّاشئة، كفرقة المسرح التجريبيّ مع سعد الله ونوس العائد من فرنسا، والتي قدمت **حفلة سمر من أجل 5 حزيران،** ولاقت إقبالاً جماهيريّاً، و**مغامرات رأس المملوك جابر** التي أخرجها سعد الله، ولم تنجح كما يصفها رياض عصمت في مقاله (**التجارب الجديدة في المسرح السوري الحديث)**[1]، وقدّم المسرح الجامعيّ تجارب جديدة بعد ما كان محصوراً في تقديم الكلاسيكيات ضمن قسم الآداب، وشكّل الطلبة فرقة من مختلف الكليّات، وقدّم مسرحيّات مثل **في انتظار اليسار** إخراج حسن عويتي، و**مهاجر بريسبان** للكاتب اللبناني جورج شحادة، وأخرجها خليل طافش، وقدّمت نصوص ممدوح عدوان، وأخرجت نائلة الأطرش مسرحية **في انتظار غودو** ول**يل العبيد من إعداد ممدوح عدوان،** التي «أوقفتها الرقابة قبل عرضها واعتبرتها مساساً بتاريخ الإسلام عبر تفسيرات متطرفة قد تحمل سوء الفهم والتأويل فيؤخذ على محمل طائفي لا تحتمله المرحلة، وهي في سبيلها لتحقيق إسقاط سياسي معاصر[2].»

وفي الثمانينيّات كثرت اقتباسات النّصوص الأجنبيّة مقابل التّأليف المسرحيّ، حيث في إحصاء لعدد المسرحيات المقدّمة في المسرح القوميّ أجراه رياض عصمت في كتابه التوثيقي (المسرح القومي والمسارح الرّديفة في القطر العربيّ السّوريّ 1959- 1989) قدم المسرح القوميّ في الثّمانينيّات 33 عرضاً مسرحيّاً منها 20 مسرحية من المسرح العالميّ، و5 مسرحيّات عربيّة، و 8 مسرحيّات محليّة.

حيث كانت فترة الثمانينيّات على الصعيد المسرحي فترة ركود، كما شبّهها العديد من النقّاد

(1) عصمت رياض، مجلة الأقلام، العدد 6: التجارب الجديدة في المسرح السوري الحديث 1980، ص 99.

(2) عصمت رياض، مجلة الأقلام، العدد 6: التجارب الجديدة في المسرح السوري الحديث 1980ص 100.

والكتّاب السّوريين، حيث يقول رياض عصمت في مقالة ضمن مجلة الفنون عام 2002 بعنوان بقعة ضوء على المسرح السوري: «لم يكن وضع المسرح السوري في حقبة الثمانينيات يسرُّ عدوّاً ولا صديقاً، ولكن صحوة مسرحية لاستعادة أمجاد الماضي بدأت منذ أواسط التسعينيات مبشرة بجيل جديد من المخرجين والممثلين، وإن كان الكتاب عملة نادرة[1]»، قدّمت في هذه الفترة بعض الأعمال التجريبيةة، **وكان لتأسيس فرقة المسرح التجريبي 1978 مع فواز الساجر وسعد الله ونوس أثراً على عروض هذه المرحلة، ومن**ها مسرحية **قصة موت معلن** للمخرج مانويل جيجي، وأعدّها القاص سعيد حورانية عن رواية غابرييل غارسيا ماركيز، وقدّم بها برسالة من صنّاع العمل حول المسرح التجريبي، وحول التجربة سواء تجربة النقل من رواية إلى مسرح، أو التجديد بأسلوب الإخراج، وإلى جانبه قدّم جهاد سعد مسرحيّة **كاليغولا** للكاتب ألبير كامو- وأعدّها وأخرجها.

كما قدّم فواز الساجر في الثمانينيّات عرضينِ مسرحيينِ، وأخرج عرض دفعة التخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية 1981، وكانت العروض التي قدّمها عروضاً تجريبيّة، فقدّم في 1980 عرض **ثلاث حكايات،** وهي ثلاث مسرحيّات من فصل واحد للأرجنتيني أوزوالد دراكون، أخرجها فوّاز السّاجر، مع فرقة المسرح التّجريبيّ، وهو كما يصفه رياض عصمت أفضل عرض في تاريخ فرقة المسرح التّجريبيّ: «حيث يجسّد أفضل طروحاتها الفنيّة والفكريّة، مستخدماً لغة تجريبية ملائمة للتواصل مع الجمهور العريض، ونسف البناء التقليدي للمسرح، وللتعامل القائم بين الفنان والجمهور، إنه مسرح الفرجة الشعبية حيث لا فاصل بين المنصة والصالة، بل حيث لا منصة، بل عرض يدور في الصالة نفسها في الأروقة التي تحيط بالمتفرجين»،[2] أُعدّ العرض من ثلاث مسرحيّات قصيرة من فصل واحد للكاتب الأرجنتيني أوزوالد دراكون تعالج موضوع استلاب الإنسان في المجتمع المعاصر من زوايا مختلفة.

ويجدر الذكر أنّ مفهوم التجريب كانت مقتصراً في هذه المرحلة على التجديد، والتجريب في ناحية شكل العرض، والعلاقة مع الجمهور وتطبيق الرؤية الإخراجية للكاتب، بينما لم تُمارس جهود نحو التجديد على مستوى النص المسرحي والكتابة المسرحيّة.

---

(1) عصمت رياض، مجلة الفنون : بقعة ضوء على المسرح السوري، 1 شباط 2002، ص 48.

(2) عصمت رياض، مجلة الآداب، العدد 6، سوريا- ثلاث حكايات تجريبية، 1 حزيران 1980، ص74.

فتوقف الساجر عن تقديم العروض لمدة سبع سنين ليعود بعدها، ويقدم عام 1988 عرض **سكان الكهف**، ليكون ختام أعماله المسرحية، وهو عن نص وليم سارويان.

وقد توفي فواز الساجر 1988 عن عمر أربعين عاماً بعد المشاركة في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية والتدريس فيه، وتعدّ تجربته مع سعد الله ونوس في فرقة المسرح التجريبي من أكثر التجارب التي حاول النقّاد دراستها، وتلقّت أصداء مختلفة؛ فمنذ عام 1976 قدّم الاثنان عدداً من المسرحيات محاولينَ البحث في هُويّة المسرح العربيّ، ومحاولينَ تأصيله، وإيجاد علاقة جديدة مع الجمهور لتناسب أهداف المسرح كما يراها كلّ منهما. فقدّمَا **يوميات مجنون** عن نص غوغول، وهو عرض مونودراما بطولة أسعد فضة، وقد ترك العرض العديد من التساؤلات التي نستطيع التماسها في كتابات رياض عصمت وفرحان بلبل عن المرحلة، حيث تمحورت أغلب الانتقادات حول تحديد ماهية مفهوم التجريب والاتهام بالنقل من التجارب الأوروبية. وعلى إثر هذه التجربة الأولى توجّه بعض المخرجين للتّجريب، وتقديم عروضهم، وبعضها حاز جوائز خارج سوريا، منها عرض **شوكولا** للمخرجة رغدة الشعراني، وعرض **فوضى** لعبد المنعم عمايري.

حيث برزت في التسعينيّات عدة أسماء جديدة قبل أن تتوجه للدراما التلفزيونية، مثل أيمن زيدان الذي قدم مسرحية **سوبر ماركت** الإيطالي داريو فو عام 1992، وأعاد تقديمها ثلاث مرات، منها عام 2021، فكتب رياض عصمت في مقال له في جريدة الفنون حول تجربة أيمن زيدان الذي غرق بالكوميديا على حساب الفن المسرحي إذ: «ارتبطت الكوميديا في أذهان عموم الجمهور بالإسفاف التهريجي، والإمتاع الرخيص عن طريق دغدغة المشاعر السياسية والجنسية معاً»[1] .

وقدّم عجاج سليم الذي تسلّم إدارة فرقة المسرح القومي **سفر برلك** و**الغول** تأليف ممدوح عدوان، و**يوم من زماننا** تأليف سعد الله ونوس، وقدم ماهر صليبة **صمت الكلام** عن تشيخوف، و**تخاريف** لمجموعة من المؤلّفين.

فيتحدث جوان جان مدير مديريّة المسارح والموسيقى في كتابه مسرح بلا كواليس عن إشكاليات المسرح في بدايات الألفية الثانية: «إذا ألقينا بقعة ضوء على المسرح السوري في السبع سنوات الأخيرة -1999، 2006- لتلمسنا ميلاً واضحاً إلى الاعتماد على النص المحلي، ونقصد بالنص المحلي ذاك النص الذي كتبه كاتب سوري، سواء اعتمد فيه على التراث العربي المكتوب أو

(1) عصمت رياض، جريدة الفنون، بقعة ضوء على المسرح السوري، العدد 14، 1 شباط 2002.

الشفاهي، أو على التراث المسرحي الأدبي الأجنبي[1]»، ولكن مع هذا لا نجد العديد من النصوص السورية، بل إنّ حركة الكتابة تراجعت تراجعاً كبيراً بعد التسعينيّات، وكثرت تجارب الإعداد عن نصوص أجنبية، والتي قوبلت بانتقادات واسعة بسبب التشوّه الذي يمكن إجراؤه على المعنى الأصليّ للنص.

وبعد عام 2006 بدأ مفهوم الدراماتورجيا بالانتشار، والذي لم يكن مستعملاً بكثرة قبل ذلك. وأتى هذا المفهوم مع بعض مدرّسي المعهد العالي للفنون المسرحيّة مثل ماري إلياس، وبعض الأساتذة الجدد العائدين بعد انتهاء دراستهم في أوروبا مثل أسامة غنم. وسيُوسّع في هذه المرحلة في فصل لاحق من البحث.

وقد طغى الاقتباس على المشهد المسرحيّ السّوريّ مقارنة بالتأليف في هذه الفترة، ومن المهم رصد ماهية الاقتباسات التي طغت على الحركة المسرحية؛ إذ تبدو معظمها منحصرة في الاقتباس من النصوص المسرحيّة العالميّة، ولم نجد الكثير من التجارب التي اقتُبست عن مواد وثائقيّة أو نثريّة. إضافة إلى أنّ هذه الاقتباسات تعود لنصوص مترجمة إلى العربيّة مع ندرة محاولة الاقتباس من نصّ غير مترجم.

وهذه الاقتباسات تنوّعت بين النّقل الحرفيّ إلى محاولات التبييء من خلال ايجاد معادلات محلية وراهنيّة مع المحافظة على الجوهر السّرديّ للنّص. وغلب على الاقتباسات محاولات تقليص الحجم في المجمل خاصّة مع النّصوص الكلاسيكيّة والضخمة. وربّما عادت تنويعات الاستلهام الحرّ للظهور في السّنوات الأخيرة لما بعد الثّورة.

وفي السّنوات العشر الأولى للألفيّة ظهر دور الدراماتورج، على الرّغم من غياب ذكره في معظم المراجع التوثيقيّة للمسرح السّوريّ قبل الألفيّة. وهذا المفهوم بدأ مع عروض لاقت رواجاً جماهيرياً كبيراً، كما عرض المهاجران للمخرج سامر عمران وللدراماتورج (آنذاك) أسامة غنم. وترافق ظهور وظيفة الدراماتورج مع عودة بعض أساتذة قسم الدّراسات المسرحيّة ممّن درسوا في أوروبا. وبالفعل فإنّ غالبيّة من عمل بصفة دراماتورج هو من خرّيجي قسم الدّراسات المسرحيّة بالضرورة. وهذا القسم الذي بقي لمدّة طويلة غير فاعل في المشهد المسرحيّ تعاظم

(1) جان جوان، مطبوعات وزارة الثقافة 2006، مسرح بلا كواليس- اطلالة على الحركة المسرحية السورية 1999-2006 ص 13.

دوره النّقديّ والنّظريّ. وكانت الدراماتورجيا وسيلة لاقتحام هذا القسم بجانبه النّظريّ نحو مساحة الممارسة العمليّة.

ووجب التّنويه أنّ الدراماتورجيا كممارسة كانت حاضرة بالتأكيد من قبل إذا عددناها فعلاً مختصّاً بالبحث عن الأسئلة الفكريّة، والسّياقات التاريخية مع صيرورة عمل تشككيّة دائمة، ورحلة في البحث عن المعنى. هذه العملية كانت حاضرة بالتأكيد ويؤدّيها المخرج، أو معدّ النّصّ أو الكاتب. ولكن وظيفة الدراماتورج كاختصاص ومسمّى وظيفيّ ظهرت متأخّرة ليكون مختصّاً بهذه العمليّة، ويأخذ طلاب الدّراسات المسرحيّة نصيبهم في الممارسة. ومع كثرة الاقتباسات أصبح للدراماتورج وظيفة أساسيّة في نقل النّصّ الأصليّ إلى سياقات محليّة ولغة راهنيّة. وأصبحت عملية التبييء جزءاً أساسيّاً لوظيفته.

وفي الأعوام العشر الأخيرة مع كثرة العروض الحاصلة على منح دعم ثقافيّ كان لخرّيجي قسم الدراسات نصيب وافر منها، ولهم حضور أساسي، بما أنّ أغلب العروض كانت مقتبسة عن نصوص أجنبيّة مسرحيّة. ونذكر إبراهيم جمعة، ومحمد إستانبولي، وكفاح زيني، ويزن الدّاهوك **وغيرهم، حيث أُتيحَت الفرص من ناحية الجهات الثّقافيّة المانحة أمام المسرحيين في الداخل السوري للحصول على تمويل، بالإضافة لوجود عدد كبير من خرّيجي الدّراسات المسرحيّة الجدد المستقرّين في سوريا، وكانت المنح الإنتاجيّة وسيلة تتيح لهم ممارسة المسرح في سوريا.**

حيث تعود ندرة وجود الكاتب المسرحيّ السّوريّ في هذه الفترة، والتحوّل إلى الاقتباس لأسباب عدّة، وأهمها غياب الحوافز: «إنّ المحفزات الموجودة لدفع الكاتب المسرحيّ نحو التطور تكاد تكون معدومة، وليس سراً القول أنّ ما يتقاضاه الكاتب المسرحي لقاء كتابته للنصوص المسرحية التي تعرض على الخشبة يكاد لا يسدّ الرّمق [1]»، وهذا عامل دفعَ العديد إلى الكتابة للتلفزيون الذي بدأ إنتاج الدراما فيه بالازدهار بعد دخول الشركات الخاصة بعد الألفيّة الثانية، ودخول شركات الإنتاج العربيّة، حيث أصبحت الدراما التوجّه الأوّل للفنّانين في سوريا، بينما لم يستطع الانفتاح الاقتصاديّ التأثير على دور المسرح، كما أثّر على دور الدراما التلفزيونية؛ حيث تشكّلت العديد من التجمّعات الفنيّة، وكانت دورة حياتها قصيرة، إمّا بسبب غياب التمويل، أو عدم النجاح، أو صعوبات العمل بشكل عام

(1) المرجع السابق ص 14.

وجديرٌ بالذكر أنّ حركة الكتابة قد نشطت بعد عدّة ورشات عمل أحدثها المجلس الثقافي البريطانيّ منذ عام 2004 مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، وقد أسهمت هذه الورشات بدعم عملية الكتابة؛ فوجهت ورشات مخصّصة لطلبة قسم الدّراسات المسرحيّة، القسم الذي عانى إهمالاً كبيراً منذ تأسيس المعهد، سواء على صعيد الاسم أوّلاً، أو على صعيد التخصّصات المتاحة لطلبته، فأقيم عدد من الورشات للعمل على تطوير النصوص المسرحيّة للكتّاب الشّباب بداية مع ورشة سبر الروح التي أقامها الكاتب الإسكتلندي ديفيد غريغ الذي أخرج مسرحية **دمشق،** وعرضت في سوريا عام 2009، وكانت الورشة نواة لمشروع استمرّ، وأُنتج خلاله تسعة نصوص لكتّاب سوريين، وامتدّ المشروع لستّة بلدان عربيّة أخرى، وكانت نهاية الورشات عروض قراءات مسرحية في سوريا مع عرض بعض النصوص المختارة على مسرح الرويال كورت في لندن، كذلك صدر عام 2008 مشروع الكتابة المسرحية الجديدة الذي صدر عنه (أنتولوجيا: مسرحيات عربيّة من الألفيّة الثالثة) في 2010 عن دار ممدوح عدوان للنشر، وكذلك «طبعت خمس من المسرحيات الناتجة عن مشروع الرويال كورت باللغة الإنجليزية بالتعاون مع دار نشر نيك هيرن [1]».

وتخلّل هذه الفترة مبادرات فردية مستقلّة تماماً مثل كتاب (حكايا الروح والإسمنت)، وهو أربعة نصوص مسرحيّة لكتّاب سوريّين معاصرين وائل قدور - وعبد الله الكفري- ومضر الحجي- وسومر داغستاني. وصدرت هذه المجموعة عن دار الفارابي في بيروت عام 2010، وهي نتاج ورشة عمل مع ديفيد غريغ. وقد قدّم كلّ من مضر الحجّي، ووائل قدور، وسومر داغستاني، وعبد الله الكفري أربعة نصوص مسرحيّة وصفها غريغ بكونها «قلقة ومشكّكة». ووجد كريغ نفسه مصدوماً «بالأصالة الصرفة والطاقة العاطفيّة المنطلقة من مجموعة مشاهد قدّمها كتّاب سوريون عن الحب والغضب والعائلة، «إضافة إلى أنّ نصوص هؤلاء الشّباب {...} تطرح أسئلة، وكانت مشاهد مسرحيّاتهم الأربعة التي كتبوها تضمّ شخصيّات رفضت توصيف العالم كما هو، حيث كانت هذه الشّخصيات ترى أنّ هناك عالمينِ في دمشق؛ واقعيّ، ووهميّ».

وكذلك نسّق المعهد السويديّ للدّراسات الدرامية، وبدعم من مؤسسة sida وأشرفَ على مشروع **المسرح الشاب الذي أطلقته الدكتورة ماري إلياس،** والذي هدف لتطوير التجارب المسرحيّة في سوريا عام 2008، وركّز فيه على إنتاج مسرحيّات لمخرجينَ شباب، وقدّم فيه عمر

(1) مسرحيات عربية من الألفية الثالثة، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع 2013، تقديم ليلى حوراني ص 7.

أبو سعدة نصّ عدنان العودة (**المِروَد والمكحلة**) الذي كتبه ضمن ورشات الكتابة المسرحية مع الرويال كورت.

وإذا ما نُظِر إلى حركة ومسار النّصّ المسرحيّ السّوريّ، فإنّنا نلحظ تأرجحاً مستمرّاً بين اعتماد النّصّ الأجنبيّ، وبين ظهور مراحل متقطّعة نشطت فيها الكتابة المحليّة: فبعد قصديّة المؤسّسة الرّسميّة تفضيل النّص الأجنبيّ حتى عام 1968 ظهر كتّاب مسرحيون جدد بعد النكسة، وفي ظلّ عدم ترحيب النقّاد بالحركات التّجريبيّة المرتبطة بالنّصّ ومحاولات تأصيله، وإثر كثرة النّصوص الأجنبيّة في الثمانينيّات مقارنةً مع النّصوص المحليّة، حافظت محاولات تبييء النّصوص العالمية على حضورها المتقطّع على الرّغم من ظهور مجموعة من الكتّاب الشّباب الذين شاركوا في ورشات كتابيّة بدأت مع المجلس الثّقافيّ البريطانيّ، ولم تنتهِ مع ورشات مؤسّسة مواطنون فنّانون.

وفي هذا السّياق يصعب تحديد مراحل انتقاليّة للنّصّ المسرحيّ السّويّ تبني تراكماً وبناءً لهوية ذات فرادة تتخطّى عمليّة التأثّر بمدارس المسرح العالميّة.

ومع ذلكمن الممكن رصد صفات عابرة للمراحل المتقطعة لحركة النّصّ المسرحيّ السّوريّ حتى مرحلة ما قبل الثّورة، ولعلّ أبرزها موضوعة التّرميز السّياسيّ من ناحية، والواقعيّة الانتقاديّة التي أُشيرَ إليها آنفاً، والتي تبدو انتقائية، وتسعى قدر الإمكان إلى تجنّب مقاربة التاريخ الحديث. وإن أشار الباحث أحمد زياد محبك في دراسته حول حركة التأليف المسرحي بين عام 1945 وعام 1967 إلى ضعف الاتصال بالواقع، وغلبة الميل نحو التاريخ والأسطورة، فإنّ كتّاب ما بعد النكسة سيقاربون الواقع بنفس انتقاديّ تغريبيّ أحياناً، وواقعيّ أحياناً أخرى، وغالباً ما سيلجأ إلى الحكاية الرّمزيّة للإشارة للواقع السياسي: يشير نص الغرباء لعلي عقلة عرسان إلى الحرب الإسرائيلية الفلسطينية عام 1948، من خلال تصوير القرويين وهم يسمحون لمجموعة من الغرباء بالتّخييم في بلدتهم. وعلى المنوال نفسه فإنّ محاكمة الرجل الذي لم يحارب (1970) لممدوح عدوان «تستخدم احتلال هولاكو خان للأراضي العربية كفرصة لمناقشة إخفاقات القادة العرب في حرب 1967، [و] حالة العرب. قبل الحرب وأثنائها، وتزايد عدد اللاجئين في العالم العربي»، بحيث ينتهي هذا الأخير بطرد أصحاب الأرض الأصليين.[1]

(1) إدوارد زعيتر، المسرح السياسي في سوريا، ص 78.

ويستبدل نص «قرية أكتوبر» لمحمد الماغوط تعقيدات الصراع العربيّ الإسرائيليّ بحكاية حول تأجيل حدث زواج بسبب سرقة كرم العريس على الرّغم من «وعود زعماء القرية باستعادة الأرض المفقودة».[1] يعيد فرحان بلبل، عبر نصّ «الممثّلون يتراشقون الحجارة». ومن خلال نمط المسرح داخل المسرح، بناء الأحداث التاريخية التي تجري في مكّة مع عبد المطلب بن هاشم، زعيم قبيلة قريش، في حقبة تزامنت مع ظهور الإسلام ؛ حيث غزا أبرهة الحبشيّ مكّة المكرّمة. وتتبنّى مسرحيّة بلبل شكل الميتا-المسرح، حيث تتقاطع ظروف وتحديات العيش اليوميّة للممثّلين -بما في ذلك الصراعات المالية، وقصصهم العاطفية - مع السرد التاريخي.[2]

وإذا ما رُجِع لنصوص السّنوات الأخيرة السابقة للحظة انطلاق الثورة، نلحظ توجُّهاً شبيهاً، وإن تغايرت أدواته بعض الشيء، في تحييد السياسي المباشر المحلي، وتجنب مقاربة التاريخ الحديث السوري في نصوص كتّاب الألفية الثانية. على سبيل المثال، في عام 2008 قُدم عرض «تياترو 1948»، وهو اقتباس عن رواية لفواز حداد التي تحمل العنوان نفسه، وصادرة عن دار رياض الريّس في بيروت. فبينما صُنّفت هذه الرواية بكونها رواية سياسيّة، وبينما رُكِّز في التعريف عنها في أكثر من موقع على تداخل الهامش التّخييليّ بالسرد السّياسيّ، وتاريخ الانقلابات في تلك المرحلة في سوريا، بحيث «يمتد الروائي في تياترو 1949 ليشمل فترة انقلاب حسني الزعيم»، وانقلاب سامي الحناوي ل»تستمر الدوامة ويتداخل الصراع بين السّياسيين والعسكر»[3] يصف مخرج العرض باسم القهار لصحيفة الخليج أنّ: «المسرحية تم إعدادها مع الكاتب وائل سعد الدين، وهي تتحدث عن هزيمة 1948، واحتلال وتقسيم فلسطين، وبقاء فلسطين في الضمير العربيّ الحيّ»[4]. بهذا المعنى، التاريخ السوري المعاصر عصيّ على المسرحة في النصوص المسرحيّة السورية التي كتبت في الأعوام السابقة للثورة، وغالباً ما يُستعاض عنه بنوستالجيا تاريخية. وهنا يبدو ظاهراً أثر العلاقة الشائكة مع التاريخ السياسيّ المحلّيّ من ناحية، وتقنينها لمساحات البوح، والسّرد من ناحية أخرى.

---

(1) إدوارد زعيتر، المسرح السياسي في سوريا، ص60.

(2) سلسلة أدباء مكرمون، في تكريم الفنان المسرحي فرحان بلبل: دراسات وشهادات، اتحاد الكتاب العرب 44 دمشق، 2003، ص 79.

(3) https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=lbb258215-241166&search=books

(4) https://2u.pw/MUjjLs1E.

وعلى الرّغم من ذلك، فقد جهزّت أعمال بعض الكتّاب الشّباب الأرضيّة لنصٍّ مسرحيٍّ مغاير بدأت ملامحه بالظّهور عن طريق حبكة تجعل من الذات محوراً لرؤية العالم، على سبيل المثال لا الحصر: نص «خارج السيطرة» لوائل قدور الذي يتطرّق لموضوعة جرائم الشرف عن طريق رحلة عزيز في البحث عن أخته عليا التي هربت مع زوجها إلى دمشق، مع خطٍّ موازٍ ينقل حوادث يوميّة من النّسيج المجتمعيّ عن طريق هيكليّة مشاهد متقطعّة، وشخصيات متفرّقة تلتقي بشكلٍ عَرَضيّ في حبكة النّصّ. وتعتمد حبكة نصّ «برونز» لمضر الحجي على تداخل زمنيّ يفسّر بشكلٍ متسارعِ الأحداثِ الرابطَ الذي يجمع الضابط أدهم بسجينه هاني وهو شاعر. وإنْ بدأ المشهد الأول بفعل التعذيب باستخدام السلك الكهربائي في الفضاء السجني، فإنّ العنف الناتج عن هذا المكان سيتحوّل إلى عنف ناتج عن علاقة غرامية تتقاطع فيها قصة الشخصيتين، بحيث يتحدّان في مصيرهما المفتوح على الخسارة والانكسار في نهاية العرض. فبعد استنفاد أدهم لكل السبل التي يتيحها منصبه لاسترداد «جلنار»، وهي امرأة أصيب بعشقها، وبعد أن فرض على الشاعر هاني كتابة قصيدة شعر، تتسارع في الفصل الثاني الأحداث باتصالات هاتفية متقطعة لهاني وأدهم مع جلنار، ليستنتج القارئ أنّ هاني تعرف إلى جلنار، ومارس علاقة معها بالسر. وإثر تتالي الأحداث، يسلّل الكاتب مادة «البرونز» بعدّها استعارة لتوصيف لون جسم «جلنار». اللافت في هذا النص القصير هو هذه الحميمية في التعبير، وهذا التداخل بين صورة البرونز على أنّه رمز إغراء وصلابة معاً، وتمثيلات المرأة في النص، ودمشق المدينة. فهذه المقاربة الواقعية السحريّة تتخللّها لحظات من الغرائبيّة، وفيها هامش من التناقضات بين القول والفعل؛ بحيث يتساءل القارئ إن كانت فعلاً الحكاية هي حكاية عشق لامرأة، أم هي حكاية تناقل عنف المدينة؟ فمعظم هذه النصوص لم يُصارّ إلى تقديمها عروضاً في الداخل السّوريّ، والمفارقة أنّ معظم الأسماء التي ذكرت في الفقرة قد غادت سوريا.

خلاصة:

قدّم هذا الجزء قراءةً للمشهد المسرحيّ قبل الثورة منذ عام 1960 حتى آذار عام 2010، مع التركيز على ثلاثة محاور أساسيّة: دور الجهات والمؤسسات الحكومية في تشكيل المشهد المسرحي، ومسرح القطاع الخاص، وحركة التأليف المسرحي.

ففي المحور الأوّل، نفّذنا نموذجاً من الحوكمة الثّقافيّة الذي يجعل المؤسسة الرسمية المؤطّر

الأساسيّ لمفهوم الثّقافة، وبالتالي المسرح ضمن قيماً تعزّز القومية العربية، والأيديولوجيا، كما تمت الإضاءة على مركزية الممارسة المسرحية تحت مظلة مؤسّسات القطاع الرسمي التي توزعت بين وزارات عدّة. وكان لافتاً في هذا السياق تجربة المسرح التجريبي الذي أسّسه سعد الله ونوس تحت إشراف وزارة الثقافة، والذي سعى إلى كسر الأعراف التّقليديّة للمسرح من ناحية، وإلى بناء تباينٍ مع نخبويّة المسرح التجريبيّ عامةً، بإجراء محاولة خلق مسرح أصيل يلبّي الاحتياجات الثقافية.

وفي المحور الثاني المتعلّق بالقطاع الخاص، أشرنا إلى غياب السّياسات والاستراتيجيّات الواضحة في تحفيز دور المؤسّسات غير الحكومية، وإن وجدت بعض المراسيم فهي لم توضع في حيّز التنفيذ بعد. كما قُدّم عرض للفِرق والتجمّعات الفنيّة التي شاع وجودها في التّسعينيّات إثر سياسة في بداية الألفيّة الثالثة، ولكن لم يكتب لمعظمها الاستمرار.

وفي المحور الثالث والأخير، رُكِّز على حركة التّأليف المسرحيّ، وشهدت مرحلة الستينيّات (ما بعد مَأسسة المسرح) نشاطاً ملحوظاً بحركة الكتابة مقارنةً مع ما قبلها على الرغم من العمر القصير لتجربة المسرح السّوريّ بعد الاستقلال. وشهدت الثّمانينيّات ركوداً في حركة التّأليف مع تصاعد حركة الاقتباس من نصوص عالمية. أمّا التّسعينيّات فكان للمعهد العالي وخرّيجيه السطوة الأكبر فيها مع خروج العروض إلى الأماكن البديلة، وتنوّع نسبيّ في التجارب، وبقي الاقتباس عن نصوص عالمية مسيطراً على مشهد المسرح السوري. وقد تبيّن أنّ هنالك ميلاً منذ الستينيات وحتى السنوات السابقة للحظة الثورة، إلى تحييد السياسي المحلي، بحيث يصبح التاريخ السوري عصيّ على المسرحة.

حيث تساهم هذه المحاور الثّلاثة في تشكيل أرضيّة عامة لفهم الفصول اللاحقة في هذه الدّراسة، لا سيّما فيما يتعلّق بسؤال التبدّلات الجماليّة الحاصلة، وأطر المراوحة والتفاوض الجديدة مع السلطة ما يسهم أيضاً بربط هذين السؤالين مع الإطار النظري لعدّة ولاءات. ويشكّل مرجعاً يمكن البناء عليه فيما يلي؛ أي في الفصل الثاني، حيث سيصار إلى عرض تحوّلات المشهد المسرحيّ في السّنوات العشر الأولى اللاحقة للثّورة مع التركيز على حركتَي التّأليف والإخراج.

الفصل الثاني

لم يتوقّف الإنتاج السّوري في أيٍّ من سنوات الثّورة والنّزاع المسلّح وصولاً إلى عام 2021.

وعلى الرغم من اندلاع الثورة السورية، التي سرعان ما تحوّلت إلى نزاعٍ مسلّح، فحرب أهلية-إقليمية؛ إذ آثر العديد من الفنّانين السّوريين ضمان استمراريّة مسرحية/أدائيّة للحظة ما قبل الخامس والعشرين من آذار، بينما فضّل عدد آخر الانكفاء عن الفعل المسرحيّ.

ومن خلال اطلاعنا على العروض المسرحية داخل سوريا خلال السنوات العشر الأخيرة عبر ما أُرشِف ومن بعض الدراسات والمقالات، وجدنا أنّنا أمام اتّجاهين إنتاجيين مع بعض الاستثناءات: الأوّل العروض الحاصلة على مِنح المنظمات الثّقافيّة خارج سوريا، وهنالك عروض مديريّة المسارح مع بعض العروض المستقلّة تماماً.

ويظهر المسح البيبليوغرافي الذي أجراه الباحث إبراهيم العاقل، والذي يركّز على المسرح السوري داخل أوروبا دون إهمال الداخل السوري، أنّ أول عرض بعد آذار 2011، كان «أبو شنار» لزيناتي قدسيّة، وهو من إنتاج وزارة الثقافة، ومديرية المسارح والموسيقى. كما أعاد سامر عمران تقديم مسرحية المهاجران في تموز من العام ذاته.[1] وقدّمت، في السنوات الثلاثة الأولى للثورة، بعض العروض لفنّانين سوريين غادروا البلاد، وتميّزت بكونها عروضاً شبابيّة ومستقلة – محترفة أحياناً وهاوية أحياناً أخرى- نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الثورة غداً تؤجل إلى البارحة للأخوين ملص ضمن ما يسمى تظاهرة مسرح الغرفة، والتي أسّسها الأخوان ملص؛ بسبب عدم قدرتهما الحصول على موافقات للعرض على خشبات المسرح القوميّ. وبالفعل قدّمت هذه المسرحية في منزلهما الكائن بحي التجارة، ولم يتجاوز عدد الجمهور في كلّ عرض عشرين

(1) د.م، مسرحية المهاجران في دمشق 2011 https://alghad.com/story/511211

مُشاهداً. شملت هذه الظاهرة عرض الجدار الذي قدم داخل منزل في المزة، والمقتبس عن الجدار لِـ جان بول سارتر من إخراج محمود الطويل، وكتابة كفاح زيني، وغيرها من العروض التي يتعذّر ذكرها. ومعظم العروض التي ذكرت كانت لها إشارات سياسيّة واضحة؛ فعرض الأخوين ملص تناول فرضيّة تحقيق بين ضابط سنيّ ومتظاهر علوي. أمّا عرض الجدار تحدّث عن الإعدامات الجماعيّة مستخدماً كلمات حريّة وثورة. وقد تجاوزت هذه العروض الأطر الرّقابية؛ بسبب أدائها خارج مؤسّسات المسرح الرّسميّة، ودون موافقتها أساساً.

كذلك ظهرت عروض ذات إشارات سياسيّة كما مسرحية جثّة على الرصيف (عن نص لسعد الله ونوس) من إخراج أسامة حلال الذي قدّمها في قاعة متعدّدة الاستعمالات في دار الأوبرا، بعد أن قُدّمت عام 2006 في نفق مشاة فارس خوري، وتضمّنت إشارات سياسيّة معارضة ساهمت في مغادرته سوريا.[1]

وفيما يلي، وقبل قراءة عدد من الأعمال وتوجّهاتها الإخراجية، وقبل الاطلاع على اشتغالات النصّ السوري بعد عام 2011، يبدو ضرورياً فرد بعض الصفحات لتقديم نظرية ديانا تايلور حول مفهوم الولاءات المتعددة، واستراتيجيات المضاعفة دون إغفال إعادة تموضع، واستخدام هذه النظرية في السياق السوري والأسباب الداعية له.

الولاءات المتعدّدة واستراتيجيّة المضاعفة والبقاء على الحال نفسه

يركّز عمل ديانا تايلور «الأرشيف والريبيرتوار» على ذخيرة الذاكرة المجسّدة embodied-المنقولة في الإيماءات، والكلمة المنطوقة، والحركة، والرقص، والأغنية، والعروض الأخرى - حيث تقدّم منظورات بديلة لتلك المستمدّة من الأرشيف المكتوب، وهي مفيدة بشكلٍ خاصّ لإعادة النّظر في كيفيّة بناء مسارات تاريخيّة وتأريخيّة مغايرة. وتعود تايلور للمعتقدات العبر-ثقافية trans-cultured beliefs ومنها طقوس الحج الدينية التي تجمع عناصر من أنظمة عقائديّة مختلفة؛ إذ تشير أنّ الطقوس الأدائيّة للسكّان الأصليين قد نُقِلت وأُعيدَ إنتاجها ضمن النّظام الرّمزيّ المصمّم للقضاء عليها، وتعني بذلك الكاثوليكيّة الرّومانيّة، حيث لم تحدث عمليات النقل

(1) تل، سامية. «جثة على رصيف دمشق وجثة على رصيف بيروت»
https://2u.pw/MRBP1kXC

فقط ضمن التوترات المضطربة بين الأنظمة الدينية، ولكن داخل الأنظمة الدينية نفسها[1]. فعلى الرّغم من نجاح القساوسة في استقطاب معتنقين جدد من السكّان الأصليين للكاثوليكيّة، إلّا أنّ الأخيرين تمكّنوا من عبادة آلهتهم القدامى، ولكن بشكل جديد. وبهذا المعنى، تقترح تايلور مصطلح «العروض المتعدّدة-الكودات» (multi-coded performances): في المكسيك ثمّة تلّة أطلق عليها الأوتوختونيون اسم

Tepeacac ويسمّيها الإسبان Tepeaquilla، والآن يُطلق عليها اسم سيدة Guadalupe ؛ في هذا المكان يوجد معبد مخصّص لأمّ الآلهة، الذي أطلقوا عليه اسم Tonantzi؛ أي «أمنا»؛ وهناك قدّموا تضحيات كثيرة لتكريم هذه الآلهة، وأتوا إليها من جميع مناطق المكسيك، وقدموا العديد من القرابين، وجاء الرّجال والنّساء والشبّان والشّابات إلى تلك الأعياد؛ وكان هناك تجمّع كبير من النّاس في تلك الأيام، وقالوا جميعاً دعونا نذهب إلى عيد Tonantzin، والآن بعد أن بُنيت كنيسة سيدة غوادالوبي هناك، ما زالوا يسمّونها Tonantzin ...».

وهي مقصد لهم على الرّغم أنّه يوجد في كلّ مكان العديد من كنائس السيدة العذراء التي لا يقصدونها. فبهذا المعنى أيّ فعل قد يكون مؤشّراً لإخلاصٍ مزدوج لقديس كاثوليكي، في حين أنه يبني ولاءً مستتراً في الوقت نفسه للآلهة السّابقين. وفق تايلور ثمّة «أفعال نقل» (acts of transfer) تعمل من خلال المضاعفة (doubling)، والتكرار (replication) والانتشار (proliferation)[2]. وتقدّم تايلور الأيقونات الدّينيّة للعذراء كمثال للمضاعفة، بحيث تظهر تشكيلات عدّة لها في اللوحة الواحدة. ومن خلال «استراتيجية المضاعفة، والبقاء على الحال نفسه» التي تتيح هامشاً من التحرّك الذي يقابله الثبات، نستطيع قراءة قصّة محدّدة جدّاً من القمع وإعادة الابتكار.

ولئن كانت مفاهيم تايلور تنطلق من تناقل المعارف، والكودات الجسديّة بين عالم النّصّ وعالم الذاكرة المجسّدة، وبين الطّقوس الأدائيّة، وعوالم الخشبة، فإنّ مفهوم

«الولاءات المتعدّدة، واستراتيجيّة المضاعفة، والبقاء على الحال نفسه» (multiple allegiances and the strategy of doubling and staying the same) لديانا تايلور (Diana Taylor) قد

(1) Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. p 44.

(2) المرجع نفسه، ص. 46

يُشكّل مساحة استكشاف وفهم مغايرينِ لموقع وتجربة عدد كبير من فنّانات وفنّاني الداخل السوري الذين واظبوا على إنتاجهم الأدائيّ/المسرحي، ولو بصورة متقطّعة طوال عشر سنوات.

وهنا كما ذكرنا سابقاً نستعير مصطلح ديانا تايلور، ونضعه في غير سياقه للإشارة إلى هامش التّفاوض والمراوغة مع السّلطة التي تتحكّم بمعظم أطر إنتاج الفنّ دون السقوط في فخّ ثنائية الولاء للنّظام والمعارضة له؛ إذ نرى أنّ هذا المصطلح قد يجنّبنا ثنائيّة تزيد من الشّرخ بين الفنّانات والفنّانين السّوريين، بينما مستوى التّعقيدات الذي يحيط بعملية الإنتاج المسرحيّ في ظلّ نظام ديكتاتوريّ أكثر تعقيداً من خلق ثنائيّات إلغائيّة.

ويشير المؤرّخ المشرقيّ ماكس فايس في كتابه (إستيتيقيا الثورات: التاريخ الثقافي لسوريا البعثية) (Max Weiss *Revolutions Aesthetic: a cultural history of Baathist Syria*) (2022) إلى الثورة الثقافية الأسد-بعثية التي وضعت تصوراً ونفذت ونشرت، ولو بشكل عشوائيّ في كثير من الأحيان «أيديولوجيّة جماليّة جديدة، استندت إلى أنماط متداولة من الالتزام الفنيّ مع رسم اتجاهات جديدة لفكر ثقافيّ سوريّ عروبي {...}. وقد جُنّدت مؤسّسات الدّولة، ونخب النّظام لإعادة تشكيل الثّقافة السّوريّة من خلال جماليّات السّلطة «التي كانت تعتمد، وفقاً لفايس على لغات تواصليّة «تتحدّث إلى» و«تخاطب» توجّهات الأخيرة. ويضيف فايس أنّه «على الرّغم من الجهود الكبيرة المكرّسة لبناء الدولة والأمة، لم يستطع النّظام السّوريّ السيطرة على المجالات الثّقافيّة والفكريّة بالكامل؛ إذ تم التعبير عن الرّؤى الفنيّة المتنافسة، والمفهومة من حيث جماليات المقاومة، وجماليّات التّضامن من خلال ما أسمّيه «التحدث ضدّ» و«التحدّث معه»، وبالتالي تعايشت مع سلطة النظام، وثقافة الدولة بطرق ليست بتلك السهولة، ولكنها كانت في بعض الأحيان خالية من الاضطراب بشكل غير متوقع».[1]

(1) Asadist-Baʿthist cultural revolution entailed the conceptualization, dissemination, and (often haphazard) implementation of a new aesthetic ideology, one that drew on existing modes of artistic engagement while also charting new directions for Syrian, pan-Arab, and Third Worldist cultural and intellectual life. State institutions and regime elites were enlisted to reshape Syrian culture through an aesthetics of power that hinged on communicative languages that I characterize as speaking-to and speaking-for. Despite the substantial efforts dedicated to state- and nation-building, the Syrian regime could never completely capture the cultural and intellectual fields. Competing artistic visions, comprehensible in terms of =

وضمن هذه الخصوصية في السياق السياسي الفنيّ السّوريّ الذي أشار إليه فايس، أُعيدَ تموضع نظريّة تايلور. وهنا تتحوّل الولاءات المتعدّدة واستراتيجيات المضاعفة بين الغازي والمغزو – أو بين المستعمِر والمستعمَر- إلى تكتيكات تفاوض داخليّة محليّة بين سلطة قمعيّة مسيطرة على أدوات الإنتاج، وقادرة على تأطير حدود البوح بما يخدم مصالحها، وقدرات فنيّة قادرة على تقديم إنتاج تحت هذه المظلة وسعيها إلى الخروج من مظلة تأطير البوح. وإن كان شبه مستحيل كسر منظومة الرّقابة، وتأطير مساحات التّعبير، فمن الممكن خلق مساحات قد تكون مغايرة عن النّسق السّائد الفنيّ.

ومن ناحية أخرى، من الممكن فهم الولاءات المتعددة، واستراتيجيّات المضاعفة بعيداً عن ثنائيّة السلطة ومن يعارضها، وذلك من خلال التّركيز على جماليّات الأعمال الفنيّة نفسها. فبهذا المعنى تظهر الولاءات المتعدّدة ضمن أدوات النّصّ والعروض التي تحافظ نوعاً ما على هامش من أيديولوجيا جمالية تابعة للمؤسسة الرّسميّة، أو تتنصّل منها في صراع مع جماليّات مغايرة حاولت دوماً إيجاد مكان لها.

فإذا ما قارنّا جماليات فايس المتصارعة بين الأيديولوجيا الجمالية الأسد-بعثية والجماليات المغايرة التي تحاول أن تثبّت متنفساً لها مع مفهوم الولاءات المتعددة واستراتيجيات المضاعفة والبقاء على الحال نفسه، من الممكن استنباط تفريعات متعدّدة ومتناقضة لمصطلح تايلور؛ ذلك لأنّ عبارة «الولاء» قد تُفسَّر تحت إطار الوفاء الاختياريّ للمنظومة الحاكمة والتّماهي معها، ومن الممكن العودة بالـ»ولاء» allegiance إتيمولوجياً إلى تعريف القرن الرابع عشر، حيث يفسّر المصطلح بالروابط و/أو الالتزامات التي يخضع لها الفرد الخاضع لسلطة ومؤسّسات الحكومة، أو أيّة جهة ذات سيادة معيّنة.[1]

وبما أنّ الشّيء بالشّيء يُذكر، ينطلي التناقض بين ولاء يتماهى مع السلطة، وولاء يفترض الخضوع قصراً، والتفاوض مع السلطة على الجزئية الثانية لمصطلح تايلور «البقاء على الحال نفسه»؛ إذ يحصر تفسيران لهذه الجزئية بين مراوحة تثبت أيديولوجيا جمالية أسد-بعثية،

= the aesthetics of resistance and the aesthetics of solidarity, were articulated respectively through what I term speaking-against and speaking-with and therefore coexisted with regime power and state culture in uneasy but sometimes unexpectedly untroubled ways.

(1) https://www.etymonline.com/word/allegiance

وبين مراوغة تبتكر مساحة إبداعيّة مغايرة تحافظ على هامش الانسجام مع الذّات والقناعات الشّخصيّة.

وهنا من المفيد التّمييز بين مستويين أساسيين في استخدام، وإعادة توجيه مصطلح تايلور في إطار البحث الحالي:

المستوى الموجب للولاءات المتعددة، واستراتيجيات المضاعفة، والبقاء على الحال نفسه: ينبئ هذا المستوى بولاءات تحاكي خطاب السلطة، واستيتيقيا أيديولوجية أسد-بعثية، وتعيد إنتاج الأدوات الجماليّة ذاتها على الخشبة على أنّه فعل استمرار للخطاب نفسه.

ومن المهم أن نذكر هنا أنّنا لا ننظر إلى مصطلح «المستوى الموجب للولاءات المتعددة» على أنّه مصطلح تقييمي ينتقص من قيمة العمل الفنيّ، أو من جهود الفنّانة أو الفنّان. وإنّما نختار هذا التوصيف؛ للإشارة إلى تطابق أو تقاطع مع جماليّة السّلطة، وبمعنى هذا التطابق، فهو موجب.

المستوى المتعدّي للولاءات المتعددة واستراتيجيات المُضَاعفة، والانسجام مع الذات:

في هذه الحالة يتعدّى الولاء محاكاة استيتيقيا السلطة لصالح ولاءات من نوع آخر، قد يتبع إحداها الولاء للمكان، أو المدينة بصفتهما حالة تتنصّل عن كيان السّلطة، أو الولاء لأهل المكان وللمعتقدات الشّخصيّة أو الفنيّة التي قلّما ظهرت على المسرح السّوريّ قبل عام 2011، والتي قد لا تتماهى بالضّرورة مع الأيديولوجيا الأسد-بعثية والتي في الوقت نفسه تنأى قدر الإمكان عن ثنائية الموالاة والمعارضة، ما يشكّل حالة مزدوجة تفرض توتر العلاقة وتواترها مع أجهزة السلطة القمعية. من ناحية أخرى قد يعيد المستوى المتعدّي للولاءات المتعدّدة استخدام الأيديولوجيا الجماليّة في سياق مغاير يبنى على ما سبق، ولكنّه في الوقت نفسه يقدّم طرحاً منفصلاً ومغايراً كما سنرى في الصفحات التالية. ففيما يلي سيُركّز على بعض التوجّهات الإخراجيّة التي تعيد تشكيل أدوات ما قبل عام 2011.

التوجّهات الإخراجيّة: جماليّة القلّة

يصعب تشكيل فهم مكتمل للتوجّهات الإخراجيّة التي واكبت السّنوات العشر اللاحقة للثورة. بينما تؤدي الأزمات – أكانت سياسية أم غيرها– أحياناً إلى تبدّل ما في الشكل الفنيّ المسرحي، وإلى ظهور أشكال مسرحية جديدة، قد يكون متعذّراً رصد كليّة هذه الحركة مع قلّة الموادّ

التّوثيقيّة للعروض في تلك المرحلة، وعدم القدرة على مواكبتها أو توثيقها من ناحية، ومع عدم توافر الدّراسات المسهبة التي تختصّ بالجماليّات الإخراجيّة في سوريا؛ لذا فإنّ الحالات التي رُكّز عليها في الجزأين الثاني والثالث من البحث هي حالات محصورة بعروض، إمّا شُوهِدت عن طريق توثيق فيديو، أو الاطّلاع على النص الكامل، أو استُعين بمقالات متعدّدة للعرض نفسه بحيث تقدّم، إذا ما جُمعت، توصيفاً وافياً للعروض. وستقدّم الصفحات المقبلة عرضاً، للأعمال التالية: هستيريا (2014) (تأليف وإخراج جهاد سعد)، مسرحية (2021) (إخراج فرح دبيات)، عن الحرب وأشياء أخرى (2014) (عروة العربي)، وليست أنا (2021) (إبراهيم جمعة)، هنّ (إخراج آنا عكاش)، وهي أعمال معظمها احترافيّ باستثناء تجربة جهاد سعد، وهي تجربة بدأت كمشروع تخرّج طلاب قسم التمثيل ولكنّها قدّمت لاحقاً بعيداً عن هذا الإطار للجمهور العريض في سوريا، وبيروت والولايات المتّحدة.[1]

وبالعودة إلى روابط فيديو لعدد من المسرحيات والعروض – التي إمّا شُوركت من قبل عدد من الفنانات أو الفنانين، أو توافرت على الشبكة العنكبوتية- ما زالت وظيفة المخرج معتمدة بشكل عام على النص المسرحي بصفته ركناً أساسياً يُنطلق منه، والعودة إليه لبناء العرض – سواء أكان التوجه الإخراجيّ واقعياً أو تغريبيّاً بريشتياً. إذا ما عدنا إلى العروض التي أُنتجت بعد 2011، يتبدّى معظم ما جرى الاطّلاع عليه،كعروض تجعل من النص المسرحي ركناً أساسياً سواء كانت الرؤية الإخراجيّة وفيّة لأغراض الكاتب، أو سواء أُوِّل هذا النّص، أو كان مقتبساً بمعاني مغايرة. والعرض المسرحي/الأدائيّ الذي يبدأ من الخشبة إلى النص محدود جداً، باستثناء عرض الدادا ضد الدادا لكل من عمار المأمون، وكفاح الزيني والذي اعتمد كلياً على حالة الارتجال، وباستثناء تجربة «هنّ» لآنا عكاش، وعرض «هستيريا» لجهاد سعد حيث «تخلّى (الأخير) عن النص، وأعمال نورا مراد التي جعلت مساحة للنّص ضمن ارتجالات عروضها الأدائيّة الراقصة.[2] ويمكن القول أنّ عدداً لا يُستهان به من الإنتاج السّوريّ ارتكز بشكل عام على نصوص مسرحيّة تنتمي إلى الريبيرتوار المسرحيّ العالميّ في محاولة لتبييئها ضمن سؤال الآن\هنا.

---

(1) http://syria-news.org/var/articlem.php?id=31168 دون مؤلف، «جهاد سعد يحمل هستيريا الى أميركا»، سيريانيوز.

(2) يضاف إلى ذلك تجارب أسامة حلال قبل مغادرته سوريا عام 2014 المعتمدة على تقنيات الكتابة الجماعية مثل عرض سيلوفان.

وطغى التقشّف في الإمكانات على هذه العروض، لا سيّما في الاشتغال البصريّ، والصّوتيّ، أو التّقنيّ للعرض، وبقي النّص وأداء الممثّلة أو الممثّل العمادَينِ الأساسيينِ للعرض، إذا ما نُظِر إلى المشهد العام لهذه العروض. ويمكن القول أنّ هنالك انقساماً عامودياً بين مسرح واقعيّ، وآخر تغريبيّ بريشتَي يشطرهما بشكلٍ أفقيٍّ التقشّف، الذي يتمظهر في عروض على شاكلة «جماليّة القلة»، وفي عروض أخرى على شاكلة «شحٍّ فرجوي». وبينما تتوافر في الأولى شروط إشباع احتياج جماليّ معيّن، يصبح التقشّف هنا عاملاً مساعداً لخلقٍ مغاير، ولا تسمح الثّانية إلا بالوقوع تحت وطأة التّكرار بصفته نقصاً يبرز التقشّف فيه بشكل واضح.

ولا يمكن فصل «جمالية القلّة» و«الشح الفرجويّ» عن الظروف الاقتصادية والسياسية التي يمرّ بها معظم منتجي وعاملات وعاملِي المسرح في سوريا. ذكر المخرج مجدي المقبل[1] أنّ الديكور يتم تناقله بين العروض؛ لأنّ إمكانيّة تصميم وتنفيذ ديكور خاص بكلّ عرض غير متوافرة. ومن السّهل جداً إسقاط أزياء لعرض يعود زمنه الدّراميّ، أو زمن عرضه لعام 2009 على عرض يتمّ تنفيذه اليوم ما لا يتناسب مع متطلبات الأخير دراماً. يضيف مقبل أنه لم يتمّ تحديث أجهزة الإضاءة في دمشق منذ عام 2005، ويوجد ميكسر إضاءة واحد يتم استعارته بين الفنّانين في كلّ دمشق.[2]

كما لا تسمح البنية التحتية المتوافرة لترجمة رؤيا المخرج بمشهديّة تعتمد بشكلٍ كبير على التّقنيات، أو على الاشتغال البصريّ، وبالعموم فإنّ معظم الميزانيّات لا تتجاوز بضعة آلاف الدولارات بحالات المنح المقدّمة من المؤسّسات، والمنظّمات الثّقافيّة، أمّا فيما يخصّ إنتاجات مديريّة المسارح فلا تتجاوز الأرقام الألف دولار؛ لذلك لا يمكن التفكير بإنتاجات وعروض ضخمة. وهنالك استثناءات كما عرض (الطّريق إلى الشّمس 2015) الذي أُنتج بمناسبة عيد الجيش السّوريّ، وأخرجه ممدوح الأطرش، بحيث اعتمد على ضخامة الإنتاج على الرّغم من رداءة العمل على المستوى الفنّي، كما ذكر في مقالة عن العرض في صحيفة السفير.[3]

وما زال المسرح السوري داخل سوريا يتمحور حول ثنائية مسرح الشخصية/ مسرح القدرات

---

(1) مخرج وممثل سوري. أخرج عدة أعمال منها، «أنا، أنت وهم،» ،»هل تعتقد أننا سنصل»... إلخ.

(2) وجبت الإشارة أن هذه المعلومات تم الإفادة بها في 27/ ديسمبر/2021.

(3) سامر محمد إسماعيل، الطريق إلى الشمس لممدوح الأطرش...البهرجة الفائقة، السفير، 2015/5/16، https://2u.pw/BNjBgOdk

الأدائية والجسد.[1] ثمّة تباين مثلًا بين اشتغالات أسامة غنم، كما سنرى في الفصلينِ الثّالث والرّابع، واشتغالات جهاد سعد المسرحيّة، فبين «مختبر دمشق المسرحي» الذي يعتمد على تحليل عميق لشخصيّات النّصوص، وورشة عمل طويلة تجمع الممثّل بالمخرج والدراماتورج، وبين «المختبر المسرحي» المادة التي يدرسّها سعد والتي تعتمد على امتحان قدرات الجسد والصوت ولياقتهما، وحساسيّة التفاعل الجماعيّ يتمظهر بتعدّد أو «تصادم الأساليب الحاد» الذي أشار إليه سامر محمد إسماعيل في مادّته البحثيّة التي تم إصدارها عام 2019 الصادرة عن مؤسسة مداد (مركز دمشق للأبحاث والدراسات).[2]

ويصف سامر إسماعيل (هستيريا) جهاد سعد، وهو عرض تخرّج عام 2013-2014 قُدّم لاحقاً في بيروت والولايات المتّحدة، أنه عرض من «بطولة الجسد»، حيث توزّع تسعة ممثّلين الفضاء و«هم يتراكضون من عمق المسرح نحو مقدّمة الخشبة وفق صراع تتجلّى فيه سمات كارثة وطنية لمجموعة من البشر التّائهين في مكان وزمان المأساة».[3]

ووُضع هذا العرض تحت خانة «مسرح العنف» الذي عاد إلى الظهور في «الريبرتوار السوري المعاصر، وذلك بعرض مشاهد جريئة للغاية قدّمها ممثلو سعد بمهارة لافتة مقتربين في كثير من الأحيان من طقسيّة أيروتيكية جعلت الجنس معادلاً أصليّاً للقتل الدائر... فعناقات جسدية متكررة بين القاتل والقتيل، وبين الضحية والجلاد...ومساحة فعليّة لإعادة التمثيل، حيث فضّل مخرج العرض بطولة الحركة على الخضوع للنصّ الأدبي».[4]

ويضيف إسماعيل عن شخصيات العرض، أنّها تشبه «نسخاً كربونيية من مجازر يرتكبها القتلة على إيقاع موسيقى الراب، وكأنّ مخرج العرض أراد فعلاً أن يصل بمقترحه إلى مزيج من مسرح غروتوفسكي وميرخولد معاً، حيث العنف والميكانيكية في زمن واحد، معتمداً على إضاءة شاحبة

(1) هنالك بعض التجارب الاستثنائية خارج هذه الثنائية كتجربة إبراهيم جمعة والتي سنتطرق إليها في الصفحات التالية

(2) سامر محمد إسماعيل، المسرح السوري في الحرب: جبهة مفتوحة ودائمة مع ثقافة الموت، مركز دمشق للأبحاث والدراسات، 2019، ص 5.

(3) تألفت دفعة الخريجين من حسن دوبا، رهام صقر، ريمي سرميني، كنان حميدان، ولاء العزام، مغيث الصقر، مهران نعمو، مي السليم وهلا بدير.

(4) سامر محمد إسماعيل، هستيريا مشهدية صادمة ومستويات معقدة من التلقي، الحياة المسرحية، العدد 88-89، 2014، ص 7.

جعلت ممثّليه يبلغون درجة متقدمة من تراجيديا معاصرة أقرب إلى عصفورية وطنية غنّاء، اختلطت فيها الأدوار بشخصيات تتكلم بلهجات مصرية وحلبية وشامية في آن واحد، وكائنات شارع عربي متلاصق الجبهات والصفات وموحّد في شاشاته ووعيه الجماعي بالمأساة، وأجساد تتماهى في حركتها أمام بندقية القنّاص».[1]

ولدى الاطلاع على مقتطف فيديو للعرض، وهو الوحيد المتوافر على يوتيوب، ولا يتعدّى العشر دقائق ونيف، كان من اللافت اعتماد الأداء الذي يتوخّى عمداً التّضخيم والمبالغة في الأداء الصّوتيّ أحياناً. وقد فسحت السينوغرافيا التي تشكّلت من متاريس توحي بمناخ الحرب، بستر ترابيّة في عمق المسرح المجالَ أمام أداء حركيّ يعتمد على التكرار.

بالإضافة إلى الإخراج الذي يعتمد بشكل أساسي على القدرات الجسديّة للممثّل، فيعدّ اعتماد المسرح داخل المسرح أو ما يعرف بالـ meta-theatre على أنّه أسلوب إخراجي امتداداً لما قبل عام 2011. حيث يتسمّ عرض فرح الدبيات بالعودة إلى أساسيّات العرض المسرحي الذي يعتمد على أداء الممثّل دون سواه من العناصر، مع الإصرار على العمل مع ممثلات إناث لأداء الأدوار جميعها، وهذا خيار تنظر إليه الدبيات من وجهة نظر مناصرة للمرأة. فيُكسر الإيهام بإقحام شخصيّة المخرج بين بعض المشاهد، وبإيقاف الممثلات للمشهد لإبداء وجهة نظرهنّ حول مضمونه. وبينما اشتغلت الدبيات مع الكاتب منذ اللحظة الأولى لتشكيل لبنات النص، عملت أيضاً مع الممثلات في مساحات ارتجالية لتشكيل الصيغة النهائية للعرض، حيث جرى العمل على مستويين لأداء الممثلات: المستوى الأول فاقع وغروتسك، يضخم الحالات المؤلمة، والمستوى الثاني واقعي يضع الألم في مكانة مختلفة، بحيث يدعو تنافر المستويين المُشاهد إلى الإحساس بغرابة المشهد ما يدفعه إلى التفكير: المشهد الأكثر بروزاً في هذا الصدد هو مشهد نهلا الذي يعتمد على الواقعية في أداء الصحفيّة، مقابل تضخيم في أداء الأب الذي يظهر مظللاً، يليه شريط فيديو للطفلة التي تعرّضت للتعذيب كما سيرد في الصفحات المقبلة.

ولا يشكّل عرض «مسرحية» لفرح الدبيات، بحيث يصبح صوت المخرج الآتي من خارج الخشبة المسيّر الدرامي للمشاهد المسرحية، استثناءً على وجهة حاضرة في وجهات الإخراج المسرحيّ داخل سوريا. فهذا الأسلوب؛ أي المسرح داخل المسرح، حاضرٌ في النّصّ المسرحيّ

(1) المرجع نفسه، ص7.

السّوريّ، وفي الخيار الإخراجيّ معاً منذ ستينيّات القرن المنصرم مع نصوص سعد الله ونوس وفرحان بلبل وغيرهما عن طريق نصوص مثل (الممثلون يرمون الحجارة)،

و(حفلة سمر لأجل 5 حزيران) وغيرها. إذ شاع، كما ذكرنا في الفصل الأول استخدام نمط المسرح داخل المسرح بعد النكسة للتحريض في حالة سعد الله ونوس، وللتعبير عن مضامين لحظية ترتبط بلحظة الهزيمة دون التمكّن من الإشارة إليها مباشرةً. وقد بقي هذا النمط حاضراً في التسعينيّات وفي بداية الألفية الثانية، على سبيل المثال لا الحصر مسرحية (خارج السرب) لمحمّد الماغوط (1999).

وتتقاطع حبكة (خارج السرب) مع اشتغال عروة العربيّ مخرجاً لـ(روميو وجولييت) التي عنونها (عن الحرب وأشياء أخرى 2014)، وذلك انحيازاً منه «إلى راهنية العرض محققاً معادلة الآن/هنا/نحن» فاسحاً المجال أمام «موضوعة الحرب وآثارها المدمّرة لتأخذ حيّزاً كبيراً من العرض على المستوى البصري»، ومحوّراً حكاية الحب الشّكسبيريّة إلى سرديّة تحاول «ملامسة جراح الراهن». بينما اشتغل الماغوط في تنويعته الميتا-مسرحية لروميو وجولييت على مجموعة ممثّلين ومخرج يحاولون عرض نصّ شكسبير وسط تدخّل الهيئة العربيّة العليا لتطوير وتحرير المسرح التّابعة للجامعة العربيّة، واقتراحها القيام بـ»صلحة» بين عائلتي مونتاغو وكابوليت في إشارة مزدوجة منه إلى محادثات السّلام، وإلى رقابة وهيمنة النّظام، ونَحا العربيّ نحو التّركيز على الحرب عبر فضاء العرض فاصلاً بين السينوغرافيا والأداء التّمثيليّ. يذكر عبد الناصر حسو[1] أنّ العربي تناول «روميو وجولييت مجرد ذريعة للنفوذ إلى الواقع، والحديث عنه؛ لذلك كان من الضروري الاشتغال على الخطوط التي تخدم هذه الرؤية». في المشهد الأول للعرض يعتذر المخرج أمام الجمهور عن تأخّر أحد الممثلين، وبالتالي العرض سيتحول لبروفا غير مكتملة: فبعد انتظار الممثلين لاثنين من زملائهما قد تأخّرَا بسبب الحواجز، وبعد تأخّر الملابس بسبب وجود الخيّاط في منطقة ساخنة، يُنتقل مباشرة للممثّلين وسط الخراب دون بناء أيّ تمهيد، أو ربط بين نصّ شكسبير المعدّل والسينوغرافيا التي تشكّلت من مباني مهدّمة.»[2] وأشار حسو أكثر من مرّة في مقالته إلى إشارة المخرج بكلّ الوسائل إلى «الدمار الذي حلّ بمجتمع فيرونا»؛ ففي فضاء

(1) أستاذ سابق في المعهد العالي للفنون المسرحية، أمين تحرير مجلة الحياة المسرحية سابقاً.

(2) عبد الناصر حسو، عن الحرب وأشياء أخرى.. نص شكسبيري يحاكي الواقع، الحياة المسرحية، عدد 88-89، 2014.

العرض يرى المشاهد «بيوت متهدّمة، وشجرة يابسة، وأرواح مرهقة، لكنّ الممثلين لم يتعاملوا مع هذه السينوغرافيا لإظهار آثار الدمار أو نتائجه في الحركة والأداء...وكلّ ما يجري كان حديث المخرج عن المعاناة سردياً، لكن بصرياً لم نشاهد شيئاً على الخشبة». فالخديعة والخيانة حاضرتان في العرض، بحيث تتحوّر حكاية حب روميو وجولييت إلى منافسة ثنائيات بين تيبالت وروميو، وصراع بين جولييت ووالدتها في ظل فصل تام عن سينوغرافيا الخشبة التي تشير إلى الحرب السورية دون الحديث عنها.

ولافت أنّ المسرح داخل المسرح، والتغريب الحركيّ و/أو البصري بشكل عام هما أسلوبان يرافقان موضوعة الحرب، مع الاكتفاء بالتلميح إليها. ويندرج عرض (هنّ) لآنا عكاش ضمن العروض التي تعتمد أطراً عدة من التغريب إثر مقاربتها لموضوعة الحرب. والمقتطف التالي يقدّم فكرة عن اشتغالات آنا عكاش الإخراجية:

> صبّت عكاش خطابات النّصّ وحكاياته بقالب إخراجيّ صارم، فحركة الممثلات منتظمة، يتحرّكنَ تواليا، ويجلسنَ تواليا، ويتكلّمنَ تواليا، ويكرّرنَ عبارات بعينها تواليا أيضاً، ما عزّز من خطابيّة النّصّ، ومكيانيكيّة حركة الممثّلات على الخشبة اللواتي ظهرن مقيّدات بحركة محددة وأفعال معينة. لا فضاء محدّد للعرض، العراء الدال على الضياع والوحدة هو الطاغي، و«البرفانات»، والجدران الخشبيّة، التي تحتجب وراءها النّسوة، ويحرّكنها بين الفينة والأخرى كانت إشارة للحُجب التي أضافتها الحرب أمام الأنثى. بينما الكراسي يتغير موضعها بين يمين الخشبة ويسارها ومنتصفها، وينتصب في صدر الخشبة شاشة عرض تُعرض عليها صور لمناطق في العاصمة دمشق، كما يُستخدم جهاز الإسقاط على البرفانات في بعض الأحيان، حيث تظهر الممثلات وهنّ يتكلّمنَ في شريط مسجّل لكل واحدة منهنّ في مشهد متمايز عن باقي مشاهد المسرحية».[1]

وأمام الاشتغال الفرجويّ الذي يعتمد على أشكال عدّة من كسر الإيهام من المسرح داخل المسرح، إلى التغريب البريشتي، وإلى مسرح الجسد والقسوة، ثمّة اشتغال آخر لمسرح واقعيّ فرض نفساً مغايراً مع مختبر دمشق المسرحيّ الذي يديره الدراماتورج والمخرج أسامة غنم.

---

(1) علاء الدين العالم، هنّ لآنا عكاش، المرأة السورية تستحق أكثر من ذلك، ضفة ثالثة-العربي الجديد، 27 آب 2017.

فقد استند غنم في معظم مسرحياته التي أُنتجت بعد 2011 على دراماتورجيا تبيئية لأعمال هارولد بنتر، تينيسي وليامس، وسام شيبيرد قبل أن يتولّى كتابة نصّه الأخير «شمس ومجد» عام 2022. وفي مجمل أعماله، شكّل ثالوث دراماتورجيا النص، وتجربة الممثل الذاتية، وتجربة المخرج الذاتيّة الرّكنَ الأساسيَّ الذي يؤدّي إلى تبلور العرض بعد بناء تحليل معمّق لنص الكاتب، والاشتغال مع الممثّلين على امتلاك النّص بعدّه حالة يتداخل فيها المعيوش المحليّ ببحث نظري سابق مع تحليل آنيّ تحضر فيه ذوات الممثّلين والمخرج، فتتحوّل الشّخصيّات إلى أشخاص حيّة من لحم ودم، فيهم من العفوية والفجاجة اللتين تضعان الفعل المسرحي تحت مجهر يظهر الجنس البشري بكلّ العنف واللطف المتاحَينِ. ولا تُحلّل شخصيّات العرض إلّا بعد العودة إلى تنويعات العروض والأفلام التي تمّت سابقاً، واستقاء النقاشات والارتجال مع الممثلات والممثلين التي قد تستمرّ لشهور قبل الوصول إلى المشهد النهائي للعرض.

حيث استطاعت العروض الثّلاثة التي اشتغل عليها غنم «العودة»، «زجاج»، و«دراما»، على الرّغم من أنّ فضاءاتها الدّراميّة تحدث في غرف الجلوس وداخل البيوت، أن تنقلَ دينامية الشوارع والأزقّة السّوريّة ببساطة يوميات الناس، مع المحافظة على ما يسمّيه غنم بِـ «تعقيد الكائن البشري» بكل ما يحمل من تناقضات ومحاكاة يقصد أن تكون عابرة، وغير مباشرة، وغير مرئية لراهنية اللحظة: المشهد الأول في (زجاج) يقدّم نقداً لاذعاً للجهات التمويلية، وتحديداً آفاق (مع أن العرض ذاته حاصل على تمويل من آفاق)، والإشارة المبطنة إلى الحرب عندما تخرج الابنة لشراء الفلافل، والوالدة وهي تقول بشكل مضحك (سنستمرّ) في نهاية اتصالها الهاتفي، إذ كلها، وعلى الرغم من عمق مدلولاتها، تمرّ مرور عابراً، فيمتن «ميكروكوزم» العائلة والذي يشدّد عليه غنم في ثلاثيّته.

فيبدأ غنم بالتشديد على اليوميّ الذي غالباً ما يكون خالياً من أيّة أهمية محمّلاً إيّاه (أي اليومي)، وفي ربط محكم بين تلك المنمنمات العابرة، البعد الدراميّ التصاعديّ والفج الذي يمهّد للحظات الذروة في العرض.[1]

وبين التوجّه الواقعيّ عن طريق مختبر دمشق المسرحيّ، وتجارب المسرح داخل المسرح المتعدّدة، والتغريب، ومسرح القسوة، كان لمسرح العبث محطته في السنوات الأخيرة. إذ أخرج

(1) للمزيد من التوسع، الاطلاع على الجزء الأخير من البحث.

إبراهيم جمعة مسرحية (ليست أنا) مستعيناً بثلاثة نصوص لساميول بيكيت (ليس أنا، ومقاطع من الأيام السعيدة، وRockaby) في محاولة منه لنقل عبثية الكاتب الإيرلندي إلى السياق المحليّ السوريّ.

ولا تنفصل رؤية إبراهيم جمعة الإخراجية عن تجربته بصفة دراماتورج، فالارتباط وثيقٌ بين الإخراج والدراماتورجيا، بحيث يندمج الأول بالثاني، فيتحوّل الإخراج ليصبح عملية تفكيك لمعنى النص، وإضافة طبقات جديدة عليه، مع الأخذ بالحسبان عملية التبييء، والربط بين النصوص الثلاثة، واللحظة الراهنة: إذ عادت نصوص بيكيت في لحظة جائحة الكورونا، حيث بات سؤال «قدرة الفرد على قول حكايته» أكثر إلحاحاً. هذا السؤال الأساسي، بدأ مع نص ليس أنا حيث ركزّ جمعة على عدم قدرة المرأة الستينية على حكاية حكايتها. ومن خلال النصوص الثلاثة، أراد جمعة أن يبرز ثلاث محاولات لثلاث نساء يحاولنَ سرد حكايته فيفشلن، عاملاً على ثلاثة أطوار من المدينة في فترات زمنية مختلفة، وثلاثة أنماط من النساء: المرأة الريفية التي قلّما يُتطرّق إليها في المسرح السوري، والمرأة المدينيّة والمرأة التي تعيش في الضواحي. فلكل منهنّ تجربتها اليومية الخاصة. حيث أراد جمعة من خلال لعبة الاحتفاءات في العتمة أن يبرز بالتوازي سلسلة من الغيابات: غياب الذكر في المدينة، الأمر الذي أدّى إلى حذفه للذكر في نصَّي بيكيت، وغياب المكان، وغياب الحكاية. وقد اشتغل على كل التقاطعات في رؤيته الإخراجية/الدراماتورجية من خلال اشتغال بصري مينمالي يعود إلى إرشادات بيكيت النصية، وبقي وفياً لها.

في النص:

من خلال التعرف إلى العروض الحاصلة على منح فنيّة مقدمة من بعض المنظّمات الثقافية مثل: (آفاق-اتجاهات-مواطنون فنانون-المورد الثقافي)، نرى أنّ عدداً كبيراً منها اعتمد على دراماتورجيا لنصوص عالميّة في محاولة لتبييئها. كما حال عروض مجد فضة الثلاثة (من أجل نعم من أجل لا، المقتبس عن نص ناتالي ساروت) Nathalie Sarraute أو (عرض البحر المقتبس عن نص للكاتب البولوني سلافومير مروجيك بالاسم نفسه). وكذلك عروض كل من يزن الداهوك (الخزان العظيم للمؤلّف بيتر تيرسون- Peter Terson- وكومبارس عن مسرحية الأذن الخصوصية والعين العمومية لبيتر شافر Peter Shaffer)، وأيضاً مسرحية (البيت يفوز دائماً) لمحمد إستانبولي المقتبس عن (انظر إلى الخلف بغضب لـ جون اوزبورن John Osborne)، هذا إضافة لمسرحية

إبراهيم جمعة (الفردوس) المقتبسة عن مسرحية هارولد بنتر النادل الأخرس، ومسرحية عمار محمد الأيام الخوالي المقتبسة عن بنتر أيضاً. كذلك قُدّم عرض الجدار لكفاح زيني المقتبس عن عمل جان بول سارتر Jean Paul Sartre. وكل هذه العروض اعتمدت على وجود الدراماتورج إلى جانب المخرج. فلا نُغفل في هذا الصدد العروض الحركية كما مسرحية زيارة ذاتية لحسين خضور التي اقتُبست عن نص الحمامة لباتريك زوسكيند Patrick Süskind. وبالمجمل فإنّ معظمها كان من نصيب خرّيجي المعهد العالي للفنون المسرحيّة خاصة ممّن درس في قسم الدراسات المسرحية، ولذلك أثرٌ كبير في انتشار مفهوم الدراماتورجيا. ومن اللافت وجود محاولات نادرة لبعض تجارب الهابينينغ، ومسرح التجهيز التي قدّم معظمها في أماكن بديلة مثل عروض عمر بقبوق (اعترافات القردة)، أو (سيرياليزم 2013)، وكذلك عرض كونشيرتو (الرصاص 2013) لكفاح زيني الذي قدّم في مركز تيار بناء الدولة. وهذه العروض لا يوجد لها أثر سوى بعض المقالات الصحفية التي وثّقتها. وكانت تتضمّن رسائل سياسية واضحة أكثر، ويعود ذلك لعدم رضوخها لأيّة رقابة، وتقديمها دون موافقات. وبالمجمل فهي نادرة جداً.

وبدا التوجه نحو الدراماتورجيا شائعاً خارج دمشق أيضاً؛ ففي حمص قُدّم عرض (الغنمة 2021) المقتبس عن نص (سترة من المخملين) لستانيسلاف ستراتييف (*Stanislav Stratiev*)، وهو من إخراج زين العابدين طيار، كما عُرض (خلاف) عام 2021 في حلب وهو اقتباس لـ(المعطف) لغوغول (Nikolai Vasilyevich Gogol) من إخراج عمر خربطلي.

وقد استخدمت بعض النصوص العالمية لتحميل إسقاطات مباشرة على الحرب السورية: تشير آنا عكاش أنّ هذا التوجه كان شائعاً في السنوات الأولى للحرب، مشيرة إلى عروض (هاملت)، (عن الحب وأشياء أخرى) إخراج عروة العربي، وإعداد النص لزيد الظريف، (دائرة الطباشير)، و(فابريكا)، و(اختطاف) لأيمن زيدان، و(كلهم أبنائي)، و(نبض) و(زيتون) لمأمون الخطيب، و(براسكوفيا حرة) لفؤاد حسن وغيرها.[1] وعن الأعمال التي كُتبت للخشبة فعددها محدود، منها نص (مسرحية)2021) لأمير أبو خير (كاتباً ودراماتورجياً)، وفرح الدبيات (إخراج). كما تذكر آنا عكاش العروض التالية التي كُتبت خصّيصى للخشبة: (حكاية بلاد ما فيها موت)، و(بار في

(1) عكاش آنا، «المسرح السوري خلال السنوات العشر الأخيرة- العاصمة دمشق نموذجاً»، حكاية ما انحكت، 24 أيار 2021، https://2u.pw/qNjufiEh

شارع الحمرا) لكفاح الخوص، و(تصحيح ألوان) لسامر محمد إسماعيل، و(هدنة) لعدنان الأزروني، و(هنّ) لـ آنا عكاش، و(الوصيّة) لفيصل الراشد، و(المرود والمكحلة)، و(زبيب) لعدنان العودة.[1]

وفي السنوات الأولى اللاحقة للثورة، حاكى عدد من النصوص التي أنتجتها مديرية المسارح والموسيقى واقع الحرب عبر اللجوء إلى التلميح والترميز كما في النصوص المسرحية السابقة للثورة: حيث قدّم كفاح الخوص عام 2012 نص (حكاية بلاد ما فيها موت) الذي أصدِر سابقاً ضمن (سلسلة ذاكرة المسرح السوري-دمشق عاصمة الثقافة العربية2008)، وهو من إنتاج مديرية المسارح والموسيقى: وإن تناولت حبكة نص الخوص بقالبها الحكواتيّ الفانتازي رحلة بحر، الذي كان يبحث عن بلاد تخلو من الموت عبر شكل «الموت الناتج عن حروب دموية» الموضوعة الإضافية المحورية لنسخة عرض عام 2012. وقد عدّل الخوص نصّه السّابق «عبر إضافة مشاهد حوارية جديدة، تلخّص ما يعيشه السوريون من فصول الموت والقتل اليومي». غير أنّ تلك اليوميات منزوعة من سياق الأحداث السورية، أو الجدليات الناتجة عنها؛ إذ ينقل العرض الذي يعتمد على وجود الحكواتي، وعلى الموسيقى الحية والغناء، مسيرة بحر «الذي يعيش حالة هستيرية لكثرة ما شاهده من قتل ودموية، كما يقول في حواره 'الموت العم تحكوا عنو، هوني موجود، وبغير بلاد بيتغنوا بعالم الخلود، وهالمطرح طالع منو، وما بدي عود، ببلادك هون لأنو الواقف مدبوح'.[2] يتداخل الواقع مع المتخيل والأسطوري، وتتقاطع الأغنية مع السرد الحكائي والأداء التمثيلي الذي يعتمد على كتلة الجماعة مقابل مونولوجات فردية لبحر، والذي تخيّم عليه معاناة كبيرة من فكرة الموت لتشكيل كليٍّ جامع داخل عالم الحكاية، حيث «تساعد جنية الحكاية (رغدة الشعراني) التي ترافقه في رحلته للبحث عن أرض لا موت فيها».[3]

وفي هذا السياق، تظهر أدوات العرض عالم الحكاية الرمزية الذي يستحضر عالم الحيوان مَا يُذكّر بإرث حكايات كليلة ودمنة، ولكن في إطار البحث عن الخلود ضمن جوٍّ شاعريٍّ لا يخلو من الفانتازيا.

فهذا الانكفاء عن سرديات الحرب، عبر الارتقاء إلى الميثولوجيا وثيمتَي الخلود في حالة، وهذا

---

(1) تجدر الإشارة الى أن عدنان العودة ووائل قدور تركا سوريا إلى غير عودة.

(2) https://www.youtube.com/watch?v=PphaHDJKMjo موقع يوتيوب، عرض أبو شنار.

(3) https://al-akhbar.com/Literature_Arts/68836

زرزر أنس، «كفاح الخوص: رحلة جلجامش السوري الى أرض الخلود»، الأخبار 26 نيسان 2012.

العرض عبر الاكتفاء بالإشارة والتلميح إلى اللحظة الراهنة عموماً، سيتكرر في عروض أخرى، وعن طريق أشكال عدة. وتشكّل العودة إلى التغريبة الفلسطينية، وسرديات الصراع العربي-الإسرائيلي إحدى السبل التي يُحيّد من خلالها الحديث عن الراهن بكل تجلياته. ولعل تقديم مونودراما قدسية «أبو شنار» التي قدمت لأول مرة في نيسان 2011 على مسرح القباني، وإعادة العرض لأكثر من مرة في السنوات العشر الأخيرة، إشارة إلى خطاب المؤسسة الرسمية:[1] 'إذ إن العرض الذي أنتجته أيضاً مديرية المسارح والموسيقا، والذي يندرج تحت خانة المسرح التجريبي، والذي تمّ عرضه مرات عديدة في أكثر من محافظة، ينقل رحلة أبو شنار السندبادية بحثاً عن ابنه بعد أن أتاه صوت في الحلم ينبئه أن شنار ما زال على قيد الحياة، وهو موجود في سلطنة عُمان يعمل لدى شركة نفطية. يتلو أبو شنار سرديات الترحال بحثاً عن ابنه من طنجة في المغرب، إلى مصر وصولاً إلى قرية إجزم في فلسطين، وإلى عمان في ظل إزالة الحدود العربية، وبعد تحرّر فلسطين «من المي للمي».[2]

ينطلي أيضاً نمط تحييد مقاربة الراهن، بإشكالياته المتأزمة وتمثّلاته لصالح الترميز والتلميح، على النصوص الكوميدية التي باتت أكثر شيوعاً في السنوات الأخيرة. فتشير فرح الدبيات أن الناس أصبحت بحاجة للسخرية بدل أن تقارب حقيقة الوضع. كما يشير أحمد شوا، وهو مسرحي من حلب أن 60% من العروض التي تُدوَّر، هي عروض تجارية فكاهيّة.

ففي عرض «سوبرماركت» لأيمن زيدان الذي أنتجته مديرية المسارح والموسيقى، المقتبس عن نص داريو فو (لا نستطع أن ندفع، لن ندفع) يلجأ زيدان إلى تعديل نهاية نص فو. فبعد عرضها للمرة الأولى عام 1992، وللمرة الثانية عام 2008، تتطرق نهاية عرض أيمن زيدان في صيغة «سوبرماركت» عام 2021 إلى إشكالية البقاء والرحيل، وتندرج تحتها فكرة الوفاء للوطن، حيث يربط فكرة البلد بفعل الحماية: عندما يسمع جيوفاني أمر الشرطة عبر مكبر الصوت بترك المبنى، يصرخ قائلاً: «أنا ماني طالع من هون. هيدا بيتي صرت دافع منشانه شقا عمري وعرق حبيني. وهاي بلدي متل ما عم إخدمها لازم تحميني». تردد سائر الشخصيات بعد جيوفاني الجملة ذاتها وسط تصفيق حاد للجمهور. فهذا التغيير في نهاية نص فو، أدّى إلى انزياح البعد السياسي

(1) تم تقديم عرض أبو شنار وبشكل متقطع في الأعوام التالية: 2012، 2019، 2022.

(2) موقع يوتيوب، https://www.youtube.com/watch?v=PphaHDJKMjo

الاجتماعي للنص الأصلي عن مساره، لتصبح فكرة البقاء في أرض الوطن موضوعة شعاراتية تلمّح إلى الحرب وتداعيات الثورة، وتدغدغ المشاعر العامة دون الذهاب إلى ما هو أبعد. فيذكر مقال صحيفة الغد: «الغريب أنّ النبرة الانتقادية لم تصل إلى درجة برامج تلفزيونية كـ »بقعة ضوء« مثلاً، مع أنّ سقف حرية التعبير ارتفع في البلد، ومع أنّ المسرح الموجّه إلى جمهور محدود خلافاً للتلفزيون الموجّه إلى جمهور عريض، قادر على أن يكون أكثر جرأة».[1]

حيث يشكّل اللجوء إلى الترميز – سواء أكان خياراً فنياً واعياً، أم اعتباراً غير واعٍ لحدود البوح، أو إرثاً تناقل بين الأجيال المسرحية المتعددة– حالةً متكررةً في عدد من العروض السورية قبل الثورة وبعدها. على الرغم من أنّه من الممكن فهم اللجوء إلى الحكاية الرمزية، أو الأمثولة والتي أشار إليها أيضاً زعيتر على أنها حاجة لبناء مسافة زمنية مع الحدث السياسي، إلا أنّه ثمّة ما يدعو للتّساؤل في غياب أيّ نصٍّ مسرحيّ يقدّم أيّة سرديّة مباشرة للأحداث السياسية المحلية بعد مرحلة الانتداب الفرنسي – أو لنكن أكثر تفاؤلاً بعد عام 1950، أي ما يزيد عن السبعين عاماً. وبهذا المعنى، إذا ما استخدم هذا الترميز لتحييد سرديّة الرّاهن السياسي، فالعروض التي تعود لهذا الاستخدام تنضوي تحت مستوى الولاءات الموجبة، واستراتيجيات المضاعفة، والبقاء على الحال نفسه، بحيث تندرج تلك النصوص والعروض والإنتاج تحت حدود البوح والنقد اللذين تتيحهما السلطة، بل وتعكس في بعض الأحيان استمرار رقعة الخوف؛ إذ يبدو لافتاً تمظهر فكرتَي الخوف والخيانة في عدد من العروض كما سنرى في عرضَي تصحيح ألوان وهستيريا.

الخوف والخيانة على خشبة المسرح القوميّ:

في (تصحيح ألوان2017) لسامر إسماعيل، وهو من إنتاج المسرح القومي، يقدّم العرض حكاية صحفيّة شابة أتت لإجراء مقابلة مصوّرة مع كاتب يستعدّ للمغادرة في أثناء الأزمة التي طالت البلاد، وقد ذاع صيته لرواية نشرها تحمل عنوان «الخوف». يصف المسرحي التونسي حكيم مرزوقي العرض كما يلي: «هكذا يمسي الخوف أفظع حالات البوح، وأقسى ما يمكن أن ترويه الأجيال لبعضها بالهمس، وبالتواتر الموصول حيناً، والمقطوع أحياناً أخرى. الحوار الصحافي سرعان

(1) https://alghad.com/story/422987

ديب منار، «سوبرماركت لأيمن زيدان: الكوميديا الواقعية»، الغد، 25 تموز 2011.

ما يصبح تحقيقاً شبه بوليسي حول جرائم وخيانات ووشايات ارتكبت، وسوف تُرتكب من قبل هذا الكاتب الكاذب، والذي يتبين لنا أمام توالي الصدمات والاعترافات، أنه قد سرق مخطوط «الخوف» من والد الفتاة وحمّله كتاباً يحمل توقيعه، وذلك تحت أكثر من تبرير قد يبدو مقنعاً بالنسبة إليه، إذ إنّ الكاتب الأصلي قد غُيّب في المعتقل مدة عشرين عاماً؛ بسبب وشاية من الكاتب المزيف، وذلك بغرض الانتقام لحبّ سُرق منه، وهو «سُليمى» نجمة المسرح في الزمن الآفل، وأم الفتاة التي جاءت تجري معه المقابلة». ويشير المرزوقي أن الفتاة مصابة بالصرع محللاً أن «الصحافية الشابة التي أرادت الثأر لأبيها المخدوع والمغبون، والموهوم أيضاً، مصابة بداء الصرع في رمزية صارخة لثمرة جيل متمزق، وربما في نزوع فرويدي، أراد به الكاتب مقاربة «إليكترا» في انتصارها لحضن الأب الدافئ الذي سُرق منها».[1]

واللافت في حبكة نص إسماعيل استخدامه للخوف كعنوان للرواية، وكمدخل ضمن حكاية خيانة صديقين، وسرقة نص، ومحاولة استحواذ حبيبين يساريين على امرأة. وفي معرض مواجهة مايا لسارق رواية والدها، ولمن وشى به قبيل اعتقاله بسبب توزيعه للمناشير، يبني الأخير سردية مغايرة في محاولة منه لمساواة الجلاد بالضحية، ولعل هذه هي أبرز نقطة في النص، بحيث يسعى الروائي إلى تشويه صورة والد مايا الذي سُجن 20 عاماً؛ بسبب توزيعه للمناشير عبر تنميط صورة اليساري الذي يغوي النساء، والذي يكتب عن أصدقائه في الروايات، إلخ. وتتضمن سردية الكاتب الروائي الذي يدعى جابر علاقته مع والدة مايا التي وصفها كحالة حب عاصفة، حيث لجأت الأم إلى الأخير لتخليصها من زوجها، واقترحت عليه الهروب فوشى به. ينتهي العرض بإصابة مايا بنوبة صرع، فيسارع جابر إلى تكبيلها، ووضع جسدها في حقيبة سفر، وجرها خارج فضاء العرض. في تلك الأثناء يُسمع التسجيل التالي لصوت الوالد: «ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي. الجريمة تضرب باب القفص والخوف يصدح كالكروان. ابنتي مايا أيها الأصدقاء، لكم كان قاسياً أن نرى البلاد التي دفعنا عمرنا لأجلها تحت القضبان، تحترق دفعةً واحدة. كم كان قاسياً أن نراها تحترق».

كما يشير سامر إسماعيل إلى البعد السياسي والاجتماعي لنصه في مقابلة تلفزيونية موضحاً أن العرض هو مراجعة لمرحلة من «حياة السوريين دون أن يكون مختصاً بحياة المثقفين، ولكنه

(1) https://2u.pw/wF0NBLsb

أيضاً يلقي الضوء على مرحلة سياسية واجتماعية، وهو عرض يحاول، حسب قوله، أن يشير لبعض النخب التي وضعت يدها بيد الشيطان، وهذا للأسف تكرّر في الأزمة الراهنة.[1]

وبين مقابلة إسماعيل وما ورد في نصه المسرحي، محاولة لإبهام الحدود، وتمييع مساحات القول؛ بحيث يصبح الموقف الواضح غير ذلك: من هو الشيطان في هذه الحالة؟ وعن أية جريمة تحدّث صوت والد مايا حين قال: «والجريمة تضرب باب القفص، والخوف يصدح باب الكروان؟».

ويشكل الخوف مناخاً شعورياً حاضراً في عدد من العروض المسرحية السورية. ونعود في هذا السياق إلى عرض «هستيريا» لجهاد سعد، حيث تتمظهر محاولات الهروب من الفاجعة وسط إيحاءات تضع أي مسعى جريء للخروج عن السائد، والتجرؤ الجمعي نحو الحلم، أو الحرية، موضع تساؤل وشذب. الفتاة التي تصرخ بشكل مبالغ فيه في الجزء الأول من المشهد، يقاطعها رجل يهجم قائلاً: «مية مرة قلنالك شغلة مالك علاقة فيها لا تتدخلي. مجنونة. طول عمرك مجنونة. شو جابك لهون. المكان مو مكانك ورطتي حالك منشان شو؟ الطموح؟ حب التغيير؟ ألف مرة قلنالك... غيري حالك بيتغير العالم...ما فيكي (تسبحي؟)». ثم يدخل على هذا الرجل شاب يتّهمه أنه مجرب وجبان وكلب. ثمّ يظهر شاب يتحدث باللهجة المصرية قبل دخول شاب مثلي. ينتقل المشهد المضحك إلى كوميديا تستقي عناصرها من إيحاءات في الجنسانيّة، وينتهي هذا الجزء من المشهد بقول الشاب «أنا ما بحلمش». يشكل الحلم والرغبة بالتغيير ثيمتان أساسيتان في المشهد المذكور:

«بدك تحلم يا حيوان...قدران تحلم يا ابن الكلب. مانك حاسس بشي من اللي عم بصير حواليك. الكابوس محاوطنا من كل الأطراف، وانتا بدك تحلم، ولك في حدا بيقدر يحلم وهو عايش جوات كابوس أكبر من حياته كلها».

وتتوالى أحداث هذا المقطع من خلال مشاهد شاذبة للحلم، وأخرى مدافعة عنه في إحالة إلى الربيع العربي كحالة حلم يراها بعضهم أنها تحوّلت إلى كابوس. ويحيل التشديد على صراع مع/ضد الحلم، وترميز هذا المقطع إلى ما هو أبعد من ترسيم تبعات الحرب؛ إذ تعيد كل هذه «القفشات الكوميدية» إنتاج رقعة الخوف التي تتخطّى البعد السياسيّ المحليّ المباشر، ليَطال قمع الهوية الجنسانية، وقمع امتلاك حرية الجسد، والتعريف به (وهما قضيتان باتتا أكثر حضوراً إبّان الربيع العربي)، وليشكل مجدداً ترسيم حدود واضحة للحريات العامة.

---

(1) https://www.youtube.com/watch?v=mUGdwUy9Pic موقع يوتيوب، رابط لعرض «تصحيح ألوان».

خلاصة:

بعد تقديم تعريف مقتضب لمصطلح ديانا تايلور، وإعادة جوازنا له، قدّم هذا الجزء عرضاً أولياً للحركة المسرحية السورية منذ انطلاق الثورة عام 2011 حتى عام 2021، حيث رُكّز فيه على التوجهات الإخراجية، والتأليف المسرحي، وهما المحوران الأساسيان للفصل الثاني. ولدى الاطلاع على العروض والنصوص والمقالات التي توافرت، يتضح أنّ العروض المسرحية، وتحديداً تلك التي أنتجتها مديرية المسارح، لم تتوقف عن الإنتاج منذ عام 2011، وإن اختار بعض الفنانين الآخرين الاعتكاف لفترة وجيزة.

وإثر انطلاق الثورة السورية واجه المسرحيّون سؤالاً جوهريّاً: الاستمرار أو الانسحاب؟ وفي غضون عامين كان هنالك خريطة واضحة سواء لمن خرج من سوريا قصراً أو طواعية، أو من بقي. وتخلل عام الثورة 2011 بعض العروض النادرة التي تناولت الواقع السياسي بصورة مباشرة. ومن خلال اطلاعنا على ما أتيح لنا من عروض ومراجعات في العشر سنوات الماضية توقفنا عند عدد من الملاحظات الرئيسة:

- اعتماد معظم العروض على النص المسرحي، والانطلاق منه بصفته شكلاً كلاسيكياً لبناء العرض المسرحي، ولا توجد سوى حالات نادرة لعروض فنون الأداء، والمسرح الجسدي والمسرح المبتكر (الكتابة والإخراج الجماعي).

- معظم العروض كانت تعتمد على التقشّف في عناصر العرض معتمدة على الأداء بصورة أكبر مع ضعف الميزانيات. وغلب على أساليب المسرح الأسلوب الواقعي والبريشتي.

- بقي حضور الحرب في معظم العروض جزءاً من سياق غير معلن موضوع في خلفية الحدث، (أو عبر تتبع آثاره في الحياة اليومية، أو تناول ثيمات حياديّة وعاطفية في الحرب كالموت والبقاء والرحيل).

- ظهور وظيفة الدراماتورج في أغلب العروض مقارنة بندرتها ما قبل عام 2011.

- كثرة العروض التي تعتمد على الاقتباس عن نص أجنبي مع تبييء مفرداته وإكسابها الصبغة المحليّة.

الفصل الثالث

البحث عن مساحات كاسرة للمشهديّة العامّة

الولاءات المتعدية

يتحدّث (جاك رانسيير) عن العلاقة الحتميّة بين الأدب والسياسة، في كتابه (سياسة الأدب). ويعرّف الأدب المتّصل بالسياسة بطريقة غير مؤدلجة، أو مباشرة بأنّه: «الأدب الذي يفترض وجود صلة جوهريّة، بين السياسة بوصفها شكلاً خاصاً من أشكال الفعل الجماعي، والأدب بوصفه ممارسة لفن الكتابة»[1].

وتنطوي بعض التجارب المسرحية في سوريا على رؤية سياسية بالضرورة، لكنها غير معلنة، بل قائمة على عرض حدث محلي وعائلي ضيّق. يتحدث ريموند وليامز في فصل بعنوان (ما بعد المأساة الحديثة) عن وجود اتجاهات في الدراما الحديثة تبحث في الانهيار الاجتماعي عبر الأسرة؛ إذ يقول «ثمّة اتجاهات في المسرح الحديث كَفِلت قيام ارتباط تقليدي بين الانهيار، وصور النضال العنيف، وبين الشروط المقيدة في المجتمع، وبالتأكيد بشكل أساسي على الأسرة القامعة؛ من حيث هي العنصر غير الواضح في قيام مجتمع زائف. وتختلف هذه الدراما عن طرح شروط اجتماعية أكثر تقليدية، كالاستغلال، والحرب. ومقارعة الفرد لها»[2]. يتسق ربط ويليامز بين الأسرة على أنّها مجهر كاشف والانهيار الاجتماعي بشكل مباشر مع تجربة أسامة غنم في ثلاثيته العائلية؛

(1) رانسيير. جاك، سياسة الأدب، تر: د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1، 2010. ص19.

(2) وليامز، ريموند، «طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد»، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 264، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دون تاريخ نشر.

إذ تطرح مسرحيّاته منظوراً سياسيّاً يمكن كشفه عبر تتبع الآثار الاجتماعية والتاريخية على علاقات العائلة نفسها. وبالفعل فإنه لا يمكن تتبع رموز سياسية مباشرة في معظم التجارب، إلا أنّها في محاولتها عرض الهامش واليومي تطرح رؤية سياسية بشكل غير مباشر. ومن خلال نظرية الولاءات التي اعتمدناها سنحاول الكشف عن مكامن وأشكال الالتزام السياسي لدى بعض الممارسين في سوريا ما بعد الثورة.

كما سنرى في الصفحات التالية أنّ أعمال كلٍّ من أسامة غنم ونورا مراد وفرح الدبيات وغيرهم تشكّل نموذجاً للمستوى المتعدّي للولاءات المتعددة، واستراتيجيات المضاعفة، والانسجام مع الذات.

وكما ذكرنا آنفاً نستعير هذا المصطلح من أعمال ديانا تايلور، ونضعه في غير سياقه للإشارة إلى هامش التفاوض والمراوغة مع السلطة من ناحية دون السقوط في فخ ثنائية الولاء للنظام والمعارضة له. وإذ نرى أن هذا المصطلح قد يجنبنا ثنائية تزيد من الشرخ بين الفنانات والفنانين السوريين، فإننا أيضاً واعون لمرونة تأويلاته.

فبينما قد ينظر إلى المستوى المتعدي للولاءات المتعددة على أنه محاولة لمناورة مع أدوات السلطة، فهو أيضاً في نواحٍ أخرى يشير إلى ولاءات في الأسلوب الفني أو المضمون مع ما سبق، في محاولة قد لا تتماهى كلياً مع الأيديولوجية الجمالية الأسد-بعثية، والتي تحاول أن تعيد استخدام الكودات الجمالية القديمة نفسها بتأويل ونفس مغايرين، وقد يحمل مصطلح البقاء على الحال نفسه محاولة أيضاً للانسجام مع الذات في ظل التناقضات وتعقيدات العيش في بيئة تعيد إنتاج أطر وأدوات السلطة التي ثار عليها الناس، وترزح تحت وطأة استحالة العيش اليومي.

وتعي فرح الدبيات لأهمية الانتماء لنقابة الفنانين في سبيل الحصول على تسهيلات لوجستية معينة ما دفعها إلى تأسيس تجمّع فني تحت رعاية نقابة الفنانين، فهي أيضاً عندما قدمت عرضها، وجدت نفسها تتحرّك خارج دائرة المنظومة: المكان البديل الذي قدّمت فيه عرضها، وهو مكان سكنها في بيت عربي في باب شرقي، ما يذكّر بسلسلة العروض التي قُدمت سابقاً.

ففي الفضاءات البديلة نتيجة عدم توافر فضاءات العرض التابعة للمؤسسات الرسمية من ناحية ما، أدّى ذلك إلى رواج نمط مسرح الغرفة (أو الحجرة)، الذي بدا أكثر تواتراً نتيجة استحواذ السلطة على الفضاءات من ناحية، وعلى حرية التعبير من ناحية أخرى. وقد قدمت الدبيات عرضاً

يعتمد على أسلوب المسرح داخل المسرح جاعلةً من قضايا المرأة الموضوعة الأساسية للعرض وللنص. وتشكّل عودة الدبيات لأسلوب المبتا-مسرح الرائج في النّصّ المسرحي محاولةً لإعادة تحوير استخدامه المعهود والموظّف في أغلب الأحيان لصالح مسرح التسييس في حالة سعد الله ونوس ضمن سياق نسوي سياسيّ، والذي يطال في الوقت نفسه هموم دبيات الشخصية.

من ناحية أخرى ينطلي على أسامة غنم نوع آخر من المستوى المتعدي للولاءات الذي ينطلق أولاً من رؤية للعالم متماهية تماماً مع ذاكرة المكان ومع أهل هذا المكان. فالعروض المسرحية التي اشتغل عليها غنم بعد عام 2011، كلها اقتباسات لنصوص غربية صنفها ضمن ثلاثية العائلة. وإن لجأ غنم إلى نصوص تعود لأزمنة درامية متنوعة بالعودة إلى هارولد بينتز، تينيسي وليامز وسام شيبارد، فإنّ تشكيل الدراما العائلية السورية يحاكي لحظة في قمّة راهنيتها على الرغم من تجنب خوض تقديم موضوعة الحرب على الخشبة، وإن ظهرت بشكل سريع جداً في مسرحية زجاج. وإذا كان المسرح الواقعي الذي يركّز على تحليل وفهم عميق للشخصية هو ركن أساسي من المسرح السوري قبل عام 2011، فإنّ استراتيجية المضاعفة التي أتى بها غنم من الممكن تفنيدها ضمن سياقات عدّة: أولها أنّ العائلة وتعقيداتها اليومية أصبحت حاضرة بعدّها مكوّناً أساسيّاً للحبكة على الخشبة، إذ تبدو الأخيرة قبل عام 2011 عصية على المسرحة لذاتها، وإن بدأ ظهور بعض النصوص التي تتناول هذه الموضوعة لكتّاب شباب، فإنّ مسرحتها لم تنتقل من حيّز النص إلى حيّز الإنتاج والتنفيذ. وثانيها أن ثمّة حضور للمدينة خارج حدود الخشبة على الرغم من أنّ الفضاء الدرامي للعرض في العروض الثلاث التي قدّمها غنم محصورة بغرفة الجلوس، وهذا نابع عن ولاءات غنم المتعددة في الوقت نفسه للنص الأصلي، وولاءاته للبيئة الجديدة لنصوص بينتر، وليامز وشيبارد. والمدينة هنا على الرغم من أنّ مكانتها في النصوص الأصلية أقل أهمية، فهي في نسخة غنم المحلية تتحول إلى شخصية حاضرة عبر عمليّتي التبييء، والإضافات التي قام بهما غنم، وهذا ما سنراه في دراسة الحالة.

أمّا ثالثاً، فهنالك اشتغال على «كثافة الهامش»، ويعنى بذلك السيميائيات الثانوية وغير الملحوظة المحيطة بعوالم النص الأصلي وحواراته من ناحية وهامش الشارع السوري المحلي الشامي القديم، والثقافة الشعبية، والبوب والسينما التجارية مقابل السينما المستقلة، وكلاهما هامش في عمل غنم. وأخيراً، مع أنّ الأداء التّمثيليّ في سوريا يعتمد بشكل كبير على المدرسة الواقعية، وعلى منهج ستانسلافسكي الذي يُدرّس في المعهد، فإن إدارة الممثل تستفيد لدى غنم

من تقاطع الإخراج مع الدراماتورجيا التي تشتغل وفق طبقات عدّة تعتمد على تحليلات معمّقة غالباً ما تشرك عوالم الممثل الذاتية، مع عوالم المخرج داخل النص النهائي للعرض، ما يولّد أداءً واقعياً يتمايز في فجاجته.

وبينما يعتمد اشتغال غنم على النّصّ على ولاءات تعود لأثر البيئة المحلية، والذاكرة والعلاقة مع المدينة، تعود نورا مراد إلى الدواخل العميقة للذات على أنّها ملجأ موازٍ ينحّي جانباً كل العوالم المحيطة، وهذا ينطوي كما سنرى في دراسة الحالة على عرضين أساسيين قدمتهما بعد عام 2011 وهما «بقاء» و«معانقات».

إلا أنّ فهم عمل نورا مراد وفرقة (ليش) ضمن إطار الولاءات المتعددة يختلف عمّا سبق تقديمه في عملَي أسامة غنم وفرح دبيات: فالنموذج المتعدي للولاءات المتعدّدة يتمظهر في حالة مراد في فعل الانسحاب نفسه. فبعد قرار تعليق عمل فرقة (ليش) إثر اندلاع الثورة لمدة خمس سنوات، يتجلى الانسحاب كشكل فني على الخشبة. ولكن هذا الانسحاب الذي سننطرق إليه لاحقاً في دراسة الحالة غير مفصول عن فعل الانسحاب الأول بالتفاعل مع مجريات الشارع: في كانون الثاني عام 2016 أصدرت فرقة ليش ما فسّرت فيه قرار توقفها عن العمل، بحيث لم تتوافق مبادئ الفرقة مع أي من الخيارات المتاحة تحت وطيس زمن الحرب: فبين «الانحياز لأحد الأطراف ضد الآخر في نزاع مسلح من خلال الفن» وبين نقل «قسوة الواقع كما هي دون أن نأخذ مسافة من التفاصيل اليومية القاسية»، حيث تصبح المسرحة حالة أولية من التفريغ، وبين إنكار الواقع، ومتابعة العمل الفني «وكأن شيئاً لا يحدث، وبذلك يفقد الفن أسباب وجودة»، آثرت الفرقة «أن تقترب بأقصى ما تستطيع من جوهر الفن نفسه حين يخاطب الإنسان ليزرع فيه الأمل حتى في أحلك الأوقات» و«لمساعدته على أن يدرك تلك الصلة وذلك الرابط الذي يربطه بكل إنسان في هذا العالم حتى لو كان وحيداً، منسياً ومتروكاً لمصيره، لدفعه حتى يهزم العجز ويمسك بدفة حياته اليومية ويستمر». في الوقت نفسه، شدّد بيان فرقة ليش على الوحدة بين السوريين «بحيث لن يكون أي طرف قادراً على إلغاء الطرف الآخر».[1]

وإزاء الولاء المزدوج لوحدة السّوريين بعيداً عن الاستقطاب السّياسيّ، وإن صعب فصل

(1) فرقة ليش المسرحية. بيان 2016.
https://www.leishtroupe.com/who-we-are-%d9%85%d9%86-%d9%86%d8%ad%d9%86/manifesto-%d8%a8%d9%8a%d8%a7%d9%86%d8%a7%d8%aa%d9%86%d8%a7/2016-2/

السياسة عن الحياة اليومية، وإزاء التمسك بجوهر الفن وفق فهم الفرقة، شُكّلت لبنات عرضَي «بقاء» و«معانقات». وبعد تقديم عرضين من مشروع هويات عامي 2008 و2010 والذي يبحث عن أبجدية حركية تنطلق من الطقوس الاحتفالية الجمعية في سوريا، ينكفئ الجسد من الحالة الجمعية الطقوسية إلى حالة الاستثناء التي تحاذي موضع الوجود على الحافة عبر عرض «بقاء»، ويجد خلاصة في «معانقات» الذي يعود إلى دواخل الذات، ويجسّد صراع العواطف والانفعالات على الخشبة كما سنرى في دراسة الحالة.

ومن منحى آخر، ظهرت موضوعات جديدة نادراً ما كانت تُقارب قبل عام 2011، ولكنها بقيت محصورة بتجارب محدودة، ولم تقدر على تكوين عناصر محورية لتشكيل حالة أو توجه أو هوية أو هويات جديدة للمسرح في سوريا بعد سنين الجمر: المسرح الذي يتبع مقاربة جندرية، ونسوية أحياناً، بات نوعاً ما أكثر حضوراً. وقاربت آنا عكاش موضوعة الحرب من وجهة نظر خمس نساء على الخشبة «أنهكتهنّ الحرب» في عرض (هنّ2017): «إحداهن فقدت ابنها، وتخشى أن تفقد الآخر، وهو الذي تبقى لها في هذه الحياة {...}، وأخرى تأمل بأن يعود ابنها المفقود في غياهب الحرب منذ سنوات، الحرب التي سرقت من الثالثة حبيبها الذي حلمت معه بحياة وردية، وتركت الرابعة دون رغبة، لا في الحب ولا في البنين خشية أن تأخذهنّ الحرب، أما أصغرهنّ، فلم تعِ السلم، ولم تعرف طعم السلام، بدأ شبابها ويكاد ينتهي في الحرب، آفلاً أمامها المستقبل.»[1]

وأصبحت المرأة السورية محور عرض «مسرحية» الذي كتبه أمير أبو خير، وأخرجته فرح دبيات التي اعتمدت على تمويل ذاتي مستقل.[2] تطرح «مسرحية» قضايا الاستغلال والتحرش الجنسي، والزواج المبكر والاغتصاب، وتعنيف النساء خلال الحرب، وهي موضوعات قلّما طرحت سابقاً. تناول العرض، بين سرديات نسوية متعدّدة، حادثة نهلة عثمان الطفلة التي لم تتجاوز ست السنوات، والتي حبسها والدها في قفص، وكبّل يديها بالسلاسل حتى ماتت.

وقاربت الدبيات موضوعة المرأة المعنّفة عبر اعتمادها نمط المسرح داخل المسرح. وأتاح هذا النمط الإخراجي الذي يسعى أحياناً كثيرة إلى مساءلة أدوات العرض طرح خطابٍ لا ينفصل

(1) العالم، علاء الدين. (27 آب 2017). «هنّ لآنا عكاش، المرأة السورية تستحق أكثر من ذلك». ضفة ثالثة-العربي الجديد.

(2) قدم عدد من الأصدقاء الدعم المادي لفرح لإتمام عرضها بالإضافة إلى دعم من مؤسسة جذور.

عن بيئته الاجتماعية، بحيث لا تنتفي الحاجة إلى البحث عن خطاب نسويّ ينطلق من هذه البيئة بذاتها، يقدّم تساؤلات حول خلفية العنف دون تبريره.

وإنّ الحوار أدناه جرى بين ممثّلتين اختارت إحداهما توقيف المشهد لخوض نقاش يشير إلى تقاطعية العنف الممارس مع الفقر والتقاليد الاجتماعية والتربية وتبعات الحرب:

- يعني حاسة إنه عم نحط الحق على طرف واحد...من دون ما نعرف غايته أو أهدافه من ورا هاد الشي...يعني مهم نطلعه وحش وبس؟

- يعني حدا عم يتزوج قاصر....شو بدك يكون موقفنا مثلاً؟

- وما هون السؤال ....هوي بيعرف إنه عم يتزوج قاصر

- أكيد بيعرف....

- ليش كل هالأد متأكدين. هون زواج، طلب وقبول، ونحنا شفنا المجتمع عم بيبارك فيا.... حتى لو في قانون ممكن بيمنع هذا الشي...

- بس هون ما كان طلب وقبول ...والعروس هون كانت مجبورة ترضى بهذا العريس.

- وايه وهيي ليش مجبورة ترضى فيه مو كرمال إخواتها الصغار....مو كرمال تلاقيلن سند ....ليش بدها السند.

- ايه؟

- وليش بدن سند؟

- لإنه فقرا...ما عندن معين. كوم بنات. كوم لحم.

- يا عيني عليكي هيي بتقدملو حالها... وهوي بيقدملها الحماية الها ولعيلتها...إما بماله أو بنفوذه أو بسلطته. يعني ظل راجل ولا ظل حيطة.

- ايه بس هاي عملية بيع مو زواج...

- ايه بس الرجل قيها آخر المطاف. يعني أحد الأسباب مو كلها.... ممكن يكون جلاد وضحية بنفس الوقت....

- كيف بدو يكون ضحية كيف؟

يتوالى النقاش ليسلسل ارتباط حلقة العنف بتقاليد المجتمع، وبالتربية مع تشديد الممثلة التي

أوقفت المشهد أنّ مجرد الإشارة إلى هذه السلسلة من العلاقات لا يعني الموافقة عليها، إنما يندرج تساؤلها ضمن محاولة لمعرفة، ومعالجة أسباب ما يجري دون الاكتفاء بعرضه. ويبلغ التغريب البريختي مراحل جدلية وتلقينية مباشرة في الوقت نفسه. ويبدو أثر مكان عرض (مسرحية) واضحاً، إذ اختير الأخير قبل عملية كتابة النص، وقد كتب الأخير (أي النص) مع الأخذ بالحسبان الخصوصية المكانية. وأشارت فرح إلى أهمية المكان، وقدرة استقطابه لجمهور جديد، غير ملم بالضرورة بالمسرح، وهنا وجب التوجّه إليه بطريقة مغايرة مع الحفاظ على الشرط الفني والأدائي.

وشكّل عرض (دادا ضد الدادا-أمسية بصرية 2015) خرقاً فريداً للسائد، لا سيّما فيما يتعلق بالجنسانية، وتمثيلات الجسد، والعلاقة مع الفضاء العام والجمهور. ولا يوجد أي توثيق بصريّ لهذا العرض الأدائي، وهو أقرب إلى Happening منه إلى عرض، وقد بني معظمه على عملية ارتجال باستثناء نص أثنوجرافي أدائي قصير يوثق للتجربة، كتبه كل من عمار المأمون وكفاح زيني، وهشام خداج. ويبدو النص مادة أدائية أخرى تتداخل فيها مساحتا التوثيق والتدخل الأدائي على نص التوثيق ذاته، بحيث يصبح النص أداءً فوق أداء ما جرى في غاليري نصار. [1]

ووفقاً لزيني بدأت الفكرة «بنية مجموعة من الشباب لعرض فيلم للويس بونويل»، وانتهى بتخريب هذه الفعالية. كما قُدّم القسم الأكبر من العرض في غاليري نصار، ولكن بدايته كانت مع هشام خداج الذي مشى في جرمانا، وصولاً إلى الغاليري مرتدياً زي أخطبوط، ووجهه مطلي بالماكياج، وفي يده سلسلة تحمل قضيباً فوسفوريّاً متخطياً الحواجز. وداخل مكان العرض حيث ينتظر الجمهور أمسية لعرض أفلام، يرقص عمار المأمون كالعاهرة. وزيني يجر ريمي نوفل بطوق معدني. والأخيرة تمشي على أطرافها الأربعة، تنبح وتهجم على زملائها، وعلى الحضور لتعضهم. ويتلو خداج مجموعة جمل غير مفهومة من كرّاس أحمر، ناقلاً تدوينات خاصة من تاريخ 15-10-2014 حول محاضرة عن الكلاسيكية الجديدة تكثر فيها أسماء المسرحيات...ثم يرمي الكرّاس ويتوجّه إلى الجمهور بالنص التالي الذي يقرأه من ورقة:

- توقَّفوا.

توقَّفوا. هذا شجرٌ مورق. وهذه أنفاسْ. وهذا الجلد ما زال يحسُّ الطَّعناتِ الرائجةَ للتَّفريقِ بينَ الأنباءِ والأنبياءْ.

(1) هاجر عمار المأمون إلى فرنسا بينما بقي كفاح في سوريا.

كفُّوا. أصواتكم مبثوثةٌ في العقلِ مثل الرَّصاصْ.

والنِّيرانُ الَّتي ..

عِمْتِ صباحاً أيَّتها الأحياء المشويَّة, هل آن أوان الشَّمس؟

حينئذٍ كُنَّا نعبرُ النَّهرَ مرَّاتٍ – ليس الفرات بالتَّأكيد – ومرَّات؛ لنقولَ هذا صهيلٌ يجأرْ

كانَتِ كلُّ الزَّوايا متربة. وعشيرتنا لم يعد لها أوتاد.

قولوا لامرئ القيس أن ابكِ ليسَ على الأطلال. لا. ولكنْ لأجلِ كلِّ النُّدوبِ الَّتي خلَّفتْها الجدرانُ الفولاذيَّةُ لغيابنا. عمْتِ صباحاً أيَتُها السُّهولُ في خرائطَ قديمة».[1]

وفي مرحلة لاحقة، المأمون يتحدث إلى الجمهور. ويطلب أحد الحضور الحديث، فيصرخ به الخداج «من أنت؟» سائلاً إياه لماذا يريد التحدث، ثم طالباً منه أن يضاجعه، فيمتنع الأخير مضيفاً «أنه ستريت». في هذه اللحظة يبدأ الحضور بمغادرة المكان. الجمهور يبصق على المؤدّين. يقول أحد الحضور «هدول غايات». بعد فترة وجيزة، يقود الخداج نوفل، ويتظاهران بممارسة الجنس ما يؤدّي إلى «مزيد من النفور بين الحاضرين». يشير زيني أنّ هذا العرض كان أسوأ العروض التي شهدها في حياته، لكنّه كان أغربها. وهذا الخيار الفنيّ الذي يصفه زيني بالـ«Happening» كونه ليس له بداية ولا نهاية مع قطع للسّياق، هو أيضاً محاولة أدائيّة للتّماهي مع خراب الواقع الذي يرى كفاح أنّه يفوق المسرح بآلاف المرات. وفي نهاية النص الذي كتبه كلّ من عمار المأمون وكفاح زيني وهشام خداج حول العرض، يُشار إلى أنّ ثلاثة أفراد فقط بقوا حتى النّهاية، منهم امرأة حاولت التّصفيق.

ثم تُختتم المادة بالمقاطع التالية:

«انتهى العرض الأكثر فضائحية، وتفكّكاً، وانتهى الأداء الأشدّ رداءةً في تاريخ المسرح قاطبة بالتَّأكيد, وهكذا نعلن رسمياً إحياء دادا وقتله في ليلة واحدة، رقصنا كثيراً على شرفه، وثملنا. الآن فقط يمكن لنا أن نسخر مجدداً من وجهات النّظر كلها عندما نحيا في جغرافيا بلغت حدَّها من التفاهة ليموت بائع شاورما برصاص زبون لا يريد أن يدفع!

في دمشق..

---

(1) خداج هشام وآخرون، «(الدادا ضد الدادا-أمسية بصرية)-وثيقة للتاريخ»، موقع أنبوب، 25-1-2015.
https://anboob.net/2015/01/25/dada

في هذه المدينة التي لا تربطها الآن أيّة رابطة، لا بمدينة، ولا بفكرة، ولا بتاريخ, يموت أحدهم برصاصة عبثيَّة, وآخر يتقدم لامتحان في الدراماتورجيا!

ثمّ إنّ الخداج (يتحدّث بصوته هنا):

«خرجت من جرمانا حتى باب شرقي بزي أخطبوط، وماكياج على وجهي، وأحمل قلادة فيها قضيب. أوقفتني حواجز وواجهت بشراً في الساعة السادسة والنصف مساء ذلك اليوم .. لقد جازفت حتى الأقصى، لقد بدوت مجنوناً».

هنا في دمشق، في المدينة المحاصرة بكل وسائل الموت، لا بدّ من صرخة بوجه الأشكال القائمة، لا بد من معايير جديدة، وفي الدادا ضد الدادا، لا ندّعي أننا نمتلك حلاً، ولا نقدّم فناً أو أي صيغة منطقية، نحن لا نعرف من هو سعد الله ونوس ولا ممدوح عدوان، نحن نعرف فقط كيف تتلذذ الرصاصة بطعم الجسد الحي».[1]

داد ضد الدادا هو أداء أناركي يسعى إلى تخريب كلّ المسلّمات، فيتماهى مع خراب لحظة الحرب، ويسعى لتشكيل قطيعة مع الماضي؛ إذ لا ينشغل ببناء رابط مع المتلقي بقدر ما ينشغل بتشكيل تجربة صدامية مع هذا الأخير تنطلق من عنف اللحظة الآنية، وإتاحتها لهامش من الانفلات، واختراق الفضاء العام ، وانتزاع الحديث عن محرّمات كالمثلية الجنسية، وفي الوقت نفسه يعلن دادا ضد الدادا غياب أيّة نجاعة للأداء نفسه، وللحظة الدادا السورية تلك...الموت معلن ما إن تعلن الدادا عن نفسها. وفي هذا السياق يتبدّى التخريب المتعمّد لفعالية ثقافية، كمرآة معكوسة لحالة الانسحاب التي تمثّلت في عروض نورا مراد.

خلاصة:

في الجزء الثالث قُدّمت بعض العروض التي شكّلت خرقاً للمشهدية العامة، والتي يندرج بعضها تحت خانة المستوى المتعدّي للولاءات المتعدّدة، واستراتيجية المضاعفة. فبينما استخدمت فرح الدبيات وأمير أبو خير في عرض «مسرحية»، إرث المسرح داخل المسرح لتحويره لقضايا تتعلق بالجندرة مع اشتغال مزدوج في الفضاءات البديلة، شكّل فعل الانسحاب كحالة جمالية حركية على الخشبة خياراً نابعاً عن موقف الفرقة لعدم الانحياز لأيٍّ من الاستقطابات السياسية،

(1) المرجع نفسه.

أو التوجهات الفنية التي استجابت لواقع الحرب والثورة. وكما وصفت الفرقة هذا الموقف في بيان عام 2016 الذي فسّرت فيه عدم مزاولة المسرح لسنوات، فمن الممكن قراءة انكفاء الجسد وانسحابه كجمالية على الخشبة، وكامتداد لهذه الحالة المنسجمة مع بناء ولاء مزدوج لوحدة السوريين بعيداً عن الاستقطاب السياسي، وبعيداً عن الاستخدام الفني للراهن الحالي.

كما كوّنت حالة «الداد ضد الدادا» خرقاً للسائد والمعهود عبر تقديم Happening مرتجل بكليّته دون أن تنسجم هذه الحالة بالضرورة مع أي ولاءات متعدّدة، بينما تشكّلت في اشتغالات غنم في الجزء القادم، ولاءات تتمثل بإعادة اعتبار للذاكرة، والمكان/المدينة، وكثافة الهامش، كما سنرى في الصفحات التالية.

الفصل الأخير

أسامة غنم ومختبر دمشق المسرحي

لحظة التأسيس... وخيار الاستمرار:

ترتبط فكرة تأسيس مختبر دمشق المسرحي بأربع لحظات جوهرية عايشها أسامة غنم خلال احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربيّة وبعدها. إذ أتاحت له تجربة العمل بصفة مبرمج للعروض المسرحية في الاحتفالية عام 2008 ترتيب سلسلة من ورشات العمل التي قدّمها الفنانون الذين قدموا عروضهم تحت كنف دمشق عاصمة للثقافة العربية. فبعد تقديم عروض ذات أهمية كمسرحية النورس من إخراج آرباد تشيلينغ، ومسرحية المفتش لبيتر بروك وغيرها، حرص أسامة غنم أن يقدم كلّاً من الفنانينَ الذين استضافتهم ورشات عمل لطلاب معهد الفنون، حيث كان يتولّى الترجمة معظم الأحيان. وهذا التجاور الحميمي مع مسارات لمبدعين تتنوع مقارباتهم الفنية، ويمتلكون حساسيات مختلفة خلق تراكماً مكثفاً لـ»فرجة مغايرة»، حيث تجد دهشة في البحث حول المعنى والمعرفة وأطر تناقلهما. والفرجة على ورشات العمل وجب ربطها في هذه الحالة بجملة ميشال فينافير المحببة على قلب غنم: «المعنى هو نقطة وصول، لا نقطة انطلاق».[1]

إذ كان أسامة المترجم والمتفرّج على تلك اللقاءات المكثّفة بين محترفين وطلاب يتفرّج أيضاً على مسارات المعنى بصفته ذلك الذي يتنقل بين اللغات الأمّ، والذي أيضاً يسعى للخروج من ركن المعرفة النظرية إلى الممارسة العملية، وهذا ما حاول كسره دوماً في مسيرته الشخصية، وفي قسم الدّراسات المسرحيّة على حدّ سواء: كسر العزل الحاصل بين الاختصاصات المسرحية والأدائية

(1) غنم، أسامة الكتيب التعريفي لمختبر دمشق المسرحي، 2021.

ضمن المعهد العالي للمسرح، وكسر حاجز الخوف الشخصي الذي يتأتّى من وطأة النظري، والذي قد يعيق أو يؤخّر عملية الانتقال إلى مرحلة الإنتاج الفنيّ.

وعند انتهاء الاحتفالية، وجد أسامة غنم نفسه مبرمجاً لسلسلة من العروض ومؤطّراً للدراماتورجيا على أنّه كيان مؤسَّسي – وهنا المقصود صيغة الورشات ضمن المهرجان. بمقابل هذه اللحظة، أتى التعاون الذي جمع أسامة غنم بسامر عمران في منتصف عام 2008 في مسرحية «المهاجران» كامتدادٍ عضوي، ومدخل أساسي لممارسة الدراماتورج في سوريا. ويذكر غنم أنّه وجد في سنّ الرابعة والثلاثين ممارسةً عمليّة لكلّ المعارف التي بناها، والتي بدأت باختبار الدراماتورج بعدّها ممارسة فعلية.

وقد أدّى النجاح الباهر لعرض «المهاجران» لسلافومير مروجيك (Sławomir MrożEk, The Émigrés) إلى تقديمه أكثر من ستين مرة – بعد أن كان مقرّراً أن يكون عدد العروض محدوداً بخمسة فقط ضمن الاحتفالية. كذلك، قُدّم العمل في بيروت والقاهرة وفي بينالي الشارقة، وأصرّ إلى تحويله لفيلم سينمائيّ، كما أعاد سامر عمران تقديم العرض عام 2010. ويجد أسامة غنم في «المهاجران» لحظة مكرّسة في تاريخ المسرح السّوريّ «انطبعت في ذاكرة الجمهور تماماً كما انطبعت مسرحية سكّان الكهف أيام الثّمانينيّات» في الذاكرة الجمعية. وخلال هذا العرض أصبح لمهنة الدراماتورج مكانة يتذكّرها معظم طلاب المعهد العالي للفنون المسرحيّة.

وتمثّلت اللحظة الثالثة – وهي لحظة شبيهة باللحظة الأولى- بقدوم روجيه عساف إلى المعهد عام 2009، وذلك بدعوة عميدة المعهد حنان قصّاب حسن، حيث أعطى سلسلة ورشات عمل طويلة الأمد مع الطلاب حول المسرح الإغريقيّ. بصفته أستاذاً جامعياً، كما جاور الممثّل بروس مايرز (Bruce Myers) والمخرج الهنغاري آرباد تشيلينغ (Árpád Schilling)، حيث ترسّخت فكرة ربط الهامشينِ النّظريّ بالعمليّ من خلال مفهوم ورشة العمل، وجاور أسامة روجيه ووجد فيه مصدر إلهام يضاف إلى مُلهمي ورشات العمل السّابقة.

وكان قرار الانتقال إلى الإخراج بعد تجربة احتفالية دمشق مدفوعاً بهذا التّماس مع الممارسة التي لا تنحّي جانباً موقع الأستاذ الجامعيّ تماماً، بل تطوّعه لصالح صقل الممارسة العمليّة بجانبٍ معرفيّ معمّق لا يحدّ نفسه بالضرورة بالعرض كهدف. بل يعود به هذا التّماس مجدّداً إلى أطوار عدّة من البحث السابقة للحظة العرض، واللاحقة له والتي غالباً ما تستقطب طلاباً، وخريجين جدداً ومحترفين، والتي تنشغل أيضاً بتحليلٍ فيلولوجي للنصوص المسرحية، وبتحليل معرفي

إبستيمولوجي معنيّ بالمشهد المسرحي العام بعيداً عن أي عرض، إذ يشدّد أسامة على التناقل والتلاقح المعرفيّ من خلال مفهوم الورشات التي تسهم أيضاً في بناء المشاهد.

وبعد إخراج الشريط كراب الأخير لساموبل بيكيت (2009)، قرّر غنم مع مجموعة من الأصدقاء الإعلان عن مختبر دمشق المسرحيّ. وكانت لحظة الإعلان الرّسميّ من خلال عرض «حدث ذلك غداً» (2010).[1] وبعد نهاية العرض قرّر غنم تنظيم ورشة عمل حول ساموبل بيكيت.

فورشة بيكيت والإخراج هي الورشة الأولى لمختبر دمشق المسرحي التي بدأت في التاسع من آذار عام 2011 قبل أيامٍ معدودة من اندلاع الثورة السّوريّة. وتوقّفت أعمال المختبر، وأعيد استئنافها في حزيران عام 2013 – أي بعد سنتين ونصف من بدء التظاهرات.

وبعد أن كانت «فكرة الاستمرار بالممارسة المسرحيّة مستحيلة مع كلّ ما يجري»، حيث أخذ التأمّل بالعالم مداه وفق غنم، واستؤنف العمل في المختبر في حزيران عام 2013 وارتبط خيار استمرار عمل المحترف بشكل جذريّ بقراره البقاء في سوريا على الرغم من إحساسه بفقدان المعنى خلال هاتين السّنتين.

المختبر: البنية المفتوحة والعودة إلى المربّع صفر

مختبر دمشق المسرحيّ هو «بنية مفتوحة للبحث والإنتاج المسرحيين، قائمة على تلاقي إرادات لصنع المسرح في دمشق». يديره أسامة غنم بصفة مخرج مسرحيّ، ومدرب في ورشات البحث، تعاونه الدراماتورغ والمترجمة ديما أباظة.[2] يسعى المختبر لتشكيل فرقة مسرحية على المدى البعيد عبر العمل على مسار تراكميّ علائقيّ يجمع ممارسي المسرح الشباب في دمشق – تحديداً خريجات وخريجي المعهد والمحترفين- سواء على مستوى الإنتاج الفنيّ، أو على المستوى التجريبيّ العمليّ البحت «المنعتق من منظور الإنتاج».

بعد أن كان قد جمع حول مختبر دمشق المسرحيّ أربعة أعضاء مؤسّسين[3]، وقد شهد غنم

---

(1) وهو عرض جامع لـ«ثلاثة أنماط كتابة شديدة التباين» من نص «ما يطلبه الجمهور» لفرانز كزافييه كروس (1974) لمونولوجات داريو فو وفرانكا رامه النسوية) في السبعينات وصولاً إلى مقطع من نص مارك رافنهيل المسرحي «تسوق ومضاجعة» (1993).

(2) غنم، 2021، 73.

(3) الممثل محمد آل رشي الذي تربطه بأسامة علاقة صداقة وثيقة منذ عمل المهاجران، الراقصة والكوريغراف مي سعيفان، وشذى بندقجي التي تولت آنذاك الأمور الإدارية.

في السّنوات الأولى للثّورة مغادرة معظمهم البلاد. فهذا الشّعور بالفقد الذي ذكره الأخير تحدٍّ عمليٍّ يتمثّل أيضاً كثيمة من الثيمات التي أشار إليها في أكثر من مكان في عروضه، كما سنرى في الصفحات المقبلة. فليس سهلاً أن يشهد المرء على جهود ورشاته المعدّة لشبان وشابات وهو يعرف أن معظمهم سيتركون البلاد، أو سيتركون المهنة بعد حين. على الرغم من ذلك، تمكن مختبر دمشق المسرحي من تقديم 17ورشة عمل مسرحية في غضون أحد عشر عاماً، كما أُنتجت ستة عروض مسرحية.

ومع أنّ المختبر قدّم حتى تاريخ كتابة هذه السطور ستة عروض، إلّا أنّ الورشات تحتلّ حيّزاً كبيراً في المحترف وهي محور أساسي، ومعظم الأحيان تكون ورشة العمل مساحة سابقة للبحث في العروض بحد ذاتها.

ورشات العمل:

يرى غنم أنّ الورشات تستجيب لـ»أزمة محقّقة في المسرح والمخيّلة» رابطاً إيّاها – أي الأزمة – بفائض الدراما التلفزيونية التي يصفها بالعَرَض، مميزاً بينها وبين العَرض، فالدراما هي اجتياح ليس للحاضر فقط، ولكن لماضٍ يختار غنم أن يكون وفياً له:

«كان لا بد من تقديم جواب عمليّ يؤكّد استمرارية يقوم بها الأبناء بالعلاقة مع إرث مسرح سوري نهض به منذ ستينيات القرن الماضي نساء ورجالاً راكموا إرثاً جميلاً وهشاً ننتمي إليه، على الرغم من تراجعه المؤسف مع انحسار حالة النهوض المجتمعي تلك. لكن قناعتنا بأن المسرح فن تكمن قوته في «هشاشته» وبمعنى ما «بدائيته»، قبالة تطوّر التكنولوجيا الرقمية والتواصلية المهول جعلنا نراهن على أنّ تشبّثنا بهذه الممارسة القائمة بالدّرجة الأساس على الحضور الحيّ لممثل ومتفرّج، وهو تشبّث صحيح وذو قيمة. كما قادت الورشات عبر السنوات العشر المنصرمة قسماً كبيراً من المشاركين إلى تقديم أعمالهم المسرحية الأولى... توافق أولئك المسرحيون الشباب في كل ذلك مع منظور الورشات الذي لا يطالب بنتيجة نهائية مباشرة ..وكانوا تالياً نتيجة غير مباشرة لنسيج زمني طويل من عمل مصرّ أن يتراكم في المكان...».[1]

(1) المرجع ذاته، ص. 79.

حيث إنّ هذا التشديد على غياب النتيجة مرتبط بسياقٍ أوسع شهده أسامه، وهو الورشات المكثفة المحلية أو الإقليمية التي تتمّ في غضون ثلاثة أيام، يتحتّم فيها وجود المخرَجات والخلاصات، وتُكرّر كما هي، كما لو أنها سلعة لا تتيح بناء تعمّق فعليّ بمادة الورشة، وتنحّي السياقات والروابط بين أفراد الورشة جانباً. لذا يحرص غنم على تنظيم ورشات طويلة الأمد تتّسم بخصوصيّتها في الفضاء والمكان واللغة والموضوع المطروح: المشاركون في الورشة ينطلقون من لغة مشتركة واحدة، وتربطهم معرفة سابقة بالمدينة، حيث تتم الورشة بالمكان وبكوداته الجمالية... إلخ. ويقف البحث الجماعي المتأتّي عن الورشة على مسافة بيّنة من «تثاقل «التقييم» و«النتيجة» اللذين تفرضهما الدراسة الأكاديمية، والعمل المسرحيّ الاحترافي المحلي»[1]، بل يطرح نفسه على أنّه فعل مساءلة للممارسة المسرحية بحد ذاتها.

وهذه المساءلة تطرح نفسها ضمن إطار جماعيّ غير أحاديّ، إذ إنّ الورشة هي عملية بحث مشترك تجمع الممثّل بالسينوغراف بالمخرجة وبالدراماتورج، وقد تتنوّع أشكال الورشات: قد تركّز أحياناً على مفهوم نظريّ أو عمليّ، كما قد تركّز على مؤلّف مسرحيّ كبيكيت، أو قد تركز على عمل مسرحي بذاته كعرض فويتسك على سبيل المثال.

وتتراوح المدة الزمنية لكل ورشة بين التسعين، والمئة وعشرين ساعة – تنقسم إلى خمسة عشر يوماً، وهي مخصّصة لخرّيجي المسرح والمحترفين الجدد. تعيد الورشة طرح أسئلة جوهرية قد لا يتسنّى للمنخرط في سوق العمل التفكّر بها: ما معنى أن تعيد قراءة عمل فنيّ بشكلٍ مكثّف خارج إطار عمليّة التعلّم في المعهد؟ ما المهنة الآن، وما متطلباتها، وما دوري بصفتي ممثلاً أو مخرجاً؟

كما تُطرح تلك الأسئلة العامة ضمن سياقات فائقة التركيز والخصوصية[2]، والأهم – كما ذُكر آنفاً- أنّها تبدأ من منطلق غياب النتيجة. وغياب النتيجة والانعتاق من فكرة الإنجاز بالنسبة لغنم كفيلان بتأمين استرخاء فكريّ، ما يتيح جهوزيّة أوسع لتراكم معرفيّ داخليّ لا يحصر نفسه بإطار، بل يبني علاقة مع العمل المسرحي من خلال صيغ عدّة. ويراهن غنم على التراكم غير المحدود

(1) المرجع ذاته، ص. 74.

(2) المعني هنا بالتركيز والخصوصية هو الأطر المحدّدة جداً للورشات. مثال على ذلك عناوين الورشات التالية: فويتسك لجورج بوشنر: بحث مسرحي في الأداء والدراماتورجيا التطبيقية على مسرح بوشنر والجماليات التعبيرية.

بهدف؛ لأنّه ينظر إلى الفعل المعرفيّ المسرحيّ على أنّه براعم قد تتفتّح لدى المشارك في أيّة لحظة، وهو- أي المشارك- من يقّرر كيفية الذهاب بها إلى ما هو أبعد.[1]

وتنقسم الورشات إلى شقّين: الشّقّ النّظريّ، والشّقّ العمليّ. في حين أنّ الشّقّ النظري يؤمّن قراءةً جماعية معمقة للنص، حيث يحلّل النصّ وتمثّلاته تحليلاً معمّقاً من كلّ جوانبه، ومن ناحية أخرى يُطّلع على نماذج عدّة للعروض والأفلام ودراستها، ما يؤدي أحياناً كثيرة لتناقضات الطرح والمعنى عبر تنويعات المقاربات الإخراجيّة والأدوات الجماليّة. فيعود الشقّ الثّاني العمليّ إلى عملية مساءلة المعنى المركّبة ذات التاريخ المعمّق، وذلك من خلال ممارسة تجمع ممارستين في المسرح: التمثيل والدراماتورجيا.

ورشة بيكيت كنموذج: بناء المتفرج

كان قرار تنظيم ورشة عمل بيكيت – وهي الورشة الأول كما ذُكر آنفاً- مدفوعاً بتلقي الجمهور لنص بيكيت. وبعد استهجان عدد من المشاهدين - من ضمنهم طلاب المعهد- لشريط كراب الأخير، وجد غنم في الورشات وسيلة لمحاولة فهم هذا الاستهجان، وتبديد أقلّه كتمرين طالبي. وقد وجد غنم نفسه معنياً بـ»بناء المتفرّج» لدى طالب المعهد تحديداً عبر خلق إطار يتيح فهم السياقات والحساسيّات المحيطة بالنّصوص المسرحيّة.

كما يُعنى غنم بالمتفرّج المتلقّي والمنتِج المستقبليّ للمسرح، وينظر إلى هذا البناء كحالة توسط بين المسرح، والاقتراح الجمالي، والجمهور. ليس مهماً علاقة العامل في المسرح مع النص أو الكاتب، إذ وجب أيضاً فهم سياق النص، وعلاقته المحتملة مع الجمهور المحلي، وهي محاولة أيضاً لفهم واستنباط جماليات هذا الأخير. وبهذا المعنى، من خلال الورشة يراكم المشارك في الورشة تفاصيل وحساسيّات جديدة ما يسهم في حفر جديد في بنية شعوره الداخلية وكوداته الجماليّة. وفي الوقت نفسه الورشة هي عملية تعلّم ندّية، إذ منها يتعلّم أسامة معطيات جديدة حول النصوص، وحول عملية التلقّي بحد ذاتها كعمل مختبريّ ما يحيل أيضاً إلى النطاق الأوسع، وهو الجمهور الذي يصفه أسامة بأنّه كثير التنوّع من حيث التركيب الاجتماعيّ والذائقة، مع الأخذ بالحسبان عامل المتعة حتى في صيغتها الصعبة.[2]

---

(1) مقابلة مع أسامة 29 كانون الثاني 2022.

(2) مقابلة أسامة غنم، 30 كانون الثاني 2022.

وقد بدأت الورشة الأولى في آذار عام 2011، وامتدّت على مدى خمسة عشر يوماً أدارهما غنم، حيث دُعي إليها جوناثان بيغنيل - أستاذ في جامعة ريدينغ في بريطانيا، ومؤلف كتاب «بيكيت على الشاشة». وقدّم ورشة ليومين عن نصوص بيكيت المخصصة للتلفزيون.

وفي مقالة بعنوان «بيكيت في دمشق» وثّق بيغنيل للمضمون الذي قدمه في هذه الورشة، حيث ركّز على «تحليل تشكيلات الفضاء في نصوص بيكيت الخاصة بالشاشة، كما نُوقشت مفاهيم العمق والتسطيح (flatness) على الشاشة وخشبة المسرح، وأثر التشكيل البصري ووجهة نظر الكاميرا». كما ركزّ بيغنيل على اقتباسات نصوص بيكيت لدى محطات التلفزة البريطانية والألمانية مشيراً إلى الاهتمام الذي أولاه «زملاؤه السوريون» في الورشات لهذه النقطة؛ وذلك بسبب الدور الذي يناله التلفزيون في المجتمع السوري، بحيث كان هنالك تمنٍّ عام لو يُعرض بيكيت على الشاشة السورية بصفته جماليّة مغايرة تتباين عن سائر المسلسلات. كما نُظر إلى ثلاثة إنتاجات تلفزيونية مختلفة لشريط كراب الأخير.

الدراماتورج:

يولي غنم خلال الورشات التي يعدّها اهتماماً خاصاً لتقديم تعريفات متنوعة لهذه الممارسة بطابعها الشخصي. فالتعريف الأساس الذي ينطلق منه، يعود إلى تعريفات برنارد دورت وباتريس بافيس، حيث تتشكّل دراماتورجيا العرض بصفتها عملية الإجابة عن أسئلة المعنى عند الانتقال من النص المكتوب، أو المادة المرتجلة إلى العرض الحيّ أمام الجمهور. كذلك، يتسنّى للمشارك بناء فهم تقاطعيّ عملانيّ لمهنة الدراماتورج على اختلافات تعريفاتها وممارساتها. ووفقاً لغنم تتنوّع «الفعالية الدراماتورجية من بلد إلى بلد، أو من مؤسسة إلى مؤسسة: فبين النموذج الذي يجد في هذه الممارسة مسؤولية تاريخية وسياسية كحالة ديتر شروم الألماني، أو آلان باديو الفرنسي، أو النموذج البريطاني الذي يجد في الدراماتورج خبير تحفيز للكتابة المسرحية، أو التطوير الجماعي للعرض، ونموذج دراماتورج الرقص المعاصر كتجربة رايموند هوغ، لا ينحصر تعريف الدراماتورج بدراماتورج العرض كما ذكر آنفاً، بل يتوسّع هذا المفهوم ليجعل هذه الممارسة مفتوحة على طرق ومسارات بحثية.[1] ويعزو غنم هذا الأمر لتنوع المصادر التي اكتسبها كطالب في باريس،

(1) غنم، أسامة الكتيب التعريفي لمختبر دمشق المسرحي، 2021، ص77.

بحيث ينأى المرء عن الذائقة الأحادية، وعن التعريف المطلق[1]. إلاّ أنّ مكانة الدراماتورج عند غنم ليست محصورة فقط بمهنة ضرورية في حرفة المسرح. فهي تتعدّى ذلك لتسجل في ذهنه هذا الاحتكاك بين المثقف كفكرة، وبين المؤسسة بصفتها كل كيان ثابت وسلطوي. وهي ابنة عصر التنوير التي فرضت نفسها على أنّها ممارسة أدّت إلى القبول المؤسساتي بالدراماتورج كذهنية نقدية تسائل المسلمات في الممارسة المسرحية، ولا تستكين للوصفات الجاهزة. هذه الجدلية التي يخلقها الدراماتورج مع آلة الإنتاج الفني، وهذا السعي للمراوحة والمراوغة والتعديل هي عملية معقدة.

ولا يحصر عمل الدراماتورج بكونه فقط بحثاً حول تاريخانية العرض، ولا عن ظروفه الاجتماعية، كما لا ينبغي أن تحدّ وظيفته بالتبييء - وهذا فهم خاطئ وضيّق أحياناً، قد يستنتجه بعضهم عن عرض المهاجران. احتمالات ممارسة الدراماتورج هي احتمالات لا نهائية. وهذه الإشكاليّة التي تحدّ الدراماتورج بخاصيّة التبييئ، أو بخاصية من يبحث حول إبهامات النّصّ هي إشكالية أنطولوجية عامة (غير محدودة بسوء فهم للمهنة في السياق السوري)؛ ذلك لأنّ الدراماتورجيا غير محدودة التعاريف وفق غنم. ويجد الأخير أنّ أجمل تعريفات الدراماتورج تتمثّل بجملة من جمل ديتر شروم: «الدراماتورجيا هي مسار مبنيّ على الشّكّ/ أو الدراماتورجيا هي مسار تشكيكيّ».[2]

فالتحليل الدراماتورجي هنا لا يحصر نفسه بمكوّن إبيستيمولوجي حصريّ: إذاً هو سليل الحقبة البريشتية وهو أيضاً يستفيد من «أدوات العلوم الإنسانية الفعّالة في منظور إنجاز الأداء، وتحضير خيارات الإخراج».[3]

حيث يجعل غنم من أسئلة النص المرتبطة بالتاريخ وعلم الاجتماع والتحليل النفسي واللسانيات والسيميولوجيا مدخلاً للممثّلين والممثّلات للبحث في بناء شخصيّاتهم وشخصياتهنّ، وبالمقابل يتعامل «الدراماتورج والمخرجون المستقبليون مع نزق وعملانيّة وحساسيّة ورؤى الممثّلين، إذ يواجهون معاً أسئلة المعنى تلك»، وهنا تصبح الدراماتورجيا عملية تشاركية حواريّة مستمرّة تزرع الشّكّ بقدر ما تزرع اليقين، وتنبع من الذات بقدر ما تنهل من المعرفة النّظريّة،

(1) مقابلة أسامة غنم، 29 ديسمبر 2021.

(2) The dramaturgy is a doubting process.

(3) غنم، أسامة الكتيب التعريفي لمختبر دمشق المسرحي، 2021، ص77.

وتنطلق من مساءلة المادّة المكتوبة كنصّ ينتمي إلى الإرث المسرحي العالميّ لتنتهي «دوماً بمساءلة واقع الممارسة المسرحية المحلية بكلّ تفاصيلها».[1]

في حالة غنم، من الصعب الفصل بين القرارات والخيارات الفنية التابعة لأسامة المخرج أو أسامة الدراماتورج. ففي متن عملية إدارة الممثل، تقبع حرفة الدراماتورجيا المبنية على تقاطعات بحثية، وحوارات مع الممثلين، وبناء شخصية من تعقيداتهم الذاتية، وتعقيدات المخرج، وفي الوقت نفسه تبّني ولاءات للنّصّ الأصليّ، وولاء للبيئة الجديدة.

ولاءات غنم المتعددة: قراءة تحليلية في ثلاثية العائلة

حين بدأ أسامة غنم ثلاثية العائلة بعرض «العودة إلى البيت» لهارولد بينتر كان قد مضت سنتان، وبضعة أشهر على اندلاع الثورة. ومن عودة الابن إلى دمشق، وانتقالاً إلى مسرحية زجاج لتينيسي وليامز التي شهدت على رحيل توم عن البيت؛ أي يوسف في نص غنم، ووصولاً إلى دراما حيث يتبدّى الصدع بين الأخوين، وثنائية البقاء في البيت المديني والهروب إلى البادية، فيغوص غنم في الطبقات المعقدة داخل دينامية العائلة التي يجدها حمّالة للأسئلة الكبرى من ناحية، والتي يجد فيها صلة مع لحظة العرض الراهنة. وليس العمل على موضوعات العودة والرحيل والبقاء مجرد صدفة مدفوعة بما ورد في النصوص الأصلية بعد ما يزيد عن عامين من النزاع.

ولا تنفصل عودة عصام الدكتور الجامعي المؤقّتة عام 2009 إلى بيت العائلة من دبي، وقرار زوجته البقاء في عرض «العودة» عن تخطيط يوسف الرحيل وسط بقاء شقيقته وأمه في البيت. وفي سياق متصل، يندرج صراع الأخوين آدم ومهيار، الذي تبدو إحدى تمظهراته من خلال محاولات الخروج من البيت إلى البادية، ومن خلال هذه المراوحة الثلاثية بين الواقع الذي يعيشه كلّ من الأخوين، وبين عالم السيناريو، وبين ماضي العائلة، تحت خانتي البقاء أو الرحيل عن ظرف بيئي-مكاني خانق. ودينامية العائلة في العروض الثلاثة خاضعة بطبيعة الحال لهوامش البقاء أو الرحيل، ولحساسيات كاسرة للصورة المثالية لمكوّنات البيت بعدّه مصدراً للتناغم والحماية والانسجام: بدل ذلك، تتبدّى هشاشة العائلة على أنّها مؤسسة كما هو جليّ في النصوص الأصليّة.

وعودة الابن عصام هي عودة سياحيّة تسعى قدر الإمكان لتثبيت صورة تعود لذاكرة مثاليّة

(1) المرجع نفسه.

عن البيت والعائلة، ولكنّها تعود بصفتها فعلاً نوستالجياً مؤقتاً، بينما الثابت هو فعل المقارنة بين دبي ودمشق. فعندما عاد عصام إلى زوجته مريم مقترحاً عليها أنّه حان وقت الرحيل، يتحوّل الحوار إلى تماهٍ بين المكان وكيان العائلة من ناحية، وتليه مساءلة الزوجة لعصام حول حبّه لعائلته، وهنا تبدو دينامية الانتقال بين موضوعتي البقاء والرحيل، وبين الوفاء للعائلة والوفاء للمكان، والتنصّل منهما من قبل الزوج بصورة مثيرة للاهتمام:

- عصام: بظن صار لازم نرجع ما هيك (صمت) نرجع على البيت
- مريم: ليش؟
- عصام: لإن قضينا كم يوم هون. وبظن انه فينا نختصرن ..
- مريم: ليش ما بتحب هون؟
- عصام: أنا بحب بس حابب إرجع وشوف الولاد هلق.
- مريم: ما بتحب عيلتك.
- عصام: أي عيلة
- مريم: عيلتك هون.
- عصام: طبعاً بحبهن...شو عم بتقولي؟
- مريم: ما بتحبهن قد ما كنت مفكر حالك بتحبهن.
- عصام: طبعاً بحبهن، طبعاً...بحبهن. ما عم إفهم. انتي عن شو عم بتحكي. (صمت) بتعرفي قديش الوقت هونيك هلق أديش ما هيك؟
- مريم: شو؟
- عصام: هلق الساعة 5 عندن..
- مريم: جد؟
- عصام: {...} الولاد بيكونوا هلق بالمسبح تبع الكامبوس. عم يسبحوا. فكري فيها. المسبح هونيك. يعني بكل الأحوال لازم نرجع...كتير نضيف هونيك...المسبح...
- مريم: نضيف؟
- عصام: ايه.

- مريم: هون وسخ؟

- عصام: لا أكيد لا بس هونيك أكيد أنضف. (صمت) مريم أنا جبتك معي بس لحتى تلتقي بالعيلة والتقيتي فيهن

- مريم: برأيك هون وسخ؟

- عصام: أنا ما قلت هون وسخ. أنا ما قلت هدا الشي. (صمت) اسمعي أنا هلق رح إطلع ضب الشناتي {...} فيكي ترتاحي، تسترخي إرجوكي...بعدين فينك تساعديني بمحاضراتي لما نرجع. تنضيلي، أنا كتير بنبسط لما بتنضيلي. (صمت) فينا نضل نسبح هونيك لحتى كانون الثاني لإن هون ما في مسابح ما عدا هذا المسبح بهدا الأوتوستراد بس...بتعرفي كيفو عبارة عن مشخخة. مشخخة وسخة. (صمت) مريم حبيتي شرم الشيخ.

إن كان التبييء الذي تبنّاه غنم يلتزم حرفياً بحوار بينتر، فإنّ عملية تلقي هذا المقطع في الداخل السوري في حزيران 2013 تتأثر حكماً بواقع الهجرة وصراع البقاء والرحيل. ولعل هذه الموضوعة الكبرى هي المظلة الكبرى التي تندرج تحتها ولاءات غنم الأخرى، وهي العائلة، المدينة وكثافة الهامش. إلّا أنّ تلك الولاءات تتميز أيضاً شكلاً بمساحة من التناقضات والازدواجيات التي تتعدّى تناقضات النصوص الأصلية عندما تتمّ عملية التبييء التي يشتغل عليها غنم بدقة شديدة العناية بالتفاصيل الصغرى.

ويعبّر المقطع التالي من الكتيّب التعريفي عن مختبر دمشق المسرحي عن مساحة التناقضات الواسعة للعيش الممكن، ومن ضمنها فكرة الرحيل والبقاء:

«نبكي أحياناً بحرقة ونضحك أحياناً بجنون، نأكل كثيراً، أو نحب كثيراً، أو نأكل ونحب كثيراً، فيكون يوماً مباركاً. تحيط أنشطة الاكتئاب بعنقنا أحياناً وتحطمه مثل خشب منخور. يسافر أصدقاؤنا إلى الأبد ونذهب إلى مكاننا المعتاد، فنجد أصدقاء جدداً. نسمع ونتفرج ونطور الأمراض والأمل بالإخلاص ذاته. نواصل صنع المسرح هنا ونكتفي بالوقت الذي لدينا مع أنه أقصر بكثير من الحياة كما هي حقاً – 1 تموز 2020».

سلسلة الازدواجيات الملتبسة التي تحدث عنها غنم في كتيب المختبر توجد بصورة موازية في النصوص التي يختار العمل عليها من خلال ولاءات العائلة، والمكان/المدينة، مثلث السينما والتلفزيون والمسرح وكثافة الهامش. ففي كل من هذه الولاءات ثمة لحظات ملتبسة ومعقدة

من حب التلفزيون، وكرهه أو الحذر منه، والحنو على المدينة والنزق الشديد منها. الازدواجية الملتبسة تنتج أيضاً عن تقنيات غنم في الاقتباس الذي غالباً ما يتنقل سريعاً بين الصور والأفكار، معتمداً على سلسلة من التداعيات المرتبطة بهوامش يومية فيها كثافة توصيفية ما قبل العودة إلى الجملة الواردة في النص الأصلي.

وتنطلي الازدواجيات الملتبسة أيضاً على علاقة الولاءات ببعضها بعضاً: فالنزق والحب الناتجان عن تعقيدات العائلة لا ينفصلان عن نزق المكان في حالة بينتر، وبين سعادة عصام بعودته إلى العائلة، واقتراحه المغادرة قبل الوقت المرتقب، وبين عدم ارتياح مريم للمكان أول وصولها، واتخاذ قرار البقاء في دمشق نهاية العرض، والعمل كعاهرة سلسلة من الازدواجيات المعقدة. فالأمر سيان فيما يتعلق بالازدواجية الملتبسة لحب السينما التجارية، والبوب والحذر منهما معاً، وكذلك الأمر ثمة ازدواجية العائلة وارتباطها بالمكان في عرضي: «زجاج» و«دراما». والمكان هنا ليس مكوّناً جغرافياً أو فضاء شوفينياً، المكان هو مجموعة ذواكر وقناعات ورؤى للعالم، وهو أيضاً الفضاء الهيتروتوبي، فضاء الهروب إلى شاشة التلفزيون والسينما.

العائلة، المكان، والمدينة:

العائلة ليست دوماً في حالة غنم عائلة الطبقة الوسطى التي ترزح تحت وطأة تداعيات المكان وتبدلاته: المكان، والبيت عند غنم هو مساحة لدياليكتية الأديولوجيات، ولعل أبرز ما يعبر عن هذا الأمر هو اقتباسه لمقدمة توم في بداية نص تينيسي ويليامز الذي تحوّل في النسخة السورية من مقطع لا يتجاوز الصفحة، وبضعة أسطر إلى مونولوج طويل، ويمتد لاثنتي عشرة دقيقة على الخشبة، حيث يوسّع يوسف ما اختصره توم في جمل مقتضبة كـ»في إسبانيا، كان هنالك ثورة، وهنا عمّ الصراخ والارتباك»، مفنداً مفاصل عيش شاب سينمائي داخل سوريا الاشتراكية البعثية، ولكن للمفارقة يتمتع النظام السياسي بهجانة قد تتمظهر فيها خصال رأسمالية نيو-ليبيرالية: بدءاً من بنايات الـ14 حيث موقع الشقة، ووصولاً إلى تصميم كيس حلويات البيلسان، حيث يعمل الأخير. وبنايات الـ14 وفق يوسف تتشكل من 400 شقة متطابقة مثل خلايا النحل «العامودية، محشّاية تحشاية ببقايا الطبقة الوسطى الدنيا». اشتغل غنم من خلال هذا المونولوغ على تأطير منظومة الأجهزة التي تتحكم بوجود فنان شاب كل ما يريده هو إخراج فيلم سينمائي: فبنايات الـ14 حيث تسكن العائلة، والمول حيث يعمل يوسف يشكلان تمظهرات لنيو-ليبيرالية تجد رديفاً

لها في الجمعيات غير الربحية التي تؤطّر الفن ضمن تعليبة جاهزة تختصرها طلبات التقديم للمشروع. بمحاذاة ذلك، فللطبقة الوسطى تنميطات تنبع من النسق ذاته الذي يعود إلى منطق الاستهلاك، تحديداً استهلاك الفقراء، حيث الدش والمسلسلات هي وسائل ترفيه قد تكون وحيدة في البيوت، بينما تصبح أغنية فيروز يا مرسال المراسيل المرافق الصباحي. ولكن البيوت تلك هي بيوت باعثة على الموت؛ ففي تحوير يوسف لمقطع فيروز «بيتن بآخر البيوت وبقلبه عليّة، بوصل عالبيت وبموت بالسكتة القلبية» عودة إلى الازدواجيات الملتبسة التي تحوّل سخرية وغضب يوسف الظاهرين إلى انغماس عميق في دينامية العائلة والمكان، كما لو أنّ كثافة الصور والتوصيفات الساخرة تلك للطبقة الوسطى، ولموقع يوسف من كل ما يحيط به، ليست إلا دليلاً على الحفر العميق لتلك الدينامية نفسها – أي العائلة بصفتها طبقة وسطى، وارتباطها الوثيق بالمكان، ومنظومة الأجهزة التي تديره أو تشغله- وليس تقديمها الموسع بهذا الشكل إلا فعل ولاء مبطّن من الممكن قراءته بطريقتين: ولاء مبطّن من قبل يوسف الذي كلما عبّر عن سخطه من الظروف التي تحيط به ازداد حضور عناصر العائلة بصفتها طبقة وسطى، وارتباطها بمنظومة الأجهزة التي تشغل المكان. وإن كان هذا الحضور المكثف مسوّغاً لسخط يوسف ونزقه من المكان، وإن كان هذا المونولوج الموسع - الأشبه بمانيفستو مضاداً لمنظومة عيش بأكملها- يعطي المبرّر الكافي لرحيل يوسف، فهو أيضاً حمّال لذاكرة فردية مغايرة، أو مرتجاة اختزنها يوسف ويحاول أن يحافظ عليها، وإن ذكر الصورة المعاكسة لها. من ناحية أخرى، قلّما تحظى تلك الطبقة الوسطى المعاصرة بفرصة التمثيل على الخشبة، وفي هذا الأمر ولاء من قبل الكاتب؛ أي غنم، لكل حيثيات المكان الذي يعيش فيه المواطن السوري في الألفية الثالثة.

كما تتمثل ولاءات غنم أيضاً في نقل الحارات والأزقة الدمشقية إلى غرف بينتر، ويليامز، وشيبارد. بالإضافة إلى أنّ بنايات الـ14 هو مجمّع شُيّد في السبعينيّات في منطقة المزة، وإنّ حلويات البيلسان هو متجر حلويات في منطقة كفرسوسة أقفل أبوابه قبل مدّة من بداية عرض زجاج. وكبديل عن واقعية انتقادية انتقائية تلجأ إلى الترميز والأمثولة، وإلى فضاءات متخيلة تحال إلى صراعات أيديولوجية إقليمية في النصوص السورية، فإنّ واقعية غنم قادرة على نقل الشارع بكلّ حيويته ضمن تركيبة يوميات الشخصيات المعقّدة وضمن تبييء وفيٍّ للنص الأصلي.

فالوفاء لدمشق المدينة فعلٌ مرابط لاقتباسات ثلاثية العائلة: إذا ما عدنا للنص الأصلي لويليامز على سبيل المثال، نلحظ مدى اشتغال غنم على جعل المدينة شخصية خفيّة في عروضه. ففي

المشهد الثاني لنص «حديقة الحيوانات الزجاجية»، حيث تواجه الأم آماندا ابنتها بعد اكتشاف تسربها من مدرسة السكرتاريا، فيكتفي ويليامز بالإشارة إلى طبيعة الفضاءات التي كانت تلجأ إليها لورا: كالحديقة، السينما، حديقة الحيوان، الخ.[1] يضيف غنم في عملية اقتباسه لتلك الأمكنة المنزوعة من سياقات دلالية، ما تسميه أونا تشودوري «خصوصية الفضاء» و«موقعية الخشبة» مع إضفاء نسيج محلي مديني.

وعندما يضيف غنم سلسلة من التداعيات كوضع اسم للحديقة – حديقة السبكي القذرة - وعندما يضيف جامع التكية، ويضفي صفة التجارة على حديقة الحيوانات، حيث يوجد قفص داخله كلب، وكتب عليه شارة كلب، وحين تصبح السينما هي سينما سيتي، ويضاف إليها سينما أخرى، سينما الكندي التي تعرض «دي في ديهات متل اللي بيجيبن يوسف»، فهو يخرج عن حدود بيت توم وآماندا وينغفيلد، وعمّا تسميه تشودوري «انسجام بيوت الثقافة البرجوازية» في النصوص المسرحية الواقعية، ويزاوج صورة البيت «كمشكلة ترتسم داخل الجدران» تتطلب الرحيل كوسيلة لتحقيق الذات، إلى المدينة كمكان أوسع لترسيم حدود حكاية يوسف وأخته ديما.[2]

كذلك الأمر، يخرج غنم في عرض «دراما» عن ميل هارولد بينتر لـ»المجاز المكاني» وفقاً لتوصيف تشودوري.[3] ففي كتابها «مسرحة المكان: جغرافيا الدراما المعاصرة»، تجعل تشودوري محو «خصوصية الفضاء» واحدة من «علامات ما بعد الحداثة» التي غالباً ما تُقدّم في المسرح عبر «صورة أميركا» المرتبطة بشكل جذري بالعولمة، وأنماط الاستهلاك. فصورة أميركا الحاضرة في سلسلة من النصوص المسرحية المعاصرة تتحول إلى «مبدأ تفكّك وحلحلة» للفضاء.[4] وهذا جليّ في نص بينتر تحديداً، حيث يعمل تيد، الدكتور الجامعي في أميركا. تذكر تشودوري أنّ صورة أميركا الظاهرة في نص بينتر هي «فعل تجريد»، وهي تقترب من تصنيف «اللا مكان».[5]

كما تذكر تشودوري أنّ «صورة أميركا كما تظهر باقتضاب في نص العودة إلى البيت تبرز

---

(1) ثمة استثناءات قليلة لخصوصية الفضاء في حالة وليامز وهو Jewel Box وهو حديقة في سانت لويس في ميسوري.

(2) Chaudhuri, Una. St*aging Place: the Geography of Modern Drama.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. P. 91.

(3) المرجع نفسه، ص 98.

(4) المرجع نفسه، ص 4.

(5) المرجع نفسه، ص 113.

فضاء يتصف بالغرابة: هو فضاء لم يتطوّر – أو لا يمكن تطويره- ليمتلك شرطية المكان، الذي يتسم بهوية محلية. فأميركا نص بينتر لا تتضمن أيّة مدينة، أو إشارة إلى ولاية، وهو فضاء واسع لا ميزة له، ومن الممكن توصيفه فقط عبر تصنيفات» أونطولوجية تعود لطبيعة المكان، وليس لبعده الثقافي، وكأن أميركا تعود إلى «جغرافيا اللامكان» وفق تعبير هوارد كونستر. وإن وضعَ بينتر بعض المحددات المكانية في لندن بمواجهة صورة أميركا، فهي تتّسم بمينيمالية في توصيف المكان.

وإن التزم غنم باتجاه «جعرافيا اللا مكان» في توصيف دبي الموازية لأميركا، فهو يحيد كلياً عن مينمالية بينتر في توصيف الفضاءات الأخرى: أيضاً في العودة إلى البيت، يحتكم اقتباس غنم إلى فرد الفضاء ضمن خصوصية محلية تفرض حالة مناخية. ففي الفصل الأول، وبالعودة إلى نص بينتر، لدى الحديث عن عنترياته مع صديقه ماكغريغور، يشير ماكس إلى ذهابهما لمكان ما، فيقف جميع من في الغرفة كي يتمكنا من المرور. غنم، في اقتباسه ينزع اختزال بينتر للمكان، ويجعل الفضاء مكثفاً ومتحركاً بين سوق الحمام إلى المقهى، إلى الحلاق. كذلك يتحوّل حديث رهان الأحصنة الخالي من أيّة خاصية مكانية في نص بينتر، إلى مشهدية حيوية في حي البرامكة بالقرب من الجامعة، حيث كان يؤدّي دور المخبر أحياناً، وحيث يوجد مطعم الهامبرغر الذي أداره عباس (ماكس). بعد ذلك، في لحظة متعاقبة على ما ذُكر أعلاه، تبرز التوتر الحاصل بين عبد (سام) وأخيه عباس (ماكس)، ويتذكر عبد سائق التاكسي أمل (جيسي)، زوجة عباس:

- عبد: أنا جعان. شو طابخلنا اليوم {...} يا حزرك ليش أنا بقدر لاقي متل مرتك بهاي الأيام. متل أمل، بهالأيام. ما في. انتي متذكر كم مشوار أخدتا أنا بسيارتي. أكيد مانك متذكر. أنا بذكرك. أخدتها مشواربن تنين. بس متذكر إنتي لوين أخدتها بهالمشوارين؟ أول مشوار، وين كان يا حزرك؟ (عباس: عطيزي) ما حزرت. أول مشوار كان على معرض الزهور. والتاني لوين؟ التاني كان عالزبداني. رحنا جبنا عصومتي من معسكر الطلائع. يا سيدي هيدول المشوارين كانوا من أحلى مشاوير عمري. بس انتا متذكر شو جابت من هول المشوارين؟ من وين بدك تتذكر يا حزرك. من الربداني جابت سحارة كرز ولا أطيب من هيك. من معرض الزهور شو جابت يا حزرك؟ (خرا) جابت عراتلية.

تتجه نظرة بينتر الدراماتورجية نحو «نقص معرفة الكاتب المتميزة، تحديداً فيما يتعلق بنطاق الشخصيات»، لكنه يشي بوضوح إلى ما يلي:

« شخصياتي تقول لي الكثير، ولكن ليس أكثر من ذلك، فيما يتعلق بتجاربهم، طموحاتهم، دوافعهم، وتاريخهم. بين افتقاري إلى بيانات السيرة الذاتية عنهم وغموض ما يقولون، تكمن منطقة ليست جديرة بالاستكشاف فحسب، بل إنها إلزامية الاستكشاف[1].»

وإلزامية الاستكشاف التي أشار إليها بينتر، يقوم بها غنم جاعلاً من المكان/المدينة موقعاً جوهرياً لتحرّك شخصياته، وهنا تصبح المدينة شخصية ظل لفضاءات خارج حدود غرف الجلوس. وإن احتلت المدينة/المكان مساحة في اقتباسات غنم، تضاف على دلالات النص الأصلي المقتبس، فإننا نرى أنّ هذا الخيار ليس خياراً وظيفياً فقط محدوداً بعوالم دراماتورجية الشخصية، بل في الأمر محاولة لدرء مظلومية غياب المدينة الحية الملموسة المعاصرة الحافلة بالدلالات الاجتماعية والسياسية عن الخشبة السورية.

وهذه المحاولة، وإن كانت نابعة عن خيار غنم الفني التبييئي بمعزل عن تبدل الأحوال بين عمله دراماتورجياً في «المهاجران» لسامر عمران، وبين زمن ثلاثية العائلة، فإننا لا نستطيع أن ننفي عملية التلقي المتأثرة براهنيّة لحظة العرض. تلقي جملة «عصام، ما تصير غريب» في قبو فندق عام 2013، محكومة بقراءة قد تذكر بالموجة العارمة لرحيل المواطنين السوريين عن المدينة إثر مآلات الثورة والنزاعات المسلحة.

مثلث السينما، والتلفزيون والمسرح:

بينما تشكّل السينما عنصراً أساسياً في حبكة شيبارد، وفي حين تحتل الأفلام حضوراً خجولاً في نص وليامز، يحتل مثلث السينما، والتلفزيون، والمسرح جانباً كبيراً في ثلاثية غنم. حيث يضع يوسف السينما في حالة مواجهة مع مسلسلات التلفزيون في زجاج. فهو يكره المسلسلات المحلية، ويصنف نفسه أنه «تورنت سينما»، يقرصن الأفلام ويشتري الدي في ديهات المقرصنة، ويذهب إلى دور السينما الرخيصة ليشاهد أفلام هوليوود، وكرايتيريون وآرتيفيشال آي بقدر ما يتابع سينما بونويل وأوزو ودراير وأفلام آرتي. ديما طالبة الدراسات المسرحية كانت تهرب من

(1) «My characters tell me so much and no more, with reference to their experience, their aspirations, their motives, their history. Between my lack of biographical data about them and the ambiguity of what they say there lies a territory which is not only worthy of exploration but which is compulsory to explore.». Chadhuri, p.101.

صفوف اللغة إلى دور السينما. حازم، في عرض العودة، يعمل ليصير ممثلاً ويقلّد مشهد العراب ليعود إلى تمرينه على مشهد كومبارس من مشاهد باب الحارة في «العودة الى البيت». وبينما يحتكم اقتباس «دراما» على حبكة نص شيبارد في محاولة الشخصيتين الأساسيتين كتابة سيناريو، إلا أنّ غنم يحوّل الفيلم إلى مسلسل يباع لشركة إنتاج خليجية. كل تلك الاستبدالات تحمل علاقة دلالية بين السينما والتلفزيون والمسرح ليست موجودة في النصوص الغربية. ويحيّد غنم شغف توم للشعر والأدب لصالح افتتان يوسف بالسينما التي تصبح ملاذه من عالم لا يجد مكاناً له فيه. ويصبح تفصيل السينما الذي له دلالاته في المشهدين الثالث والرابع لنص ويليامز، حول استغراب وعدم تصديق آماندا لذهاب ابنها للسينما، وتتحول عودة توم إلى السينما في المشهد السابع إلى حالة هروب من الواقع، ولكنها أيضاً القوّة الدافعة التي ترسم خطوات يوسف طوال العرض لدرجة أنّ غنم يضع المسرحية كلها تحت خانة محاولة إخراج فيلم اليوسف الخاص بعد أن رفضت آفاق تمويل فيلمه، وهذا ما يظهر في مونولوج بداية العرض، وفي المونولوجات الخاصة بالمشاهد الأخرى.[1] وفي الوقت نفسه، عكست هذه الأفلام أيديولوجيا استهلاكية ناهضتها أفلام الARTE ، ومحاولات قرصنات موقع تورنت التي تحدّث عنها يوسف.

بمواجهة السينما، تبدو العودة إلى التلفزيون حالة متكررة في العروض الثلاثة. بالإضافة إلى مشهد آراب آيدول، وتتحدث أم يوسف مع صديقاتها حول سرايا عابدين، والمقارنة التي تجريها مع حريم السلطان، ورواية نسيان دوت كوم التي تشبه الفيلم الاستعراضي (أبي فوق الشجرة) (، المقتبس عن قصة إحسان عبد القدوس، وتحويل تسمية جيم للورا باسم الزهور الزرقاء إلى شخصية غاندال الكرتونية التابعة لسلسلة المانغا اليابانية «غرندايزر» التي عُرضت في الثمانينيّات في العالم العربي، والتي تدغدغ ذاكرة جيل نما على هذا المسلسل الكرتوني.

كذلك يتحوّل الوصف السردي حول الحفلة التي يراقبها توم في باراديز دانس هول في المشهد الخامس إلى مقطع لا موازي له في نص ويليامز، حيث تشاهد ديما والدتها ويوسف لحظة إعلان النتائج في الحلقة النهائية من برنامج آراب آيدول عام 2013، وحيث يربح محمد عساف الفلسطيني على فرح يوسف السورية.

فحذَر غنم من المسلسل هو حذر جمالي أيضاً، بحيث يضع فيه بعض كلاسيكيات السينما في

(1) وضع نهاية المونولوج حيث يقول إنه سينتج فيلمه الخاص وهو هنا ..إلخ.

مواجهة الصورة السهلة التنميطية التي تقدمها مسلسلات التلفزيون، ولعل أكثر المشاهد تعبيراً على ذلك هي لحظة مشاهدة حازم لفيلم «العراب» ليشحن نفسه نفسياً كي يتمرّن على مشهد من مشاهد «باب الحارة».

هذا التجاور والتنافر المستمران بين السينما والتلفزيون، وبين سينما هوليوود التجارية والسينما الفنية المستقلة، بالإضافة إلى كونهما مثالاً نموذجياً حول الازدواجية الملتبسة في اشتغالات غنم الاقتباسية، إلا أنها أيضاً تنقل تجاوراً فيه من النفور والتناغم معاً، وهذا ما يخلق الالتباس بين الثقافة التي يراها بعضهم أقل شأناً، والفنون التي ينظر إليها أنها الأعلى شأناً. بهذا يشير غنم إلى الغبن الحاصل من سطوة التلفزيون والمسلسل على الفنون الأخرى، ولكنه أيضاً يعكس ممارسات شريحة الطبقة الوسطى الدنيا، ويلامس كذلك ذاكرة شخصية لغنم، بحيث أراد أن يوجه تحية لبعض تلك الممارسات التي كان جزءاً منها.

يشير غنم بتركيزه على موضوعة التلفزيون إلى مظلومية المسرح الناتجة عن منظومة إنتاج المسلسل في ظل القنوات العربية. ويذكر إدوارد زيتر إلى الضغط الذي وُضع على المسرح السوري نتيجة نمو قنوات الساتلايت. وفقاً لزيتر أصبح

«الممثلون {الذين} يتم قبولهم في المسرح القومي منذ تأسيسه عام 1959 {والذين} ينعمون برواتب شهرية كونهم موظفي دولة، يتجهون نحو أعمال في التلفزيون أكثر إدراراً للربح{ما أدّى إلى} ترك المسرح الوطني بدون ممثلين، بعد تخصيص جزء كبير من ميزانيته الموسمية. اضطر المسرح الوطني إلى توظيف ممثلين بأجور منخفضة للعروض الفردية مع تقليص عدد الإنتاجات أيضًا».[1]

وتنعكس تلك الحالة على كل المسرحيين الشباب الذين لا يملكون أجوراً شهرية حكومية، والذين إمّا يتركون المسرح، أو يحدّون إنتاجهم له لكونه لا يؤمّن الحد الأدنى من مقومات العيش. وأصبحت تلك الحالة أكثر شيوعاً منذ بداية الألفية الثالثة. هكذا تصبح السينما (المستقلة منها) حالة الهروب الصافية والمثلى، بينما يبقى المسرح حالة مأزومة بين عالمين، ولكنها حاضرة بصفتها ما لا يعبّر عنه عبر الشخصيات: هو الوسيط الحاضر بغياب الحديث عنه، وبفعله المتأجج.

(1) Ziter, Edward. *Political Performance in Syria: from the Six-Day War to the Syrian Uprising. Houndmills*, Basingstoke, Hampshire;: Palgrave Macmillan, 2015. P. 6.

كثافة الهامش:

لا تحصر كثافة الهامش في حالة غنم، في عملية تكثيف وتبييء الإشارات المكانية الخاصة بنصوص ويليامز وبينتر وشيبارد، بل تطال مكوّنات أخرى اشتُغل عليها.

كما يعنى بكثافة الهامش -كما ذكرنا سابقاً- إعادة موضعة السيميائيات الثانوية المحيطة بعوالم النص الأصلي وحواراته (على الرغم من أهمية دلالاتها) من ناحية، وهامش الشارع السوري المحلي، والثقافة الشعبية، والمخزون الفكري المتداول، وعوالم البوب والسينما والتلفزيون والمسرح من ناحية أخرى. تتشكل الكثافة من تعبير بسيط كتوصيف الأم لأحد المتقدمين للزواج منها ب»بيتهوفن تصلّب الشرايين» مثلاً، أو بدمج يوسف الدائم بين عنصر شعبي، وعنصر آخر نقيض، مثلاً إجابة يوسف لوالدته حين يجيبها أنه يذهب عند أصدقائه؛ لأن لديهم شاشة 62 بوصة، ويحاول أن يشرح لها ماذا تعني هذه العبارة. أو الحديث عن عمله في المول، وجوابه وتوصيفه بـ «مغامرة بيع الحلو المشكّل»، حيث من الصعب «تعلّم الرماية والسباحة وركوب الخيل»، ثم يضيف بيتاً شعرياً: «ولأن العاصفة وعدتني بنبيذ وبأنخاب جديدة وبأقواس قزح» توصيفاً لعالم السينما.

ولعلّ أجمل ما يشير إلى كثافة الهامش هو توصيف الأم لموظّفات القطاع العام اللواتي لم يتزوجنَ:

«أفلام مصرية، لا والله أفلام هندية. على تعبانة. وجك تعبان. سمنانة شوي. الحمرا رخيصة. انفلع الكعب. فطور بالديوان . جبنة بيضا وخيارة. راحت من عند أخوها. إجت من عند أخوها. إجاه ولاد، نسوان بلا سند لقمتن مطمسة بالسخام».[1]

---

(1) وجب مقارنة اقتباسات غنم مع نص وليامز الأصلي نرفقه أدناه

«I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South — barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife! — stuck away in some little mousetrap of a room — encouraged by one in-law to visit another — little birdlike women without any nest — eating the crust of humility all their life!

Is that the future that we've mapped out for ourselves? I swear it's the only alternative I can think of! [She pauses.] It isn't a very pleasant alternative, is it? [She pauses again.] Of course — some girls do marry.»

Excerpt From: Tennessee Williams. «The Glass Menagerie.» Apple Books.

وبالعودة للمشهد المضاف لآراب آيدول، وهو اقتباس حر عن مونولوج توم في المشهد الخامس، يتحول الأخير إلى لحظة هاربة من الرقص الباعث على الفرح والضحك بعد بكاء الأم الميلودرامي الشديد على خسارة فرح يوسف. المشهد التلفزيوني الترفيهي الذي لا يتعدى الثواني، والذي يؤدّي إلى انهيار الأم والبكاء، ليصبح المساحة الوحيدة التي تسمح بتنفيس الأخيرة وهي تصرخ

«آسفة بس ماني قادرة...أكيد مسخرة...لكن ما مسخرة يرسبوا السورية...ما عاد في شي ظابط...يا إمي رح طق». هذا التباين بين الحدث، وردّ الفعل المبالغ فيه سيُرفق بأغنية ورقص خليجيين بين ديما والوالدة قبل أن يقف يوسف، ويتجه بكل هدوء إلى اللابتوب ليطفئ الموسيقى وسط استهجان الوالدة ليضع موسيقى التكنو داعياً إلى رقصة جديدة، واندفاع آخر نحو الفرح الذي لا مبرّر له إلا تلك اللحظة العابرة إثر بث اللحظات الأخيرة لـ «آراب آيدول»، حيث الخسارة السورية. هذا المشهد الباعث على قمة الضحك، واللافت هنا اشتغال غنم طوال العرض على إضفاء عنصر الكوميديا على نص ويليامز عبر شخصية الأم ، وعبر هوامش مماثلة، ويظهر عبر كثافة لحظة عابرة بشكل مركّز الدينامية العلائقية التي تجمع يوسف وديما بوالدتهما: بعد مواساة ديما للأم، وبدئها بالرقص، تبدأ الأخيرة بإعطاء إرشادات حول «الهز»، وهي في مرحلة انتقالية بين الرقص حزناً على مآلات آراب آيدول والرقص فرحاً. الحزن على آراب آيدول يتحول إلى رقص، وأوامر سلطوية للأم لابنتها كي ترقص بتمايل أكثر قبل أن يحضنا بعضهما بعضاً بكثيرٍ من الفرح والحب. إزاء ذلك، حين يبدأ يوسف بالرقص، تستغرب الأم في البداية، ثم تسأل ابنها إن كان سعيداً. تكرّر الأمر أكثر من مرة قائلة: «ولك بموت عليك..يسلملي هالطووووووول». بعد أن حمل يوسف والدته وهو يرقص، وبعد أن ارتمت الوالدة وديما على الأرض لشدة الرقص، يتقدم يوسف ويقبّل يد والدته. تلي حفلة الرقص تلك عودة الأمور إلى سابق عهدها؛ أي- إلى سلوك سلطوي تحكّمي للوالدة.

على عكس موقف يوسف الكاره للتلفزيون، لا يستخدم غنم هنا برنامج آراب آيدول ليظهر هذه الكره الشديد لشاشة التلفزيون، بل هو بكلّ بساطة يعكس مزاج شارعٍ عريضٍ من الناس وجد في لحظة وصول فرح يوسف إلى النهائيات عام 2013 فرصةً لاختراع الأمل، وللتجمع حول الرغبة بفوزٍ تعويضي ما. يعكس هذا الاستخدام أيضاً مساراً سلوكياً يحاكي من ناحية أخرى هذا الصمود

للأمهات والأفراد الذي يحافظ على استدامته، وينكسر فجأة دون تمهيد أمام حدث خارجي قد يراه بعضهم في قمة السخافة. ويظهر، من ناحية أخرى، دينامية العائلة المعقّدة، حيث تحاذي لحظات درامية تظهر فيها ميول الأم للسيطرة الخانقة، وأطر يوسف وديما للهروب من هذه الدينامية عبر السينما والحيوانات الزجاجية، لحظات أخرى صافية ومتناقضة معاً من الفرح والتعبير عن الحب والحاجة إليهما.

تبدو أيضاً كثافة الهامش حاضرة في مونولوجات يوسف. يظهر ذلك في المونولوج الأول في كيفية اشتغاله على بعض العبارات مثل «مخاوزة العيون»، وهنا نعود إلى تكتيكات غنم في الاقتباس التي تهيئ لجملة معينة عند الكاتب المقتبس عبر إقحام تفاصيل من الحياة اليومية العابرة ما يبني مناخاً عارماً محيطاً بعبارة «مخاوزة العيون» الخاصة بوليامز محيلاً إلى حكايات الشبان والشابات الذين يتنقّلون دون هوادة بين «دورات اللغة»، وكالوصول إلى الجمل الأولى في المونولوج ويليامز، حيث يقول توم: « أنا عكس الساحر المسرحي. هو يعطيك الوهم الذي يبدو حقيقياً، وأنا أعطيك الحقيقة على شاكلة الوهم البديع»؛ إذ هو يبني محطات مفتاحية في كل مونولوغ ليبني حولها حالات ومناخات مكثفة تظهر هذه المحطات المفتاحية ضمن البيئة السورية المحلية وهواجسها في اللحظة الآنية وعلاقتها مع الماضي. ويرسم غنم عالماً موازياً لشخصية الأب التي يحصر سماته ويليامز بكونه موظفاً في شركة الهاتف وقع في غرام المسافات البعيدة. بعد أن تخلّى عن عمله وهرب بعيداً عن المدينة، كانت آخر أخباره بطاقة بريدية من مازاتلان على ساحل المكسيك، كُتب عليها كلمتان «هيللو. وداعاً.» يتحول مسار الأب في تبييئ غنم إلى ما يلي:

«وهناك شخصية رابعة التي لا تظهر سوى في قطعة الحفر غير-المباشرة إلا شوي اللي معلقة على حيطنا حفرها، حفرها أبانا، أبانا الذي هجرنا منذ نعومة أظافرنا، هجرنا منذ زمن بعيد، خريج كلية الفنون الجميلة، دفعة ال82، ثقافة ويسار لمدة عشر سنوات، لكي يضاجع البنات فقط، وقع صريع هوى نهر الدانوب في بودابست، فاختص على ضفافه في الحفر على الحجر والبيرة، آخر شي وصلنا منه كان بطاقة بريدية مكتوب عليا كلمتين: ذاكرة للنسيان وبلا عنوان».

هذا الإغراق في العالم الموازي السوري النابع من هوامش نص ويليامز حمّال للدلالات السياسية التي تبدو أعقد من ظاهر مرورها العابر. وهذا الانغماس في اليومي والشارع والسينما والتلفزيون كلها حمّالة لدلالات أيديولوجية، لا يحيد عنها غنم في كل عروضه.

الدلالات السياسية والأيديولوجية لثلاثية العائلة:

لا يُغفل غنم الدلالات السياسية والأيديولوجية التي يُعنى بها على مستوى شخصي، وهي تنعكس عبر شخصياته التي شكّلها ضمن البيئة المحلية. السينما التجارية والتلفزيون الحاضران دوماً في خلفية كل العروض ليسا فقط مؤشراً على ازدواجية ملتبسة أخرى تنقل افتتان الشخصيات وغنم بهذين الوسيطينِ، ونفورهم منهما في الوقت نفسه، إذ يحيلان مرةً أخرى إلى الدورة التسليعية ضمن منظومة إنتاجية كاملة تحوّل شخصية سول في نص شيبارد من منتج أمريكي إلى منتج أنثى. ديانا، لها علاقات مع منطقة الخليج التي أعادت تشكيل حساسيات الدراما الإنتاجية العربية، وحيث يصبح من السهل رسم صورة كاريكاتورية عن استبدال سيناريو آدم الذي يتحدث عن قصة «حبّ أصيلة» إلى سيناريو غير منطقي يكتبه مهيار الذي لا خبرة له في كتابة السيناريو حول «البادية المعاصرة» الحافلة بمطاردات أشبه بمطاردات الكاوبوي في مسرحية «دراما».

وقنوات الساتلايت وعوالم الديش التي سهّلت وصول أفلام هوليوود إلى العالم العربي وسوريا، فتحت نافذة كسرت نوعاً ما تحكّم السلطة بوسائط الإعلام والتواصل، وكانت أيضاً الملاذ الترفيهي للطبقات الدنيا والمعدومة اقتصادياً.

أمّا سطوة عالم الإعلان في توصيف يوسف لكيس حلويات البيلسان، وفي محاولة ستيف في بداية المشهد الأول لنص بينتر لكتابة إعلان عبر رسائل التلفون، كلها تذكّر بموضوعة سابقة اشتغل عليها غنم في مسرحيته «حدث ذلك غداً»، وهي تنطلي تحت منظومة اقتصادية سياسية يبدو غنم شديد الانتقاد لها.

وعلى سوية انتقاده لأجهزة نظام ليبرالي تمكنت من اختراق الحياة اليومية للسوريين، يقدّم غنم صورة موازية لفشل اليسار أو لعدم نجاعته، إذ ليست صورة يوسف الساخرة عن والده الذي أمضى عشر سنوات في الثقافة واليسار ليضاجع الفتيات مجرّد إضافة عابرة على نص ويليامز. حيث يبدو انكسار اليسار أكثر وضوحاً في شخصية الأب اليساري الذي أنشأ دار نشر، وسجن، وتحوّل إلى سكّير.

كما أنّ هنالك دلالات على الحرب السورية خاصة في عرض زجاج الذي قُدّم عام 2015، وبشكل أقلّ حضوراً في عرض دراما عام 2018. يومئ غنم إلى الحرب دون أن يتطرق إليها بشكل مباشر، ولكنها حاضرة بتداعياتها وبما يقرأ بين السطور. بدءاً من صفوف اللغات التي أشار إليها

يوسف بنبرة غاضبة وساخرة رابطاً تلك الدروس لكل أنواع اللغات بفعل مخاوزة العيون: لا يمكن قراءة هذه الاشتغال الاقتباسي الذي قام به غنم بمعزل عن مركزية اللغة العربية التي تشكّل ركناً أساسياً أيديولوجياً في تكوين الهوية السّوريّة القوميّة العروبيّة، في مقابل ضعف اكتساب اللغات الأخرى. وهذا اللهاث نحو تعلّم اللغات مرتبط بشكل وثيق بفعل الرحيل إثر تداعيات أحداث ما بعد عام 2011.

والحرب حاضرة كذلك عندما تجيب الأم ابنتها ديما أنها كانت تقضي وقتها خارج المعهد، وهي تتمشى «هون؟ بالشام؟ بالشام تحت الهاون؟». اللافت هنا أنّ معظم إشارات الحرب المباشرة تنطق بها الأم: إذ تقول لديما في نهاية مشهد المواجهة (مشهد #2) «شو بدنا نعمل بالباقي من عمرنا: نقعد نتفرج عالحرب والمسلسلات عالتلفزيون؟». كذلك يشير يوسف في مواجهته مع والدته أنه يتمنى أن تصيبه شظية بدل ذهابه إلى العمل مشيراً إلى راحة كل من ماتوا. كما يشكل سؤال الأم، إن كان الصوت العنيف الآتي من خارج البيت – الأشبه بصوت القصف- إن كان هنالك من «زلزال أو بركان أو تسونامي أو موراكامي». كذلك يعود غنم إلى الحرب، ولكن هذه المرة بإشارة عبثية عابرة في المشهد الأخير من عرض «دراما»، حيث تقول الوالدة إن بيكاسو آت إلى دمشق، وقد سمعت عن ذلك في موقع «يوميات هاون» الفايسبوكي.

وإن كان غلاف «ذكريات التخلف» المعلّق على الحائط، يظهر قبضات تذكر بقبضة الثورة التي أعيد استخدامها في زمن الربيع العربي وما بعده- والتي تعود في الأصل إلى القبضة التي استخدمت بعد الثورة الفرنسية في كل أوروبا، فهي تبقى دلالة ملتبسة مرتبطة برواية الكوبي إدموند ديزنوس نفسها التي نشرتها مؤسسة الأبحاث العربية عام 1980، وإن لامست زمن الثورة فهذه الملامسة تبقى عرضية، خاصةً وأنّ غنم قد حيّد الإشارة بشكل مباشرة للثورة، وإن أتاح نص ويليامز ذلك. ففي مونولوج المشهد الأول، يشير توم إلى الثورة في إسبانيا عام 1936 بينما كانت أميركا ترزح تحت وطأة الأزمة الاقتصادية في أميركا في الثلاثينيات، بينما تجنب غنم محاكاة الثورة على الرغم من الإشارة إلى الحرب التي عاد إليها في «دراما».

نورا مراد – دراسة حالة رقم 2

لحظة التأسيس:

أنهت نورا دراستها في قسم التمثيل عام 1995 قبل أن تختص في فرنسا (1998) في المسرح الحركي، وعند عودتها قررت مراد تأسيس فرقة ليش.

حيث اتُّخذ قرار تأسيس فرقة عام 1999 لسببين: الأول فني، وذلك لغياب حركة فنية تعنى بالرقص، ولكون هذه الممارسة فتية. السبب الثاني إداري، وهو يترتب عن تجربة مراد في العمل مع القطاع العام والمؤسسات الحكومية التي أدّت إلى قناعة تامّة أنه يستحيل إحداث أي تغيير من الداخل داخل هذه المؤسسات البيروقراطية التي غالباً ما تكون جاهلة لمتطلبات وأدوات الفن. ما أدّى إلى ضرورة التنظيم ضمن تشكيلات مستقلة خارج القطاع العام.

توجب الانتظار حتى أواخر عام 1999 بعد إكمال مراد دراستها في الخارج كي تصقل هذا القرار بهامش معرفي معمّق حول الرقص والأداء الحركي. وهذا القرار المسبق للحظة التأسيس الرسمي ترافق مع عمل مراد على نص العرض الأول «بعد كل هالوقت» خلال فترة دراستها. أتى هذا الأمر مدفوعاً بتصميم مراد على توقيت لحظة التأسيس مع عودتها من فرنسا عبر إعلان رسمي من خلال تقديم «بعد كل هالوقت».

إلا أنّ الخطوات الأولى للتأسيس تخلّلتها صعوبات أغلبها مرتبط بعدم تقبل فكرة المسرح الحركي، واعتقاد بعضهم أنّ هذا النوع غير قابل للفهم من قبل الجمهور.

تذكر مراد اعتذار عدد كبير من الممثلات والممثلين عن خوض التجربة؛ بسبب خوفهم من عدم نجاح المشروع. بعد اليوم الأول لافتتاح «بعد كل هالوقت» في مسرح القباني، وبعد عرضه في مهرجانات عدّة نتج عنها نيل العرض لجائزة أفضل سينوغرافيا في مهرجان القاهرة التجريبي للمسرح عام 2000، وتبدلت النظرة إثر النجاح الملحوظ والذي لم يكن متوقعاً من قبل كثيراً.

وقد تلا هذه التجربة شراكة طويلة مع المعهد الثقافي الفرنسي لتنظيم ورشات عمل تدريب مؤدين وممثلين وراقصين على أدوات المسرح الحركي.

على الرغم من نجاح المشروع الأول للفرقة، ومن الشراكة مع المركز الثقافي الفرنسي، فقد واجهت الفرقة تحديات مرتبطة بـ»مقاومة كل ما هو جديد ومغاير» على صعيدين: مقاومة الجهات والمؤسسات الحكومية التي غالباً ما تضع العراقيل بدل تقديم الدعم، ومقاومة الفنانين أنفسهم الذين لم يكونوا آنذاك معتادين على ثقافة الفريق، وعلى طريقة عمل الفرقة التي تحتمّ تدريبات مضنية قد تستمر لست ساعات... إلخ.

وتعدّ فرقة ليش رائدة في المسرح الحركي في سوريا، ومنذ تأسيسها الرسمي عام 1999، سعت الفرقة لاكتشاف وممارسة وفهم القدرات اللامحدودة لتعبير الجسم البشري، واشتغلت على الكود الحركي العربي.

المسرح الحركي والفرقة:

المسرح الحركي هو خيار فني لدى نورا مراد والفرقة، إذ لم يأت الأمر بدافع الصدفة. فلفرقة ليش خصوصية في مقاربة الجسد، إذ غالباً ما يكون الأخير مقروناً باسترداد مغاير لقيمة الكلمة التي فقدت معانيها في الآونة الأخيرة. وبهذا المعنى يتيح المسرح الحركي إعادة ترتيب العلاقة بين الكلمة والفعل. الاشتغال على العلاقة بين النص على أنّه محرك أساسي للمسرح الحركي كان وما زال ركناً أساسياً في عمل الفرقة منذ البدايات، وقد اتخذ الأخير أشكالاً عدّة من الاشتغالات: إذاً كان النص أحياناً نتاج ورشة عمل جماعية لأعضاء الفرقة، وأحياناً أخرى تولت عملية الكتابة، وغالباً ما أُصير إلى الاستعانة بنصوص لبرتولد بريخت وإدواردو غاليانو وفاطمة المرنيسي. تشدّد مراد على ضرورة القول والبوح من خلال الكلمة رغم حضور الجسد.[1]

مقابل مساحة التجريب بين قوتين متوازيتينالكلمة والجسد، ثمة مساحة للتجريب بين مؤدّيالعرض والمتفرج. وإحدى الأسئلة الأساسيّة التي تُطرح دوماً هي كيفية مخاطبة كل متفرج على حدة. تنشغل نورا مراد بسؤال تقريب المسافة بينها، وبين المتفرج ومشاركة فضاء اللعب مع المتفرج، وتشارك التجربة الجسدية مع المتفرج. هذا الاشتغال على روابط القرب والبعد والذي

(1) مقابلة مع نورا مراد، يناير 14، 2022.

تترتب عنه علاقة مختلفة مع النص، يحيل أيضاً إلى مسعى مراد الدائم للقول أنّنا متشابهون كبشر، ولكننا أيضاً متفرّدون في التجربة، وثمّة وحدة جامعة فيما بيننا. ولا يمكن أن يكون المسرح إلا هذه المساحة المثالية لفرد العلاقة بين الناس المتشابهين في الجوهر، والمختلفين في التفاصيل.

لهذا السبب أيضاً، تفضل مراد تقديم عروضها في الفضاءات البديلة، حيث يفرض المكان ترتيباً مغايراً لعلاقة المشاهد بما يراه ويحيله من موقع المتلقّي السلبيّ إلى مشاهد/مؤدٍّ يتفاعل مع ما يرى، ويتحرك، ويردّ بفعل على فعل المؤدي. قبل عام 2011، قُدّمت معظم عروض الفرقة خارج الخشبة الإيطالية: إذ عرضت قصائد برتولد بريخت في «أحلك الأوقات» (2003) في حمام فتحي في الميدان في دمشق، وقُدمت عروض «مومو» (2004) وهو مسرح تفاعلي للأطفال في مدارس وكالة الغوث بدمشق، وفي مخيمي «عين التل» و » النيرب» في مدينة حلب. كذلك الأمر، قدم «إذا ماتوا انتبهوا» (2008) غاليري مصطفى علي بدمشق. بينما قدّم «ألف مبروك» في قلعة دمشق، ومدرسة شارل ديغول، وفي مؤسسة مدينتنا في حلب.

وتعتمد الفرقة على تمويل خارجي، ولها باع مع البعثات الثقافية والمؤسسات غير الحكومية. إذ عملت منذ السنوات الأولى مع مؤسسات غوته والمركز الثقافي الفرنسي ومؤسسة هيفوس في هولندا وآفاق-الصندوق العربي للثقافة والفنون وغيرهم. وفي عام 2004 قدمت الفرقة عرضها التفاعلي للأطفال بتكليف من مؤسسة غوته على سبيل المثال، واستمرت الشراكة في عرض «أحلك الأوقات» الذي يحتفي بمئوية بريخت عبر تقديم مجموعة من قصائده ضمن قالب المسرح الحركي.

اللافت في أعمال فرقة ليش السابقة للحظة الثورة السورية، هي تماسها مع الفضاء المسرحي بصفته فضاء المجتمع. ومن المفيد هنا تذكر الترجمة التي وضعتها كل من الدكتورة ماري إلياس وحنان قصاب حسن لمعجم باتريس بافيس المسرحي: فيما يتعلق بالفضاء المسرحي، حيث تصف كلٌّ من قصاب حسن وماري إلياس المصطلح بكونه: «دلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي (أكان صالة المسرح، أو الساحة، أو الشارع ...إلخ.)، أي المكان المسرحي (lieu theatral) بعلاقته بمكان أوسع هو المدينة، أو القرية، أو الكنيسة، أو المعمَل، والتداخل بين الفضاء المسرحي والفضاء الأوسع الذي يتوضّع فيه، له دلالة بغضّ النظر عن طبيعة العرض المسرحي».[1]

(1) بافيس باتريس، المعجم المسرحي، ت: د. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص. 338-339.

بالإضافة إلى عرض بريخت في الفضاء العام، فقد شكّلت فكرة مشروع هويات بصفته بحثاً عن الطقوس الاجتماعية الدينية والاحتفائية في منطقة بلاد الشام، وهو عبارة عن ثلاثية، قُدّم عرضان منها قبل اندلاع الثورة السورية. بينما يقدم العرض الأول «إذا ماتوا انتبهوا» دراسة حركية لطقوس العزاء السورية، سعى العرض الثاني «ألف مبروك» لدراسة طقوس الأعراس والاحتفاء.

فالهدف من المشروع هو «إيجاد أبجدية حركية تشكل مفردات لكتابة نص عرض مسرحي» عبر الجسد. في فضاء غاليري مصطفى نُثرت الرمال البيضاء لـ»إعادة إنتاج فضاء درامي لعبي» تفاعلي يتحرك فيه المشاهد أو المشارك في العرض، وهو يراقب مجموعة من المؤدين الصامتين يتحركون وفق إيقاع الأناشيد الدينية في إعادة تصميم حركي للطقس العاشورائي. حيث يقسم المشاركون في العرض إلى مجموعتين من الرجال والنساء. والمقتطف التالي لصحيفة القدس العربي يقدّم المشهدية العامة للعرض:

> كل منهم يخوض رحلته الدائرية الخاصة، يتناوبون في التنقل عبر مجموعة من الغرف الصغيرة التي تحمل كل منها حكايتها، لنعود ونلتقي حيث تختتم الحكاية في رقص مشترك. في هذا الفضاء اللعبي تنجح نورا في العمل على قضيتين، الأولى وهي لحظة مرور الرجال من أمام أحد الغرف التي بداخلها النساء، وبابها مستور بقطعة قماش مزقت إلى نصفين، وعبر الشق الصغير هذا يغدو الجميع جزءاً من العرض، النساء في حركتهنّ الواقفة كموضوع يتلصص الرجال عليه وهم يتحركون نحو غرفتهم المجاورة. النقطة الثانية في الحتمية التي يخلقها الفصل وتؤدي إلى وجود حوار جاد بمستوى أو بآخر حول العرض بعد الانتهاء منه، إذ يسأل كل من الرجال أو النساء الآخر عما شاهده في حيزه الخاص. ما يحتم إعادة التفكير والربط بما سبق للمشاهد أن تعاطى معه، وهو أمر غاية في الأهمية. كما يتكامل العمل بارتباط التقسيم الشكلي مع مضمون الفكرة الدرامية التي شاهدناها نحن النساء، على سبيل المثال، والتي تبحث في مسرحة الطقوس الاجتماعية ذات الطابع الديني. وفي السياق ذاته توظف نورا مراد زوايا المكان بما يخدم حركة راقصيها، من التقاء إلى تناظر بين شبّاكين حجريينِ في الحائط يخبّئ كل منهما غوايته، وهي أساساً غرف للاستحمام، الاستحمام الذي يغسل الخطيئة، ويذهب الشر معيداً إلى الجسد طهارته. وبين هذا وذاك يحضر المكان صغيراً، بارداً، بل حميمياً وكأنه يخفي سراً كشفته النساء لبعضهنّ تحت سحر الموسيقى التي تصدح في إعادة توزيع ناجحة للموسيقى الدينية بتلوينها بين

الإنشاد والأذان ودعاء الصلاة، مازجة سحر الموسيقى بتجريد المكان العاري سوى من بعض قطع من الإكسسوار القليلة جداً، والمحصورة بأجهزة الصوت، ودقائق الإنارة الخافتة وصحن صغير فيه الطين، بما يخلق نشوة التوحد مع الراقص والآخر والفكرة العليا، وهي هنا الفكرة الدرامية، بجسدٍ واحد، هو جسد الراقص، إذ تتكامل حركاته مع كافة تفاصيل العرض، تختلس نورا مراد من آليات الوضوء الإسلامي والصلاة ما تمزجه بفنية الرقص المعاصر، وخصوصية الجسد الذي تتناوله بالكشف»[1]

يحيل هذا التداخل بين الخاص والعام الذي يحاكي -على الرغم من حميمية أفعال التلصص والوضوء- حدثاً في فضاء تشاركي تفاعلي مع الجمهور، إلى هذا التماس المباشر والفعلي الذي أُشيرَ إليه في ترجمة إلياس/قصاب حسن لمعجم بافيس: العلاقة بين الفضاء المسرحي والفضاء الأوسع -أي المدينة، أو الكنيسة، أو الجماعة- تنتقل من حيّز الإيحاء في عروض العلبة الإيطالية إلى حيّز الفعل والممارسة. هنا المدينة والمسرح يتطابقان: المدينة تصبح المسرح، والمسرح هو المدينة/الحيّز العام. وهذا التطابق يصبح أكثر وضوحاً لدى خروج عرض هويات من الفضاء البديل المغلق والمديني (أي الغاليري) إلى فضاءات متبدّلة، ومفتوحة. في «ألف مبروك»، جال العرض في المحافظات السورية، من قلعة دمشق إلى صالة رواق للفنون التشكيلية، ثمّ إلى الصالة الأثرية لكنيسة الأربعين في حمص، ومنها إلى كنيسة الشيباني في حلب،لتختتم عروضها في المتحف الوطني باللاذقية[2].هذا الانفلاش للمسرح الحركي في الفضاء العام لغرض محاكاة طقس جماعي يعالج ثيمات مجردة كالتعامل مع الخوف، ومفاهيم الذكورة والأنوثة، ستقابله حالة انسحاب وانكماش في عروض ما بعد الثورة، كما سنرى في الصفحات التالية.

نورا مراد: ولاء العودة إلى دواخل الذات في «بقاء» و«معانقات»

عندما اندلعت الثورة السورية، اتخذت فرقة ليش قراراً أخلاقيًا بوقف أي إنتاج فني حتى عام 2018، إذ كان من غير الأخلاقي أن تؤدّي الشركة أياً من إنتاجاتها وسط أعمال العنف المستعرة،

(1) دون مؤلف، «إذا ماتوا انتبهوا: جسد مأخوذ بمواضيع الطقوس الإسلامية،» القدس العربي، 25 يناير 2008. https://www.alquds.co.uk/%d8%a7%d8%b0%d8%a7-%d9%85%d8%a7%d8%aa%d9%88%d8%a7-%d8%a7%d9%86%d8%aa%d9%87%d9%88%d8%a7-%d8%ac%d8%b3%d8%a-%d9%85%d8%a3%d8%ae%d9%88%d8%b0-%d8%a8%d9%85%d9%88%d8%a7%d8%b6%d9%8a%d8%b9-%d8%a7%d9%84%d8%b7/

(2) https://www.albayan.ae/our-homes/2010-07-11-1.263953

وفضلت عدم الانجراف لأيّ من خيارَي تماهي الخشبة مع تمثيل الحدث أو إنكاره. في حين أنّ الخيار الأول لا يسمح بأخذ مسافة كافية من الأحداث المأساوية، فإنّ إنكارها من ناحية أخرى، وفقاً لمراد، يحيّد الفن عن سبب وجوده؛ لذا وجب الانتظار حتى عام 2016 لإنتاج «بقاء» وهو أول عرض بعد الثورة، وتلاه معانقات (2018).

وإن بنت فرقة ليش ولاءها الأول من خلال التوقف عن الإنتاج المسرحي، وذلك تماهياً مع لحظة الحرب، فإن فعل الانسجاب هذا تحوّل إلى جمالية أدائية على الخشبة، لها مكامن الروحانية، بحيث ينسحب الجسد، ويفقد علاقته مع العالم الخارجي، كما سنرى في عرضي بقاء ومعانقات

فيعالج بقاء، كما يشير العنوان، فعل العيش ضمن زخم الحرب، مع إبراز أنه من الممكن البقاء على قيد الحياة، ولا يتم ذلك إلا عبر حاجة المرء إلى التوقف، والتفكير في المعاني والتجارب المختلفة المتأتية من الحرب والوباء.

مستعينة بالتجارب الذاتية للمؤدين، إذ ترسم مراد فارقاً بين التكيف والتأقلم مع الظروف الشاقة للحضور في منطقة المعركة. ووفقاً لمراد، فإنّ التكيّف يعني ضمناً مستوى من الإكراه ومقاومة الجسد، بينما يوفّر التأقلم فرصة «للعيش مع» الأمور، ما يتيح نافذة جديدة للتفاهم ولفهم الذات. حيث إنّ التأقلم مع الكارثة - إذ يمكن للمرء أن يستسلم لفترة من الوقت - يعلمنا مستوى من «القبول»، بفتح فرصة جديدة للاستكشاف، مع تجنب الوقوع في «عقلية الضحية».

الحد الواضح الذي تخلقه مراد بين التأقلم (الاستسلام) والتكيف (المقاومة) يتجلّى على الخشبة من خلال الاشتغال الحركي والإشكالي للأجساد، حيث يستكشف الجسد حدوده، ويتحدّى كلّ أنماط ضبط الأجسام، وإخضاعها في مساحة خالية. إذ تتموضع الأجساد على خشبة المسرح في فضاء مسرحيّ مبهم، حيث هنالك محاولة دائمة للتحكّم بالأجساد، وفي أوقات أخرى يسعى المؤدون إلى تحرير أنفسهم من كل أطر التحكم . كما أنّ إيماءات اليد والقدم - مركزية في كوريغرافيا مراد، إذ يؤكد هذا الخيار على الاشتغال على أطراف الجسد بصفتها الحدّ الفاصل الذي يعزل الفرد عن محيطه، بينما يغيب العمل على المركز، بصرف النظر عن كون الأطراف نقطة الاتصال مع الخشبة، إلا أنّ الأجساد تتبدّى كأنّها معزولة عن أيّ سياق خارجي، بحيث الصراع الوحيد للجسد لا يتشكّل إلا مع نفسه: اليد تتصارع مع الذراع، الجسد ينكمش، وتصبح اليد هي الأداة القامعة التي تسحب الشعر بعنف، وتُسكِت الفم. يتطور الانكماش إلى مجموعة من

حركات اليد التي تؤدي إلى فعل تقييد الجسم. فرض التبسّم على الذات والآخر هو تشكيل آخر من تشكيلات إخضاع الجسد: اليد ترتفع لتغيير تجهّم الشفتين إلى ابتسامة مصطنعة، ولكن ليس لفترة طويلة.

سيترتب عن ذلك كوريغرافيا مستوحاة من مساحات وهوامش الساعدين، والمرفقين، والركبتين قبل التحول سريعاً إلى وضعية الجنين، والزحف ببطء خارج المسرح. وستركز الدقائق العشر الأخيرة للعرض على النمط ذاته من قيود إيماءات القدم واليدين، حيث يعيد الجسد استكشاف حدوده على الرغم من أنّ الحركات الشائعة المتعلّقة بإيماءات وتصميمات اليدين والقدمين قد تشير إلى الجسد وحدوده مع الفضاء الخارجي، إلا أنّ التعبير عن مثل هذا التواصل مع البيئة الخارجية محدود جداً؛ لأنّه غالباً ما يعود إلى الذات أو الجسد الواحد كوحدة واحدة ووحيدة على المسرح.

أمّا عزل البيئة الخارجية والعودة إلى دواخل الذات موضوعة ستكرّر في عرض عناق: مسرح الجسد في عرض «معانقات» سيعود إلى نصوص متعددة لإدواردو غاليانو، إذ تبدأ المسرحية بشاشة تعرض مقتطفات من نصوص «أصوات الوقت».

يُستهَّل العرض بقصة قصيرة عن العناق بعدّه أول لفتة إنسانية لحديثي الولادة، وكونها أيضاً آخر فعل لكبار السنّ قبل الموت. وبينما تنقل مقتطفات غاليانو محادثة بين امرأة ومعالجها النفسي حول فقدان الشعور بالحبّ، تتكشّف تدريجياً الخشبة كمختبر تجسيد لعواطف بول إيكمان الخمسة الأساسية: الغضب، والخوف، والاشمئزاز، والحزن، والمتعة.

حيث يعتقد بول إيكمان أنّ العواطف، على الرغم من وجود سمات مشتركة وعالمية تميزها، تولّد تعبيرات عاطفية ضرورية لتطوير العلاقات الشخصية وتنظيمها. ويؤكّد إيكمان على تاريخ الأنواع في إثارة أنماط عاطفية خاصة بالجهاز العصبي اللاإرادي، والتي تسبّب تغيّرات فسيولوجية تعدّ الكائن الحي للاستجابة بشكل مختلف في الحالات العاطفية المختلفة. ومع ذلك، فإنّ التأثيرات البيئية تؤثّر في هذا الاقتصاد التطوري الشامل، كما يحدد إيكمان عدة خصائص تميز عاطفة عن أخرى. المثير للاهتمام بشكل خاص في سياق هذا البحث هو مفهوم «عائلات المشاعر»؛

إذ لا تعمل كل عاطفة بمعزل عن العواطف الأخرى، ولا يمكن الاقتصار على «حالة عاطفية» واحدة، بل هي «عائلة من الحالات ذات الصلة». ويسعى إيكمان إلى زيادة مستوى الوعي العاطفي

بين الأفراد، حيث يمكن للمرء أن يجد بصيرة من خلال إدراك الذات لعواطفها: معرفة أننا «لا نختار مشاعرنا»، وإدراك أنّ «استجاباتنا العاطفية تشكل تجربتنا في العالم»، وأن نكون أكثر دراية بما لدينا، كلّها عوامل تساعد في تحقيق استجابات أفضل للواقع الذي نعيشه.

تماشياً مع تحقيق مثل هذا المسعى، أنشأ إيكمان وابنته إيفا أطلس العواطف - وهي أداة تفاعلية تساعد الأفراد على بناء «مفرداتهم العاطفية وإلقاء الضوء على عالمهم العاطفي». ويساعد الأطلس الشامل، من خلال رسم بياني لخرائط للعقل على العبور إلى «المشاعر الإنسانية» و«مستنقعات مشاعرنا»، وكلها تندرج تحت المظلة الأكبر للوعي العاطفي.

وسوف يتحوّل الوعي العاطفي الذي اقترحه إيكمان من خلال رسم خرائط موسّعة في «معانقات» إلى علم مسرحة المشاعر المتجسّدة، بحيث يجيّر الجسد كل مقدراته لصالح إبراز كوكبة اشتغال المشاعر التي تتشكّل مادياً عبر التفاعل الجسدي. وهنا لا وظيفة للجسد ولا هوية للجسد، إلا لإبراز شعور ما في مواجهة، أو تناغم مع شعور آخر.

وعلى القدر نفسه من الأهمية في تجسيد ماديّة المشاعر عبر الجسد هو الاشتغال والانشغال بأبعاد النص؛ إذ يتم تقديم مقتطفات غاليانو، إمّا من خلال الصوت المباشر، أو العرض على الشاشة: هنا أيضاً ينطوي الجسد على ذاته، بل يغوص أكثر في طبقاته الفيزيولوجية الجوانية. مثال على ذلك الصوت البشريّ الذي يصف المرأة عندما ترى الرجل الذي تحبّه، حيث تُفرَد مساحة السرد لشرح التغيرات الجسدية، فتعاني المرأة عدم انتظام دقات القلب في كل مرة ترى فيها حبيبها، إذ تجفّ غددها الدرقية، وتفرز الغدد العرقيّة بشكل زائد، ثم تعاني خللاً في ضغط الدم عندما يلمسها.

بينما تتميّز الأجساد التي تمثّل المشاعر بمجموعة من الحركات والإيماءات الجسدية المتكرّرة، والبطيئة للغاية وسط شخصيّات مجهولة الهويّة، فإنّ الركود الجسدي هو العنصر الذي يميّز كلّاً من المعالج والمرأة. عندما يتشككان في وجودهما في العالم، ويبدو أن هناك نبذ لأي رغبة في موقعة الذات بالعلاقة مع الفضاء الخارجي. على الرغم من أنه لا يمكن إلا أن يُنظر إلى الخشبة على أنّها كيان ماديّ يحتضن الأجساد، إلّا أنّ مقتطفات غاليانو تبطل حيوية مثل هذا الوجود. فالنص يحيل إلى عدم الانتماء إلى أي مكان بما في ذلك الجسد نفسه:

أنا لا أنتمي إلى أي مكان، ولا أعرف نفسي من خلال أي شيء. الكلمات لا تشبه دلالاتها ولا تتوافق مع الأصوات التي تنتجها، فأنا لست حيث يفترض أن أكون. أترك جسدي

وأطير بعيدًا. ليس لدي وجهة محددة، ولا أريد أن أكون مع أي شخص، حتى أنا ... لا أريد أن يكون لدي اسم أو إرادة لامتلاك اسم. ثم أفقد رغبتي في الاتصال بنفسي، أو السماح لشخص ما بالاتصال بي...

في لحظة معينة، لا يعود الجسد قادراً على العيش كوحدة مادية، إذ يفقد دالته، حيث تتجلى عملية تفكيك الذات بشكلٍ واعٍ. وتندرج الرغبة في ترك الجسد، والذات حتى لا يمتلك المرء اسماً واحداً في إطار محاولة إعادة اكتشاف الذات من خلال الإشارة إلى العواطف على أنّها عمليّة روحانيّة داخليّة، لا يُكشف أو يُعبّر عنها، أو يُنطق بها من خلال النماذج اللفظية وغير اللفظية. حيث تُقدّم أجساد فناني الأداء على أنّها ذات مغزى واحد، والعاطفة نفسها. فيختار عمل مراد عدم الدلالة على العاطفة نفسها من خلال سيميائيات وجوه المؤدين، إذ تعمل تصميماتها على إبراز الشبكة العلائقية التي تجمع العواطف المتنوعة.

تذكر مراد أنه في حين أن (معانقات) يسمح بمستوى من تحرير الذات، فإنّ (بقاء) يفترض حقّ المرء في الانهيار عندما تقاوَم الذات، وتنكر دفق عواطفها. يرتبط العرض الأول ارتباطاً جوهرياً بالسنوات الخمس الأولى من الحرب، حيث كان الخوف والتوتر موجوداً باستمرار، وحيث كان الموت رفيق يوميات البشر. أدركت مراد آنذاك، أنّ الناس لا يجلسون مع مخاوفهم، ولو لدقيقة واحدة؛ إذ تفرض متطلبات البقاء مستوى من الاستبداد والعنف الذاتي، حيث ينكر المرء بشكل متكرر مشاعره الإنسانية، وحيث لا يدرك أنه يعيد إنتاج الاستبداد الذي ثار عليه مع نفسه. من ناحية أخرى، وصّفت مراد (معانقات) أنه «تجربة شخصية للغاية، داخلية، عميقة للاستسلام، لرحلة الاستسلام، للعيش في سلام مع الذات»، مع إدراك المستويات المختلفة من المشاعر بما في ذلك الخوف: على المرء أن ينظر إلى مخاوفه بعين جرداء. هذه العملية المؤلمة هي محررة بنفس قدر الإيلام؛ نظراً لأن المرء قادر بعد ذلك على جعل الخوف جزءاً من الذات: «لقد أصبح شيئاً بداخلي، إنه يحميني، أسمعه، يسمعني، أحياناً أضحك عليه».

إنّ عمل فرقة ليش يندرج تحت ما يسمّى بالمسرح الجسدي والحركي، في محاولة للوصول إلى ما يسمى بالجسد المتكلم وبمعنى ما، هو الجسد القادر على إنتاج خطاب ما فوق وظيفته الفيزيولوجية. حيث تحاول مراد من خلال عملها مراقبة الجسد في سياقاته الثقافية والاجتماعية والنفسية في فضاءات شديدة التنوع، محاولة تلمس الأفعال اليومية، ولغة الجسد العاطفية، وتفكيكها، ثم تجريدها من جديد عبر علامات خالية من أيّة سياقات.

وفي حين تتنوع عروض المسرح الجسدي عبر رؤية الجسد ومحاولة عرضه، تحاول مراد البحث عن الجسد العاطفي، أو عن بقايا الموت والحب داخل الذات، والتي لا تتكشّف بصدق إلا في مستوى الجسد في تناقض مع الخطاب المباشر.

وفي حين يعدّ المسرح الجسدي من التيارات البارزة في الحركة المسرحة خلال القرن الفائت في أوروبا إلّا أنّ تنوعاته ترتكز بنسبة كبيرة منها على الجسد الجنساني، أو على الجسد المشوّه. وإنّ مشروع ليش يحاول تحييد الجسد عن هذه العلامات، محاولاً التعرف إلى أسباب الجسد وكلامه بعيداً عن سياقات اجتماعية محلية، أو مشاريع أيدبولوجية..

هكذا وكما ذكرنا سابقاً إزاء الولاء المزدوج لوحدة السوريين بعيداً عن الاستقطاب السياسي، وإن صعب فصل السياسة عن الحياة اليومية، وإزاء التمسك بجوهر الفن وفق فهم الفرقة، تشكل لبنات عرضَي «بقاء» و«معانقات» وفق انسحاب نحو دواخل الذات، ونحو محاولة للتعامل مع الخارج عبر الغوص في عوالم الداخل، وعبر محاولة لبناء ولاء للذات بكلّ ما فيها من عواطف وانفعالات، تُحيّد لصالح السرديات الكبرى للصمود والمقاومة، والانتصار والانكسار. إذا ما قورن هذان العملان مع عرضَي مشروع هويات في عامي 2008 و2010، والذي يبحث عن أبجدية حركية تنطلق من الطقوس الاحتفالية الجمعية في سوريا، ينكفئ الجسد من الحالة الجمعية الطقوسية إلى حالة الاستثناء التي تحاذي موضع الوجود على الحافة عبر عرض «بقاء» ويجد-أي الجسد- خلاصه في «معانقات» الذي يعود إلى الولاء لدواخل الذات.

الخلاصة

رُكّز في هذه الدراسة على السؤال الأساسي التالي: «ما الخارطة الأولية الإنتاجية التي امتدت بين عام 2011 و2021، وكيف يؤثر خيار البقاء في سوريا في خلق جماليات خشبة ما بعد عام 2011؟».

حاولنا من خلال هذا السؤال رصد إمكانية التبدلات الجمالية وأدواتها، مع عدم إغفال البحث في هامش التحرك تحت كنف المؤسسة الرسمية، ما يحيل أحياناً إلى إعادة إنتاج الأيديولوجيا الجمالية نفسها أو خرقها.

وقد حاولنا في البداية تقديم قراءة سريعة لتاريخ المسرح السوري ما قبل الثورة منذ تأسيسه باحثين عن إطار لهوية سوريّة مسرحية لإتاحة هامش من المقارنة للقارئ مع مسرح ما بعد الثورة.

وفي بداية البحث واجهنا عقبة شحّ الدراسات المسرحية حول فترة ما بعد الثورة، وعلى الرّغم من ذلك ومن خلال تتبعنا لما جمعناه من مقالات ومقابلات، ومن خلال مشاهداتنا لعدة عروض في الفضاء الافتراضي وجدنا أنّ الحركة المسرحية اتخذت بعض الأشكال المختلفة، وانقسمت إلى عدّة اتجاهات. وحاولنا عرض بعض هذه التجارب بمحاذاة بعضها بعضاً بهدف رسم خريطة أولية لواقع العمل المسرحي تحت سلطة النظام وخارجه، محاولينَ قراءة جماليات العروض، وتأثرها بالراهن من خلال استخدامنا القراءة التحليليّة، والعمل على مفاهيم نظريّة للباحثة ديانا تايلور، وقد استندنا إلى مفهوم الولاءات المتعدّدة، واستراتيجية المضاعفة والبقاء على الحال نفسه» (multiple allegiances and the strategy of doubling and staying the same كإطار نظري يقدّم طريقة رؤية إلى تناقل الكودات الجمالية نفسها ضمن السلطة، مع هامش الحفاظ على الانسجام مع الذات من ناحية، وكمؤشر لخلقٍ مغاير ولهامش إبداعي مختلف تحت المنظومة

السياسية نفسها. وقد تحوّرت نظرية تايلور لتحاكي خصوصية الحالة السورية، وأضفنا مستويين من الولاءات المتعدّدة: المستوى الأول هو المستوى الموجَب للولاءات المتعددة، واستراتيجيات المضاعفة، وهو ينبئ بولاءات تحاكي خطاب السلطة واستيتيقيا أيديولوجية أسد-بعثية، فتعيد إنتاج الأدوات الجمالية ذاتها على الخشبة كفعل استمرار للخطاب نفسه. والمستوى الثاني هو المستوى المتعدّي للولاءات المتعددة واستراتيجيات المضاعفة والانسجام مع الذات، وفي هذه الحالة يتعدّى الولاء محاكاة استيتيقيا السلطة لصالح ولاءات من نوع آخر، قد يتبع إحداها الولاء للمكان أو المدينة بصفتهما حالة تتنصّل عن كيان السلطة، والولاء لأهل المكان وللمعتقدات الشخصية أو الفنية، التي قلّما ظهرت على المسرح السوري قبل عام 2011، والتي قد لا تتماهى بالضرورة مع الأيديولوجيا الأسد-بعثية، والتي في الوقت نفسه تنأى قدر الإمكان عن ثنائية الموالاة والمعارضة ما يشكّل حالة مزدوجة تفرض توتر وتواتر العلاقة مع أجهزة السلطة القمعية. من ناحية أخرى، قد يعيد المستوى المتعدي للولاءات المتعددة استخدام الأيديولوجيا الجمالية في سياق مغاير يبنى على ما سبق، ولكنه في الوقت ذاته يقدّم طرحاً منفصلاً ومغايراً.

وكانت نقطة انطلاقنا هي مأسسة المسرح السوري عام 1959 إلى حين انطلاق الثورة. هذه الفترة التي غلب عليها طابع الالتزام السياسي بالقضايا القومية، واحتكار الثقافة والفن من قبل المؤسسة الرسمية كما حال العديد من الأنظمة الشمولية عبر سلطة الرقابة والمراقبة، وتكوين هيئات ثقافية لتدوير دفة المسرح نحو قضايا وأسئلة تشرّعها السلطة بما يسمّى تأميم الثقافة مع ضعف في هيكلية المسارح الخاصة، وانحسارها نحو العروض التجارية الهزلية. ومع ذلك لم تخلُ الفترة من محاولات مسرحية تحاول كسر جماليات السلطة، والعمل التجريبي، والبحث عن أسئلة جوهرية في الشكل المسرحي.

وفيما يخصّ الكتابة والتّأليف المسرحيّ وجدنا أنّ معظم النصوص منذ الستينيات حتى الثمانينيات كانت متعلقة بالقضايا القومية، ومع بداية الألفية ظهرت ورشات الكتابة المسرحية الجماعية على الرغم من قلّتها. لم تحاول معظم الأعمال المسرحية قبل الثورة وضع مقارباتها مع التاريخ السياسي الحديث، أو أن تقرأ مباشرة الأحداث السياسية الراهنية، ولجأت عوضاً عن ذلك إلى الأسطورة والترميز وترك عمليات التأويل والإسقاط للمشاهد لقراءة الواقع السياسي. ويمكن القول أن التاريخ السوري الحديث بقي عصياً على المسرحة.

وبعد عام 2011، لم يتوقف الإنتاج المسرحي التابع للجهات الحكومية على الرغم من خيار

بعض الفنانين الذي قرروا البقاء في سوريا الانكفاء عن الإنتاج المسرحي ولو لفترة وجيزة، وهذه حالة مختبر دمشق المسرحي الذي أسّسه أسامة غنم وفرقة ليش مع نورا مراد. ومن الملاحظ إعادة تقديم بعض العروض التابعة إنتاجياً لمديرية المسارح و/أو للمسرح القومي ضمن ريبيرتوار يعيد إنتاج خطاب المؤسسة الرسمية التي تركز على إبراز القضايا القومية، وتغفل الراهن المحلي. مثال ذلك على سبيل المثال لا الحصر، عرض مسرحية أبو شنار لزيناتي قدسية التي عرضت أكثر من مرة بين عامي 2011 و2022.

ومن الناحية الإخراجية بدت التجربة السورية محاصرة بجملة من العقبات أولها، أثر الحرب المباشر على البنية التحتية وضعف التمويل، وقد كانت «جمالية القلة» المكوّن الحاضر والجامع لأغلب العروض التي اطّلع عليها. وعن الأنماط الإخراجية، قدمنا لعدة أعمال، كثير منها اعتمد على المسرح داخل المسرح، أو على التغريب في إعادة إنتاج أشكال إخراجية سابقة كانت شائعة الاستخدام قبل الثورة لأغراض تحاكي الأيديولوجيا القومية.

اللافت في النصوص التي تمكنّا من الاطّلاع عليها، تحييد مقاربة الراهن السوري، والإشارة إلى الحرب إمّا عبر الترميز، أو عبر العودة إلى الميثولوجيا، ومن المثير هنا كيف أُعيد تقديم بعض الأعمال في إطار يحاكي اللحظة الآنية، عبر تقديم إشارات فضفاضة لتداعيات الثورة والحرب، كعرض سوبرماركت لأيمن زيدان الذي غيّر خاتمة نص داريو فو ليشير إلى خيار البقاء في سوريا. يبدو كذلك مهماً للتتبع لاحقاً حضور فكرة الخوف في عدد من العروض، منها على سبيل المثال عرض «تصحيح ألوان» لسامر إسماعيل، أو عرض «هستيريا» وما يخفيه من إشارات مباشرة للحظة راهنة يصعب البوح بها.

ويبدو بشكل عام حضور عدد من الأعمال التي أعادت إنتاج الأدوات الجمالية نفسها مع الاحتفاظ بهامش ضئيل من البوح والإشارات، مع تجنب لمقاربة التاريخ السياسي المحلي، وهذا ما يندرج ضمن المستوى الموجب للولاءات المتعددة.

ومع ذلك، قُدّمت بعض العروض التي شكّلت خرقاً للمشهديّة العامة، والتي يندرج بعضها ضمن المستوى المتعدّي للولاءات المتعددة. وفي الفصل الثالث، جرت العودة عبر فرح الدبيات وأمير أبو خير لإرث المسرح داخل المسرح الذي غالباً ما استُخدِم لصالح القضايا القومية العربية، ولكن هذه المرّة تحوّر هذا الإرث لقضايا تتعلق بالجندرة مع اشتغال مزدوج في الفضاءات البديلة. كذلك شكّل فعل الانسحاب بعدّه حالة جمالية حركية على الخشبة خياراً نابعاً عن موقف

فرقة ليش لعدم الانحياز لأي من الاستقطابات السياسية أو التوجهات الفنية التي استجابت لواقع الحرب والثورة. ومن الممكن قراءة انكفاء الجسد وانسحابه كجمالية على الخشبة على أنّه امتداد لهذه الحالة المنسجمة مع بناء ولاء مزدوج لوحدة السوريين بعيداً عن الاستقطاب السياسي، وبعيداً عن الاستخدام الفني للراهن الحالي.

أما التجربتين البارزتين كانتا لمختبر دمشق المسرحي وفرقة ليش، مع مقارنة لطبيعة عمل كل منهما، ولكيفية تحوّل خيار البقاء بتماسه مع الشارع وتبدلاته إلى جماليتين ظاهرتين على الخشبة، بحيث تتمثل الولاءات المتعددة على شاكلتين مغايرتين:

حاول مختبر دمشق المسرحي طرح مفاهيم العائلة والذاكرة والمدينة في سياق راهني يخرج من المحلي، ليعالج تبدلات المدينة من منظار معولم يسائل الأيديولوجيا، محاولاً وضع العائلة السورية تحت مجهر الخشبة مع رصد حركة المدينة، والتقاط اللحظات اليومية والهامشية في حياة الشارع، في ظل نظام هجين رأسمالي وبعثي معاً. وظهرت دمشق (أو المدينة/المكان بشكل عام) بأزقتها ولهجاتها ومتاجرها الشعبية كشخصية ظلّ في سائر عروض غنم، بعيداً عن شكل الطرح السلطوي لها. أيضاً لم يخل ثالوث (المسرح، والتلفزيون، والسينما) الذي تناولناه من الآثار السياسية والاجتماعية لهذه المفاهيم، وتكوين ثقافة المدينة الحالية في صراع السوق/ السلطة/ الفن.

وفيما يخص تجربة فرقة ليش، فقد حاولت الانسحاب إلى الذات، وطرح أسئلة عن الجسد والدواخل السيكولوجية بعيداً عن أيّة ولاءات سياسيّة أخرى.

وعلى مستوى آخر فإنّ طبيعة الممارسة المسرحية عملياتيّاً كان لها أيضاً مساحة في البحث، فوجدنا أنّ كيان مختبر دمشق المسرحي أسّس لممارسة مسرحيّة تحاول التوءمة بين المفاهيم النظرية والعملية وممارسة الثقافة والفكر عبر الممارسة العملية المسرحية، من خلال عملية طويلة من البحث المتعمّق، ومرافقة الممثل، في محاولة لإيجاد نقاط بين المفاهيم الفكرية والتجارب الذاتية لكلّ من الممثّل والمخرج. فهذه العملية تنطلق من رحلة دراماتورجية طويلة لإيجاد المعنى، وطرح حساسيات مرتبطة براهنيّة الحياة في دمشق بعيداً عن أيّ طرح أيديولوجي. وتمتدّ تجربة مختبر دمشق إلى ورشات عمل لا تهدف إلى الوصول إلى منتج نهائي، في محاولة لتكريس الجهود نحو نشاط فني إنساني على الرغم من صعوبة الحياة في سوريا.

كذلك الأمر، اتخذت فرقة ليش من الجسد استعارة أساسية في طرحها الفكري، وعبر عمل

دراماتورجي بطريقة مختلفة تحاول مراقبة الجسد البشري في أداءات فيزيولوجية متنوعة، وتبعاً لدوافع عاطفية ونفسية صرفة، من خلال طرح جسد منهك قادر على الاعتراف بهشاشته كنقيض لخطاب «الصلابة والمقاومة،» وكمحفز للاستمرار معاً.

فلقد أخذتنا رحلة البحث إلى معاني متنوعة، وأسئلة حاولت اكتشاف تجارب مسرحية يتناول بعضها الراهن السوري بشكل مغاير، وهي تستحق البحث والنقد بعيداً عن دوائر الموالاة والمعارضة، وثنائيات الداخل والخارج. ووجدنا أنّه من الممكن أن نحلّل ونقرأ جماليّات ومناهج للمسرح السوري قادرة على طرح رؤية عن العالم لها خصوصيّتها ضمن مساحة مناورة مع السلطة، نُظر إليها من خلال هذا البحث عبر نظرية الولاءات المتعدّدة واستراتيجيات المضاعفة والبقاء على الحال نفسه.

وارتكزت هذه التجارب على أسئلة كثيفة، قادرة على حمل طبقات سياسية واجتماعية، تنقل تحديات اللحظة الراهنة سواء أكانت متماهية أم مناهضة لجماليات فنية أرساها النظام، ودفعت (أي الأسئلة) الفنانين حسب قول فايس بال»تحدث مع» و«التحدّث ضد» هذه «الأيديولوجيا الجمالية».

قائمة المراجع

أبو شنب، عادل. (1978). بواكير التأليف المسرحي في سورية.منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الكسان، جان. (2012). وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق . المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري.

الحسين، لؤي. (2008). موقع ألف، ثقافة السوق الاجتماعي،
https://aleftoday.info/article.php?id=59

بافيس، باتريس. (1997) المعجم المسرحي، ت: د. ماري إلياس، حنان قصاب حسن. مكتبة لبنان ناشرون.

بلبل، فرحان. (2007) من مقعد المتفرج-مقالات ودراسات في المسرح السوري في ثلث قرن. وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب.

تل، سامية. (2021) «جثة على رصيف دمشق وجثة على رصيف بيروت»، ضفة ثالثة.
https://2u.pw/MRBP1kXC

جان، جوان. (2006). مسرح بلا كواليس- إطلالة على الحركة المسرحية السورية 1999-2006. مطبوعات وزارة الثقافة.

حسو، عبد الناصر. (2014). «عن الحرب وأشياء أخرى.. نص شكسبيري يحاكي الواقع»، الحياة المسرحية، عدد 88-89.

حمورية، محمد. (1998). حركة النقد المسرحي في سورية. من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

خداج، هشام وآخرون. (25-1-2015) «(الدادا ضد الدادا-أمسية بصرية)-وثيقة للتاريخ». موقع أنبوب. https://anboob.net/2015/01/25/dada/

دون مؤلف. (25 يناير 2008) «إذا ماتوا انتبهوا: جسد مأخوذ بمواضيع الطقوس الإسلامية»، القدس العربي.

دون مؤلف. (2003). سلسلة أدباء مكرمون، في تكريم الفنان المسرحي فرحان بلبل: دراسات وشهادات، اتحاد الكتاب العرب دمشق.

دون مؤلف. (2013). مسرحيات عربية من الألفية الثالثة. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع.

دون مؤلف. (2011). «مسرحية المهاجران في دمشق».
https://alghad.com/story/511211

ديب، منار. (25 تموز 2011).»سوبرماركت لأيمن زيدان: الكوميديا الواقعية». الغد.
https://alghad.com/story/422987

رانسيير، جاك. (2010.) «سياسة الأدب». تر:د.رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1.

زرزر، أنس. (26 نيسان 2012) «كفاح الخوص: رحلة جلجامش السوري إلى أرض الخلود»، الأخبار.
https://al-akhbar.com/Literature_Arts/68836

العالم، علاء الدين. (27 آب 2017). «هنّ لآنا عكاش، المرأة السورية تستحق أكثر من ذلك». ضفة ثالثة-العربي الجديد.

عصمت، رياض. (1980). التجارب الجديدة في المسرح السوري. مجلة الأقلام، عدد 6.

عصمت، رياض. (1 شباط 2002). بقعة ضوء على المسرح السوري. مجلة الفنون.

عكاش، آنا. (24 أيار 2021) «المسرح السوري خلال السنوات العشر الأخيرة- العاصمة دمشق نموذجاً». حكاية ما انحكت.
https://2u.pw/qNjufiEh

غنم، أسامة. (2021). الكتيب التعريفي لمختبر دمشق المسرحي.

فرقة ليش المسرحية. بيان 2016.

https://www.leishtroupe.com/who-we-are-%d9%85%d9%86-%d9%86%d8%ad%d9%86/manifesto-%d8%a8%d9%8a%d8%a7%d9%86%d8%a7%d8%aa%d9%86%d8%a7/2016-2/

قصاب حسن، نجاة. (1 كانون الثاني 1964) بعض قضايا المسرح السوري. مجلة المعرفة، العدد 34.

محبك، أحمد زياد. (1982). **حركة التأليف المسرحي في سورية**. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ، ط1.

محبك، أحمد زياد. (دمشق 1989). مجلة الثقافة، العدد 3.

محمد إسماعيل، سامر. (2015/5/16). «الطريق إلى الشمس لممدوح الأطرش...البهرجة الفائقة»، السفير.

محمد إسماعيل، سامر. «المسرح السوري في الحرب: جبهة مفتوحة ودائمة مع ثقافة الموت»، مركز دمشق للأبحاث والدراسات.

محمد إسماعيل، سامر. (2014). «هستيريا مشهدية صادمة ومستويات معقدة من التلقي»، الحياة المسرحية، العدد 88-89.

يازجي رنا، الخطيب ريم، قدور وائل، المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سورية 2014-{مرجع إلكتروني}، في موقع الساسات الثقافية في المنطقة العربية ملخص لأهم التحديثات التي تمت على المسح الاستكشافي للسياسات الثقافية في سوريا 2014 - السياسات الثقافية في المنطقة العربية (arabcp.org)، تشرين الثاني 2015.

https://www.arabcp.org/page/386

موقع نيل وفرات،

https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=lbb258215-241166&search=books

وليامز، ريموند. «طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد»، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 264، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دون تاريخ نشر.

Chaudhuri, Una. (1995). *Staging Place: the Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Taylor, Diana. (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Weiss, Max. (2022) *Revolutions Aesthetic – A Cultural History of Baathist Syria*. Stanford University Press.

Ziter, Edward. (2015). *Political Performance in Syria: from the Six-Day War to the Syrian Uprising*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire;: Palgrave Macmillan.

هذا الكتاب هو تتويج لمشروع "عقدٌ من الفنون" الذي أطلقته اتجاهات - ثقافة مستقلة ضمن برنامج أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة في محاولة لرصد ملامح التغيير في الإنتاج الثقافي والفني المعاصر في سورية، ورغبة بتلمس مستقبل الفنون فيها وفي المنطقة العربية.

تكمن أهمية هذا المشروع في أن اتجاهات استطاعت من خلاله أن تفسح المجال واسعاً أمام فكر شاب حر متحرر من القوالب يعيد النظر في الثوابت ويحرك ما هو راكد في مقاربة الفن والمجتمع والعلاقة مع المكان والسلطة وآليات القمع، ويرصد برؤية مغايرة تداعيات الغربة والمنفى على صورة العالم وتصوره.

جاءت الأبحاث المنشورة في هذا الكتاب متنوعة في مواضيعها فريدة في طرحها وجديدة في معالجتها. ومن يقرأها يشعر لأية درجة استطاع الباحثون الشباب أن يقاربوا مواضيع جديدة وهامة ويعالجوها برؤى جديدة، ويفتحوا أبواباً كانت موصدة على عوالم لم يرها أحد من قبل.

وأنا اليوم أشعر بالسعادة تغمرني حين أرى هذا الكتاب يخرج للنور. فقد كنتُ جزءاً من لجنة تحكيم أبحاثه وقرأت مخططاتها المبدئية، وشاركت زملائي في الاستماع لكتّابه هم يقدّمون أفكارهم ويناقشوها. وكم يسعدني اليوم أن أراها منتهية منجزة في كتاب قرأته بشغف وتعلمت منه واكتسبت من خلال تفاصيله أشياء كثيرة.

حنان قصاب حسن

mimeta