(1)

تحت الحصـــــار

الإنارة والسينما كمداخل لفهم الفضاء العام في دمشق

إياد أبو سمرة وشام العلبي | ميرما الورع

تقديم: حنان قصاب حسن

أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة
الدورة التاسعة | 2023 - 2025

اتجاهات Ettijahat
ثقافة مستقلة Independent Culture

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

تحت الحصار: الإنارة والسينما كمداخل لفهم الفضاء العام في دمشق

إياد أبو سمرة وشام العلبي | ميرما الورع

تقديم: حنان قصاب حسن

أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة

الدورة التاسعة | 2023 - 2025

صورة الغلاف: Khalel Sarhel © *Life of the Lifeless*.

الطبعة الأولى: 2026

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.

فهرس

مقدّمة اتجاهات 4

مقدّمة..... 7

البحث الأول 13

أنتروبولوجيا الضوء: بين عتبة الهيتروتوبيا وتوفّر إنارة المدينة

دراسة للتكيّفات النّاتجة عن غياب إنارة الطّرقات على الفراغات العامّة

البحث الثاني 142

تجلّي ديناميات المدينة في دُور سينما مدينة دمشق

أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة
الدورة التاسعة 2023 – 2025

تأتي هذه الدورة من برنامج «أبحاث لتعميق ثقافة المعرفة» في لحظة مفصليّة من تاريخ الإنتاج الثقافي والفني في سوريا ولبنان، حيث تتقاطع التحوّلات العميقة في بنية الحياة العامّة مع أسئلة ملحّة حول دور الفنون، ووظائفها، ومواقعها في مجتمعات تعيش على إيقاع الانهيار المتواصل، وتراكم الكوارث، وتآكل الفضاءات العامّة، وتراجع إمكانيّات الفعل الجماعي. في هذا السياق، لم يعد ممكناً النظر إلى الإنتاج الفني والثقافي بوصفه نشاطاً منفصلاً، أو هامشياً، بل بات جزءاً لا يتجزّأ من الاشتباك اليومي مع أسئلة السُّلطة، والعنف، والذاكرة، والعدالة، وإمكانيّات النجاة وإعادة التخيّل.

منذ عام 2011 في سوريا، ومنذ انتفاضة تشرين 2019 في لبنان، شهدت الممارسات الفنيّة والثقافيّة تحوّلات نوعيّة على مستوى اللّغة، والوسائط، وأشكال التنظيم، وعلاقتها بالحيّز العام وبالجماعات التي تنتجها وتستقبلها. فقد سعت أجيال متعاقبة من الفنّانين والفنّانات، والباحثين والباحثات إلى إعادة التفكير في مفهوم «الجديد»، لا بوصفه قطيعة شكليّة فحسب، بل بعَدّه محاولة لفهم شروط الإنتاج في سياق القمع، والتهجير، والانهيار الاقتصادي، وانسداد الأفق السياسي. ورافقت هذه المحاولات أسئلة حادّة حول تحرير الكلام، ومساءلة بنى السُّلطة، وتفكيك السرديّات الرسميّة والمهيمنة، وإعادة تركيب الجغرافيا بوصفها حيّزاً مكسوراً، يتشكّل بين الداخل والمهجر، وبين الذاكرة والفقد.

في المقابل، ومع تعاقب الأزمات: السياسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، ومع تفجّر الكوارث بوصفها ذُرى لمسارات طويلة من التراكم البنيوي – كما في انفجار مرفأ بيروت عام 2020 وزلزال

شباط/فبراير 2023 – بات الإنتاج الفني نفسه في قلب «الكارثة»، لا على هامشها. توقّفت أعمال، وانقطعت مسارات، وتعرّض العاملون والعاملات في الثقافة لأشكال متزايدة من الهشاشة، في ظلّ غياب منظومات الحماية النفسيّة، والصحيّة، والاقتصاديّة، وتنامي القبضة الأمنيّة على الفضاء العام، ومحاولات الاستيلاء المستمرة على الثورات وإفراغها من مضامينها، بالتوازي مع مسارات التطبيع مع أنظمة قمعيّة؛ ومع ذلك، لم تغب الفنون عن النقاش العام، بل حضرت بوصفها أداة مساءلة، ووسيلة لتثبيت الأسئلة حين يتعذّر تقديم الإجابات.

ضمن هذا المشهد المعقّد، تبرز ملامح أساسيّة أعادت تشكيل الحقل الثقافي في سوريا ولبنان خلال السنوات الأخيرة. أوّل هذه الملامح هو توسيع فهم العمليّة الإبداعيّة لتشمل تقاطعاتها مع قطاعات مجاورة، وفي مقدّمها التراث بأشكاله المتعدّدة، لا بوصفه مخزوناً ساكناً، بل كحقل صراع على المعنى، ووسيلة للربط مع الأسئلة المجتمعيّة الراهنة. ثانيها هو تعزيز المقاربة الحقوقيّة للممارسة الفنيّة، بما يتيح طرح سؤال «ماذا بعد؟» في مواجهة الهزيمة، والانكسار، واستدامة العنف. أمّا ثالثها، فيتمثّل في الازدياد الملحوظ لمشاريع الأرشفة والتوثيق التي تتّخذ من الفنّ مدخلاً لمواجهة السرديّات الرسميّة، واستعادة امتلاك الماضي بعد مصادرته، مع اعتماد منهجيّات نقديّة تُسائل التفكير الاستعماري، وتنفتح على تجارب عالميّة بديلة.

انطلاقاً من هذه التحوّلات، تأتي هذه الدورة من برنامج «أبحاث» لتوفّر فضاءً نقدياً وبحثياً للتأمّل في أسئلة الإنتاج الفني والثقافي في السياقين: السوري واللبناني، من خلال مقاربات نظريّة وتطبيقيّة تضع الفنون في قلب النقاش حول الحاضر والمستقبل. تركز الدورة على جملة من المحاور المركزيّة، من بينها: سُبل صون الممارسات الثقافيّة عبر الإنتاج الفني، وأدوارها الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والإبداعيّة في مواجهة المخاطر البيئيّة، والأمنيّة، والجندريّة؛ أشكال تنظيم القطاع الثقافي، ومساءلة نماذج المأسسة السائدة، وتوسيع العمل التعاوني والشراكات الأفقيّة في مواجهة الهيمنة والسلطويّة والنخبويّة؛ دراسة ملامح الثقافة المتولّدة في سياق «الكارثة» واستشراف إمكانيّاتها في ابتكار أفق مستقبلي أكثر عدالة وارتباطاً بأسئلة العالم الراهنة؛ إضافةً إلى الاشتباك بين الفنون وممارسات الأرشفة والتوثيق بوصفها أدوات لاستعادة السرديّة ومقاومة النسيان.

تضمّ هذه الإصدارة مجموعة من الأوراق البحثيّة التي أنجزها باحثون وباحثات من سوريا ولبنان، ومن سياقات متقاطعة معهما، عملوا على مساءلة تحوّلات الإنتاج الفني، وشروطه،

وأدواره، وعلاقته بالفضاء العام، وبالهويّات المتحوّلة، وبالذاكرة الجماعيّة. وقد رافق إنتاج هذه الأوراق مسارٌ بحثيّ وتدريبيّ ومرافقة نقديّة، ضمن رؤية البرنامج الهادفة إلى بناء قدرات الباحثين والباحثات، والعاملين والعاملات في الثقافة، وإلى إنتاج معرفة نقديّة يمكن أن تشكّل مرجعاً للعمل الثقافي في زمن الأزمات الممتدّة.

لا تدّعي هذه الأوراق تقديم سرديّة مكتملة، أو أجوبة نهائيّة، بل تسعى إلى تكثيف الأسئلة، وفتح مساحات للتفكير، وربط التجربة الفنيّة بسياقها الاجتماعي، والسياسي، والتاريخي. وهي، بهذا المعنى، مساهمة في نقاش أوسع حول معنى الثقافة ودورها اليوم، وحول إمكانيّات الفعل الثقافي في مواجهة الانهيار، لا بوصفه ترفاً، بل كحقل مقاومة، وذاكرة، وإعادة تخيّل.

اتّجاهات – ثقافة مستقلّة

مقدّمة

في هذه الدورة التاسعة من منح اتّجاهات – ثقافة مستقلّة، لا يمكن للقارئ إلّا أن يلحظ وفرة الاهتمامات البحثيّة عند الشباب وقدرتهم المدهشة على طرح مفاهيم جديدة من نوعها مستندين في معالجتها إلى مناهج بحثيّة متطوّرة تحلّل مواضيع مستقاة ممّا تختبره مجتمعاتنا اليوم بمقاربات علميّة أكاديميّة.

هذا التنوّع في المواضيع التي يعالجونها، وتلك الخيارات المبتكرة التي قرّروا التطرّق إليها، يلفت النظر إلى قدرة عيونهم الشابّة على رصد ملامح يمكن ألّا تخطر على بالنا مع أنّها تحيط بنا في حياتنا اليوميّة وتؤثّر على طريقة عيشنا، فنتساءل كيف انتبهوا لها وكيف كان لهم أن يقاربوها بتلك الطريقة.

الأبحاث التي نقرأها في هذا الكتاب على وفرتها وتنوّعها وأصالتها تجدّد ثقتنا بجيل جديد عاش أوقاتاً صعبة واختبر الحرب والدمار وغياب أبسط مقومات الحياة اليوميّة، لكنّه استطاع أن ينهض من كل ذلك ليختار البحث الأكاديمي منهجاً والرؤية العلميّة مقاربةً تبدو لنا هنا جديدة مدهشة.

تنقلنا أبحاث هذا الكتاب من المسرح إلى السينما والموسيقى وثقافة الترفيه، كما تحضر السياسة والحرب في عدّة أبحاث ممّا يعكس راهنيّة هذين الموضوعين وارتباطهما بما يعيشه الشباب اليوم.

الجغرافيا والأنتروبولوجيا لهما مكانتهما أيضاً في هذه الدورة ضمن مواضيع جديدة من نوعها؛ وكذلك الدراسات العمرانيّة التي تربط المدينة بالمجتمع وتحوّلاته، وترصد آليّات التكيّف المجتمعي مع العتبات المفصليّة التي تعيشها تلك المدن في زمن التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة.

ضمن هذا التوجّه للدراسات العمرانيّة يندرج البحث الذي قدّمه إياد أبو سمرة وشام العلبي، ويحمل عنوان: «**أنتروبولوجيا الضوء بين عتبة الهيتروتوبيا وتوفر إنارة المدينة، دراسة للتكيفات**

الناتجة عن غياب إنارة الطرقات على الفراغات العامة». يتمحور البحث حول توثيق تفاعل واستجابة سلوكيّات الأفراد للتكيف مع وضع انقطاع الكهرباء عن المدن السورية خلال ما يزيد على عشر سنوات، وقدرة السكّان على ابتكار طرائق بديلة للبحث عن الضوء في الفراغات العامّة، من بينها اللّجوء إلى إنارة الشارع والحدائق وأضواء السيّارات العابرة. استند الباحثان في هذه الدراسة على مفاهيم معماريّة مثل المدن الممانعة والتكيّف الحضري؛ وكذلك على نظريّات الأداء وعلى نظريّة فوكو عن الفضاءات غير المتجانسة والجزر الضوئيّة التي تتحوّل إلى ملاذات تجسّد الوهم بالسيطرة على واقع فوضوي.

وضمن استكشاف أبعاد المدينة وتطوّر المجتمع فيها أيضاً، يندرج البحث الذي يحمل عنوان: «**تجلي ديناميّات المدينة في دور سينما مدينة دمشق»**؛ وفيه تستطلع الباحثة ميرما الورع تاريخ دور السينما والمسرح والمقاهي التي نشأت في المدينة منذ الثلاثينيّات من القرن الماضي وحتّى تأسيس سينما الكندي التي تشكل حقبة التدخّل الحكومي في الشؤون الثقافيّة في الستينينيّات. كما أنّها تستكمل ذلك العرض التاريخي بتقصّي التشريعات والقوانين المتعلقة بذلك الموضوع والتحوّلات الاجتماعيّة التي طرأت، وتبدّلات الذائقة، إضافة إلى تحليل تواتر الإعلانات والآراء المطروحة في الصحف لقياس تفاعل المجتمع مع ثقافة الترفيه في المدينة، وكلها عوامل أحاطت بظهور دور السينما في مدينة دمشق واختفائها.

كذلك ترمي مي توما إلى دراسة علاقة العمل المسرحي بالمدينة وبالجمهور في البحث الذي تقدّمت به ويحمل عنوان: «**مجموعات الفن الأدائي والعلاقة الشائكة مع المكان والمدينة. دراسة ثلاث حالات: بح وزقاق وكهربا»**. في هذه الدراسة تستخدم الباحثة منهجيّة الاستبيان السوسيولوجي واستراتيجيّة مارفي التي تتقصى الظروف المادّية والعوامل الاقتصاديّة والبيئيّة التي تتحكم بالممارسة الثقافيّة في المجتمع. على ضوء ذلك تستعرض الطرائق المبتكرة التي لجأت إليها بعض مجموعات الفن الأدائي للتعامل مع تغطية الكلفة الماديّة للعروض وللمكان في غياب السياسات الثقافيّة الرسميّة والدعم المالي للأعمال الثقافيّة في لبنان. كما أنّها تستعرض الوسائل التي لجأت إليها تلك «التجمّعات» للتعامل مع التوترات التي سادت في المدينة في فترة انتفاضة 17 تشرين اللبنانيّة، وللتعامل مع الجمهور الذي حاولت الباحثة استكشاف تكوينه وخلفيّته الاجتماعيّة والثقافيّة وتفاعله مع الأعمال التي يشاهدها.

انتفاضة 17 تشرين اللبنانيّة تحضر أيضاً في البحث الذي يحمل عنوان: «**صراع الشعارات في انتفاضة 17 تشرين اللبنانيّة**»، وفيه يتجاوز باسل صالح مرحلة توثيق الشعارات التي أطلقتها الحركات الاحتجاجيّة في لبنان ليبحث في أبعادها اللغويّة وفي فعاليّتها كخطاب له سلطته الخاصّة، وله تفرّده وحدوده وشروطه. كما أنّه يبحر في تحليل فلسفي لما تحمله تلك الشعارات من «اختلافات إيديولوجيّة، وثقافيّة، وسلوكيّة، وفنيّة، وهويّاتيّة»؛ ويقاربُ الفعل الاحتجاجي بحدّ ذاته على ضوء أدبيّات المدرسة النقديّة الاجتماعيّة التي تتناول المجتمع الرأسمالي المعاصر. وإضافةً إلى تحليل بعض شعارات الانتفاضة، يرصد الباحث الصراعات التي اندلعت خلالها بين المنطلقات والمرجعيّات الفكريّة والهوياتيّة التي تحملها مجموعات الاحتجاج نفسها، وتعبّر عمّا ترمي إليه من أبعاد تغييريّة للأزمات التي تعصف بالمجتمع اللبناني وبنظامه السياسي، والإيديولوجي، والثقافي.

كذلك نجد السياسة في خلفيّة البحث السينمائي الذي تقدّمت به ميار مهنا ويحمل عنوان: «**الرؤى السياسيّة والنسويّة في سينما المرأة السوريّة بعد الحراك**». تنطلق مهنا في بحثها من تحليل الأفلام التي صنعتها المرأة السوريّة وأنتجتها قبل وفي أثناء الحرب في الداخل وفي الخارج، كما أنّها في اختيارها لنماذج محدّدة ومتنوّعة بتنوّع خلفيّات من نفّذها تقوم برسم ملامح الشكل الذي اتّخذه التعبير النسوي السينمائي حين ذهب نحو بلورة الذاتيّة عبر اللغة السينمائيّة والسرديّات التي أتت في تلك الأفلام كفعل تأويلي نقدي يعيد إنتاج المعاناة في صور بصريّة؛ وإنّها أيضاً تدرس الدلالات السياسيّة لتلك الصور والسرديّات وتتقصى ما تعكسه من وعي بضرورة مساءلة الواقع ومعالجته من زاوية نسويّة كشكل من أشكال النقد للواقع السياسي الاستثنائي.

ومن السياسة ننتقل إلى الحرب لنجد البحث الذي يحمل عنوان: «**المكتبة في الحرب، وتحولات المكتبة في سورية**». يبدأ هاني الطلفاح دراسته هذه بلمحة عن التاريخ المؤلم لتدمير المكتبات في المنطقة وفي سورية، وعن أنواع ذلك وأساليبه وأسبابه، ثمّ يتطرّق إلى الدور الذي لعبته المكتبة الوطنيّة في سورية منذ نهاية القرن الماضي كأداة للهيمنة الإيديولوجيّة والتحكّم في الوعي الجمعي وممارسة الرقابة على الفكر. بعد ذلك ينتقل الباحث إلى طرح خلفيّة الجماعات التي «يحلو لها» تدمير المكتبات بشكل خاص؛ ويحاول بالمقابل أن يتقصّى السر الذي يدفع البعض ضمن ظروف الحرب إلى حماية الكتب وإخفائها بعيداً عن أعين القتلة والأصوليّين والمتطرّفين ضمن مكتبات متنقلة ومنفية ومهرّبة وسرّية.

أمّا تأثير الحرب على بعض الحِرَف والصناعات فهو أحد أبعاد البحث التاريخي التوثيقي الذي كتبته زويا فتحي قرموقة بعنوان: «**فن الخزف السوري، أصالة المعاصرة، (الخزف الدمشقي نموذجاً)**» وفيه تشرح الباحثة تأثير الحرب التي اندلعت منذ عام 2011 وتواتر القصف والتدمير الذي خضعت له منطقة الغوطة قرب دمشق وضفاف نهرَي دجلة والفرات في المنطقة الشرقية من سورية، وكيف أدّى ذلك إلى انحسار صناعة الخزف من حيث صعوبة الوصول إلى منابع ورواسب الطين الملائمة لصناعة الخرف في مجرى الأنهار؛ كذلك تبيّن أسباباً أخرى لذلك الانحسار من بينها صعوبة استيراد الأكاسيد اللونية المناسبة، وانقطاع الكهرباء الذي يمنع عمليّات الحرق والتسوية والانصهار، وانعدام فرص التدريب والاطّلاع على التجارب العالميّة.

يشغل المسرح أيضاً موقعاً مهمّاً في أبحاث هذه الدورة حيث نجد الدراسة التي تقدم بها زياد عدوان بعنوان: «**مهرجان دمشق للفنون المسرحية، الانفتاح على الوطن العربي والانغلاق على الأزمة**»، وهي مقاربة تاريخيّة وتحليليّة للمهرجان، ورؤية نقديّة مستمدّة من أبحاثٍ نظريّة تُعنى بالشرعيّة الثقافيّة والمعرفيّة والقانونيّة، وبكيفيّة تشكيل المؤسّسات والهياكل التنظيميّة. يدرس عدوان في بحثه أيضاً دور مهرجان دمشق المسرحي في انفتاح المسرحيّين العرب على بعضهم، كما يحلّل الندوات الفكريّة والتوصيات التي أطلقها المهرجان في دوراته المتعاقبة ليبيّن كيف كرّست تلك الندوات والتوصيات نوعاً من المرجعيّات على صعيد التنظير، وكيف ساهمت في ربط المسرح كنص وكعرض بالفكر والإيديولوجيّات.

المسرح حاضر أيضاً في الدراسة التي تقدّم بها جواد الحبّال تحت عنوان: «**التكنولوجيا والتقنيات في العروض المسرحية التي تروي الحكاية السورية في المهجر**»، **وهي** ورقة بحثيّة تسبر التكنولوجيا وتقنيّات استخدامها في المسرح ضمن عرضي «ما عم أتذكر» و«هناك في الأعلى».

في هذا البحث، وبعد مقدّمة مهمّة عن سياق انتقال المسرحيّين السوريّين إلى أوروبا، وعن صعوبة التعامل مع التقنيّات الجديدة التي واجهتهم في عملهم في المسارح الأوروبيّة، يقدّم الباحث تحليلاً تفصيليّاً لهذين العرضين اللذين تميّزا باستخدام التقنيات المختلفة على نحوٍ درامي، بدءاً من السينوغرافيا وعناصرها التي ترتب علاقة الخشبة بالجمهور في العرض، مروراً بتجهيزات الصوت والإضاءة والإسقاط على الشاشات، ووصولاً إلى استخدام الترجمة في العرض وطريقة توظيفها دراميّاً.

ضمن المشاريع المبتكرة في هذه الدورة، يبرز بحث عمر حصني الذي يحمل عنوان: «**مفارقة الكاسيت: متمرّدٌ على السلطة ورأس المال، أم أداة هيمنتهما؟**».

في هذا البحث يقدّم حصني مقاربة بحثيّة نقديّة لمشروع «أرشيف الشرائط السورية» يستعرض من خلالها الأنماط والأنواع الموسيقيّة التي تنتجها مختلف المجتمعات السوريّة وجيرانها، مبيّناً ضرورة دراسة السياقات التاريخيّة والمجتمعيّة والاقتصاديّة التي تحيط بتلك الموسيقى، كما أنّه يشير إلى الخلط الحاصل ما بين الموسيقى الشعبيّة والموسيقى التراثيّة والموسيقى الفولكلوريّة، ويبيّن تأثير غياب مفهوم الملكيّة الفكريّة وتأثير سياسات التمويل على الممارسة الأرشيفيّة للموسيقى السوريّة، لينهي بحثه بتحليل الصورة المبتسرة التي يُقدّمها المشروع لتلك الموسيقى في الخارج.

تحضر الأنتروبولوجيا في بحث نغم خليل الذي يحمل عنوان: «**الأصوات الصامتة، دراسة موضوع الهوية الثقافية البدوية من منظور شابّات بدويّات لبنانيّات عبر منهجيّة فوتوفويس**». في هذا البحث تسلّط خليل الضوء على فئة مهمّشة ثقافيّاً واجتماعيّاً هي النساء البدويّات في لبنان، فتبيّن كيف يكون صراع الفضاء العام والخاص جزءاً لا يتجزأ من تجربة المرأة البدويّة ويشكل هويّتها، وكيف تستطيع تلك المرأة التعامل بمرونة مع التحدّيات الثقافيّة والاجتماعيّة لتحقيق إحساسها بالفعاليّة والقدرة على التأثير في حياتها. تستخدم الباحثة لتحقيق ذلك تحليل مفهوم الهويّة ضمن إطار التقاطعيّة ومن خلال تقنيّة الفوتوفويس كأداة لتوثيق الواقع وكوسيلة للتعبير عن تجارب معقدة وغنيّة بالمعاني التي يصعب وصفها شفهيّاً.

في خطوة أولى من نوعها نحو إنشاء قاعدة للبيانات الثقافيّة المرتبطة بموارد الأرض، يأتي بحث: «**من وعلى المياه، حالات عبور نهر العاصي بين الذاكرة والمعرفة المحليّة**» لجويل ديب. هذه الدراسة الأرشيفيّة الميدانيّة تستخدم أدوات الجغرافيا الثقافيّة والأنثروبولوجيا البصريّة لتتبع أشكال العبور التاريخي والمعاصر في حوض نهر العاصي. كما أنّها تتقصّى أبعاد الثقافة المحليّة في الممارسات اليوميّة المتعلّقة باستجرار المياه للسقاية وصنع القوارب للتنقل وإنشاء المأوى على عتبات الأنهار. تسبر الباحثة أيضاً التغيّرات التي تطرأ اليوم على علاقة الإنسان بالمياه مع التلاشي التدريجي لكثير من الممارسات المرتبطة بثقافة العبور والتي نتج بعضها عن التغيّر المناخي، وبعضها الآخر عن التطوّر الصناعي.

ومن الماء إلى التراب ينقلنا بحث لمى القاضي الذي يحمل عنوان: «**ثقافة البناء الطينيّة في**

القلمون السوري، من الأثر إلى الممارسات الحيّة»، وفيه تسلّط الضوء على ممارسات البناء بالطين في منطقة القلمون من الناحية الجغرافيّة، والاجتماعيّة، والإنشائيّة، إضافةً إلى تتبّعها للسرديّات المحليّة لأهالي المنطقة سواء كمستخدمين يسكنون في البيوت الطينيّة أم كبنّائين يبرعون في العمار الطيني في سورية، ويعدّدون مزاياه من حيث ملاءمته للمناخ وتخزينه للحرارة والرطوبة، وتوفّره كمادّة في البيئة المحيطة، وابتعاد خلطته عن أية مواد كيميائيّة، وإمكانيّة إعادة تدويره في حال انهيار الجدران الطينيّة في البيوت المهجورة. كذلك يتطرّق البحث إلى العوامل التي تؤدّي إلى التراجع الحالي للبناء بالطين في المنطقة على الرغم من أهميّته واحترامه للبيئة.

أمام تلك الأبحاث التي تغني المعرفة بنتائج دراسات أكاديميّة متينة، لا يسعنا إلّا أن نُعجب بالدور الذي تلعبه اتجاهات-ثقافة مستقلة في تمكين الباحثين الشباب وفي دعم البحث العلمي من خلال توفير إمكانيّة قلّ نظيرها لتمويله؛ وفي توفير مرافقة بحثيّة لكل واحد من المواضيع المختارة عبر الشراكات التي عقدتها اتجاهات مع الجامعات ومؤسّسات البحث العلمي. هذه المواكبة تشكّل ضمانة إضافيّة لجودة الأبحاث لأنّها تسمح للعين الخارجيّة أن تلتقط ما يمكن أن يغفل عنه الباحث، وتؤمن من خلال الحوار والنقاش تسليط الضوء على بعض الأفكار، وتعزيز الجانب الأكاديمي، وتوجيه المواضيع نحو الأطر البحثيّة الصحيحة والمنهجيّات المفيدة.

أمّا نشر هذه الدراسات ووضعها في يد القرّاء المهتمّين، وهو أمر صار شبه نادر في أيّامنا هذه، فهو ما يشكّل المرحلة النهائيّة من المشروع، ونرى فيه ضمانة أكيدة لتحقيق انتشارها، ومساهمة إيجابيّة في إغناء المكتبة العربيّة بدراسات أكاديميّة جديدة.

من جانب آخر فإنّ قراءة هذه الأبحاث المتنوّعة التي رعتها اتجاهات- ثقافة مستقلة تجدّد ثقتنا بالجيل الجديد الذي يصرّ على خوض مغامرة البحث على الرغم من صعوبة الحياة اليوميّة. كما أنّها تفتح أمامنا فسحة واسعة من الأمل في زمن الصعوبات حين نرى هذا الجيل من الباحثين الذين يمتلكون رؤية عميقة لمشكلات الحاضر وإحباطاته، وتصوّراً منهجيّاً للحلول التي يمكن طرحها في المستقبل لتجعل منه زمناً أفضل.

حنان قصاب حسن

أنتروبولوجيا الضوء:

بين عتبة الهيتروتوبيا وتوفّر إنارة المدينة

دراسة للتكيّفات النّاتجة عن غياب إنارة الطّرقات على الفراغات العامّة

أنتروبولوجيا الضوء: بين عتبة الهيتروتوبيا وتوفّر إنارة المدينة

دراسة للتكيّفات النّاتجة عن غياب إنارة الطّرقات على الفراغات العامّة

إعداد: إياد أبو سمرة ــ شام العلبي

المشرفة: رُلى أبو خاطر

الطبعة الأولى: 2026

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.

أنتروبولوجيا الضوء:

بين عتبة الهيتروتوبيا وتوفّر إنارة المدينة

دراسة للتكيّفات النّاتجة عن غياب إنارة الطّرقات على الفراغات العامّة

إعداد: إياد أبو سمرة ـ شام العلبي

المشرفة: رُلى أبو خاطر

فهرس المحتويات

1. تمهيد 21
2. المقدّمة 23
تطوّر الإضاءة العامّة - من الدومري وإلى الدّومري 24
إضاءة الفراغ العام واستهلاكه للطاقة 25
خلفية الدّراسة (بين مسلّمات التصميم وواقع المدينة) 25
أهداف البحث 27
أهمية البحث 27
الدّراسات السّابقة 29
مفاهيم الدّراسة 31
3. الإطار النّظريّ 37
الأدائيّة الحضريّة 41
التأقلم الحضري والهيتروتوبيا 43
نظرية التفاعلات الرّمزيّة أمام فراغات المدينة المتناقضة 49
4. الإطار المنهجي 51
حدود الدراسة 54
5. الإطار العملي 59
أشكال غياب التيار (انقطاعات كاملة أو جزئية) 60

A - الشارع الرئيسي 69
- الأكشاك 76
- فراغات تعتمد على المركبات 81
B - الحدائق 90
C - مواقف السيارات المكشوفة 95
6. التحليل 101
A - الفراغ العام 102
الشارع الرئيسي 103
الأكشاك 109
الفراغات التي تعتمد على المركبات 109
الحدائق 117
B - الفراغ شبه العام 124
C - الفراغ شبه الخاص 130
7. الخاتمة 133
8. المراجع 137

«النباتات لا تملك العقل، ولو غطّيتها بصندوق فيه ثقب لخرجت من هذا الثقب متتبعةً للضّوء، فما بالنا لا نتبع النّور ونحن نملك العقول.»

- نجيب محفوظ

1. تمهيد

في حزيران من العام الماضي، قمت بتحكيم رسالة الماجستير في المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس EnsAD-Paris والتي كانت بعنوان «متاهة من الشّرق - Labyrinth from the Levant»، وبعد انتهاء مناقشة الرسالة والاطلاع على تقييم اللّجنة، توجّه إليَّ أحد أعضاء لجنة التحكيم Mathew Staunton وأعطاني بطاقة بريديّة تحمل صورة عمل فنيّة للفنان الفلسطينيّ محمد مسلّم بعنوان: «غزَّة في القرن الحادي والعشرين». تضمّن العمل الفنيّ مصباحَ نيون غير مُضاء، وقد أُلصقت به ثلاث شموع تملأ الفراغات بين أنابيب النيون الثّلاثة في منزلٍ بغزّة.

كانت هذه البطاقة البريديّة - المؤرّخة كعمل من سنة 2008 - هديةً من محمد إلى ماثيو، والتي قدّمها بدوره إليّ. وعلى الرّغم من أنَّ هذا العمل يعكس الواقع الحالي الذي يعيشه الناس في غزّة داخل القطاع، إلّا أنّه أثّر فيّ على مستوى شخصيّ أعمق، حيث يمثّل بدقّة الوضع الذي شهدته في سوريا بعد عام 2012 وفي لبنان بعد عام 2018.

إنّ هذا التّكرار والتقاطع في آليّات التكيف، الذي ينتج الشّعور نفسه وإن كان بفعل ظروف مختلفة في المناطق ذاتها، يدعونا للتأمّل في الحاجة الإنسانيّة الملحّة للتكيّف مع الظروف المتغيّرة، واستكشافها وفهمها بعمق.

ومن محاولات بحثي في البدايات عن دراسات مرتبطة بالإنارة بشكل عام، وجدت أنّها تتمحور حول غايتين: إمّا دراسات تسويقيّة لاستخدامات أشكال مختلفة من الإضاءة ولعرض منتجات أو خدمات، أو لدراسات اجتماعيّة حضريّة تحاول البحث بشكل خاصّ عن الرّابط المباشر بين الجريمة وانعدام الإضاءة العامّة. وفي كلا الحالتين نجد سريعاً جفافاً صارخاً لوجود أيّ أبحاث تتناول كلا الموضوعين في منطقتنا العربية.

هذا البحث الذي أجريته مع المهندسة المعماريّة شام العلبي، هو الخطوة الأولى في محاولتنا لفكّ لغز تكيّفنا في غياب الإضاءة وإدراك الطّفرات التي طالت استخدامات مساحاتنا العامة، حيث بدأنا بجزء من دمشق كنقطة انطلاق، ونعتزم التوسع إلى مدن أخرى تواجه حالياً صراعات مماثلة، ولكن في سياقات أخرى. فهي من جهة محاولة لفهم هذه التغييرات ومن جهة أخرى طريقة لتوثيق السّلوك الاجتماعيّ في السّياق الحضريّ.

- إياد أبو سمرة

2. المقدّمة

يُعرف مصطلح «مسلمات - Axioms» عموماً كمجموعة من الحقائق أو الأسس التي يُعتَقد أنّها صحيحة ومقبولة دون الحاجة إلى إثباتها. وتُعتبر هذه المسلّمات الأساسيّة جزءاً من الإطار الفكريّ أو الفلسفيّ الذي يتبعه الفرد أو المجتمع. أمّا في التصميم والتخطيط الحضريّ، فيُقصد بها العناصر التي يفترض المعماريّ أو المصمّم وجودها سلفاً نتيجة عددٍ من العوامل، منها التطوّر الحضاريّ والعلميّ الذي وصلت إليه معظم الدّول في العالم.

فعلى صعيد تصميم المسكن مثلاً، يعتبر وجود الكهرباء مسلّمةً أساسيّةً يعتمد عليها المصمّم، فلا يحتاج إلى رسم محطّات آمنة لوضع القناديل أو الشموع لإنارة الفراغات الدّاخليّة كما كان الحال في القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين، وكذلك الحال بالنسبة لشبكة التّدفئة والمياه في المنزل، وكثير من أجهزة المطبخ. في العديد من البلدان الأوروبيّة، حيث تتّصل المساكن بخطوط الغاز الطّبيعيّ من خلال شبكةٍ من الأنابيب التي تمتدّ عبر البلاد، ويتم توزيع الغاز الطبيعيّ من محطّات تحويل أو مناطق إنتاج إلى المدن والمناطق السكنيّة والصّناعيّة عبر هذه الشّبكة. ويُستخدم الغاز الطّبيعيّ في المطبخ للطّهي والتّدفئة عموماً؛ لكونه أقلّ المحروقات تلويثاً للبيئة، وأكثرها فاعليّةً ما جعلَ منها مسلّمةً تنفيذيّة في جلّ المشاريع السّكنيّة في القارة العجوز.

أمّا على صعيد التّصميم والتّخطيط الحضريّ، يفترض المخطّط اتّصال الشريحة المدروسة بشبكة الكهرباء العامّة والمحوّلات، ممّا يتيح له تصميم طرقات وفراغات عامّة مُضاءة نهاراً بشكلٍ طبيعيّ وليلاً عن طريق إنارة الطّرقات وإضاءة المدينة، يفترض المصمّم شبكة صرفٍ صحيٍّ قادرة على حماية الشّوارع والمرافق العامّة والخاصّة من الطّوفان مع كلّ شتاء واهتماماً دوريّاً بالحدائق ورعايتها وسقايتها.

ولكن ماذا يحدث عندما نفقد أحد المسلّمات التي رافقت فراغات بُنيت على أساسها؟ تختبر الحروب والأزمات الاقتصاديّة هذه البديهيّات، واليوم، في سياق الألم السّوريّ المستمرّ، تمّ اختبار هذه الانعدام أو اختفاء هذه البديهيّات لِمَا يزيد عن 10 سنوات حتّى الآن.

تطوّر الإضاءة العامّة - من الدومري وإلى الدّومري

دمشق الأمس...

ولا نقصد في الأمس البارحة، بل الأمس البعيد، بداية القرن العشرين ودخول الكهرباء إلى دمشق وبيروت عن طريق الشّركة الفرنسيّة البلجيكيّة للترامواي والنّور الكهربائيّ، لنستبدلَ تدريجيّاً الفوانيس التي عرفتها شوارع مُدننا وحاراتها، وتندثر تدريجيّاً مهنة «الدومري» أو الموظّف المسؤول عن إضاءة الفوانيس وتعبئتها في الشّوارع والأزقّة بزيت الزّيتون أو البترول.

وبعيداً عن وسط المدن والعواصم، كانت الأسواق تضجّ بأضواء محدودة، حيث كانت تُستخدم قناديل الحرّاس البسيطة لإضاءة المنطقة. كان النّاس يحملون مصابيح ورقيّة صغيرة تحتوي شمعةً، بينما كان يستخدم الأثرياء فنارات كبيرة مصنوعة من الشّمع، وكان غلافها مصنوعاً من النّحاس. ويقول فخري البارودي في مذكّراته أنّه مرّ وقت منعت فيه الحكومة سير الناس بعد صلاة العشاء دون مصابيح. [1]

أي، منذ ما قبل الكهرباء ودخولها وإضاءة الفراغات العامّة، كان هناك اهتمام عام بأهمية امتلاك كلّ فرد لمنبعٍ ضوئيٍّ ينير طريقه ليلاً لما في ذلك من أثرٍ إيجابيٍّ على سلامة الأفراد في تنقّلاتهم وتفاديهم؛ أي عوائق طرقيّة ليلاً.

دمشق اليوم ...

مدينة تتخبّط في ظلام اللّيل، حيث تتزايد التّحديات بفعل تراكم الأزمات الاقتصاديّة وانقطاع التيّار الكهربائي لفترات طويلة... يجد الشّباب والشابّات أنفسهم يستخدمون مصابيح هواتفهم المحمولة أو مصادر الضّوء البديلة ليقتحموا ظلام المدينة وأزقّتها الضيّقة في رحلة مشوّقة نحو الوصول إلى متجر لشراء وجبة الشّاورما بعد الساعة 6 مساءً.

نعود اليوم ليس في دمشق فحسب، بل في كلّ المدن التي تعاني من صراعات خانقة، من عجز في الطّاقة وانقطاع في التيار، نعود بالزمن بعد كلّ التطور الحضريّ الذي أنجز منذ مئة عام

وحتى عصرنا هذا إلى مرحلةٍ اغتال فيها مصباح أديسون للدومري, دون أن يحلّ ذاك المصباح محلّه. فيستعيض كلّ فرد بما لديه من طاقة ومصدر للضّوء لإنارة طريقه. أمّا المصابيح الورقيّة التي كانت تؤوي الشموع، فقد استبدلت بـ«بيل أو فلاش الموبايل أو ضوء (LED) ليد صغير» يسهل شحنه عند وجود التيار الكهربائي في بعض ساعات النهار.

إضاءة الفراغ العام واستهلاكه للطاقة

تُعتبر الإضاءة الحضريّة جزءاً أساسيّاً من هيكل المدن الحديثة، حيث توفّر الرّاحة والأمان. ومع ذلك، تأتي هذه الإضاءة بتكلفة باهظة فيما يتعلّق باستهلاك الطاقة. ففي العديد من المدن الأوروبيّة، تمثّل الإضاءة الحضريّة نسبة كبيرة من استهلاك الطاقة العام للمدينة. تمثّل إنارة الشّوارع نسبة 1-2% من الطلب على الكهرباء في الاتحاد الأوروبي. أمّا على مستوى البلديّات، فإنّ إنارة الشوارع مسؤولة الآن عمّا يصل إلى 40-50% من الاستهلاك العام للكهرباء. [2]

يُقدّر أن تستهلك الإضاءة الحضريّة في باريس نحو 30% من الطاقة الكهربائية الإجماليّة للمدينة، وتصل هذه النسبة إلى نحو 40% في مدن أخرى مثل برلين.

وتظهر هذه الأرقام أنّ الإضاءة العامّة في المدن تستهلك كميّات كبيرة من الطاقة، ما يجعلها محوراً لأيّ خطّة تهدف لتقليل استهلاك الكهرباء، وتزداد هذه الحاجة سواء خلال فترات الحروب أو الأزمات الاقتصادية نتيجة ندرة الطاقة أو غلائها أو حتى صعوبة معالجتها نتيجة تضرّر المحوّلات الكهربائية أو معامل معالجة المحروقات وإنتاج الطاقة.

ضمن الإطار العمليّ سنتطرّق إلى السياق السّوريّ لنرصد أنماط انقطاع التيّار الكهربائيّ وأشكاله في الفترة الرّاهنة كخطوةٍ أولى لرصد الوضع الرّاهن والسعي للإجابة عن سؤال البحث.

خلفية الدّراسة (بين مسلّمات التصميم وواقع المدينة)

منذ سنة تقريباً، بدأنا بملاحظة تجمّع شبّان ليلاً في مواقف السيارات المفتوحة والمطلّة على الشارع العام في منطقة مشروع دمّر في دمشق، وهي مواقف سيارات تنال قسطاً لا بأس به من إنارة السيّارات المارّة بقربها على الشّارع العام المزدحم. في حين تحجب أشجار الحدائق المُسوّرة أضواء الشّارع عنها، وتبقى الفراغات العامة الأخرى التي قد تبدو أكثر أهليّة من حيث

الوظيفة المنوطة بها -لتناسب صديقين أو ثلاثة وما بحوزتهم من طعام جاهز- غارقة في عتمة المساء بانتظار التيّار الكهربائيّ. فهذه الفراغات قد شيّدت باعتبار الإضاءة موجودة بوفرة كعاملٍ ثابت؛ لذا تجدها تتحوّل إلى مدينة أشباح مع كلّ انقطاع. إنّ الظروف الاقتصاديّة الحاليّة وتبعاتها من انقطاع للتيار في أوقات متفاوتة غيّر من إدراكنا للفراغات العامّة. فتبعاً لتوافر عامل الإضاءة من عدمه، يتغيّر إدراك هذه الفراغات، وتباعاً تتغيّر استخداماتها.

- **دراسة أنثروبولوجيّة للضوء في الفراغات العامّة بدمشق**

يمثّل الضوء عنصراً جوهريّاً في تشكيل هويّة المدينة المعاصرة، فهو لا يقتصر على توفير الرّؤية والأمان ليلاً، بل يتعدّى ذلك ليرسم ملامح الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة التي تنبض بها شوارعها وساحاتها. ولذلك فإنّ الإضاءة العامّة هي من أساسيّات المدينة ليلاً، وعندما تخبو أضواء المدينة وتغرق في ظلمة قسريّة، كما هو الحال في دمشق اليوم، فإنّنا نجد أنفسنا أمام تحوّلٍ جذريٍّ في علاقة الإنسان بالفراغ العام، تحوّل يُفرَض علينا ويدفعنا لاستكشاف ديناميكيّات التكيف الاجتماعي التي يبدعها السكّان في مواجهة هذا الواقع الجديد.

ينطلق هذا البحث من فرضيّة أساسيّة مفادها أنّ غياب الإنارة العامة في دمشق، نتيجة للأزمة الاقتصاديّة وانقطاع التيار الكهربائي، قد أثّر بشكل كبير على وظائف الفراغات العامة، وأدّى إلى ظهور أنماط جديدة من التفاعل الاجتماعيّ وإعادة تعريف للمساحات الحضريّة. وللإجابة عن سؤال البحث المحوريّ: «ما التغيرات الوظيفيّة التي طرأت على الفراغات العامّة في ظلّ غياب الإنارة في ساعات بعد الغروب؟»، اعتمد البحث على منهج أنثروبولوجي، ويستهلّ فصوله بتقديم إطار نظريّ شامل يسلّط الضوء على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الأساسيّة لإدراك التحوّلات التي طرأت على الأماكن العامّة في دمشق. يتم كذلك استعراض لمحة عن الدّراسات السّابقة المشابهة من حيث الموضوع والتي كانت قليلة نسبياً عن الإضاءة لعدم توافر أبحاث تقاطع بين الإضاءة العامّة والتغيرات الاجتماعيّة في المنطقة العربيّة عموماً وفي السياق السّوريّ خصوصاً. فهل يمكن الاكتفاء بدراسات البلدان المجاورة باعتبارها تعالج المشكلة ذاتها؟ أم أنّ السّياق المحليّ جديرٌ بالدراسة والتوثيق كحالةٍ مستقلّة، تختلف تأقلمات الأفراد فيه وتفاعلاتهم مع بيئتهم وما يطرأ عليها من تقلّبات أحوال عن تأقلمات نظرائهم وتفاعلاتهم مع بيئتهم وما يطرأ عليها من أزمات؟

أهداف البحث

بشكل خاصّ، تهدف هذه الدّراسة إلى استكشاف كيف تمّ تطويع الفراغات العامّة ضمن منطقة مشروع دمر في دمشق، حيث تحوّل العديد منها إلى وجهة للشباب (كفئة عمريّة) تتيح لهم مساحة للتجمّع والتفاعل في ظلّ الظروف القاسية. سيتم التركيز على استعراض أنماط التكيّف في الفراغات العامّة (حدائق، ومواقف سيارات، وشوارع) بالمقارنة مع السياسات الحضريّة التي أنشأتها، وكيف تطوّرت فراغات كمواقف السيارات المفتوحة (التي غالباً ما تكون على اتّصال مباشر مع الشارع العام المنار ليلاً بأضواء السيارات العابرة) مع مرور الزمن حتى تصل إلى صيغة تشبه المسارح الحضريّة التي تقيم عرضاً مسرحيّاً بإضاءة غير ثابتة، تتمثّل بأضواء مصابيح السيارات، وسينوغرافيا ثابتة، هي شوارع المدينة المظلمة. عموماً، فإنّ هذا البحث هو بحثٌ اجتماعيّ عمرانيّ، نسعى فيه لفهم تأثير تغيّر الإضاءة على وظائف الفراغات العامّة، وتوثيق التّكيّفات التي حصلت والأنماط السّلوكيّة التي نَصبُوا لجمعها في هذه الدراسة. إذ تبدو رحلة البحث عن مكان لتناول سندويشة الشاورما كصورة، هي محاولةٌ للبحث عن فراغات صحيّة مجانيّة للشباب من مختلف طبقات المجتمع في ظلّ الظروف المعيشيّة الصّعبة بعيداً عن المطاعم والمقاهي التي بات ارتيادها يشكّل عبئاً ماديّاً يلغي كونها محطّة بين العمل والمنزل وعادة مجتمعيّة سائدة.

أكاديميّاً، يهدف البحث إلى توفير نموذج رافد للأبحاث العمرانيّة التي تغيب عن المجتمع المحليّ لما تتطلّبه من اصطفاء بين أساليب البحث العلميّ، وأساليب الأبحاث الاجتماعيّة، وتوظيف لأدوات ومراجع فكريّة معماريّة.

على صعيد الفرد، يهدف البحث إلى طرح النتائج وتحليلها بأسلوب متين وبعيد عن التعقيد، يخاطب فيه القارئ عن واقعه المعاش، والتأثير المتبادل بينه وبين الفراغ الحضريّ من حوله. كذلك سيضفي على تجاربهم ضمن المدينة بعداً ومفاهيم عمرانيّة غائبة.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في كونه نواة أُولَى طليعيّة ولَبِنة أساس متواضعة أمام الحاجة إلى استكشاف تقاطعات مشابهة وفهمها في سبيل تكوين صورة متكاملة عن الواقع الاجتماعيّ

والحضريّ الحالي في سوريا والمنطقة عموماً، وعيّنة الدراسة ودمشق خصوصاً فيما يتعلق بحياة سكّان المدن في ظلّ غياب الإنارة الحضريّة في ساعات بعد الغروب. كما يمكن أن تسهم هذه الدّراسة العمرانيّة والاجتماعيّة في رصد التحوّلات ضمن السّياق العمرانيّ والاجتماعيّ في دمشق وأحيائها، وتوثيق استجابة سلوكيّات التكيّف الحضريّ وتفاعلها مع هذه الحالة.

أكاديميّاً وبشكلٍ تخصّصي، ترفد أهمية هذا الرصد إمكانية توظيفه في مقابلة الواقع الراهن مع حالات عالميّة مماثلة لإيجاد تقاطعات مع سلوكيّات حضريّة في مدن أخرى تمرّ أو مرّت سابقاً بحالات مشابهة، ثم استنباط احتياجات مدننا في الأزمات وتكيّفاتها، وفهم هذه الديناميكيات في سبيل تحقيق درجات أعلى من الممانعة والصّلادة في إطار مستدامٍ على الصعيد البيئيّ والاجتماعيّ كما على الصّعيد الاقتصاديّ. يمكن من خلال تحليل البيانات المستخلصة من المراقبة الميدانيّة والاختبارات التجريبيّة للإنارة العامّة استنتاج تأثيرات محدّدة للضّوء على تكوين الهويّة الاجتماعيّة للفضاءات الحضريّة. بناءً على هذه النتائج، يمكننا النّظر إلى الإنارة العامّة ليس فقط كأداةٍ وظيفيّة، ولكن كوسيلة لتشكيل التّجارب الحضاريّة وتحديد الفضاءات العامّة والخاصّة. فحين يمكن إيجاد تجارب حضريّة وأعمال توثيقيّة وبحثيّة ضمن السّياقات العالمية -والعربية لحدٍّ ما- يغيب عن السّياق المحليّ نظير هذه الأعمال.

عمليّاً، سيساعد البحث في إظهار نقاط الضّعف في سياساتنا الحضريّة السائدة اليوم والحاجة إلى تطوير سياسات مستقبليّة تأخذ بالحسبان العلاقة بين الضّوء وفراغاتنا العامّة من منظور أكثر واقعيّة وقرباً لقدرتنا على التأقلم بعيداً عن النخبويّة الماديّة السّائدة اليوم. كما يمكن أن تساعد نتائج البحث في توجيه تجارب حضريّة وإلهامها ضمن دمشق بمشاركة مختصّين كخطوة مجتمعة وأكاديمية توفّر توجيهات عملية للجهات الرسمية ولو بعد حين...

على صعيد الفرد، يقدّم البحث تحليلاً مرجعاً لأسس عمرانيّة وفلسفيّة لحالة من الواقع المعاش بأسلوب لا يسعى للتعقيد يحاكي القارئ المحليّ من دون أيّ خلفية تخصصيّة على وجه التحديد. يعدّ ذلك ضروريّاً لزيادة الوعي المجتمعي بالبعد العمرانيّ الذي يعتبر أنشطة الأفراد وعلاقتهم بالمدينة من حولهم من أركان الحياة الحضريّة، كما له تأثيرات مباشرة وغير مباشرة على صحّتهم النفسيّة والجسديّة على حدٍّ سواء.

الدّراسات السّابقة

من الدّراسات والمقالات البحثيّة التي تطرح أسئلة مشابهة لسؤال البحث في سياقات وبلدان مختلفة:

- **البنى التحتيّة للحريّة (Infrastructures of Freedom):**

يسلّط كتاب «البنى التحتيّة للحريّة» لـStephanie Briers الضوء على تأثير الإضاءة العامّة غير الكافية في المجتمعات التي بنيت ذاتيّاً في كيب تاون. في جنوب أفريقيا الديمقراطية، حيث لا تزال البنية التحتية تعكس مفاهيم المواطنة العميقة الجذور، تواجه الأحياء العشوائيّة التي تفتقر إلى البنية التحتيّة التّحديات التي تتجاوز الوصول إلى الخدمات الأساسيّة والفرص. فالخوف، والشعور بالنسيان، والعيش في ظروف غير كريمة هي من بين التجارب القوية التي تجلبها الظلمة في هذه الأحياء. الكتاب لا يكشف فقط عن هذه التجارب اليوميّة، بل يتّخذ خطوةً إضافيّة: حيث ينظر في كيفيّة تحسين حياة الناس من خلال مشروع إضاءة عامة بالطاقة الشمسية يتم إنتاجه بشكل مشترك داخل المجتمع، ويقترح طرائق لجعل البنية التحتية تعبّر بشكل أكثر نجاحاً عن المواطنة.

إنّ حدود الدراسة في هذا المرجع ترتكز إلى المناطق والأحياء غير المنتظمة وعلاقة الإضاءة معها كونها جزءاً من البنية التحتية وهي الركيزة التي تعتمد عليها المدينة ليلاً، إذن تشترك من جهة مع أسلوب دراستنا وتحليلاتنا والربط مجتمعياً بين الإضاءة والتكيّفات المجتمعيّة، إلّا أنّها تختلف من حيث البنى التحتية لعيّنة بحثنا لكونها تجمّعاً سكنيّاً تم تنفيذه وفق مخطّطٍ تنظيميٍّ.

- **الأمان الحضريّ: التصميم العمرانيّ من وجهة نظر المرأة**

أطروحة ماجستير أجرتها الباحثة مُكرَّم «محمد قدري» أحمد عباس في عام 2008 على مجموعة من نساء مدينة نابلس في فلسطين، يراعي البحث ثقافة المجتمع المحلي والمعتقدات السّائدة مع مداخلات خجولة عن المحاولات السّاعية لإعادة التفكير في نظرة المجتمع من وجهة نظر النساء عن النساء.

إنّ الدراسة هي بحث اجتماعي عمرانيّ يحاول تفكيك الفراغات العامّة في نابلس ودورها

السّائد الذي تمّ وضعه من وجهة نظر ذكوريّة عن دور المرأة وحاجتها من الفراغات العامّة ضمن مجتمعٍ شرقيٍّ، إلّا أنّه يقع مجدّداً في إطار الثنائيّة الجندريّة.

- **مزّة، دمشق الحديثة Modern Damascus, Mazzeh**

دراسة أجراها طلاب من Bassel Studio, ETH Zurich في عام 2009 ضمن مجموعة بحثية بعنوان بيروت/دمشق، ويتضمّن هذا البحث دراسة للتيبولوجيا المعمارية لمنطقة المزة بدمشق سواء كانت عمرانيّة أو تخطيطيّة، وتتعدّى ذلك عن طريق مقارنات بين منطقة المزة وضواحٍ سكنية أخرى من مدينة دمشق كمشروع دمّر وبرزة.

لقد عالجَ الباحثان Elsa Wifstrand و Runjun Jia الدراسة من وجهة نظر تحليليّة معماريّة، والتي تمت بمساعدة 6 طلاب عمارة من جامعة دمشق لفهم السياق المجتمعيّ والتاريخيّ للمدينة وتحوّلاتها.

- **الكهرباء في المجتمع الفلسطينيّ في قطاع غزّة: ممارسات الحياة اليوميّة وآليّات الجَلَد والمقاومة المجتمعيّة.**

شكّل انقطاع الكهرباء في قطاع غزة تحدياً كبيراً لحياة السكان، ما أدّى إلى تأثيرات اجتماعيّة واقتصاديّة وصحيّة واسعة. تحت الحصار الإسرائيليّ، حيث أصبح انقطاع الكهرباء جزءاً من الحياة اليوميّة، ما دفع المجتمع إلى تطوير آليّات للتكيّف والصّمود والمقاومة.

يعالج مقال أباهير السقا والذي يعود لحزيران 2023 سياقاً مماثلاً لحال دمشق في بحثنا، فلا يعتمد فقط على السّرد والتحليل النظريّ لمعالجة أزمة الطاقة التي يعاني منها القطاع، بل يتعدّى ذلك بربط آثاره على المجتمع عن طريق مقابلات معمقة مع سكّان القطاع ممّن يعانون يومياً من انقطاع التيار، إذ يناقش المقال مجموعة من المفاهيم التي تجلّت على امتداد 15 عاماً من الحصار على القطاع، كآليّات الصمود والمقاومة المجتمعيّة، والصراعات الاجتماعيّة والتعقيدات الحضريّة، والكهرباء كمؤشّرٍ للعدالة الاجتماعيّة.

مفاهيم الدّراسة

يستند البحث إلى عدّة مفاهيم ومصطلحات منها:

- **المدن الممانعة والتكيّف الحضريّ (Urban Adaptation):** يُستخدم مصطلح «المدن الممانعة» لوصف قدرة المدن على التكيف مع المتغيرات، إلّا أنّ دلالته تطوّرت ليشمل القدرة على مواجهة هذه التغيّرات وتجاوزها مع الحفاظ على انسجام الحياة وجودتها كمعيار داخل المدينة عوضاً عن الاستسلام للمتغيرات وقبول العواقب السلبيّة. نستند في مقاربتنا إلى جين جيكوبز (Jane Jacobs)، ناشطة حضريّة ومؤلّفة كتاب «الموت والحياة في المدن الأمريكية الكبرى»، وفيه تناقش جيكوبز المرونة في المدن وأهميّة القدرة على التكيّف في التّخطيط الحضريّ.

فالسّلوك التكيّفي في السياق الحضريّ السوريّ ليس وليد لحظةٍ بعينها، بل يرتبط بسلوك تكيّفي أوسع يتكرّر في سياقٍ من عدم الاستقرار، وهذا يخلق نمطاً نسعى إلى تحديده، بدايةً في سوريا، ثم في أبحاثٍ أخرى في مناطق تواجه أزماتٍ أو عدم استقرارٍ اقتصاديّ كلبنان وأوكرانيا وقطّاع غزة.

- **الفراغ العام:** ويقصد بذلك كلّ فراغٍ ذي ملكية عامة في دراستنا؛ أي الحدائق العامة بوصفها فراغاً نقطياً والشارع العام وما يتضمنه من أرصفة ومصفات للسيارات على جانبيّ الطريق بوصفهم فراغاً خطياً.

- **الفراغ شبه العام:** ونعني مواقف السيارات التابعة لتجمعات سكنية بعينها في منطقة الدراسة في مشروع دمر في دمشق، وهي فراغات مستطيلة مفتوحة وغير مغلقة ويستطيع العامة المرور بها واستخدامها بالرغم من أنّها أنشئت تخطيطياً للقاطنين في الأبراج السكنية المحيطة بها. وتعود ملكيّتها لإدارة تجمّع المنطقة السكنية.

- **الفراغ شبه الخاص:** ويقصد به الفناءات الخضراء والممرّات التابعة للأبنية السكنيّة (وجائب الأبنية) والتي يستطيع أيّ شخص سواءً كان قاطناً بهذه الأبنية أو لا، المرور بها. تشكّل هذه المسالك شبكة ممرّات للمشاة، وتمنح القدرة على الحركة والعبور دون الحاجة إلى المرور من الشوارع الرّئيسيّة. وهي ملكية مشتركة للقاطنين في كلّ بناء أو برج مجاور.

- **الفراغ الخاص:** كلّ فراغ مغلقٍ بباب أو سور من أبنية سكنيّة أو محالّ وأسواق تجاريّة مملوكة من أفراد بعينهم.

- **الإضاءة العامّة:** كلّ مصدر ضوء تتمّ صيانته وإدارة عمله من قبل المؤسّسة العامّة للكهرباء، ويعتمد لتفعيله على وجود التيار الكهربائيّ من شبكة التيار الكهربائي العامة.

- **مفهوم الإطلالة:** يربط سكّان دمشق مع مدينتهم تقليداً يتمحور حول فكرة الإطلالة. ففي صباح يوم الجمعة وما تيسّر من أيّ صباح أو مساء كان من المألوف أن يصعد الأفراد من عائلات أو أصدقاء إلى قاسيون ليستمتعوا بـ»أعدة وإطلالة» على مدينة دمشق الممتدّة إلى الأفق، وغلبت العادة أن يتم الاستمتاع بهذا المشهد مع ما يشرب ويؤكل حسب الرّغبة. (من الخيارات المتاحة في قصد الإطلالة الذّهاب أيضاً للبلدات في ريف دمشق كبلودان).

بشكلٍ مماثل وبمقياس أصغر نسبيّاً تقدّم بعض شوارع منطقة مشروع دمّر تجربة مماثلة لقاطنيها، حيث تحظى الشوارع ذات المنسوب المرتفع عن الشارع الرّئيسي -الذي كما يتوسّط المنطقة فإنّه يتوسّط المناسيب فيها أيضاً- بمشهد مماثل لمشهد دمشق. من الشوارع المرتفعة تتّضح الفروق العمرانية التي تميز تصميم مشروع دمر، ومن أهمها غلبة الطابع السكني (أحادي الوظيفة) على الشوارع الفرعية في المنطقة، أي الشوارع ذات الإطلالة على مشروع دمر ودمشق على خط الأفق.

- **السياق الحضري كمكانٍ أدائيٍّ (The Urban Context as a Performative place):** تمّ استكشاف فكرة البيئة الحضريّة كمكان للأداء في أعمال الفيلسوف هنري ليفيبفر (Henri Lefebvre) في كتابه «إنتاج الفضاء». يناقش ليفيبفر كيف تعتبر المدينة مكاناً تتكشّف فيه العديد من السّرديّات الدّراميّة الاجتماعيّة في غياب أماكن مخصّصة للتّعبير والأداء، ويؤدّي الأفراد أدواراً متعدّدة داخلها، بينما تشكّل عناصر المدينة سينوغرافيا العرض. وباعتبار الإضاءة أحد أهمّ عناصر المسرح المعاصر، فإنّ غيابها، وتغيّرها أو انتقالها سيؤدّي إلى انتقالٍ حتميٍّ في مركز ثقل المسرحيّات الحضريّة، وانزياحٍ في خشبة المسرح وتموضعاتها.

- **مفهوم «الفضاءات العتبيّة» (Liminal Spaces):** يقصد بها الفراغات المرحليّة التي تشكّل حالةً من الغموض وعدم اليقين، حيث يتمّ تعليق القواعد والتوقّعات الاجتماعيّة المُعتادة. وهي ليست مجرّد أماكن ماديّة محدّدة، بل يمكن أن تُمثّل أيضاً فترات زمنية انتقاليّة في حياة الأفراد أو الجماعات، أو حتى تجارب نفسيّة واجتماعيّة عميقة. وتتميّز هذه الفضاءات بإمكانيّة التحرّر من القيود المفروضة واكتشاف هويّات جديدة وطرائق جديدة للوجود. وخلال هذه المرحلة الانتقاليّة، يُصبح الأفراد أكثر عرضة للتأثّر بالتجارب الجديدة وإعادة تقييم مبادئهم

وقيمهم. فعلى سبيل المثال، يمكن اعتبار فترة المراهقة كـ «فضاء عتبي» حيث ينتقل الفرد من مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ، مختبراً أدواراً اجتماعيّة جديدة ومتحرّراً من بعض القيود المفروضة عليه سابقاً. وبالمثل، يمكن اعتبار السفر إلى بلد جديد تجربة «عتبية» حيث يواجه الفرد ثقافات مختلفة ويُعيد النّظر في تصوّراته ومعتقداته.

- **مفهوم «الفضاءات غير المتجانسة» (Heterotopias):** أحد المفاهيم المركزيّة في أعمال الفيلسوف الفرنسيّ ميشيل فوكو، وهو يُشير إلى تلك الأماكن الماديّة التي تُمثّل انعكاساً ونقداً ضمنيّاً للنّظام الاجتماعيّ السّائد. فهي ليست مجرّد أماكن مختلفة أو بديلة، بل هي فضاءات تحمل في طياتها تناقضات تُسلّط الضوء على آليات القوة التي تُشكّل حياتنا اليومية وتُؤثر في علاقاتنا الاجتماعية وهويّاتنا. فبحسب فوكو، فإنّ كل مجتمع ينتج فضاءات غير متجانسة خاصّة به، تعكس وتُعيد إنتاج ديناميكيّات القوّة داخله. ويمكن أن تتّخذ هذه الفضاءات أشكالاً مُتعدّدة، كالسجون والمستشفيات والمقاهي والمكتبات، وغيرها من الأماكن التي تحمل دلالات ثقافيّة واجتماعيّة عميقة.

- **نظريّة التفاعل الرّمزيّ (Symbolic Interactionism):** تُعتبر نظرية التفاعل الرمزي إطاراً فكريّاً يركّز على كيفيّة تشكيل العلاقات الاجتماعيّة من خلال تبادل المعاني المشتركة. بحسب هذه النظرية، لا يُعدّ الواقع الاجتماعيّ شيئاً جامداً أو موضوعياً، بل هو نتيجة لتفاعلات الأفراد اليوميّة وعمليّات إعطاء المعنى للأشياء والأحداث.

تُشكّل الرموز، والتي تتضمن الكلمات والإيماءات والعناصر المادية، حجرَ الزاوية في هذه النظرية. الأفراد يستخدمون هذه الرموز لفهم العالم المحيط بهم وبناء تفسيرات مشتركة للواقع. مفهوم «الآخر العام» يبرز كعنصرٍ أساسيٍّ حيث يتصوّر الفرد نفسه من خلال منظور الآخرين، ويُعدّل سلوكه تبعاً لذلك، ما يؤدّي إلى تشكيل الهويّة الشّخصيّة.

الأدوار الاجتماعية تُعتبر جزءاً لا يتجزّأ من التفاعل الرّمزيّ. هذه الأدوار هي مجموعة من السّلوكيات المتوقّعة في مواقف محددة، وتساهم في بناء النظام الاجتماعي. ومع ذلك، هذه الأدوار ليست جامدة، بل تتغيّر وتتطوّر مع تغيّر الظروف.

- **«التنمية الموجهة نحو النقل» (TOD):**

من أبرز نظريات التطوير الحضريّ هي تلك التي تركّز على الاعتماد على وسائل النقل

الجماعيّة والعامّة [3] transit-oriented development. وينعكس هذا نظريّاً على تصميم المناطق السّكنيّة من خلال وجود محورٍ رئيسيّ تعبر خلاله وسائل النقل، ويشترط توضع المباني السّكنيّة على مسافات مضبوطة من هذا المحور ليسهل الوصول منه وإليه سيراً على الأقدام.

- **المكان الثالث:**

مفهوم المكان الثّالث الذي صاغه عالم الاجتماع الأميركيّ[4] (Ray Oldenburg) روي أولدبيرغ (Oldenburg 1999): فالمكان الثّالث فراغ للتّفاعل الاجتماعيّ غير المقيّد وغير الرّسميّ، تُشكّل الأحاديث فيه النّشاط الأساسيّ، يقع نسبيّاً بين مكان إقامة الفرد (المكان الأوّل) ومكان عمله (المكان الثاني)، فهو محطّة ليس من المجهد الوصول إليها ونسبياً لا يشكّل الوجود فيها على الفرد أيّ عبءٍ ماديٍّ جسيمٍ. لا يشعر الغريب أنّه دخيلٌ ويلتقي روّاده بالأصدقاء والجيران دون الحاجة لموعد مسبق بينهم. يلبّي وجود هذا الفراغ حاجةً نفسيّةً واجتماعيّةً لدى الأفراد ويعزّز شعورهم بأنّهم جزءٌ من مجتمع ذي نسيج أكثر تماسكاً [5] (Christensen, Oldenburg 2023.)

- **الأمان:**

مفهوم الأمان، المرتبط بشكل وثيق بسؤال البحث، يتكرّر ذكر ثلاث صفات فراغيّة - لها تأثير بالفراغ- ناتجة عن تصميم أو غياب التّصميم تؤثّر بشكلٍ مباشرٍ بشعور الأفراد في مكان ما بالأمان. اقترح أبلتون نظريّة الأفق والملجأ عام 1975 لتفسير التفضيلات البشريّة ضمن البيئات. مُرجعاً أسباب تفضيل البشر لمكانٍ يمكّنهم من الإطلالة على ما حولهم وكشف مساحة واسعة، كما فضّلت الحضارات السّابقة من قبل البناء والوجود في مناطق مرتفعة نسبياً من الأرض، إلى الشّعور بالأمان وامتلاك ميزات تتفوّق فيها على ما قد يهدّدهم من أخطار[6] (Fisher, Nasar 1992.)

- **الأفق:**

الأفق، ويعني في هذا السّياق المدى الذي يستطيع المرء إبصاره من موقعه، هو العامل الأوّل. فكلّما استطاع المرء كشف أفق أبعد شعر بالأمان أكثر؛ لأنّه بذلك اطّلعَ مسبقاً على ما يشغل الطّريق أمامه وما فيه من عقبات ومشاكل محتملة. العامل الثاني يتعلّق بعدم توافر أماكن وزوايا غير مكشوفة التي يمكن أن تخفي مفاجأة غير مرغوب بها وأي مصدر خطر. ثالثاً إمكانية الفرار - النفوذية- أي ما يوفّره الفراغ من مخارج يمكن باستخدامها أن ينفذ المرء من

موقف غير مرغوب فيه متى شاء. وعليه فإنّ الوجود والسير في مكان مكشوف نسبياً، لا يحوي أماكن مخفية، ويمكن للفرد النفاذ منه يوفّر الأسباب للشّعور بدرجة أعلى من الطمأنينة والأمان من الوجود أو السّير في مكانٍ يشعر المرء أنّه محاصر فيه، ولا يستطيع أن يرى ما قد يتعرّض له ولا إمكانيّة ثابتة للنّفاذ والهرب قبل فوات الأوان [6] (Fisher, Nasar 1992).

- **تصنيف النشاطات:**

تصنّف النشاطات حسب جان غيل (**Jan Gehl**) ضمن الفراغ العام لثلاثة أنواع: ضروريّة، واختياريّة، واجتماعيّة. حيث تتكوّن الأعمال الضروريّة من المهام الواجب القيام بها، لا تتأثّر هذه الأعمال بالعوامل الخارجيّة ولا بجودة البيئة المحيطة. من أمثلة هذه النّشاطات: المسير من وإلى مكان العمل أو الدراسة، وشراء الحاجيات من المحالّ المجاورة. في حين تعتمد النّشاطات الاختياريّة على ظروف (أحوال طقس) وأوقات مناسبة ومفضّلة للأفراد، فهي نشاطات لا تحدث في الظروف السيئة، وتتأثّر بجودة البيئة المحيطة. يقوم النوع الثالث من الأنشطة اعتماداً على النوعين السابقين؛ فللقيام بنشاط اجتماعي، عفويّ، يدفع الأفراد للتفاعل وبثّ الحياة ضمن الفراغ حولهم عليهم أن يوجدوا ضمن هذا الفراغ في المقام الأول. تتراوح درجة التفاعل ضمن هذا النوع من النشاطات من الالتقاء بغرباء، والالتقاء بالأصدقاء وقضاء وقت غير مخطّط له، إلى لعب الأطفال مع أطفال لم يسبق لهم أن التقوا بهم من قبل... الجدير بالذكر أنّ عمق البعد الاجتماعيّ لهذا النّوع من النّشاطات يضعف في سياق المدينة نسبياً ليقتصر على ما نسمعه ونراه من غرباء حولنا بدرجات أقلّ من التفاعل العفويّ والقيمة المضافة الممكنة والكامنة في هذا الصنف.[7] (Gehl, 2003.)

3. الإطار النّظريّ

تعود العمارة والتصميم الحضريّ تاريخياً إلى ما يسبق اصطلاح المعمار الأكاديميّ. فانطلاقاً من المحاولات الأولى وصولاً إلى أعظم منجزات الحضارة الإنسانيّة نجد مشيّدات ومباني شيّدت من قبل الأفراد المستخدمين بشكل مباشر. كما الأوابد الصرحيّة التي ظهرت معها أدلّة لتطوّر دور البنّاء ورفد عملية البناء بمعانٍ ودلالات خاصّةٍ رمَّزها المعمار وخلّدها التاريخ لتبقى شواهد على محاولات الإنسان الأزليّة لتطويع الطبيعة وإضافة معانيه الخاصّة للمشيّدات الضرورية لمتطلّبات حياته.[1] [8] Rudofsky, (1987)

يتباين لدينا أسلوبان للبناء ضمن الحضارة البشرية ينطلق أحدهما من المستخدم ليبني ما يحتاج إليه كلٌّ من أفراد المجتمع وجماعاته مشكّلين البيئة حولهم بالاستفادة من خبراتهم وخبرات أجدادهم. في حين يولي الأسلوب المقابل مهمّة التصميم والبناء للأفراد الذين امتهنوا هذا المجال، ودرسوا ما فيه من خبرات لتغدو مقترحاتهم وآراؤهم بوصلةً للتوجّه السّائد على مستوى المجتمع إلى أن يثبت توجّه آخر جدارتَه في مواجهة السّياق السّائد [9] (1962) ,Kuhn.

ضمن موضوع بحثنا، نسعى لِلَحْظ التغيّرات الوظيفيّة التي طرأت على البيئة المبنيّة من حولنا في الوقت الذي لا نتطرّق فيه للخوض في جدليّة ما إن كانت هذه التغيّرات عمليّة تعدٍّ أو تطويعاً مشرَّعاً على الفراغ العام.

يعود وجود الفراغ العام كسمةٍ أساسيّة للتجمّعات الحضريّة إلى أولى تجلّيات البيئة المبنيّة.

---

(1) RUDOFSKY, Bernard. *Architecture without Architects*:
«For it seems that long before the first enterprising man bent some twigs into a leaky roof, many animals were already accomplished builders. It is unlikely that beavers got the idea of building dams by watching human dam-builders at work. It probably was the other way.»

حيث نذكر أبرزها لا أقدمها مثالاً: الأغورا الإغريقيّة (The Greek Agora) كنموذج للسّاحة وما تشعّبت إليه من أنواع. والآركيد (Arcade) كنموذجٍ أوّليٍّ للفراغ الواصل بين الفراغ العام والخاصّ وما يمثّله من مراعاةٍ للمستخدمين من روّاد المنشأة (الفراغ الخاص) على وجه الخصوص والمجتمع (ضمن الفراغ العام) على وجه العموم [10] (Chou, 2010). وصولاً للحديقة العامّة التي شكّلت حلّاً للتخفيف من حدّة التّباين بين الريف، (وما يمثّله من طبيعة وصحّة وصفاء)، والمدينة، (وما تمثّله من ازدحام ويشوبها من تلوث). في هذا البحث سنتناول مفردات من الفراغ العام ومفردات من الفراغ شبه العام سعياً لإيجاد جواب لسؤال البحث. فها نحن ضمن أقدم عاصمة مأهولة تاريخياً نشهد، كما العديد من العواصم والمدن، تدهور الواقع المعاش، وتوالي الأزمات الاقتصادية، ما يحتّم لَحظَ التغيرات التي حلّت على الفراغات نتيجة لتغيّر المسلّمات (المعايير والظروف) المعتبرة عند عمليّة التصميم. فالإنارة ليلاً، على سبيل التّحديد، باتت غائبة عن شوارع المدينة وفراغاتها العامّة لساعات طويلة ومتفاوتة نتيجة لانقطاع التيّار الكهربائيّ. باتت هذه الظاهرة من سمات هذا العصر كنتيجة لأزمات الطّاقة على وجه الخصوص، والتّحديات الاقتصاديّة وتشعّباتها عموماً. برز جنوب أفريقيا كحالة عالميّة ما زالت تعاني من هذه الظاهرة، كما نجد وحدة حال في السّياق العربيّ مع مصر وفلسطين ولبنان، على سبيل المثال لا الحصر.

ففي فلسطين، تتنوّع مصادر التيّار الكهربائيّ في قطّاع غزّة لتغطّي 50% فقط من الاحتياج، وقد دفع انقطاع الكهرباء بالكثير من الأسر إلى اللّجوء لمصادر أخرى للطّاقة؛ كالشموع و«الشمبر» والمولّدات بالسولار، لم تكن حلاً جذريّاً للمعاناة، فقد عرّضت الناس للخطر، وفاقمت من مشاكل التلوّث البيئيّ ومن وقوع كوارث صحيّة مختلفة، حيث ذكرت بعض المصادر أنّ انقطاع الكهرباء ولجوء العائلات لوسائل بدائيّة بديلة تسبّب بوفاة عددٍ من الأطفال بفعل اندلاع حرائق أو الاختناق. كما أثّر شحّ الكهرباء على تقديم الخدمات الأساسيّة وعلى العديد من الخدمات الصحيّة كتصريف المياه العادمة بسبب توقّف عمل مضخّاتها إضافة إلى مضخّات المياه. [11] (السقا 2023)

1.3

صور تعود لدير البلح في قطاع غزة بعد انقطاع التيار الكهربائي بشكل كامل نتيجة العدوان الإسرائيلي، تشرين الثاني 2024 [12]

أمّا في لبنان، فإنّ ظهور البنية التحتيّة من كابلات متشابكة وغير منظّمة في محيط بيروت يعدّ انعكاساً للظروف التي تحكم الوصول إلى الخدمات مثل الكهرباء والإنترنت وغيرها. فعندما تتعطّل الحياة اليوميّة بسبب انقطاع التيار الكهربائي، يستفيد العديد من السكان إلى أقصى حدّ من هذا المشهد من خلال تركيب الأسلاك، ضمن الشبكة الظاهرة أساساً، في محاولة للحفاظ على التّدفق المستمر للكهرباء والخدمات الأخرى. تتحدث هذه الأنواع من المناورات عن رغبة أكبر في التغلب على الظروف الماديّة التي يعيشون فيها، [13] (El Kaouri, 2023). وبشكل عام فإنّ هذه الأزمة المستمرّة منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وما رافقها من محاولات إيجاد بدائل كسوق مولّدات الديزل (المازوت) الخاصّة تتسبّب بتلوّث شديد، فبالرغم من سدّها فجوة التغذية بالكهرباء منذ عقود، إلّا أنّها فاقمت الأزمة الاقتصاديّة وعمَّقت شروخ النّسيج الاجتماعيّ وتحدياته. [14] (Human Rights Watch, 2023)

بالاستفادة ممّا سبق وضمن عيّنة محدّدة من السّياق المحلّي، نشأ سؤال البحث: (ما التّغيّرات الوظيفيّة التي طرأت على الفراغات العامّة في ظلّ غياب الإنارة في ساعات بعد الغروب؟) أو بسؤال أبسط: ما الفراغات العامّة التي يمكن لأصدقاء أن يأكلوا فيها سندويشة شاورما مساءً في ظلّ غيابٍ تامّ لإنارة الطرقات؟

«إنّ توقّع أنّ كلّ اكتشاف جديد أو تحسين للوسائل الموجودة يجب أن يحتوي على وعد بقيمٍ أعلى أو سعادة أكبر هو فكرة ساذجة للغاية. ... ليس من المفارقة على الإطلاق أن نقول إنّ الثقافة قد تغرق بسبب تقدّمٍ حقيقيٍّ وملموس.»[1] [8]

(1) Johan Huizinga, quoted in Architecture without Architects

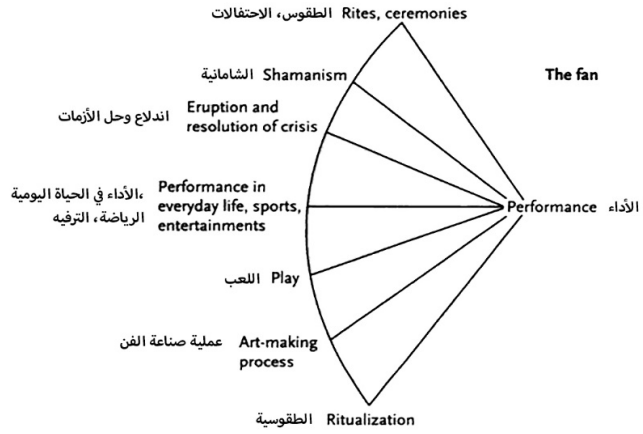
الأدائيّة الحضريّة

يقطن الأفراد في المدن ويعيشون فيها حيواتهم، وفي حين تتنوّع وتختلف التأويلات والتشبيهات لعلاقة الأفراد بالبيئة المبنيّة من حولهم، تستمرّ الحياة في تأكيد أو نفي مستمرٍّ لهذه التّأويلات. تشبيه المدينة بالمسرح من التشبيهات المثيرة للاهتمام في هذا السياق: حيث تكون البيئة حولنا هي خشبة المسرح وعتاده (السينوغرافيا)، مهامنا اليوميّة وحياتنا هي العرض، ونحن كأفراد نؤدّي دوراً مزدوجاً، فنحن حضور هذا العرض، كما أنّنا المؤدّون على خشبة المسرح.

«العالم كلّه عبارة عن مسرح، وجميع الرجال والنّساء مجرّد مؤدّين. لهم مخارجهم ومداخلهم؛ يؤدّي كلّ رجل في حياته أدواراً عديدة.» - ويليم شيكسبير(William Shakespeare)

«أليست البندقيّة مدينة مسرحيّة [...]، حيث الجمهور [...] والمؤدّون واحد [...]» - هنري ليفيبفر [15] (Lefebvre 1992)

قد لا يتمّ تصنيف هذه العروض وغيرها من عروض الحياة اليوميّة بشكلٍ واضحٍ على أنّها «أداء» كما هو الحال مع الممثّلين على المسرح، ولكن يمكننا أن نطبّق بشكلٍ مثمرٍ نظريّات وأساليب دراسات الأداء لدراسة هذه الأفعال «كأداء». فوفقاً للدراسات الأدائية المسرحية للبروفيسور ريتشارد ششنر [16] (Richard Schechner)، أي شيء وكل شيء - تصرّفات البشر، الحيوانات، أو الطبيعة (غروب الشمس، عاصفة رعدية) - يمكن تحليلها «كأداء». فالأداء يعتمد على السياق الثقافي. فيمكننا اعتبار حدث معين أداءً في سياق معيّن، ولكن ليس أداءً في سياقٍ آخر. أي يمكن دراسة أي حدث «كأداء». وهذا يعني أنّ كلّ سلوك هو جزء من عملية بدأت بالفعل، ومستمرّة دون أجل محدد، من التدريبات وإعادة التركيب، فالحاضر مصنوعٌ من أجزاء من الماضي الشّخصيّ أو الجماعي تمّ اختيارها وتعديلها - بوعي أو بغير وعي - لإنجاز بعض المشاريع المستقبليّة القريبة أو البعيدة.



3.2

Schechner fan, Richard Schechner: Performance Theory (Richard Schechner 2003) [16]

ممارسات الحياة اليوميّة تعدّ واحدة من الأصناف الأدائيّة إلى جانب الأداءات الفنيّة (كالمسرح، والرّقص والموسيقا) الرّياضة والصّناعات الترفيهيّة (كما في المباريات والحفلات)، بالإضافة للممارسات المهنيّة (كالطبّ والحقوق والسياسة) بحسب تصنيف شيشنر [16] (Richard Schechner 2003). في الحياة اليومية النشاط اليومي كالسير إلى العمل، ومقابلة الأصدقاء، كلها تتوافق مع إجراءات وعادات وتقاليد معيّنة. يمكن فهم أنماط الحياة اليوميّة هذه على أنّها عروض مرتجلة تعتمد على نصوص أساسيّة (الأعراف والتقاليد) يتم عرضها في أماكن معينة (الفراغات على أنواعها كالعامة والشبه عامة). في جوهرها تمارس هذه الأداءات لأسباب تتداخل وتندمج، منها الترفيه، والعلاج، وبناء مجتمع وتعزيزه، وتأكيد هوية ما أو تغيرها كما لخلق الجماليات.

يرجع تطوير هذا التشبيه إلى نظرية لعالم الاجتماع (Erving Goffman) إرفن غوفمن [17] (Goffman, 1956) حيث افترض أنّه كما للمسرح خشبة وكواليس فللحياة كواليسها. وتختلف الكواليس باختلاف المسرح وما فيه من العروض التي يؤدّيها الأفراد لكن لا تختلف في ضرورتها، فإنّه من المضني حتماً أن يستمرّ الأداء بلا توقّف أو راحة مع استمرار العرض ومضي الحياة، وعليه يسعى الأفراد المؤدّون دائماً للحفاظ على استراحاتهم وإيجاد كواليسهم.

يمكننا تطبيق النظريات الأدائيّة على إدراك تأثير عتاد المسرح وديكورات العروض على اختلافها، فهي عناصر ضرورية لجوهر العرض كما قد يكون لها أدوار فعّالة مع بعض المؤدّين. كذلك في مسرح المدينة، يلعب الفرش الحضريّ دور معدّات وإكسسوارات المشاهد. وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر:

- المقاعد: فلوجودها أو عدم وجودها دور كبير على المؤدّين والنشاطات التي يمارسونها. كما أنّ للمقاعد تأثيراً على دور الأفراد كمشاهدين، فتجربة مشاهدة عرض ما في ظلّ عدم توافر مقاعد للجلوس تختلف جذريّاً عن مشاهدة عرض من مقعد مريحٍ ذي موقع جيّد...

- أعمدة الإنارة: بعيداً عن الإنارة كموجود أو غائب، لتصميم وأبعاد عمود الإنارة تأثير مباشر على كيفية إنارة الفراغ وتفاعل النور مع الظلمة ليلاً.

- مولدات الكهرباء الخاصة: من الإضافة الحديثة نسبياً على المشهد الحضري. فقد غابت المساحات التخديميّة الضرورية عن تصميم المنشآت التجارية، ولأسباب عديدة فقد باتت مولّدات الكهرباء بأحجامها المختلفة وما تجلبه من تلوث ضوضائيّ وهوائيّ من لواحق المحالّ التجاريّة التي لا يستغنى عنها ولا يتم الاعتراض عليها، فهي وبالرغم من كلّ شيء الوسيلة الوحيدة لاستمرارية عمل هذه المحالّ التي تلبي احتياجات الأفراد...

على درجة مماثلة في الأهمية، تقترح نظرية النافذة المكسورة أنّ وجود علامات لإهمالٍ أو خرابٍ ضمن الفراغ يعطي فكرة أنّ هذا الفراغ متروك، وأن لا حاجة أو اهتمام لمجتمع من حوله به، [18] (Bogar, Beyer 2016)، وعليه قد تغدو هذا الفراغات نقطة جذب لممارسات مكروهة مجتمعيّاً -وحتى قانونياً- أو تبقى تعاني من الإهمال ومحاولات تطويع روّادها في سبيل التأقلم إلى أن يستسلم الجميع للظّلمة من حولهم...

وعليه فسنقوم ضمن مرحلة التّحليل بالنظر إلى البيئة المبنيّة حولنا من عيّنة الدّراسة، وتأثير تبدّلاتها على الأفراد كالمؤدّيين وحضور الحياة اليوميّة التي هي الأداء والعرض المستمرّ. وسيتم إلقاء الضوء على ثلاثة أماكن أدائيّة حضريّة ضمن عيّنة الدراسة وبأساليبها المذكورة مسبقاً، حيث سنختبر الحديقة كمسرح، ومواقف السيارات المكشوفة كمسرح، وأخيراً وليس آخراً الشارع العام وأرصفته كمسرح.

التأقلم الحضري والهيتروتوبيا

لا تكمن روح المدينة فقط في معالمها الفخمة أو أسواقها الصاخبة، بل في الإيقاع الخفي للحياة الذي يتكشّف داخل أماكنها العامة. غالباً ما تُعتبر هذه المساحات أمراً مفروغاً منه، فتعمل كمحطّات أداء لعدد لا يحصى من التفاعلات والمعاملات وتعبيرات الهويّة الجماعيّة، لكنها تشكل بالوقت ذاته مصدر خوف وقلق للأفراد الأكثر هشاشةً في المجتمع. ولكن، ماذا يحدث عندما تغرق المدينة في الظلام؟ كيف يستجيب السكّان عندما يصبح عنصر أساسي كالضوء - وهو أمر ضروري للرؤية والسلامة والشعور بالأمان - ناراً وغير موثوق؟

يتعمّق هذا الفصل في التأثيرات التحولية لنقص الكهرباء على الأماكن العامة في دمشق، سوريا، مستنداً إلى الدراسة التحليليّة للفصل السابق لهذا البحث التي قام بها الباحثان على الفراغات العامة لمنطقة مشروع دمر، مستخدماً مفهوم ميشيل فوكو عن «الفضاءات غير المتجانسة» واستكشاف المدينة كموقع لأعمال تكيّف أدائية مكتوبة وغير مكتوبة ضمن إطار نظرية التفاعل الرمزي كفرضيّة مثبتة.

تتمتّع دمشق بتاريخٍ ثريٍّ مرتبط بتطوّر الإنارة العامّة، فمن التوهّج الخافت لمصابيح الزيت التي تضيء الأسواق القديمة إلى إدخال مصابيح الغاز في القرن التاسع عشر، ولطالما شكّلت علاقة المدينة بالضوء إيقاعاتها الحضريّة وتفاعلاتها الاجتماعية. بشّر وصول الكهرباء في القرن العشرين بعهد جديد، حيث امتدّت مصابيح الشوارع في الساحات وفي الحياة العامة، وساهمت في الشعور بالحداثة والتقدم. ومع ذلك، فإنّ الأزمة المستمرّة في سوريا، التي تتميز بانقطاعات طويلة وغير متوقّعة للتيار الكهربائي، عطّلت هذا النّظام الرّاسخ. الأماكن العامة، التي كانت تضاء بالتوهّج المتوقّع للإنارة الكهربائيّة، تخضع الآن لمشهد متغيّر من الظلام والإضاءة الاصطناعيّة، ما يجبر السكان على التكيّف بطرائق خفيّة وعميقة.

يتماشى هذا الوضع مع مفهوم ميشيل فوكو عن الفضاءات غير المتجانسة، والذي قدّمه في محاضرته عام 1967، «حول الفضاءات الأخرى»، على أنّها فضاءات توجد «خارج جميع الأماكن» بينما تعكس وتقوّض النظام السائد في وقت واحد. يذكر فوكو أنّ الفضاءات غير المتجانسة هي «أماكن حقيقية - أماكن موجودة بالفعل والتي تتشكّل في تأسيس المجتمع نفسه - والتي تشبه المواقع المضادّة، نوع من المدينة الفاضلة التي يتم سنّها بشكلٍ فعّالٍ، حيث يتم تمثيل

جميع المواقع الحقيقية الأخرى، وجميع المواقع الحقيقية الأخرى التي يمكن العثور عليها داخل الثقافة، في وقت واحد يتم تمثيلها والاعتراض عليها وعكسها». [19] (FOUCAULT, 1967)

وانطلاقاً من هذا المنظور للفراغ، تتحوّل الفراغات المظلمة -والتي صمّمت أساساً لتكون مُنارة وأصبحت «أخرى» بسبب انعدام الكهرباء المستمر- إلى فضاءات غير متجانسة، وغير نمطية، تدفع بالأفراد إلى ردم الهوة والإخفاقات الإداريّة للمنطقة بأنفسهم وإيجاد حلول بديلة هجينة فردية. علاوة على ذلك، فإن المناطق التي تنجح في الحفاظ على مظهر من مظاهر الحياة الطبيعية، وغالباً ما يكون ذلك من خلال استخدام المولدات الخاصة، تتحول أيضاً إلى فضاءات غير متجانسة لكونها مؤقّتة وغير موزّعة بشكل متساوٍ (بالمقارنة مع محيطها). تصبح هذه الجزر الضوئية [20] (Aivazian, 2021)[1]، التي توجد غالباً في المناطق التجارية، نسخاً نموذجيّة زائفة بالمقارنة مع الذات الحالية للمدينة، ما يسلّط الضوء على التناقضات بين الجزر الضوئية وما يصحبها من ضجيج الأفراد والمولّدات الكهربائية، والفراغات المظلمة المحيطة بها الغارقة في الظلام والسكينة بعيداً عن الضجيج، تناقض يعزّز «المواقع المضادة» كفراغاتٍ سائدة تحتّم التعايش معها.

3.3

(1) Aivazian, H. (2021). *All of your stars are but dust on my shoes* [Film].

يحوّل هذا التفاعل بين الضوء والظّلام النسيج الحضريّ لدمشق إلى مساحة لأداء دائمٍ للتكيّف. بالاستناد إلى التحليل المسرحي الذي أجراه إيرفينج جوفمان للتفاعل الاجتماعي [17]، يمكننا أن نلاحظ كيف يصبح السكّان ممثّلين وجمهوراً في الوقت نفسه، ويناورون في مشهد متغير من الرؤية والضعف والإشارات الاجتماعيّة. يقومون بأداء «أفعال مكتوبة» تمليها الضرورة والروتين، مثل استخدام مصابيح الهاتف للتنقّل في الشوارع غير المضاءة، والتجمّع حول التوهّج الساطع لواجهات الأكشاك والمقاهي التي تحتوي على مولّدات كهربائيّة أو بطاريات، أو تغيير مساراتهم اليومية لتجنّب أكثر بقع الظلام سواداً. تتحوّل هذه الأفعال المتكررة، التي يتم تنفيذها بشكل جماعي، إلى طقوسٍ تقريباً، تعكس تكيّفاً مشتركاً مع الأزمة المستمرة.

استخدامنا لمصطلح «الطقوس» هنا يعود إلى الطبيعة التكراريّة لهذا النوع من التكيّف، خصوصاً فيما يتعلّق بالعنصر المتغير وهو الكهرباء والإضاءة العامة. ومع ذلك، من خلال التحليل والمقابلات التي أجريناها، اكتشفنا أنّ الأنشطة في الأماكن العامّة تتكيف مع ظروف الإضاءة السائدة خلال فترات الانقطاع. هذا يتناقض مع المسرح، حيث تتكيّف السينوغرافيا والإضاءة مع النشاط والنّصّ؛ لذلك نفضّل الإشارة إلى الأماكن العامّة التي تستضيف هذه الأنشطة بأنّها «أماكن الأداء»، والأنشطة نفسها بأنّها «أعمال أدائية» بدلاً من أعمال مسرحيّة.

ومع ذلك، تصبح هذه الأماكن الأدائية المبعثرة بين الظلام والنور الآنيينِ وما يفصل بينهما من عتبات وحدود أيضاً، موقعاً لعروض غير مكتوبة. قد يستخدم الشباب مصابيح السيارات لإضاءة لقاء عفويّ في الشارع، في ظلّ غياب المساحات العامة الفاعلة. وقد يختار العشّاق إقامة نزهة في حديقة مظلمة، مستمتعين بالخصوصيّة الهادئة التي يخلقها غياب الضوء الاصطناعي.[1] تظهر هذه الأفعال، التي تبدو صغيرة، المبادرة والحيلة أنّها تسلّط الضوء على الرفض بأن يتم تعريفهم فقط بالقيود التي تفرضها الأزمة، حيث تكشف عن رغبة دائمة في التواصل والابتكار وإيجاد لحظات راحة وسط حالة عدم اليقين.

تصبح الحدود بين الضوء والظلام في دمشق فضاءً عتبياً حرفياً ومجازياً. على المستوى العملي، إنّها منطقة من عدم اليقين، حيث تقلّ الرّؤية وقد تتحوّل مفاهيم السلامة بشكل كبير في غضون خطوات قليلة. رمزيّاً، تمثّل عتبة بين النظام المقصود للمدينة - كما صمّمته وشغلته بنيتها التحتية - والتكيفات الارتجالية لسكانها.[21] (Turner, 1974)

(1) من حوار مع المهندسة م.ا من سكان منطقة مشروع دمر في أيار 2024.

3.4

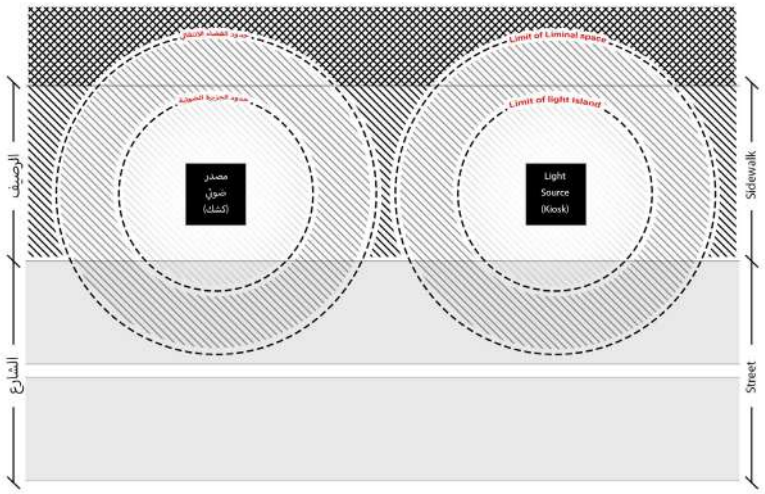
ليست هذه المناطق العتبية ثابتة. مع دوران المولدات الكهربائية لإضاءة الرصيف بتوهّج برتقالي وحركة السيارات على الشارع العام، تتّسع الحدود، لتشمل دائرة أوسع من الرّؤية والنّشاط الاجتماعيّ. عندما تبدأ ساعات التقنين تبعاً لبرنامج إداريّ ما، أو يؤدّي خللٌ فنيٌّ إلى إعادة الشارع إلى الظلام، تنكمش المناطق العتبية، ما يجبر السكان على إعادة التفاوض بشأن تحرّكاتهم وتفاعلاتهم. يخلق هذا التفاعل الديناميكيّ بين الضوء والظلام والتكيّف البشري تجربةً حضريةً متغيّرةً باستمرار، تتحدّى المفاهيم التقليديّة للمساحة العامّة، وتكشف عن القدرة الهائلة على التأقلم التي يتمتّع بها الأفراد في مواجهة التحوّلات اليوميّة.

في التنقل عبر هذا المشهد المتغيّر، يدرك السكان تماماً ما يشير إليه ريتشارد شيشنر باسم «المساحة liminal (العتبة)». في عمله حول نظرية الأداء، يرى شيشنر الطقوس العتبية التي تحدث في الأزمات بالمفيدة، وبأن لها دوراً اجتماعياً هاماً في حل الأزمات إمّا من خلال تحقيق الاندماج اللازم للشفاء، أو السماح بالانشقاق اللازم لتشكيل مجتمع جديد. [22] (Schechner, 2020)[1] وقد استطعنا رصد عدة مساحات هجينة ضمن البحث والمقابلات -كانت وليدة ضمن

(1) Schechner, Richard. *Performance Studies*. Routledge, 15 Feb. 2020, p. 165. =

هذه الفضاءات المظلمة- ساهمت بخلق مساحة لتواصل الأفراد لم تكن الفراغات المضيئة لتلبّيها.

وفي الوقت ذاته، تعارضت عدة آراء للأفراد الذين شملتهم الدراسة إزاء نظرتهم تجاه الليل وفضاءاته، والفراغات المظلمة عموماً، إذ يدفع الخوف الاجتماعيّ المُكتسب من الظلام الكثيرين إلى البحث عمّا يُوهمهم بالأمان في «جزر الضوء»، كالمجمعات التجاريّة أو الشوارع الرّئيسيّة المزدحمة. ففي هذه المناطق، يجد البعض شعوراً بالأمان في المناطق المضاءة، ابتعاداً عن كلّ ما يرمز له المجهول سواء كان مكاناً مظلماً تتعذر فيه الرؤية أو «الآخر»؛ لذلك، يلجأ البعض إلى «جزر الضوء» هرباً من مواجهة هذا المجهول، وسعياً وراء ما يُشبه «السيطرة البصرية» على المحيط بالرغم ممّا يمثّله من تلوثٍ سمعيٍّ وضوئيٍّ.



3.5

= Some rituals are liminal, existing between or outside daily social life; other rituals are knitted into ordinary living. During their liminal phase, ritual performances produce communitas, a feeling among participants that they are part of something greater than or outside of their individual selves. On a larger scale, ritual plays an essential role in social dramas, helping to resolve crises by bringing about either the reintegration needed to heal or allowing a schism needed to form a new community.

نظرية التفاعلات الرّمزيّة أمام فراغات المدينة المتناقضة

في قلب مدينةٍ تُصارع ظلمةً مُفروضةً، وتُعيد تعريف هويتها في ظلّ أزمةٍ مستمرة، تتكشّف دراما اجتماعية مُعقّدة، فبينما تُلقي انقطاعات الكهرباء بظلالها على شوارع دمشق، لا تقتصر التغييرات على المشهد البصري فحسب، بل تتعدّاه لتُعيد تشكيل مفهوم الفضاء العامّ ذاته، وتُحوّله إلى مرآةٍ تعكس التفاعلات الرمزيّة المُعقّدة لسكّانها.

ففي ظلّ تلك الظلمة المُخيّمة، والتي تُعيد تشكيل الحدود بين العام والخاص، المُضيء والمُظلم، المُؤمّن والمُهدّد، تبرز «جزر الضوء» كـ«هيتروتوبيا» مُغايرة، تُشكّل نقيضاً للفراغات المظلمة المُحيطة بها. ولا يقتصر أمر هذه «الجزر» على كونها مجرّد مساحات مُضاءة بنور المولّدات الكهربائية، بل تتحوّل، بحسب مقاربة البحث مع رؤية ميشيل فوكو، إلى ملاجئَ وهميةٍ تُجسّد الأمان والاستمرارية في أعين البعض، وتُقدّم وهماً بالسيطرة على واقعٍ فوضويٍّ.

أمّا الفراغات المظلمة، والتي قد تبدو للنّاظر الأوّل مجرّد مساحاتٍ مهجورةٍ تغرق في عتمةٍ مُقلقة، فإنّها تُشكّل، في الواقع، فضاءاتٍ مُغايرةً تتمتّع بحيويةٍ خفيّة. فهي من جهة تُتيح للأفراد التحرّر من قيود الرؤية والمراقبة، وبالتالي التعبير عن ذواتهم بشكلٍ أكثر عفوية. ومن جهة أخرى، تتحوّل إلى مسارحَ لعروضٍ اجتماعيةٍ مرتجلة، تتشكّل من لقاءاتٍ عفويةٍ وتفاعلاتٍ غير مُخطّط لها.

فعلى سبيل المثال، يجد البعض في «جزر الضوء» ملاذاً من الخوف وعدم اليقين الذي يُمثّله الظلام. ففي ضوء المقاهي والمتاجر، أو الأكشاك على الشارع العام، يشعرون بإحساسٍ ما بالأمان والانتماء، ويحاولون التشبّث بنظامٍ قديمٍ ينهار. أمّا البعض الآخر، فيجد في الظلمة فرصةً للتمرّد على هذا الواقع المَفروض، ولتحدّي القيود التي يفرضها الضوء ونظام المراقبة.

وهنا تبرز أهمّية نظرية التفاعل الرمزيّ، التي تُشدّد على أنّ البشر لا يتفاعلون مع البيئة المادية بشكلٍ مباشر، بل من خلال المعاني التي يسبغونها عليها. فكما يقول جورج هربرت ميد: «البشر يتفاعلون مع الأشياء على أساس المعاني التي تحملها هذه الأشياء بالنسبة لهم» [23] (Mead, 1934). وقد يحمل الشيء ذاته معاني مختلفة لكلّ فرد تبعاً لخلفيّاتهم الاجتماعية وتجاربهم السابقة. وبناءً على ذلك، فإنّ دلالات الضّوء والظلام تتجاوز مجالها الحسّي البحت، لتُصبح رموزاً ذات أبعاد اجتماعيّة ونفسيّة عميقة.

وفي هذا السياق، تُشكّل «الفراغات العتبية» (liminal spaces) التي تحدّث عنها فيكتور تيرنر [21] (Turner, 1974)، مناطق رماديّة غنيّة بالتفاعلات الرمزية؛ فهي ليست مجرّد ممرّات انتقاليّة بين الضوء والظلام، بل تتحوّل إلى مناطق لقاءٍ وتواصلٍ بين عوالم مُختلفة. فعلى أعتاب المقاهي المُضاءة، وعلى ضفاف الشوارع المُظلمة، تُقام طقوسٌ اجتماعيةٌ مرتجلة، وتنشأ علاقاتٌ جديدة بين أفراد يجمعهم الفضاء العام المُحطّم.

وتُقدّم مدينة دمشق، في ظلّ أزمتها، مثالاً حيّاً على كيفيّة تحوّل الفضاءات العامة إلى مختبرٍ اجتماعيّ ضخم، تُعاد فيه صياغة العلاقات بين الأفراد والمجتمع. فبينما يتشبّث البعض بـ»جزر الضوء» بحثاً عن الأمان والهويّة، يجد آخرون في ظلمة المدينة المُنكسرة فرصةً للتلاقي والتعبير عن ذواتهم، ليُعيدوا تشكيل ملامح الحياة الاجتماعيّة في فضاءاتٍ مُغايرة، بعيداً عن الأنظار. وعليه، فإنّ فهم التفاعلات الرمزيّة في الفضاء الحضريّ أصبح أمراً أساسياً لفهم سلوك الأفراد وتكيّفهم مع التغيّرات الاجتماعية والسياسيّة. ففي مدينةٍ تتقلّب بين الضوء والظلام، تُصبح دراسة رموز المدينة مفتاحاً لفهم التحدّيات التي تواجهها، ولرسم ملامح مستقبلها.

بناءً على هذه الأسس النظريّة التي تربط الضوء بالتفاعلات الاجتماعيّة وتشكيل الفراغات الحضريّة، تتطلب منهجية البحث هنا تحليلاً ميدانياً يركّز على دراسة الفضاءات العامّة والتكيّفات التي يحدثها غياب الضوء أو وجوده، ما يتيح استكشاف الجوانب العمليّة والتجريبيّة لهذا التأثير.

4. الإطار المنهجي

إنّ صلب الدّراسة يكمن في رصد سلوك اجتماعيّ والتغيرات الوظيفيّة لمفردات البيئة المبنيّة حول الفئة المدروسة، والمتغير التابع ضمن عيّنة جغرافيّة محدّدة خلال فترة زمنيّة تبعاً للتأثّر بمتغيّر الدّراسة المستقلّ (الإضاءة). لذلك تمّ اعتماد المنهج الأنثروبولوجي. حيث يعتبر المنهج الأنثروبولوجي الأجدر لوصف سلوك الأفراد ضمن السياق الحضريّ بصورة طبيعية غير تجريبيّة لا تحكّم للظروف فيها. يتيح لنا هذا المنهج التّعرف إلى كيف يتفاعل الأفراد مع البيئة المبنيّة حولهم، ويتغيّرون ويُغيّرون من هذه البيئة لملاءمة احتياجاتهم ورغباتهم -في ظلّ تقلّبات الأوضاع وتتالي الأزمات مع تعاقب فصول السنة وما تحمله من تغيّرات. تمّت الدراسة باستخدام أدوات البحث النّوعي من ملاحظة ومقابلة بالإضافة لأدوات الدراسة العمرانيّة كالتحليل الفراغيّ، بالإضافة إلى استخدام مقاربة النتائج باستخدام النظريّة والتي تُعتبر من الأدوات الأساسيّة في المنهج الأنثروبولوجي.

- **الملاحظة المباشرة:** سيكون اعتماد الملاحظة والمراقبة المباشرة (الوصف المكثّف - Thick Description) استناداً للطريقة الواردة في كتاب (Jan Gehl) جان غيل «كيف تدرس الحياة العامة» [24] (Gehl, Svarre, 2013). حيث يوجد الباحث ضمن العينة الفراغية لمدّة محدّدة من كلّ ساعة من ساعات الدراسة -الخمس- عن كلّ يومٍ من أيّام الأسبوع مع تسجيل الملاحظات عن أعداد الأفراد ونشاطاتهم وملاحظات عن البيئة العامّة ومتغيرات الطقس والإنارة. يوظّف فيه الباحث خبرته بالوسائل الممكنة كالصّور، والتسجيلات الصوتية، والرّسومات السريعة (Sketches) بهدف تحقيق فكرة شاملة عن العينة، آخذين بعين الاعتبار تأثير الخصائص المميّزة لأيّام الأسبوع المختلفة، وساعات المساء على نشاطات الأفراد.

- تم البدء بجمع المعلومات والتعرّف إلى أنماط التكيّف في المنطقة من ربيع عام 2023، خلال شهري نيسان وأيار. حيث تمّ جمع البيانات لتحديد توجّه البحث وسؤاله بشكل أدقّ، ثم مع بداية عام 2024، في بداية شهر آذار، تم البدء بالمرحلة الأولى من البحث بأساليب المراقبة والتحليل الفراغيّ. تم الانتهاء من المرحلة الأولى منتصف شهر أيار، أي تمّت عملية جمع البيانات للمرحلة الأولى مع انتهاء فصل الشتاء مروراً بفصل الربيع وصولاً لبداية الصيف في الشهر الخامس. الأمر الذي تمّ أخذه بعين الاعتبار عند تحليل الكثافة في الفراغ وارتباطها بدرجة الحرارة وأوقات غروب الشمس. تمّت الدراسة ضمن مجموعاتٍ ساعيةٍ من الساعة 6 مساءً وحتى الحادية عشر مساءً.

- **التّحليل الفراغيّ:** بناء على وجود الباحثين ضمن عيّنات متنوّعة من الحدائق، مواقف السيارات المكشوفة، والشوارع وتحليلهما للمنطقة المدروسة كحالة مستقلّة وبالارتباط مع المدينة. وذلك بالاستناد لمبادئ ونظريات التحليل العمراني والمعماري.

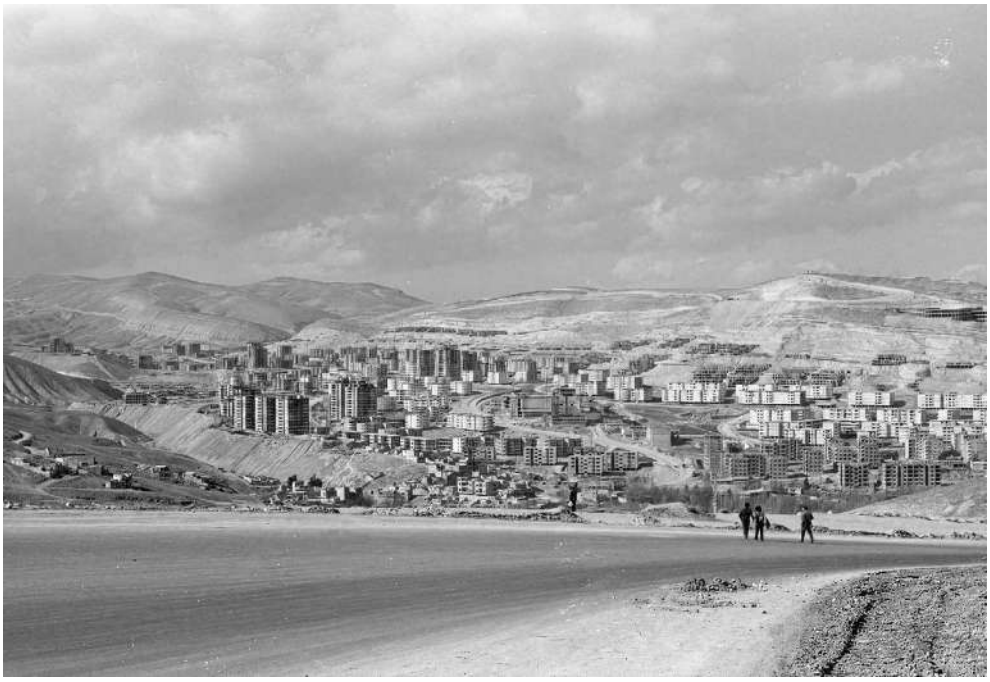
- **المطابقة:** بالاعتماد على المعلومات التي نتجت من التحليل الفراغيّ يتم مطابقة الملاحظات وصفات الفراغات ذات الوظائف المتشابهة (حدائق، ومواقف سيّارات مكشوفة، وشوارع) لِلَحظ ما يميّز كلّ عينة وأيّ حالات خاصّة نشأت من ظروف خاصة. تمّ اعتماد المطابقة عوضاً عن المقارنة لاعتبار ما قمنا به يقتصر على ذكر مبادئ تصميم وقواعده، ثم عرض ملاحظات وصور من المشاهدات التي قمنا بها. في حين تنطوي عملية المقارنة على مراحل ومبادئ أكثر تعقيداً.

- **المقابلات:** سيعتمد الباحثان للحصول على تأويلات وتفسيرات للظّواهر الملاحظة من المشاهدات على المقابلات مع أفراد من فئة الشباب (مستخدمي العينة)، ضمن هيكل مرن، للاستدلال والوصول لإجابات عن التساؤلات التي يطرحها البحث. تضيف المقابلات بعداً أعمق للدراسة والتحليل، من خلال معرفة وِجهات النظر، وقناعات الأفراد الذين يخضعون لتأثير متغيّر البحث. فضلاً عن تمكين الباحثين من الحفاظ على توجّه البحث والحصول على بيانات وتفاصيل مهمّة لرفد مراحل التحليل. تمّ توظيف المقابلات على مرحلتين، في المرحلة الأولى، لاختيار عيّنة المشاهدات، وفي المرحلة الثانية بشكلٍ أساسيٍّ ومعمّقٍ للحصول على التفسيرات، ووجهات النظر، وجبر ما لم تغطّه المشاهدات من ممارسات وتغيرات. لمعرفة التغيرات الوظيفية التي

حلّت على الفراغ العام في ظلّ غياب الإنارة في ساعات المساء علينا أن نحدّد الفاعل الذي يقوم بعملية التغيير لحصر التغيرات التي حلّت على وظيفيّة الفراغ. وعليه فستعنى دراستنا بفئة الشباب (كفئة عمرية من الذكور والإناث). بشكل مماثل، يجب علينا حصر الفراغ الذي تقوم فئة الشباب باستخدامه، وهنا حدّدنا منطقة «مشروع دمر» بشكل عام، وعدداً من الفراغات العامّة وشبه العامّة ضمن هذه الضاحية السكنيّة للدّراسة بشكلٍ أعمق وفهم الحالة.

حدّدت العيّنة الفراغيّة للدّراسة بأسلوب المراقبة المنتظمة بالاستناد إلى إجابات أفراد من فئة الشباب عند سؤالهم عن أماكن مجانية يمكن للأفراد ارتيادها مساءً في منطقة مشروع دمر. تحدّد العيّنة الاجتماعيّة من فئة الشباب في منطقة مشروع دمر من روّاد الفراغات العامة (من مواقف سيارات، وحدائق وأرصفة) بالإضافة لقاطني المنطقة، حيث تعتبر المرافق السّابقة وظيفيّاً مرافق خدميّة لقاطني المنطقة) بالإضافة لأخذ مجموعة عشوائيّة من نقاط تجمّعٍ شبابيّة في المنطقة المدروسة (معاهد، ومراكز رياضيّة، وكشّافة، ومدارس...). تتضمّن مرحلة التحليل بشكلٍ أساسيٍّ عمليّة تركيب الرسوم البيانيّة والملاحظات التي أُنتجت من البيانات التي جمعها الباحثان مع تلك التي أُنتجت بالحديث مع مستخدمي العينة.

حدود الدراسة

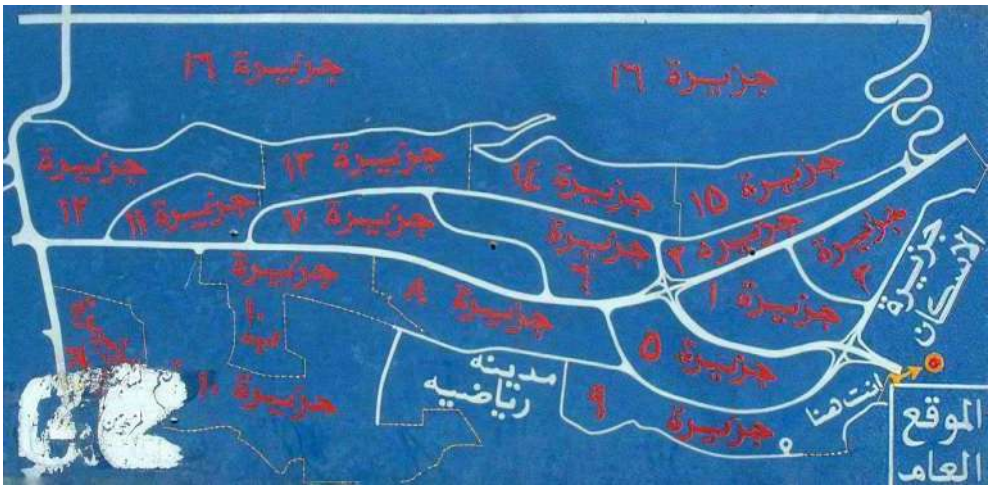


1.4

صورة متداولة على مواقع التواصل الاجتماعي للفنان جورج عشي من الطريق الصاعد إلى جبل قاسيون لضاحية الشام الجديدة - مشروع دمر (1981)

حدود الدراسة المكانية (منطقة مشروع دمر) تبعد 20-30 دقيقة من مركز المدينة في دمشق (ساحة الأمويين)، وتمثّل نموذجاً معمارياً وعمرانياً فريداً على المستوى المحلي. تم البدء بتشييد مشروع دمّر في أواخر السبعينيّات، باستخدام مبدأ الجمعيّات السّكنيّة التابعة للنّقابات. الأمر الذي شكّل آلية التمويل للمشروع وأيضاً ساهم في أن تكون السّمة العامّة لقاطني المشروع من الطبقة المتوسطة اقتصادياً، [25] (ETH Studio Basel, 2009) إلّا أنّه خلق بالوقت ذاته تجمّعات طبقيّة على أساس المهنة في المنطقة السكنيّة ذاتها، إذ تجد في المنطقة السّكنيّة بناء لجمعيّة الحلّاقين وبناءً لجمعية الصّاغة بجوار بناء لجمعيّة المهندسين وأخرى لجمعية

الأطباء[1]. يعتمد مشروع دمّر نظام الجزر في تقسيم مجموعات المباني السكنيّة ضمنه وما زال يشهد توسّعاً يزيد من حجم الجزر ويضيف جزراً جديدة. ففي تصميمه الأساسيّ شغل مساحة نحو المليون ونصف متر مربع غربي دمشق بجوار حي دمّر (الصورة أعلاه للوحة طرقية وضعت منذ بداية تشكُّل مشروع دمر، تحوي على 16 جزيرة في الوقت الذي وصل فيه عدد التوسّعات والجزر إلى أكثر من 24 جزيرة سكنية). تعدّ ضاحية الشام الجديدة، حسب التّسمية الرّسميّة الجديدة لمنطقة مشروع دمر، منطقة جبليّة تتماشى مع تغيّرات الطبوغرافيا ما أمكن في تصميمها. تمّ اعتماد التنظيم العمراني الحدائقي ليكون مشروع دمر حديقة كبيرة واحدة، تشكّل الأشجار والمروج الطبيعيّة جزءاً لا يتجزّأ من تكوينه.



2.4

لافتة طرقية قديمة (مرحلة ما قبل التوسع غرباً) لجزُر ضاحية الشام الجديدة - مشروع دمر

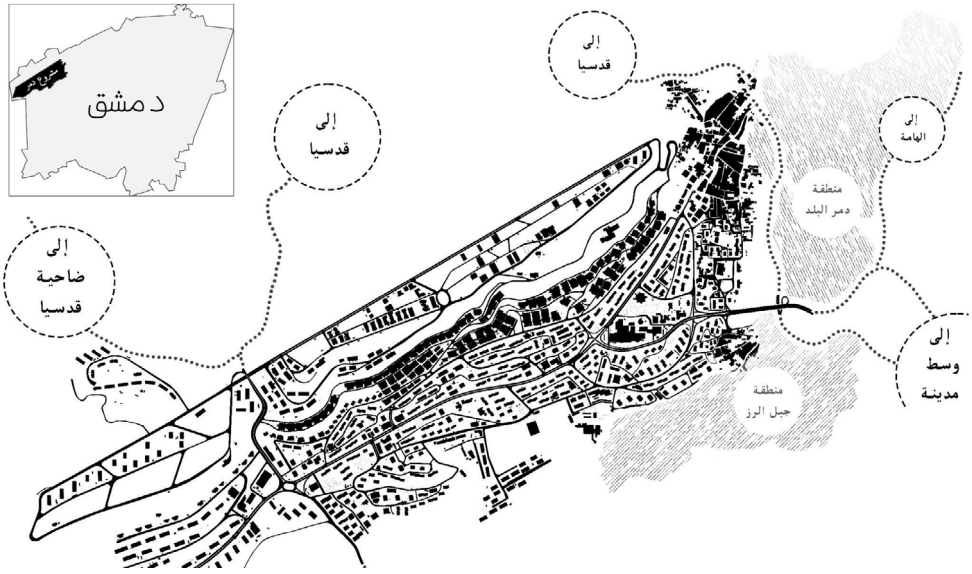
للسيارات شبكة طرق محيطيّة ومواقف جماعية تحصر بينها جزر سكنية حدائقيّة، تحوي ما بين الخمس مئة والست مئة مسكن. كما تم رفع الأبنية السكنية على أعمدة بغرض ترك الطابق الأرضي كفراغات لعب لأطفال قاطني الأبنية، لم يتم تصميمها تبعاً لسيناريوهات لعب وأنشطة

(1) مقابلة مع ح.ر.، 32 سنة، منسق برنامج HLP لمنظمة تابعة للأمم المتحدة، من ساكني المنطقة المدروسة، أجريت المقابلة بتاريخ أيار 2024 في مقهى في مشروع دمر.

معينة، بل تركت لمخيّلة الأطفال وما لديهم من ألعاب. وفّر هذا التصميم مساحات آمنة للأطفال تقيهم من حوادث السيارات ما أمكن. كما تمّ تصميم أنفاق وأدراج وممرّات فرعيّة للمشاة (القادرين على استخدام الأدراج) لتقليل تضارب حركتهم مع شبكة طرق السيارات، وتوفير أقصر طريق ممكنٍ لوجهاتهم ضمن المشروع.

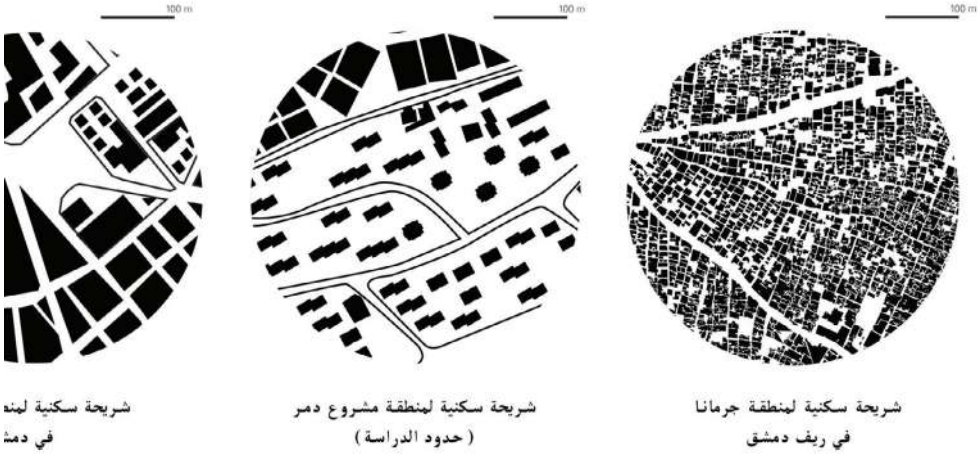
3.4

من تصوير الفنّان جورج عشي في الجزيرة الخامسة لضاحية الشام الجديدة - مشروع دمر (1983)، من صفحة الفنان «متفرغ للفن التشكيلي جورج عشي» على موقع الفيسبوك.



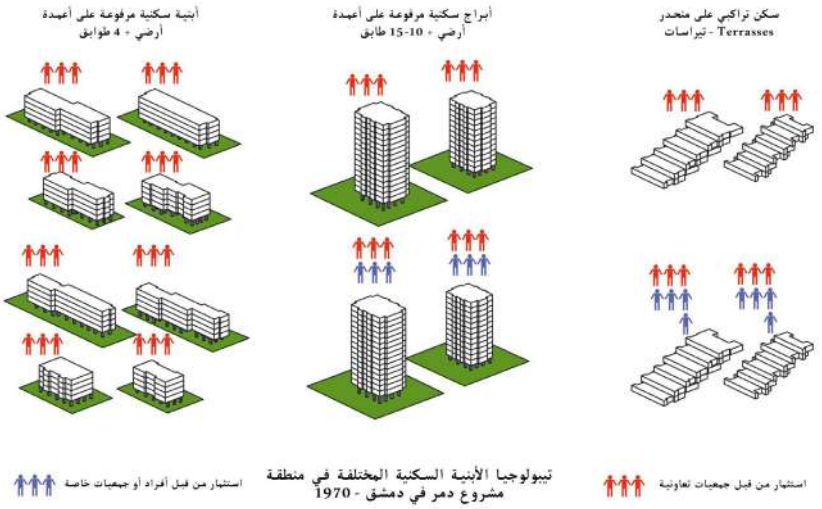
4.4

مخطط لضاحية الشام الجديدة - مشروع دمر يوضّح مداخل المنطقة السكنيّة وتموضعها بالنّسبة لدمشق والمناطق المجاورة.



5.4

يوضّح الرّسم البياني من دراسة ETH Studio Basel النسيج العمرانيّ لأربع مناطق من دمشق: جرمانا، مشروع دمر، و أبو رمانة، -من اليمين إلى اليسار (ETH Studio Basel) - بتصرف [26]



6.4

يوضح الرسم البياني من دراسة ETH Studio Basel الأنماط السكنية في منطقة مشروع دمر.
بتصرّف [25] (ETH Studio Basel 2009)

7.4

يوضح الرسم البياني من دراسة ETH Studio Basel أنواع الفراغات الخضراء في منطقة مشروع دمر وأماكن توزعها. بتصرّف [25] (ETH Studio Basel 2009)

5. الإطار العملي

على اختلاف الأسباب فإنّ انقطاع التيّار الكهربائيّ في ساعات المساء ظاهرة لم تعد جديدة على شوارع دمشق وعلى أهلها. وعلى مرّ السنوات يتمّ التّأقلم تدريجياً وإيجاد الحلول والبدائل سواء في فضاءات دمشق العامة أو فضاءاتها الخاصّة. وبالرّغم ممّا يشوب هذه الحلول من عللٍ (وهي عديدة جداً لبعض تلك الحلول) فإنّها تبقى حلولاً تتنوّع لتوفير مصادر إنارة، وما يلزم من التيار الكهربائيّ أو لتوفير أماكن بديلة استجابة للمتغيّرات العامّة، خلال ساعات المساء وما يصادفها من ساعات «القطع».

في هذا الفصل بدأنا في سعينا نحو لحظ التغيّرات الوظيفيّة التي طرأت على الفراغ العام في ظلّ غياب الإنارة ليلاً، فقمنا بالاستناد إلى تصنيف أنواع الفراغ العام ضمن عيّنة الدراسة كأساس. ليتمّ بناء على ذلك التركيز على: الشارع الرئيسيّ، والحدائق العامّة ومواقف السيارات المكشوفة. بالإضافة لذلك، قمنا برصد الظواهر الاجتماعية المترافقة مع آليات التّخديم المتوافرة وما حقّقته من شعبيّة وفائدة لدى سكّان المنطقة وشبابها. هذه الظّواهر نشأت بالتفاعل مع العيّنة بما لها من صفات مكانيّة وبما فيها من سكّان، ولم تكن بالضرورة ضمن التّوقّعات والتّصاميم الأساسيّة، بل هي وليدة الحاجة بالمقام الأوّل. وعليه، لا يمكن أن يتمّ تعميم هذه الملاحظات على مستوى مدينة دمشق وضواحيها على الرّغم من إمكانية تشابه بعض هذه الظواهر بتشابه بعض هذه العوامل مع حالات وظواهر أخرى في بعض المناطق السكنية.

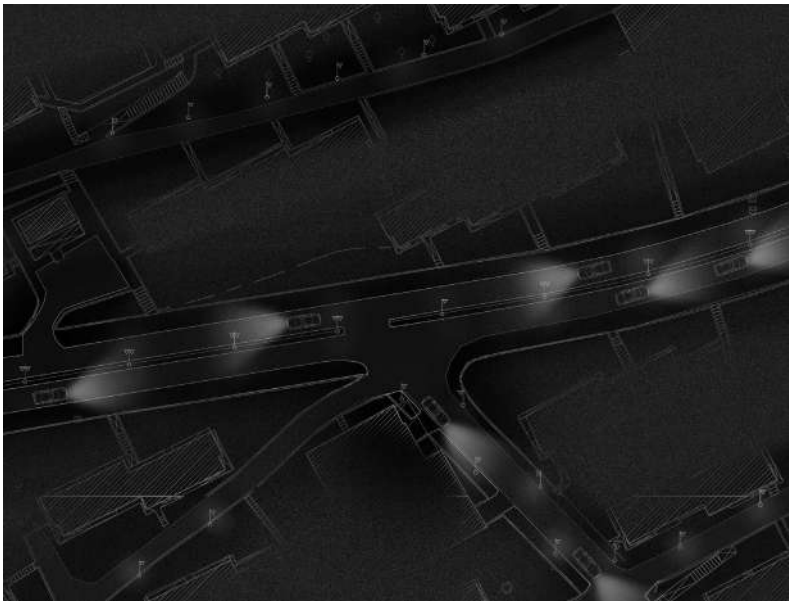
أشكال غياب التيار (انقطاعات كاملة أو جزئية)

تعود أولى المقالات التي استطعنا العثور عليها والتي تتحدّث عن انقطاعات واسعة وطويلة للتيّار الكهربائي لعام 2013، وبالرّغم من اختلاف أسبابها من منطقة إلى أخرى في تلك الفترة، إلّا أنَّ معظم تلك المقالات كان يتحدّث عن انقطاعات الكهرباء الناتجة عن تضرّر البنية التحتية الناتجة عن استعار الحرب.

وتحوّلت هذه الانقطاعات تدريجيّاً إلى خطط أكثر انتظاماً لتقنين استخدام الكهرباء بين عامي 2014 و2016 وما رافقهما من انهيار في صرف الليرة السّوريّة مَا أدّى إلى ازدياد ساعات انقطاع التيار عن معظم أركان مدن القطر وامتدّ تدريجياً ليلاً ليغرقَ شوارع المدينة يومياً بظلمة دامسة، الأمر الذي يمسّ ببرمجته اليومية المجتمع ككلّ، وذلك نتاجٌ طبيعيٌّ للاعتماد اليوميّ في مدننا الحديثة على الأجهزة الكهربائيّة من جهة، ومصادر الإضاءة من جهة أخرى.

إلا أنّ هذه الانقطاعات قد تجسّدت بأشكال مختلفة على امتداد هذه العشرة أعوام وخصوصاً فيما يخصّ الإضاءة العامة في الشوارع والطرقات. ونستطيع تبسيطها إلى ثلاث حالات عامّات: انقطاع كامل، وانقطاع جزئي، وانقطاعات متناوبة.

ويجدر التنويه هنا أنّ هذا التصنيف ليس تعميماً، بل محاولة لإيجاد أنماط لانقطاع التيار في المنطقة المدروسة. وهنا ننوّه إلى ارتباط خطوط الكهرباء في كلّ جزيرة سكنيّة ضمن المنطقة المدروسة في دمشق بإنارة الطّرقات الموجودة فيها، أي أنّ انقطاع التيار في مجموعة سكنيّة يعني انطفاء إنارة الطرقات عنها أيضاً.



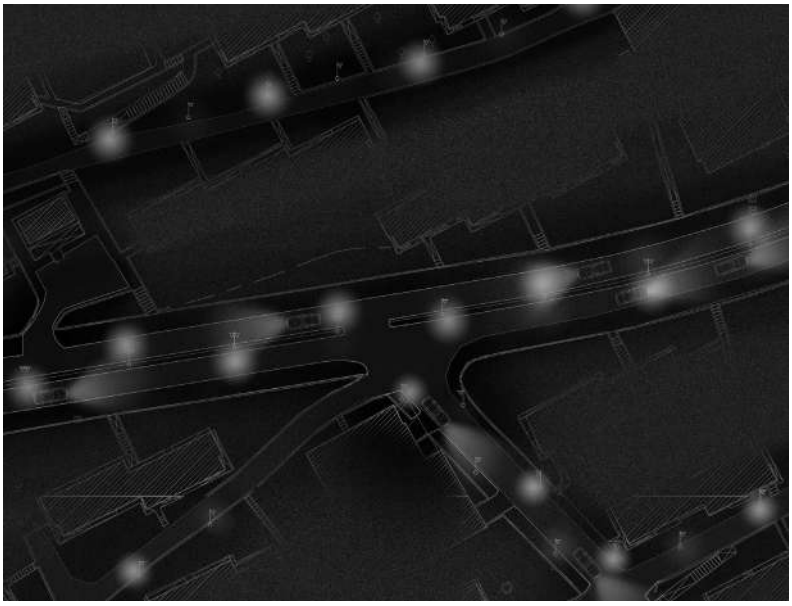
1.5

مسقط جزئي للشارع العام وبعض الشوارع الفرعية في المنطقة المدروسة يوضح الإضاءة ليلاً عند انقطاع التيار الكهربائي بشكل كامل. 2024 - إياد أبو سمرة

- **انقطاع كامل:** ويقصد، الانقطاع العام للتيار الكهربائي في المنطقة بشكل كامل أو عن المدينة عموماً بما فيها من مرافق عامّة وخاصة. ويرتبط ذلك بحدث بعينه كعطلٍ في الشبكة الكهربائية، أو فعل تخريبيّ، أو انفجار في محوّلة كهربائيّة، أو خطٍّ لنقل الطاقة ومعالجتها.

وقد يمتدّ هذا العطل من بضع ساعات وحتى يوم أو يومين حتى عودة التيار بشكل تدريجي، ويعود ذلك للمدة الزمنيّة اللازمة لمعالجة الأعطال في الشبكة وإصلاحه. ويغرق الانقطاع الكامل شوارع المدينة وفراغاتها بظلام تامٍّ نتيجة الساعات الطويلة للانقطاع التي تستنزف البطاريات والمولدات الكهربائية للمحالّ التجارية والمطاعم والمراكز التجاريّة، ويصبح المصدر الوحيد للإنارة في الشوارع ليلاً هو حركة السيارات المتقطّعة ليلاً.

وتتركّز حركة السيارات -وبالتالي إضاءتها- على الشارع العام والشوارع الأساسيّة، بينما تغيب تماماً عن الشوارع الفرعيّة، ما يجعل المشي والانتقال فيها صعباً إلّا إذا امتلك الفرد مصدره الخاص للإضاءة.



2.5

مسقط جزئي للشارع العام وبعض الشوارع الفرعية في المنطقة المدروسة يوضّح الإضاءة ليلاً عند انقطاع التيار الكهربائي بشكل متناوب - إياد أبو سمرة

انقطاع متناوب: وهو أكثر الحالات شيوعاً منذ عام 2013، وفي هذه الحالة قد يكون التيار متصلاً بالمنطقة إلّا أنّها تستخدم على سبيل تقنين استخدام الطاقة، حيث لا تضاء جميع مصابيح الشارع، بل قسم منها وخصوصاً تلك الموجودة على الشوارع الأساسيّة، بينما تضاء قلّة قليلة من المصابيح في الحارات والشوارع الفرعيّة.

وقد كان من آثار هذا النوع من الانقطاعات لجوء الأفراد إلى وضع مصادر إنارة خاصة (بروجكتور) تضيء به محيط أبنيتهم السكنية أو الممرّات والحارات المحيطة.

3.5

بروجكتر لإضاءة موقف السيارات: مشروع دمر مساء 5 آذار 2024 - شام العلبي

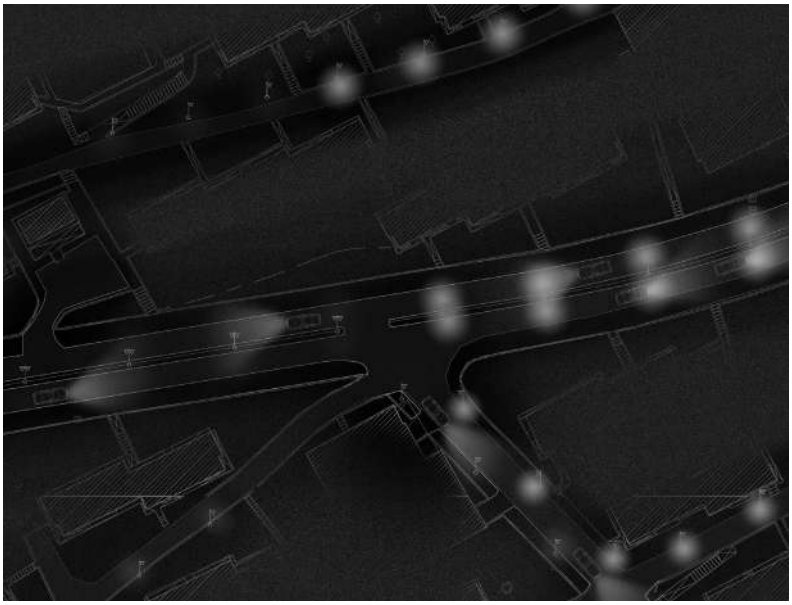
4.5

بروجكتر لإضاءة موقف السيارات: في صورتين نلاحظ تباين أساليب الإنارة ودرجتها مع تباين حال التيار الكهربائي بين قطع ووصل.

مشروع دمر مساء 8 آذار 2024 - شام العلبي

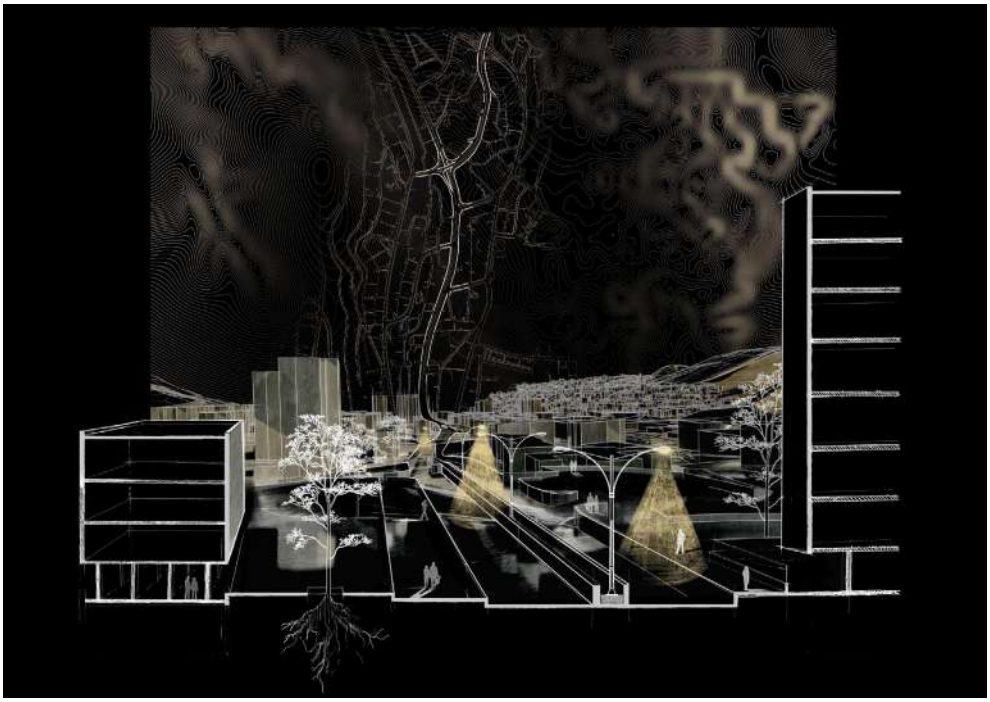
انقطاع جزئي: في هذا النوع من الانقطاعات يتمّ فصل التيار الكهربائي عن شارع أو حارة أو جزر سكنيّة بالتناوب، فمثلاً تقطع الكهرباء عن الجزيرة السكنية (أ) من الساعة 6 مساءً وحتى الـ10 مساءً بعد الظهر، بينما تزوّد الجزيرة المجاورة (ب) بالتيار الكهربائي. وعندما يعود التيار الكهربائي للجزيرة (أ) في الساعة الـ10 مساءً، ينقطع التيار الكهربائي عن الجزيرة السكنية (ب).

في هذا النّوع من الانقطاعات، يغيب التيّار عن مناطق جزئيّة من ضمن المنطقة التنظيميّة الواحدة، ما يخلق فجوات مظلمة ضمن المدينة تتناوب تبعاً للخطّة الزمنيّة لانقطاعات التيار الكهربائي، إذ يمكن للفرد ليلاً أن يمرّ من عدّة شوارع متتابعة تختلف فيما بينها من حيث انقطاع التيار وإضاءته.



5.5

مسقط جزئي للشارع العام وبعض الشوارع الفرعية في المنطقة المدروسة يوضح الإضاءة ليلاً عند انقطاع التيار الكهربائي بشكل جزئي. 2024 - إياد أبو سمرة



6.5

مقطع منظوري للشارع العام في مشروع دمر ليلاً. 2024 - إياد أبو سمرة وشام العلبي

بعد رصد أشكال انقطاع التيار الكهربائي وتوصيفها ضمن عيّنة الدّراسة ننتقل لملاحظة ثلاثة أنواع من الفراغات ضمن العيّنة ودراستها: الشوارع بشريحتين الأولى من الشارع العام الذي يتوسّط منطقة مشروع دمّر (فراغ عام) مع التركيز على ظاهرة الأكشاك ضمن الشارع خصوصاً، وعيّنة الدراسة عموماً، والثانية من الشارع في الجزيرة 16 الذي يحظى بإطلالة على منطقة مشروع دمّر ويخلو من الأبنية السكنية على جانبيه.

ثانياً، مثال من الحدائق (فراغ عام). وأخيراً، مثالان من مواقف السيارات المفتوحة وغير المأجورة (فراغ شبه عام).

7.5

الشكل رقم (1) واجهة الكتلة الخدمية للجزيرة السابعة الساعة السادسة وثلث مساءً يقابلها صورة في الساعة التاسعة والنصف مساءً بعد غروب الشمس وفي ظلّ غياب التيار الكهربائي واستعمال مولدات بديلة للتيار الكهربائي. 4202

يظهر الشكل رقم (1) واجهة الكتلة الخدميّة للجزيرة السّابعة والتي يعلوها موقف سيارات مكشوف غير مأجور. يقع هذا المركز التجاري الخدميّ على طول الشارع الرّئيسيّ، ويقابل الشكل واجهته في ساعات النهار وساعات المساء في ظلّ انقطاع التيار الكهربائي عن إنارة الشارع العامّة. تتنوّع الوظائف ضمن هذا المركز الخدميّ، فعلى سبيل الذكر لا الحصر يوجد محال مكسّرات، وأغراض سوبرماركت، وفطائر وفلافل، بالإضافة لبوظة وحلويات.

8.5

الشكل رقم (2) مقارنة لواجهة السوق العاشرة بين النهار والليل (أثناء انقطاع التيار والتقنين) الموجود على الشارع العام في مشروع دمر - أيار 2024

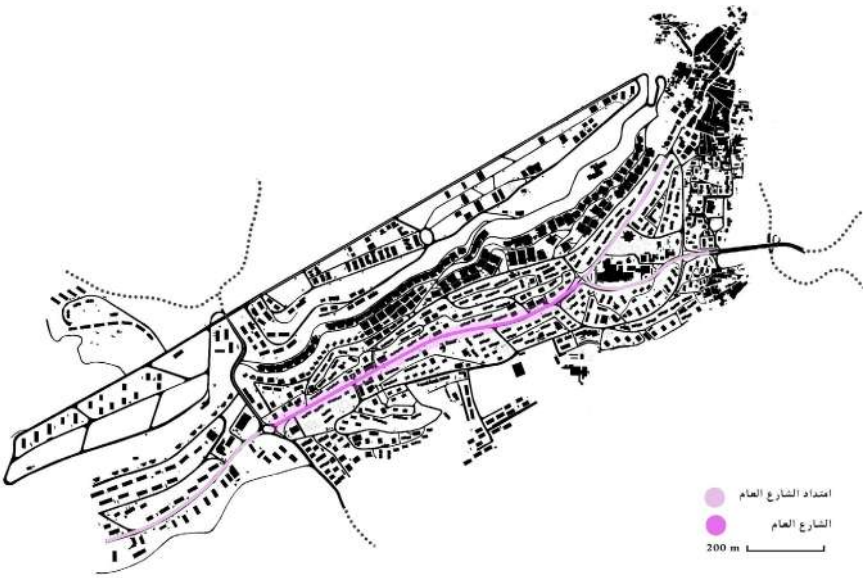
في الشكل رقم (2) نقابل واجهة كتلة خدمية، ضمن الجزيرة العاشرة، بين ساعات النهار وساعات المساء في ظل غياب التيار الكهربائيّ. يوجد ضمن المحالّ في هذا المركز/ الكتلة الخدميّة محلّ حلويات شرقيّة وغربيّة ومحلّ وجبات وسندويش سريعة. بالإضافة إلى صيدلية ومحل مستلزمات إنارة...

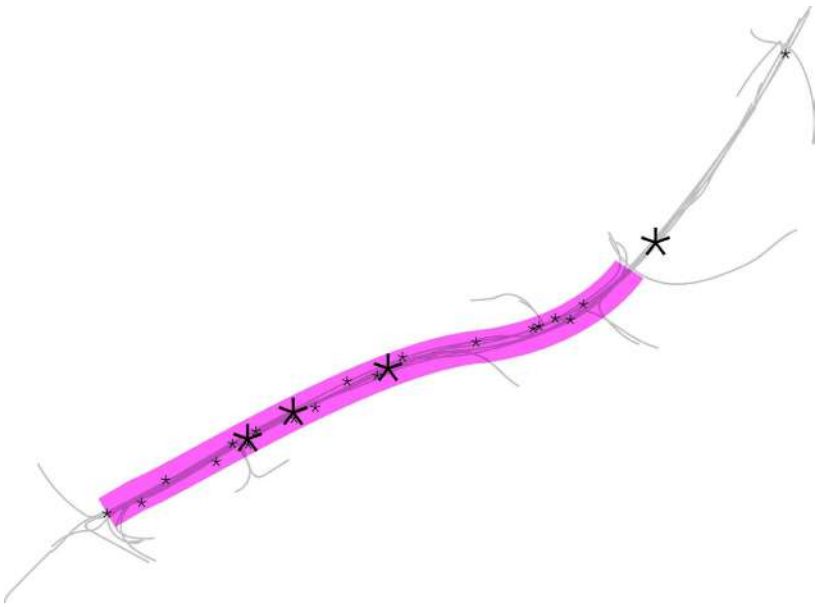
9.5

الشكل رقم (3) يوضح الكتلة الخدمية للجزيرة السابعة الساعة الثالثة وثلث ظهراً يقابلها صورة في الساعة السابعة مساءً في ظل وجود التيار الكهربائي. 2024

A - الشارع الرئيسي

يعدّ الشارع العام شريان نقلٍ وخدماتٍ يضخُّ بالحياة لساعات متأخّرة من المساء. يتشابه إلى حدٍّ ما تصميمياً وفي الدور الذي يقوم به ضمن عيّنة الدّراسة مع أسس التطوير الموجّه نحو النقل TOD [3]، وذلك بالرغم من الصعوبات التي تعاني منها المواصلات العامّة في دمشق وضواحيها. سنميّز ضمن الشّارع الرّئيسي الأكشاك كحالة خاصّة ضمنه كما سنذكر ظاهرة الشّارع ذي الإطلالة الذي يقع ضمن عيّنة الدراسة وعلى منسوب مرتفعٍ من الجبل.





10.5

الشكل رقم (4) يوضّح موقع الشارع العام ضمن عيّنة الدراسة من صورة فضائية، ثمّ من مخطّط البلدية. كما يوضّح موقع المراكز الخدميّة التجاريّة والأكشاك على طوله

يمتدّ الشارع الرئيسي لمسافة أكثر من 1,450 متر[1]، اختير القسم الملوّن من المخطط للدراسة لكونه يحوي كثافة عالية من المراكز الخدميّة كما أنّه يتوسّط منطقة مشروع دمر بحدودها الإداريّة. كما يوضّح الشكل (4) القسم المدروس من الشارع الرئيسي في منطقة مشروع دمر والمراكز التجاريّة الخدميّة والأكشاك على طوله.

(1) تم قياس طول الشارع بالاعتماد على مخطط البلدية لعينة الدراسة.

11.5

الصورة رقم (1) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

12.5

الصورة رقم (2) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

13.5

الصورة رقم (3) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

في الصور رقم (1) نلاحظ شخصين يسيران على الرصيف، الساعة التاسعة مساء الجمعة في درجة حرارة 25 مئوية، حيث توجد سيارة مركونة إلى يسارهم، ويتوضع بعدها كشك -مصدر الإضاءة في هذا القسم من الشارع. على يسار الصورة ضوء مصدره كشّافات ضمن بناء سكني، حيث تساهم هذه الكشّافات في إنارة الشارع بشكل يتناسب مع كثافة النباتات بين البناء والرصيف كما ارتفاع تموضع الكشّاف وزاويته.

تتضح الكشافات في الصور (2) و(3)، كما نلاحظ تنوعاً في ألوان الإضاءة المختارة للكشافات. يمكن الاستدلال من زيادة الضوء المحيط في الصورة (3) على وجود التيار الكهربائي. كما يمكن ملاحظة ذلك من نوع الإضاءة ضمن المنازل حيث تدل الإضاءة الأكثر دفئاً على وجود التيار في حين تغلب الإضاءة الباردة على أجهزة الـ LED المعتمدة للإنارة في غياب التيار الكهربائي بسبب استهلاكها القليل نسبياً للكهرباء.

14.5

الصورة رقم (4) مساء 5 آذار، الثلاثاء، 2024 - شام العلبي

15.5

الصورة رقم (5) مساء 8 آذار، الجمعة، 2024 - شام العلبي

16.5

الصورة رقم (6) مساء 8 آذار، الجمعة، 2024 - شام العلبي

يظهر في الصورة (4)، الملتقطة الساعة العاشرة مساء في درجة حرارة 8 مئوية، جانب المركز التجاري في الجزيرة السابعة والمحالّ التي يعلوها الموقف (a) كما الرامب المؤدّي للموقف. ومن المشاهدات يلاحظ أنّه يمكن أن يستدلّ من صوت المولدات التي تمدّ المحال بالإنارة على غياب التيار الكهربائيّ، أمّا اللوحة الضوئية، الظاهرة في الصورة، فيمكن اعتبارها دليلاً بصرياً لوجود التيار الكهربائي والتي بدورها تنير الموقف أعلى المحالّ. يتوضّح من الصورتين (5) و(6)، اللتين تمّ التقاطهما الساعة الثامنة في درجة حرارة 9 مئوية، الفراغ بجوار المحال ضمن الكتلة الخدمية في الجزيرة السابعة. تظهر في الصّورة رقم (7) سيارة ميني فان تمّ تعديلها لتتمكّن من تقديم مشروبات ساخنة للمشاة على رصيف الشارع الرئيسي أو للسيارات التي تركن بشكل مؤقّت إلى جانبها.

17.5

الصورة رقم (7) مساء 21 نيسان، الأحد، 2024 - شام العلبي

- الأكشاك

تعدّ ظاهرةً تتزايد وضوحاً في دمشق وضواحيها عموماً، وفي مشروع دمّر خاصةً. توجد ضمن شوارع المنطقة وتزداد غزارةً على طول الشارع الرئيسي. إنشائياً، الكشك وحدة مسبقة الصنع، بأبعاد ومواصفات ثابتة. لكن ما إن يتم إنزالها في نقطة ما على طول الشارع الرئيسي حتى يبدأ صاحب الكشك بإيجاد هويّة وطابع خاص لـ«كشكه» ليميّزه عن أقرانه، وتتباين الإضافات بين خدمية وتزينيّة. يضع البعض حبلاً من الـLED الملوّن على الشجرة المجاورة، في حين يضيف آخرون كشّافات لإنارة الفراغ المحيط. كما تختلف الخدمات التي تقدمها الأكشاك وعليه تتباين مكانتها بين أهل المنطقة. والجدير بالذّكر أنّه وفي أغلب الأحيان تتناسب كثافة وجود الأكشاك عكساً مع وجود المحالّ التجاريّة بشكلها المعهود (كمحالّ ضمن أبنية خدميّة أو بالطابق الأرضي من أبنية سكنيّة). لكن تتشابه الأكشاك مع المحالّ نسبياً في ما تسبّبه من إبطاء لحركة السيارات على طول الشارع العام، وفي ما تسهم به في إنارة لأرصفة الشوارع وخلق حركة فيها.

18.5

الصورة رقم (8) مساء 8 آذار، الجمعة، 2024 - شام العلبي

تعتبر الكتل الخدميّة مثل «سوق الجزيرة السّابعة» و«سوق الجزيرة العاشرة» نقط علّامة (landmark) يمكن الاستعانة بها للاستدلال ولتقدير الموقع على طول الشّارع. كما يستفاد منهم كوجهاتٍ منيرة خلال ساعات الظلمة في غياب التيار الكهربائيّ، حيث تسعى المحالّ لإبقاء محيطها مناراً في ساعات المساء لتوفير تجربة أفضل وأكثر أماناً لروّادها. في حين تتفاوت الأكشاك في درجة إنارتها ليلاً، حسب المساحة التي تشغلها من الرصيف، والخدمات التي توفّرها وشعبيّتها بين فئة الشباب.

في الصور (8) يظهر الكشك بين حديقة الأسمر (ستذكر لاحقاً) وبين الكتلة الخدميّة في الجزيرة العاشرة (ذكرت سابقاً). تمّ التقاط الصّور في مساء الجمعة الساعة 8 في درجة حرارة 9 مئوية.

19.5

الصورة رقم (9) مساء 3 أيار، الأربعاء، 2023 - شام العلبي

20.5

الصورة رقم (10) مساء 3 أيار، الأربعاء، 2023 - شام العلبي

21.5

الصورة رقم (11) مساء 28 كانون الأول 2023 - إياد أبو سمرة

22.5

الصورة رقم (12) مساء 6 أيار 2024 - إياد أبو سمرة

23.5

الصورة رقم (13) مساء 1 أيار 2024 - إياد أبو سمرة

24.5

الصورة رقم (14) مساء 5 آذار، الثلاثاء، 2023 - شام العلبي

25.5

الصورة رقم (15) بعد ظهر 27 نيسان، السبت، 2024 - شام العلبي

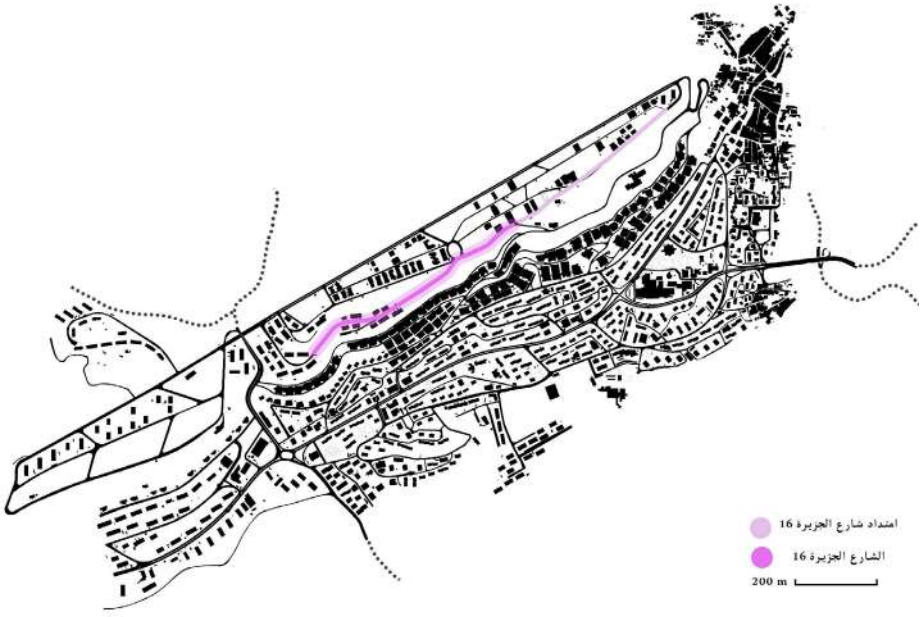
توضح الصور (9) (10) (11) أمثلة عن تشكيلات الإنارة التزينيّة للعينات من الأكشاك على طول الشارع الرئيسي على سبيل المثال لا الحصر. في الصور (12) (13) (14) نلاحظ تفاعل الأفراد مع الأكشاك كمراكز تخديمية حيث يحرص صاحب الكشك على إبقاء القسم المجاور له من

الشارع خالياً من السيارات المركونة ليستطيع توفير مواقف مؤقتة للسيارات التي تقصده عوضاً عن سيارات مركونة لفترات طويلة تعود للقاطنين في الأبنية المجاورة. بشكل مماثل، يستعمل صاحب الكشك في الصورة (15) الحافظات الحراريّة لتوفير خيارات أوسع لروّاده واستقطاب المزيد منهم فبالرغم من عدم توافر آلة صنع قهوة يمكن تسخين المياه المعلّبة بوساطة غلاية كهربائية، ثم تحفظ المياه الساخنة في المصب لتصبح قهوة أو شاياً حسب الطلب.

- فراغات تعتمد على المركبات

يتكون المشهد في مشروع دمر من 40 بناء برجياً، ويتكون كل برج منها من اثني عشر طابقاً و290 بناء من أربعة طوابق. بالإضافة لبضع مئات من الأبنية التّراسيّة على سفح الجبل الذي تشغل قمّته المطلة على الجزء المدروس من الشارع العام للجزيرة 16.

يوضح الشكل مكان الشارع بالنسبة للمنطقة، كما يحدد ضمن المضلع الشريحة المدروسة من المحور



26.5

الشكل رقم (5) يوضح الشكل مكان الشارع بالنسبة للمنطقة، كما يحدد ضمن المضلع الشريحة المدروسة من المحور.

مع إغلاق الشارع المطلّ على مدينة دمشق من جبل قاسيون، منذ أكثر من عشر سنوات، فقد بدأ الناس بالبحث عن وجهات تؤمّن مشهداً مماثلاً. ومنه، بدأ تدريجياً ازدياد قاصدي شوارع محددة من منطقة مشروع دمر أبرزها شارع ضمن الجزيرة 16، الصورة رقم (16)، حيث يمتدّ هذا الجزء الجديد نسبياً من مشروع دمر على قمة الجبل وبشكل مماثل لنظيره في قاسيون حيث يطلّ جزء منه على منطقة مشروع دمر دون أن يتصل الجزء الثاني بأبنية سكنية بشكل مباشر كشوارع أخرى من الجزيرة 16. توضّح الصورة (17) المشهد في القسم المذكور من الشّارع في ساعات المساء. تمّ توجيه العديد من الشكاوى من سكان الأبنية السكنيّة بسبب ما يجلبه روّاد الإطلالة من ضجيج في ساعات المساء المتأخّر وما يخلّفونه من أوساخ ناجمة عن عدم امتثال العديد منهم لقواعد نظافة الفراغ العام الأساسيّة (بالإضافة إلى بعض الادعاءات بوجود «ممارسات غير أخلاقية»، نتج عنها وجود أفراد من الشرطة بشكل دوري). ضمّت الشكاوى أيضاً استخدام الشباب للمساحة عند تقاطع شارعين للـ«تشفيط» بمركباتهم ما خلق جوّاً من عدم الأمان عند قاطني الأبنية تجاه أطفالهم وممتلكاتهم من سيارات.

27.5

الصورة رقم (16) مساء 8 آذار، الجمعة، 2024 - شام العلبي

28.5

الصورة رقم (17) مساء 22 نيسان، الاثنين، 2024 - شام العلبي

29.5

الصورة رقم (18) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

30.5

الصورة رقم (19) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

31.5

الصورة رقم (20) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

32.5

الصورة رقم (21) مساء 22 نيسان، الإثنين، 2024 - شام العلبي

في حين تتنوّع طرائق استخدام الأشخاص وتعاملهم مع هذا النوع من الفراغات تتشابه جميعها في احتياجها لسيارة خاصة يستطيعون بوساطتها الوصول للفراغ وإحضار ما يلزمهم. في الصورتين (18) و (19) تكشفان لنا كشّافات السيارات العابرة عائلة تجلس على كراسٍ قابلة للطيّ على الرصيف المطلّ على عيّنة الدراسة، كما نرى آخرون يسيرون على الرّصيف المقابل في مساء يوم جمعة ودرجة حرارة 25 مئوية. تعتمد العديد من مجموعات الأصدقاء والعائلات على إحضار الكراسي القابلة للطيّ ليتمكّنوا من الجلوس ضمن حلقة تؤمّن درجات عالية من التواصل المباشر، وبأسلوب أقلّ حاجة للتّجهيز، يمكن للأفراد الوقوف والاستمتاع بالإطلالة وما قد يرافقها من جوٍّ لطيفٍ نسبياً من خلال ركن السيارة بجوار الرّصيف المطلّ على مشروع دمّر والنزول للوقوف أو التنزّه على طول الشارع. من المشاهدات لوحظ اختيار بعض الأفراد الركون بشكل عمودي على الإطلالة حيث يجلس بعدها الأفراد ضمن الصندوق الخلفيّ للسيارة، كما في الصورة (20). يفضّل بعض الأشخاص عدم النّزول من سيّارتهم ويكتفون بالجلوس ضمن السيّارة والاستمتاع بأي مرطّبات أو مشروبات ساخنة تقدّمها هذه الدّراجة النّاريّة بما عليها من معدّات كما في الصورة (21). يختار الأفراد مكاناً لركنِ سيّاراتهم بالتناسب مع الكثافة على طول الشّارع، فتقلّ المسافة المتاحة للسيّارة عرفاً في حال ركنت سيارة أخرى بجوارها نظراً لعدم وجود مكان

آخر. في الحالة المثلى لا يضطرّ الأفراد إلى الرّكون بجوار أفراد آخرين كما يكون التفاعل بين المجموعات أقلّ ما يمكن.

33.5

الصورة رقم (22) مساء 4 أيار، السبت، 2024 - شام العلبي

34.5

الصورة رقم (23) مساء 21 نيسان، الأحد، 2024 - شام العلبي

35.5

الصورة رقم (24) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

تظهر الصورة رقم (22) عمود إنارة تم تركيب كشاف آخر عليه كما أنّ كليهما غير مضاءئين يجاور العمود موقف مكشوف غير مأجور للسيارات بجوار آخر بناء سكني قبل الجزء المدروس من الشارع. أمّا في الصورة (23) والصورة (24) تظهر وسائل تخديم روّاد الشارع، حيث لوحظ دراجتين ناريّتين تقومان بالتنقل على طول الشارع وسؤال الأشخاص عمّا إذا كانوا يرغبون بكوب من القهوة. أمّا الفان فلا يتنقّل ويرجّح استخدامه للكهرباء من عمود إنارة مجاور أو عمود تغطية شبكة الهواتف المجاور لمكان الفان.

36.5

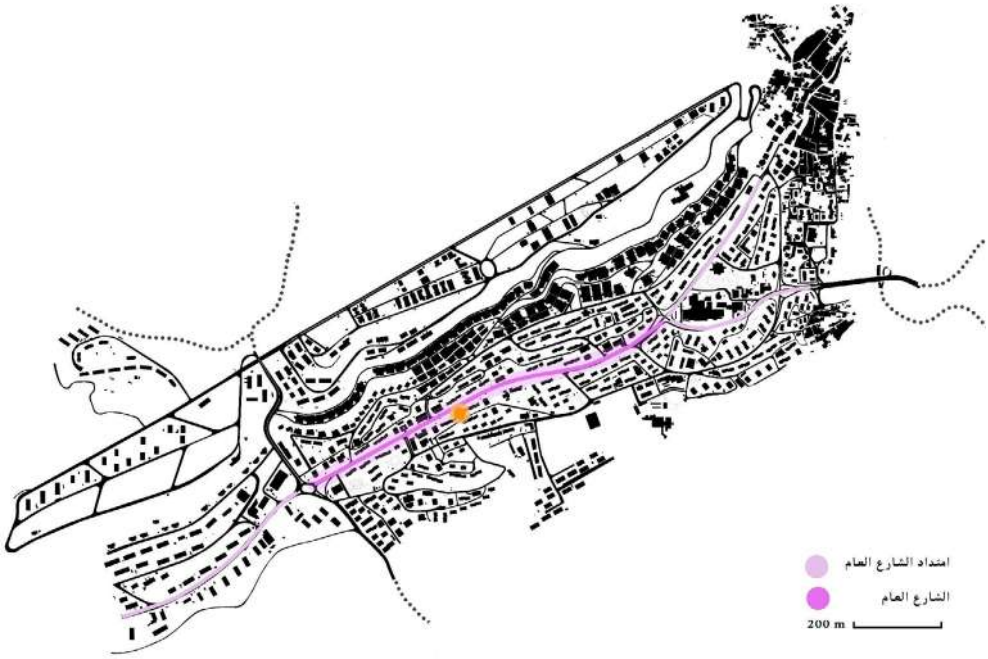
الصورة رقم (25) بعد ظهر 27 نيسان، السبت، 2024 - شام العلبي

B - الحدائق

«تعتبر الحدائق العامّة في دمشق ملاذاً للباحثين عن رحلة استجمام في ربوع عاصمة الياسمين وتحت سمائها الزرقاء، إمّا بقصد نيل قسطٍ من الراحة بعد سير طويل، أو للاستمتاع بأشعة الشّمس المتسلّلة بين أغصان الأشجار في مثل هذا الوقت من السنة» (عثمان 2014) [27].

بشكل أساسيٍّ أكثر، وبالاعتماد على تعريف صحّة كينونة الإنسان وجودتها فإنّ لوجود -كما لحالة- الحدائق والمساحات الخضراء ضمن المدينة والمناطق السكنية تأثيرات مباشرة على الصحة الفيزيولوجية والنفسية لقاطني المنطقة، وشعور الرضا عند الفرد تجاه البيئة المبنيّة حوله، (Ayala-Azcárraga, Diaz, Zambrano, 2019) [28]. يحوي مشروع دمر على قرابة الاثنتي عشرة حديقة سكنيّة تتراوح مساحتها من 18,000 متر مربع إلى 890 متراً مربعاً[1]، وفي حين كان الدور الأساسي للحدائق ضمن المناطق السكنية توفير جيب للطبيعة يوفّر مساحة لعبٍ واتصالٍ مع الطبيعة للسكان من مختلف الفئات العمرية. كان تصميم مشروع دمر يهدف لأن تكون جميع المساحات بين الأبنية مشاعة للعموم، ومشجّرة، ومزروعة بالعشب الأخضر الذي تتخلّله ممرّات وأدراج للمشاة- بالرغم من صعوبة المشي بين العديد منها بسبب ميل الأرض الشديد. وبالإضافة لهذه الواحة الخضراء الواسعة، تمّ توزيع الحدائق المزوّدة بمساحات لعب رملية تحوي ألعاباً معدنيّة، ومزيداً من الأشجار والنباتات مع مقاعد للجلوس. ما يجعل من الواحة الخضراء بين أبنية مشروع دمر السكنيّة قيمة مضافة تضفي طابعاً حيويّاً وصحيّاً لم يوظّف لاختزال احتياج المنطقة للحدائق.

(1) تم قياس مساحات الحدائق ضمن العينة والوصول لمتوسط المساحة بالاعتماد على مخطط البلدية لعينة الدراسة.



37.5

الشكل رقم (6) يوضّح الشكل موقع الحديقة وجوارها ضمن عيّنة الدّراسة كما يوضّح موقعها من الشارع العام من المخطّط

تقع الحديقة المتعارف عليها باسم «حديقة أسمر» في منتصف الشّارع الرئيسي ضمن عيّنة الدّراسة، مقابلةً لكافيه (Tea-cup) الرّائجة بين فئة الشباب وطلّاب الجامعات لِمَا توفّره من أجواء مناسبة للدراسة أو العمل والجلوس مع الأصدقاء للتّسامر. تصل الحديقة بين شارع فرعيٍّ سكنيٍّ والشارع العام الذي تمرُّ منه المواصلات العامّة، ويجاور الحديقة كشك خدميّ يبيع المرطّبات والبسكويت بالإضافة لإعلانه عن توفّر خدمات طباعة ورقية وتوفيره أكواباً من الشعيرية سريعة التحضير (إندومي) وعرضه بعض ألعاب الأطفال ضمن رفوف خشبية ثبّتها على سور الحديقة.

يجاور الكافيه التي سبق ذكرها، محلّ حلويات شرقية وغربية ومحلّ سندويش ووجبات سريعة ضمن الكتلة التجارية التي سمّيت على اسم كافيه كان قد اشتهر فيها سابقاً يدعى «المكتب».

من مراقبة «حديقة أسمر» وجدنا نوعين من المستخدمين: الأوّل هم العابرون الذين يستخدمون الحديقة للانتقال من الشارع الرئيسي إلى الفرعيّ، وهم غالباً ما يقومون بالاعتماد على مصباح هاتفهم. والثاني هم الذين يقصدون الحديقة للجلوس على مقاعدها أو اللعب على الأراجيح باستسلام تام لغياب الإنارة، أو شبه تام من خلال استخدام مصابيح هواتفهم، كما في الصورة (28)، لاستكشاف المكان حولهم قبل الجلوس. وعلى عكس السّجائر التي يمكن لحظها عند تمييز نقطة حمراء متوهّجة ليلاً قبل أن تنضمّ لحشود من أعقاب السجائر الملقاة أرضاً، يصعب على الباحث ملاحظة ما بحوزة الجالسين في ساعات المساء من طعام وشراب. لكن ليس من الصعب أبداً ملاحظة آثارهم ومخلّفاتهم نهاراً، فعلى ما يبدو لم يتم تفريغ سلال المهملات ضمن الحديقة منذ وقت طويل، كما امتزج الرمل في فراغ الألعاب بالكثير والكثير من أجزاء زجاجات المشروبات المحطمة في رحلتها لتعود رملاً تحت وطئ خطى الأفراد المعرّضين للإصابة بخدوش وجروح في حال سقط أحدهم في فراغات الألعاب أو أيّ مكان ضمن الحديقة. أمّا عن تجهيزات الإنارة. تحتوي الحديقة 5 أعمدة مصابيح، كما تمّ تركيب كشّاف على أحد الأعمدة وسط الحديقة. في الواقع، لا يتمّ تشغيل أعمدة الإنارة الأساسية، كما أنّ الكشاف لا يعمل في كلّ ساعات غياب التيار الكهربائي واتصاله... لتبقى الحديقة مكتفية بضوء الليالي القمرية وما يتخلّل أشجارها من أضواء مجاورة، الصورة (26).

38.5

الصورة رقم (26) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

39.5

الصورة رقم (27) مساء 25 نيسان، الخميس، 2024 - شام العلبي

40.5

الصورة رقم (28) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

نلاحظ غياب التيار الكهربائي عن كلٍّ من عمود الإنارة الأساسيّ والكشّاف المضاف إليه إلى يمين القمر في الصورة (27)، لكن وفي بعض الأحيان لا يشكّل هذا عائقاً لروّاد الحديقة أمام استخدامهم ألعاب الحديقة في ساعات المساء. في ظلّ غياب الإنارة يبقى ما يسمع من أطراف حديث وما يلاحظ في الليالي المقمرة السبيل الوحيد للتأكّد ما إن كان يوجد أشخاص على مقاعد الحديقة أو لا. إلى أن يستخدم أحدهم هاتفه المحمول أو يشعل سيجارة...

يستفيد البعض من كون الحديقة صلة وصل غير مباشرة بين الشّارع الرئيسي وأبنية سكنيّة في شارعٍ فرعيٍّ، كما في الصورة (28)، فيعبرونها كطريقٍ مختصرٍ من وإلى الشارع العام. يكون وقتهم في الحديقة مقتضباً وقد لا يلتزمون بالممرّات على جانبي المساحات الرّمليّة سعياً ليكون مسارهم مختصراً حقاً.

C - مواقف السيارات المكشوفة

إنّ مواقف السيارات المكشوفة، وغير المأجورة، كفراغ شبه عام تعدّ من الميزات في منطقة مشروع دمر السكنية، ففي حين حُوّلت العديد من المباني في دمشق وجيبة البناء من مساحة خضراء مشاعة لمساحة معبدة تقوم مقام مواقف سيارات خاصة للبناء (في غياب المرآب تحت الأرض)، بقي أصحاب السيارات في دمشق يعتمدون على ركن سياراتهم عند ما تيسّر لهم على طول الشوارع الفرعية - في جوار منزلهم قدر الإمكان. وبالرغم من اختلاف التقديرات التي قدّرها مصممو منطقة المشروع عن الواقع الحالي حيث انتشرت السيارات على طول الشوارع الفرعية كما في المدينة لعدم قدرة المواقف المكشوفة على سدّ حاجة السكان وتحويل بعضها لمراكز خدميّة تجاريّة. تعدّ هذه المواقف مفردة فراغية جديدة نسبياً. بالرغم من ذلك لوحظ خلال المشاهدات استخدام الأطفال لهذه المساحات المعبّدة للعب بدرّاجاتهم وخصوصاً عندما تكون هذه المواقف فارغة نسبياً من السيارات، الأمر الذي يسهل كشفه باعتبار المواقف مجاورة للمباني والأبراج السكنية. كما لوحظ استخدام الأفراد من مختلف الفئات العمرية أطراف هذه المواقف المكشوفة، خصوصاً تلك التي تملك إطلالة ذات أفق شاسع، للجلوس مع الأصدقاء والتّنزه (متّكئين على السيارات المركونة مقابل السور). فهم يلجؤون لمواقف السيارات المكشوفة سواء كان بحوزتهم ما يؤكل أو يشرب أم لم يكن. يختار بعضهم ركن سياراتهم ضمن الموقف والبقاء بعدها في السيارة. أو قد يخرجون للوقوف بجانب السور إن توفّرت إطلالة مميزة للموقف. في حين يأتي آخرون للفراغ كمحطّة استراحة خلال نزهة يقطعونها مشياً.

اخترنا للمشاهدات موقفين من المواقف المكشوفة ضمن منطقة الدراسة يقع الأول (a) فوق الكتلة التجارية في الجزيرة السابعة تطلّ على الشارع الرئيسي تتألّف من طابق واحد يعلوه موقف سيارات مكشوف، في حين يقع الثاني (b) على الطرف المقابل من الشارع لهذه الكتلة.

41.5 موقف السيارات الأول A

42.5 موقف السيارات الثاني B

43.5

الصورة رقم (29) مساء 19 نيسان، الجمعة، 2024 - شام العلبي

44.5

الصورة رقم (30) مساء 3 أيار، أربعاء، 2023 - شام العلبي

45.5

الصورة رقم (31) مساء 3 أيار، أربعاء، 2023 - شام العلبي

46.5

الصورة رقم (32) بعد ظهر 11 آذار 2024 - شام العلبي

على ما يبدو يعتبر موقف السيارات (a) وِجهة للشباب بعد استلامهم طلباتهم من المحالّ أسفل الموقف. حيث يفضّل البعض الجلوس على حافّة الموقف وتناول طعامهم ضمن كثافة أفراد أقلّ وإطلالة مميّزة على الشارع الرئيسي وتتمة مشروع دمر على الجبل جهة الجنوب، كما في الصورة (29) نلاحظ شابين جالسين يتبادلان أطراف الحديث.

بالمقابلة مع الموقف (a) يعتبر الموقف (b) ساحة معبّدة، مستوية، وفسيحة نسبياً في حال عدم اكتظاظه بالسيارات. تتنوّع الفئات العمريّة مساءً وخصوصاً في الصيف حيث يمكن إيجاد عائلات ضمن بعض المواقف، حيث يلعب الأطفال بين السيارات وفي المساحات الخالية من السيارات والممر بينها، ويقف الأهل عند سيارتهم المركونة إلى طرف الموقف وبجوار الإطلالة أو ضمنها، إن توفّرت، كما في الصورة (30). يستخدم الموقف (b) أيضاً طريقاً مختصراً بين الشّارع الرئيسي والفرعي لتوافر منفذينِ كما الحال في الحديقة المدروسة. لكن في حين توفر الحديقة كطريق مختصر للمشاة فقط يوفر الموقف (31) طريقاً مختصراً بين الشّارع الرّئيسي والفرعيّ لكلا السيّارات والمشاة وإن كان طريقاً غير رسميٍّ.

نلاحظ استفادة الأطفال من عدم وجود السيارات في هذا الموقف المكشوف للعب. عموماً لا يعتبر موقف السيارات في الصورة (32) عاماً لكونه تخديميّاً للمنشأة بجواره ويتم إغلاق منفذ السيارات منه وإليه ساعات المساء. تمّ التقاط الصّورة في شهر رمضان، حيث تمّ إغلاق المكان قبل ساعات من المغرب لكن يوضّح المشهد، وإن كان حالة خاصّة، رغبة الأفراد بمفردات متنوّعة تصميماً ضمن الفراغ العام لتلائم نشاطاتهم على اختلافها.

6. التحليل

سنلجأ في عمليّة التحليل إلى إرجاع الفراغات المدروسة لتصنيفها حسب الملكيّة من فراغات خاصّة، فراغات شبه خاصة، فراغات شبه عامة وفراغات عامة. حيث ستوفّر وجهة النظر هذه منظوراً مفيداً لدراسة المشاهدات من الفصل السابق وما حوت من مشاهد من المهمّ تحليلها لتحقيق توصيف أدقّ لأنشطة الأفراد ضمن الفراغات بإسقاطها على النّظريّات المذكورة مسبقاً.

لعقود عديدة اعتبرت المقاهي -التي تتوافر فيها الصفات والشروط المحددة- في العديد من المدن مثالاً للمكان الثالث. لكن في حين يشترط لاعتبار الوجهة مكاناً ثالثاً أن يكون من الممكن للفرد ارتيادها بشكل يومي أو شبه يومي. لم يعد من الممكن محلياً اعتبار الكثير من المقاهي مكاناً ثالثاً -مع وجود بعض الاستثناءات كمقهى الكوخ وكافيه تي كب ضمن مشروع دمر. يبقى عبء ارتياد المقاهي واضحاً وإن بشكل نسبيّ بين الأفراد، كما من الملاحظ على المستوى المحلي انتقال العديد من الشباب والعائلات من الفراغات الخاصة للفراغات العامة. بالتالي، انتقلت صفة المكان الثالث واعتباريته أيضاً عند الكثير من الأفراد (الشباب خاصةً باعتبارهم الفئة التي يدرسها البحث) من المقهى إلى بعض الأماكن العامة. فالأماكن العامة فراغ تفاعل غير رسمي وغير مقيَّد، كما يوجد بوفرة في المناطق السكنيّة وأماكن العمل فلا يشكّل قصده عبئاً ماديّاً أو لوجستياً على الفرد. يمكن أن يلتقي الأصدقاء والجيران فيه في صدف لا يعرقلها كون الفراغ عاماً أو شبه عام وليس حكراً على مجموعات معينة.

فيما يلي سننظر في هذا الانتقال، وما طرأ على الفراغ العام في ظلّ محاولة الأفراد والروّاد الجدد تطويعه للحفاظ على ما أمكن من نشاطاتهم وعاداتهم. فهل تمّ تطويع الفراغ ليمكن

اعتبار الأدائيّة الحضرية ضمن عينة الدراسة مسرحاً حضرياً؟ أم أنّ الفراغ قام بتطويع نشاط الأفراد، وعليه فلا يمكن اعتبار الأدائيّة الحضرية في هذه الحالة مسرحاً حضرياً؟

كما سيتم تحليل الصور المأخوذة من مرحلة المراقبة والتوثيق ضمن الإطار العملي، وتعريف مصادر الإضاءة ضمن المشهد في عدد من الصور لتشكيل صورة ذهنية أوضح عن الجوّ العام ضمن الفراغات في ساعات بعد الغروب، كما توفر المعلومات عن مصادر الإنارة في الواقع المعاش. بشكل أساسيّ، وبالإضافة للضوء العام كحاضر أو غائب،58/

تم تعريف مصادر الإنارة التالية ضمن عيّنة الدراسة: ضوء من كشّافات السيارات المارّة، ضوء من إنارة تابعة لبناء سكني (إنارة الفراغ الشبه خاص التابع للبناء)، ضوء من إنارة المنازل (أي الضوء الظاهر من نوافذ المساكن الخاصة للأفراد)، ضوء من إنارة المحلات أو الأكشاك، الضوء الذي يحمله الأفراد معهم سواء بيل أو كشاف/ فلاش هاتفهم المحمول، بالإضافة لضوء القمر).

A - الفراغ العام

يقصد بذلك الشوارع والأرصفة على جانبيها، كما يشمل هذا النوع أيضاً الحدائق. من خلال المشاهدات يمكن تمييز نشاط الأفراد الأساسيّ نوعاً ما من خلال ما بحوزتهم من أكياس تمّ تبضّعها حديثاً، يتمّ لحظها خصوصاً عند استخدامهم الحدائق ومواقف السيارات التي لها منفذان كطريق مختصر للقدوم من المنزل وبالعودة إليه. كما يقوم عدد أكبر من الأفراد بالمشي كرياضة على طول الشارع العام في ساعات بعد الغروب وقبل حلول الظلام، وفي الأيّام الدافئة نسبياً عوضاً عن أيام البرد الشديد والأحوال الجوية القاسية. فالمشي للتنزّه أو كنوع من أنواع الرياضة يتأثّر بالظروف المحيطة كما يتأثر بصفات البيئة المحيطة، حيث نلاحظ هذا النوع من النشاطات مثالاً لدى الأفراد القاطنين ضمن مناطق تتوافر فيها مرافق مناسبة للأنشطة الاختياريّة كشوارع عريضة وهادئة نسبياً. ويمكن ملاحظة الأفراد الذين يسيرون مع أطفالهم مع مرطبات أو طعام ما، ومجموعات الشباب بجوار الأكشاك بانتظار من يعدّ لهم مشروباتهم، تندرج هذا الأنشطة ضمن التصنيف الثاني، أي النشاطات الاختيارية. وقد نشهد أفراداً يلتقون بأفراد يعرفونهم بالصدفة، ليقفوا بعدها لفترات مختلفة يتجاذبون أطراف الحديث بعد الاطمئنان على الأحوال، وتعتبر هذه الصدف على اختلاف تفاعل الأفراد معها مثالاً لتصنيف الأنشطة الثالث أي الأنشطة العفوية.

في غياب الإنارة ليلاً، تقل فرص حدوث تلك الصدف لصعوبة تعرف الأفراد إلى الوجوه من حولهم. فالقادم من الكتل الخدمية مروراً بالشارع العام يمر ضمن الحديقة دون أن يبصر بوضوح نتيجة التباينات الحادة للضوء التي يصعب على العين التأقلم معها. ويسود هذا الحال في شوارع المدينة، فالمرور بالشوارع والمناطق غير المنارة بعد أن يكون الأفراد قد ساروا بجوار السيارات المارة وكشافاتها شديدة الإنارة يجعل من التجربة الصعبة أكثر صعوبة فيقتصر تركيز الأفراد على إبصار موقع خطوهم بعيداً عن محاولة التركيز في وجوه المارة - ما لم يكن الدافع لذلك مرتبطاً بشعور الفرد بالأمان.

- **الشارع الرئيسي**

من مشاهدات الإطار العمليّ نلاحظ مصادر الإنارة البديلة في ظلّ غياب إنارة الشّارع، حيث تضفي إنارة مداخل الأبنية ووجائبها على طرف الرّصيف تأثيراً يعزّز خيال النباتات التي تحجب وصول الضوء إلى الرّصيف بشكل مفيد للمارّة إلى حدٍّ ما. تتناوب السيارات على الطّرف الآخر ليتخلّل ضوء الكشّافات السيّارات المركونة إلى جانب الرّصيف وإن لم يكن صفّ السيّارات المركونة مرصوصاً بما يكفي، فإنّ من المفيد تجنّب النّظر المباشر إلى الشّارع للتقليل من التّعب البصريّ في موازنة الرّؤية بين حدّتي وجود الإنارة وعدمه... في حين تبقى الأكشاك مصدر النّور على الأفق القريب ونقط علام أكثر وضوحاً مقارنة بأيّ نقطة علام تبتلعها الظّلمة في ساعات اللّيل.

1.6 - التحليل رقم (1)

2.6 - التحليل رقم (2)

نلاحظ من التحليل رقم (2) مقطع الشارع وما يحدّه من الجانبين، حيث عموماً يحدّ المشاة على الرّصيف الواسع صفٌّ من السيّارات المركونة وحديقة -وجيبة- غير مسوّرة أو مسوّرة لبناء سكنيٍّ مجاور. يساهم مسرى السيّارات المركونة في إبعاد المشاة عن ضجيج الشّارع نوعاً ما، كما تساهم الأرصفة العريضة أيضاً في خلق مسافة أمان بين السيارات المتحرّكة والمشاة وأطفالهم.

3.6 - التحليل رقم (3)

يوضّح لنا التّحليل رقم (3) العلاقة الفراغيّة بين الشّارع العام، والمحالّ ضمن هذه الكتلة الخدميّة، وموقف السيّارات (a) الّذي يعلو الكتلة الخدميّة. بالرغم من اتّساع الرّصيف وتراجع الكتلة الخدميّة عن الشّارع الرّئيسي بضعة أمتار تبقى هذا المنطقة من المناطق الأكثر ازدحاماً في ساعات المساء، حيث توفّر المحالّ عدداً من المقاعد لروّادها المشاة في انتظار طلباتهم من

وجبات ومقبّلات سريعة التّحضير. يفضّل بعض الأفراد قضاء وقتهم أو تناول وجباتهم ضمن هذا الفراغ، في حين يفضّل البعض السير لأعلى الكتلة. بشكلٍ عموديّ على الرصيف تقف السيارات لاستلام حاجاتهم وطلباتهم ضمن فترات زمنيّة مختلفة، فينتظر الأفراد ضمن سيّاراتهم في حين تتابع السيّارات المرور خلفهم ضمن الشّارع في مسرى واحد يتعطّل مع حركة السيّارات بالتفاعل مع المحالّ ضمن الكتلة.

4.6 - التحليل رقم (4)

5.6 - التحليل رقم (5)

قد يكون من مؤشّرات وجود التيّار الكهربائيّ العام: ازدياد شدّة الكشّافات ومصابيح الأبنية وأعدادها، وإنارة مصابيح بدرجات لونيّة أكثر دفئاً (على عكس أضواء الـLED التي يميل نورها إلى النور الأزرق)، بالإضافة لضوء الشّارع العام ضمن المنصّف بين اتّجاهين السيّارات. يبلغ التّباعد بين أعمدة إنارة الشّارع أكثر من عشرة أمتار، كما يعلو لقرابة الثمانية أمتار، الأمر الذي

يجعل من تأثير إنارة هذه الأعمدة مفيداً لتخفيف حلكة الظلام، لا تمييز ملامح الوجوه المارّة أو عثرات الرّصيف.

- **الأكشاك**

ضمن الشارع العام تساهم الأكشاك بما توفره من إنارة للفضاء العام وما تسببه من حركة سير ومشاة بزيادة الشعور بالأمان عند المارة. وباتت رموزاً وعلامة على طول الشارع، ونقطة لتجمّع الأفراد والتقائهم. كما باتت وجهة رئيسية للعديد من الأفراد حيث يتزودون منها بما يرغبون (بشكل أساسي سجائر ونوع من أنواع القهوة المتوفرة ضمن الكشك) ثم يجلسون في مكان ما ضمن الفراغات المجانية حولهم. وبذلك يمكن تشبيه ثنائية الكشك والفراغ المجاني العام أو شبه العام بمطبخ وطاولات الكافيه.

من المقابلات، تم التنويه لفكرة قصد الكشك كوجهة ضمن شارع ثانوي معين لما يوفره من خدمات ولموقعه الاستراتيجي على شارع ثانوي وعريض نسبياً:

«في مكان بالشارع يلي بين الإطفائية ومطعم ريد روز -مقابيل مطعم لومبير القديم اذا عرفتيه- هون صار من طقوس شباب المشروع انو يصفوا سياراتن وينزلوا بالصيف ممكن يقعدوا ع طبون السيارة او نحنا مثلا منجيب معنا كراسي وطاولة وسيران حلاوة المكان كان إنو في كشك مخدَّم وفي سيارة مشروبات (حاليا انمنعت).»

وبتحديد السؤال عن الإنارة أجاب:

«الضو أساساً جاية من الكشك ونحنا عم نعد جنب الكشك مشان التخديم والضو وبس تطفي الكهربا صرنا نجيب ضو شاحن من بيوتنا بس طبعاً بدون سيارة لا صيف ولا شتا بتزبط القصة... بالشتا منقعد بنفس المكان بس ضمن سيارة وحدة أو سيارتين.»

- **الفراغات التي تعتمد على المركبات**

تتناسب كثافة ارتياد الأفراد للمناطق العالية من سفوح الجبال في المدينة التي توفر إطلالة مع درجات الحرارة، فمع ارتفاع دراجات الحرارة يزدحم الرصيف ضمن الشارع المدروس بالأفراد

من شرائح اجتماعية وعمرية أوسع يجمعهم امتلاكهم لمركبة (سيارة أو دراجة نارية) تمكنهم من الوصول للشارع برفقة معدات «السيران» أو «الطلعة». تبرز أهمية المركبات الخاصة في هذه الحالة لبعد هذه الأمثلة من الشوارع عن مسار النقل العام مسافات طويلة ومنحدرة من المضني الوصول إليها سيراً مع أي عتاد أو أشخاص كالكبار في السن، وذوي الاحتياجات الخاصة والأطفال.

6.6 - التحليل رقم (6)

تتضح مصادر الإنارة في المشهد في الشكل (6) حيث تغيب الإنارة عن الأعمدة الرئيسية وتقوم السيارة/ الفان المركونة بشكل شبه ثابت في هذا الموقع من الشارع بوظيفة مزدوجة؛ فهي تزوّد الشارع بالإنارة المطلوبة، كما توفّر لروّاده خيارات من المشروبات الباردة والساخنة على حد سواء.

7.6 - التحليل رقم (7)

8.6 - التحليل رقم (8)

9.6 - التحليل رقم (9)

لوحظ في ساعات وصل التيار الكهربائي اختصار الوصل على الأعمدة المجاورة للمباني السكنية. مع ترك الجزء من الشارع الذي لا يحده من الجهة المقابلة سوى جرف بسيط بلا إنارة عامة. في الشكل (9) أيضاً نلاحظ مجموعة من الشبان يجلسون ضمن الصندوق الخلفي لسيارتهم. ومن الملاحظ استخدام هذا الحل لتوفير مقاعد للجلوس بطريقتين: فقد يختار الأفراد

الجلوس ضمن الصندوق بعد ركن السيارة بشكل موازٍ للشارع، في حين يقوم آخرون بركن سيارتهم بشكل عمودي على الشارع ليكون صندوق السيارة مواجهاً للإطلالة مباشرة كما في التحليل رقم (8).

10.6 - التحليل رقم (10)

ضمن الشكل (10) تتضح بعض طرائق استخدام الأفراد للفراغ على جانب الشارع. تعود السيارة 2 للعائلة 1، ونلاحظ أنّ العائلة اصطلحت من الرصيف قرب سيارتها فراغاً زوّدته بحلقة

من المقاعد القابلة للطيّ، كما أنارته بوساطة كشّافات سيارتها لتقليل اعتمادها على السيارات المارّة وتوفير إنارة أكثر استقراراً. بكل الأحوال في المشهد تمرّ السيارة 2 من الشارع لتضيف لمصادر الإنارة ضمن الشارع مصدراً لحظياً.

11.6 - التحليل رقم (11)

12.6 - التحليل رقم (12)

الحدائق

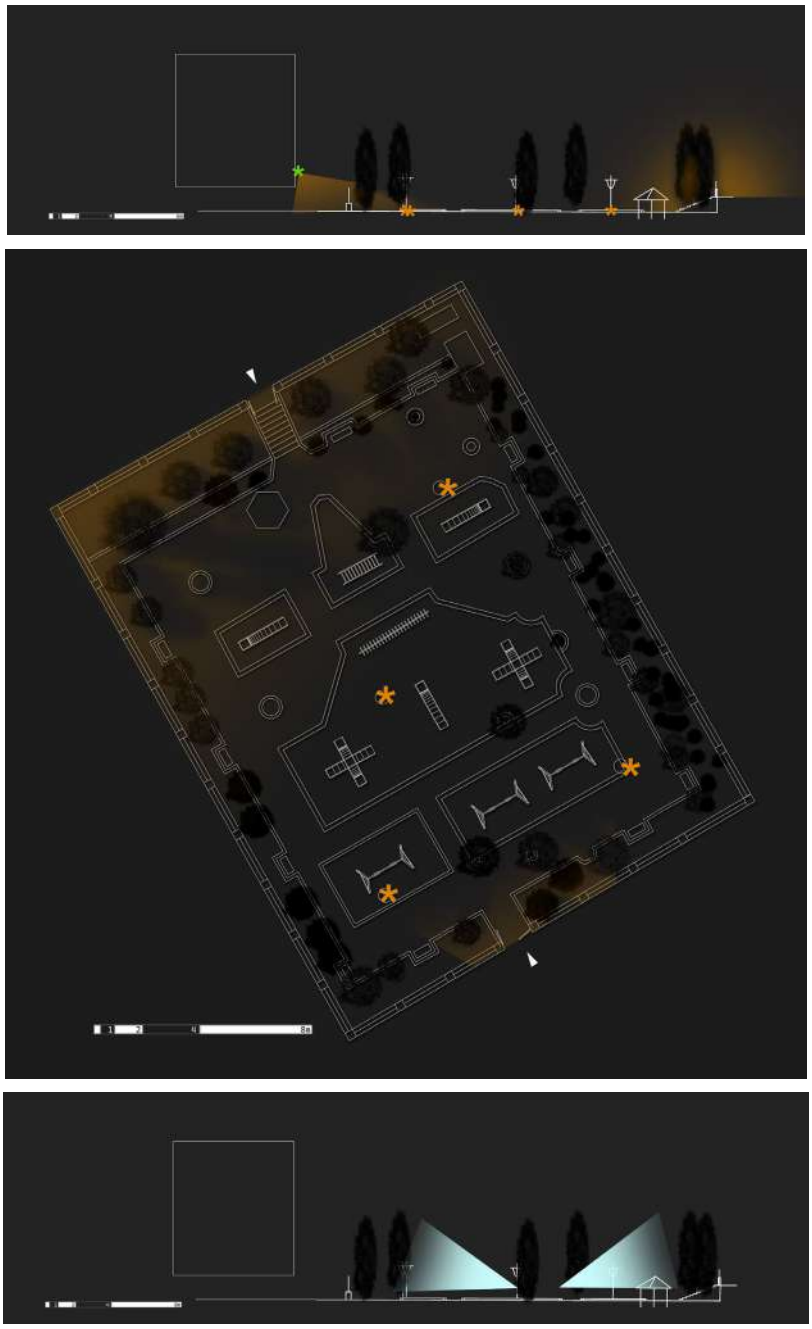
تشغل حديقة أسمر مساحة 1,421 متراً مربعاً وفيها أربعة أعمدة إنارة يغذيها، حسب المسلمات، التيار الكهربائي العام. لكن من المشاهدات وجدنا أن لا منير للحديقة في ساعات المساء إلا ضوء كشّاف تم تركيبه من قبل البناء المقابل لينير منفذ/ مدخل الشارع الفرعي، أما منفذ الشارع الرئيسي فيستفيد مما تيسر له من إنارة الشارع وإنارة الكشك المجاور. ليبقى داخل الحديقة الذي ينخفض عن مستوى الشارع الرئيسي قرابة العشر درجات مناراً بضوء القمر وحسب، إضافة لومضات مؤقتة وسريعة من كشافات السيارات المارة في الشارع العام والشارع الفرعي على جانبيها. يبعد الكشك، الذي يضئ الفضاء من جهة الشارع العام عند مدخل الحديقة الرئيسي بضعة أمتار، كما تشاهد أنوار المحال ضمن الكتلة الخدمية المجاورة على الطرف المقابل للشارع. لذا فإنّ العابرين من خلال الحديقة اختصاراً للوقت والمسافة، كما المشاة في الشارع الرئيسي، غالباً ما يستعينون بإنارة هاتفهم للتخفيف من حالة فروق الإنارة الشاسعة. في الوقت الذي قد يجد شخص جالس في الحديقة من دون أي إنارة أنّ ضوء القمر كافٍ نسبياً ليكشف المرء ما حوله وسط الحديقة. بشكل مماثل يقصد البعض الحدائق مساءً للاستفادة من الخصوصية التي يوفّرها غياب الإنارة.

«في حديقة أسمر. راح أسمر وضلت لامة نفس الكروب. أسمر هو كلب كان كتير صاحبه بيحبه. عمل كافيه بالحديقة نفسها وصاروا رفقاتو بيعتمدوها مكان قعدة. مو كافيه يعني سيارة نسكافيه وتوابعها. مات أسمر بفترة الكوفيد. بس ضلت الحديقة وضلو العالم تبعها بينزلوا لهنيك وبياخدوا قهوتن من الكشك.»[1]

من المشاهدات، لوحظ أنّ الكشك داخل الحديقة المشار إليه بـِ»سيارة نسكافيه» في مقابلة أجريت مع أحد الشباب القاطنين في منطقة مشروع دمر، مغلقٌ منذ زمن بعيد، في حين بقي روّاد الحديقة من فئات عمرية شابة نسبياً. تختلف الأسباب التي قد تدفع شخص أو مجموعة من الأشخاص لقصد هذه الحديقة؛ فهي صلة وصل بين الشارع الرئيسي وشارع فرعي، وعليه

(1) من حوار مع الشاب ع. ف. الذي كان من سكان منطقة مشروع دمر وانتقل للسكن منذ سنة إلى منطقة أخرى في دمشق. (آذار 2024)

فهي ممرّ للمشاة وطريق مختصر. يتم الدخول من الشارع العام عبر عدة درجات نزولاً، وعليه فإنّ لهذه الحديقة بالرغم من صغر مساحتها نسبياً جوّاً خاصّاً ساعد في تكوينه أشجار الحديقة اللواتي يسهمن في حجبها بصريّاً عن الأبنية المجاورة والمشاة في الشارع. تصميميّاً فإنّ توضع كراسي الحديقة الموزعة في جيوب ضمن حوض النبات المحيطي ساهم في تشكيل هذه الصفة؛ فمساءً لن تلاحظ وجود شخص أو مجموعة من الأشخاص على أحد الكراسي المحاطة بالنباتات ما لم يكونوا قد أشعلوا مصابيح هواتفهم أو تحدّثوا على الأقل. يُلاحظ نهاراً زجاجات المشروبات على اختلاف أنواعها حول كراسي الحديقة بالإضافة للكثير والكثير من أعقاب السجائر وقشور البذور المحمّصة، لكن ليس لهذا الجانب من الإهمال أيّ أثر ليلاً، فيبقى غياب الإنارة الصفة الأبرز ضمن هدوء هذه الحديقة...



13.6

الأشكال رقم (7: a – b - c) مسقط يحدد أماكن وجود أعمدة الإنارة ضمن الحديقة المدروسة وتسرب الضوء إليها من خارجها،

كما يوضح المقطع اختلاف مستويات الأرض ومصادر الضوء. 2024 - شام العلبي

14.6 - التحليل رقم (13)

15.6 - التحليل رقم (14)

16.6 - التحليل رقم (15)

يظهر في هذا المقطع الأدراج المؤدية نزولاً إلى «حديقة أسمر» من الشارع العام، في حين نلاحظ أنّ المنفذ الثاني للحديقة على منسوب الشّارع الفرعيّ والبناء المقابل له نفسه. من المقطع نلاحظ امتداد الأفق ضمن الحديقة ومحدوديّته مقارنة بالفراغات الشبه عامة التي تمّت دراستها نتيجة للأشجار العالية ضمن الحديقة، الأمر الذي يؤدّي تباعاً لدرجات أخفض من الضجيج ضمن الحديقة.

من الضروري دراسة علاقة الحدائق والمساحات الخضراء ضمن المناطق السكنيّة مع مفهوم الأمان بشقّيه كما مرّ سابقاً ضمن البحث. حيث لشعور الفرد بالأمان ضمن بيئته تأثير على صحته الذهنية، كما له تأثير إيجابي على حياة الأطفال ونموّهم، بالإضافة أيضاً لتماسك النسيج الاجتماعي ضمن الحيّ، [28] (Ayala-Azcárraga, Diaz, Zambrano, 2019). في السياق المحلي، يزيد غياب الإنارة عن الحدائق في ساعات المساء نتيجة انقطاع التيار الكهربائي ليلاً من شدة هذه الضرورة. كما تعاني العديد من الحدائق، والمرافق، والفراغات العامة عموماً من تأثيرات نظريّة النافذة المكسورة، فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر ألعاب الحديقة المكسورة، وسلال المهملات الممتلئة كما مخلفات الأفراد التي تبدأ تهترئ في مكانها...

بالنظر إلى الفراغ العام، يمكن اعتبار الأكشاك بالإضافة لمركبات الخدمة المتنقلة أو الثابتة، كما في الصورة (11) (12) (13) (14) من الإطار العملي، أمثلةً عن تطوّع الأفراد للفراغ من حولهم لتلبية احتياجاتهم اليوميّة، فهي منشآت لم تكن ضمن التصاميم الأساسيّة على طول الشّوارع، لكن أصبحت سائدة وبشكل قريب إلى المسلّمات ضمن عيّنة الدّراسة. ويمكن بشكل مماثل اعتبار التطويع في الشارع العام مقتصراً على استخدام الأفراد لكشّافات أجهزتهم المحمولة لإنارة طريقهم، وإحضار روّاد الشارع المطلّ على منطقة مشروع دمّر لعتادهم من مقاعد ومصادر إنارة مع ما يطيب لهم من أطعمة ومشاريب كشكل من أشكال التطويع المؤقّت للفراغ، تلك التي تزول برحيل الأفراد دون أثر على البيئة المبنية.

تتنوع مفردات الفرش العمراني ضمن الفراغ العام، حيث توجد المقاعد العامة كتلك المقابلة للمحال في الجزيرة السابعة. بشكل دخيل تعد مولدات الكهرباء التي تثبتها المحال على الرصيف من المفردات ذات التأثير السمعي والشمي بالإضافة للبصري. وعلى اختلاف مصادر الضوء الملاحظة تختلف المفردات والأدوات، وباختلاف احتمالات الأمثلة السابقة تختلف تجربة الأفراد، وعليه يتأثر أداؤهم وتؤثّر البيئة المبنيّة حولهم على صحتهم النفسية كما الجسدية.

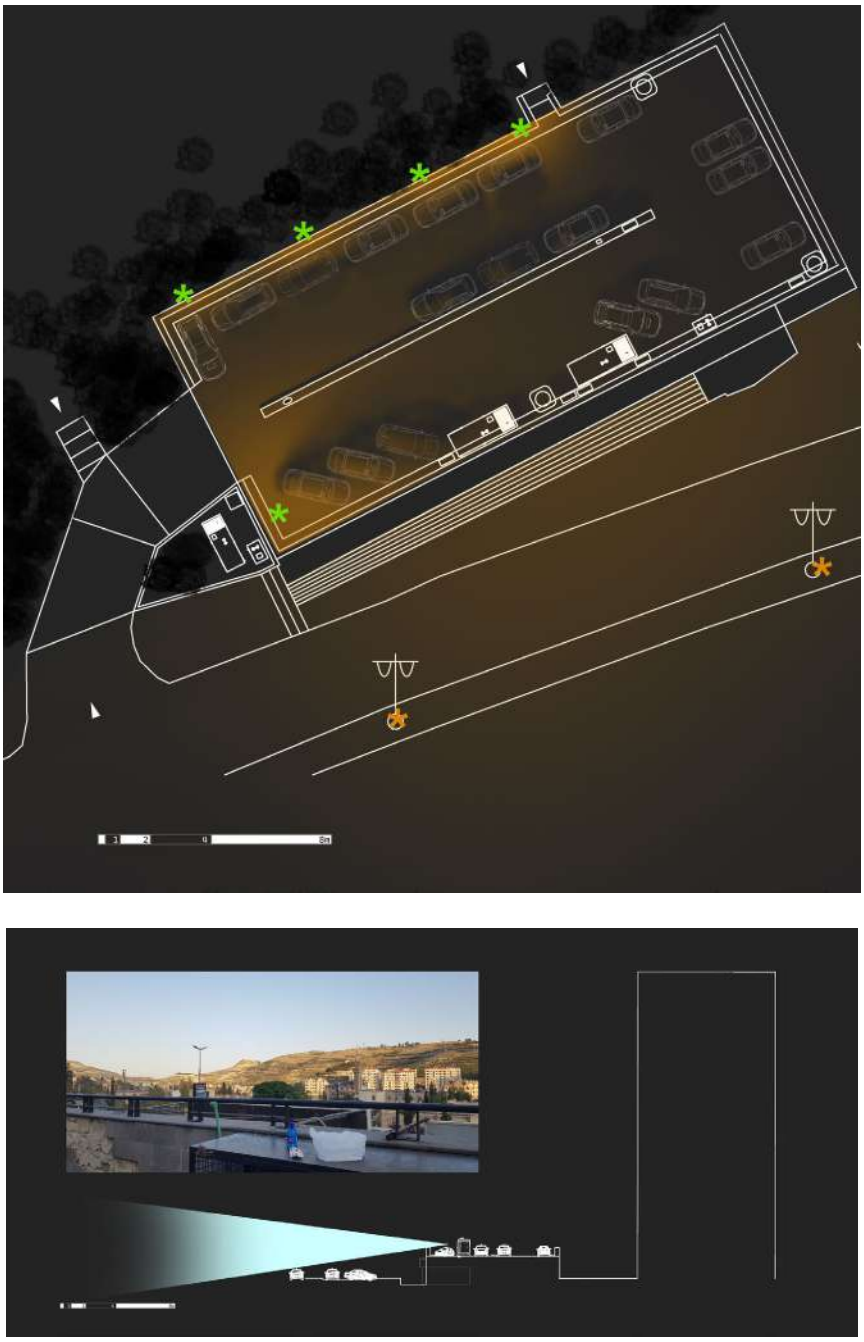
وأخيراً وبالإسقاط على اشتراطات اعتبار الفراغ آمناً، تعتبر الأرصفة والشوارع ضمن عينة الدراسة فراغات ذات نفوذية عالية، لا تحوي عموماً أماكن وزوايا غير مكشوفة، كما أنها واسعة فلا يشعر المرء بأنه محاصر ضمنها. يعود هذا الشعور لنسبة اتساع الشارع الرئيسي مقارنة بارتفاع الأبنية من حوله. أخيراً، يتغير إدراك الأفق من ساعات النهار إلى ساعات الليل، كما يعتمد على قدرة الأفراد على الإبصار. لكن، يعتبر الشارع الرئيسي ضمن عينة الدراسة وكذلك الجزء

المدروس من الشارع ضمن الجزيرة 16 فراغات ذات أفق ومحور بصري ممتد. يعتبر هذان الشارعان محاور شبه خطية - كما في مبادئ تصميم [3] الـ TOD. وعليه، يمكن الاستدلال على تحليل شعور الأفراد نسبياً بالأمان ضمن عينة الشوارع المدروسة. بالمقابل، عند إسقاط اشتراطات الأمان على الحديقة المدروسة نجد فيها زوايا وأماكن غير مكشوفة، ساعد في تشكيلها غياب الإنارة وتصميم الحديقة، لكنها ذات نفوذية جيدة باعتبار لها منفذان. أما عند تحليل الأفق فنجد أنّ اختلاف منسوب الحديقة عن منسوب الشارع العام، ووجود العديد من الأشجار العالية حولها فاقم من تأثير العتمة عليها، وقام بحجب الأفق نسبياً على المارّين أو قاصدي الحديقة، الأمر الذي يؤثّر سلباً على انطباع الأفراد والسكّان عن الحديقة المدروسة كفراغ آمن.

B - الفراغ شبه العام

نقصد هنا بالفراغ شبه العام مواقف السيارات ضمن عيّنة الدراسة المكانية. حظي العديد من تلك المواقف على إطلالة مميزة لأفق ممتدّ بين مباني المنطقة المتباعدة، نتيجة لاختلاف منسوب الأرض. كما زادت شعبية بعضها بسبب خلوّ محيطها من كثافة الأشجار التي تحجب الأفق (كما في حالة الحدائق). في العديد من الحالات حملت هذه المساحات وظيفة المساحات التقنية للوظائف الخدمية المجاورة لها. كمولّدات الكهرباء ومراوح أجهزة التبريد التي وبالرغم ممّا تضيفه للفراغ من تلوّث سمعي في ساعات انقطاع التيار الكهربائي (صوت المولدات والمراوح) وخارجها (صوت مراوح المكيفات) تبقى ضرورة يدرك الجميع ارتباطها بحصولهم على حاجيّاتهم من المحالّ المجاورة... فتجد الأفراد يجلسون بجوار إحدى المولّدات التي استحلّت واجهة موقف السيارات فوق السوق الخدمي في الجزيرة السابعة على سبيل المثال لا الحصر.

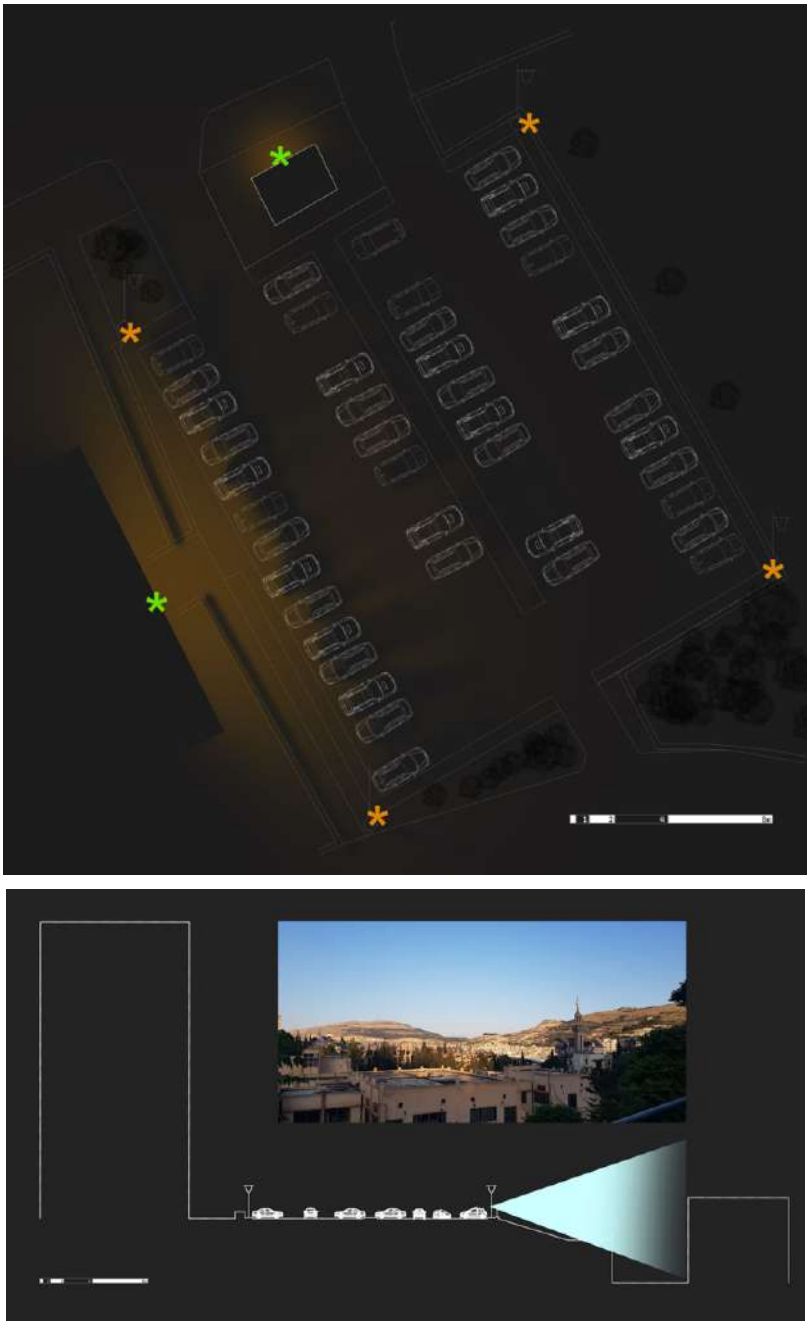
يوضح الشّكل (8) مقطعاً في الشارع العام يبيّن إطلالة موقف السيارات (a) المكشوف أعلى المحال التجارية وأمام بناء برجي. كما نلاحظ في المخطط مولدات كهربائية لتخديم المحال أسفل الموقف. نلاحظ أيضاً أعمدة الإنارة العامة، المرمّزة (*) باللون البرتقالي، كما كشافات الإنارة التي تمّ تركيبها من قبل أهل البناء المجاور والمرمّزة باللون الأخضر. كما يوضّح المخطّط توزّع الإنارة ضمن الفراغ مساءً، بالإضافة للمنافذ من وإلى الموقف.



17.6 - الشكل رقم (8) مسقط يحدّد أماكن وجود أعمدة الإنارة ضمن الموقف (a) المدروس وتسرب الضوء إليه من خارجه، كما يوضح المقطع اختلاف مستويات الأرض وجهة وإطلالة الموقف. 2024 - شام العلبي

18.6 - التحليل رقم (16)

نجد في الشكل (9) مقطعاً يوازي الشارع العام يوضّح إطلالة موقف السيارات (b) المكشوف مقابل المحال التجارية. بين بناء سكني برجيّ ومدرسة تقع على منسوب أخفض. نلاحظ أعمدة الإنارة العامة المرمّزة (*) باللون البرتقالي، كما كشافات الإنارة التي تمّ تركيبها من قبل أهل البناء المجاور والمرمّزة باللون الأخضر. كما يوضّح المخطط توزّع الإنارة ضمن الفراغ مساءً.



19.6 - الشكل رقم (9) مسقط يحدّد أماكن وجود أعمدة الإنارة ضمن الموقف (b) المدروس وتسرّب الضوء إليه من خارجه، كما يوضّح المقطع اختلاف مستويات الأرض وجهة الموقف وإطلالته. 2024 - شام العلبي

20.6 - التحليل رقم (17)

21.6 - التحليل رقم (18)

تتأثّر مواقف السيارات المكشوفة بشكل غير مباشر بالتطويعات/ التغيرات التي تطرأ على الفراغات من جانبيها، أي الفراغ العام والفراغ شبه الخاص. كما نلاحظ حرص قاطني الأبنية المجاورة للمواقف بإناراتها. الأمر الذي يعود لرغبتهم بالحفاظ على سياراتهم المركونة كما الحد من النشاطات غير المرغوب فيها، تماشياً مع النظرية النافذة المكسورة. كما جذبت مواقف

السيارات المكشوفة مولدات الكهرباء التابعة للمحال المجاورة كحلٍّ أنسب في بعض الحالات من تثبيت هذه المولدات على الرصيف.

بالإسقاط على اشتراطات الأمان فإنّ لكلا الموقفين المدروسين منفذينِ أو أكثر، كما لا يجاورهما أشجار عالية تنشأ زوايا غير مكشوفة - بالرغم من اعتبار المسافات بين السيارات المركونة أماكن غير مكشوفة وقد تهدّد شعور الفرد بالأمان ضمن الموقف - وأخيراً فإنّ هذين الموقفينِ يتمتعان بأفق واضح، ما يساهم مع العوامل السابقة في تحقيق نسبة عالية من الشعور بالأمان. يجدر الذكر بأنّه لا تتمتع جميع مواقف السيارات المكشوفة ضمن عيّنة الدراسة بنسب مشابهة، ومنه يبقى بعضها وظيفيّاً بعيداً عن التطويع واستضافة أنشطة الأفراد.

C - الفراغ شبه الخاص

مع غياب الإنارة ليلاً لساعات طويلة بدأ سكّان الأبنية بإيجاد حلول شخصيّة لمنازلهم. اعتمدت الحلول بشكل رئيسي على مصابيح LED التي بدورها تعتمد على البطاريات التي تشحن خلال ساعات تغذية الكهرباء، في الوقت الذي عطل غياب الوقود وارتفاع سعره عمل مولّدات الأبنية إن وجدت في المقام الأوّل. وسرعان ما تمّ تذكير الأهالي بضرورة إيجاد وسائل إنارة فعّالة ومجدية اقتصادياً للاستعاضة عن المصابيح التي سبق استخدامها لإنارة مداخل الأبنية غلب التركيز فيه على داخل وجيبة البناء (الفراغ الشبه خاص) على حساب الشّارع المحيط بالمبنى (الفراغ العام). كان ذلك نتيجة لقصص وروايات عن حوادث سرقة سيارات وإضرار بالممتلكات المركونة في جوار المبنى والعائدة لقاطنيه. وعليه تم تركيب كشافات بارتفاعات وأنواع مختلفة ساهمت في إضاءة الفراغ شبه الخاص (وجائب الأبنية ومداخلها) بالإضافة للشوارع الفرعية ومواقف السيارات المكشوفة والمجاورة التي تستخدمها الأبنية. ليتم بذلك الاستعاضة، ولو بشكل قليل، عن إنارة الطرقات العامّة وظهور الإنارة الخاصّة في الفضاء العام (الشوارع) والشبه عام (مواقف السيارات المكشوفة).

وبالرغم من القدرة على تمييز كشافات الإنارة الخاصة سواء تم تركيبها على جدار البناء الخارجي أو على عمود الإنارة العام - مع الإبقاء على تمديداته الخارجية- فإنّه من الصعب

الإقرار دوماً بمصدر التيار الكهربائي الذي يغذّي الكشّاف في ساعة معينة؛ وذلك لاحتمال حاجة عمود الإنارة العام للصيانة أساساً، أو لأنّ توصيل الكشّاف غير منفصل قطعاً عن التيار الكهربائي الأساسي.

وعليه نجد أنّ الفراغ شبه الخاص من أكثر الفراغات الخاضعة لتطويع المستخدمين، فقد طرأ على أغلب الأبنية ضمن عينة الدراسة تعديلات وإضافات من عتاد إنارة استجابة للأدائية ضمن هذا الفراغ. تنوعت هذه التعديلات باختلاف الوضع الاقتصادي لقاطني البناء واختلاف جدية ربطهم إنارة مدخل البناء والوجيبة حول البناء بأمان وسلامة ممتلكاتهم وعائلاتهم كما سهولة التنقل في الظلام الدامس.

ختاماً نجد أنّ غياب الإنارة العامة ضمن المدينة يرجع إلى مسبّبينِ: الأول، انقطاع التيار الكهربائي. والثاني، عدم عمل أعمدة الإنارة الموجودة أساساً. وعلى اختلاف الأسباب، يتكامل تغييب الضوء مع عوامل فراغيّة تم التطرق لها واجتماعية لم يتم التطرق لها تؤدّي جميعها لشعور الأفراد بالأمان ضمن فراغ ما بصرف النظر عن كون هذا الشعور مبرراً أم لا. ففي حين تعتمد مقاييس الأمان للفراغ على معدلات الجريمة ضمن المنطقة المدروسة، يتأثر شعور الأفراد بالأمان بعوامل لا تعتمد اعتماداً جازماً على إحصاءات معدلات الجريمة...

كمان نلاحظ تطويعات سلوكية سبّبها الفراغ العام وظروفه على حياة الأفراد، وبشكل مماثل نلاحظ تطويعات فراغية ووظيفيّة اصطلحها الأفراد واعتمدتها مجموعات الشّباب ضمن الفراغات العامّة استجابة لمتطلبات حياتهم واحتياجاتهم. فعلى الرغم من عدم توافر شروط المسرح على جميع فراغات المدينة العامة، تمكنّا من توصيف سلوكيات الأفراد وملاحظتها بمنظور جديد بالاستفادة من نظريات الأدائية الحضرية.

كما تم توثيق أمثلة عن التغيرات الوظيفيّة التي طرأت على الفراغ العام بصفاته المعهودة في إطار عملي سعى للوضوح والصراحة، حيث يشاد الذكر بأنّ جميع الصور في الإطار العمليّ لم يطرأ عليها أيّ تعديل تقني، فهي مثال صريح للحياة ضمن عينة البحث.

7. الخاتمة

إذن، بالعودة إلى نقطة الانطلاق في هذا البحث، ما الفضاءات العامة التي يمكن للأصدقاء أن يتناولوا فيها سندويشة الشاورما مساءً في ظلّ غياب كامل لإنارة الشوارع؟ نعتقد أنّ الإجابة تتصل بعمق مع طبيعة المساحات المحيطة بها، وكيفيّة تحوّلها وتكيفها مع انقطاع الكهرباء. ففيما يتعلق بسندويشة الشاورما، قد توفر الأرصفة على طول الطريق الرئيسي، أو مواقف السيارات ذات الواجهة المباشرة عليه، إضاءةً كافية بفعل حركة المركبات المتواصلة بين الساعة الثامنة مساءً والحادية عشرة.

ومع ذلك، فإنّ ما استخلصناه من هذا البحث والرصد الميداني هو أنّ الإضاءة والزمن ليسا العاملين الوحيدين المؤثرين؛ ثمة علاقة معقدة بين طبيعة النشاط والحاجة إلى إضاءة سينوغرافية تلبّي متطلباته. فالكشك المعروف بمشروباته الساخنة والقهوة، يقدم جزيرة ضوئيّة تنبثق منها فضاءات مختلفة تماماً عن فضاء موقف السيارات. وبين هذين الفضاءين يمتد عالم متنوع من الإضاءات بقواعد وأجواء متعددة، تجذب طيفاً واسعاً من الأفراد أو المجموعات، بدءاً من العشاق الباحثين عن فسحة بعيدة عن الرقابة الاجتماعية، وصولاً إلى الأصدقاء الذين يتجوّلون بعد صلاة العشاء في الجامع المجاور.

على الرغم من أنّ معظم هذه الديناميات الاجتماعية والحضرية التي سعينا لتوثيقها هي عبارة عن أنشطة أو عروض جذبها السينوغرافيا والإضاءة التي وجدت وتشكّلت بفعل المدينة على مدار العقد الماضي – إضاءات بديلة ودخيلة على الفراغات شبه العامة وشبه الخاصة – إلّا أنّنا تمكنّا أيضاً من توثيق بعض الحالات التي أظهرت مقاومة وإرادة من قبل الشباب لمواصلة أنشطتهم مع توفير إضاءة ذاتية خاصة بهم. بدءاً من مجموعة من الأصدقاء الذين اختاروا

الجلوس والتحدث في حديقة مظلمة تماماً، مستخدمين فقط أضواء هواتفهم لتشكيل مساحة عامة محدودة داخل بحر من الظلام، إلى مقهى سيارة الفولكس فاغن (رسم ص35) الذي تحوّل إلى نقطة جذب في شارع مظلم بعيداً عن الشارع العام، وصولاً إلى الأفراد الذين يوقفون سياراتهم في الجزيرة 16 ويتركون أضواء السيارة تضيء المشهد بما يكفي لتحديد مساحة نشاطهم التي تحتضن أداءهم في حضرة إطلالة على المدينة.

في هذه المشاهد المتنوعة، نجد أنّ الشباب لم يتأقلموا فقط مع الظروف المحيطة، بل قاموا بإعادة تشكيلها بطرائق تبرز الإرادة في تطويع الفضاءات العامة حتى في غياب العناصر التقليدية كإنارة المدينة.

فما بدأ كبحث عن أماكن معينة يمكن للأصدقاء أن يجتمعوا فيها لتناول شاورما في ظلّ وضع استثنائي ناتج عن أزمة طاقة متجذرة ومتشعبة، تحول إلى استكشاف معمق للعلاقات الديناميكية بين الناس وفضاءاتهم العامة، بين الأداء والإضاءة، بين عتبة أضواء هواتفنا وحاجاتنا. هذه العلاقات تعكس ليس فقط غريزة الأفراد للتكيف مع بيئتهم، بل أيضاً رغبتهم في إعادة تعريف هذه الفضاءات وفقاً لاحتياجاتهم الفورية والمستقبلية.

ومع ذلك، نود أن نؤكد أنّ التكيف ليس الهدف النهائي ولا الحل، ويكمن جوهر البحث في أنّه يوثق حاجة لم يتم إشباعها، وهي حاجة الأفراد والجماعات إلى أماكن عامة مجانية تشبع الرغبة في التواصل مع بعضهم البعض، أماكن يتم التفكير فيها بشكل جيد وتجهيزها بشكل جيد واستدامتها وتزويدها بالطاقة؛ لذلك يسعى الباحثون ليس فقط إلى عدم إضفاء الطابع الرومانسي على الوضع، بل أيضاً إلى التذكير بالحد الأدنى من الخدمات المفقودة في مساحاتنا وأولها الإضاءة.

فالإضاءة العامة، أكثر من كونها ضرورة وظيفيّة، تشكّل الحدود الرمزية بين الأماكن، وتؤثّر في السلوك والإدراك والتفاعل في المدن. ومع استمرار المدن في التطور استجابةً للتطورات التكنولوجية، يجب إعادة النظر في أهمية الإضاءة ليس فقط لأغراضها العملية ولكن أيضاً لدورها الرمزي في تشكيل الهويات والسلوكيات الحضرية. يجب على المخططين الحضريين المستقبليين أن ينظروا إلى الإضاءة كأداة حاسمة في صياغة المدن، ليس فقط في تصميم أماكن عامة أكثر أماناً وفعالية، ولكن أيضاً في تصميم بيئات أكثر شمولاً وذات مغزى حيث يعكس التفاعل بين الضوء والظلام النسيج الثقافي والاجتماعي للمدينة.

من خلال تطبيق المفاهيم النظرية مثل «الهيتروتوبيا» لفوكو و»تحليل الإيقاعات» لليفيبفر، حاول الباحثان ليس فقط معالجة الفراغ بكونه مضاء أو غير مضاء، أبيض أو أسود، بل أيضاً درس كل درجات الرمادية الممتدة بينهما، من أماكن بينية بعيدة عن مصادر النور لكنها ليست مظلمة تماماً، وجد فيها الباحثون مكاناً خصباً أيضاً لأداءات ونشاطات متنوعة من تناول وجبة سريعة إلى لقاءات اجتماعية أو حتى محطة هادئة لتناول سيجارة للبعض. إذ لا نعتقد بعد التحليل بأنّ فراغات المدينة ليلاً اليوم مغلقة تماماً، إلا أنّ تفاعلها مع الفراغات المحيطة يخضع لتغير مستمر في كل حالة من وجود التيار أو عدمه.

فبالعودة إلى العمل الفني للفنان الفلسطيني محمد مسلّم بعنوان: «غزة في القرن الحادي والعشرين» (ص9) والتي كانت شرارة البداية لهذا العمل البحثي المتواضع، فإنّنا الآن نؤمن بمزيد من الثقة ضرورة توسيع النطاق البحثي التوثيقي في أعمال بحثية مستقبلية ليشمل عيّنة دراسية أكبر، ورصد التأقلمات، والتحولات الاجتماعية العمرانية فيها ومقاطعتها مع السياق اللبناني والفلسطيني الحالي.

بالنسبة للتوصيات:

- استمرار نقص الطاقة الذي تجاوز الآن عشر سنوات لا ينبغي أن يتم تطبيعه، حتى إن كانت الطبيعة البشرية تقتضي التكيف. ينبغي السعي لتحقيق حلول مستدامة كجزء من خطة وطنية شاملة تتماشى مع المعايير العالمية والمستويات التي وضعتها دول العالم الحديث. إنّ الحاجة إلى حلول فعّالة للطاقة يجب أن تكون أولوية لضمان مستقبل مستدام ومتقدم.

- إعادة التفكير في الفضاءات العامة وشبه العامة واستخداماتها. من خلال دراسة جميع الحالات المتعلقة بالفضاءات العامة وشبه العامة، وجدنا أنّ برامج هذه المساحات كانت رتيبة وتخدم وظيفة واحدة فقط؛ مواقف السيارات مخصصة فقط للسيارات، الأرصفة للمشي فقط، والحدائق للجلوس في ضوء النهار فقط. ومع ذلك، لاحظنا أنّ الأفراد يجلسون على حوافّ مواقف السيارات للاستمتاع بالمشهد، والشباب يتوقفون أمام الأرصفة بجانب الأسواق والمراكز التجاريّة، كما أنّ الحدائق ذات الأشجار الكثيفة على الجوانب تجعل الأفراد يخشون حتى المرور بجانبها ليلاً.

لذلك، ينبغي إعادة التفكير في تصميم الفضاءات العامة لتكون متعدّدة الاستخدامات.

ويمكن تزويد جوانب الشوارع والمواقف بأثاث حضري مثل الكراسي والمقاعد، كما ينبغي النظر إلى الحدائق ليس فقط كمكان للجلوس، بل كمساحات ممرات مضاءة بالإضاءة المناسبة من الفضاءات المجاورة، ما يسهل عبور الناس ويعزّز الشعور بالأمان.

وفي النهاية، يمكن القول إنّ البحث في الفراغات العامة وعلاقتها بالضوء والظلام هو محاولة لفهم أعمق للمدينة ككيان حيٍّ يتغير ويتطور باستمرار. إنّ هذه الفراغات العامة تشكّل جزءاً لا يتجزأ من هوية المدينة، وهي تلعب دوراً مهماً في تشكيل تجارب الأفراد ومعيشتهم اليومية. ولذا، فإنّ فهم هذه الفراغات لا يقتصر على تحليل الأنشطة التي تتم فيها، بل يشمل أيضاً النظر في كيفية تأثير هذه الأنشطة على الأشخاص الذين يستخدمونها، وكيفية تكيفهم مع التغيرات المستمرة التي تطرأ عليها.

وبهذا نختتم هذا البحث، ونحن ندرك تماماً أنّ ما توصلنا إليه هو مجرّد بداية لرحلة طويلة من البحث. ننتهي من هذا البحث وهذه المدن ذاتها التي نسعى لدراسة مساحاتها وفراغاتها يوماً ما، قد طغى عليها شبح الحرب مجدداً. إلّا أنّنا نؤمن بالأمل وبإنسانيتنا، ومهما كان حجم كومة الرّكام، وكثرة أنقاض الحرب وحجارتها، ستنمو دائماً البذرة، غصناً أخضر نحو النور.

8. المراجع

1. الدومري. الدومري: مهنة تراثية اغتالها مصباح أديسون. الخليج [online]. 2024. Available from:
[https://alkhaleej.ae/ملحق/«الدومري»-مهنة-تراثية-اغتالها-مصباح-أديسون].

2. FEDARENE, S. A. The Evolution of Public Lighting, from Torches to Smart Services. *Energy Cities*. 1 June 2023. Available from:
[https://energy-cities.eu/the-evolution-of-public-lighting-from-torches-to-smart-services/].

3. **TOD. Transit-Oriented Development** [online]. 2024. Available from: [http://tod.org/home/about.html].

4. OLDENBURG, Ray. *The Great Good Place*. Washington, D.C.: Paragon House, 1999.

5. CHRISTENSEN, Karen; OLDENBURG, Ray. Third places, true citizen spaces. *The UNESCO Courier* [online]. 2023. Available from:
[https://courier.unesco.org/en/articles/third-places-true-citizen-spaces].

6. FISHER, Bonnie S.; NASAR, Jack L. Fear of crime in relation to three exterior site features: prospect, refuge, and escape. *Environment and Behavior*. 1 January 1992, vol. 24, no. 1, p. 35–65. DOI: 10.1177/0013916592241002.

7. GEHL, Jan. *Life Between Buildings: Using Public Space*. Online, 2003. Available from: [https://api.semanticscholar.org/CorpusID:108548167].

8. RUDOFSKY, Bernard. Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture: Catalogue of an Exhibition Shown at the Museum of Modern Art 19645-. London: The Museum of Modern Art; Garden City, NY: Doubleday, 1964.

9. KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962. ISBN 978-0-226-45811-3.

10. CHOU, Ching Yi. *Public Scale: The Arcade as an Urban Phenomenon, Its Urban Implications, and How It Can Be Used Today*. Master's thesis, Massachusetts Institute of Technology, June 2010. Available from:
[https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/59108].

11. السقا, أباهير. الكهرباء في المجتمع الفلسطيني في قطاع غزة: ممارسات الحياة اليومية وآليات الجَلَد والمقاومة المجتمعية. العمران العربي [online]. 2023. Available from: [https://www.araburbanism.com/magazine/electricity-gaza].

12. صور تعود لدير البلح في قطاع غزة بعد انقطاع التيار الكهربائي بشكل كامل نتيجة العدوان الإسرائيلي، تشرين الثاني 2024. *TRT Haber* [online]. Available from:
[https://www.trthaber.com/foto-galeri/israil-saldirilari-altindaki-gazzede-elektrik-kesintisi/62445/sayfa-1.html].

13. EL KAOURI, Danah. *Kinship Flows: Informal Infrastructure Economies in Beirut's Dahieh. Arab Urbanism* [online]. June 2023. Available from:
[https://www.araburbanism.com/magazine/kinship-flows-informal-infrastructure-economies-in-beiruts-dahieh].

14. HUMAN RIGHTS WATCH. لبنان: أزمة الكهرباء تُفاقم الفقر وعدم المساواة. هيومن رايتس ووتش [online]. 9 March 2023. Available from:
[https://www.hrw.org/ar/news/2023/03/09/lebanon-electricity-crisis-exacerbates-poverty-inequality].

15. LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Online, 1992. Available from:
[https://monoskop.org/images/d/d2/Lefebvre_Henri_Rhythmanalysis_Space_Time_and_Everyday_Life.pdf].

16. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. 1st Edition. London: Routledge, 2003. ISBN 9780-42663-203-0-. Available from: [https://doi.org/10.4324/9780203426630].

17. GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959. ISBN 9788-013571-14-0-.

18. BOGAR, Sandra; BEYER, Kirsten M. Green Space, Violence, and Crime: A Systematic Review. *Trauma, Violence, & Abuse*. 1 April 2016, vol. 17, no. 2, p. 160–171. DOI: 10.11771524838015576412/.

19. FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces, Heterotopias*. Online, 1984. Available from: [https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html?qt-az_cf_core_recommended_content_t=0].

20. AIVAZIAN, Haig. All of Your Stars Are But Dust on My Shoes [Film]. 2021.

21. TURNER, Victor. Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

22. SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. 1st Edition. London: Routledge, 2003. ISBN 9780-42663-203-0-. Available from: [https://doi.org/10.4324/9780203426630].

23. **MEAD, G. H.** *Mind, self, and society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.

24. GEHL, Jan and SVARRE, Birgitte. *How to Study Public Life*. Washington, D.C.: Island Press, 2013. ISBN 978-1-61091-423-9.

25. ETH STUDIO BASEL. *MEZZEH Modern Damascus*. Basel: ETH Studio Basel Contemporary City Institute, 2009. Available from: [https://archive.arch.ethz.ch/studio-basel/assets/files/files/08_mezzeh_web.pdf].

26. ETH STUDIO BASEL. *The Urban Development of Damascus*. Available from:
https://archive.arch.ethz.ch/studio-basel/assets/files/files/21_urban_development_of_damascus_web.pdf.

27. عثمان. الحدائق العامة ملاذ للباحثين عن نزهة صغيرة تحت سماء دمشق. الوكالة العربية السورية للأنباء (سانا) [online]. 14 April 2014. Available from:
[https://sana.sy/?p=91706].

28. AYALA-AZCÁRRAGA, Cristina; DIAZ, Daniel; ZAMBRANO, Luis. Characteristics of urban parks and their relation to user well-being. *Landscape and Urban Planning*. 1 September 2019, vol. 189, p. 27–35. DOI: 10.1016/j.landurbplan.2019.04.005.

تجلّي ديناميات المدينة
في دُور سينما مدينة دمشق

تجلّي ديناميات المدينة في دُور سينما مدينة دمشق

الباحثة: ميرما الورع

المشرف: ندي أبو سعادة

الطبعة الأولى: 2026

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.

تجلّي ديناميات المدينة
في دُور سينما مدينة دمشق

الباحثة: ميرما الورع

المشرف: ندي أبو سعادة

فهرس المحتويات

شكر وامتنان 148

1. المقدمة 149

2. المنهجيّة 155

3. المراجعة الأدبيّة: من يكتب تاريخ السينما في سوريا؟ 163

4. ما قبل السّينما وثقافة التَّرفيه في دمشق 169

5. من المقهى والمسرح إلى السّينما: سينما زهرة دمشق 173

1.5 ولادة المقهى والمسرح 174

2.5 التعدّد الوظيفي في زهرة دمشق بين الصباح والمساء 177

3.5 العرض الأوّل والسينما 181

4.5 عمارة المبنى من إدارة شرطة لمسرح 184

5.5 حريق السنجقدار 189

6. ما تَبِعَ السينما الأولى: سينما روكسي «جوهرة الشرق» 191

1.6 سوق السّينما والمحتوى السّينمائي في صالات دمشق 192

2.6 السّينما والحداثة والمدينة 195

3.6 السّينما والانتداب الفرنسي 196

4.6 السّينما والحيز العام 197

5.6 السينما وعمارة الحداثة 198

6.6 سينما روكسي «جوهرة الشرق» 200

7. السينما المُنظّمة في دمشق: الذروة والانحدار (سينما الكندي)..... 205
1.7 دُور السّينما في دمشق بعد الاستقلال 206
2.7 تنظيم السينما..... 207
3.7 تنظيم المشهد الثّقافيّ في سوريا 210
4.7 سينما الكندي..... 214
8. الخاتمة 217
9. المراجع..... 223

شكر وامتنان

لعبد الله وأبي نبيل وأبي محمود حُرّاس آلات العرض في دُور دمشق المتآكلة، وموظّفات دوائر الدولة وموظفيها الذين يسّروا لي الوصول للأرشيف بكل قلبٍ طيّب، بالرغم من استبداد مُدرائهم. وللمشرف نديّ أبو سعادة الذي امتدّت جهوده الأدبيّة من يافا والقدس إلى بيروت ودمشق. ولأحمد صلاح الشّريك في أرشيف العمارة الحديثة في سوريا، والذي كان قارئاً ومُدقّقاً ومُراجعاً يوميّاً دُون كلل أو ملل. للأهل والأصدقاء. وأخيراً لجمهور السّينما السّوريّة بكلّ أشكالها وبكلّ فراغاتها.

1. المقدمة

في مركز مدينة دمشق وفي السّابع من آب عام 2024م، وَجدتُ باب سينما الأهرام الحديديّ مرفوعاً بشكلٍ كافٍ لمرورِ شخصٍ واحدٍ بعد أن كان موصداً لبضعة أشهر؛ بسبب عدم التزام الوظيفة الجديدة (صالة مفروشات) بالرّخصة الرسمية للعقار وهي رخصة سينما.[1] كانت أعمال إزالة الطابع السابق للسينما قد اكتُملت ولم يتبقَّ إلّا الهيكل الإنشائيّ والقالب العام للصالة. استُؤنفت أعمال إعادة التأهيل وتغيير الإكساء، وقد فُكَّ الخشب الذي كان يغطّي الجدران وانتُزعت الكراسي الجلديّة من اللوج، والخشبية من الصالة والبلكون، وأُزيلَ المسرح وخُلعت الشاشة، وأُغلق شباك التذاكر بالبلوك الإسمنتيّ، وبقي اسم سينما الأهرام المُطفَأ خارجاً يعلو لوحة الإعلانات الضّخمة التي لم تُعلِن عن أيّ عرضٍ منذ سنين.

لا يخلُ المشهد العام لمدينة دمشق من دُور سينما أخرى، كسينما الأهرام، مُهملة ومُغلقة، تُعبّر تفاصيلها المعماريّة والإعلانات المنسيّة على بوّاباتها عن وظيفةٍ اجتماعيّةٍ واقتصاديّةٍ حَوتها وتاريخٍ خاضَته، قد يستحقّ أن يُكتب ويُدرَس. بات موضوع دار السينما في سوريا اليوم موضوعاً مُعلَّقاً ومُبهماً، ارتمى مع رزم القضايا العالقة التي لم تكن ذات أهميّة كافية لتُحتسب في قائمة أولويات الإصلاح الحكوميّ، وتُركت في أيدي أصحاب الدُور الذين حاولوا إنقاذ استثماراتهم ضمن قيود التشريعات الحكومية.[2] حتى نهاية عام 2024م، كانت سينما الأهرام الدّارَ الوحيدة في دمشق التي استطاع فيها المُستثمرون الجُدد الالتفاف حول قانون منع تحويل رخصة العقار من رخصة دار سينما، وذلك من خلال إدماج صالة سينما صغيرة ضمن تصميم المركز التّجاريّ

(1) إسماعيل، سعد، مقابلة خاصة في 08.08.2024

(2) مهايني، عمر، مقابلة خاصة في 16.07.2024

الذي سوف يشغل باقي فراغ الصّالة.[1] أُغلقت باقي الدُور منذ زمن، والتي بقيت منها قيد العمل، وُصِمت بوصمة عار بسبب طبيعة زُوّارها ونواياهم لزيارتها، فارتبط اسمها بأفعال إباحيّة غير مقبولة في المجتمع السوريّ والتي غالباً لا تُذكر بشكل صريح، بل يسترها مصطلح «أفعال غير أخلاقيَّة»، أمَّا صَالتي سينما دمشق (أو سينما سيتي) وسينما الكندي فقدّمت الأولى عروضاً سينمائيّةً لأفلام مُستوردة بأسعار شديدة الغلاء، فصار حضور السّينما متوافراً لفئة معيّنة من المجتمع كانت ميسورة ماديّاً واستطاعت تحمّل نفقة سعر البطاقة المرتفع بالمقارنة مع متوسّط الدّخل السّوريّ، أمَّا سينما الكندي، الدّار الحكوميّة الوحيدة المُستأجرة من قبل المؤسّسة العامّة للسّينما منذ عام 1967م،[2] فلم تعرض إلاّ أفلام أطفال قديمة أو افتتاحيّات أفلام مخرجيها، كما استُخدمت كمقرٍّ لمحاضرات دبلوم الفنون السّينمائيّة المطروح من قبل المؤسّسة العامّة للسّينما والذي تقرّر تعليقه مع بداية عام 2024م.[3]

لعلّ اهتمامي بهذه الفكرة البحثيّة نبع بدايةً من احتكاكي المستمرّ والمُتكرّر مع مباني دُور السينما المغلقة والمهجورة والمُبعثرة في أحياء مركز مدينة دمشق، والتي أضحى حالها شيئاً اعتياداً من مشهد المدينة العمرانيّ. اقترن ذلك الاحتكاك بالتعرّض لمرويّات أفرادٍ قُدامى من المدينة كشفت الواقع السّابق للدُور، وأكّدت أنَّ زيارتها وحضور الأفلام فيها كان نشاطاً ذا شعبية عاليّة، شكّل جزءاً من الممارسات المجتمعيّة الرّوتينيّة لأهالي المدينة والتي احتلّت حصةً من برنامجهم الأسبوعي. ولكن في مقابل تلك المرويّات، التي وصلت إلى حدّ المبالغة أحياناً في الحنين إلى ماضي دمشق، وتصويره كزمن ثقافة وتحضّر، مُؤكّدةً تباينه مع واقع المدينة اليوم، كثيراً ما قوبل حديثي عن دُور السينما في دمشق بتعجّب واستغراب.

في خلفية ذلك الواقع غابت المحاولات الأدبية والأكاديمية التي توثّق وتَدرس كلّ ما يتعلق بواقع دُور السينما وماضيها، وفي ظلّ غياب مبادرات التَّأريخ الشفوي، حُفظ تاريخ دُور السينما

---

(1) إسماعيل، سعد، مقابلة خاصة في 08.08.2024

(2) القرار رقم 5/س. الجريدة الرسمية، 1967.

(3) آفاق سينمائية. المؤسسة العامة للسينما تطلق تظاهرة عروض أفلام عيد الأضحى. فيسبوك. 22 تموز 2023. تمّ الاطلاع عليها: 14 أيلول 2024. متوفرة على:
https://www.facebook.com/cinema.horizons/posts/pfbid031sLFvZozDvwBFrm4wAfnQ3SnVATEua4rgw73XCZKY1kHondZCT5ZG7r6JL852cWGl

في سوريا، وفي دمشق، بشكل مُبعثر في ذواكر مُرتاديها القُدامى الذين ارتأى بعضهم مشاركتها على منصات التواصل الاجتماعي. أمّنت تلك المنصات فرصةً حُرّة للتعبير عن الذكريات المُتعلقة بدُور السينما والتي غالباً لم تُوصف بشكلٍ موضوعيٍّ، بل رومنسيّ وشاعريّ؛ لبُعد الكُتّاب زمنيّاً عنها، فمثلاً يقوم «أبو حسان رعد» بمنشوره على منصة فيسبوك، بالحديث عن ذكرياته في سينما عائدة، ويرفقها مع أبيات شعر لجلال الدين الرومي لتوصيف مشاعره،[1] ويقوم «نعمان ساري» أيضاً برواية ذكرياته مع دُور السينما الدّمشقيّة في أيام العيد، فيصف شاشة العرض «الشّاشة الفضية الساحرة» ويحكي عن الجماهير والحشود التي كانت حسب وصفه تتدافع لتتمكن من حجز بطاقة حضور لعرض سينما.[2]

بكفّة أخرى، نادت وسائط الصحافة من أجل قضية دُور السّينما في سوريا بمقالات غَلُبَت عليها معلوماتٌ مُكرّرة وغير مدعومة بمصادر موثوقة، غطّت المشهد العام لواقع دُور السينما المُتردّي في سوريا، ونَوّهت عن التبدّلات التي حصلت عليه. كمقال نُشر في منصّة «نورث برس» والذي يتضمّن «جولة استكشافيّة لصالات السّينما في دمشق،...» من أجل رصد «...الواقع المزري الذي تعيشه في ظلّ الإهمال والعوز الاقتصاديّ.»[3] مع تلك المعطيات أصبح دافعي الأساسيّ توثيق ذكرى دُور السّينما في دمشق، خوفاً من تلاشي تاريخها الذي قد يرافق تلاشي معالمها الفيزيائيّة كنتيجة مباشرة لرغبات أصحاب تلك الدُور في إنقاذ استثماراتهم.

تشكّل هذه الورقة البحثيّة مدخلاً ونقطةَ بدايةٍ لمشروعٍ أكبر وأوسع يطمح لأرشفة التاريخ الكامل لدُور السينما في سوريا وتوثيقه وكتابته مُتضمناً تقاطعاتها وتشابكها مع المجتمع والسّلطة والتشريع والعمارة والعمران، وهي تُعدّ جزءاً من عملي باحثةً في مبادرة أرشيف العمارة الحديثة في سوريا، باعتبار دُور السينما جزءاً من المشهد المعماريّ الحديث للبلاد.[4] من

---

(1) أبو حسان رعد. سينما عائدة. فيسبوك. 3 شباط 2023. تمّ الاطلاع عليها: 14 أيلول 2024. متوفرة على:
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0yKnvxvd2ncM8BmkZsGFUNu4hNYGK9NTKowVZK8Pdtm75zFG411AzDkx5M1jcxjFkl&id=100080275041395

(2) Naman Sari. زمان يا سينما العيد. 13 نيسان 2023. تمّ الإطلاع عليها: 14 أيلول 2024. متوفرة على:
https://www.facebook.com/groups/1659117971045365/posts/3393400317617113/

(3) صفاء سليمان. مكان لتبادل القبل.. دور السينما في دمشق منارة ثقافية تتلاشى. 10 آب 2024. تمّ الاطلاع عليها: 14 أيلول 2024. متوفرة على: https://npasyria.com/190967/

(4) amasyria.com

أهداف هذه الورقة البحثيّة أن تَكون واحدةً من المراجع المعرفيّة التي قد تُشجّع تكثيف إنتاج دراسات أخرى عن تاريخ دُور السينما في سوريا ودُول بلاد الشّام المحيطة. وبذلك فهي موجّهة بشكلٍ أساسيٍّ للباحثين المُهتمّين ببناء سرديّة أشمل عن تاريخ دُور السينما في سوريا ومسيرتها بكافّة نواحيها الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والمعماريّة، بما في ذلك المُهتمّين بتقاطع السّياقات العربيّة أو الأجنبيّة الأخرى مع السّياق السّوريّ والدّمشقيّ بالأخص. تستهدف أيضاً الباحثين المُهتمّين بمراجعة التوصيات وتحليلها وطرحها من أجل واقع دُور السّينما السّوريّة من خلال سياقها التاريخي؛ إذ إنّها تشتمل على دراسة لحِقب زمنيّة متأخّرة من تاريخ سوريا الحديث.

بكفّة أخرى، تزامن ظهور السّينما ودُورها مع نقطة انتقاليّة في التجربة البشريّة، ظهر عندها الفكر الحديث والذي أنتج تِباعاً أنماطاً حديثة بالبناء والعمارة. تُشكّل دُور السينما السّوريّة بعمارتها جزءاً من هذا المشهد المعماريّ الحديث والذي لم يُدرَس كما دُرس نظيره الغربيّ، وفي ظلّ هذا الشحّ في الدّراسات المعماريّة، يكون هذا البحث أيضاً فرصةً لتسليط الضّوء على عمارة دُور السّينما لمجتمع المعماريين السّوريين، وخاصة الطُلّاب الجامعيين منهم.

يتَشابك تاريخ دُور السينما في دمشق مع العديد من العناصر الأخرى المكوّنة للمدينة فيصبح جزءاً لا يتجزأ من تاريخ سوريا الحديث وبذلك أطمح أن أقوم من خلال دراسة تاريخ ثقافة دُور السينما وتحليل نشوئها في سوريا بطرح منظور جديد ومختلف لوعي السوريين الذاتي، بعيداً عن الأطر المَعروفة في الوعي الجمعي السّوريّ، والقائلة إنّ معالم الحداثة التي طالت سوريا هي منتج رديف لاختراعات الغير، وذلك من خلال المنهجيّة المُستخدمة والتي تقوم قاصدةً بدراسة المساهمات المحليّة الفردية والإدارية. تستهدف هذه الورقة البحثية أيضاً السوريين كافّة وتَهدف أن تُساهم في المَخزون المعرفي الكامل لتاريخ سوريا الحديث، وتصبح كتابة التاريخ في هذا السياق أشبه بفعل مُقاوم لأشكال الاستبداد المعرفيّ.

ينظّم البحث ثلاثة أسئلة رئيسية تَدور حول علاقة دُور السينما مع مدينة دمشق ومكنوناتها: ما الأسباب والظروف التي ساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر بظهو دُور السينما وإنشائها؟ وما علاقة دار السينما مع محيطها الحضري، ومن ضمنه الحيّز العام والبيئة المبنيّة المحيطة؟ وما العوامل التي ساهمت بتشكيل عمارة دُور السينما؟

يسعى البحث أن يُجيب عن هذه الأسئلة بسياق ثلاث فترات زمنيّة كانت محوريّة من تاريخ

سوريا الحديث، من خلال دراسة المشهد العام لدُور السينما في المدينة مع التركيز على عيّنة في كلّ فترة من الفترات المدروسة. تزامنت الفترة المدروسة الأولى مع فترة الحكم العثماني المتأخّر على سوريا، أي بين عامي 1912م و1918م وكانت العيّنة المدروسة فيها سينما زهرة دمشق، أمّا الفترة الثانية فتزامنت مع سيطرة الانتداب الفرنسي على سوريا، أي بين عامي 1920م و1945م وكانت العيّنة المدروسة سينما روكسي (الأهرام لاحقاً)، أمّا الثالثة فتزامنت مع فترة تشكّل الجمهوريّة العربيّة المتّحدّة بين سوريا ومصر في عام 1958م وما تبعها من انقلابات حتى عام 1970م وصعود حافظ الأسد وحزب البعث إلى السلطة، وكانت العينة المدروسة فيها سينما الكندي (بلقيس سابقاً). وعلى الرغم من هذه الأُطر الزمنية التي تُنظّم البحث، يجب التنويه أنّ تاريخ دُور السينما في دمشق مُتشابك ومتقاطع ولا يتوازى بشكل دقيق مع فترات تَغيّر الحُكم السياسي في سوريا، ويتم تناول هذا الموضوع ضمن قسم المنهجية.

يتألف البحث من ثلاثة أقسام رئيسية ومقدمة وخاتمة.

يجيب القسم الأول من المقهى والمسرح إلى السينما: سينما زهرة دمشق عن الأسئلة السابقة من منظور الفترة التي دخلت فيها السينما إلى مدينة دمشق، من خلال أحد الدُور الأولى، مسرح وسينما زهرة دمشق. يتم الغوص في سياق إنشاء تلك الدار وعلاقة ذلك بالدولة العثمانية، والأسباب المُحتملة لافتتاحها. بالإضافة للدلالات التي حَوتها قبل أن تتحول لسينما من أجل فهم الدلالات التي قد تحويها بعد تحويلها، وأخيراً تُدرس الأسباب التي أدّت لتكوين البُنية المعمارية لتلك الدار، وتأثيرات تلك البُنية على البيئة العمرانيّة المحيطة.

يحلّل القسم الثاني ما تَبِعَ السينما الأولى: سينما الأهرام أو روكسي «جوهرة الشرق» واقع السينما في دمشق في الفترة التي تلت ظهور دُور السينما الأولى وتوازت مع فترة الانتداب الفرنسي على سوريا، من خلال دراسة سينما روكسي (الأهرام لاحقاً) التي افتُتحت في نهاية الثلاثينيّات. يغوص البحث هنا في أسباب نشأة هذه الدار بالعلاقة مع الدُور السابقة، وفي علاقتها بشكل أساسيٍّ مع الحيز العام الذي بدأ ينمو في تلك الفترة وممارساته، وانعكاسها على صورة هذه الدار وغيرها. لا تُحلّل العمارة هنا بمعزل عن المحيط، بل يتم استقراء أسباب نشأة الدار وانتقاء موقعها وصورتها من خلال تحليل تفاصيلها المعمارية، وعلاقة تموضعها مع المحيط الاجتماعي والعمراني من المدينة.

يبدأ القسم الثالث السّينما المُنظّمة في دمشق: الذروة والانحدار بسياق عام عن السينما في الفترة التي تَبعت الاستقلال عن الانتداب الفرنسي، وعلاقتها بالأخص مع التّشريعات الحكوميّة، ولكن يركّز بشكلٍ أساسيٍّ على الفترة التي تبعت تنظيم الثقافة في سوريا، أي بعد تشكيل الجمهوريّة العربيّة المتّحدة في 1985م وما تلاها من تحرّكات سياسيّة. يرصد هذا القسم أسباب انهيار الدُور كجزءٍ من صورتها التي صدّرتها للمدينة حينها، ويعرّج على سينما الكندي المملوكة من قبل الدولة والتي كانت الدار الأمثل لتوثيق تلك الفترة.

2. المنهجيّة

يتّبع البحث منهجاً نوعيّاً مختلطاً تاريخيّاً وتحليليّاً يجمع ما بين البحث الأرشيفيّ، ودراسة التاريخ الشفويّ، بالإضافة للتحليل البصريّ والفراغيّ والدراسة النقديّة للمصادر. يهدف البحث بشكل أساسيّ لتوثيق تاريخ دُور السينما في سوريا، أو على الأقل بعض منه، كما يسعى لربط تاريخ دُور السينما في سوريا مع تاريخ سوريا الأشمل، ولهذا الأمر يتوجّه إزاء توثيق علاقة المدينة وتحليلها مع مسيرة دُور السينما.

انطلاقاً من هذه الدوافع قمتُ بوضع الأسئلة البحثية الثّلاثة التي تَقوم بمحاولة لفهم الرابط ما بين دُور السينما والمدينة بشقيّها المعنويّ (أي المتعلق بالمجتمع وممارساته والسلطة والحيّز العام) والماديّ (أي المتعلق بالنسيج العمراني الفيزيائي)، ولفهم تلك العلاقة بشكلٍ أمثل، كان من المطلوب أن أبحثَ في سياقِ مَنشأ تلك الدُور وظهورها، ولهذا السَّبّب طرحتُ السؤال الأول، ما الأسباب والظروف التي ساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر بظهور دُور السينما وإنشائها؟ فيقوم البحث تِباعاً من خلال عملية تحليل الرّابط ما بين المدينة والدُور، بالمساهمة في كتابة جزءٍ من تاريخ الدُّور وجزءٍ من تاريخ المدينة أيضاً.

اخترتُ مدينة دمشق كالمحدّد الجغرافي للبحث؛ نظراً لكوني من سكّان المدينة ممّا يضعني في موضع احتكاك دائم مع دُور السّينما كما يسهل وصولي المباشر إليها، ويمكّنني من الملاحظة والمعاينة والتحليل عن قرب. أما العيّنات فقد قمت باختيارها بحيث تمثّل التاريخ الشامل لدُور السينما في دمشق، بالارتباط مع تاريخ المدينة الأشمل. في مراحل البحث الأولى، والتي سبقت اختيار العيّنات، قمتُ بتشفّي ثلاث مراحل أساسية لتاريخ دُور السينما، وثقافة حُضور السّينما في دمشق، وهي: مرحلة الظّهور، ومرحلة الذّروة، والتي لم تُوازِ تبدّل الحُكم السّياسيّ للبلاد بشكلٍ

دقيقٍ، بل توازت مع تبدّل البُنى الاجتماعيّة في المدينة، وثالثاً، مرحلة التردّي والانهيار والتي ارتبطت ارتباطاً مباشراً مع السياق السياسي في سوريا على عكس المرحلتين السابقتين. بالتوازي مع ذلك صنّفت دُور السينما في دمشق بشكلٍ مبدئيّ بناءً على النموذج المعماريّ للدُور: (1) دُور السينما الأولى ذات الارتباط الواضح مع المسرح، التي كانت إمّا مسارح ضمّت لاحقاً عروضاً سينمائية، أو أنّها طُوّرت معمارياً على أساس عمارة المسارح. (2) دُور السينما التي لَحِقت التصنيف الأول زمنياً والتي لم تُطوِّر نموذجاً معمارياً واضحاً من حيث التّشكيل الكتليّ الخارجيّ. (3) دُور السينما التي كانت جزءاً من مبنىً تجاريّ. (4) دُور السّينما التي بُنيت كجزءٍ من فندق. (5) دُور السّينما التي بُنيت ككتلةٍ مُستقلّةٍ وظيفياً. عند اختيار العيّنات، تقاطعت تلك التّصنيفات مع المراحل الزّمنيّة الأساسيّة ومع القيم العامّة التي احتوتها كلّ دار نسبة لعلاقتها مع المدينة، كما كان للتحديات التي أحاطت بمصادر البحث نصيبٌ في المرحلة النهائية من اختيار العيّنات.

وقد أصبحت العيّنات المدروسة كالآتي: أوّلاً، سينما زهرة دمشق، والتي تُمثّل التصنيف المعماري الأول كما تُغطّي فترة ظُهور دُور السينما والتي توازت مع الفترة العثمانية المُتأخّرة. لم تكن سينما زهرة دمشق سينما دمشق الأولى، فقد سبقتها صالتا الهبرا وجناق قلعة، ولكنها كانت العيّنة الأمثل لدراسة المرحلة الابتدائية من عملية ظُهور مباني السينما في دمشق والتي تزامنت مع الفترة التاريخية الحرجة عند مطلع القرن العشرين. لم يُشيّد مبنى زهرة دمشق ليكون سينما بدايةً، فقد شُيّد في عام 1902م كمبنى تجاريّ متعدّد الوظائف،[1] يحوي مسرحاً ومقهىً في الطابق الأول، وبعض المحال التجاريّة في الطابق الأرضي، وأُضيفت السينما بشكل دائمٍ على تلك المجموعة الوظيفيّة بعد ستة عشر عاماً من تشييده، ولكنه احتوى العرض السينمائيَّ الأوّل الذي شهدته دمشق عام 1912م، وبهذا يكون الفراغ الأول الذي تفاعلت فيه السينما مع المدينة.[2] كان هذا المبنى جزءاً هاماً من موجة التحديث التي طالت دمشق، وتمثّلت بشكل واضح في ساحة المرجة – التي تقع فيها سينما زهرة دمشق- مركز المدينة العمراني حينها.[3] علاوةً على ذلك، كانت هذه الدار الأكثر ذِكراً في المصادر القليلة المختلفة بالمقارنة مع دُور السينما التي ظهرت في الفترة ذاتها.

---

(1) (Weber, 2009)

(2) (جلال، 1963)

(3) (Weber, 2009)

ثانياً، سينما روكسي، والتي سُميّت الأهرام لاحقاً وهي تمثّل التصنيف المعماري الثالث، وتغطّي المرحلة الثانية والتي توازت مع فترة مُتأخرة من سيطرة الانتداب الفرنسي على سوريا، وفترة مُبكّرة من مرحلة ما بعد الاستقلال. شيّدت سينما روكسي في أواخر الثلاثينيات تحت الانتداب الفرنسي، وكانت الدار الأولى التي تُبنى على نمط المباني التجاريّة والتي بدأت بالظهور في تلك الفترة، كما تفاعلت هذه السينما مع الحيّز العام والفضاء الاجتماعي للمدينة بشكل ملحوظ.

وأخيراً عند اختيار عيّنة سينما الكندي، قمتُ بتفضيل القيمة الزمنية على تلك المتعلقة بالتصنيف المعماري، فقد مثّلت سينما الكندي في أيامها المُتأخرة الحقبة الثالثة المدروسة والتي توازت مع فترة تشكّل الجمهوريّة العربيّة المتّحدة وانهيارها، ومن ثم تولّي حزب البعث السلطة. تميّزت تلك الفترة بتدخّلٍ حكوميٍّ ذي مقياسٍ كبيرٍ في الشّؤونِ الثقافيّة في سوريا، وخصوصاً في شؤون السينما، وقد كانت سينما الكندي شاهداً مباشراً على تلك العلاقة، حيث استأجرتها المؤسّسة العامة للسينما في نهاية الستينيّات، لتصبح السينما الوحيدة التي تُمثّل تطلّعات الدولة لثقافة السينما، والتي ما زال مبناها موجوداً وفاعلاً حتى الآن.

كانت أحد أهم وأوّل التحديّات التي واجهت هذا المشروع البحثيّ غياب المرجع المعرفيّ، سواءً الأدبي أو الأرشيفي، الذي قد يُشكّل أرضية معرفية عامّة تسمح بطرح أسئلة بحثية مُخصّصة ومُحدّدة عن دُور السينما في سوريا. ولذلك قمت في المرحلة الأولى ببناء مرجع معرفيّ تاريخيّ يتضمّن جميع الأحداث والحقائق التي تقاطعت مع كيان دُور السينما المعنويّ والفيزيائيّ، والتي استطعت الوصول إليها. يتضمّن هذا الكيان في سياق البحث، أولاً، الأفراد المساهمين في دار السينما والمتفاعلين معها، ويتبعون لثلاثة تصنيفات: (1) أصحاب القرار، أي المُلّاك والمستثمرون والمعماريون المصمّمون أو البناؤون، (2) والمشغّلون لتلك الدُور أي العاملون فيها، (3) والمتفاعلون مع الدُور أي جمهور الأفلام أو أي فردٍ مرّ وعبر من دار السينما أو تفاعل معها. ثانياً، العلاقات التي دارت ما بين هؤلاء الأفراد، والتي شكّلت منظومةً شغّلت دار السينما. ثالثاً، الفراغ الفيزيائي لدُور السينما، متضمناً كيانها المعماريّ والفراغ العمراني المُحيط بها. ورابعاً، الصورة غير الملموسة التي صدّرتها دُور السينما والتي تُعنى بفضاء الرأي العام إزاءها.

قمتُ بجمع هذه الحقائق والأحداث من المصادر الأوليّة (الأصلية)، أي المصادر التي صدّرت المعلومات بشكل مباشر من الأصل. تأثّر اختياري لما بحثت فيه من مصادر بتوافّرها وقدرة

الوصول إليها، فالأرشيفان التاريخيّان الفيزيائيان الموجودان في دمشق والمتوفران للعامّة، هما أرشيف الوثائق الصحفية (المجلّات والجرائد) وأرشيف الصحيفة الرسمية السوريّة (التي نُشرت فيها كافّة التشريعات الصادرة في سوريا منذ عام 1918م حتى اليوم) في المكتبة الوطنية، مكتبة الأسد سابقاً،[1] وأرشيف رُخص البناء في محافظة دمشق.

قمت بالاطلاع على الجرائد والمجلّات المنشورة في دمشق منذ عام 1906م وحتى عام 1980م وهي جريدة المُقتبس، وفتى العرب، والشعب، والبعث، ومجلة الدنيا، والحياة السينمائية، والمعرفة، المحفوظة في أرشيف الميكروفيلم في المكتبة الوطنية في دمشق. قمت باستقاء سنين افتتاح دُور السينما وتواريخها وتفاصيل العُروض التي احتوتها من خلال إعلانات عُروض الأفلام، وأعمدة أخبار اليوم أو الأسبوع. كما استطعت استقاء وفهم بعض من الرأي العام إزاء كيان دُور السينما وذلك من خلال الأعمدة الإخبارية والتي غالباً ما تستهدف سينما بعينها أو صاحب سينما بعينه. تأثّرت مُحتويات المنشورات الصحفية بآراء كاتبيها ومعتقداتهم، ولذلك في المرحلة الأولى، أي مرحلة بناء مخزون البيانات والحقائق، فإن ما تضمّن آراءً أو تحليلاتٍ شخصية قمت بأخذه بعين الاعتبار مع شيء من الشكّ.

كانت التشريعات القانونية مرجعاً هامّاً لرصد علاقة السلطة الحاكمة مع دُور السينما، فقد قمت من خلال هذا البحث ببناء قاعدة بيانات مُرتبة زمنياً تحتوي كل التشريعات الصادرة في سوريا والتي تخصّ السينما ودُورها مُنذ بداية الانتداب الفرنسي حتى نهاية الثمانينيّات. أما رُخص البناء فقد احتوت بالغالب على أسماء المُساهمين في العملية التنفيذية لدُور السينما من أصحاب العقارات إلى المعماريين المصممين والمُنفّذين وتواريخ مؤكّدة ورسميّة وتفاصيل دقيقة لكل خطوة تنفيذية اضطُر أن يعود بها صاحب العقار إلى المحافظة لجلب ترخيص.

أما الأرشيفات المتوافرة رقميّاً فقد أمّنت رصدي لصور الرحّالة والمُستشرقين والقوافل العسكرية التي مرّت من سوريا، بالإضافة للمخطّطات والخرائط المساحية.[2] استطعت من خلال هذه الوثائق البصرية في هذه المرحلة، أولاً استنتاج تواريخ تشييد بعض من دُور السينما في

(1) تمّ البدء بالعمل في هذا البحث في بداية عام 2024 واستمر العمل عليه حتى بداية عام 2025 وذلك بعد سقوط نظام الأسد وبالتالي تم تغيير الأسماء الرسميّة لبعض من مؤسسات الدولة، كالمكتبة الوطنية.

(2) الخرائط المساحية هي خرائط تبيّن حدود الأراضي وملكيتها ضمن منطقة محدّدة، وقد قامت دولة الانتداب الفرنسي برفع وتوثيق مساحي لمدينة دمشق، وهذا هي الخرائط المذكورة هنا.

دمشق، وثانياً رصد التحوّلات المعمارية والفيزيائية على المباني المدروسة ومحيطها، وخصوصاً تلك التي لم تعد موجودة.[1]

شكّلت مُذكّرات الشخصيات التي خاضت التاريخ المدروس مرجعاً هامّاً وأساسياً لجمع الحقائق التاريخية. في معظم الأحيان، لم تكن السينما محوراً أساسيّاً من حياة كُتّاب هذه المُذكّرات، وإنما ذُكرت فيها الدُور وممارسة حُضور السينما كجزء عابر من المدينة ومن الحياة اليومية. وكذلك الأدبيات التي لم تأخذ شكل المذكّرات ظاهرياً، بل ضمنياً ككتاب قصة السينما في سوريا لرشيد جلال، وهو المرجع الأهم لاستخلاص معلومات عن تاريخ الدُور المُبكر وذلك لخوضه هو ذلك التاريخ المدروس.

قمت باستخدام إحدى أدوات الطريقة البحثية النوعية عن طريق القيام بمقابلات شخصية مع أشخاص لديهم صلة بتاريخ دُور السينما. أوّلهما كانا مشغلَيّ آلات عَمِلا في دُور مختلفة في دمشق، وقد جرت هاتان المقابلتان في دُور السينما ذاتها التي عَمِلا فيها في فترة من الفترات، وهي سينما الزهراء وسينما الكندي. إضافةً لذلك قُمتُ بمقابلة اثنين ممن ورثوا دُور سينما في دمشق، دار سينما الفردوس وسينما الزهراء. كما قمتُ بمقابلة شخصين كانا من أفراد الجمهور السابق الذي واظب على حضور السينما في أوجها، بالإضافة لذلك قمت بمقابلات سريعة مع أصحاب المحال المُجاورين لدُور السينما لفهم علاقة الدُور مع محيطها العمراني. لا تُعتمد المعلومات التاريخية المُستقاة من تلك المقابلات على أنّها حقائق لا شكّ فيها، بل تُستخدم كخطوة أولى أو أخيرة تؤكّد واقعةً ما أو تنفيها، كما تُسهم في تشكيل فهم عام للرأي العام إزاء ممارسة حضور السينما في دُورها في تلك الفترة.

قمتُ بالزيارة الميدانيّة لجميع دُور دمشق التي بقيت مَشيدة ولم تُهدم، وذلك لرصد بُنيتها المعمارية. استخدمت أدوات كالتصوير ومن ثم الرفع الهندسي من خلال الرسم اليدوي ومن ثم الرسم الإلكتروني للدُور. هدفتُ من خلال الزيارة الميدانية إلى رصد طبيعة التحول المعماريّ الذي أحاط بدور السينما، والعمراني الذي أصاب ما حولها، وذلك من خلال تقاطع الواقع مع الصور التاريخية.

---

(1) من هذه الأرشيفات:

Library of Congress, Australian War Memorial, Bibliothèque Nationale de France, and Bavarian State Archive.

لم تكن عمليتا بناء مخزون الحقائق والأحداث وتحليلها عمليتينِ منفصلتين بشكل كامل، بل تقاطعتا وتشابكتا، وقد تضمّنت عملية الرصد الميداني والأرشيفي ذاتها تحليلاً أوليّاً للمصادر والمعلومات التي تُعبّر عنها. لم أقم بتحليل المواضيع المدروسة كُلّاً على حِدة أو بالتوازي، بل قمت بدراسة سياقات المدينة المختلفة بعلاقتها مع بعضها، وقد كان تصنيف المواضيع بالغالب مبنيّاً على التراتبية التاريخية، ممّا أعطى البحث طابعاً تاريخياً سرديّاً توثيقيّاً. من أجل الإجابة عن الأسئلة الثلاث في كلّ عيّنة وكلّ فترة زمنيّة مدروسة، قمت بتحليل دار السينما بعلاقتها مع محيطها العمرانيّ الماديّ، أي المتعلق بتوسّع النسيج العمراني للمدينة وتبدّله بالتقاطع مع المناخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي العام والذي قد يتمثّل بتقاطع سياسات الدولة من أكبرها لأصغرها بكل المجالات إن كانت تلك المُتعلقة بالسياسات العامّة للدولة أو السياسات المُنظّمة للنشاط الثقافي، أو السياسات العمرانيّة التي تقوم بتنظيم طبيعة العمران في المدينة وشكله، مع الطبيعة الاجتماعية للأفراد والجماعات، وفي سياق البحث خصوصاً، المساهمين في دار السينما والمتفاعلين معها ومع مُحيطها، ودوافعهم وجهودهم الموضوعة في منظومة دار السينما.

في الشق التحليليّ من العملية البحثية قمتُ باستخدام المعلومات المُأخوذة من المنشورات الصحفية بمحاولة لقياس تفاعل المجتمع مع ثقافة حضور السينما؛ لأنها استطاعت بتعدّدها وكثرتها نقل صورة عامّة لسرديّات الحيز العام لمدينة دمشق، وذلك من خلال دراسة تواتر إعلانات دُور السينما في الصُحف والجرائد، وأيضاً من خلال تحليل الآراء المطروحة في الصُحف والمجلّات ودراستها، بوضعها ضمن سياقها التاريخيّ. قمتُ بدراسة التشريعات وتبدّلاتها بالعلاقة مع السياق السياسي والاجتماعي المُحيط بها. قمتُ بدراسة الصور التاريخية والعناصر الفيزيائية التي احتوتها بعناية مع أخذ سياق الصورة نفسها بعين الاعتبار ونوايا مصوّرها والسبب المُحتمل خلف تصويرها، وقمت بتحليلها بالتقاطع مع الدراسات التوثيقيّة والتاريخية التي تحدثّت عنها. من خلال نتائج الزيارات الميدانية، قمت باستقراء العمليات والقرارات التي دخلت في تشكيل المبنى، وخصوصاً، في ظل انعدام الوثائق المعمارية والمرويات الصادرة عن المعمار نفسه أو عن أيٍّ من الداخلين في تلك العملية.

تُحيط بالبحث الكثير من التحديات التي تتعلق بشكل أساسي بالوصول إلى المصادر وتوافرها وفي الثغرات التاريخية فيها. فبدايةً، هناك شحّ في الدراسات التاريخية أو غيرها التي

تقوم بدراسة دُور السينما، والدراسات الموجودة لا تتضمن تفاصيل ضرورية، ولا يمكن الاعتماد عليها وحدها لأخذ صورة صحيحة عن واقع التاريخ. أمّا الأرشيفات وبالرغم من مساهمتها في إغناء البحث، إلّا أنّها تقتصر على فترات زمنية مُحدّدة دون سواها كأرشيف الرخص الذي لا يحوي أي وثائق سبقت الانتداب الفرنسي وحتى إن المحتوى المُفترض وجوده غير مُكتمل وغير مُنظّم ومحتواه بالغالب ضائع، وخصوصاً ذلك الذي ينتمي لفترة الانتداب. على سبيل المثال، لم يوجد عن عقار سينما روكسي-الأهرام إلّا ترخيص واحد أُقيم في الخمسينيّات لإضافة مصعد في المبنى، ولا يحوي هذا الترخيص مخططات معمارية أو تنفيذية للمبنى، ولا أي تفاصيل أخرى، إلّا مخطط مسقط المصعد ذاته ومقطعه، عليه اسم المبنى وصاحب العقار واسم مُهندس لا يتبين إن كان هو المهندس المُصمم للمبنى بأكمله، أو أنه أشرف على رخصة بناء المصعد فحسب. قمتُ بالاعتماد على الصور المأخوذة في سياق استشراقي عن طريق مُصورين أجانب، وذلك لعدم توافر أي أرشيف مُنظّم وجامع لمُنتجات فوتوغرافية محليّة، واعتماد بعض مُقتني هذه الصور مفهوم الأرشيف الشخصي، دُون أي إعلان عن المُحتوى الموجود لديهم، ويصبح أمر الوصول إليهم يستلزم معرفة شخصية. في كفّة أخرى، نسبّب غياب التنظيم الممنهج للوثائق التاريخية داخل دمشق وكثرة الإجراءات المطلوبة للحصول على موافقة للوصول للمعلومة ومن ثم تخزينها، بتَعسّر العمل وزيادة صعوبَته، كما تسبّب ذلك بإطالة مدّة تجميع المعلومات بالمقارنة مع فترة التحليل والكتابة.

كانت الزيارات الميدانية محدودة في ظل تدهور حالة دُور السينما الفيزيائية، وعدم القدرة للدخول إليها بسبب إغلاقها أو لأسباب تتعلّق بالأمن الشخصي للباحثة، والخوف الدائم من الاعتقال بسبب الزيارات الميدانيّة والتصوير والمقابلات، وخصوصاً لوجود دُور السينما المدروسة وسط مدينة دمشق، حيث وقع العمل على جمع المعلومات وصياغة البحث في الفترة التي سبقت سقوط نظام الأسد في الثامن من كانون الأول من عام 2024م. لا يمكن الاعتماد على الزيارة الميدانية فحسب؛ لأنها لا تكفي نظراً لقابليتها على عكس معانٍ غير موجودة ولا تطابق الواقع التاريخي، وذلك أيضاً لأنَّ العيّنة المدروسة الأولى هُدمت منذ مئة عام تقريباً، وهُدم معها في سنين لاحقة الصورة الأصلية للعمارة والعمران المحيطة بها.

3. المراجعة الأدبيّة:
من يكتب تاريخ السينما في سوريا؟

لم يخصّ لدُور السينما في سوريا منتجاً معرفياً كاملاً لا في السردية الأدبية المحليّة ولا العالمية، إنما تمّ التعاطي مع دُور السينما في كلا السياقين كموضوعٍ ثانويّ يدعم موضوع تلك الأدبيّات الأساسيّ والذي تراوح ما بين الإنتاج السينمائي ونظريّاته، والعمارة والعُمران والمدينة. تركّز الإنتاج المعرفي المحليّ المُتعلق بالسينما في عقدي الستينيّات والسبعينيّات من القرن الماضي، كنتيجة للإيديولوجيا السياسية الجديدة التي طالت البلاد، واعتنى بالإنتاج السينمائي السوري والعربي والعالمي بشكل أساسيّ، أما موضوع دار السينما فذُكر عند الحديث عن تاريخ السينما وبدايتها في سوريا وفي الأدبيات التي حلّلت واقع السينما المُتردّي في تلك الفترة.

نُشر المسعى المحليّ الأول لسرد تاريخ السينما في سوريا عام 1963م، في كتاب قصة السينما في سوريا والذي كان وصفاً تاريخياً لمسيرة السينما في البلاد من وجهة نظر الكاتب رشيد جلال، والذي لم يكن مؤرّخاً فحسب، وإنما كان عنصراً فاعلاً في أجزاءٍ كثيرة من ذلك التاريخ. يقوم جلال في كتابه بالانتقال بين الفقرات من سردٍ تاريخي لأحداث لم يعشها لسردٍ شخصي عن أحداث كان هو أحد المساهمين فيها، كمشاركته مثلاً في عملية إنتاج الفيلم السوري الأول المتّهم البريء ومن بعدها الفيلم الثاني تحت سماء دمشق بالإضافة لامتلاكه آلة تصوير باتيه بيبي[1] التي كان يستخدمها لتصوير بعض المشاهد من سوريا ليبيعها لشركة باتيه الفرنسية.[2]

---

(1) Pathe baby

(2) (جلال، 1963)

يسرد جلال تاريخ المشهد السينمائيّ السّوريّ بجوانبه العديدة مُركّزاً على تاريخ الإنتاج السينمائي في سوريا مع قسم متواضع يتحدث فيه سريعاً عن دُور السينما وأماكن العرض في البلاد منذ دخول اختراع السينما إلى سوريا في عام 1908م، بحسب كلامه، حتى منتصف العشرينيّات تقريباً، إلّا أنّه لا يبحث في جميع الدُور، فيكتفي بذكر تسع منها فقط. تباين كم ونوع المعلومات المذكورة عن كل دار، ولكن تعاطيه معها كان موجزاً وعاماً، يتضمّن معلومات كالتسمية الأولى للدار وبعض التسميات اللاحقة لها وموقعها في المدينة ومالكها أو المستثمر فيها وسياق إنشاء بعضها، كما يذكر أنواع الأفلام المعروضة وأسماءها في بعض الدُور وأسباب عرضها، بالإضافة إلى أهمّ الأحداث التي مرّت عليها ويعرّج قليلاً على علاقتها بالجمهور ومدى نجاحها. والجدير بالذكر أنّه من خلال رواية ذكرياته الشخصية المتعلقة بدُور السينما، يسعى لوصفها شكلياً بشكل موجز وغير تخصصيّ، فيأتي بمصطلحات مثل «طراز أوروبي» و«أندلسي»، وبالرّغم من أنّ هذه الأوصاف غير دقيقة ولكنّها مهمّة لفهم عمارة هذه الدُور، وإدراك السّوريين لهذه العمارة وماهيّة العناصر المعماريّة التي قد تدلّ على كلٍّ منها. وبذلك يقوم جلال بتشكيل القاعدة الأولى والمرجع الأوّل الذي استقت منه كلُّ الدراسات اللاحقة تقريباً، واعتبرته مرجعاً أوليّاً لا تشكيكَ في صحته، وذلك على الغالب نظراً لقربه من ذلك التاريخ وخوضه أحداثه. من هذه الدراسات، تلك التي قام بها جورج سادول، المؤرّخ والنّاقد السينمائيّ الفرنسي، «مؤرّخ السّينما الأوّل ومؤلّف كتابها الأشهر».[1] يقوم جورج سادول في كتابه تاريخ السّينما في العالم بكتابة لمحةٍ سريعةٍ عن الإنتاجِ السّينمائيّ في سوريا، والفقرة الوحيدة التي تُذكر فيها دُور السّينما هي: «كانت الجمهوريّة العربيّة السّوريّة تملك في نهاية عام 1962، 110 دُور للسينما. ومن بين الثماني عشرة داراً في دمشق، كرّست أربعة منها للأفلام العربيّة بينما كانت الدُور الأخرى تقدّم عروضاً غربيّة. ثمّ إنّ بعضَ الأفلام الهنديّة حصلت على نجاح ضخمٍ في البلاد حيث كانت تنافسُ أفلام الجمهوريّة العربيّة المتّحدة.»[2] بالإضافة لجان ألكسان، الصحفيّ والنّاقد السّينمائيّ السّوريّ والّذي لم يضف إلّا أحداثاً لم يتسنَّ أن يكتبها جلال، لحصولها بعد عام 1963م.[3]

---

(1) جورج سادول... مؤرخ السينما الأول ومؤلّف كتابها الأشهر. صحيفة الشرق الأوسط «على شبكة الإنترنت». 25 آب 2006. تمّ الاطلاع عليها: 14 أيلول 2024. متوفر على:
https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=9896&article=379542

(2) (سادول، 1968): انظر أيضاً، (سادول، 1966)

(3) «على الرغم من مرور خمسين عاماً على إنتاج أول فيلم روائيّ سوريّ المتهم البريء عام 1928 وعلى الرّغم =

أمّا الدراسات التي حاولت إيجاد حلول لواقع السينما، فقد نبعت عن أفراد احتلّوا حينها السّاحة الثقافيّة السّينمائيّة للبلاد، مثل صلاح دهني وفتيح عقلة عرسان ومحمد شاهين وجان ألكسان وآخرون، واتّسمت بحسٍّ قوميٍّ عربيٍّ، وناقشت سرديّة واحدة وهي أنَّ السّينما ليست مدعاة للتّسلية، وإنّما هي فنٌّ عالي الشأن يمكن استخدامه كأداةٍ لزيادة وعي المُجتمع وتثقيفه، وخصوصاً عند حديثهم عن أسباب تردّي منظومة دُور السينما.[1]

يصف صلاح دهني في كتاباته لحدّ القول إنّ فنَّ السّينما قام في الأساس على كذبة، «إنّها تجارة وصناعة نظّموها وقيّدوها بالقوانين والقرارات الصّادرة عن غرف التّجارة لا عن دوائر وزارات الثّقافة أو الشّؤون الاجتماعيّة (...) وهل سمعنا بفنٍّ يمكن أن يفهمَ معنى التّنظيم أو التّقييد الرّأسماليّ؟»[2] بالرغم من أهميّة هذه التجارب، إلاّ أنَّ مُنتجيها لم يتفحّصوا واقع السينما بمنظورٍ أبعد من الأجندات الواضحة التي اتّبعوها، وبذلك تصبح تحليلاتهم ودراساتهم موضعَ شكٍّ. يشكّل تعاطي الأدبيات هذه مع موضوع السّينما موضوعاً جديراً بالتّحليل، وخصوصاً لارتباط هذه الأدبيّات بالسّرديّة المدروسة نفسها.[3] ولكن قد يعزو أمر شحّ الدّراسات التوثيقيّة المحليّة لدُور السينما أنّه في الفترة التي تكثّفت فيها الدراسات التحليليّة للسينما في المدينة، كانت الدُور لا تزال جزءاً فعّالاً من واقعها، ولم يوجد دافعٌ كافٍ أو حاجة لتوثيقها أو اعتبارها جزءاً من أرشيفٍ تاريخيٍّ مثلاً إلّا التي هُدمت أو أزيلت منها، فيُلحظ في الأدبيّات التّاريخيّة

= من وجود قطاع عام للسينما في سوريا منذ عام 1963، فإنّ محاولات تقويم أو تأريخ أو توثيق فصول قصّة السينما في سوريا ما تزال شبه معدومة، باستثناء بعض الدراسات النقدية أو التوثيقية التي قام بها عدد من النقاد والمخرجين والمهتمّين بشؤون السّينما، وباستثناء كتاب رشيد جلال «قصّة السينما في سوريا» الذي طبعه المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة في دمشق عن المحاولات والبدايات الأولى في الإنتاج السّينمائيّ، وكتاب صلاح دهني «دعوة إلى السينما» الذي صدر في دمشق عام 1969. هذا الواقع (...) كان الحافز الذي حدا بي للسعي نحو تحقيق مثل هذه المحاولة الشاقة» (ألكسان، 1978)، انظر أيضاً: (تاريخ السينما السورية (1918-1962)، 1966): (دهني، 1973): (دهني، د.ت).

(1) (دهني، د.ت): (ماميش، 1973): (عرسان، 1978): (دهني، 1979).

(2) (دهني، د.ت): اتّسمت أدبيّات دهني الأولى بنمطٍ تحليليّ والأخيرة بنمطٍ شعري وشخصيّ يتّضح من خلاله انخراطه الشّخصيّ في مسيرة السينما وفي انهيارها.

(3) بدأ ذلك النمط بالانحسار مع بداية الألفيّة، وتحوّل المُنتج الأدبيّ السّينمائيّ السّوريّ بغالبيّته لكُتبٍ أجنبيّةٍ مُترجمة للعربيّة، وبالرغم من عددها الضّخم، هيمنت عليها بغالب الأمر مواضيع متعلقة بنظريات الإنتاج السينمائي الغربيّ ولم تحوِ أي توثيق أو تحليل نقديّ يضيف قيمة مُضافة على تاريخ دُور السينما في سوريا.

التّابعة لتلك الحركة الثّقافيّة، والتي ذكرت دُور السّينما، غيابٌ كاملٌ للدُور التي افتُتحت بعد ثلاثينيّات القرن الماضي.

ذُكرت دُور السّينما السّوريّة في القليل من الأدبيّات والدّراسات التي تُعنى بعمران المدن السّوريّة، والتي كُتبت بعضها بدافعٍ توثيقيٍّ وليس تحليليّاً، إذ كان هدفها الأساسيّ توثيق البيئة العامّة لمدينة دمشق، اجتماعيّاً وعمرانيّاً، وقد تعاطت مع السياق الأوسع لدار السّينما ضمن المدينة دون أيّ دراسة أعمق من ذلك. اعتمدت هذه الأدبيّات بشكلٍ أساسيٍّ على رصد كُتّابها للمدينة بحكمِ انخراطهم الشخصيّ معها، سواءً كانوا رحّالةً أو زائرينَ، مثل عبد الرحمن سامي،[1] أو قاطنين دائمين في المدينة، مثل أحمد حلمي العلّاف[2] وقتيبة شهابي،[3] طبيب الأسنان الذي نَشر عشرات الكتب المعنيّة بعمران مدينة دمشق وعمارتها، والذي يقوم بذلك بتشكيل أرضيّةٍ عامّةٍ لصورةِ المدينة من مطلع تاريخها الحديث حتى عام كُتبه والتي نُشرت بأغلبها في الثمانينيّات. عند توثيقه لدُور السينما يقوم شهابي بالاقتباس من جلال، ولكنّه يضيف تفاصيل أخرى، كذكرياته هو في بعض المنشآت، فيقول مثلاً بوصف سينما الكوزموغراف «...ولا زلت أذكر الأهزوجة التي كنّا نحن الأطفال الكبار نردّدها حينما ندخل هذه السينما» (الكوز كوز إي والله، أبو صياح ماشاالله) (...) ونردّد أيضاً (يا شغّال شغلها)...»[4] بالإضافة لتفاصيل دقيقة أكثر عن بعضها الآخر وعن مآلاتها. حتى في الأدبيات التي عُنيت صراحةً بتحليل البيئة المبنية الحديثة للمدينة، لم تُناقش دار السينما بعمق، إنّما ذكرتها كمحطّة من محطّات تطوّر النّسيج العام للمدينة.[5]

غاب موضوع دُور السينما في الإنتاج المعرفيّ الأجنبيّ القليل الذي ناقش مواضيع مُتعلّقة بالإنتاج السّينمائيّ السّوريّ، وخصوصاً المُعاصر منه المُتعلّق بواقع سوريا، ولكن ذُكرَ موضوع نشوء دار السينما في المدينة باسترسال نسبيٍّ في الدّراسة التّحليليّة التي أعدّها الباحث الألمانيّ ستيفان ويبر عن واقع مدينة دمشق الحديثة في فترة نهاية الحكم العثمانيّ بين عامي 1890م

(1) (سامي، 1981)

(2) (العلاّف، 1976)

(3) (شهابي، 1986): (شهابي، 2008)

(4) (شهابي 2008، 85)

(5) (البهنسي، 2002)

و1918م،[1] ونبع تميّز هذه الدّراسة من اعتمادها على طيفٍ واسعٍ من المصادر المحليّة والعربيّة والمُستشرقة والعالميّة لتشكيلِ فهمٍ شاملٍ للمدينة في تلك الفترة. وإن تمّ الحديث عنها من منظورٍ اجتماعيٍّ بشكلٍ سطحيٍّ، غاب الحديث بالكامل عن تدخّل دُور السينما في سوريا بالحيز العام والنطاق السياسيّ السّوريّ، إلا صُدفةً في حواشي بعض الأدبيّات التي تحدّثت عن التّاريخ السّياسيّ العام لسوريا.[2]

انعدم الحديث المُعمّق عن دار السينما ومنظومتها المُعقّدة، ولم يؤخذ بعين الاعتبار أنّها كيانٌ معماريٌّ حاوٍ لتقاطعات اجتماعيّةٍ وثقافيّةٍ وسياسيّةٍ وعمرانيّةٍ يتفاعل معها ليشكّلها وتشكّله، فَالعمارة والبيئة المبنيّة بشكلٍ عام لا تُخلَق مجرّدةً عن الكيانات الأخرى المحيطة بها، بل تتضارب مع الفراغ العمرانيّ المحيط وتؤثر وتتأثّر فيه، وتسمح للحياة الاجتماعيّة بالحصول في إطارها وتتبدّل بِتبدّلها، والتبدّل الأوضح يأتي من تعاطي هذه العمارة المباشر وغير المباشر مع قرارات وسياسات عليا تمثّل حاجة أو رؤية أفراد معيّنين. وفي ظلّ انعدام الحاوي المعرفيّ والتاريخيّ الذي يقوم بسرد تاريخ دُور السينما في دمشق ويمكن من خلاله تحليل الإطار الكامل لمسيرة تلك الأوابد وفهمها ومعالجتها منذ إنشائها حتى ازدهارها، ثم إهمالها واندثارها، من كلّ النواحي التّاريخيّة والاجتماعيّة حتى السياسيّة، وخصوصاً المعماريّة، يمكن لهذا البحث أن يسترجع جزءاً من القيمة التي كانت تحويها هذه الدور أو على الأقل أن يسلّط الضوء عليها.

(1) (Weber, 2009)

(2) (Khoury, 1987)

4. ما قبل السّينما وثقافة التَّرفيه في دمشق

كان الكينتوسكوب، من اختراع العالم أديسون، أوّل آلة عرض لفيلم سيليلويد ناجحة تجارياً، ولكنها لم تستطع إلا تلبية مشاهد واحد. دخل هذا الاختراع إلى الدولة العثمانية في عام اختراعه، أي في عام 1894م، وعرض أوّل مرّة في منطقة بك أوغلي في إسطنبول في صالة أبولون[1] ومقهى لوكا في إزمير.[2] في عام 1895م، في باريس، عرض الأخوان لوميير عرضهما الأول باستخدام آلة السينماتوغراف خليفة اختراع أديسون ذات الوظيفة المزدوجة، فهي آلة تدار باليد ويستطاع من خلالها التصوير والعرض. وبعد بضعة أشهر دخل هذا الاختراع إلى الدّولة العثمانيّة التي نشرت بدورها بياناً عن اختراع السّينماتوغراف أنّه «أداة مهمّة لنشر المعلومات للبشريّة وتوزيعها» ويبدو أنّ السلطان عبد الحميد الثاني كان مهتماً بهذا الاختراع.[3]

تعدّدت أشكال العروض السينمائية والفيلمية وأدواتها قبل اختراع عرض السينما كما يعرف اليوم. تفصل شارلوت هيرزوج ما بين «ما قبل السينما» و«السينما»[4] تقول: إنّ لحظة الفصل هذه حصلت بشكلٍ أساسيٍّ عند الانتقال من الكيان الخاص إلى العام، من فراغ العرض الخاص بداعي الاستعراض العلميّ للآلة والذي غالباً ما كان مستضيفاً لأشخاص من الطبقة العليا في المجتمع إلى فراغ العرض العام بداعي الاستثمار وجلب الأموال.

كان العرض الأوّل لآلة السينماتوغراف في مصر خاصّاً، وقد قَدّمت عروضاً لأفلام الأخوان لوميير في أوائل كانون الثاني من عام 1896م، العام نفسه الذي كان فيه عرضهم الأوّل على

---

(1) Apollon Hall

(2) (Yıldırım, 2023)

(3) (Çeliktemel-Thomen, 2019)

(4) (Herzog, 1984)

الإطلاق في باريس، وقد كان في مقهى (زواني) بمدينة الإسكندريّة، بالإضافة لأماكن أخرى في المدينة، وفي أواخر الشّهر ذاته قُدّمت عروض في القاهرة في سينما سانتي.[1] كما عُرضت في العام نفسه بالمدن الجزائريّة، كالجزائر ووهران، وفي العام المقبل في تونس، وفي عام 1900م عُرضت أفلامهم في فندق أوروبا في القدس. أنشئت عام 1896م صالة السينماتوغراف الأولى في الجزائر وبعد عام واحد أنشئت سينماتوغراف لوميير في الإسكندريّة. وفي عام 1906م افتتحت شركة باتيه دار السّينما الرّسميّة الأولى في القاهرة وفي عام 1907م أمنية باتيه افتتحت في تونس، وفي 1908م افتُتحت سينما أوراكل في القدس. أمّا في سوريا، «دخلت السينما عن طريق رحّالة أتراك قاموا بعرض صورٍ متحرّكةٍ في حلب في عام 1907م.»[2] لا يمكن تحديد طبيعة العرض أو الأدوات المستخدمة فيه بدقّة، ولكنّه في الغالب كان الاحتكاك الأوّل بين المجتمع السّوريّ ومفهوم العرض السينمائيّ العام.

أمّا العرض السينمائي الرّسميّ الأوّل فقد أقيم في دمشق في مقهى ومسرح زهرة دمشق الواقع في ساحة المرجة لصاحبها التاجر حبيب الشمّاس. في الغالب، استخدم الشمّاس آلة السينماتوغراف، حيث يصف رشيد جلال العرض نقلاً عن ابن حبيب الشماس، توفيق، أنّ آلة العرض كانت تدار باليد، وكان الضوء فيها يتولّد من مصباح يعمل بغاز الإسيتيلين.

لم تكن الحالة الحسيّة التي يولدها العرض السينمائي غريبةً عن أهالي دمشق. تعددّت أشكال الترفيه في دمشق وحوت المقاهي كثيراً من نشاطاتها، ولعلَّ حضور الحكواتي وهو يقصُّ روايات تُعنى بالشجاعة والكرم وصفات نبيلة أخرى كان النشاط الأقرب لحضور السينما. أضاف إليه حفلات القره كوز أو خيال الظلّ. فقد وصف العلّاف خيال الظلّ بأنّه «...عبارة عن سينما بلدي...» والذي استقطبَ بشكلٍ أساسيٍّ فئةَ الشّبابِ وبعض الشيوخ.[3] هو نشاطٌ يشابه حضورَ عرض سينمائيّ، ويولّد حالةً فراغيّةً مماثلة، فإنّ جموع الجماهير يوجّهون نظرَهم إلى سطح العرض، ويتركّز إدراكهم في موقع وحيدٍ ينقلهم لعوالم القصص المرويّة، في أثناء جلوس لاعب خيال الظلّ خلف ستارة وأمامه بعض الشّموع وبتحريكه للدّمى تظهر ظلالها كخيالات على السّتارة.

---

(1) (ألكسان، 1978)

(2) (جلال، 1963)

(3) (العلاّف، 1976)

طوّرت المقاهي ثقافة التّرفيه لدى المجتمع الدّمشقيّ المحافظ وغير المحافظ، ونقلته من الحيّزِ الشّخصيّ والحميميّ للمنزل، والذي كان الفراغ الاستقبال الأوّل والوحيد، الذي أُخذ بعين الاعتبار حتى في التقسيمات المعمارية للمنزل، إلى الفراغ العام للمقهى والذي وضع الفرد وجماعته تحت أعين المجتمع والعكس. لم تُربط النشاطات التي كانت تحصل في ذلك الحيّز بثقافة عُليا، ولم يُعتبر حاضرها من عليّة القوم، وبالواقع، في معظمها كانت نشاطاً مربوطاً بالأميين الذين اتجهوا للاستماع للروايات بدلاً عن قراءتها.[1] تنوّعت نظرة المجتمع للمقاهي في البداية. منهم من أعطاها وصمةً سلبيّةً واعتبر أنّها مكانٌ للإسراف، وخصوصاً تلك التي قدّمت المشروبات الرّوحيّة، ومنهم من اعتبرها مصدراً للفوضى، وفي الغالب أدركت كفراغٍ للتّرفيه والتّسلية.[2]

بالإضافة للمقاهي احتوت دمشق مجموعةً من المسارح، كالمسرح الذي افتتحه أبو خليل القبّاني، رائد المسرح في سوريا، في جنينة الأفندي في منطقة باب توما شرق المدينة والذي انتقل إلى خان الجُمرك داخل المدينة القديمة، والتي لم تكن مستحبّة في عهد أحد وُلاة دمشق الذي دفع القبّاني للانتقال إلى مصر.[3] لم يندثر المسرح مع قدوم السينما، بل تطوّرَا بشكل متزامن، وتفاعل هذان النّشاطان معماريّاً، فكانت فراغات المسارح الأمثل للعروض السّينمائيّة، وبالعكس، يُلحظ أنَّ مُعظم الصّالات الأولى تحوّلت من مسارح لصالاتِ سينما، أو بعضها لم يتحوّل بالكامل، بل أبقى على النّشاطينِ. إحدى تلك المنشآت كان سينما زهرة دمشق في ساحة المرجة.

(1) (مبيضين، 2009)

(2) المرجع نفسه

(3) (المالح، 1984)

5. من المقهى والمسرح إلى السّينما: سينما زهرة دمشق

قبل أن تصبح صالة سينما في عام 1918م،[1] كانت زهرة دمشق مقهى ومسرحاً، فيذكرها العلّاف عند وصف دمشق في مطلع القرن العشرين، على أنّها من المسارح الثلاث الكبرى في المدينة.[2] تعدّدت الأقوال عن التّاريخ المؤكّد لافتتاح المقهى والمسرح، فيضيف علي جميل نعيسة على كلام العلّاف في الحاشية أنّه في عام 1976م كان قد مضى مئة عام على إنشائه، ويذكر قتيبة الشهابي أنّه بُني في نهاية القرن التاسع عشر،[3] إلاّ أنَّ الدّراسة الأحدث لهذه المنشأة التي أتمّها الباحث الألماني ستيفان ويبر تقتضي أنّه بُنيَ في عام 1902م بعد هدم مبنى إدارة الشّرطة الذي وقع في مكانه، لكنّه لا يذكر مصدر هذه المعلومة.[4]

عند التحقّق من صورة أخذها المصوّر روبرت باين عام 1895م لحادثة هروب بعض معتقلي السّجن المركزيّ في ساحة المرجة، يمكن الانتباه أنّ مبنى زهرة دمشق لم يكن موجوداً بعد وكان لا يزال في مكانه مبنى إدارة الشرطة،[5] كما يظهر المبنى ذاته في صورة أخرى مأخوذة في عام 1898م والتي تُظهر عبور وفد الإمبراطور الألماني غليوم الثاني وحشود الدمشقيين المحيطين به من أمام مبنى الشرطة المزيّن بالأعلام.[6] فيما يظهر مبنى المقهى والمسرح على

---

(1) (جلال، 1963).

(2) في حديثه عن المسارح يذكر العلاّف: «...لدمشق ثلاثة مسارح كبرى يجتمع الناس فيها إلى المغنيات والمطربين والمغنين، أحدها: القوتلي، الثاني: زهرة دمشق، الثالث: حديقة الأمة، ثم حديقة مسمار...» (العلّاف، 1976)

(3) (العلاّف، 1976، 237): (الشهابي، 1986)

(4) (Weber, 2009)

(5) Robert E. M. Bain, Photograph, 1895, Library of Congress

(6) Garabet Krikorian, Photograph, Des Photographes a Damas 1840-1918, Bader al-Hage.

مجموعة من الكروت البريدية وأحدها كرت بريديّ منشور من قبل أندريه تيرزيس وأولاده. تاريخ التقاط الصورة فيه غير معروف، ولكن يمكن الاستنتاج أنّها التُقطت بعد عام 1907م بسبب وجود مقصورة تراموای في الصورة. تصطف عربات وأحصنتها حول بركة مياه تحت فَيء شجرة أمام مقهى ومسرح زهرة دمشق الذي غُطيت واجهاته الزجاجية بستائر حمايةً من الشمس الجنوبية الغربية، وأعلام الدولة العثمانية تعلو سقف المبنى.

1.5 ولادة المقهى والمسرح

كان إنشاء زهرة دمشق محطة من محطّات تحديث المدينة وتبدّلها، حيث تلاقت وتقاطعت العوامل العمرانية والمعمارية والاجتماعية والسياسية لتكوين الشخصية المعمارية والاجتماعية لتلك المنشأة. في البداية، أُنشِئ مبنى إدارة الشرطة مع مبانٍ إدارية أخرى كنتيجة للتنظيمات التي فرضتها الدولة العثمانية على الأجهزة الإدارية بعد أحداث 1860م. أسفر ذلك التنظيم عن حراكٍ عمراني حَدَّثَ شكل المدينة العثمانية وتركّز في حالة دمشق في ساحة المرجة لتصبح بذلك مركز المدينة الحضري والإداري الحديث خارج أسوار المدينة القديمة. كان انتقال مقرّ سراي الحكم العثمانية إلى قصر كنج يوسف باشا في عام 1853م نواة تحويل الساحة إلى «قلب مدينة التنظيمات».[1] تلا ذلك في الخمسين سنة اللاحقة، تغطية نهر بردى المار من الأرض في عام 1866م ، ثم إنشاء الأسواق المحيطة التي صبّت في الساحة، وتشييد مجموعة من المباني الإدارية كإنشاء مبنى إدارة الشرطة في عام 1879م والسجن المركزي في منتصف الساحة في عام 1880م ومبنى العدلية بين عامي في عام 1879م تقريباً ومبنى البرق والبريد بجانبه في عام 1883م، إضافة لمبنى البلدية في مكان السجن بين عامي 1892م و1894م وفي مطلع القرن العشرين استُكملت أعمال العمران في المنطقة فأُضيف مركز الطبابة في عام 1901م واستبدل قصر كنج يوسف باشا بمبنى ضخم متعدد الاستعمالات سُمّي بمبنى العابد، وبُني السراي الجديد قرب ضفة بردى على الطريق المؤدي للساحة.

(1) تناولت العديد من الأدبيات موضوع تلك الساحة، واعتبرتها محطة مهمّة في السياق الأكبر لتطور وامتداد مدينة دمشق خارج أسوارها، مثلاً يرى ويبر أن هذا التطوّر ظهر كنتيجة مباشرة لعهد التنظيمات العثمانية والذي جعل ميدان المرجة «مركزاً مثالياً لمدينة التنظيمات» (Weber 2009).

أصبحت ساحة المرجة محطةً أكيدة للمارّين من دمشق، إذ إنّها استقبلت أولى الفنادق الحديثة للمدينة التي ظهرت في ظل استقرارٍ نسبيّ وازدياد في أعداد السيّاح والحجّاج والمسافرين بالمجمل، بعد توافر فرص تجارية جديدة، وتطور طرق المواصلات والسفر بين البلدان.[1] غدت الساحة مركزاً للنقل والمواصلات من البداية، وتبدّلت فيها سُبل النقل مع تطوّرها، «...، ولم يكن في مدينة دمشق للتنقل داخل المدينة إلا بضع عربات (عجلة) تجرّها الخيل، وكان مقرّها في المرجة، حيث تقف إلى الجانب الشرقي تحت ظلال شجيرات الصفصاف حول حوض ماء مرتفع قليلاً، تشرب منه خيول تلك العجلات.»[2] كان حوض الماء المذكور يقع أمام مبنى زهرة دمشق الذي بُني كسائر المقاهي والمسارح في المنطقة، تلبيةً لحاجة مركز عمراني مُثقل كهذا إلى فعاليات ترفيهية جديدة، حيث يقول عبد الرحمن بك سامي عند وصفه لدمشق بعد زيارتها في عام 1895م: «في دمشق ما ينيف على مئة وعشرين مقهى بين كبير وصغير. وهي منتشرة بأنحاء المدينة، (...) وأكثر المقاهي الحديثة أنشئت في المرجة فيجتمع فيها الناس ليلاً ونهاراً في فصول السّنة الثلاثة، وهي الرّبيع والصيف والخريف»، وحتى عام 1920م احتوت منطقة المرجة حوالي أربعة مسارح، وقد يكون أوّلها زهرة دمشق.[3]

من الجدير بالذكر أنّ تلك الفعاليات الحديثة التي أصبح لها الآن فراغ معماري تُمارس فيه، وسّعت نطاق تفاعل الأفراد مع المدينة ليشمل ساعات الليل، التي لم تعتد دمشق أن تكون ناشطةً بهذا الشكل، فبحسب رشيد جلال «...لدى مجيء فرقة تمثيلية أو جوقة موسيقيّة كانت تباشر عملها بعد الساعة التاسعة ليلاً، ويخرج رواد المقهى ليدخل إلى المسرح بدلاً عنهم رواد التمثيل أو الطرب»،[4] في حين كان سُكّان دمشق مُعتادين أن تُغلَق أبواب أسوارها الساعة التاسعة مساءً.[5] لم يُكتَب إلا القليل عن روّاد الليل في دمشق، ولكن من خلال مذكّرات الراقصة

---

(1) (Weber, 2009): (Khoury, 1983)

(رجب، 1991): كان أهم فنادق دمشق فندق ديميتري المفتتح عام 1850 لصاحبه الأجنبي ديميتري كاراه في ساحة سوق الخيل المطلّة على ساحة المرجة وفندق دمشق (أو داماسكوس بالاس) وأوتيل أمريكا والذي سُمي فندق فكتوريا لاحقاً وفندق فكتوريا الكبير غرب الساحة. (رجب، 1991)

(2) (العلاّف، 1976)

(3) (سامي، 1981): لا يعتبر زهرة دمشق أول مسرح في مدينة دمشق، ولكن يمكن الاستنتاج أنّه الأول في منطقة ساحة المرجة، حيث كان هناك مسرح القوتلي والنصر والإصلاح خانة والذين افتتحوا في سنين لاحقة.

(4) (جلال، 1963)

(5) (لورتيه، د.ت)

بديعة مصابني، تنكشف لمحة عن تلك الثقافة؛ إذ إنّها عَملت كراقصة أو «أرتيست» في مسرح القوتلي الملاصق للمرجة في شمال زهرة دمشق،[1] ولا تتبيّن حقيقةً إن امتدّ هذا الأثر إلى زهرة دمشق.[2]

لم تكن تلك المظاهر الوحيدة التي استقبلتها ساحة المرجة، بل أظهرت أيضاً تبدّل الديناميات الاجتماعية في دمشق في نهاية القرن التاسع عشر، حيث بدأ انقلاب موازين القوى في المجتمع، وتراجع نفوذ أعيانه السابقين من عُلّامة وآغوات وغيرهم، لتظهر شخصيات جديدة لعبت دوراً مطوّراً في النطاق الاجتماعيّ والسّياسيّ للمدينة حاملةً معها بعض مظاهر الحداثة المُبكِّرة.[3] في عام 1901م أُرسلت تعليمات من إسطنبول لبيع قصر كنج يوسف باشا، حيث تمّ بيع العقار عن طريق مزاد لعزّة باشا العابد مقابل 7000 ليرة عثمانيّة.[4] كانت عائلة العابد تنتمي لتلك الطبقة الحديثة حيث أصبحت في مطلع القرن العشرين من أغنى عائلات دمشق حينها وأكثرها نفوذاً.[5] يمكن من خلال هذا الحدث فهم الطبيعة الإدارية لتحوّل مبنى إدارة الشرطة لمبنى زهرة دمشق في ظلّ غياب الوثائق الرّسميّة التي قد تُبيّن ما حصل فعلاً. تظهر العديد من الاحتمالات، قد يكون العقار ملكاً للدولة العثمانية والتي شعرت بالحاجة لطرح هذا المبنى للاستثمار من أجل تحديث الساحة وتجميلها وأجّرته للتاجر المسيحيّ حبيب الشمّاس ليقوم بتشغيله وإدارته، أو قد يكون الشمّاس قد اشترى العقار من صاحبه الأصلي، سواءً كان ملكاً للدولة أو ملكاً خاصاً.[6] كمحاولة لفهم موقع الشمّاس في هذه الحالة يمكن الاستعانة بدراسة المؤرّخ كيث ديفيد واتنبو عند حديثه عن التبدّلات الاجتماعيّة في مدينة حلب. ينبّه واتنبو أنّه خلال أواخر القرن التاسع عشر تغيرت طبيعة من كان «يحوز» السّلطة والنفوذ والأملاك كالعقارات والأراضي، حيث إنّ السماح بالملكيّات الخاصّة قانونياً، وما نتج عن ذلك من تراكم للأراضي والثروة في أيدي رجال الأعمال

---

(1) (باسيلا، ب.ت)

(2) يذكر جلال (1963) أن مصابني ذاتها عملت في هذا المقهى كنادلة، ولكن بعد التحقق من مذكراتها لا يوجد ذكر لشيء من هذا القبيل. (باسيلا، ب.ت): انظر أيضاً: (5.2 التعدّد الوظيفي في زهرة دمشق بين الصباح والمساء(

(3) (Khoury, 1983)

(4) (Khoury, 1983) : (Weber, 2009)

(5) (Khoury, 1983)

(6) أقدم سجل موجود في المصالح العقارية في دمشق يبين أن مالك العقار عام 1945 كان من عائلة القباني.

والمصرفيين المسيحيين ساعد في إنشاء هذه الفئة الجديدة من «الحائزين»، إذ إنّه قد يكون هذا نموذجاً ينطبق على مسيحيي دمشق، وشمّاس على الأخص، الذي لم يكن من وجهاء المجتمع قبل منتصف القرن التاسع عشر، ولكن استطاع أن يمتلك، أو يستثمر في عقار ذي قيمة عالية وُجِد في موقع هام جداً بجوار مبنى العابد وفي المركز العمرانيّ والاجتماعي الحديث للمدينة.[1]

فضلاً عن ذلك، ليس من الغريب أن يكون افتتاح وانتعاش العلاقات التجارية مع أوروبا في تلك الفترة مثمراً لمُستثمر يسعى لزيادة إيرادات أعماله، فمن الوارد أن يكون قد طوّر الشمّاس علاقاته مع تُجّار الترفيه في أوروبا، مع الأخذ بالحسبان امتيازاته كرجلٍ مسيحي وسط البعثات الأوروبية وخاصة الفرنسية، التي وضعت جُلَّ اهتمامها في رعاية شؤون أصحاب الديانة المسيحية، ليدفعه كلّ ذلك أولاً لاستيراد آلة عرض وشرائها، واستضافة عرض سينمائيّ كان الأول من شأنه في دمشق في مسرح زهرة دمشق عام 1912م، وأن يستثمر لاحقاً في آلة عرض من شركة باتيه الفرنسية أو حتى أن يصبح الوكيل الرّسميّ للشّركة حديثة النّشوء في سوريا والتي كانت أصلاً تبعث بحملات ترويجيّة، وتفتتح صالات سينما في أنحاء المنطقة ليؤدّي الأمر لافتتاحه سينما زهرة دمشق في عام 1918م.[2]

احتوى مبنى زهرة دمشق منذ تحويله من مبنى للشّرطة عام 1902م على وظيفة ترفيهيّة مزدوجة بالإضافة للوظيفة التّجاريّة في الطابق الأرضي، وعلى كلّ حال فإنّ وجود المقهى والمسرح دليل وردّة فعل مباشرة لرغبة المستثمر أيّاً كان لجني الأرباح وكانت الثّقافة المسرحيّة حديثة النشوء حينها إلى جانب ثقافة المقاهي التي تطوّرت في دمشق منذ القرن السّابع عشر الأداةَ المناسبة بالنسبة له لإيجاد هذا الربح.

2.5 التعدّد الوظيفي في زهرة دمشق بين الصباح والمساء

لم يكن زهرة دمشق المقهى الأول أو الوحيد في ساحة المرجة، بل كان بجانبه تماماً من جهة الشّمال مقهى التّجارة (أو مقهى ومطعم باريس بناءً على اللافتة الموضوعة أعلاه) والذي

---

(1) (Watenpaugh, 2006)

(2) لا يوجد أي وثيقة تشير أن الشمّاس كان الوكيل الرسمي، وهو مجرد تخمين. انظر: قسم سوق السينما والمحتوى السينمائي في صالات دمشق

كان مقرّاً لاجتماع تُجّار دمشق، تلاه مقهى علي باشا بجوار السوق ومقهى ديميتري «ملتقى أرقى الطّبقات الدّمشقيّة والتركيّة».[1]

صنِّفت أنماط المقاهي المشرقية، حسب رالف هاتوكس، لخدمة ثلاثة أنواع من الزبائن. كان أوّلها روّاد المباني الإداريّة الطّالبين لفراغ للرّاحة عند انتظار المعاملات الإداريّة، ومن المؤكّد أن تكون تلك موّزعة على مقربة من المراكز الإداريّة للمدن، وثانيها ظهرَ في منتصف القرن التاسع عشر لخدمة مسافري العربات والسيارات قرب مراكز النقل والكراجات، أمّا النوع الثالث فقد ظهر في مدن الموانئ.[2] يضيف عبد المنعم شميس في حديثه عن مقاهي القاهرة نمط «المقهى الفنيّ - الكباريه» أو «مقهى العوالم» والذي كان يتضمّن عروضَ رقصٍ شرقيٍّ منمّقٍ، وهذا النوع مختلف عن نوع مقهى الغوازي «السوقيّ» للجماهير من الطّبقة المتدنية.[3] في سنين لاحقة ظهرَ مفهوم المقهى الأدبيّ والذي جمعَ الصّحفيينَ والكُتّاب والفنّانين ولاحقاً السّيناريست - أو كُتّاب السيناريو.[4]

تفاعلت مقاهي ساحة المرجة مع محيطها العمرانيّ الواقع في المركز الحضريّ والإداريّ لمدينة دمشق الذي تضمّن العديد من الوظائف المختلفة، واستقطبت كلّ منها أنواعاً جديدةً من الجماهير، أعطتها طابعاً ونمطاً مميزاً. عند محاولة تحليل النمط الاجتماعيّ لزهرة دمشق عن طريق الأدبيّات التّاريخية يتبيّن أنَّه لا يُذكَر في الكثير منها، وما ذُكر فيها اكتفى بالقليل من المعلومات، ولم يشر لاتخاذ هذا المبنى طابعاً مميّزاً من حيث الزبائن، كمقهى البُغا شمال الساحة مثلاً، والذي كان مركزاً للعساكر العثمانيين، بل إنّ مقهى زهرة دمشق وقعَ في مكانٍ استراتيجيٍّ؛ أولاً بجوار مجموعة من المراكز الإدارية وتماماً مقابل سراي الحكم في قصر كنج يوسف باشا، ومن ثمّ مبنى العابد بعد الانتهاء من تنفيذه بمكان السراي عام 1907م، وثانياً أمام موقع اجتماع عربات النّقل حول بركة المياه، وبعد ذلك بجوار مجموعة من شركات النّقل. من الوارد أن يكون ذاك المقهى جامعاً بين تصنيفينِ من تصنيفات المقاهي النّموذجيّة التي تكلّم

---

(1) (شهابي، 2008): (Weber, 2009)

(2) (Hattox, 1985).62 : (Tamari, 2008)

(3) (Tamari), 2008): (شميس 2004)

(4) لم يظهر هذا النوع في دمشق حتى تبلورت الحركات الوطنية في المدينة قبل انهيار الدولة العثمانية بفترة قليلة، وهذا النوع ظهر في الأحياء الحديثة من دمشق والتي ظهرت في بداية القرن العشرين.

عنها هاتوكس. ولكن ما كان مميّزاً في تلك المنشأة هو نمطها الحاوي مقهى ومسرحاً في المبنى ذاته، الأمر الذي يرجّح أن يكون الفراغ حاملاً لصفات مقهى العوالم بنشاطاته الغنائيّة والرّاقصة والحركيّة.

يُشير تعاطي الأدبيّات المختلفة مع هذه المنشأة، أنَّ قيمتَها الاجتماعيَّة العالية نبعت عن المسرح، وليس عن المقهى. فقد حمل مسرح زهرة دمشق قيماً كُبرى على المستويات الاجتماعيَّة والسّياسيَّة، وبالتالي الثّقافيّة، حتى إنّه لم يُذكر كمقهى في المراجع التي تصفُ مدينةَ دمشق، بل ذُكر كمسرح، وقد وُصفِ كأهمِّ مسرحٍ في المدينة.[1] تنوّعت أنواع العروض المُقدّمة هناك، حيث يشير جلال لبعضٍ منها، فيذكر عروضاً لِفِرَقٍ أجنبيّةٍ متجوّلةٍ قدّمت مسرحيّاتٍ صامتةً وعروضاً راقصة وألعاباً بهلوانيّة، كما يضيف استقبال المسرح لمطربينَ ومطربات من أنحاء العالم العربيّ، كالمطرب المصريّ زكي مراد، إضافةً لإقامة بعض المباريات الرياضية كمباراة ملاكمة أجريت عام 1925م بين فريد جلال ومصطفى الداغستاني تحت إشراف مدير الشرطة العامة خليل رفعت بك.[2]

شهد هذا المسرح بداية نضج فنِّ المسرح السوريّ، وقد ذكرت جريدة المقتبس اليومية برئاسة محمد كرد علي بعضاً من العروض والحفلات التي قُدّمت هناك، موثقة بذلك قليلاً من «هالة»[3] تلك الفترة أو وحيها بلقطات بسيطة للسرديّة الاجتماعيّة التي كانت تحيط بالمسرح في مطلع القرن العشرين وتفاعله مع الحيز العام والسّياسيّ للمدينة. في شهر تموز من عام 1909م قدّم المطرب والمسرحيّ المصريّ «المبدع الشيخ سلامة الحجازي»[4] أربعة عروض في مسرح زهرة دمشق، حيث كان بجولة في سوريا بتلك الفترة. في السّادس من تموز عرض رواية صلاح الدِّين الأيوبيّ «وهي تمثّل أخلاق هذا البطل الذي أدهشَ الغرب والشّرق بحسن أخلاقه فنحتُّ الجمهور على حضور هذه الرواية»،[5] وفي العاشر، قدّم رواية صدق الإخاء التي «يدلُّ اسمها على علوِّ موضوعها»[6] وفي الثاني عشر قدّم مسرحيّة روميو وجولييت أو «شهداء

(1) (Weber, 2009)

(2) (جلال 1963)

(3) أُشير هنا إلى مُصطلح aura المطروح من قبل والتر بينجامين. (Benjamin, 1969)

(4) المقتبس. 6 تموز 1909. دمشق، سوريا.

(5) المقتبس. 6 تموز 1909. دمشق، سوريا.

(6) المقتبس. 10 تموز 1909. دمشق، سوريا.

الغرام».[1] ولكن أهمّ تلك العروض كان في الحادي عشر من تمّوز، حيث قدّم الحجازيّ مسرحيّةَ صلاح الدّين الأيوبيّ مرّة أخرى، ولكنَّ العرضَ كان هذه المرّة برئاسة «جميل بك» الموفد من المركز العام لجمعيّة الاتّحاد والترقّي، «وسيزاد عليها بعض الفصول التي تزيدها رونقاً»[2] حيث افتتح الجلسة نشأت بك مدير مكتب الصّنائع ولحقه جميل بك «وتلا كلاماً فعلَ في الأرواح فعل الرّاح»[3] وخُصّصت عوائد هذا العرض لإشادة دار جديدة لمدرسة الصّنائع في حديقة المستشفى العسكريّ، وكان هذا الحدث مهمّاً لدرجةِ ذكرِ المسرحِ باسم زهرة سوريا عوضاً عن زهرة دمشق والنَّشر عنه مرّتين في عددينِ منفصلينِ.[4] من الواضح هنا استخدام المسرح لأغراض الدّولة، قد يكون السّبب لعدم وجود فراغٍ مؤهّلٍ كهذا لهذه الفعاليّات، وقد تكون التمست جمعية الاتّحاد والترقّي نجاح ذلك المسرح، وقرّرت الاستثمار بذلك النجاح.

إضافة لذلك عُرض في زهرة دمشق، العرض الأوّل لفرقة عبد الرزاق الأتاسي، وهي مسرحية بعنوان انتصار المجاهد عودة أبو تايه والذي كان إحدى الشخصيات البارزة في الثورة العربية الكبرى،[5] ويضيف جلال أنَّ بعض الشباب قدّموا «رواية تمثيليّة» عند خروج العثمانيين من سوريا في هذا المسرح، وقد تضمّن هذا العرض إهانة لجمال باشا الذي أمر بالإعدام، وقد يكون هذان العرضان ذاتهما.[6] كان المسرح السوري منذ بداياته مُحرِّضاً للحيّز العام بمواضيع عروضه، فقد شعر مقدّمو العروض المذكورة بالحاجة للتّعبير عن رأيهم السياسي، وكان مسرح زهرة دمشق حاضناً لذلك التعبير.

إن التعدّد الوظيفيّ في هذه المنشأة جعل من فراغها بؤرةً اجتماعيّةً مرنةً ناتجةً عن تقاطع العامل المكانيّ/العمرانيّ مع العامل الاجتماعيّ والعامل الإداريّ المتعلّق بقرارات صاحب الفراغ، والذي قرّر افتتاح مقهى ومسرح ومحالّ تجاريّة في المنشأة ذاتها، وأضاف لاحقاً السينما إلى

---

(1) المقتبس. 12 تموز 1909. دمشق، سوريا.

(2) المقتبس. 11 تموز 1909. دمشق، سوريا.

(3) المقتبس. 11 تموز 1909. دمشق، سوريا.

(4) المقتبس. 11 تموز 1909. دمشق، سوريا: يجب التنويه أنَّ هناك مسرح زهرة سوريا في بيروت، وهو مختلف عن زهرة دمشق.

(5) (المالح، 1984)

(6) تبع ذلك عروض أخرى على هذا المسرح، ويذكر وصفي المالح (1984) بعضاً منها: عواطف الزوجة، الممثل كين، لويس الرابع عشر، عطيل، وصلاح الدين الأيوبي.

مجموعة الوظائف تلك. فزبائن الليل اختلفوا عن زبائن النهار، وفي نقطة ما من اليوم كان العالمان يلتقيان عند بوابة المنشأة بجوار المحالّ التجاريّة وفي الفراغ العمرانيّ الواقع أمامها، لتظهر ازدواجيّة السّاحة، بين كونها مركزاً حضريّاً نشيطاً وفعّالاً نهاراً، وبؤرةً ترفيهيّة وفنيّة وثقافيّة في المساء.

في ختام حديثه عن مسارح دمشق يقول العلّاف: «...انعدمت (المسارح) واستبدلت بقصور عالية وفخمة متعددة مرتّبة على أصول المسارح الغربيّة يشاهدون الروايات الخيالية الناطقة «سينما ناطق»...».[1] ساهمت كلّ من التطورات التقنية عالمياً التي تخصّ تكنولوجيا السينما، بالإضافة للسياسات الجديدة للدولة العثمانية وتبعاتها على العمران، وظهور طبقة جديدة تطلّعت نحو بناء دولة حديثة حتى بثقافة ترفيهها، في دخولِ مفهوم العروض السينمائيّة في المنطقة وثقافتها، ولعلّ ساحة المرجة كانت البقعة الأكثر مناسبة لاحتضان هذه الوظيفة الجديدة، على الرّغم من تأخّرها عن المدن «المتروبولية» المجاورة كبيروت والقدس.

3.5 العرض الأوّل والسينما

في عام 1912م، نَظّم الشمّاس في مسرح زهرة دمشق أول عرض سينمائي تشهده دمشق.[2] كانت قد أُدخلت الكهرباء ووُضعت خطوط الترام في المدينة عام 1907م، وكان ترام مهاجرين-باب توما يمرّ من جوار زهرة دمشق، وكان قد استُكمل بناء مبنى العابد بجوار زهرة دمشق وشُيّد نصب التلغراف في منتصف الساحة. لا تُذكر أي تفاصيل إضافية عن العرض الأوّل ذاك، ولا عن طبيعة تفاعل المجتمع معه، ولا إن كان خاصّاً لزوّار محدّدين فقط، مثل العروض الأولى في مصر،[3] أو لعامّة الشعب، ويكتفي جلال بوصف الآلة التي كانت «تدار باليد وكان الضّوء فيها يتولّد من مصباح يعمل بغاز الإسيتيلين»،[4] وذلك الوصف يطابق آلة السينماتوغراف. لم تكن عروض تلك الآلة سينمائيّةً كما تُعرف السينما اليوم، بل كانت متواضعةً تُظهر أحداثاً يومية عاديّة، ولكنّ انبهارَ المتفرّجين بهذه التقنية التي لم يشهدوا مثلها من قبل جعل منها أداة

(1) (العلاّف، 1976)

(2) قد يكون عُرض بأماكن أخرى لم تُذكر، ولكن عدم ذكرها دليل بذاته على أهمية هذا العرض.

(3) انظر: قسم 4. ما قبل السينما وثقافة الترفيه في دمشق

(4) (جلال، 1963)

ناجحة. بالتوازي يذكر جلال افتتاح سينما في حلب باسم سينما الكوزموغراف ويذكر أنّها افتتحت عام 1914م، ويضيف في الحاشية أنّه غير متأكّد من هذا التّاريخ ويذكره بتحفّظ، وإن كان التاريخ صحيحاً تكون هذه أوّل دار تُفتح في سوريا.[1] استقبلت مدينة حلب مظاهر السينما بشكل مُبكّرٍ عن دمشق، وكانت تلك المظاهر أكثر نضجاً، وقد يكون سبب ذلك قربها من إسطنبول عاصمة الدّولة العثمانيّة، والتي ازدهرت فيها ثقافة السينما منذ بداية اختراعها.[2] بعد عامين، وفي عام 1916م، افتُتحت صالتا السينما الأوائل في دمشق، ولا يتّضح أيّهما أتت قبل الأخرى وهي سينما الهبرا (الشهبندر لاحقاً) وسينما جناق قلعة.[3]

يقول رشيد جلال في حديثه عن افتتاح سينما جناق قلعة: «...إلّا أنّ الكثيرين ما انفكّوا يذكرون أنّ بين أوائل الصور المتحرّكة التي عرضت في دمشق تلك التي قدّمت في عام 1916 إبّان الحرب العالميّة الأولى...».[4] افتتحت الدولة العثمانية جناق قلعة في دمشق في حيّ الصالحيّة حديث النّشوء حينها بجوار المستشفى العسكري العثمانيّ من جهة الشمال، في مكان بناء مجلس الشّعب الآن. كانت جادّة الصالحية في تلك الفترة ما تزال بغالبها عبارة عن بساتين كامتداد لغوطة دمشق، ولم يمتدّ العمران السكني إليها بعد، ولكن كانت بوجود المستشفى بؤرةً أخرى للعثمانيين شمال المدينة. يبدو أنّ الدّولةَ العثمانيّة أكّدت أن تجعل الافتتاح ضخماً كشكلٍ من أشكال البروباغاندا «...أنفق على بناء السينما المزخرفة من الخارج والداخل مبالغ طائلة للدّعاية وتوجيه أفكار النّاس نحو اللّهو وإبعادهم عن الحركات السياسيّة والوطنية التي أخذ يستفحل أمرها حين ذلك متّجهة نحو الانفصال عن الإمبراطوريّة العثمانية.»[5] افتُتحت الصالة من قبل قائد الجيش الرابع جمال باشا الكبير أو الملقّب لاحقاً بجمال باشا السفّاح من قبل الشعب السوريّ، وقد جاءت تسمية الدار من مضيق جناق القلعة الذي انتصرت فيه الدّولة العثمانيّة على الأسطول البريطانيّ. عُرض فيها فيلمان من صنعٍ ألمانيٍّ كان أحدهما فيلماً إخباريّاً يمثّل استعراض الجيش الألماني في برلين.[6]

---

(1) المصدر نفسه.

(2) (Celiktemel-Thomen, 2009)

(3) (Weber), 2009 (جلال، 1963)

(4) (جلال 1963)

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه.

يمكن فهم تفاعل الجمهور مع العرض الأوّل في زهرة دمشق، من خلال وصف جلال للعرض الأوّل في جناق قلعة، إذ إنّه كان شاهداً شخصيّاً على افتتاح السينما عندما كان عمره ثماني سنين، حيث ذهب مع والده الذي «دعي إلى حفلة الافتتاح بصفته من الموظّفين المرموقين في ذلك الحين».[1] أن تكون موظّفاً مرموقاً في تلك الفترة، يعني أن تكون من الطّبقة البرجوازيّة الحديثة، وهاتان الكلمتان قد تكونان دليلاً على الشّريحة المُستهدفة من قبل حكومة الاتّحاديين لإيصال دعاياتها، إن صدق قول جلال. يمكن استشفاف جانب آخر لطبيعة تفاعل المجتمع مع هذا العرض من وصف جلال للإقبال أنّه «شديدٌ جداً بصرف النّظر عن موضوع الفيلم»، أي بالرغم من عدم فهم المتفرّجين شيئاً من العرض.[2]

احترقت سينما جناق قلعة بعد شهرٍ من افتتاحها بسبب قلّة خبرة العارض الذي أدّى لاحتراق الفيلم، وبقيت سينما الهبرا وحيدةً في النسيج القديم لحيّ باب توما، إلى أن تواصل الشمّاس مع الميكانيكيّ اليونانيّ «سالو» الذي كان يدير آلات سينما جناق قلعة بعد عامين، واتّفقا على افتتاح سينما «بنفقات بسيطة» في مسرح زهرة دمشق باستخدام آلة عرض باتيه، وسمّيت بذلك سينما باتيه-زهرة دمشق.[3]

توضح اهتمام الشمّاس وشريكه الجديد من خلال السُبل التي اتُّخِذت لاستقطاب الجماهير. أُضيف طابق ثالث للمبنى ووُضعت أمام مدخل السينما جوقة موسيقيّة كانت تعزف الموسيقى لساعةٍ كاملة قبل العرض، ثمّ عند حلول ميعاد العرض تنتقل إلى الداخل لتجلس أمام الشّاشة، وترافق الأفلام الصامتة المعروضة. وجود هذه العروض الموسيقيّة كان يماثل وجود لوحة إعلانات ضخمة على باب الدّار والذي كان عنصراً معماريّاً لم يوجد في هذا النّمط من المباني بعد، وهنا تتقاطع العمارة مع المُحتوى، فعدم وجود العناصر المعماريّة الدّالة للسّينما أولاً استدعى الاتجاه نحو أساليب أخرى لجذب الجمهور. عُرضت في زهرة دمشق بشكلٍ أساسيٍّ أفلام فرنسيّة بوليسيّة وكوميديّة، ولم يتوقّف طقس العروض المسرحية، بل شغلت الوظيفتين الفراغ ذاته في أوقات متفاوتة.

افتُتحت السينما قبل فترة وجيزة من انسحاب الجيش العثماني من دمشق، ودخول قوّات

(1) المصدر نفسه.
(2) المصدر نفسه.
(3) المصدر نفسه.

الأمير فيصل بهدف تأسيس حكومة عربيّة فيها بعد انتهاء الحرب العالميّة الأولى، أُزيلت الأعلام، وأقيمت المسرحيات الساخرة، وأكملت هذه السينما مسيرتها حتى احتراقها على أثر حريق سينما النّصر الذي أتى على حيّ السنجقدار بأكمله.

4.5 عمارة المبنى من إدارة شرطة لمسرح

تبدّل النمط المعماريّ للمبنى بالكامل بتحوّله من مبنى إدارة الشّرطة إلى مقهى ومسرح زهرة دمشق، على الرّغم من ثبات جزء بسيط من الواجهة، الأمر الذي يُشير إلى احتفاظ كتلة زهرة دمشق بنفس هيكل المبنى السابق دون هدمه كليّاً.[1] انتقل المبنى من طراز مبنى التنظيمات الإداريّ متواضع الملامح غير المزخرف إلى المبنى التجاريّ متعدّد الاستعمالات ذي التصميم الأعقد والأكثر بروزاً.

كان تصميم مبنى الشرطة نموذجاً أكثر تواضعاً من المباني الإداريّة الأولى التي بُنيت في ساحة المرجة كمبنى البرق والبريد ومبنى العدلية، والتي توافقت مع طراز «القُناق»[2] الذي وُجد في مباني دمشق السكنيّة الحديثة في القرن التاسع عشر وتميّز بإيلاء اهتمام خاصّ للواجهات الخارجيّة، وخصوصاً بعد بدء الدولة برعاية الأشغال العامّة، وتنظيم الشّوارع والسّاحات من أجل تطوير المشهد العام للمدينة وتجميله. كان استخدام هذا النّمط في مباني ساحة المرجة جزءاً من موجة التحديث المعماريّة الأولى التي طالت المدينة بعد طرح التّنظيمات، التي سُرعان ما لُحقَت بصورة جديدة للحداثة وَظَّفَت نُسُق نيو-كلاسيكيّة وعناصر مُعثمنة منها مع الاحتفاظ

(1) انتقل مقر إدارة الشرطة إلى عدّة مبانٍ حتى استقر أخيراً في مبنى دائرة الأملاك السلطانية الحديث عام 1910: استخدم في مبنى الشرطة على الغالب النظام الإنشائي التقليدي لمباني مدينة دمشق وهو النظام المختلط، أي جدران حجريّة في الطوابق السفلية وهيكل من الخشب واللبن في الطوابق العليا، وقد يكون فرق الإكساء بين الطابقين في مبنى الشرطة دليلاً على ذلك، حيث لم يكن قد دخل نظام البناء بالإسمنت إلى تكنولوجيا الإنشاء في دمشق حينها.

(2) كلمة «قُنّاق» تعني (قصر) باللغة التركية العثمانية. اعتُبر النمط المعماريّ للقنّاق العثماني، في دراسات ستيفان ويبر وزينب تشِليك Zeynep Çelik، مُلهماً لعمارة المنطقة بعد فترة التنظيمات، وهذا الإلهام لم يطل المُنشآت السكنية فحسب، بل امتدّ إلى المباني الإداريّة الحديثة في تلك الفترة. (Celik,) : (Weber, 2009) (2008

بالتقسيم الداخلي ذاته للنمط السابق والذي كان عثمانيّاً أصيلاً.[1] يشير ويبر إلى تميّز النهج الجديد في عمارة تلك الفترة بسعيه نحو الالتزام بنظام مُنضبطٍ وُجد في كافّة مُنشآته.[2] ولكن شكّلَ مبنى زهرة دمشق استثناءً لتلك القاعدة، وكسر ذلك الالتزام والخضوع المعماريّ، فهو لم يكن عثمانيّاً ولا نيو-كلاسيكياً.

لم يُدرس أو يصمَّم مبنى زهرة دمشق كوحدة معماريّة متكاملة، ودخلت في صناعته مجموعة كبيرة من العوامل ظهرت بتتابع في أزمنة مختلفة على مدى ستّة عشر عاماً بين عامي 1902م و1918م، وكان عامل الوظيفة أهمّها. قد يعزى تبدّل الوظائف المتتابعة التي استقبلها المبنى أصلاً من رغبة صاحب المشروع والمُستثمر فيه، فالمبنى كان نتاج حاجة لجني الأرباح بالمقام الأوّل، والتي كانت بدورها محكومة برغبة المجتمع المُتزايدة لتلك الفعاليّات. في الطّابق الأرضيّ من زهرة دمشق أصبحت النّوافذ والمداخل البسيطة واجهات زجاجيّة عالية لمحالّ تجاريّةٍ كانت تبيع «الحلويات والمرطّبات والمشروبات الروحيّة وغيرها»،[3] وفي الطّابق الأوّل تحوّلت النّوافذ متواضعة الشّكل ذات السّتائر الخشبيّة، والتي كانت هي بدورها حديثة بفترة من الفترات، لواجهة زجاجيّة مفتوحة حاوية على صفٍّ من النوافذ المقوّسة العالية التي تمتدُّ من السقف إلى عتبة بسيطة. ومع افتتاح السّينما، مُحي أثر مبنى التّنظيمات بشكلٍ كاملٍ وتحوّلت الواجهة بأكملها إلى واجهة زجاجيّة من أقصى يمينها إلى أقصى يسارها، وأُضيف طابق ثالث لقسمها الأماميّ، حاوياً غرفتين ذات واجهات زجاجيّةٍ أيضاً وشرفة في المنتصف.

كان هذا الفتح الزّائد نحو الخارج غريباً على مباني ساحة المرجة ودمشق بالمُجمل، ولم يوجد في الأنماط المعماريّة التي رُوِّجَ لها في تلك الفترة، ولكن وجب التّنويه أنّه وجد في الواجهات الدّاخليّة للدُور السّكنيّة، التي تمتّعت بتلك الزّينة وذلك الفتح نحو فراغ فنائها المزروع والمريح، وبشكلٍ أساسيٍّ، الخاصّ للعائلة والزوّار فقط. يظهر تعليل للفتح الزائد ذاك عند معرفة أنّ تلك الواجهة التي احتوته، والتي سُمّيت بالشّرفة في وصف جلال، احتضنت خلفها مباشرةً المقهى الصّيفيّ بشكلٍ أساسيٍّ، الذي انتقل شتاءً إلى الفراغ الخلفيّ للمسرح. كانت الواجهة أشبه بالأروقة التي يمكن رؤيتها في مقاهي دمشق الأخرى وخصوصاً تلك التي وقعت على نهر

---

(1) (Weber, 2009): انظر أيضاً: (Celik, 2008) : (Hanssen, 2006)

(2) (Ibid, i:304)

(3) (جلال 1963): كما تُؤَكِّد اللافتة في أقصى اليمين التي تقول «صالون كوافير» (Salon de Coiffure)

بردى كالدفتردار ومقهى حديقة البلدية، بأسلوبٍ مُطوّرٍ ومَرنٍ أكثر يعزّز بشفافيته علاقة الروّاد الواقعين في الموضع العالي للمقهى في الطّابق الأوّل مع ساحة المرجة غرباً، ويضمن كذلك إغلاق الفراغ نحو الدّاخل وقطع تلك العلاقة بين المقهى والسّاحة، لتوجيهها بالمقابل نحو صالة المسرح والسينما.

الهويّة الكتليّة للمبنى السّابق ساهمت في تحديد الهيكل العام للمبنى الجديد، وبالتالي توزيع بعض من عناصره كالبوابة التي حافظت على موقعها السّابق ونوافذ القسم الشّماليّ من الواجهة. وبالرغم من ذلك أكسبت مجاورة العناصر الجديدة (كالنوافذ العالية مثلاً) تلك التي حوفظ عليها من المبنى السّابق (كالنّوافذ الأقصر في القسم الشّماليّ مثلاً) مظهراً عشوائيّاً للواجهة بالرغم من انضباطها بنسب معيّنة ضمنياً، فيبدو للمُشاهِد العام أنّ المبنى لم يتّبع نسقاً واحداً متناظراً أو مَضبوطاً بنسبٍ محدّدةٍ كباقي المباني المحيطة. ما زاد تَعقيد التّصميم الجديد للمقهى والمسرح والسينما هو كمّ التفاصيل التي أُدخلت إلى عناصره، التي لم تصل إلى درجة الحرفيّة الزُخرفيّة التي وُجدت في المباني الصرحيّة التابعة لموجة البناء الثانية في المرجة، والتي احتفت بوضوح بالبنية الحجريّة للمبنى، وبرزت فيها زخارف حجريّة منحوتة، ولكنّها كانت تفاصيل كثيرة ذات مقاييس بسيطة. على سبيل المثال، أُدخل إلى تصميم الفواصل بين بوّابات المحالّ في الطّابق الأرضيّ أعمدة أسطوانيّة قصيرة ذات رأس بسيط تبدو أنّها كانت تزيينيّة غير حاملة، كما قُسِّمت واجهات المحالّ لعدّة أقسام، ذات تقسيمات هندسيّة مختلفة متنوّعة الشّكل. أمّا البوّابة الرّئيسيّة والتي وُجدت أعلاها لافتة كُتب عليها مسرح زهرة دمشق بالعربيّة والفرنسيّة حُفر على جانبيها ما يشبه الأعمدة التزيينيّة النيو-كلاسيكيّة ويمكن رؤية بعض قناديل الإضاءة معلّقة في الأعلى. قد تكون تلك القرارات التّصميميّة السّابقة كُلّها اتّخذت وفُرضت من قبل الشمّاس ليُشير ذلك البذخ إلى اهتمامه الواضح بالمنشأة وتفاصيلها المعماريّة ومحاولته لإظهار المبنى المفتوح والشفّاف باتجاه المركز الحديث للمدينة بأكثر صورة جذّابة، حيث كانت كلتا الوظيفتين، المسرح والسينما، تعتمدان بشكلٍ أساسيٍّ على إقبال الجمهور.

بالرغم من تميّز الشكل الخارجيّ للمبنى إلّا أنّه لم يكن شكلاً دالّاً على وظيفة معيّنةٍ، فقد غاب المدخل العالي والكبير ولوحة الإعلانات والبهو وشبّاك التذاكر واضح المعالم والذي عُرفت به عمارة تلك الفعاليّات في السّرديّة المعماريّة العالمية، التي لم تزل في قيد التّطوير في

دمشق. هذا الشّكل العام الذي تمتّع به المبنى أخبأ بداخله أهميّته الكبرى، أي الفراغ الدّاخليّ الذي احتضن القيمة المعنويّة للمُنشأة وأخذ يتأقلم مع الوظيفة الجديدة للسّينما. ويُطرح هنا تساؤل عن شكل التقسيم الداخلي للمبنى مع غياب الوثائق البصريّة. يمكن معرفة الشّكل العام للمسقط الأرضي لمبنى إدارة الشّرطة من خلال مسقط مبنى العدلية والذي احتوى الفراغ الدّاخليّ الموّزع عند الدّخول مباشرةً والدّرج مقابله، والغرف حول الموزّع. في حال زهرة دمشق، تتحوّل الغرف لمحالّ تجاريّة، والطابق العلوي لفراغ المقهى والمسرح، ثمّ السينما.

من خلال وصف جلال الوجيز لزهرة دمشق يمكن تقسيم الطابق العلوي لقسمين واضحين، الأمامي بشكل شُرفة تطلُّ على الساحة غرباً حيث وُجد المقهى في الصّيف، والخلفيّ، الذي احتوى: «مسرحاً كبيراً للتّمثيل جهّز بمقاعد من الخيزران عادية غير ثابتة».[1] كان سقف قسم المسرح أعلى بارتفاع نصف طابق تقريباً، ويعلوه سقفٌ جملونيّ عالٍ مكسيٌّ بالقرميد وقد تكون هذه الإضافة مُكمّلةً لفراغ الطابق الأول كمحاولة لإنشاء فراغ واحد عالٍ يمكنه تلبية المجاز الواسع للمسرح وشرفاته التي يشير إليها جلال: «وكانت ثمة شرفات مرقمة يصعد إليها بسلم خشبي.»[2] قُسّمت أنواع المقاعد في المسرح بتراتبية معينة بحسب أهميّتها، وبالتالي بحسب سعرها. كان هناك نوعان في الصالة (والتي سُميّت صالون) الأوّل بريال مجيدي والثّاني بخمسة بشالك، أمّا اللوج والذي كان دوماً يُباع بسعر أغلى كان بستّة ريالات.[3]

تحتاج مُنشآت كالمسارح إلى مقاييس ضابطة لتنفيذها بأفضل حالاتها بما يضمن راحة الجمهور، وبالتالي نجاح العروض، ويتبيّن في مسرح زهرة دمشق تدخّل الخبير التقنيّ في تنفيذه من خلال نجاحه الملحوظ كمسرح في تلبية الجمهور، وغالباً كانت تلك الخبرات أجنبيّة من خارج المنطقة، إذ إنّ وجود المسرح في دمشق كان حديثاً نسبياً ولم تتطوّر لتنفيذه خبرات محليّة. لم تكن قد نمت شخصيّة المعمار المحلّي المستقلّة في تلك الفترة بعد. كان المعمار أو البنّاء قبل تطبيق التنظيمات حرفيّاً مُنظَّماً في طائفة البنّائين، وتضمّنت مهمّاته الإشراف التقنيّ على عملية البناء والتّنفيذ والتّصميم، إضافةً إلى حلّ المشاكل المتعلّقة بالعمران والبيئة

(1) (جلال، 1963)

(2) (جلال، 1963)

(3) المقتبس. 6 تموز 1909. دمشق، سوريا: المقتبس. 10 تموز 1909. دمشق، سوريا: المقتبس. 12 تموز 1909. دمشق، سوريا: تتغير الأسعار بناءً على أهمية العروض.

المبنيّة.[1] تعقّد تنظيم هذه الحرفة بعد دخول التّنظيمات، وظهرت بوادر تحويلها لمهنة وذلك بإقامة مجلس للبلديّة استلمَ مهامّ الإشراف على الأشغال العامّة في المدينة بشكلٍ أساسيٍّ، بالإضافة للتحقّق من جميع المباني التي يُنوى تشييدها في تلك الفترة (خاصّة أو عامّة) لإعطائها رخصة بناء، والمباني دون رخصة كانت مُخالفةً للقانون وتتوقّف عند هذه النقطة سلطة تدخّل المجلس في المباني الخاصّة. يستعان هنا بمبنى العابد مرّةً أخرى كمثالٍ على أبنية الساحة الخاصّة التي صُمّمت من قبل معمار أتى به صاحب العقار ذاته وهو المعمار الإسباني فرناندو دي أراندا الذي أتى به عزة العابد ليشرف على تصميم مبناه حيث كانوا على علاقة وثيقة مُسبقاً،[2] ومن هذا يمكن وضع احتمال عمّا كانت عليه الحالة في زهرة دمشق.

وُجد المبنى قبل أن توجد السينما، وبالمقام الأول كان مسرحاً وليس صالةً للعرض السينمائي، وعند إضافة عنصر السينما إلى المبنى لم يتغير تقسيم الفراغ جذريّاً واعتُقد أنّ العناصر والأسس المُستخدمة في المسرح ذاتها سوف تنجح في فراغ السينما التي كانت أصلاً عنصراً معماريّاً حديثاً في العالم بأجمعه. أُضيف طابق ثالث لقسمه الأماميّ من أجل «إقامة شرفات كبيرة تتّسع لنحو 800 متفرّج» وأضيفت غُرفة «خشبية» لآلة العرض في القسم الخلفي من المسرح ووُضعت ستارة بيضاء على المسرح لإسقاط العرض السينمائي عليها واستُعملت الكراسي الخشبية للمقهى ذاتها.[3] في مذكراته، يشير خالد العظم لتواضع سينما زهرة دمشق ويقول إنّها بطراز المسارح التمثيلية، إذ إنّ الصّالة أحيطت بألواح «لا يستطيع المرء التفرّج منها جيّداً، إلّا إذا كان جالساً في مكانٍ مواجهٍ للشّاشة، ولم تكن الألواح الجانبيّة موافقة»[4]. ومع ذلك أدّت الصالة وظيفتها بالرغم من عدم تلبية بضعة مقاعد في اللوج، ويظهر هنا على الأغلب تدخّل الميكانيكي الذي كان شريك الشمّاس في السينما، وخصوصاً في التفاصيل المتعلّقة بموقع آلة العرض المناسب والفراغ المطلوب حولها.

---

(1) (Al Asali, 2020): (Abusaada, 2023)

(2) (Weber, 2009)

(3) (جلال، 1963)

(4) (العظم، 1973)

5.5 حريق السنجقدار

«هلمّوا يا عشّاق السينما إلى السينما الجديدة مرسح النّصر تجدون من الروايات البديعة والنظافة وإتقان العمل، واليوم سيمثّل أهمّ رواية نالت الشهرة في مراسح أوروبا، وهي رواية النّمر المقدّس، ولها من الوقائع البحريّة والجويّة والعصابات المتعدّدة ما يدهش الأبصار»[1]

حثّ افتتاح سينما زهرة دمشق على ظهورَ دُور أخرى على مقربة منها توزّعت في ساحة المرجة ومحيطها. كانت تلك الدُور بسيطة بتنظيمها وبُنيتها، لم تَخضَع عمارتها لقوانين تنظيميّة بعد، وشكّل فيها المسرح مرجعيّة أثّرت في تعاطي الأفراد كافّة مع السينما، فلم يكن الفيلم «فيلماً» بل «رواية»، ولم تعرض تلك الدُور أفلاماً سينمائية فحسب بل حَوت، كما زهرة دمشق، على مسارح شَهِدت بدايات المسرح السوريّ.[2] ولكن في 20 حزيران من عام 1928م، شبّ حريق ضخم بدأ في سينما ومسرح النصر أتى على حي السنجقدار الملاصق لساحة المرجة من الشرق، سبّبه «إفلات بكرة الفيلم من اللفافة واصطدامها بمصباح كهربائي تولّدت منه شرارة قويّة أحرقت طرف الفيلم، فالتهب دفعة واحدة، وامتدّ اللهب إلى الأفلام الأخرى الموضوعة بدون وقاية على الرفّ المقابل لآلة اللفّ.»[3] امتدّ الحريق إلى الجزء الخلفي من سينما زهرة دمشق، حيث أُغلقت على ذلك الأثر ولم يُسمح باستثمارها بعد ذلك. استغلّ المكان بإقامة مطعم ومقهى وكباريه، إلى أن هُدم بالكامل وأقيم مكانه بناء طابقي إسمنتيّ لم يبرح مكانه حتى الآن.

---

(1) المقتبس. 7 أيلول 1921. دمشق، سوريا: الفيلم الذي يُذكر هُنا هو على الأغلب فيلم The Sacred Tiger of Agra المُنتج عام 1915.

(2) «ليالي ساهرة في مسرح النّصر الجديد تجاه شارع النّصر حيث تقوم الفرقة التمثيليّة المصريّة المؤلفة من 25 ممثلاً وممثلة برئاسة عبد الحميد أفندي رشدي (كش كش بك) بتمثيل أدهش الروايات وأحسنها وعلاوة على ذلك سيطرب الحضور بصوته الرخيم المطرب الشهير الشيخ سلمان الحبشي مع المطرب الصّغير خليفة أم كلثوم السيد سعد الدين»(القبس. 17 آذار 1929. دمشق، سوريا.)

(3) (جلال، 1963)

6. ما تَبِعَ السينما الأولى: سينما روكسي «جوهرة الشرق»

شكّلَ احتراق سينما النصر حدثاً مفصليّاً في تاريخ دُور السينما في دمشق، ومن تطوّر النّسيج العمرانيّ للحيّ بشكلٍ عامّ، ففي الثاني من أيلول عام 1928م نشرت جريدة القبس أنّ البلدية قد أنهت المخطّط المقترح لتنظيم حي السنجقدار وطرحته للعموم للاعتراض،[1] وفي الشهر الأوّل من السنة اللاحقة، صدر عن رئيس مجلس الوزراء في دولة سوريا قرار يُنظّم مبانى دُور السينما بشكلٍ يقيها من الحرائق،[2] ليكون المحاولة الحكومية الأولى لتنظيم عمارة السينما في البلاد. تضمّن القرار شروطاً معماريّة وإنشائيّة، مثلاً اشتُرط أن توضع آلات العرض التي تحوي الشريط السينمائي سريع الاشتعال في غرف مُنفصلة عن باقي أجزاء البناء، وأن تُبنى تلك الغُرف بالحجر أو الإسمنت حتى لا تكون قابلة للاشتعال، وأن يكون أيضاً في أبهاء الدُور منافذ مُتعددة تُفتح أبوابها من الداخل إلى الخارج، وأن تحوي الدُور ذات الطوابق درجين لا يقل عرضهما عن المتر والعشرين ويكونا أيضاً من الإسمنت أو الحجر.[3]

بدأت بعد ذلك منظومة دُور السينما تتدرّج نحو الازدهار مع افتتاح سينما العباسية في ملهى العباسية عند تقاطع جسر فكتوريا في نهاية العشرينيّات وافتتاح سينما عائدة وسينما الأمبَير وسينما اللونابارك وسينما راديو في مطلع الثلاثينيّات.[4] لم يكن هذا الازدهار مُتعلقاً بالبنية

(1) خارطة السنجقدار. القبس. 2 أيلول 1928. دمشق، سوريا.

(2) رئاسة الوزراء. القرار رقم 867. الجريدة الرسمية، 31 كانون الثاني 1929 (تاريخ النشر).

(3) المصدر نفسه.

(4) افتتحت سينما الراديو المذكورة هنا في شارع رامي، وهي مختلفة عن سينما النصر والتي سُميت راديو لاحقاً.

بشكل أساسي، فقد كانت البنية المعمارية لتلك الدُور متواضعة وغير واضحة المعالم، حيث كانت غالباً مؤلّفة من طابق واحد، تكون فيها الصّالة إمّا في القبو أو في الطّابق الأرضيّ، ولم يحط بها بناءٌ مُستقلّ يُشير إلى فخامة الدار، إنّما يتّضح فيها نموّ السينما كظاهرة ترفيهيّة، صارت من أساسيّات المدينة بجوار المسرح، ويمكن رصد هذه الظّاهرة بشكلٍ أساسيٍّ في الإعلانات التي بدأت تغزو الصُحُف والمجلّات المحليّة، فلم تخلُ أعداد الأسبوع من إعلان أو أكثر عن مسرح يقوم بعروضٍ ما أو دار سينما تُقدّم الفيلم الفلاني.

1.6 سوق السّينما والمحتوى السّينمائي في صالات دمشق

ارتبط ذلك النمو مع تطوّر السّرد في المحتوى السينمائيّ المُستورد إلى صالات دمشق، وقد يعزى أيضاً إلى تقدّم آلات العرض وتقنياته. عَرضت الدُور الأولى في دمشق أفلاماً من إنتاجٍ فرنسيٍّ وأمريكيٍّ بشكلٍ أساسيٍّ، ولحقتها السينما المصريّة في مطلع الثلاثينيّات والتي طوّرت إنتاجها بشكلٍ سريعٍ وصدّرته إلى البلاد المجاورة. قد يعزو رواج الأفلام الفرنسيّة بدايةً لتوسّع نفوذ شركة باتيه الفرنسية والتي كانت قد أدخلت السينما إلى المنطقة مع بداية الألفية، كجزءٍ من سياستها الترويجيّة في الخارج، حيث أرسلت تُجّار مندوبين إلى مناطق لم تعرف السينما قبل ذلك، كبلاد المشرق مثلاً، حيث قاموا بتأمين أفلامهم بالإضافة لكل المعدّات اللازمة لتشجيع مُستثمري المنطقة لإعداد عروض فيها، وبذلك تضمن اتّكال المنطقة على مُنتجاتها سواءً الفيلميّة أو التقنية.[1] بدأت السينما الأمريكيّة تكتسح السوق العالمي بعد عام 1909م، ولا يتبيّن تاريخ دخولها إلى السّوق المحليّ، ولكنّ العرض الأمريكيَّ الأوَّل الذي استطعت رصده في صُحف تلك الفترة حصل في سينما النّصر عام 1921م،[2] ويقول جلال إنّ الأفلام التي عُرضت في سينما الإصلاح خانة المُفتتحة عام 1920 تقريباً، كانت أفلام رُعاة البقر الأمريكيّة، ويعطي فيلم «الحرية»[3] كمثال.[4]

---

(1) (Thompson, 1985)

(2) المقتبس. 7 أيلول 1921. دمشق، سوريا: هذه المعلومة غير دقيقة بشكل كامل، ولا يمكن التأكد منها لقلّة الصُحف الموجودة في الأرشيفات المتوافرة فيزيائياً ورقمياً، والتي تعود للفترة ما بين 1918 و1920.

(3) Liberty

(4) (جلال، 1963)

حدّت الحرب العالمية الأولى من قدرة فرنسا على تصدير أفلامها إلى العالم.[1] ومع ذلك الانحدار في السّوق الفرنسيّة، نهضت السّوق الأمريكيّة وخصوصاً في الأسواق المحليّة. تسبّبت في هذا النجاح عوامل عدّة، أوّلها اتّباع شركات الإنتاج في هوليوود استراتيجيّة تسويقيّة تتضمّن تخفيض تكاليف شراء الأفلام في سوقها الأجنبيّ ليكون سعرها أدنى من الأسعار المطروحة من قبل المُنتجين الأوروبيين، كما بنت أسواقها الأجنبيّة بعناية، حيث كانت تنتقي أفلاماً مُحدّدة رائجة وتُراعي المُتطلبات الاجتماعيّة والأمور غير المشروعة بالنّسبة لجمهورها الأجنبيّ، أي الجمهور المحليّ لسوريا.[2] وما أكّد الوجود الأمريكيّ في دُور السينما في المنطقة أنّه بعد عام 1939م، وخصوصاً بعد منع الدّولة النّازية عروض شركة MGM الأمريكيّة من كلّ دُور أوروبا المُحتلّة، اعتمدت شركات الإنتاج الأمريكيّة بشكلٍ كبيرٍ على سوق الاستيراد في المنطقة.[3]

بالتوازي مع ذلك طالت حركة الحداثة التي ابتدأت مع نهاية الدّولة العثمانيّة، أشكال التجارة في دمشق، ومع انجذاب الجمهور للسّينما بعد عروضها الأولى، أقبل المستثمرون إلى هذا النّموذج من التّجارة بعد أن لاقوا فيه سبيلاً ناجحاً لجني الأرباح. طُوّرت مصلحة الاستثمار بصالات السينما وإدارتها، وبالتالي أُدخلَ مفهوم استيراد الأفلام وتوزيعها، والتي كانت كلّها تستورد عن طريق بيروت. أصبحت تلك المصلحة في السّنين التي تبعت افتتاح سينما زهرة دمشق نوعاً من أنواع التّجارة التنافسيّة فقد ظهر ما يمكن تسميته سوق السينما في دمشق، والذي برزت فيه بضعة أسماء احتلّت ذلك السّوق. كانت أوّلها عائلة الشمّاس والتي كانت قد امتلكت وأدارت حتى عام 1947م خمس صالات في دمشق، وهي سينما زهرة دمشق، أو سينما باتيه، بإدارة حبيب وابنه سليم،[4] وسينما الكوزموغراف، أميّة لاحقاً، المُفتتحة في عام 1922م[5] وسينما دمشق المُفتتحة في عام 1947م وكلتاهما بإدارة الابن الآخر توفيق الذي استلم المهنة بشكلٍ أساسيٍّ بعد أبيه، بالإضافة لسينما العباسية مع الشريكين قطّان وحدّاد والإمبَير الصيفي.[6]

---

(1) (Metz, 2006)

(2) (Thompson, 2010 ; Thompson, 1985 ; Jarvie, 1994)

(3) (Thompson, 2010)

(4) (جلال، 1963)

(5) (جلال، 1963)

(6) افتتاح سينما الأمبير الصيفي. الشعب. 14 شباط 1935. دمشق، سوريا.

بالمقابل، افتُتحت بجوار زهرة دمشق سينما الإصلاح خانة بإدارة اليكو بوليسفتش الذي سلّمها لاحقاً للمدعو أبي نعيم، بينما عمل هو في إدارة وتشغيل الآلات حتى استلم ذلك عنه ميكانيكيّ آخر.[1] وفي عام 1923م دخل أبو حسن الشربجي (واسمه الحقيقي أديب كعيكاتي) شريكاً مع أبي نعيم في استثمار السينما. بدأت استثمارات الشربجي تمتدّ حيث أصبح شريكاً في سينما النصر أيضاً التي افتُتحت في عام 1923م شرق المرجة والتي كانت بإدارة أشخاص آخرين انسحبوا بعد فشل الصالة وعدم مجاراتها مع عروض زهرة دمشق والإصلاح خانة.[2] عادت السينما من جديد بعد أن ارتأى الشربجي أن يجعل الأمر، كالشمّاس، مسألة عائليّة حيث ضمّ أخوانه كشركاء في الاستثمار. جُدّدت بآلات عرض ألمانية، وزُودت بمعدات كهربائية حديثة، كالمراوح السقفية والإنارة الآلية، وأجهزة العرض المزدوجة، وسُرعان ما دخلت سوق العمل، وبدأت تظهر إعلانات عُروضها في الجرائد المحليّة. أصبح الشربجي من كبار مستوردي الأفلام في دمشق والذي «أخذ ينافس حبيب الشمّاس وأولاده»[3] وافتتح عدّة صالات سينما في دمشق ومحيطها ومدن أخرى من سوريا مثل دار سينما جنينة الأفندي، وقصر البلور، والهبرا، وبرج الروس والتي كانت كلّها في منطقة باب توما شرق المدينة. لم يستمر الشربجي طويلاً في سوق السينما؛ لأنّ حريق سينما النصر أدّى إلى إفلاسه، حيث التفت بعدها للعمل في بعض الدُور في دمشق حتى وفاته في الخمسينيّات.[4] لم يردع هذا الحادث تطوّر هذه المهنة وإنّما تسارع نموّها من بعده، ودخل إلى نطاقها في السّنين اللاحقة الكثير من التُجّار والمُستثمرين، الذين ارتأوا وضوحاً من تجارب من سبقهم أنّ تلك الصناعة مُربحة ومطلوبة ومنهم عائلات الأتاسي وسرّي وفلّاحة وفرح والمُنتج والموّزع صبحي فرحات مُدير سينما روكسي، أو الأهرام لاحقاً. تنافس أولئك المُستثمرون والمُدراء على افتتاح أحدث الصالات وأكثرها راحةً وتطوّراً، ولكن المداخلة الأهم كانت عند إدخال الشركاء رَجُلَي الأعمال اللبنانيينِ قطّان وحداد مع الشمّاس السينما الناطقة إلى دمشق عام 1931م في ملهى أوبرا العباسية الذي أُضيفت إليه صالة سينمائية على أثر ذلك.[5] وفي تلك

(1) (جلال، 1963) (عرسان، 1978)

(2) (جلال، 1963)

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

الفترة بدأت السينما المصرية تحتلّ مكانةً هامّة في صالات العرض السوريّة، وفي عام 1932م عُرض فيلم أنشودة الفؤاد المصريّ أحد أوّل الأفلام العربيّة النّاطقة في سينما العباسيّة.[1]

2.6 السّينما والحداثة والمدينة

لم تكن عمليات التحديث في دمشق خطيّة أو بسيطة الشّكل، ولم تُحكم بأسبابٍ ونتائج واحدة متتابعة بشكل واضح، بل في الحقيقة، كانت المدينة، بشقّيها المعنويّ والمبنيّ، شبكةً مُترابطةً تتبدّل صورتها آنيّاً بحُكم العلاقة الرجعيّة ما بينها وعناصرها المُختلفة. وبذلك يمكن القول إنّ الحداثة التي وُجدت في ممارسات الترفيه نتجت عن عوامل متعدّدة تقاطعت وتداخلت لتتجلّى في مشهد المدينة بمباني السينما بجوار المسرح والملاهي.

تبدّل التكوين العام لمُجتمع دمشق وغَلبت عليه الطّبقة المتوسّطة، أو البرجوازيّة، من موظّفي دولة وتُجّارٍ وأصحابِ عقاراتٍ ومُستثمرينَ وأدباء ومثقّفين ومُتعلّمين، والتي ظهرت مع تطوّر أنماط معيشيّة جديدة نتجت عن تراكماتٍ تاريخيّةٍ. تفاعلت تلك الطّبقة التي سكنت المدينة مع أوساط التّرفيه التي وُجدت فيها، فارتبط ذلك التّرفيه بتلك الصّورة، وعكست السينما، التي دخلت المدينة أصلاً قبل عشرة أعوام كعنصرٍ من عناصر الحداثة، نموذجاً جديداً من الحداثة على المدينة من خلال الجمهور. لم تتوقّف هذه العلاقة الرجعية بين الجمهور والمدينة في سنوات الانتداب واستمرّت برغبة من الجمهور باستمرارها وبتفاعله مع المحتوى المذكور سابقاً والذي استمرّ أصحاب القرار والقائمون على دُور السينما بإدخاله كردّة فعل على ذلك التفاعل.

من أشكال التّحديث التي صدّرتها دُور السّينما والممارسة التي رافقتها، شملُها لأفرادٍ جُدد غابوا عن هذا المشهد في سنين سابقة ومنهم النساء خاصة؛ حيث بدأ مفهوم الحفلات أو العروض النسائية بالظهور في الثلاثينيّات.[2] لم يُعجب الجميع بهذا التحديث، وشهدت بعض الدُور مظاهرات قام بها رجال الدين، منددّين بسماح دُور العرض بإدخال النساء، ووصل الرفض ذلك إلى حدِّ الإضراب، ففي عام 1936م في حلب، قام بعض الشباب المسلمين بوضع حواجز

(1) كان لهذا العرض تأثيرٌ سلبيٌّ على الإنتاج السّوريّ، إذ إنّه تضارب مع الفيلم السوري الثاني، والذي كان فيلماً صامتاً.

(2) سينما راديو. الشعب. 1936. دمشق، سوريا.

عند مداخل دُور السينما والمقاهي لمنع الزبائن من الدخول. ساهمت تلك الأحداث في تصعيد التوتر الطائفي في المدينة في تلك الفترة؛ نظراً لكون أصحاب تلك الدُور غالباً مسيحيين، ولأنّ أصحاب الدُور المسلمين لم يمسّهم أي سوء.[1]

3.6 السّينما والانتداب الفرنسي

كانت السّلطات الفرنسيّة متخوّفة بالأخصّ من غضب هذه الشّريحة من المجتمع، ويتبيّن ذلك خصوصاً عند منعها الفيلم ذي الإنتاج السوري الأول المتّهم البريء بسبب ظهور مُمثّلة مسلمة من عائلة دمشقيّة معروفة، الأمر الذي أجبر القائمين على العمل بإعادة التّصوير.[2] منذ عام 1929م فرضت السّلطات الفرنسيّة على الأراضي المشمولة تحت الانتداب نظام رقابة على الأفلام التي يُنوى عرضها.[3] كانت جميع الأفلام المستوردة تمرّ من الجمارك في بيروت بعد حصولها على رخصة من دائرة الأمن العام، والتي كانت مسؤولة عن مراقبة الأفلام. تألّفت هذه الدائرة من مفتش من دوائر الشرطة العامة، وخمسة مراقبين دائمين يصدر بتعيينهم أمر خاص، بالإضافة لمحاسب من الأمن العام، وعامل سينمائي لعرض الأفلام.[4] عند حديثه عن هذا الأمر، يقول سامي المبيض إنّ السُلطات الفرنسيّة قامت بتشكيل لجنة من رجال الدّين المسلمين والمسيحيين، وبالرغم من عدم ذكره لمصدر هذه المعلومة، وبالتالي احتمالية عدم صحّتها، يمكن أن يكون المراقبون الخمس الذين يصدر بتعيينهم أمر خاص، هم من هؤلاء الرجال.[5]

من الجدير بالذكر أنّ هذا القرار لم يتضمّن أيّ قواعد أو معايير خاصّة لرفض أو سماح عرض الأفلام، أمّا القرار المُصدر عام 1934م المُطوّر عن هذا، ذُكرت فيه الاعتبارات التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار، وأهمّها في هذا الصّدد «احترام عواطف أهالي الأراضي المشمولة بالانتداب

---

(1) (Khoury, 1987)

(2) (جلال، 1963): بالرغم من ذلك عُرض هذا الفيلم أخيراً في سينما الكوزموغراف وكان الإقبال عليه «منقطع النظير» لدرجة الاضطرار لإغلاق الشارع وإدخال الجماهير بالتتابع.

(3) المندوب السامي. القرار رقم 2684. الجريدة الرّسميّة، 31 تموز 1929 (تاريخ النشر).

(4) المصدر نفسه.

(5) مبيض، سامي مروان. واحد لم يبق منه إلا دقيقتان، وآخر أحرق بسبب بطلته... قصة الأفلام السورية الأولى. رصيف22. 24 تموز 2023. متوفر على: https://shorturl.at/yTVEv

الدّينيّة مهما كانت الطّائفة التي ينتمون إليها.» و«احترام الهيئات السياسيّة والاجتماعيّة والإداريّة والعسكريّة المتعلّقة بالدّولةِ المنتدبةِ وبالأراضي المشمولة بالانتداب»، و«المحافظة على هيبة السلطة المنتدبة والدّول الأجنبيّة.» و«احترام النّظام العام والأدب وحسن الأخلاق» و«حماية الشبيبة من الفلمات التي من شأنها أن تؤثّر في مخيّلتها وحواسّها تأثيراً شديداً.»[1] في السنة ذاتها منعت السّلطات الفرنسيّة أيضاً عرض أيّ مشاهد صُوّرت داخل سوريا دون ترخيص،[2] وفي موقف آخر يذكر جلال منع السّلطات عرض أفلام مصوّرة لمدينة دمشق بسبب احتوائها على مشاهد من مظاهرات الوطنيين.[3]

4.6 السّينما والحيز العام

في السّنين الأخيرة من الحكم العثمانيّ بدأت بوادر حديثة بالظّهور على الوعي السياسيّ للمجتمع السّوريّ متمثّلةً بشكلٍ أساسيٍّ في فكرٍ قوميٍّ عربيٍّ أصبح جذّاباً أكثر من الانتماء لدينٍ أو طائفة،[4] ولكنّه لم يتجلَّ بشكلّه النّاضج إلاّ حتى فترة الانتداب الفرنسي حيث:»... أصبحت القوميّة العربيّة، بالرغم من عدم استقرارها، الفكرة السياسيّة السّائدة للعصر...»[5] رافق هذا «المناخ الفكريّ الحديث»[6] تطوّر في مفهوم الحيّز العام وممارساته، حيث كثرت القضايا التي شغلت الجماهير، وانضمّت لكيانه شرائح جديدة من المجتمع، وظهرت الحاجة لفراغات عامّة وشبه عامّة جديدة في النّسيج العمرانيّ للمدينة تحوي ممارسات تلك الجماهير، وتلبّي احتياجاتهم الاجتماعيّة، فتحوّل الشّارع والمقهى وفراغ الانتظار أمام المسرح والسينما، لمكانٍ عامّ يُمارس الإنسان فيه حاجته الاجتماعيّة تلك.

تستطيع السّينما بشكلٍ عام أن تتدخّلَ في الحيّز العام السياسيّ للمدينة بطرائق ثلاث: إمّا أن يكون مُحتوى أفلامها مُحرِّكاً لذلك الحيز، أو أن تكون موقعاً دالّاً لأمر ما متفق عليه ضمنياً

(1) المفوض السامي. القرار رقم 165. الجريدة الرسمية، 1934 (تاريخ النشر).
(2) المفوض السامي. القرار رقم 243. الجريدة الرسمية، 1934 (تاريخ النشر).
(3) (جلال، 1963)
(4) (Khoury 1987)
(5) المصدر نفسه.
(6) المصدر نفسه.

بين المجتمع، أو أن تكون الساحة أو الفراغ العمراني أمام السينما، وبهو أو صالون الانتظار وتلك الدقائق القليلة قبل الفلم وبعده، حاويةً لذلك النطاق. كان في دمشق فرقٌ الشاسع بين وجود السينما في الحيز العام بالمقارنة مع وجود المسرح؛ فالمسرح السوري كان سبّاقاً، وبُطّن بمعاني ورسائل عبّرت عن آراء الشعب أو على الأقل القائمين على المسرحيات منذ بدايته. أما السينما فلم تأخذ شكل فراغ الثقافة ذاك بعد؛ لأنَّ الأفلام التي عُرضت فيها لم تكن سوريّة حتى، وكانت السينما سبيلاً للمتعة فقط، حتى لأكبر الوطنيين.[1]

ولكنّها في منحىً آخر تدخّلت بالحيز العام بعمارتها وتموضعها في المدينة والنشاط الجماهيري الذي حوته. كانت الطبقة الاجتماعية المتوسطة التي بدأت بالظهور في تلك الفترة تحوي أفراداً ذوي رأي سياسيّ شعروا بالحاجة لطرحه في الفضاء العام للمدينة، وما أمّن الظروف المناسبة لذلك أكثر من الفراغات العمرانية أمام دُور السينما، حيث شكّل تجمّع حشود الجماهير عند خروجها من العروض المسائية فرصةً رائعةً استغلّتها المنظّمات السياسيّة لتشكيل المظاهرات. وبهذا تقاطعت الفضاءات الاجتماعية مع السياسية أمام دُور السينما، وكانت سينما روكسي الواقعة في بداية شارع فؤاد الأول أحد أكثر الدُور المستخدمة لذلك.[2]

5.6 السينما وعمارة الحداثة

ظهرت أنماط معمارية حديثة مع دخول العناصر الاجتماعية الجديدة لفضاء المدينة، وتطوّرت خصوصاً أنماط المُنشآت الإدارية فيها مع ظهور وظائف استقبلتها دمشق الحديثة بالإضافة لأنماط حديثة للمساكن التي لم تعرفها المدينة سابقاً. ظهرت المباني الطابقية المكسية بالحجر الكلسي الناعم، مع بعض الزخارف الهندسية التي تُوحي بهوية شرقية موجودة في القالب النمطي لدمشق، وبرزت في بعض المباني زخرفات متأثرة بعمارة الحداثة المُبكرة في أوروبا، إلى أن اختفت الزخرفات كُليّاً في بعض المباني الأخرى. نما مفهوم المبنى مُتعدد الاستعمالات، ووُجد بكثرة في المدينة، وكان انعكاساً لموضوعين أثّرا على بعضهما البعض بشكل مباشر، أولاً

(1) «استطاع أحد محرري (الدنيا) أن يتصل بفريق من أصدقاء بعض الوزراء ورجالات البلاد، ويحصل على آرائهم بالسينما، ومبلغ حبهم أو كرههم لها.» عظماؤنا والسينما. الدنيا. 1 كانون الثاني 1946. العدد 29، صفحة 4

(2) (Khoury, 1987)

ظهور أسلوبٍ جديدٍ لجني الأموال من خلال بيع المقاسم الصغيرة وتأجيرها في المباني الطابقية لشركات أو مكاتب خاصّة أو عامّة، وتزايد أفراد تلك الطبقة الذين وُظّفوا في تلك الشركات والمكاتب. وُجدت تلك المباني في الأحياء ذات القيمة التجارية العالية، مثل شارع فؤاد الأول حديث التشييد، حيث يقع مبنى الصبّاغ وفيه سينما روكسي.

في ذلك الحين، كانت عمارة السينما تتطور بجانب صناعة السينما نفسها وممارسة حضورها. تبدّل نموذج عمارة السينما في دمشق مع الزمن، وتحوّل من المباني التي بُنيت لتلبية الوظيفة بأدنى حد، والتي كانت مشادة أصلاً كمسارح أو مقاهي ذات كتلة معمارية غير واضحة المعالم تقوم بوظيفتها بالكاد، إلى مبنى الدار المستقل متعدد الطوابق والذي صُمّم من أجل السينما التي أصبحت فيه هي الشخصية الأساسية في المبنى. برزت تلك الشخصية من خلال عناصر توحدت في العالم كله، كالبوابة العالية التي كانت تعلوها لوحة ضخمة للإعلانات واسم الدار فوقها وأضوائها الباهرة والجذّابة، لتغدو تلك عناصر تدلّ على نمطٍ معماريٍّ عُرف في الوعي الجمعيّ أنّه ينتمي للسينما.

من حيث الموقع العمرانيّ، لحقت دُور السينما مركز المدينة دوماً؛ فافتُتحت الأولى منها في ساحة المرجة ومجاوراتها حول سينما زهرة دمشق وعلى بعد أمتار منها وقد كانت لا تزال ساحة المرجة المركز الإداري والاجتماعي لدمشق مع تحول مبانيها لخدمة الانتداب واحتضانها لأهم الأحداث السياسية والاجتماعية التي شهدتها المدينة. في منتصف العشرينيّات بدأ مركز المدينة بتوسيع حدوده باتجاه الشمال الغربي، أي باتجاه حي الصالحية، وانقسم إلى مجموعة من البُؤر ذات قيم ووظائف مختلفة. ظهر ذلك التوسع مع حاجة السلطة الجديدة لمنشآت تمارس فيها سياستها، وحاجة المجتمع لممارسة الحياة الاجتماعية في فراغات عامّة تحتضن تجمّعاته.

بدأ النشاط العمرانيّ السّكنيّ بالنموّ في تلك المنطقة مع إنشاء مبنى الأركان الفرنسية، ونادي الضباط المقابل له، وتحويل المشفى العثماني لمشفى عسكري للفرنسيين، وظهرت الأحياء المجاورة كحي الشهداء وعرنوس والجسر الأبيض التي سكنتها العائلات الفرنسية والمجتمعات الأوروبية بالإضافة لبعض المسلمين الأثرياء.[1] لتبدأ هنا دور السينما في مطلع الثلاثينيّات بالابتعاد عن المركز القديم، وتُفتح سينما العباسية عند تقاطع جسر فكتوريا، ومن ثم سينما

(1) (Khoury 1984): (الشهابي، 1986)

عائدة قرب ساحة الحجاز، ولتبتعد بعد ذلك إلى الشمال وتفتح سينما الأمباير في حي الصالحية ومعها سينما اللونابارك.

تحوّل شارع فؤاد الأول الواصل بين جسر فكتوريا وجادّة الصالحية مع الزمن لبؤرة تجارية حديثة، لم تحمل الطابع التجاري التقليدي نفسه الذي لطالما عُرفت فيه دمشق التاريخية. ولعلّ السبب الأساسي لحدوث ذلك كان وقوع هذه المنطقة في المنطقة التّجاريّة في المخطّط التنظيمي الذي وضعه المُخطّطان الفرنسيان دانجيه وإيكوشار. وكما فعلت المرجة قبلاً، استقبل هذا المركز الحديث أشكالاً جديدةً من الممارسات الاجتماعية والثقافية. حيث افتُتحت المقاهي الأدبية الحديثة، والمسارح والملاهي الليلية والمطاعم والمحال التجارية الكبيرة، ومقرّات الصُحف وشركات الطيران والنقل، وأهمّها، الشركات والمكاتب الخاصة، وكان هذا الحيّ المُحدث مناسباً لضم فعالية السينما الجماهيرية بامتياز وافتُتحت سينما روكسي في وسط هذه المركزية الجديدة.

6.6 سينما روكسي «جوهرة الشرق»

كانت سينما روكسي والأهرام لاحقاً محطةً من محطات ازدهار المدينة، وقد افتُتحت في نهاية ثلاثينيّات القرن الماضي، وعلى الغالب في عام 1937م وسط جوٍّ مشحون من التحديث والتجديد يطال المدينة بكافّة عناصرها ابتدئ في مطلع القرن وأخذ يستمر بالتجدّد. كانت دار سينما روكسي جزءاً من مبنى تجاري يحيط بها، شَيّده المدعو ريمون الصبّاغ والذي كان أيضاً صاحب العقار بأكمله[1] الذي وقع في التوسع الجديد لمركز المدينة، ويحتوي بالإضافة للسينما مقهى الهافانا ومقر النادي العربي، ومجموعة مكاتب متفرقة، ومحالّ تجارية على الواجهات الثلاث.

يمتد مبنى سينما روكسي بين جادّتي المتنبي وشيكاغو، اللتين تصبّان في شارع فؤاد الأول ذي الانحدار المتوسط باتجاه الجنوب، أي باتجاه جسر فكتوريا في أسفله، الذي يحتوي في نهايته الأخرى (الشماليّة) ساحة بوابة الصالحية. يتدرج ارتفاع المبنى كانحدار الشارع من الشمال

(1) تُشير المُخططات الموجودة في إحدى الرُخص في أرشيف محافظة دمشق أن السيد روبير الصباغ امتلك هذا المبنى.

باتجاه الجنوب من أربعة طوابق إلى طابقين، ويغلب على واجهته إكساءٌ حجري أبيض ناعم تخترقه بوابة سينما روكسي في الطابق الأرضي بين فتحات نوافذ الغرف العلوية. أُخذت في هذه المُنشأة قرارات فنيّة وشكليّة واعية وواضحة لا يمكن أن تكون قد نبعت من حاجة الوظيفة أو رغبة المُستثمر فقط، إنمّا يمكن تشفّي من خلال عناصرها حضور شخصية المعمار وخبراته. في هذه المرحلة من تطوّر المهنة، كانت قد نمت شخصية المعمار والمهندس من مُجرّد تقنيّ وُجدَ كرسول للوظيفة المطلوبة إلى صانع العمل كاملاً الذي اكتسب خبراته في مدارس العمارة خارج البلاد وعاد إليها، إمّا ليعمل موظفاً في مجلس البلدية ويُشرف على الأشغال العامة في المدينة، أو ليفتتح مكتباً معمارياً خاصّاً به، يعمل فيه على مشاريع معمارية خاصة.

لم تكن صالة هذه السينما أكبر صالة في دمشق، وبتقدير غير دقيق، قُدّر أنّها كانت تتسع لـ800 متفرج.[1] ولكنها عكس الكثيرات مما سبقتها كانت داراً سينمائية مُصمّمة من الأساس لتلك الوظيفة بمعاييرها الوظيفية الصحيحة والدقيقة. يُستقبل الجماهير عند الدخول من البوابات مباشرةً، ببهو يحتوي غرفتين لبيع التذاكر من اليمين واليسار، يليه ما عُرف بالصالون، الذي كان أشبه ببهوٍ للانتظار يُباع فيه من خلال (كونتوار) البوفيه المرطّبات والمأكولات، كما كان يحتوي دورات المياه. ومن هنا يُقسم المشاهدون لروّاد البلكون واللوج ليصعد هؤلاء عبر الأدراج الواقعة يمين ويسار الصالون، أمّا روّاد الصالة، فيعبرون البوابات من الصالون إلى الصالة في الطابق الأرضيّ نفسه، لتكشف لهم الصّالة عالية الارتفاع التي كُسيت من الدّاخل بالخشب، كباقي صالات السّينما من أجل العزل الصّوتيّ، ووضعت بطبيعة الحال الشّاشة في نهايتها.

يعمل مبنى سينما روكسي كوحدة واحدة متكاملة ذات معايير ونسب هندسيّة ضابطة تتحكّم بموقع كلّ عنصر فيها لتُقرّر أين يبدأ وأين ينتهي وتحدّد كيفيّة تراكب الوظائف مع بعضها البعض على المحورينِ الأفقيّ والشّاقوليّ. لم تُدرك النافذة عند تصميم الواجهة كعُنصرٍ وحيدٍ مُستقلٍّ، بل وُضعت بأبعادها ومعطياتها بالاتّساق مع النّافذة المجاورة لها والمساحة الحجرية بينهما ضمن شبكة تصميمية واحدة تُنظّم المبنى بأكمله. وما يشير إلى ذلك هو نسب النوافذ غير التقليديّة، التي كانت عريضة، ولكن قصيرة الارتفاع. لم تظهر كذلك أيّ عناصر زخرفيّة على الواجهة، إنّما طُوّعت العناصر الوظيفيّة لخدمة القيمة الشّكليّة، كالساكف أعلى

(1) عبد الله، مقابلة خاصة في 26.6.2024

النوافذ الذي يحميها ويعزّز بالوقت ذاته المظهر المُنتظم للواجهة. تراكبت وتجاورت الوظائف وكان ذلك التعبير واضحاً على الواجهة ولم يحتج المبنى أن يكون جذّاباً أو مبهراً؛ لأنّ المدخل العالي للسينما واللوحة الضّخمة أعلاه كانت كفيلة بإيصال معلومة أن سينما روكسي وقعت هنا.

عند تقاطع جادّة المتنبّي مع شارع فؤاد الأول، تنعطف واجهة المبنى، وكان هذا الانحناء عند الزوايا عُنصراً وُجد في الكثير من أبنية تلك الفترة، لتُعبّر عن حساسية معينة بالتعاطي مع الفراغ العمراني المحيط بالمباني، فالشارع والرصيف والساحة يحدّدون شكل المبنى ليحدّد هو الآخر معالم الشارع المختلفة. يتبيّن ذلك التعاطي بين السّينما والعمران في أنواع المحالّ التي كانت تُفتح في المنطقة. في الصّورة الوحيدة المتوافرة لسينما الأهرام في تلك الفترة يُرى أنّ بجوارها تماماً افتُتح مطعم باسم الواحة، وفي سنين لاحقة افتُتح محل للهدايا على الطرف الآخر باسم هدايا الأهرام.

في تلك الصورة يظهر جمهورٌ مُصطفٌّ لشراء بطاقات لحضور الفيلم المعروض على اللوحة بالأعلى. كانت من وظيفة الرصيف المقابل للسينما استيعاب ذلك الازدحام الروتينيّ، فلم تقع أمام السينما مساحة كافية تحوي ذلك الجمهور وعلى الغالب شكّل ذلك ضغطاً على فراغ البهو في الداخل ليتسرّب الجمهور إلى الفراغ العمرانيّ خارجاً، ويسبّب ضغطاً على ذلك الفضاء بأكمله تركّز في ساعات حضور الأفلام، أي ظهراً ومساءً. ذلك الضغط المُتكرّر سوف يضحى جزءاً من المعرفة الجمعية للدمشقيين المارين من هنا، فيُصبح ذلك الازدحام نقطة علام تؤثّر بشكل مباشر أو غير مباشر في سلوك الأفراد في المدينة، إمّا بتجنّبها أو بالانجذاب إليها. يمكن أن يشهد على تلك الظاهرة مقال في أحد أعداد مجلة الدنيا المنشور في 15 نيسان من عام 1946م.[1] يتسلّل بهذا الحدث العنصر الجندري، المُتعلّق بالحفلات المُخصصة للسيدات التي طُبّقت في هذه الدار فيقول كاتب الكلمات، وهو واضح الاستياء، أنّ جموع النساء اللواتي تجمعنَ أمام السينما «في أكبر وأبرز شوارع المدينة، حيث يكثر مرور الأجانب» مُنتظراتٍ فتح بوابتها التي «أبت» إدارة سينما الأهرام أن تفتحها قبل الساعة الواحدة، كان منظراً غير لائق «هذه تجر أولادها وتلك تحمل غداءها... وبعض الرعاع يطيب لهم هذا المشهد فيقفون يتأملون...ولا

(1) حفلات السيدات في دور السينما، متى تمنع هذه الحفلات التي تسيء إلى البلاد في الصميم. الدنيا. 15 نيسان 1946. العدد 37، صفحة 20.

يكتفون بذلك، بل يندسون بينهنّ للفوز بأغراض ومآرب تهيئها لهم مديرية الشرطة بسكوتها عن أمثال هذه المشاهد المخزية، التي تسيء إلى البلاد وسمعتها في الصميم.»

ويكمل في إلقاء اللوم على مديرية الشرطة ويوصيها أن تقوم بمنع هذه الحفلات الخاصة.[1] لا يتضح موقف الكاتب من هذه الكلمات، إن كان يرغب في منع النساء من حضور السينما كُليّاً، أو يشجع العروض المختلطة، ولكن يتضح من هذه المواجهة تقاطع الفضاء الاجتماعي والحضري للمدينة مع عامل العمارة التي استغلت كلَّ متر من الأمتار المسموح بالبناء فيها وفقاً لقانون نظام البناء، والعمران أمامها المُتمثل بالرصيف العام الذي يملكه الجميع. يبدو أن موقع السينما على الشارع المُنحدر مباشرةً دون مُمهّد لم يؤثر في الجُموع الذين باتت السينما جزءاً مهمّاً من أيامهم، ويمكن استشفاف ذلك من سرد بعض الأفراد والعاملين في السّينما لذكرياتهم معها، فتكرّرت في سرديّاتهم على سبيل المثال، أنّ من شدّة الإقبال في مرحلة ما ظهرت «سوقٌ سوداء» لبيع بطاقات الأفلام، حيث كانت تُباع بضعف سعرها الأصلي.[2]

انفصلت الطوابق العليا للمبنى عمّا كان يحصل في الأسفل، بنوافذها القصيرة التي قطعت تلك العلاقة، ولم تظهر الشرفة إلّا في الطابق الثاني، حيث وُجد مقر النادي العربي منذ إعادة تأسيسه عام 1939م، الواضح من اسمه المُعلّق على واجهة شارع فؤاد الأول، ولعلّ وجود الشرفة المُطلّة على الشارع كان مُناسباً لفعاليات ذلك التجمّع السياسيّة، والتي دُعّمت بوجود شرفة أكبر على سطح القسم الجنوبي من المبنى المُطّل على شارع شيكاغو، حيث عُلّق الاسم مرة أخرى. تباينت العلاقة الشاقولية بين الطوابق في واجهة شارع شيكاغو بالشكل الأكبر، الذي سُميّ كذلك إثر الأحداث الأشبه بالبوليسية التي كانت تدور فيه، حيث احتوى بشكلٍ أساسيٍّ على ملاهٍ ليلية. لم يتبدّل شكل الشارع حتى الثمانينات عند إغلاق تلك المحال، وافتتاح غيرها، وذلك

(1) ساهمت هذه السينما بمشروع السينما الوطني كذلك، عند عرضها لفيلم (نور وظلام) في 16 أيّار من عام 1949، حيث حضر هذا العرض الممثلون وصاحب الفيلم نزيه الشهبندر أحد أهم الشخصيات في صناعة السينما السوريّة، مع «لفيف من رجال الصحافة» ومن شدّة نجاح الفيلم اضطرت إدارة السينما تمديد عرضه أسبوعاً ثانياً. غير ذلك، اهتمت تلك السينما بعرض أفلام مصريّة بشكل كبير، وذلك على الغالب يرتبط بطبيعة عمل مُديرها صبحي فرحات، الذي كان من منتجي الأفلام العربية في تلك الفترة والذي عمل بشكل أساسي في مصر. عُرض كذلك في سينما الأهرام عام 1942 الفيلم «البلوكباستر» عالميّاً (ذهب مع الريح) بطولة سكارلت أوهارا.

(2) عبد الله، مقابلة خاصة في 26.6.2024

على الغالب عند استملاك وزارة الأوقاف لذلك العقار. لا تتضح علاقة ذلك الشارع مع السينما، ولا إن أثّر على نوعية جمهور تلك الصالة. تضاربت الكثير من الفضاءات الاجتماعيّة والسياسيّة التي اتخذت موقعها في هذا المبنى، ووجود مقهى الهافانا في طابقه الأرضيّ، كان أهمّها، حيث لعب هذا المقهى مُنذ افتتاحه عام 1945م دوراً هامّاً جداً في الفضاء العام السياسي والثقافي للمدينة، ليستقطب صحفيي دمشق الذين اتخذوا من شارع فؤاد الأول مقرّاً لأعمالهم، ويشكّل بؤرةً ومصنعاً للنقاشات الأدبيّة والثقافيّة، ويقال كذلك إنّ فكرة تشكيل حزب البعث طُرحت في فراغ هذا المقهى.

7. السينما المُنظّمة في دمشق: الذروة والانحدار (سينما الكندي)

يضيف عبد الغني العطري صاحب مجلة الدنيا في عددها المنشور في الشّهر الثّاني من عام 1946م وبخطٍّ صغيرٍ يكاد لا يُرى، بين سرده لأحداث الأسبوع: «عزمت فرنسا أخيراً على الجلاء التام عن سوريا ولبنان دون قيد أو شرط.»[1] وفي 17 نيسان من عام 1946م شهدت دمشق احتفالات أهلها بجلاء آخر جنديّ فرنسيّ عن سوريا. حُرقت الكتب الفرنسية في ساحات المدينة، ومرّت المواكب العسكرية في شوارعها، وعُيّن هذا اليوم عيداً وطنيّاً للبلاد.

باشرت الحكومة السوريّة الحديثة بمحاولاتٍ لتشكيل نفسها فيما سعى الشعب لتكوين هويّة تُعبّر عنه، وفي تلك الأثناء أكمل العطري نشر مجلته التي كانت قد وصلت إلى سنتها الثانية. كان هذا النموذج الأدبي السّاخر تارةً والجدّي تارةً أخرى نافذة على واقع النطاق الاجتماعيّ لدمشق في تلك الفترة، ودليلاً على تطوّر الصّحافة السّوريّة بالمُجمل، والتي أخذت تُدخِل موضوع السينما إلى سرديّاتها. في مجلة الدنيا كانت مقالات ناقدة لوضع البلاد السّياسيّ تُكتب جنباً إلى جنب مع آخر أخبار ممثّلي هوليوود أو عمّا صرّحت به أم كلثوم مثلاً أو عن أداء «آرتستات» ملاهي دمشق وحتى أُضيف إلى أعمدتها أخبار شركات الإنتاج السّينمائيّ السّوريّة حديثة النّشوء، ولا يتوقف العطري هنا، بل إنّه كرّس لموضوع السّينما عدداً كاملاً.[2] لم تخلُ تلك الأعداد من إعلاناتٍ لدُورِ دمشق التي بدأت تزداد شيئاً فشيئاً، فاحتكاك الجماهير مع تلك

(1) الدنيا. 22 شباط 1946. العدد 33.

(2) الدنيا. 1 كانون الثاني 1946. العدد 29.

المنشورات، التي وُجد مثلها في الكثير من الصّحف اليوميّة أيضاً، كان انعكاساً لما شهده الجمهور في مشهد المدينة العام. توطّدت علاقة مجتمع المدينة مع السّينما في مطلع الأربعينيّات ورست إلى الذروة في مطلع الخمسينيّات، وبهذا تقدّمت دُور السينما ووُضّحت متطلّباتها المعماريّة والإداريّة، وأصبحت بذلك أبنية نموذجيّة عبّرت عن تلك الوظيفة في البيئة العمرانيّة للمدينة.

لم تكن السينما العنصر الوحيد في المشهد الترفيهيّ والثقافيّ والفنيّ للبلاد، فكان المسرح يصعد بجانبها ليأخذ كذلك حيّزاً من كيان المدينة، ولم يخلُ النطاق الاجتماعيّ من سرديّات متعلّقة بمجتمع الفنّ التشكيليّ والأدب، والتي أُدخلت إلى هيكل حكوميّ عند وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ عام 1958م، والّذي شكّل شرخاً في الخطّ الزمنيّ للسّينما السّوريّة. تراكمت تبعات ذلك القرار على هيئة قرارات تنظيميّة أخرى كان لها عواقب عمرانيّة ومعنويّة على المجتمع والمدينة تقاطعت مع عواقب لأحداث أخرى، لتسبّب بداية الانهيار الذي لحق الذّروة في تاريخ دُور السّينما في سوريا.

1.7 دُور السّينما في دمشق بعد الاستقلال

أخذت تتوزّع دُور دمشق على مقربةٍ من بعضها في وسط المدينة. وحتى نهاية الخمسينيّات كانت قد أوُجدت في حيّ الصالحيّة سبعُ دُور، وفي محيط المرجة وجسر فكتوريا ستّ. ساهمت تلك الكثافة في استيعاب جماهير مُحبّي الأفلام من الدمشقيين، وشدّ آخرين إلى صفوفهم حتى صار نشاط حضور السينما نشاطاً عامّاً تقوم به كل شرائح المجتمع العمرية، وأصبح المُشاهد أمام مجموعة واسعة من الخيارات، وبذلك ازداد التنافس بين الدُور. يُلاحظ ذلك التنافس بشكلٍ أساسيٍّ في أنواع الأفلام المعروضة ومن تباينها، فمن إعلانات مجلّة الدنيا يتبيّن تفرّد بعض الدُور بنوعٍ محدّدٍ من الأفلام غير سواها. في سينما دمشق مثلاً لم تُعرض غير أفلامٍ عربيّة ومصريّة بشكلٍ أساسيٍّ، أمّا سينما الدنيا فحظيت بأحدث الأفلام الأمريكيّة ذات نمط الإثارة أو الجريمة، ويُلحظ أنّ سينما أدونيس، الّتي سُميّت بلقيس والكندي لاحقاً، كانت في بعض الأحيان تعرض أفلاماً فرنسيّة وفي أحيان أخرى تُقدّم فيلمين أمريكيين في الأسبوع. بالمقابل ظهرت تحالفات بين بعض الدُور فكانت مثلاً دارَا سينما الفردوس والأهرام تتعاونان على شراء بعض الأفلام الرّائجة في تلك الفترة حيث تقوم بعرض الفيلم ذاته في الأسبوع الواحد، فيتمّ نقل أشرطة الفيلم على درّاجة،

الأمر الذي كان سهلاً؛ نظراً لقرب المسافة بينهما.[1] لم يكن ذلك التنافس بين الدُور ظاهراً فقط في أنواع الأفلام المعروضة في صالاتها، بل أيضاً في التنوّع الشكليّ والمعماريّ بين الدار والأخرى.

نهض المشهد المعماريّ لدور السّينما في دمشق مع نموّ المشهد المعماريّ الحديث للبلاد بشكلٍ عام، ومع زيادة الحاجة والرّغبة للاهتمام بتلك المنشأة بعد نموّ أعداد رُوّادها. كان لكلِّ دارٍ في دمشقَ نمط معماري مميّز نابع عن المعطيات التي اضطرّت أن تتعاملَ معها. ومع ذلك ظهرت عناصر معماريّة محدّدة تُشير لوظيفة السينما، مُكوّنة نموذجاً معمارياً خاصّاً. أخذت في منتصف الأربعينيّات تزداد أهميّة السينما في التّعبير المعماريّ العام للمبنى متعدّد الاستعمالات، وظهرت أمثلة عملت فيها جميع العناصر المعماريّة المكوِّنة للمبنى لرفع شأن السينما وتسليط الضّوء عليها، كمبنييّ سينما الفردوس، التي افتُتحت في عام 1945م وسينما الزهراء في عام 1958م، على عكس مبنى سينما الأهرام مثلاً الذي كانت فيه القيمة الشكليّة للوظائف الأخرى متساوية مع وظيفة السّينما. رافقت دار السّينما كذلك مباني الفنادق، مثل سينما دمشق مثلاً التي افتُتحت في فندق قطّان، وكان ذلك مؤشّراً لتطوّر صناعة التّرفيه وارتباطها بالنّشاط السّياحيّ باعتبار دار السينما مظهراً يليق بصورة البلاد. أمّا من النواحي التقنيّة، فتطوّرت أُسس تقسيم الفراغ وبناؤه مع ورود ما كانت تفرضه الدّولة في سبيل السّلامة والرّاحة العامّة وتوحيد عمران المدينة وتنظيمه.

2.7 تنظيم السينما

انخرطت الحكومات التي مرّت على البلاد بعد الاستقلال بموضوع السّينما بشكلٍ كبيرٍ، وتركّزت جهودها على ثلاثة مواضيع أساسيّة: التّنظيم العمرانيّ لدار السّينما، والتنظيم المهنيّ للعاملين فيها، والرّقابة على الأفلام المعروضة والمُستوردة. كان ذلك التدخّل دليلاً واضحاً على نموّ دار السّينما ككيانٍ اجتماعيّ أولاً ومعماريٍّ ثانياً، يعمل بناءً على منظومة مُعقّدةٍ تشابكت مع بعضها بين الدّار والأخرى، وأصبح لها وجود واضح في النّسيج العمرانيّ للمدينة. شهد هذا التدخّل أيضاً على تعقّد المنظومة الإداريّة للدولة الحديثة ونضجها، وتشعّب فروعها، وازدياد رغبتها بتنظيم المدينة.

(1) عبد الله، مقابلة خاصة في 26.6.2024

لم تتعلّق التّشريعات الأولى المُنظِّمة لدار السّينما باشتراطات عمرانيّة تُعنى بالشّكل والتّموضع العمرانيّ بعد، بل ركّزت بشكلٍ أساسيٍّ على الأمان والصحّة العامّة، حيث ركّز المرسوم الأوّل في هذا الصّدد، المنشور في عام 1946م، على ضرورة التزام المبنى بمعايير صحيّة متعلّقة بالتّهوية والتّنوير والمياه والنّظافة وصحّة العاملين والمستخدمين وهو ثاني المساعي التّشريعيّة لتنظيم مباني دُور السينما في تاريخ البلاد، لاحقاً بالقرار الصّادر في عام 1929م المُتعلّق بسُبل وقايتها من الحرائق. منع مرسوم عام 1946م بناء أيّ دار سينما قبل استصدار ترخيصٍ من السلطة البلديّة بعد موافقة السّلطة الصحية العامة المحليّة، إذ كانت من مجموعة المعلومات التي يشترط إيضاحها عند التقدّم للترخيص هي: «موقع المحل، وتقسيماته، وسعته، وجميع التفصيلات الضّروريّة عن أرضه وجدرانه ونوافذه ودورة المياه واتصالها بالمجاري العامّة أو بحفرة خاصّة مع مصوّر له.»، بالإضافة لعدد المستخدمين.[1] لم يكن هذا المرسوم مخصّصاً للسينما فحسب، بل توجّه للمطاعم والمقاهي والفنادق والحمّامات والمسابح العامّة، أي المواقع التي استقبلت أعداداً كبيرة من الروّاد، ودخل فيها عامل الصحة بشكل كبير.

غابت الجهود الحكوميّة إزاء تنظيم شكلِ المدينة ومكوّناتها نحو عشرين سنة حتى عادت في الستينيّات، وقد يُعزى الأمر لحالة عدم الاستقرار السّياسيّ التي عاشتها البلاد في السّنوات العشرين بعد الاستقلال. بدأت في تلك الفترة ملامح التّنظيم العمرانيّ تظهر على دمشق بشكلٍ واضحٍ وخصوصاً بعد تكليف المهندس الفرنسيّ ميشيل إيكوشار مرّة أخرى برفقة أمين العاصمة حينها عبد الرحمن المارديني، بإعداد مخطّطٍ تنظيميٍّ لمدينة دمشق وضواحيها في عام 1964م. في سبيل تنظيم دار السينما، صدر عام 1966م قرار عن وزارة الشؤون البلديّة والقروية يحوي الشروطَ العمرانيّة والمعماريّة الواجب توافرها في دُور السينما. كان ذاك القرار يحدّد تموضع السينما داخل المدينة وضمن الحيّ نفسه، مثلاً لم يجز أن تقع السينما على بعد أقل من 100 متر عن مداخل المعابد والمستشفيات والمعاهد والمدارس التي كانت قائمة فعلاً، أو التي كانت موجودة على المخطّط التنظيميّ. كما حُدّد تموضعها نسبةً لعرض الشّوارع وعدد المقاعد. بالإضافة إلى ذلك، ألزم القرار دُور السينما بإنشاء ملاجئ ومواقف للسيارات، وحدّد موقع شبابيك بيع التذاكر بالنّسبة للشارع، والأبعاد المناسبة لبهو الاستراحة، كما عيّن الاشتراطات

(1) وزارة الداخلية. القرار رقم 1457. الجريدة الرسمية، 1 تشرين الأول 1946 (تاريخ النشر).

اللازمة للأبواب والمخارج والأدراج والممرّات والمقاعد، وشدّد على سبل الوقاية من الحريق وعلى تأمين التدفئة والتّهوية في الصالات، كما منع البناء باللّبن أو الخشب أو الدكّ أو استخدام موادّ قابلة للاحتراق في إكساء الصالات.[1] وربما من أكثر الاشتراطات المثيرة للاهتمام كان اشتراط وجود منصّة مسرح للتّمثيل تحت شاشة العرض مع غرف للممثّلين، الأمر الذي يدلُّ على اقتران المسرح والسينما حتى هذه اللّحظة.

تُبان من ذكريات من عاشَ هذه المرحلة تمييزاً ما بين السينما والأخرى، والذي غذّاه القانون رقم 223 لعام 1962م، الذي يُصنّف دور السينما إلى درجة أولى ودرجة ثانية وفق معايير محدّدة. من المواصفات التي رفعت مستوى الدار مثلاً وجود مقصف «مبنيّ على الطراز الحديث مع عمال بملابس بيضاء موحّدة ونظيفة» أو وجود مفروشات نظيفة ومنجّدة مستوفية لشروط الأبعاد القانونية من أجل تأمين راحة المشاهدين، أو «تزيين الصّالة بشكلٍ يتناسب مع الفنّ الحديث».[2] كان من الواضح أنّ الدّولة كانت تمتلك صورةً معيّنةً رسمتها لتلك المُنشأة، وكانت تعي تماماً أنّ السينما عكست نوعاً من التحديث والتحضّر على صورة المجتمع، وارتأت أنّ العمارة هي الأداة المناسبة لتصدير تلك الصورة.

من ناحية أخرى، تعقّدت عملية تشغيل السينما ودخلت إليها مجموعة كبيرةٌ من العاملين، أوّلهم العارض الذي كان العُنصر الأهمّ في العمليّة بأكملها.[3] في عام 1946م صدر القرار الأوّل الذي يقوم بالاعتراف القانونيّ بمهنيّة الأفراد الدّاخلين في عملية العرض السينمائيّ لتنظيمهم بنقابة تضمن حقوقهم الأساسيّة، كان هذا القرار يسمح بتشكيل نقابةٍ لعمّال دور السينما «الفنيين» وبعد سنتين صدر آخر يسمح بتأليف نقابة أصحاب صالات السينما في دمشق، وفي عام 1953م أضيفت مهنة تجارة وتوزيع الأفلام.[4] كان عُمّال الدُور مُقسّمين لخمس فئات:

---

(1) وزارة الشؤون القروية والبلدية. القرار رقم 1262. الجريدة الرسمية، 1966. (تاريخ النشر).

(2) القرار رقم 223. الجريدة الرسمية، 1962. (تاريخ النشر).

(3) يقول رفيق الزبداني وهو عارض في سينما الكندي، يعرف هناك باسم أبي نبيل، إنّ أغلب الميكانيكيين الذين عملوا في تشغيل آلات العرض في دمشق ابتدأت مسيرتهم في سينما الكوزموغراف (أمية) حيث دُرّبوا هناك، وانطلقوا منها إلى الدُور الأحدث، ومن خلالهم انتقلت تلك الخبرة إلى الأجيال اللاحقة. الزبداني، رفيق، مقابلة خاصة في 28.06.2024

(4) وزارة الداخلية. القرار رقم 585. الجريدة الرسمية، 3 كانون الثاني 1946. (تاريخ النشر): القرار رقم 42 ش آ. الجريدة الرسمية، 1948. (تاريخ النشر): القرار رقم 73 ش ع . الجريدة الرّسمية، 1953. (تاريخ النشر).

«الأوبراتور» أي الذي يدير آلة العرض، وقاطع التذاكر ومعاونه، والمراقب الذي ينظّم دخول الجمهور، والعامل العادي الذي يقوم بمساعدة العمال الآخرين، أو أعمال أخرى من تنظيف وتوزيع إعلانات.[1]

3.7 تنظيم المشهد الثّقافيّ في سوريا

كانت السينما حتى تلك اللحظة بحسب الإدراك العام لسُكّان المدينة أداةً للترفيه والتسلية، ولكن بمبادرات تراوحت أشكالها بين منشوراتٍ أدبيّةٍ وتشريعاتٍ وتنظيماتٍ مؤسّساتيّة، سعت الحكومات المتبدلة من عام 1958م حتى 1970م لنقل السينما من هذا الحيز الجماهيري إلى حيّز اعتبرته أعلى شأناً، وفي هذه النقطة من التاريخ السّوريّ وُجد وعيٌ مؤسساتي جديد لإمكانيات السينما، وخصوصاً لقُدرتها على خدمة أهدافٍ سياسيّة. كانت من أولى تلك البوادر إنشاء وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ مع جملة الإصلاحات التي رافقت قيام الجمهوريّة العربيّة المتّحدة عام 1958م. أُوجدت في تلك الوزارة دائرة للإنتاج والتّصوير السّينمائيّ. وفي عام 1959م أُسّس فيها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة مع لجنة خاصّة بالشّؤون السّينمائيّة.[2] تشكّلت إثر ذلك النّوادي الفوتوغرافيّة والسّينمائيّة، وشاركت سوريا بالمهرجانات وأخذت الدّولة تُوفد عدداً من الطلّاب لدراسة فنون السينما المختلفة في بعض البلدان الأوروبيّة التابعة للاتّحاد السّوفييتي بشكلٍ أساسيٍّ.[3]

لم تتدخّل هذه الوزارة بدايةً في شؤون العروض السّينمائيّة الخاصّة ولا في شؤون دُور السينما بشكلٍ واضحٍ وظلّ نظام الرّقابة على الأشرطة السّينمائيّة الصادر في مرسوم تنظيميّ عام 1951م ساري المفعول، حيث كانت تقوم بالرقابة بموجبه لجنة مؤلّفة من ممثّل للمدير العام للدّعاية والأنباء، ومن موظّف من وزارة المعارف، وآخر من المديرية العامّة للشّرطة والأمن على أن يتقنوا اللّغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة. تضمّنت قواعد الرّقابة المنصوصة في المرسوم توجيهاتٍ اتّسمت بطابعٍ وطنيٍّ تارةً وأخلاقيٍّ تارةً أخرى، وبشكل عام نُصَّ على: «الدّفاع عن الكرامة

(1) وزارة الشؤون الاجتماعيّة. القرار رقم 6. الجريدة الرّسميّة، 25 أيار 1950. (تاريخ النشر).
(2) (ألكسان 1978، 52)
(3) المرجع نفسه.

الوطنيّة» و«دعم الشّعور القومي» و«محاربة دواعي الميوعة والخلاعة والتفسّخ الخلقي» و«منع إثارة النّعرات المذهبيّة والعنصريّة والطبقيّة ومنع المساس بقدسية الأديان» وأخيراً «منع المشاهد التي تُحبب الجريمة والميسر والدعارة».[1] أمّا في عام 1960م أُصدر نظام رقابة جديد يُكلّف المهمّة السّابقة لوزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ.[2] يقول رفيق الزّبداني، الذي عَمل في بداية مسيرته عارضاً في دائرة مراقبة الأفلام التّابعة للوزارة إنّها كانت تُرسِل لجنة مُؤلّفة من ثلاثة أشخاص لمراقبة الأفلام المستوردة من قبل شركات التوزيع، ويضيف أنّ أحدَ المكاتب التّجاريّة التي عملت بالإنتاج والتّوزيع كانت قد أنشأت صالة صغيرة مخصّصة لهذا الأمر على شارع 29 أيار،[3] بطول ستّة أو خمسة أمتار بحسب تقديره، حوت شاشة ومقاعد، وكل مقعد رُكّب عليه زر جرس، فيقوم المراقب بضغط زر الجرس عندما يودّ حذف أمرٍ ما عُرض في الفيلم أو مناقشته، ففي اللقطة التي يُكبس عندها الزر، يقوم العارض ومُشغّل الآلة بوضع إشارة على الفيلم المعروض لمناقشتها لاحقاً، أو حذفها وقصّها من الشّريط الفيلمي. كانت تُحذف المشاهد التي تحوي مشاهد جنسيّة أو ما شابه ذلك، وإن كان الفيلم بأكمله مسيئاً، فيُمنع عرضه.[4] تشابهت جملة أسباب منع الأفلام هنا مع الأسباب المذكورة في التّشريع السابق مع تأكيدٍ أشدّ على احترام القوميّة العربيّة ومحاربة الاستعمار الإسرائيليّ، وقد نصّ أخيراً على منع أيّ فيلم يتضمّن «دعاية سافرة جداً لأحد المعسكرين الغربيّ والشرقيّ ضد الآخر.»[5]

لم تُنظّم السينما بشكلٍ واضح وصريح إلّا حتى نهاية عام 1963م حين أُصدر مرسوم تشريعي يقضي بإنشاء المؤسّسة العامّة للسّينما على غرار المؤسّسة المصريّة العامّة للسينما.[6] كانت من أغراضها كما ذُكر في المرسوم، «النّهوض بالصّناعة السّينمائيّة» و«دعم الإنتاج السّينمائيّ السّليم في القطّاع الخاصّ» و«توجيه الإنتاج السّينمائيّ في خدمة الثّقافة والعلم والقضايا

---

(1) رئيس الجمهورية ورئيس مجلس الوزراء. القرار رقم 1864. الجريدة الرسمية، 13 كانون الأول 1951. (تاريخ النشر).

(2) القرار رقم 409. الجريدة الرسمية، 1960. (تاريخ النشر).

(3) وقد لا تكون هذه الصالة المُخصّصة للوزارة التي أشير إليها في القرار. الزبداني، رفيق، مقابلة خاصة في 28.06.2024

(4) الزبداني، رفيق، مقابلة خاصة في 28.06.2024

(5) القرار رقم 409. الجريدة الرسمية، 1960. (تاريخ النشر).

(6) (ألكسان، 1978)

القوميّة».[1] كان لذلك الحدث وقعٌ كبيرٌ ومُهمٌّ على العاملين في المجال الثّقافيّ السّينمائيّ، وبحسب جان ألكسان، بعثَ إنشاء المؤسّسة الأملَ بإمكانية صناعة سينما عربية، وأشار بشكلٍ صريحٍ أنّ تلك السينما «قد تكون مثالاً واضحاً لاستخدام الفنّ كسلاحٍ إيديولوجي».[2] وفعلاً اكتسبت تلك السينما المُنتجة طبعةً واقعية بتغطيتها لقضايا مجتمعية وسياسيّة متأثّرة بالسينما السوفيتيّة والإيطاليّة الواقعية، مع التّشديد والتّركيز على فكرة القوميّة العربيّة. وكان للقضيّة الفلسطينيّة حضور واضح في الكثير من أفلامها، كثلاثيّة رجال تحت الشمس المُنتجة عام 1970م وفيلم المخدوعون عام 1972م والمُقتبسَين عن رواية رجال في الشّمس للكاتب والنّاشط الفلسطينيّ غسان كنفاني،[3] لتكون كما يشير ألكسان «بمثابة مرآة للعصر وشاهد ملتزم على مشاكل وقضايا البلاد الحيوية».[4]

تأثّرت كلّ نواحي المجتمع بالمناخ السياسيّ السّائد حينها، والذي كانت فيه القوميّة والوحدة العربيّة الشّعار الأساسيّ، وخصوصاً مع وجود ذلك التوتّر السياسيّ المتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة. وعلى أثر ذلك، ازدادت التوجّهات الحكوميّة للقطيعة مع الغرب، وطالت تلك الجهود واقع دُور السينما. بعد نشوب حرب حزيران من عام 1967م وحدوث النكسة ببضعة أسابيع صدر قرار يمنع عرض الأفلام الأمريكيّة والبريطانيّة والألمانيّة الغربيّة في جميع صالات السّينما السّوريّة،[5] وبعد سنتين صدر قانون حصر استيراد الأفلام السّينمائيّة بالمؤسّسة العامّة للسّينما، الذي وضعها في موضع تحكّم بما يتلقّاه المجتمع السّوريّ من محتوى.[6]

عرفت الثقافة الشعبية للدّمشقيين الأفلام التّجاريّة التي اعتادها وطلبها الشّعب والتي ارتبطت بسوق السّينما الأجنبيّ بشكلٍ أساسيٍّ والأمريكيّ خاصةً مُنذ البداية مع كوميديا شارلي

---

(1) رئيس المجلس الوطني لقيادة الثورة (أمين الحافظ). القرار رقم 258. الجريدة الرسمية، 21 تشرين الثاني 1963. (تاريخ الإصدار)

(2) (ألكسان، 1978)

(3) (كنفاني، 1962)

(4) (ألكسان، 1987)

(5) القرار رقم 345. الجريدة الرسمية، 21 حزيران 1967. (تاريخ النشر).

(6) وزارة الثقافة والسياحة الإرشاد القومي (صدر عن رئيس مجلس الوزراء نور الدين الأتاسي ووزير الاقتصاد والتجارة الخارجية ووزير الثقافة والسياحة والإرشاد القومي). القرار رقم 2543. الجريدة الرسمية، 11 تشرين الثاني 1969. (تاريخ النشر).

شابلن في العشرينيّات وحتى الذروة مع الأفلام الضخمة والرّائجة كفيلم ذهب مع الرّيح وأفلام ألفريد هيتشكوك البوليسيّة ومثيلاتها. بعد قانون حصر الاستيراد مُنعت تلك الأفلام الأجنبيّة واحدةً تلو الأخرى، ولم يكن ذلك سهلاً على أصحاب دُور السّينما الذين اعتمدوا على تلك الأفلام بتشغيل دُورهم.[1] تغيّرت نوعية الأفلام الأجنبيّة التي اكتسحت السوق بعد تلك النقطة، فظهرت مثلاً الأفلام الهندية التي نجح بعضها بشكل ملحوظ لدرجة عرضه بضعة أسابيع، بالإضافة لبعض الأفلام الأجنبية القديمة، أو ذات الميزانية المنخفضة التي استطاعت المؤسّسة تحمّل تكلفتها.

في التوازي مع ذلك بدأ ينمو قطّاع الإنتاج السّينمائيّ الخاصّ في بداية الستينيّات، مع إنتاج فيلم الوادي الأخضر من قبل زهير الشوّا عام 1962م والذي تلاه أربعة عشر فيلماً من إنتاج خاصّ بين عامي 1964 و1968م، يتخلّلها فيلم سائق الشاحنة، والذي كان الفيلم الأول من إنتاج المؤسسة العامة للسينما عام 1968م. لم يكن قانون حصر الاستيراد المسبّب الوحيد لنمو قطّاع الإنتاج الخاص، بل كان أحد أسبابه، مع توجّه بعض أصحاب الدُور والموزّعين إلى الموضع الذي تمكنّوا فيه من ممارسة تجارتهم بِحريّةٍ دون قيود، أي موضع الإنتاج السينمائي الخاص.[2] ازدادت كذلك إنتاجات المؤسسة العامة للسينما أو ما يسمّى «السينما الجادّة» على عكس السينما الترفيهيّة.

بالرغم من دلالة هذه الأرقام المُتزايدة على تطوّر ما في الإنتاج السوري، وبالرغم من جهود صُنّاع السينما والمؤسسة العامة والدولة، لم يستطع الإنتاج السينمائي السوري تشغيل كل دُور دمشق. لم تُلبِّ سينما المؤسسة الجادّة رغبة المجتمع الترفيهية، كما بدأ الفساد بالتفشّي في إداراتها الأمر الذي أخفض مستوى الاهتمام الحكومي بالسينما.[3] وكما دخلت السينما خطّ الترفيه في مطلع القرن، دخل التلفاز إلى ثقافة المجتمع في مطلع الستينيّات بعد إحداث المديرية العامة لهيئة الإذاعة والتلفزيون في عام 1959م ليبدأ بإقصاء السينما ببطء.

ساهمت القرارات السياسيّة والاقتصاديّة في سوريا وخصوصاً قرارات التأميم، بإقصاء وانهيار

---

(1) المهايني، عمر، في مقابلة خاصة في 16.7.2024

(2) (ألكسان، 1978): أُنتج في القطاع الخاصّ ثمانية عشر فيلماً سورياً بين عامي 1964 و1970، يتخللها فيلمان من إنتاج المؤسسة. عند أخذ عينة من إعلان في جريدة البعث في عام 1968، نرى أنّ عدد الأفلام العربية التي عُرضت في دُور السينما بدأ يغلب الأفلام الأجنبية.

(3) كواكبي، فاضل، مقابلة خاصة في الشهر التاسع من عام 2024م.

قوة الطبقة المتوسطة البرجوازية التي عرفتها دمشق مسبقاً.[1] ومع انتفاضات الإخوان المسلمين في سوريا ساد مُناخ دينيّ مُحافظ، اقترن مع توفّر الترفيه التلفزيوني الجديد في كلّ منزل، وبدأ الحيّز العام بالانحسار بالتدريج، واتّجه المجتمع نحو الفراغ الخاص،[2] وبهذا بدأ أصحاب دُور السينما يخسرون جمهورهم شيئاً فشيئاً، ومع هذه الخسارة بدأت دُور السينما تفقد قيمتها في النسيج العمراني للمدينة.

أصبحت صالات مركز المدينة في بداية الثمانينيّات تُدرك في الوعي الجمعيّ كفراغات مخصّصة لفئة معيّنة من المجتمع والتي اقتصرت على العساكر والفلاحين القادمين نحو مركز المدينة، وأصبحت دُور السينما بحسب المجتمع المحليّ ملجأً «الزعران». كان لهذا تأثيرٌ على المحيط العمراني، حيث أصبحت الشوارع المُحيطة بدُور السينما، والتي كانت يوماً فضاءات اجتماعية تدلّ على رقيّ رُوّادها، فراغات عمرانية لا يجرؤ أحدهم المرور منها.[3]

4.7 سينما الكندي

«وأدهشني أنا شخصياً ازدحام الجمهور أمام صالة الكندي لمتابعة أسبوع أفلام السويد. فيوماً بعد يوم، على مدى أسبوع كنت ترى ما يشبه المظاهرة أمام الكندي. الصالة تطفح بمن فيها.»[4]

قامت المؤسسة العامة للسينما في عام 1967م، بانتقاء سينما بلقيس كصالةٍ سينمائية خاصّة بها قامت بالاستثمار فيها، ومع هذا الاستحواذ تغيّرَ اسمها لسينما الكنديّ. كانت سينما بلقيس قبل بناء السّينما ملهىً ليليّاً باسم الشانوار أو القطة السوداء، قرّر صاحبه ريمون الصبّاغ، على امتداد العقار ذاته الذي حَوى سينما الأهرام، وبجهودٍ من مُستأجر العقار أبي علي فلّاحة تحويله لمسرح، ومن ثمّ سينما أدونيس والتي تحوّل اسمها لسينما بلقيس، ثم الكندي أخيراً. تلك التحولات في الوظيفة انعكست على بنية وتشكيل معماري حَرِجَ المظهر الخارجي، يعكس فيزيائياً المسيرة الموثّقة في تراخيص البناء منذ أن كان ملهىً حتى أصبح سينما.

---

(1) (Hinnebusch, 1993)

(2) كواكبي، فاضل، مقابلة خاصة في الشهر التاسع من عام 2024م.

(3) كواكبي، فاضل، مقابلة خاصة في الشهر التاسع من عام 2024م.

(4) (دهني، 1979)

لا يمكن دراسة عمارة سينما الكندي كدليل أو شاهد على عمارة فترة تردّي وظيفة دُور السينما في دمشق، إذ إنّها بُنيت بدايةً كجزء من موجة الاستثمارات السينمائيّة في الخمسينيّات. تمثّلت البادرة التنفيذيّة الأولى في سبيل بناء السينما في شروع فلّاحة بالبناء دون أخذ ترخيص عام 1951م، ولكن سُرعان ما اكتُشف من قبل الشّرطة واضطُرّ أن يهدم ما كان قد بناه، ليقوم بالبناء مجدّداً بشكل مُرخَّصٍ ووفقاً لنُظم البناء. يقول الزبداني: إنّ سينما أدونيس كانت بدايةً صيفيّة دون سقف، وأُضيف سقف جملوني من التوتياء لاحقاً.[1] وتشهد على تلك الإضافات الواجهة الخلفيّة للمبنى المُطلّة على شارع شيكاغو. أمّا واجهة المبنى الرّئيسيّة، المطلّة على شارع المُتنبي، فقد كانت امتداداً تصميميّاً لواجهة مبنى سينما الأهرام المجاور، ولا يتبيّن إن بُنيت هذه الواجهة حول السينما لاحقاً أو بُنيت منذ البداية، ولكن يتّضح من خلال التّصميم المُماثل لمبنى الأهرام، جهود جمعيّة من قبل صاحب العقار والمعماري أو المُنفّذ من أجل توحيد المشهد العمراني العام للشارع.

فيما اتّجهت دُور السينما نحو الاندثار، كانت في تلك الأثناء تتشكّل سردية ثقافية قويّة بُنيت على أسس القوميّة العربيّة الرائجة حينها، وشكّلت تعاونات مع مجموعة الدول «الصديقة» كدول الاتحاد السّوفييتيّ مثلاً. وتُبان هذه المفارقة في عبارةٍ ذُكرت في جريدة البعث: «رغم أن العام الفائت كان عاماً سياسياً في أحداثه الكبرى، وهذا دليل جيد على ارتباط الثقافة أدباً وفنّاً وفكراً، ارتباطاً مصيرياً بالنضال القومي، رغم ذلك، فإنّ أحداثاً أخرى ثقافية - سياسية في الوقت نفسه، قد ميّزت عامنا الماضي عن غيره، وأدخلته إلى التاريخ، كبرهانٍ عمليّ، على حقيقة الارتباط الوثيق بين النضال الثقافي والنضال السياسي...أدباً وفنّاً وفِكراً.»[2] لعلّ أهمّ تجليّات هذه الحركة الثقافية كانت في مجلة الحياة السينمائية التي نُشر عددها الأول عام 1978م، والتي كانت شاهداً على نهوض المشهد الثقافيّ السينمائيّ من عدّة نواحٍ لم تقتصر على الإنتاج السينمائيّ فحسب، بل على الإنتاج الأدبيّ والعلميّ. لمعت في المجلة بضعة أسماء كان لها القسط الأكبر من الإنتاج ذاك، وظهرت شخصية الناقد السينمائي السوريّ الذي كتب في سبيل «توعية المواطن بما في الأفلام التي يشاهدها من حقائق وقيم وما فيها من أضاليل وأسواء»[3]

---

(1) الزبداني، رفيق، مقابلة خاصة في 28.06.2024

(2) البعث، 1 كانون الثاني 1968.

(3) مجلة جديدة متخصصة تصدر اليوم. الحياة السينمائية. خريف 1987. العدد 1، صفحة 4

وكما في جميع مناحي الدولة في تلك الفترة ظهر في هذه الأدبيّات تكاتفٌ وتعاونٌ عربيٌّ وكذلك دوليٌّ بين سوريا ودول الاتّحاد السّوفيتيّ خصوصاً.

بعد إعلان قانون حصر الاستيراد كانت المؤسّسة تُعلن كلّ ثلاثة أشهر عن مزايدة تطرحها لمكاتب توزيع الأفلام مع قائمة بالأفلام الموجودة، وكانت هذه المزايدات تحصل في صالة الكندي. يقوم الزّبداني بوصف مشهد المزايدة فيقول: إنّ التُجار كانوا يأتون لصالة الكندي في الساعة العاشرة صباحاً، وفي جياب بناطيلهم رُزم الأموال، تُباع الأفلام التي تعجب التُجّار، وما يتبقّى يُعرض في الكندي. لم تكن تلك الأفلام غير المُباعة «تجاريّة» أو «خلاعيّة» كما وصف رفيق الزبداني العارض الحاليّ في سينما الكندي، بل كانت أفلاماً «ثقافية» مُقتبسة عن روايات وأحداث تاريخيّة، كما خُصّصت الكندي لأفلام المهرجانات الأجنبيّة بشكلٍ أساسيّ، فأصبح لتلك السينما بسبب ذلك روّادها المخصصون، وبهذا شكّلت تجلّياً فيزيائيّاً لظاهرة التنظيم الحكومي للثقافة والسينما، متبنّية المفارقة ما بين العام والخاص.

8. الخاتمة

تزامن ظهور أولى دُور السينما في دمشق مع مطلع مسيرة المدينة نحو الحداثة. كان ظهور دُور السينما كما ظُهور الحداثة نتاج حصيلة من العوامل السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والتقنيّة على المستويين المحليّ والعالميّ، ولكنّها تُعزى بالمقام الأوّل لجهودٍ محليّةٍ متقاطعة منها أهليّة وفرديّة، التقت مع جهودٍ حكوميّة نبعت من توجّه الدولة العثمانية في تلك الفترة إلى تنظيم نفسها والمدن الواقعة تحت سيطرتها، مع كامل إدراكها لمظاهر التحديث التي كانت تضفيها مع ذلك التنظيم وما لتلك المظاهر من أهمية دعائية.

في دمشق، افتَتحت الدولة العثمانية دار سينما فخمة ومُبهرة كمحاولة للترويج لتلك المظاهر، وبالرغم من ذلك التّسويق فشلت الدار بسبب احتراقها ومعها المجهود الذي وُضع في تشغليها، ولم يُتبع ذلك الفشل بمحاولةٍ حكوميّة أخرى بسبب تزامنه مع انهيار الدولة. إلّا أنّ الحركة باتجاه الحداثة لم تنقطع مع هذا الانهيار، واستمرّت بدوافع الأفراد المحليين وحاجاتهم، واستمرّت معها دُور السينما باعتبارها أحد التجليّات الفيزيائية للحداثة في النسيج الحضريّ للمدينة.

لم تُفرض السينما كجزءٍ من مشروعٍ ثقافيّ أو توعويّ ولم يعِ رُوّادها أنّهم في صدد تشكيل صورة جديدة للمدينة ومجتمعها. وفي الحقيقة، شَغّلت طبقةٌ جديدة من تُجّار المنطقة دُورَ السينما بسبب رغبتهم بالاستثمار في اختراع السينما الحديث، حيث وَجدوا في توظيفه فرصةً جيّدة لدرّ المال.

نجحت استثمارات القائمين على الدُور بسبب احترامهم لما طلبه الجمهور، الذي من خلال استجابته وتفاعله مع العروض السينمائية، أضحى شريكاً في ذلك النجاح. وهكذا، نما نطاق السينما في دمشق مع السنين، وأصبح حجم تأثيره على المدينة بشقيّها المعنوي والمبنيّ، يستوجب تنظيماً حكومياً اقتصر في البداية على ناحيتي المُحتوى والبناء.

اتّبعت الجهود الموضوعة من دولة الانتداب مثلاً أهدافاً وأجندات تناسبها تبلورت في توجيهات عامّة هدفت أولاً إلى الحفاظ على سلامة البيئة المبنية المحيطة بالسينما والأفراد المارّين منها، وتعلّقت ثانياً بمراقبة المحتوى السينمائي لإرضاء بعض من شرائح المجتمع في سبيل توطيد نفوذها. بالرغم من ذلك لم تؤثّر دولة الانتداب بشكلٍ جذريّ على دُور السينما لا سلباً ولا إيجاباً، ولكن ساهمت مداخلاتها في صوغ صورة دار السّينما المُتجدّدة.

ازداد انخراط الحكومات المتبدّلة في دمشق بعد الاستقلال بموضوع السينما حيث تبنّت الأهداف التنظيميّة السّابقة أي تنظيم البناء ومراقبة المُحتوى، بمنظومةٍ مُطوّرة ومصالح جديدة، دون اقتحام للمنظومة الأساسيّة لدار السينما التي اقتضت أن يكون الجمهور هو المُتحكّم الأساسي بسوق السينما، وأن يحترم القائم على الدار رغبات الجمهور الذي كان قبوله أو رفضه للعروض يحكّم استمرارها.

بعد نجاح دام نصف قرن تقريباً، وكما كان ظهورها نتيجة تقاطع العديد من المؤثّرات، انهارت منظومة دار السينما في ظروفٍ مشابهة. أنتجت العوامل السياسية لتلك الفترة مساعي حكومية هدفت صراحةً إلى رفع شأن الجمهور من خلال إخضاعه لمحتوى سينمائيّ وجدته وحدها قَيّماً دون أيّ اعتبار لرغباته، ودون سعيٍ لتجهيز بنيّة إنتاجية لترفيهٍ جماهيري بديل. تزامنت تلك العوامل مع توالي أحداث سياسيّة أخرى على المنطقة ساهمت في إعادة تشكيل المنظومة الاجتماعيّة للبلاد، وذلك أيضاً مع ظهور اختراعٍ تقنيٍّ آخر، التلفاز، والذي بدأ بجذب الجمهور إزاءه مُسبّباً بذلك إضافة نهائية لأسباب الاندثار البطيء لممارسة حضور السينما في دارها.

أحدث العرض السينمائي الأول في دمشق ثِقلاً في النسيج الحضريّ للمدينة، أصبحت على أثره المباني التي تُعرض فيها السينما بُؤراً عمرانية رُبطت بوظيفتها الترفيهية، أي أنّ المجتمع لم يعرف سينما خارج ذلك المبنى. ولكن المباني والوظيفة التي تحويها لا تُخلق وحيدةً في فضاء المُدن، وبِتفاعلها مع محيطها القريب والبعيد، المبنيّ واللامباديّ، دائم التغيّر، تتخطّى دار السينما دلالتها الوظيفية، وينسج الحيّز العام لها معاني إضافية متفاوتة، وبالمقابل تعكس الدار تلك المعاني على المحيط لتشكّل جزءاً من الشبكة الحضريّة التي تصنع المدينة بأكملها.

ارتبطت دُور السينما في دمشق بالحداثة بسبب عوامل عدّة، أوّلها وظيفة عرض السينما

ذاتها، وثانيها، تفاعل الجمهور مع الدار، ووجوده فيها. أكسب وجود آلة العرض السينمائية، والتي كانت اختراعاً جديداً نسبياً، دلالة حداثيةً جذّابةً على المباني التي احتوتها. بسبب ذلك المظهر ومساهمته في الترويج لها رافقت دُور السينما مراكز المدينة الحديثة التي احتوت عناصر أخرى لعبت الدور نفسه، وبالمقابل ساهم ذلك التموضع بجذب جمهور مُعيّنٍ وُجد غالباً في تلك المراكز ساهم هو الآخر بطرح جديدٍ على الصّورةِ العمرانيّةِ للحيِّ والمدينة، بسبب الدّلالة التي حملها هو نفسه.

ساهمت دار السينما في تغييرات حصلت على النُسج المتعددة للمدينة بنسبٍ متفاوتة، كانت أكثرها وضوحاً في النسيج المبني. في البدايات كانت الدّار بذاتها تخرج من الباب وتتفاعل مع الفراغ العمرانيّ خارجاً، أي من خلال أساليب دعاية عن طريق الجوقة ذاتها التي سوف تقوم بالعزف داخلاً، وتحوّلت الجوقة في سنين لاحقة إلى عناصر معماريّة تُنادي للجماهير. افتتحت وظائف معيّنة حول دور السينما فانتعش ونما المحيط العمراني للدار، وبالتالي أسقط هو الآخر دلالات حديثة على المحيط العمراني. ساهمت التركيبة الشكليّة ما بين دار السينما ومحيطها في ممارسات الحيّز العام، والذي تفاعل أيضاً مع التغيير الذي أوضحته السينما في النّسيج الاجتماعيّ، وأُدرك ذلك التغيير بآراء متفاوتة رافضة أو مُشجّعة بناءً على أُسس ومبادئ عرفتها الجماعات قبلاً.

لم تتبدّل وتتطور عمارة دُور السينما بشكلٍ منفصلٍ عن تطوّرها كمنظومة اجتماعيّة واقتصاديّة، بل كانت العمارة مربوطةً بشكل مباشر مع سياق الدُور، وكذلك مع سياق المدينة الأكبر، وقد كان ذلك التحوّل انعكاساً على تطوّر العلاقة ما بين المجتمع وما بين السينما وتوطيدها، ودليلاً على نجاحها. تباينت عمليات تشكّل البُنى المعمارية لدُور السينما في مدينة دمشق بين الحالات المختلفة، وذلك تبعاً لتغير المعطيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية والفردية المتعلقة بكل دار. كانت عملية تشكّل البنية المعمارية لسينما زهرة دمشق متجدّدة ومستمرة على مدى سنين طويلة كانعكاس مباشر للقرارات المتتالية للمستثمر بتطوير المبنى وفقاً لحاجاته، أمّا سينما جناق قلعة فقد أُنشئت وفقاً لقرار واعٍ وآنيٍّ. ارتبط هذا الأمر أيضاً بانخراط شخصية المعماري أو البَنّاء والمصمّم المختص في عملية تشكيل المبنى. في دور السينما التي ظهرت في سنين لاحقة، والتي توازت مع تبلور مهنة المعماري المستقلّ،

يمكن تلمّس قرارات واعية اختصاصيّة وجماليّة اتُّخذت ودُرست بشكل مسبق، وقد أنتجت كتلاً معمارية متكاملة وواضحة المعالم، إذ إنّه لم يكن هناك حاجة لإضافات كتلية مستمرة، فقد أصبحت المعايير المعمارية لدار السينما حتى تلك اللحظة واضحة ومعروفة؛ نظراً لتراكم ثقافة دار السينما في المشهد العام للمدن.

تَبعت دُور دمشق الأولى عمارة المسرح لعدم تبلور نموذج معماريّ أو حتى لُغةٍ معمارية واضحة المعالم لعمارة السينما في ذلك الوقت. احتوت العروض السينمائية في فراغات المسرح بدايةً، أو صُمّمت دُور السينما الأولى بناءً على المعايير المعمارية للمسرح. اقترنت هاتان الوظيفتان في المبنى نفسه، بجهودٍ عشوائية بدايةً وتشريعيّة لاحقاً. ولكن سرعان ما تحوّلت دار السينما منذ إنشائها من مُنشأة غير ناضجة تتغذّى على الوظيفة التي سبقتها؛ أيّ المسرح، إلى مُنشأة مُستقلة قائمة بذاتها تؤدّي وظيفة عرض الأفلام السينمائية أولاً، وكانت مرنة بشكل كافٍ لاستقبال وظائف أخرى شبيهة. تطوّرت الوظيفة مع الشكل حتى صار لها نموذج مستقلّ لم ينضج بشكلٍ كامل، ولحق ذلك بتطوّر آخر في نهاية الثلاثينيّات، تقع فيه السينما ضمن مبنىً تجاريّ لم تكن فيه الشخصيّة الوحيدة، وإنما كانت الرّئيسة، وعملت جنباً إلى جنب مع العناصر الأخرى لدرّ ربحٍ ما لصاحب العقار، وهنا بدأت تتبلور عمارة دُور السينما في دمشق لنمطٍ معماريٍّ ذي معالم واضحة.

تأثّرت عمارة دُور السينما بالمحيط العمراني وعمارته، فقد وقعت في مراكز المدن والتي كانت أصلاً تحوي في غالب الأمر المباني الإدارية والتي صُممت بالنماذج المعمارية الأحدث لكلّ فترة ظهرت فيها. كانت دار السينما مبنىً تجارياً بالمقام الأوّل، ففي حالة سينما جناق قلعة كانت دار السينما أداةً مباشرة للدعاية السياسيّة، أمّا سينما زهرة دمشق فقد شكّلت بعناصرها المعمارية المختلفة نقطة جذب للوظائف الثّلاث التي احتلّت المبنى، المسرح المقهى والسينما، وبهذا كانت السينما وعمارتها أداةً في خدمة الاستثمار.

توقف الإنتاج المعماري لدُور السينما بعد تأميمها وانحسار ثقافة حضور السينما في دارها. صار الترفيه مع ازدياد شعبية التلفاز غير مربوط بمُنشأة وحالة معمارية معينة كصالة العرض السينمائي، بل مرناً يتّسع في الفراغ الخاص للمنزل، وكما انتقلت ثقافة الترفيه من الفراغ الخاص للعائلة لتمتزج مع الحيّز العام المجتمعيّ حديث التشكّل في بداية القرن العشرين، انتقلت ثقافة التّرفيه في نهاية القرن لتعود مجدّداً للفراغ الخاصّ المُحافظ والخصوصيّ والمرن، وأعادت

تشكيل المعايير الفراغيّة المعماريّة التي تُعنى بالترفيه. قد يكون هذا الانتقال من الحيّز العام إلى الخاصّ دليلاً على الفردانيّة التي أصابت مجتمعاتنا مع انحسار مفهوم الحيّز العام مع نهاية القرن. كانت دُور السينما فراغات وكتلاً معمارية حاوية للخليط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والذي جعل دلالتها تتعدى وظيفتها الأساسية، لتصبح انعكاساً لحياة قاطني المدينة، الذين كانوا مُدركينَ تماماً أنّهم استطاعوا من خلال وجودهم في الفراغ العام أمام تلك المباني التعبير عن ذواتهم.

بعد سقوط نظام الأسد، شهدت دمشق ولادة مُناخ وحيّزٍ عامٍ جديد، وفي ظلّ هذا التطوّر يشكّل هذا البحث دعوةً وتذكاراً لاستعادة الفراغات التي كانت يوماً ملكاً للمجتمع، كدور السينما التي قد تكون فضاءات جديدة للتعبير والممارسة الثقافية.

بالرغم من تغطية هذا البحث لثلاث حالات دراسيّة متنوّعة من مدينة دمشق، قد تعكس مشهداً عامّاً لثقافة دُور السينما في المدينة، إلّا أنّ لكل دار من الدُور الثلاثين تقريباً التي عرفتهم المدينة قصصاً متنوّعة تتعلق بالمُلّاك والأرض. أصبح الآن بالإمكان بعد سقوط نظام الأسد ومعه التّحديات التي أحاطت بالبحث، الغوص المُعمّق بالأرشيف الممنوع والمتوفر، لتركيب تاريخ معمّق وشاملٍ لكل دار سينما في مدينة دمشق. وبالرغم من مركزية دمشق في سياق التاريخ السوري، إلّا أن الحالات السنيمائية التي وُجدت فيها لا تختزل المسيرة العامّة لتشكّل دُور السينما في سوريا، ولأنّها نتاج عوامل أكبر تتعلق بالسياق المكاني والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، فسيكون من المؤكد أن يختلف سياقها بين المدينة والأخرى في سوريا. ولذلك يشكّل البحث حجر أساس ودعوة لدراسة أشمل تتضمن دُور السينما في كل أنحاء سوريا.

كانت عملية نشوء ثقافة دار السينما مربوطة بشكل مباشر مع عملية استيراد الأفلام وتوزيعها، والتي تضمنت شبكة واسعة من المعارف الخاصة غير الرسمية، التي كانت عابرة للحدود ما بين سوريا ولبنان وفلسطين ومصر. علاوةً على ذلك لم تُصدّر بيروت الأفلام المستوردة من مرفئها فحسب، بل صدّرت معماريين ومستثمرين كانوا فاعلين أساسيين في عملية نشوء دُور سينما في سوريا، لعلّ هذا البحث يكون حجر أساس يمكن من خلاله التفكّر خارج الحدود الإقليمية، لدراسة تقاطعات ثقافة دُور السينما ما بين سوريا والمُدن المُحيطة بها.

ظهرت أخيراً في بداية الستينيّات، أي في ذروة ثقافة السينما في دمشق، دار السينما التي

وُجدت في النسيج العمراني ككتلة ذات بُنية واضحة ومضبوطة مُجرّدة من كل الشوائب ولا تؤدي إلا وظيفتها الوحيدة في سبيل السينما، وكانت تلك مُتمثّلة في سينما السفراء التي افتُتحت عام 1961م بمبنىً حداثوي من تصميم المعماري السوريّ نزار الفرا. في المقابل، اليوم، أضحت سينما السفراء واحدةً من تلك الصالات التي عُرفت بالسردية المجتمعية أنّ روّادها يأتون إليها إمّا في سبيل إباحيّ، أو لاتخاذها ملاذاً لأخذ قيلولة سريعة، أو لحضور مباريات كرة القدم في مقهاها. وليفتَرض مارٌ من شارع الفردوس أنّ باحثة تزور سينما الدنيا، وتسعى لتوثيق تاريخها، زَبونةٌ أخرى من زبائن هذه المنظومة التي أخذ حالها يتبدّل ورسا اليوم عند هذه النقطة.

بعد بضعة أيام من سقوط نظام الأسد، وعند تفقدي لأحد دُور السينما الكائنة بجانب ساحة الحجاز وسط دمشق، عبّر لي حارس الدار أنّ سقوط النظّام قد يشكّل فرصةً ذهبية لاستثمار فراغ السينما أخيراً وتحويلها لمركز تجاري، كما يطمح كل مُستثمر. وهُنا يُطرح سؤال، ما الحل الأمثل لقضية دُور السينما في دمشق وفي سوريا ككل؟ قد يشكّل هذا البحث حجر أساس لبناء أبحاثٍ جديدة وصياغتها، وأوراق عمل قد تُساهم في الإجابة عن هذا السؤال، وخصوصاً في هذه اللحظة الحرجة والمفصلية من تاريخ سوريا الحديث.

9. المراجع

- ABUSAADA, Nadi, 2023. The Profession's Vanguards: Arab Architects and Regional Architectural Exchange, 1900–50. *Architectural Theory Review*. 2023. Vol. 27, no. 2, p. 188–204. DOI 10.1080/13264826.2023.2215535.
- AL ASALI, M. Wesam, 2020. Craftsmanship for Reconstruction: Artisans Shaping Syrian Cities. In: AREFIAN, Fatemeh Farnaz and MOEINI, Seyed Hossein Iradj (eds.), Urban Heritage Along the Silk Roads: A Contemporary Reading of Urban Transformation of Historic Cities in the Middle East and Beyond. Online. Cham: Springer International Publishing. p. 107–119. ISBN 978-3-030-22762-3.
- BENJAMIN, Walter, 1969. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah (ed.), *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- ÇELIK, Zeynep, 2008. *Empire, architecture, and the city: French-Ottoman encounters, 1830-1914*. Seattle: University of Washington Press. Studies in modernity and national identity. ISBN 978-0-295-98779-8.
- CELIKTEMEL-THOMEN, Ozde, 2009. *The Curtain of Dreams: Early Cinema in Istanbul 1896-1923*. Budapest: Central European University.
- HANSSEN, Jens, 2006. *«Fin de Siècle» Beirut: the making of an Ottoman provincial capital*. Reprinted. Oxford: Clarendon Press. Oxford historical monographs. ISBN 978-0-19-928163-3.

- HERZOG, Charlotte, 1984. The archaeology of cinema architecture: The origins of the movie theater. *Quarterly Review of Film Studies*. January 1984. Vol. 9, no. 1, p. 11–32. DOI 10.1080/10509208409361186.
- HINNEBUSCH, R. A., 1993. State and Civil Society in Syria. Middle East Journal, 47(2), 243–257. http://www.jstor.org/stable/4328570
- JARVIE, I. C., 1992. Hollywood's overseas campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950. Cambridge «England»; New York, NY, USA: Cambridge University Press. Cambridge studies in the history of mass communications. ISBN 978-0-521-41566-8.
- KHOURY, Philip S., 1983. *Urban Notables and Arab Nationalism: The Politics of Damascus 1860–1920*. Online. 1. Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-24796-2. «Accessed 9 July 2024»
- KHOURY, Philip S., 1984. Syrian Urban Politics in Transition: The Quarters of Damascus During The French Mandate. International Journal of Middle East Studies. 2009/01/29. 1984. Vol. 16, no. 4, p. 507–540. DOI 10.1017/S0020743800028543.
- KHOURY, Philip S., 1987. *Syria and the French Mandate*. Online. Princeton University Press. ISBN null. Available from: http://www.jstor.org/stable/j.ctt7zvwbs «Accessed 7 July 2024».
- METZ, Walter, 2006. Hollywood Cinema. BIGSBY, Christopher (ed.), The Cambridge Companion to Modern American Culture. January 2006. P. 374–391.
- ABUSAADA, Nadi, 2023. The Profession's Vanguards: Arab Architects and Regional Architectural Exchange, 1900–50. Architectural Theory Review. 2023. Vol. 27, no. 2, p. 188–204. DOI 10.1080/13264826.2023.2215535.
- THOMPSON, Elizabeth F., 2010. Scarlett O'Hara in Damascus: Hollywood, Colonial Politics, and Arab Spectatorship during World War II. In: EDWARDS, Brian T. and DILIP PARAMESHWAR, Gaonkar (eds.),

Globalizing American Studies. Online. University of Chicago Press. p. 0. ISBN 978-0-226-18506-4. «Accessed 15 August 2024».

- THOMPSON, Kristin, 1985. *Exporting entertainment: America in the world film market, 1907-34*. London: BFI Pub. ISBN 978-0-85170-156-1.
- WATENPAUGH, Keith David, 2006. *Being Modern in the Middle East: Revolution, Nationalism, Colonialism, and the Arab Middle Class*. Princeton, NJ: Princeton University Press. ISBN 978-1-4008-6666-3.
- WEBER, Stefan, 2009. *Damascus: Ottoman modernity and urban transformation (1808-1918).* Århus «Denmark»: Aarhus University Press. Proceedings of the Danish Institute in Damascus, V, 2009. ISBN 978-87-7934-424-2.
- YILDIRIM, Müjgan, 2023. Early Period of Turkish Cinema and a Contrary Detection on the First Screening to the Public: First Screening Izmir Apollon Hall. *EUROASIA JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES & HUMANITIES*. 25 June 2023. Vol. 10, no. 32, p. 184–203. DOI 10.5281/zenodo.8138872.

- الشهابي، قتيبة، 1986. دمشق تاريخ وصور. 1. دمشق: وزارة الثقافة.
- الشهابي، قتيبة، 2008. ساحة المرجة ومجاوراتها في دمشق. الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008.
- العلّاف، أحمد حلمي، 1976. دمشق في مطلع القرن العشرين. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- العظم، خالد، 1973. مذكرات خالد العظم. المجلد الأول. بيروت: الدار المتحدة للنشر.
- الكسان، جان، 1978. السينما السورية في خمسين عاماً. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- المالح، وصفي، 1984. تاريخ المسرح السوري ومذكراتي. دمشق: دار الفكر.
- باسيلا، نازك، «بلا تاريخ». مذكرات بديعة مصابني. بيروت: دار مكتبة الحياة.

- تاريخ السينما السورية (1918-1962)، 1966. في: سادول، حورج، السينما في البلدان العربية. بيروت: مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون.
- جلال، رشيد، 1963. قصة السينما في سورية. دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.
- دهني، صلاح، «بلا تاريخ». دعوة إلى السينما. دمشق: مكتبة النوري.
- دهني، صلاح، 1973. تجربة السينما في سورية. مجلة المعرفة. كانون الثاني 1973. العدد 131، صفحة 33-56.
- دهني، صلاح، 1979. سينما..سينما. اتحاد الكتاب العرب.
- سادول، جورج، 1968. تاريخ السينما في العالم. بيروت: منشورات عويدات.
- سادول، حورج، 1966. السينما في البلدان العربية. بيروت: مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون.
- سامي، عبد الرحمن، 1981. القول الحق في بيروت ودمشق. بيروت: دار الرائد العربي. سلسلة التواريخ والرحلات.
- عرسان، فتيح عقلة، 1978. واقع السينما السورية وآفاق تطورها. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- قصاب حسن، نجاة، 1988. حديث دمشقي 1884 - 1984. 1. دمشق: دار طلاس. المذكرات، 1.
- كنفاني، غسّان، 1963. رجال في الشمس. بيروت: دار رؤية للنشر والتوزيع.
- لورتيه، لويس، «بلا تاريخ». ملامح سوريا في القرن التاسع عشر.
- ماميش، محي الدين، 1973. أرقام عن السينما السورية. مجلة المعرفة. كانون الثاني 1973. العدد 131، صفحة 57-63.
- مبيضين، مهند، 2009. ثقافة الترفيه والمدينة العربية في الأزمنة الحديثة: دمشق العثمانية. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.