

اتجاهات
Ettijahat
ثقافة مستقلة
Independent Culture

(3)

المدينة وما يتعداها

الفضاء العام
بين الظلام والاحتجاج والفن

باسل صالح | مي توما | ناتالي روزا بوخر

تقديم: حنان قصاب حسن

أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة
الدورة التاسعة | 2023 - 2025

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع





المدينة وما يتعداها: الفضاء العام بين الظلام والاحتجاج والفن

باسل صالح | مي توما | ناتالي روزا بوخر

تقديم: حنان قصاب حسن

أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة

الدورة التاسعة | 2023 - 2025

صورة الغلاف: *Crossing Exhibition © Alaa S Hassan*.

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

مقدمة اتجاهات 4

مقدّمة..... 7

البحث الأول 13

صراع الشّعارات في انتفاضة 17 تشرين اللّبنانيّة

البحث الثاني 93

مجموعات الفنّ الأدائيّ والعلاقة الشّائكة مع المكان والمدينة

دراسة ثلاث حالات: بح وزقاق وكهربا

البحث الثالث 183

صناعة (وأهميّة) الأرشيفات المؤسّسيّة: جولة في مجموعة جمعيّة متروبوليس السّينمائيّة

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

صراع الشّعارات
في انتفاضة 17 تشرين اللّبنانيّة

صراع الشّعارات في انتفاضة 17 تشرين اللّبنانيّة

أ. د. باسل ف. صالح

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.

صراع الشّعارات
في انتفاضة 17 تشرين اللّبنانيّة

أ. د. باسل ف. صالح

(أستاذ في قسم الفلسفة في الجامعة اللبنانية

كاتب وباحث وناشط إعلامي وسياسي)

فهرس المحتويات

- هدف البحث 19
- إشكاليّة البحث 20
- محدّدات البحث 21
- مسلّمات البحث 22
- مدخل 25
- كسر المركزيّة والواحدية 27
- أفعال الاحتجاج 29
- الانقلاب الكوني: من السرديات التاريخيّة إلى السّرديّات الفرديّة 33
- ثورة أم انتفاضة؟ 39
- الحركات الاجتماعيّة من القديم إلى الجديد 43
- صراع الشعارات في الانتفاضة اللّبنانيّة 48
  أ - الشّعار على المستوى الفكري 52
  ب - الشّعار على المستويين الطّبقيّ والشّعبيّ العربيّ 60
  ج - الشّعار على المستويين الطائفيّ والمناطقيّ 66
  د - الشّعار على مستوى منظّمات المجتمع المدني والمنظمات غير الحكوميّة 71
  هـ - الشّعار على المستوى النسوي 75
و - الشّعار على مستوى الحريّات والحقوق الجنسيّة 80
- عود على بدء 85
لائحة المصادر والمراجع 89

- **هدف البحث:**

يهدف هذا البحث إلى قراءة الجذريّة التي تجلّت في بعض خطابات الانتفاضة اللّبنانيّة في 17 تشرين الأوّل 2019، وذلك من خلال تحليل مجموعة من الشّعارات المنتقاة التي عبّرت عن نقاط تحوّل مختلفة في مضمونها، وفي تصوّرها للبديل الثقافي/ الأيديولوجي/ الفكريّ/ التّغييري/ السياسيّ/ الفنيّ، بخلاف مضمون الخطاب الاحتجاجيّ والسياسي والمطلبي المباشر.

فهل بات اليوميّ نقطة الانطلاق، وباتت كلّ الجذريّة المطروحة هي في الثقل الفكري والمطلبي والهادف الذي يحمله؟

يمكن القول إنّ هذا البحث محاولة للتفكير في كيفية التبدلات التي شهدتها حركات الاحتجاج، لا البحث في طبيعة الاحتجاج فحسب، ولا سيما أنّ الشعارات كانت تعبّر، وبشكلٍ جذريٍّ، عن صراعات تدور في أحشاء الانتفاضة، وبعضها لا تبتغي الإصلاحي، أو المحلي فحسب، بل التغييريّ والكونيّ أحياناً كثيرة أيضاً؛ لأنها تدخل في صلب القضايا الإنسانيّة والسياسيّة والاجتماعيّة الرّاهنة من نواحٍ مختلفة، بشكلٍ مضمرٍ أحياناً، وبشكل علنيّ أحياناً أخرى. لدرجة وجد المتابع أنّه من المجدي البحث في ذلك الإشكال ببعض تفاصيله الممكنة، انطلاقاً من قلب السؤال من كونه مبحثاً في كيفية هذه الحركة الاحتجاجيّة في زمانها ومكانها، للبحث في كيفية تبدّل طبيعة الاحتجاج نفسه، بحيث بات من الممكن التساؤل:

هل كانت الانتفاضة انتفاضةً واحدة، أم كانت انتفاضات مختلفة تجاورت في نقطة زمنية ومكانية؟

وهل الانتفاضة اللّبنانيّة انتفاضةٌ واحدة، أم تبدّلت الأشكال التي باتت تحدّد فعل الاحتجاج، بحيث لم يعد من الممكن التكلّم عن انتفاضة من منطلقات كلاسيكيّة عامة، وإطلاقها أو حجبها عن هذا الفعل أم عن ذاك؟

لا بدّ من التأكيد بدايةً، أنّ البحث لا يتكثّف على مثل هذا النوع من الشعارات العامة التي واكبت حركة الاحتجاج، باستثناء تلك التي تخرج عن عموميّتها نحو وضع تصوّر بديل يذخر بتوجّهات أيديولوجيّة وثقافيّة بإمكانها الارتفاع لتصبح مشاريع تغييريّة متأثرة بالقضايا المحلية كما بتلك الكونية، أو التي تعبّر عن قراءة جذريّة لإمكانية البديل الذي يعالج المأزق العام أو الخاص الذي يعيشه الشعب اللبناني عموماً، أو جماعة ضيّقة منه خصوصاً. وهذا أمر لا بدّ من ذكره؛ لأنّ البحث ليس مجرّد محاولة توثيق لائحة بالشعارات وعرضها ووضعها، ولا هو دراسة لسانيّة ولُغويّة للشعارات وآليّات استخدامها اللفظية المباشرة في الخطاب الاحتجاجي، بل محاولة للبحث في طبيعة الأبعاد التغييرية البديلة المرتجاة، التي انعكست في خطابات أفراد أو فئات شعبية مختلفة، على الرغم من أنّها تصل حدّ التصارع والتصادم، لدرجة يمكن السؤال معها عمّا إذا كانت حركة الاحتجاج واحدة، أم كانت حركات احتجاج متفرّقة ومتعدّدة؟

- **إشكاليّة البحث:**

بناءً على الصراعات التي كانت قائمة في جسد حركة الاحتجاج، وتكشفها المستويات المتفاوتة من الشعارات التي وجدت في تلك اللحظة حقلاً للكشف عن مكنوناتها، وعن رؤيتها للصّراع، بهدف وضع تصوّرها الجذريّ كحلٍّ لعلاج الأزمات التي تضرب عميقاً في المجتمع اللبناني، وفي نظامه السّياسيّ والإيديولوجي/ الثقافي؛ يلحظ أن مجملها يتمحور حول سؤال أساس:

هل كانت الانتفاضة نموذجاً واحداً، أم كانت انتفاضة على مفهوم الأنموذج، انطلاقاً من حمولتها الثقفاوية والمعيارية التي دمغت حركات الاحتجاج في العالم المعاصر بعد العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، وهيمنة القطبية الواحدة على العالم، وهيمنة النموذج الليبرالي؟

هل كانت انتفاضة واحدة، أم كانت انتفاضات متعددة داخل الانتفاضة؟

ما يسوّغ مثل هذا النوع من الأسئلة، هو ارتباط حالة حركات الاحتجاج المحليّة اليوم بمنهجيات ما بعد حداثيّة على مستويات تبدأ من البنيوية ولا تنتهي بما بعد البنيوية والتفكيكية. وما يؤكّد هذا التمييز هو ارتباط المحلّي بالكوني من ناحية، وتفارق المحلّي عن المحليات

الأخرى من نواحٍ متعدّدة، ودورانها بأكملها تحت عناوين عابرة للقوميات والحدود القومية في القضايا الإشكالية السياسية، وأعني تموضعها بأكملها ضمن حلقة العولمة وحقوق الإنسان.

أمّا **الفرضية** فهي:

يمكن القول إنّ الحالة اللبنانية الراهنة، ما بعد الانتفاضة، تعدّ خيرَ تعبير عن تعدّد متفارق، يصل حدّ التعارض والتناقض والتضادّ أحياناً، وقد انعكس في حالة الشّلل التغييرية التي نحن فيها اليوم، خصوصاً بعد فشل خيار المشاركة في الانتخابات النيابية، ودخول التغييريين في لعبة السلطة وعلى أرضها.

- **محدّدات البحث:**

1- مصطلحات البحث الأساسية: 17 تشرين، الشعار، ما بعد الحداثة، الحداثة، التحديث، الدولة، النموذج، الانتفاضة، الثورة، الطبقية، النسوية، الذكورية، المثلية، الطائفية، اللامركزية، المنظمات غير الحكومية NGO، الوحدة، التعدّد، الحركات الاجتماعية، الثقافة، اليومي... إلخ.

2- الحدود الموضوعية: يستحيل حصر موضوع الحركات الاحتجاجية في مستويات موضوعية وبحثية موحّدة، ويصعب ذلك أكثر إذا ما دخل الباحث في مضمار الشعارات، فمن السياسة إلى الاجتماع إلى الثقافة إلى الفن... ومن العام إلى الخاص واليومي، ومن الفلسفة والأبعاد الثقافية/ الأيديولوجيّة إلى علم النفس، وصولاً إلى المستوى اللغوي، يمتدّ مشروع البحث وإشكاله الأساس ليطال مستويات متعدّدة، إذ لا يمكن حصر أي حركة احتجاج في بُعدٍ واحد، وفي تصوّرٍ أحاديٍّ في ظلّ التشظّي على الساحتين المحليّة والعالميّة، خصوصاً إذا كانت الانتفاضة تقوم في تأسيساتها ضدّ مفهوم الواحديّة والمركزيّة التي يمثّلها الفكر الحداثيّ والتي تمسّكت السلطات السياسيّة القمعيّة والبوليسيّة بها.

3- الحدود الجغرافيّة: ساحات العاصمة اللبنانية بيروت (رياض الصلح، والشهداء، واللعازارية)، وساحات بعض المناطق اللبنانية التي شهدت شعارات لافتة للانتباه، مثلّت تلك الجذريّات، من طرابلس إلى النبطية، وصيدا، وصور، وحاصبيا، وفرن الشباك، وجسر جل الديب، وخلدة، والجبل، والبقاع، وبعلبك...

4- الحدود الزمنيّة: تتكثّف مساحة البحث الزمنية في لحظة انتفاضة 17 تشرين الأول 2019 وما بعدها، لكنها تعود في جذورها، وبأشكال متفاوتة، إلى العام 2011 وحركة «إسقاط النظام الطائفي» (تأثراً بالربيع العربيّ)[1]، وما بينهما من مواجهات حدثت في الأعوام: 2013، و2015، و2017.

5- العيّنة: مجموعة من الشّعارات والرسومات والهتافات المنتقاة بعناية، تعبّر عن توجهات عامة تتعارض مع النمط السلطويّ السائد من جهة، وتتعارض في ما بينها من جهة أخرى، إلّا أنّها تعكس تعدّدية الجوّ الفكريّ والثقافيّ والسّياسيّ التّغييريّ الذي سادَ خلال الانتفاضة، وفي الإرهاصات التي سبقتها، إذ كانت هذه الشعارات تطرح بعداً تغييرياً يضرب عميقاً لينعكس إمّا في خطاب إصلاحي على القاعدة الاقتصادية والسلطوية إيّاها، أو جذريّة تطمح إلى قولبة تامة للنظام من وجهة نظر الجماعة التي تحمله، ومن طبيعة المواجهة الفرعية التي تخوضها.

- مسلّمات البحث:

تقوم فكرة البحث على محاولة نقض المسلّمات، خصوصاً تلك التي تصل حدّ القراءة السّلطويّة، وإعادة التفكير فيها وبها، والكشف عن أبعاد المواجهات وأثرها الجذريّ على مستوى النّظام السياسي، ولا سيّما أنّ مجمل القراءات السابقة انطلقت، بشكل أو بآخر، من فرضية أنّ حركة الاحتجاج جسمٌ واحدٌ يعبّر، إلى حدّ ما، عن بُعدٍ واحد هو الوجه الرفضي للقائم. كما يُلحظ أنّ الدراسات السابقة في هذا الموضوع التزمت الوصف، أو التركيز على بُعد واحد مثل: البعد السيميائي، أو الخطاب اللُّغويّ، أو البعد اليومي والمطلبي المباشر... على حساب الجدلية والدينامية التي كانت تهيمن خلال الشهر الأول والثاني من عمر الانتفاض، أو اقتصرت في كلامها على مستوى شعار: «كلّن يعني كلّن»، والمحاولات المستمرّة لتبرئة أحد هؤلاء الـ «كلن» المتمثّل بطرفٍ أو زعيمٍ سياسيٍّ من هنا وهناك.

---

(1) **الربيع العربي**: مصطلح يقصد به الحركات/الثورات الشعبية الاحتجاجية السلمية التي عمّت عدة دول عربية بدءاً من أواخر العام 2010، بهدف إسقاط الأنظمة، وقد تميزت بظهور هتاف، ظهر لأول مرة في تونس، وأصبح لاحقاً، شعاراً في كل الدول العربية التي شهدت هذه الثورات، وهو: «الشعب يريد إسقاط النظام».

- تنويه: لا بدّ من تقديم جزيل الشكر لكلٍّ من: مهاد حيدر، محمود حمادي، فوزي ذبيان، ريتا باروتا، وكامل صالح، لما قدّموه من ملاحظات تقنيّة ونصائح في بعض الفقرات، ساهمت بوصول البحث إلى شكله الحالي.

- تنويه إضافي: تم نقل الشعارات بلغتها، وكما هي، دون أيّ تدخّل من الباحث، إذ كان من الضروري المحافظة عليها؛ لأنَّها تعكس نوعَ الحيوية والروح التي كانت سائدة في الشارع، خصوصاً لناحية الشتائم وبعض الألفاظ الأخرى.

- **مدخل**

إن كان للمرء أن يصف حركة الاحتجاج اللبنانية التي جرت مفاعيلها بداية من ليلة 17 تشرين الأول (أكتوبر) 2019، وأن يحدّدها على مستوى الشعارات، بما تمثّله من رؤى وتطلعات، وبما تعكسه من قراءات تغييريّة تتأرجح بين الجذرية من ناحية والإصلاحية من ناحية أخرى، وبما تعكسه من صراعات لا يمكن حصر أبعادها، فيمكنه القول إنّها تلك المساحة الممتدّة بين شعارين طغيَا على ما عداهما («**كلّن يعني كلّن**» و«**الهيلا هو**»)، فكانا يختزلان السرديّة بأكملها بوصفها ردّ فعل شاملة على مسار الطبقة الحاكمة اللبنانية وممارساتها وميليشياتها منذ ما قبل انتهاء الحرب الأهلية (1975- 1990م) حتى اليوم. إلّا أنَّ التمعّن بالأمر يسمح برؤية مجال ومساحة كاملة من الشعارات التي تشمل مروحة واسعة من استخدامات اللغة، والأطر التعبيرية التي تحمل قضايا وتصورات تنعكس في مفاهيم وقراءات متفاوتة، واختلافات أيديولوجيّة وثقافيّة وسلوكيّة وفنيّة وهوّياتيّة... إلخ، تشكّل بذور مشاريع كامنة متعارضة، وإمكانات متفاوتة ومتضاربة من تصورات العلاج للوضع في لبنان.

يمكن القول إنّ حركة الاحتجاج كانت مجال القول والفعل بامتدادهما بين هذين الشعارين:

1 - «**كلّن يعني كلّن**»: أُستخدم هذا الشعار للمرة الأولى في حركة الاحتجاج على أزمة النفايات في العام 2015. ويصوّب على الفريق الحاكم برمّته، وكل من تناوب على السلطة اللبنانية من المجلسين الوزاري والنيابي وصولاً إلى الرؤساء والمصارف والتجّار... فضلاً عن الحاشية المرتبطة بهؤلاء والمستفيدة من سلطتهم كما عبّر شعار: «**ملك الجرب جهاد العرب**»[1]. فهم أساس المأزق الذي يعيشه اللبنانيون، والسبب الرئيس للانهيار بعد تشعّب حالات الفساد والاختلاس والتعدي

(1) **جهاد العرب**: مقاول لبناني، ويمكن وصفه «بالمقاول الأول في الجمهورية اللبنانية»، إذ «انتقل من جباية المشاريع في وزارة الأشغال العامة ومجلس الإنماء والإعمار وصندوقي الجنوب والمهجرين، إلى الفوز بمناقصات وزارة الداخلية أيضاً». ينظر: **جريدة الأخبار اللبنانية**، الخميس 19 تشرين الثاني 2015.

على المال والأملاك العامة، وصولاً إلى السكوت عن الجرائم المالية، والقمع والترهيب والتصفية، وغيرها من جرائم ناتجة عن غياب المحاسبة وتحكّم الميليشيات في مفاصل الدولة.

2 – **«هيلا هو»:** استهدف في بدايات استخدامه في 17 تشرين الوزير جبران باسيل (1970م) صهر رئيس الجمهورية العماد ميشال عون، ورئيس «التيار الوطني الحر» منذ العام 2015 خلفاً لعون، ويعود أصل هذا الشعار إلى مدرّجات كرة القدم في غير دولة، لكنه ارتبط في لبنان بجمهور «نادي النجمة» لكرة القدم، ويحمل من الإسفاف والشتيمة إلى الوزير باسيل ما يحمله، والقصد هو شعار: «**هيلا هيلا هيلا هو، جبران باسيل كس امو**». فهو بمثابة تصويب مباشر أكثر عينية من شعار: «**كلن يعني كلن**» العام.

اللافت للانتباه على مستوى الشعارين هو القدرة على التفلّت من أيّ سياق، إذ لم يتحدّدا وينحصرا نطاقياً بشكلٍ مُحكم يسمح باستخدامهما في مجال وسياق واحد دون غيره، ويصوّبان على جهة محددة لا يمكن استبدالها. فكان «**كلّن يعني كلّن**» واسعاً وطاغياً في قوّة حضوره، وإمكانات تصويبه القابلة للاتساع بحيث تشمل طبقة مترامية الأطراف. وفي أحيانٍ أخرى كان يضيق فيمكن استخدامه، عند الحاجة، على شخص معيّن من الطبقة الحاكمة أو حاشيتها، تفوح منه أو منها رائحة الفساد، فنراه يتمتّع بإمكانية تجعله قادراً على الخروج عن عموميته والتخصّص في إضافة نوعية تتمثّل بـ«**كلّن يعني كلّن، فلان واحد منهم**». كذلك شعار «**الهيلا هو**»، وعلى الرغم من تخصيصه في أساس استخدامه، كان يمتدّ ليشمل غير الوزير باسيل، إذ ضاق أحياناً واتّسع أحياناً أخرى، بحيث أمكن استبدال باسيل بأيّ اسم آخر، أو مجموعة أخرى، من دون أي حرج وتلكؤ.

هذان الشعاران كانا بمثابة واجهة وسِمة عامة لحركة الاحتجاج، وهما بقوّتهما تخطّيا الحدود المناطقية والمركزية للعاصمة بيروت، فردّدهما المحتجّون اللبنانيون في مناطق: طرابلس وصور وصيدا، وفي الذوق وفرن الشباك وكفرمان، وغيرها من المناطق، ليطالا في الأيام الأولى من عمر الاحتجاج، أي زعيم وشخصية حزبية تهيمن طائفياً وسياسياً وميليشيوياً على منطقة ما. كما امتدّا لتصدح الحناجر بهما في تظاهرات المغتربين والمهاجرين اللبنانيين. إذ يُسجّل أنّ شعار «**الشعب يريد إسقاط النظام**» الذي أُعيد استخدامه في ساحات الاحتجاج اللبنانية في العام 2019، بعد أن أُستُخدم في مرحلة «**إسقاط النظام الطائفي**» (حركة الاحتجاج 2011) التي جاءت

تأثّراً بموجة «الربيع العربي» وحملت شعارها، كان عابراً للقارات، وقد استخدمته حركة احتجاج «السترات الصفر» في فرنسا خلال المواجهة التي أتت ردّ فعل رافضة لاقتراح تعديل قانون التقاعد الفرنسي، وقد تحوّل معها ليصبح «**الشعب يريد تقاعد النظام**»[1].

- **كسر المركزيّة والواحدية**

إنّ ما نُدين به للحداثة هو تكريس مؤسسة الدولة القومية، ناهيك عن التنظيم السياسي القائم على المساواة أمام القانون، بالإضافة إلى تكريس العلمانية وفصل الدين عن الدولة، وغيرها من آليات وأنظمة حكم على رأسها الديموقراطية بشكلها الليبرالي الحديث التي تُعدّ الشعب مصدر السلطات، وتقوم على حكم المؤسسة والقانون والفصل بين السلطات، لا الديموقراطية «*dēmos* 'people' and *kratos* 'rule'» بنموذجها اليوناني القديم القائم على فكرة الأكثرية العددية.

لكن مجال بحثنا قد يُظهر أنّ ما ندين به للحداثة، يتخطّى كلّ هذا، إذ يتكثّف حول مجموعة تيارات ومنهجيات أفضت في نتيجتها إلى تقويض كل وحدة، وكل سطح أملس ومتجانس للأحداث والقراءات. خصوصاً عندما نضع نصب أعيننا النظريات التي قوّضت فكرة الأصل والوحدة والكلية، أعني التطورية التي أفضت مع تشارلز دارون (Charles Darwin) إلى تهشيم مبدأ الأصل الواحد للجنس البشري، والمادية التاريخية والديالكتيكية مع كارل ماركس (Karl Marx) وفريدريك أنجلس (Friedrich Engels)، وما أنتجته من تقويض الوحدة الاجتماعية عبر إظهار التناقضات الحادّة فيها، والنّاجمة عن الصّراع الطبقي، وامتلاك أدوات الإنتاج، والنسبية مع ألبرت أينشتاين (Albert Einstein) التي حطّمت مطلق الزمان والمكان ووحدتهما، والأخلاقية مع فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) التي قوّضت الأصل الواحد للأخلاق، وحطمت النظرة الواحدية ومعايير الخير والشر المطلقين، وصولاً إلى التحليل النفسي مع سيغموند فرويد (Sigmund Freud) التي قوّضت وحدة الوعي الإنساني، وقسّمته إلى وعي مسيطر (الوعي)، ووعي مكبوت (اللاوعي).

---

(1) سراج، نادر. **صرخة الغضب دراسة بلاغية في خطابات الانتفاضة اللبنانية**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2022، صفحة 311–312

كل نظرية من هذه النظريات كان لها أثرها في تخطي الحداثة، وتعبيد الطريق أمام حالات وأوضاع ما بعد الحداثة، مع كلّ ما تحمله من اختلاف نوعيٍّ وكيفيٍّ ومنهجيٍّ في تحديد الفعل، والفاعل، والفعل السياسي... إلخ. ففي كل هذه المعمعة، وجب البحث في كيفية التبدّل داخل البنى وخارجها، في المجتمعات، والأخلاقيات، والسلوكيات والتطلعات، وبالمحصّلة: السياسات وأنواع المواجهات التي هي الأساس في كلّ حركة احتجاج واسعة تشكّل واحة من التنافر ضمن الوحدة الظاهريّة لكلّ ما يدور في فلك هويّة واحديّة سياسيّة واجتماعيّة لا تني تكشف في دواخلها عن كميّة من التضادّ والصراع الذي لا يمكن حصر أبعاده. وإن كان ما يمكن أن يقال عن أي حدث تاريخي يبدو ظاهريّاً وكأنّه واحد من وجهة الطبقة المسيطرة والقراءات السلطوية، فلا بدّ من التأكيد أن محاولات الاحتجاج والتغيير الكامنة في مسارات التوتر داخل هذه الوحدة، تعكس سيلاً من الاختلافات والتعدّديات التي تكشف عمّا يمكن، وعن المحتمل حدوثه في المستقبل، أو ما يمكن أن يتمّ استبعاده آنيّاً بوصفه توتراً أمكنت السيطرة عليه.

من هذا المنطلق ننظر إلى الأحداث التاريخية التي تجري داخل المجتمعات المعاصرة؛ المجتمعات ما بعد الحداثية، وداخل الحركات السياسية والاجتماعية التغييرية التي تكشف عن كمية لا متناهية من التوجهات التي يحملها الأفراد، والتي، وإن كانت في طور الاستبعاد والإنكار من قبل الطبقات المسيطرة، إلّا أنّ مخزونها يبقى كامناً بكثافة، ويظهر في حمأة الصراع، وفي اختلاف التصورات حول السلطة، وفي نوع النظام والحقوق المطلوبة. وهو مخزون يعود للظهور في أي لحظة توتر يصل حدّ التطاحن، خصوصاً خلال مراحل المواجهة وسيادة الانهيار، ما يسمح باستخدام قول أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci) لتوصيفه، تحديداً في حالة الانهيار اللبنانيّة: «العالم القديم يموت، والعالم الجديد يصارع لكي يولد. الآن هو زمن الوحوش».[1]

لا يعني مصطلح «الوحوش» في السياق الذي نستخدمه به، وبالضرورة، حكم قيمة، ولا يعني كذلك أي نوع من أنواع الوحوش البشرية أو الكاسرة من حيوانات تأكل الجسد والرأس. بل نستخدمه للدلالة على كيانات غير محددة ولا متعيّنة، كيانات لا نستطيع، بوصفنا جنساً بشريّاً يعمل عقله على التنميط والتعميم، أن يفكّر فيها قبل تبلورها، وأن يحصر أبعاد آثارها وإمكاناتها

(1) للمزيد ينظر: أوبرال، فرانسوا، وسعد، جورج. **معجم الفلاسفة الميسّر**، بيروت: دار الحداثة، 1993، صفحة 74 وما بعدها.

ودلالاتها اللامتناهية، كلّه بسبب غياب مجمل تمظهراتها وتعييناتها. وليست كل المحاولات المنهجية من البنيوية ومن التفكيكية إلّا تأكيداً على ما نقول.

على هذه الأرضية يصبح من المجدي البحث في أيّ فعل سياسي من منظور الاختلاف ومنهجية التفكيك، خصوصاً الفعل الذي تقوم به كتلة بشريّة ضخمة تحمل في رحمها كلّ التناقضات الاجتماعية، تماماً كما حركة الاحتجاج اللبنانية، وإن كان إطار الرفض يوحّدها ظاهرياً إلّا أنّها تختلف في التفاصيل كافّة عندما تنتهي مرحلة الرفض وتبدأ مرحلة القبول والاعتراف والإيجابية والإقبال على الفعل. أي إنّ الصراع الداخلي يتفعّل عندما يحين وقت ترجمة الشعارات والخطابات في الفضاء الاجتماعي السياسي الثقافي والسلوكي. في هذه اللحظة يصبح مجال العمل والبحث في تفاصيل الحدث اليومي والصغير والمختلف أمراً لا بدّ منه، وتصبح محاولات تلقّف الإمكان المضمر أمراً ضرورياً؛ لأنّه يفسّر ويهيّئ مسار الأحداث اللاحقة، بالإضافة إلى مسار التوتّرات قبل وحين تصل إلى خلاصاتها.

- **أفعال الاحتجاج**

تقوم أفعال الاحتجاج على كتلٍ بشريّةٍ ضخمة تحوي في طيّاتها توجّهاتٍ تعبّر بالأشكال الممكنة كافّة، عن مطالب وتصوّرات أساسيّة لكيفية علاج الأمراض الاجتماعية والسياسية، بالإضافة إلى المطالبة بحقوق ينحرم منها فرد ما أو مجموعة من الأفراد. ولأنّها يمكن أن تكون قاصرة غير متمكّنة، أو فرديّة غير جمعيّة، ولأنّها تحاول قول المستحيل في الزمن الخطأ، أي لشدة واقعيتها تطلب المستحيل،[1] فهي تكشف عن خلل ناتج لحظة مواجهة التسلّط، وعن مأزق الأنظمة السياسية التي تطحن الفرد، وتكشف بالتالي عن استبعاد يطال كلّ ما لا يجب استبعاده إلا وفق منطق القوة وما أنتجه من احتجاجات مدنية أصبحت هي التعبير الأمثل عن نموذج نضال المجتمع المدني الهادف إلى «مناهضة كافة أنواع القسر والهيمنة والتسلط التي

(1) استناداً إلى شعار رفعه الطلاب الفرنسيون في ثورة أيار (مايو) في العام 1968، ويقول: «كونوا واقعيين: اطلبوا المستحيل». اختيار وترجمة: زناز، كريمة وحميد. **خمسون غمزة في عشق الحرية**، في كيكلي، عيسى، سالم، بنعبد العالي، الخياطي، المكني، الزغباني، صالح، بدر، قدور، **ثورة الطلاب: أيار امايو 1968 بعد أربعين عاماً**، الطبعة الأولى، دمشق: دار بترا للنشر والتوزيع، 2009، صفحة 73

تمارسها الدولة ضد الأكثرية... وإزاحة سياسات نظام الحكم، والبحث عن نخب سياسية جديدة خاصةً بعد أن خانتها النخب الحاكمة، وخذلتها الأحزاب في إحداث التغيير، ذلك الذي ولّد وعياً لدى بعض القوى الاجتماعية التي رأت في ذاتها طوقاً للنجاة».[1]

في هذا النوع من حركات الاحتجاج الدينامية يستحيل الكلام بشكل مطلق، وإلّا استمرّ هذا المطلق في تكريس طحن الفرد ونشاطيته، علماً أنّ الفعل السياسي يهدف أساساً إلى تمكينه، أو هكذا يفترض أن يكون بعد تداعي المنظومات الكبيرة التي حاولت وضع ملامح هندسة اجتماعية كلية وشمولية تريد بناء الفردوس على الأرض، لكنها لم تؤدِّ إلّا إلى جعل الأرض جهنم[2]. والفرد، أو الأفراد، يعبّرون عن تطلعاتهم، وعن آلامهم وآمالهم في شعارات وأهازيج وأقوال وهتافات يرددونها أو يرسمونها أو يخطونها على الحيطان، أو يوشمونها على أجسادهم، أو يتوسعون بها في مقالات، أو ينشرونها على منصات التواصل الاجتماعي... الخ. فهي خير تعبير عمّا يحويه أي احتجاج من آراء كامنة وتفاصيل تمرّ مرور الكرام في ظلّ العنوان العريض العام. علماً أنّ الباحث لا يمكنه المرور عنها كأنّها لم تكن، بل لا بدّ من التنبّه إليها، خصوصًاً أنّها تبدأ بالتأسيس لديمقراطية شعبية مباشرة يفرضها الشارع لحظة غليانه، ويمكن أن تتحوّل إلى قوّة مادية تحملها وتنادي بها مجموعات بشرية كبيرة قررت تحويل هذا الكلام العام إلى حيز الواقع.

والاحتجاجات تكون على هذا النحو من التشعّب، وتحتاج إلى هذا القدر من الدقّة، في مجتمعات متعددة، ومتشعبة، وغير موحّدة، ولا منظّمة، لأسباب قد تكون ذاتية أو موضوعية. تماماً كما في المجتمع اللبناني الطائفي المشرذم والمنقسم على نفسه إلى أقصى الدرجات. ففي هكذا مجتمعات، من الاستحالة إيجاد خطاب واحد يمثّل الجميع، ولا تطلعات واحدة تجمعهم، وهو ما تمت الإشارة إليه في كتاب «انتفاضة 17 تشرين في لبنان» حيث يذهب المؤلفون إلى خلاصة ترى أنّه «على الرغم من أنّ انتفاضة 17 تشرين عمّت مناطق لبنانية كثيرة، ورفعت شعارات تنحو إلى أن تكون موحّدة، وأظهرت وحدة ما بين فئات التنوع اللبناني، طوائف

---

(1) صيام، شحاتة. **ثقافة الاحتجاج من الصمت إلى العصيان**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، صفحة 10 - 9

(2) Popper, Karl, ***The Open Society and Its Enemies***, one volume edition published in 2002, Great Britain, Routledge and Kegan Paul, p 182

ومناطق وثقافات وطبقات وفئات اجتماعية، وأظهرت كذلك تقارباً وتشابهاً في أشكال التغيير، من التظاهر إلى الاعتصام ونصب الخيم إلى النقاشات العامة في الساحات الكثيرة، فإنّ هذا كله لا ينفي ولا يخفي أنّ المحتجّين في كلّ منطقة واجهوا خصوماً مَحليّين من القوى النافذة، أو أجهزة تأتمر بهذا الفريق أو ذاك. وهذا يعكس بعض الخصوصيات المناطقية اللبنانية».[1]

تعني تعدّدية المجتمعات، وخصوصيتها، وتمايز القوى السلطوية التي تواجهها، أنّها ليست مجموعات متجانسة، ولا تمتدّ كحقول تؤمّن فرصاً متساوية للفعل وتحقيق الذات، ولا تهيمن عليها قوى واحدة بتوجهاتها وبأيديولوجياتها وصولاً إلى ميليشياتها كما في لبنان، ولا تضبطها هويّة وثقافة جمعيّة متمايزة في ظل كل التعدّد الذي تحاول السلطات أخذه إلى أبعاده التدميرية عبر وضعه بمواجهة بعضه البعض، وتستند في ذلك إلى سياسات التخويف من الآخر.

في المحصلة، لا بدّ من القول إنّ المحاولة هنا تتموضع بعيداً من مجمل ما قرأناه من كتابات ومقالات ودراسات حاولت العمل والكتابة عن الانتفاضة من منظورات تماثلية، فبقيت تتسطّح على المستوى السياسي أو المطلبي أو الهوّياتي المباشر، أو مارست حقّها في حصر مجال البحث في موضوع واحد كما فعل الباحث والأكاديمي اللبناني نادر سراج حين درس البلاغة الخطابية للانتفاضة فذهب يقول: «إنّ وعيي بالإكراهات التي قد تزيغ بالباحث من مساقٍ لغويٍّ لسانيٍّ إلى مسارٍ تقويميٍّ معياريّ، جعلني أتجنَّب الأطر الأيديولوجيّة».[2]

أمّا الدراسات التي تتخلّى عن هذه وتلك، تسارع إلى اعتماد التقسيم الكلاسيكي، واضعةً الناس بمختلف توجهاتهم من جهة، والسلطة من جهة أخرى. وقد تنزلق إلى نظرية المؤامرة التي كانت جوهر خطاب «حزب الله» وكل من يدور في فلكه، بوصفه المهيمن على لبنان، والمهيمن بالتالي على إمكانية الخطاب الذي لشدة توجّهاته المركزية والواحدية والسلطوية لم يكلّف نفسه عناء البحث في الدينامية الاجتماعية والاختلافات والتعدديات القائمة، ولم يعترف بالحقوق الاجتماعية والسياسية المُصادرة. ولأنّه يمثّل هذا النوع من السلطوية، لم يستطع أن يرى في الاحتجاج «التشريني» (نسبة إلى انتفاضة 17 تشرين الأول) إلّا محاولة «إدخال البلاد في

---

(1) مجموعة مؤلفين، **مقدمة**، في: طبر، كرم، زيادة، الصائغ، تكريتي، حمود، يميّن، أبي سمرا، حسين، إعداد وإشراف خالد زيادة – محمد أبي سمرا، **انتفاضة 17 تشرين في لبنان ساحات وشهادات**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2022، صفحة 10 - 11

(2) سراج، نادر. **صرخة الغضب دراسة بلاغية في خطابات الانتفاضة اللبنانية**، صفحة 22

فراغ سياسي، وفي حال من الشغب و«الفوضى الخلّاقة»، تمهيداً لحصار لبنان وتطويقه وتجويع شعبه وتحريضه على حزب الله، باعتباره المسبب في ذلك، فينتفض الشعب عليه، ويطالبه بتسليم سلاحه وحلّ جناحه العسكري، خدمة للمشروع الإسرائيلي – الأميركي – السعودي الذي يريد تصفية المقاومة والقضاء عليها».[1]

هذه المنطلقات تعمل على تنميط النظر إلى الحراك الاحتجاجي، فتسطحه في محاولة للتعامل معه ككتلة كبيرة من دون أي ملاحظة لتلك التفاصيل التأسيسية التي تميّز بين المحتجين من ناحية، وبين حقوقهم المصادرة والمختلفة من ناحية ثانية. تلك التفاصيل التي قد تتحوّل لاحقاً، إذا ما وجدت مجالَ تغذيةٍ ملائماً، إلى قوّة يمكنها أن تخطف السلطة في لحظة ما، وأن تقوم بتحويل البلاد ونظامها السياسي، وفق مجموعة مطالبها، أو وفق اليوطوبيات التي تحاول الاسترشاد بها، أو تعمل على تحقيقها.

يؤكّد هذا الكلام أنّه لا مجال لأيِّ بحثٍ تأسيسيٍّ في حركة الاحتجاج اللبنانية من دون الإطاحة بالنظرة السلطويّة، أو من دون الأخذِ في الحسبان تلك المسلّمة المتمثّلة بالوضع ما بعد الحداثي، والتي تقوم على التفكيك للكشف عن المختلف والمضمر والمكبوت في قراءات تفاعلية تتمثّل في منهجية لا تقوم على كلاسيكية التقسيم الثنائي الذي يُعتمد عادةً في الصروح الأكاديمية، والذي يشكّل استكمالاً لمنطق السلطة بشكل أو بآخر. فالشعارات التي تمثّل منطوق الخطاب تختزل الحيوية التي تساعد في فتح الطريق أمام نوع من التمرد والمقاومة، وتصل في تمردها وتعدديتها إلى التمرد على التمرد نفسه، أو إلى الاحتجاج بعامةٍ وصولاً إلى الاحتجاج على الاحتجاج نفسه. ولا سيما أنّ الخطاب، وبمعزل عن شكله، هو في الأصل فاعلية تحمل القول والفعل معاً،[2] واللغة في الأساس، أداة مقاومة؛ لأنّها تتميز بخاصيّتي الاختراق والتجاوز كما يقول ميشال فوكو (Michel Foucault)[3]، فاللغة «قوة قادرة ليس على البيان فقط، وإنما على تفعيل التحولات الاجتماعية... موضوعاً للاستعمال في الصراع الاجتماعي».[4]

---

(1) مجموعة مؤلفين، **انتفاضة 17 تشرين في لبنان ساحات وشهادات**، صفحة 125

(2) صيام، شحاتة. **ثقافة الاحتجاج من الصمت إلى العصيان**، صفحة 67

(3) بغورة، الزواوي، **الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الطليعة، 2005، صفحة 155

(4) صيام، شحاتة. **ثقافة الاحتجاج من الصمت إلى العصيان**، صفحة 14.

إنّ الخطاب، وبمعزل عن طبيعته الصّوريّة ليس مجرّد شعارات، وإن انعكس في شعارات، بل هو عناوين عريضة تحمل في طيّاتها الكثير؛ عناوين تردّدها الجماعات البشريّة بأشكال مختلفة في عالم مفتوح على بعضه، وتحمل وجهات نظر مختلفة عن الكيفية التي يجب أن يكون العالم نفسه عليها.

- **الانقلاب الكوني: من السرديات التاريخيّة إلى السّرديّات الفرديّة**

ظهرت بوادر التغير في القرن العشرين على مستويات عدّة، انعكست في مختلف ميادين الحياة والمستويات المعرفية والتقنية، ولاحقاً طبيعة الحركات الاجتماعية وشكلها. ومن جملة هذه التغييرات كانت الفلسفة التحليلية التي وضعت نفسها في مواجهة تاريخ الفلسفة وسلطة الميتافيزيقا على الوتيرة ذاتها التي وضع فنّ **البوب** (**POP**) نفسه في مواجهة الفنّ ككل، وذلك لمصلحة الحياة الحقيقية والواقعية، عاكسين بذلك نوعاً من أيديولوجيا تحرّريّة؛ لأنّهما وضعا إجابات للأسئلة العميقة التي تعتمل في النفس البشرية المعاصرة والمتمحورة حول الإحساس العام بأنّ الأفراد يريدون «التمتع بحياتهم الآن... وليس على صعيد مختلف أو عالم مختلف أو مرحلة لاحقة من التاريخ كان الحاضر تهيئة لها. لم يريدوا تأجيلاً أو تضحية، وهذا هو السبب في أنّ حركة السود وحركة النساء في أميركا كانتا غاية في الإلحاح، وفي أنّه كان على المرء في الاتحاد السوفياتي إيقاف الاحتفال بأبطال يوطوبيا بعيدة. ما من أحد أراد انتظار الذهاب إلى الجنة من أجل ثوابها، أو العثور على سعادته بين أفراد مجتمع غير طبقي، يعيشون في يوطوبيا اشتراكية مستقبلية. كان مجرد أن يتاح لهم العيش في عالم أوصله البوب إلى الوعي هو بمثابة حياة جيدة يمكن أن يتمناها أي شخص. وأيّاً تكن البرامج الاجتماعية، فقد كان عليها التوافق مع ذلك... ومن خلال التلفزيون، كان إدراك أنّ الآخرين يتمتعون بمنافع الحياة العادية الآن، هو ما أدى إلى إسقاط جدار برلين في العام 1989».[1]

هكذا بدأ الحلم بالأيديولوجيات والسرديات التاريخية، وبحياة مؤجلة تكون أكثر عدلاً، ينتهي.

(1) دانتو، أرثر سي.، **بعد نهاية الفن: الفن المعاصر وحدود التاريخ**، ترجمة هادية العرقي، الطبعة الأولى، المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2021، صفحة 249

وتحوّل اهتمام الناس إلى اليوم الحاضر، وإلى المعيش، رافضين التضحية باليوم من أجل حكاية تبدأ بعد الموت أو بعد تحقيق الغايات التاريخية. فقد تم رفض الموت لأنّ «الإقبال على الحياة موقف سياسي»[1]، خصوصاً أنّ انتهاء السرديّة على المستوى الفني، على غرار انتهاء السّرديّات والأيديولوجيّات السّياسيّة الكبرى من الفاشية إلى النّازية إلى الشيوعية، عكس وعياً بالتاريخ، لكنّه لم يعد يقوده إلى الأمام، فحطّم كلّ ما يرتبط بالكيفيّة التي يتوجّب النظر فيها إلى الأمور، وصولاً إلى موت المعيار، من دون الحرج في وضع أية سردية تحلّ مكان سردية الحداثة.[2] تماماً كما شعرت حركات «الربيع العربي» أنّها تريد إسقاط الأنظمة دون الحرج في وضع أي تصور بديل. عكست هذه الحالة نوعاً من الاضطراب والابتهاج، فباتت الروح الفنية المعاصرة أشبه بمتحفٍ يحوي كلّ فنٍّ دون أن يحكمه أيّ معيار، وكأنَّ المعاصرة تبلورت كنوعٍ من الجمالية والحريّة المطلقة، خصوصاً أنّ اليوم كلّ شيء مباح ولا حدود للتاريخ.[3]

أنتجت الروح الفردية التغيير على مختلف المستويات، على غرار ما أحدثه فنّ «البوب» الذي جعل كلّ فنٍّ بمثابة عملٍ فنيٍّ، وجعل كلّ شخص فنّاناً، وجعل الفنّان حرّاً للقيام بأيّ شيء، «فلا شيء أكثر صحة من أي شيء آخر. ولا يوجد اتجاه واحد. وفي الواقع لا توجد اتجاهات»،[4] تماماً كما تحوّل الفرد العادي في الحركات الاحتجاجية إلى إنسان له حقّ، وله خطاب، ولا يحتاج إلى أيّة سلطة تؤكّد أحقية حقّه وخطابه ومطالبه، فاستفاد من فنّ البوب، ومن منتجات وسائل الإعلام الجماهيري، ووسائط التواصل الاجتماعي، لا الأعمال الفنية التي تستفيد من الثقافة الشعبية فحسب، أو تلك المعلّبة في مؤسسة، إذ تبدّلت الشعارات من مجالها كثقافة شعبية إلى فن رفيع، فباتت العبادة اليوم تتمحور حول ما هو عادي. وسرعان ما تحوّل البوب إلى «مواضيع وأيقونات التجربة الثقافية المشتركة، والإمداد المشترك لوعي الجماعة في اللحظة التاريخيّة الراهنة». وبعبارة أخرى، مثّل العام 1964 خلاصة جهدٍ ينزع «صدقية هذه الحضارة ويستبدلها بثقافة عدم المسؤولية»، بالتوازي مع ما شهدته المجتمعات البشرية من تغييرٍ نتج عن قرار الناس بأنّهم

---

(1) بن سلامة، رجاء، **مايو/ أيار 68: دفق يساري سريالي، غلو حالم جميل، إحياء لكل الثورات المهزومة والمغدورة**، في: **ثورة الطلاب: أيار امايو 1968 بعد أربعين عامًا**، صفحة 7.

(2) دانتو، أرثر سي، **بعد نهاية الفن: الفن المعاصر وحدود التاريخ**، صفحة 267 - 272

(3) م. ن.، ص 54

(4) م. ن.، ص 239 - 240

يريدون أن تتركهم الحكومات المتغطرسة وشأنهم كي «يبحثوا عن السعادة»، كما هو منصوص في شرعة حقوق الإنسان اليوم.[1]

من هذا المنظور لم يعد من الممكن النظر إلى البوب وكأنّه حركة أُستُبدِلت بأخرى، بقدر ما توجّب النظر فيه على أنّه «لحظة وبائية أشارت إلى تبدلات اجتماعية وسياسية عميقة، وحققت تحولات فلسفية عميقة»، فقد استنفدت أفكار القرن التاسع عشر على الرّغم من بقاء عدد كبير من مؤسّسات القمع، ما استتبعه ردّ فعل ما بعد حداثية لا مبالية «تجاه نوع النقاء».[2] كما انتمت المواقف المضادة للرسم إلى حسبانه شكلاً مرذولاً «من الحياة يجب أن يعوّض بتركيب الصور، والتصوير الفوتوغرافي، والفن في الحياة، والرسم الجداري، والفن المفاهيمي، أو أي شيء غير الرسم».[3]

هذه كانت بمثابة جداول تغذّت حركات الاحتجاج عليها، متخطيةً كلّ ما كان يشكّل سلطة، سواء على مستوى الخطاب أو الرسم أو التعبير أو اللغة أو المطالب... وما زاد من حدّة المسألة هو مبحث التفكيك ما بعد الحداثي الذي ينظر، بحسب الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، إلى النظريات ليس في حقيقتها أو زيفها، بل في قوّتها وقدرتها على القمع. من هذا المنطلق اعتمد النقّاد اليساريّون الجدد الرأي الذي يرى أنّ «الحداثوية التي افترضت أنّ الرسم والنحت كانا وسيلتَي نموّ الفن التاريخي، هي في الواقع نظرية احتُسِبَت لتحصين الامتياز عبر تحصين المؤسسات التي افترضها الرسم والنحت – والمتحف دون نزاع... والغاليري، والمجموعة المقتناة، والبائع، وصالة العرض، والمتذوّق العارف. لقد كان(ت) الفنّان(ة) مفضلاً(ة) بالضرورة، إذا ما أراد أو أرادت النجاح، لإنتاج عمل يعزّز هذه المؤسسات الإقصائية بشكل واسع».[4]

وبما أنّ التجريد كان أساساً، وضرورة سرديّة الفن الحداثوي، أخذ الفنّ ما بعد التاريخي وما بعد الحداثي طابع «الإمكان»؛ أي: أخذ طابع «شيء يستطيع المرء إنجازه إذا ما أراد ذلك». فانفتح الفنّ على خلفيتها، وانفتحت كلّ الآفاق على تعدّدية تدعو إلى «نقدٍ فنيٍّ تعدّدي»

(1) م. ن.، ص 241 - 247 - 250
(2) م. ن.، ص 251 - 257
(3) م. ن.، ص 260
(4) م. ن.، ص 272

غير تابعٍ إلى سردية تاريخية وإقصائية، فبات قادراً على قبول كل عمل فنيٍّ بذاته، ومن حيث أسبابه ومرجعيّاته ومعانيه، وأدّى إلى تحوّلٍ عميق في بنية الفنّ لتصبح نوعاً من «التعددية غير المسبوقة التي تُفهَم تحديداً من حيث التمايز المفتوح في الإعلام والذي أفاد دفعةً واحدةً بحدوث تمايز مطابق في الدّوافع الفنيّة، ومنع إمكان وجود سرديّة تطوريّة مطّردة لاحقة».[1] فأصبح الفنّ، وأصبح الاحتجاج، ككلّ شيءٍ آخر، حركات متشعبّة تقوم على عناصر «هجينة بدلاً من أن تكون نقيّةً، ومثيرةً للشبهة بدلاً من أن تكون واضحة، وملتبسة بدلاً من أن تكون بيّنة، ومنحرفة، وكذلك شيّقة».[2]

أمّا الفلسفة التّحليليّة فقد رفضت الفلسفة التقليديّة؛ لأنّ المشاكل الميتافيزيقيّة التي كانت جوهر الأخيرة تنبع من مآزق اللّغة المستخدمة، لذلك اجترحت نوعين من المعالجة يصبّان في اللغة:

- المنحى الأول هو اعتماد لغة رمزية بديلة تكون كاملة منطقيّاً (ورياضيّاً).
- المنحى الآخر يربط اللُّغة بالإنسان العادي، فالمشكلات الفلسفية التقليدية ليست في الحقيقة إلا استخدامات غير واضحة وغير مفهومة للغة.

وعلى غرار الفنّ الذي ذهبَ نحو مبدأ عدم وجود المعيار، كانت الفلسفة تشهد منعطفاً مماثلاً ضرب عميقاً ليس في الحقيقي وفي ما يجب أن يكون فحسب، بل في اللّغة أيضًاً، فكانت تعود إلى العادي، وإلى الاجتماعي الذي انعكس أكثر من غيره في مقاربة الفيلسوف لودفيغ فتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein) وانتقاله من المنحى التحليلي المنطقي للغة، إلى المنحى الاجتماعي في نظريّة ألعاب الكلام التي ربطها بالحياة وصوّرها وتفتّحها على الأحداث والتجارب اليومية بما هي تعبيرات تافهة، وبلا معنى لأنّها بسيطة وعفوية،[3] وأثرها المباشر على الفلسفة التي تبعته مركّزة على موضوع اللغة والخطاب، بدءاً من نظرية أفعال الكلام مع أوستن (Austin) وصولاً إلى بورديو (Bourdieu) وفوكو (Foucault) وغيرهما. ففي حين يرى أوستن أنّ للخطاب

---

(1) م. ن.، ص 276 – 280 - 281

(2) م. ن.، ص 52

(3) الخويلدي، زهير، **فلسفة اللغة بين ألعاب الكلام وأفعال الخطاب**، فيلوكلوب نادي الفلسفة، تاريخ الزيارة: 27\ 4\ 24، متوفر:

فلسفة اللغة بين ألعاب الكلام وأفعال الخطاب - د زهير الخويلدي - نادي الفلسفة (philoclub.net)

سلطة تنبع من سلطة بعض الكلمات، يرى بورديو وعلى خلاف هابرماس (Habermas) الذي استخلص ما يسمّى فعالية الخطاب القائمة بذاته أنّ سلطة الكلمات ليست «إلا السلطة الموكولة لمن فُوِض إليه أمر التكلم والنطق بلسان جهةٍ معيّنةٍ. والذي لا تكون كلماته (أي محتوى خطابه وطريقة تكلّمه في الوقت نفسه) إلّا شهادة من بين شهادات أخرى، على ضمان التفويض الذي أوكل إليه، فإنّ أقصى ما تفعله اللّغة هو أنّها تمثّل هذه السلطة وتظهرها وترمز إليها».[1]

أمّا فوكو، فقد رأى أنّ للخطاب سلطته الخاصة، على الرغم من أنّه لا ينفصل عن السلطة وعن المجتمع، ولهذا السبب أخذ يحلّل الاجراءات التي يخضع الخطاب لها، بداية من الخارجيّة المتمثّلة بالمنع والرفض، مروراً بالداخلية المتمثّلة بالمؤلَّف والفرع المعرفي، وصولاً إلى إجراءات التوظيف التي تتخذها الجماعات والمذاهب الدينية والسياسية والفلسفية، وهو ما يدعى التملّك الاجتماعي للخطاب. لكن يجب التنبّه إلى أنّ فوكو لم يقف على نقيض بورديو بقدر ما سانده في الإلحاح على الطابع الاجتماعي للخطاب، وعلى ارتباطه بالمؤسسة وسلطتها الرمزية؛ لأنَّ الخطاب لا يُحلَّل من أجل ذاته، بل إنّ وحداته لا يمكن أن تُفهم إلّا بعد ربطها بالشروط الاجتماعية التي أنتجتها؛ أي مكانة الذي أنتجها، والسوق الذي أُنتِجَت من أجله، والاستحقاقات التي أنتجت بهدف تلبيتها. إنّ العلاقة الشرطية التي تربط بين من يصدر الخطاب عنه، وبين الاعتراف به بأنّه أهل لإلقاء مثل هذا الخطاب، توضّح الكثير؛ لأنّها تعيد الأمور إلى نصابها، ولا سيّما أنّ علاقة الاعتراف تستدعي طرفين: اعتراف الحاكم ومن يحكم، أو من يطلِق الخطاب ومن يُطلَق باسمهم.[2]

إنّ الخطاب وفق فوكو هو «مجموعة من المنطوقات التي تنتمي إلى نظام واحد من التشكّل والتكوّن، فالمنطوق (وفي دراستنا هو الشعار) هو العنصر النهائي للخطاب القادر على الدخول في علاقات مع غيره من المنطوقات، والذي تتشكّل مرجعيّات منطوقه في مكان انبثاقه وشرطه وحقله، وفي إمكانات ظهوره واختفائه، فتظهر دلالاته عندما يدخل في علاقة «بين المنطوق وبين فضاءات الاختلاف، حيث يظهر المنطوق ذاته الاختلافات».[3] لذلك يصبح الخطاب وظيفة وليس مجرّد بنية لغوية، وظيفة تركّز على التاريخ مقابل البناء، وعلى التحوّل

(1) بغورة، الزواوي، **الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة**، صفحة 188

(2) م. ن.، ص 188 - 190

(3) م. ن.، ص 158

مقابل الثبات.[1] وفوكو ميّز بين آليتين: الأولى هي وصف الخطاب، والثانية هي تحليل اللغة، والفارق بينهما يكمن في أنّ تحليل اللغة يرتكز إلى السؤال عن القواعد التي شكّلت منطوقاً ما، أما وصف الخطاب فيتمحور حول السؤال: كيف ظهر منطوق معيّن؟ ولماذا لم يظهر غيره؟ إنّ وصف الخطاب يهتمُّ بجِدّة الخطاب وتفرّده، وتحديد شروطه، ومعاينة حدوده، وعلاقاته مع المنطوقات الأخرى، وإظهار تلك التي ينفيها ويلغيها.[2] أمّا من ناحية تحليل الخطاب، فقد لاحظ فوكو ثلاث نتائج:

1- معالجة الخطاب ليس بوصفه موضوعاً للتعليق والمعنى، وإنّما بوصفه أثراً قابلاً للوصف.

2- البحث في الخطاب ليس عن قوانين بنائه كما تفعل البنيوية، ولكن عن شروط وجوده.

3- إحالة الخطاب ليس إلى الفكر أو إلى الذات من أجل أن نعطيه تاريخ ولادة، ولكن إلى حقل الممارسة التي ينتشر فيها.

هكذا إذاً، تتضّح الأرضية التي لا بدّ من التأسيس عليها، لمعرفة أهمية اللغة والخطاب، وأهمية الشعار بوصفه المنطوق، ودور مطلِقه، ومن يمثّل. إلّا أنّ التمييز الذي لا بدّ من إقراره هنا هو أنّ مُطلق الخطاب، سواء أكان فرداً أم جماعة، بات سيّدَ نفسه، وباتت سلطته تنطلق من ذاته، وهو لا يحتاج إلى اعتراف؛ لأنّه يفرض الاعتراف في كلِّ المواجهات التي يخوضها.

هذه في الفضاءات العامة، كحالة الاحتجاج، هي المحددات التي ترسم شروط القول، ونوعيته، وطبيعته، والحالة الراهنة التي يعبّر عنها أو يعترض عليها، والغاية من خلفها. علماً أنّ الغاية ليست بالضرورة جماعية، على الرّغم من أنّها قد تعبّر عن جماعة، أو قد تعتمدها جماعة بعد أن تقتنع بها.

إنّ الفرد هو الفاعل، خصوصًاً مع النقلة النوعية على مستوى فنّ «البوب»، حيث يمارس الفرد ميدان نشاطيته في المجتمع المدني ليس المحليّ فحسب، بل الكوني أيضاً، وشروط تكوّن خطابه هو تعبير عن أمر ما يعيق حريته في عالم اليومي بعيداً من السرديّات، ومن المعايير وكلّ شروط النقاء. ما يستوجب القول إنّ اليوميّ أصبح السّرديّة الوحيدة، وفي النظام اللبناني الذي يقوم على سرديات جماعية طوائفية تاريخية (كان التعبير الأمثل عنها خلال مرحلة الاحتجاج،

(1) م. ن.، ص 173

(2) م. ن.، ص 165

هو رفض تلك التعدّدية الهوياتيّة غير المتعيّنة التي مثّلتها الحركة الاحتجاجيّة ومقابلتها بهتاف: «شيعة شيعة شيعة» حين كان جمهور «الثنائي الشيعي»[1] يهاجم المنتفضين)، لم يكن الفرد إلّا رقماً تتم المتاجرة فيه وبه بمختلف الأشكال الممكنة، تارة باسم القضايا الكبرى، وتارة باسم الدين والتوظيف الماكر للطائفية، وتارةً باسم الرسالة، وتارة باسم المقاومة.

لا يهدف التركيز على هذا السرد الفنيّ والفلسفي إلّا إلى تحديد شروط الفاعل، وتحديد شروط آليّة تعبيره عمّا يريد أن يفعل أو يقول، وإلى ماذا يرمي، وما هذا الذي يستخدمه للتعبير عن كلّ تفاصيل الحالة. وهنا يأتي ميدان اللغة، تلك التي يستحيل أن تكون محايدة؛ لأنّها مثقلة بالقضايا والمعاني والأيديولوجيات، وإن كانت تقوم بالأساس على رفض الأيديولوجيا. لأنّ هذا الرفض لا يعكس إلا أيديولوجيا رفض الأيديولوجيات، فتصبح الفردية واليومية هي الأيديولوجيا البديلة من أيديولوجيات السرديات الكبرى، ويصبح المجتمع المدني هو الميدان، وتصبح آليات عمل هذا المجتمع ومنظماته آليات أيديولوجيّة، ويصبح الصراع صراعاً سياسيًّاً لطالما حاول المجتمع المدنيّ التمايز عنه لأنَّه مجال ممارسة المجتمع السياسي؛ أي الدولة.

- **ثورة أم انتفاضة؟**

يفرض البحث في حركات الاحتجاج تحديد العنوان الرئيس الذي يضبط الفعل، فتحديد الأساس يشكّل الطريق الأنسب للوصول إلى النتيجة المرجوّة والأكثر دقّة. يتمثّل هذا المدخل بتحديد باب الاصطلاح والتوصيف، ويقوم على وضع أساسٍ لا بدّ منه لنوعية الفعل الاحتجاجي: فهل هو انقلاب، أم ثورة، أم انتفاضة، أم عصيان مدني... إلخ؟

لقد كانت التسمية الوصفية الدقيقة للفعل الاحتجاجي الذي جرى في لبنان العام 2019، وإن بشكلها الكلاسيكي أولاً، تتردّد بين حدّين حصرَا التمييز بين مفهومينِ كانا الأكثر استخداماً على الرّغم من الفرق الشاسع بينهما، وهما لا يعكسان دلالات واضحة أو دقيقة بقدر انفتاحهما على الاحتمالات كافّة، ما أحدث الكثير من البلبلة التي رافقت، ليس هذا الفعل غير المتعين فحسب،

(1) **الثنائي الشيعي**: مصطلح سياسي لبناني حديث، يقصد به الكتلتين البرلمانيتين: الأولى تمثل «حركة أمل» ورئيسها نبيه بري، والثانية تمثل «حزب الله» وأمينها العام حسن نصر الله.

بل محاولات الكتابة عنه بوصفه حدثاً. فصار الاحتجاج أسير التعريف والتسمية المُفترضَة التي أوصلت العديد من محاولات الكتابة إلى نتائج غير دقيقة بدورها، لا بل نتائج مائعة في كثير من الأحيان.

كان التمييز بين مصطلحَي: «الثورة اللبنانية» و«الانتفاضة اللبنانية» له طابع تأسيسي، فالثورة الشعبية العارمة لها خصائص ومميزات لا توجد في الانتفاضة. إذ يمكن القول إنّ الثورة بشكلها التغييري الحاد والجذري للنظام الاجتماعي والسياسي والأخلاقي والقيمي، بما يختزنه من مستويات ثقافيّة وسلوكيّة وأيديولوجيّة وبالطبع اقتصادية... يختلف عن الانتفاضة المشتقّة من كلمة نفضَ، وتعني نفض الغبار والتراب عن المواضيع،[1] وهنا الممارسات غير القانونية وغير الملتزمة بالنظام القائم على علّاته. لا يتميّز الفارق بين الاثنين على المستوى السياسي أو القانوني أو اللغوي فحسب، بل على المستوى السلوكي ومستوى دراسة الحالة بوصفها قراءة في تشعبات الفعل نفسه وتعدداته أيضاً.

ففي حين تعكس الانتفاضة نوعاً من الحركة الشعبية العفوية غير المنظّمة التي تتّخذ شكلاً مطلبيّاً وطبيعة حقوقية، يبقى مجال الفعل فيها أكثر فوضويّة وقلّة انتظام، فتتظهّر بوصفها فعلاً يهدف إلى تحسين شروط الحاضر من دون طرح أي إمكانية للاستبدال. أمّا الثورة فنتيجتها تغيير حادّ وخاطف قامت به مجموعة منظّمة سياسيّاً تحمل تصوّراً واضحاً وبديلاً ممّا هو قائم. وهو ما يوضّح الكثير من المسائل التي رافقت هذه الحركة الاحتجاجية، والكثير ممّا آلت إليه، وتوضّح إلى هذا وذاك الكثير من التفاصيل التي قد تبدو مبعثرة، ولا تتّبع سياقاً مُحدّداً.

إنَّ الانقلاب على هذه الحالة النّموذجيّة، وعلى كلّ المحاولات التّنظيميّة والتنميطية هو معدن حركة الاحتجاج اللبنانية ودَيدنها، هو جوهرها حتى الساعة. لذلك يصبّ هذا التمييز في مكانه؛ لأنه يعبّد الطريق ويسوّغها أمام اعتماد مصطلح الانتفاضة وليس الثورة، بما يحمله من معانٍ تحيط بما جرى بعد أن أخفقت نتائج الفعل عن ترجمة نفسها في مشروع تغييري جذري متكامل يطال بنية النظام، والمستويات الثقافية والاقتصادية والسياسية والدستورية والقانونية والفنية، كما يطال شكل السلطة ونوعها والدولة، ويطال حتى السلوك عند الأفراد.

---

(1) للمزيد ينظر: **معجم المعاني الجامع (معجم عربي -عربي)**، باب «نفض». تاريخ الزيارة 27/ 3/ 2024: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/نفض

ليس الأمر بهذه الانسيابيّة والكلاسيكيّة أيضًاً؛ لأنَّ الفعل الاحتجاجيّ الاجتماعي متحرّك، ويتأثّر بالأوضاع الثّقافيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة، والعلاقات الدّوليّة السائدة. لذلك يستحيل أن يكون ستاتيكيّاً، ممّا يضطرّنا إلى العودة نحو أدبيّات المدرسة النّقديّة الاجتماعيّة، وإلى مباحثها وتحليلاتها للمجتمع الرأسمالي المعاصر مع أحد أبرز مكوّناتها، وأعني هربرت ماركوز (Herbert Marcuse) الذي ذهب للبحث في تغيير طبيعة الثورة في المجتمع الرأسمالي والتقني المعاصر، بعد كلّ ما أظهرته ثورة الطلاب في فرنسا العام 1968، فيقول:

«أعتقدُ أن ثمّة أمراً واحداً نستطيع أن نقوله دون خوف، هو أنّ الفكرة التقليدية عن الثورة والاستراتيجية التقليدية للثورة قد انقضى عصرها. لقد مضى أوانها: وتجاوزهما تطوّر مجتمعاتنا... وهذا بالدقّة هو السبب في أنّني أؤكّد الطبيعة العفويّة لهذه الحركة، والطريقة العفويّة التي انتشرت بها. وأنا أقول الآن عفوية، وأتمسّك بهذا المفهوم، لكنّكم تعرفون أنّه ليست ثمّة عفوية لا تحتاج إلى قليل من العون لكي تكون عفويّة حقّاً، وكانت تلك بالدقّة هي الحال في فرنسا... فبالمقارنة بالتنظيم التقليدي للمعارضة، كانت هذه حركة عفوية لم تعبأ – قدر ما استطاعت – بالتنظيم القائم، الحزب فضلاً عن النقابة، وانطلقت ببساطة في طريقها».[1]

ينتقد ماركوز في كلامه أعلاه، القراءات وطريقة عمل الأحزاب التقليدية وتفكيرها، وعلى رأسها تسلطيّة الأحزاب الشيوعيّة، على خلفيّة أنّ الشّيوعيين مجرّد «أن يروا حركة ما تهدّد بالإفلات من أيديهم، ولا تعود تحت سيطرة الحزب الشيوعي، حتى يعتمدوها على وجه السرعة، وبهذه الطريقة يستولون عليها».[2] والكلام لا يأتي من فراغ، بل من جرّاء ملاحظة أنّ النظام الرأسمالي استطاع تطويع الطبقة العاملة، وابتلاع البدائل بالتكنولوجيا وتوظيفاتها في الإدارة، وفي الهيمنة والرقابة المتزايدة، إذ لم تعد الطبقة العاملة قوّة نفيٍ ونقيض حي للمجتمع القائم، وهو ما كرّسه الظهور المتزايد لطبقة «الياقات البيضاء»، والإداريّين والتقنيين والمهنيين الذي أدّى إلى نقض النظريّة الماركسية للثورة، فأسفر عن:

«1– تنحية الطبقة العاملة الصناعية جانباً كقوّة ثوريّة رئيسة بين العمال.

---

(1) ووديس، جاك، **نظريات حديثة حول الثورة: ماركيوز والعالم الغربي**، تعريب محمد مستجير مصطفى، بيروت: دار الفارابي، 1978، صفحة 112 – 113

(2) م. ن.، ص 112

2- الاستيعاب التدريجي لغالبية الطبقة العاملة والذي أدّى إلى برجزة تحوّل البروليتاريا إلى طبقة وسطى محافظة».[1]

لقد كانت هذه الحركة الاحتجاجيّة بالنسبة إلى ماركوز، ليست على الضدّ من المجتمع الرّأسمالي في فرنسا فحسب، بل كذلك ضدّ البناء الستاليني للاشتراكية، أي ثورة على الثورة، واحتجاج على فعل الاحتجاج المضبوط، أي الاحتجاج الذي استوعبته الأنظمة القائمة، وكانت أيضاً نقداً جذرياً للحزب الشيوعي الفرنسي، لأنّه لم يصبح في الحكومة بعد، لكنّه لا يودّ شيئاً أكثر من أن يصبح حزباً في حكومة بأسرع ما يمكن.[2]

نورد هذا الكلام لماركوز ليس لأنّه يصف شروط الثورة في المجتمعات الرأسمالية فحسب، بل لأنّه يعدّل النظرة إلى فعل الاحتجاج، فيصيب مباشرةً الحراك الاحتجاجي الذي ساد في لبنان والذي لم يكن بعيداً من هذا التوصيف، بقدر ما كان تكريساً من آليات تكريسه. ولا سيما أنّ الشروط متشابهة، بعد أن استطاعت الطبقة الحاكمة في لبنان على مدى عقود، وبأشكال مختلفة، ابتلاع أو شرذمة أيّ حركة نقيضة يمكن أن تنشأ في قلب المجتمع، وتهدف إلى الإطاحة بالنظام السياسي، وأبرز أدوات هذه الطبقة:

- اعتماد الأيديولوجيا الطائفية
- استباحة الوظيفة العامة
- تكريس المحسوبية
- جعل «الاتحاد العمالي العام» والحركات النقابية الأخرى دمى بيدها تحرّكها وتخمدها متى تشاء
- شرذمة الأحزاب التغييرية...

فكانت بأكملها عائقاً ومساعداً في بلورة كلّ شروط التقسيم الذي يصبّ، بشكل أو بآخر، في تشتيت غير المستفيدين من النظام، وسهولة وضعهم بمواجهة بعضهم، بالإضافة إلى الإمعان في تحويل بعضهم إلى طبقة وسطى من خلال التوظيف العشوائي في الدولة. ما يعزّز التجزيء

(1) م. ن.، ص 157
(2) م. ن.، ص 111

الذي نحن بصدد البحث فيه، ويعزّز هذا القدر من صعوبة تأسيس أي حركة يمكن أن تشكّل ضداً للنّظام ككلّ.

- **الحركات الاجتماعيّة من القديم إلى الجديد**

تتمحور النقطة الفاصلة التي لا بدّ من التسلّح بها عند الكلام على حركات الاحتجاج المعاصرة، خصوصاً بعد كلام ماركوز أعلاه، والتي تعدّ مدخلاً أساسياً لفهم آليّة إنتاج الشعارات والخطب الاعتراضية، ومدلولاتها، وسياقاتها، حول التبدّل في طبيعة المواجهة وفقاً للشروط الواقعية السائدة التي هي ميدان أي نشاطية ومجالها. فمن النضال على المستوى السياسي، ولاحقاً تكريس المواجهة السياسيّة بالأبعاد الطبقيّة التي كانت تمثّلها الحركات الاجتماعية في القرنين التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى ما قبل انهيار الاتحاد السوفياتي والمعسكر الاشتراكي، تحوّلت طبيعة الحركات الاجتماعية نفسها، فأضحت الحركات الجديدة «مصدراً رئيساً للتغيير السياسي والثقافي عالميّاً»[1]، وكان لها الأثر الفعّال بعد أن كسبت السباق في ثورات ما بعد منتصف القرن العشرين لناحية أشكال الاحتجاج والمواجهة، خصوصاً في الدول التي كانت تدور في فلك الاتحاد السوفياتي، ولاحقاً السيرورة الثورية العربيّة بدءاً من العام 2010، وصولاً إلى حركة الاحتجاج في لبنان 2019. بل يمكن القول إنّ مرحلة الربيع العربي، وما سبقها من «ثورات»، كانت ذروة انخراط هذه الحركات في النشاط التغييري الكوني من خلال مواجهة القوانين والدولة والسلطة. فالحركات الاجتماعية الجديدة «شبكة فضفاضة من الاعتراض وأساليب العيش البديلة، لكنها دخلت أيضاً مضمار السياسة الرسمية»؛ لأنّها تأسّست على تصوّرات اجتماعيّة وثقافية جديدة، وسيّست المجتمع المدني بشكلٍ يعيد تعريف السياسة المؤسّساتيّة، وسمّت العالم بطريقة أخرى، كما شكّلت تحدّياً للقواعد الثقافية السائدة، فأنشأت هويات جديدة ورفعت مطالب غير قابلة للتفاوض.[2]

---

(1) فارس، سيد. **ثقافة الحركات الاجتماعية الجديدة مقاربة أنثروبولوجية**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2023، ص 9.

(2) اوثوايت، وليم. **قاموس بلاكويل للفكر الاجتماعي الحديث**، ترجمة معهد دراسات عراقية، إشراف فالح عبد الجبّار، الطبعة الأولى، المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2022، صفحة 369

لقد أضحت الحركات الاجتماعية الجديدة تعبيراً يبلور تجارب مشتركة، ويحاول معالجة مشاكل اجتماعية جديدة؛ لأنّها اكتسبت وعياً بقدرتها على إنتاج معانٍ وأشكال جديدة للحياة الاجتماعية، كما أنّها عزّزت طبيعتها الدفاعية الهادفة إلى مقاومة التعدّي على الحياة المعيشة والناتجة عن هيمنة «الآليات النظامية للعقلنة الاقتصاديّة والسياسية، التي تلغي مفعول السيرورات التواصليّة».[1]

من خلال هذا الوصف يمكن القول إنّ الحركات الاجتماعيّة الجديدة هي تلك التي حاولت نقل المجتمع المدني من حالة إلى حالة، فمن بعد أن كان مساحة ممتدّة بين العائلة وسلطة الدولة المهيمنة على الاقتصاد وعالم الأفكار، وكان الفرد فيه يواجه الدولة بوصفه ذاتاً منعزلة تواجه مؤسسة تتمتّع بكل مقومات القوّة وإمكاناتها، أخذ المجتمع المدني يتحوّل رويداً رويداً ليصبح مجال النشاطية التفاعلية بشكلها الأكثر سياسيّةً، فبات اليوم يحوي مجموعات تطوعيّة تمثّل لوحة فسيفسائية غنيّة بمكوّناتها الاجتماعيّة، يمثّلون أفراداً يدافعون عن مصالحهم وحقوقهم ويمارسون حقّهم كمواطنين.

لقد كان الهدف من المجتمع المدني الحدّ من التدخّل والتحكّم السياسي الذي تمارسه الدولة؛ لأنه يتركّز على الأفراد والجماعات ما تحت الدولتية، ويتموضع على نقيض الأيديولوجيات التي تقوم على الحشود الشعبية الضخمة وتحارب كل فردية وتعدديّة؛ لأنّها تسعى إلى مجانسة مختلف الجمعيات الأهلية التطوعية وتحاول إخضاعها لتوجّهاتها التاريخية المركزيّة.[2] من هذا المنطق تحوّل المجتمع المدني في ظلّ سيادة العولمة وامبراطوريّتها المتمثلّة بالنّظام العالميّ الجديد الذي يتخطّى مركزيّة السلطة والقوميّات، ولاحقاً الأمم المتحدة، فوصفته الطروحات «ما بعد الحداثية»، و«ما بعد القومية»، و«ما بعد الإمبريالية» بأنّه: تبدل في مفهوم الدولة وبنيتها ووظيفتها وحواجزها وحدودها التقليدية، وقد أخذ يرتبط بمحاولة وضع دستور «يقضي بالتغلب على ضرورات الدولة عن طريق تأسيس وتأليف مجتمع مدني عالمي».[3]

---

(1) م. ن.، ص 370

(2) Susser, Bernard, ***Political Ideology in The Modern World***, 10 edition, United States of America, Allyn and Bacon, 1998, p 271

(3) هاردت، مايكل، نيغري، أنطونيو، **الإمبراطورية: إمبراطورية العولمة الجديدة**، تعريب فاضل جتكر، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة العبيكان، 2002، صفحة 29.

يضم المجتمع المدني المعاصر جمعيات تطوعيّة غير ربحيّة تهتمّ بمختلف القضايا، خصوصاً الهويّاتيّة، بما يتخطّى التقسيم التقليدي لليمين واليسار، وبما يتخطّى أيّ طرح سياسيّ ثوريّ تغييريّ كلّي. إنّ نتائج انفتاح العالم على بعضه في ظلّ العولمة، والتكنولوجيات التي ساعدت بالوصول إلى هذه الحالة، أثّرت مباشرة على الأيديولوجيات الشاملة، وعلى خطابها، وعبّدت الطريق أمام التعدّد في الرؤى والأفكار، وأمام الأفراد والمجتمع المدني نفسه.[1]

تنشط الحركات الاجتماعية الجديدة بين الأوساط الشبابيّة، وعلى مواقع التواصل الاجتماعي، ولها أثر فعّال في بناء خطاب التغيير وثقافته وعناوينه، كما أثّرت في السياسات الحكومية بعد أن أخلت الحركات الاجتماعية القديمة مكانها بسبب ضمورها الناتج عن فقدان الثقة بها بين الفئات الشعبية، وبسبب تبدّل طبيعة السياسة والمجتمع والسياسة الدولية، وتطوّر آليّات السيطرة. أدخلت هذه الحركات الجديدة الثقافة كمعيار أساسيّ في النضالين الاجتماعي والسياسي، وذلك على خلاف الحركات القديمة التي كانت ترتكز إلى السياسة، فالثقافة أصبحت «مكوّناً أساسياً في أساليب الحياة والعوالم الفنيّة والتبدّلات السلعيّة»،[2] وتجلّى ذلك في أثرها المضاعف على العلوم الاجتماعيّة التي اتّجهت نحو «البحث عن الثّقافة داخل السياسة»، تأثّراً بالموجة ما بعد البنيويّة مع ميشال فوكو وجاك دريدا (Jacques Derrida).

أمّا آلان تورين (Alain Touraine) فيلحظ أنّ الحركات الاجتماعيّة الجديدة هي سمة الاحتجاج في المجتمع ما بعد الصناعي، حيث «الصراع التحويلي transformative يحدث على مستوى ثقافيّ»، وهذا يناقض الحقبة السابقة التي رأى ناشطوها أنّ الصراع الطبقيّ والسّياسيّ هما السّمة الأساسيّة. فبحسب تورين، تمثّل الحركات الاجتماعيّة الجديدة «تحدياً ثقافيّاً عميقاً، وتعكس خيبة الأمل حيال مشروع الحداثية Modernity على وجه الإجمال».[3]

لقد شكّل خفوت الحركات التقليديّة، وعلى رأسها اليساريّة، ظاهرة عالميّة نتجت عن خفوت النظريات الثورية ومرجعيّاتها التي استلهمتها التجارب الثوريّة والاشتراكيّة في العالم، ولا سيّما بعد تحوّل الصين إلى اقتصاد السّوق، وبعد سقوط جدار برلين وتفكّك الاتحاد السوفياتي، وقبل ذلك، برفع ثورة الطلاب في فرنسا العام 1968 شعاراً يؤكّد تقويض المرجعيّات، كالشّعار الذي

---

(1) Susser, Bernard, ***Political Ideology in The Modern World***, p 274 - 275

(2) فارس، سيد. **ثقافة الحركات الاجتماعية الجديدة مقاربة أنثروبولوجية**، صفحة 20

(3) م. ن.، ص 10 - 11

رُفع ضدّ المفكّر والفيلسوف الماركسي لويس ألتوسير (Louis Pierre Althusser): «لأي شيء يصلح ألتوسير»![1] (A quoi sert Althusser).

في السياق، كان كل ما يجري يكرّس الطريق أمام المنظمات الليبرالية واليسارية الجديدة لتنتقد الأنظمة الرأسمالية من داخلها، وعلى أرضيّتها، وفوق نموذجها الاقتصادي، كما حاول ماركوز ورفاقه، فأدّى الأمر إلى فتح الباب أمام هيمنة الجماعات الهوياتية والجندرية والإثنية والحقوقية بمطالبها وشعاراتها التجزيئيّة على مشهد الاعتراض.[2] وهذا ليس مفاجئاً؛ لأنَّ الحركات الاجتماعيّة الجديدة اتّخذت شكل الحركات الطلابية، وحركة الحقوق المدنية، والحركات النسوية، والبيئية، والحركات المطالبة بالسلام والمناهضة للأسلحة النووية... كما شملت تلك التي تطالب بالاستقلال الإقليمي، بالإضافة إلى التي تشدّد على الخصوصية الثقافية. قارعت هذه الحركات البنى والمؤسسات، وطرائق العيش والتفكير، والمعايير والقواعد الأخلاقية،[3] انطلاقاً من عنوان يقول: إنّ استحالة التغييرات الكليّة تعني ضرورة العمل على التغييرات الفرعية.

إنّ المنصوص أعلاه لا يعني أنّ نشاطية الحركات الاجتماعية الجديدة، ومجال المواجهة الذي تخوضه، يقف على طرف نقيض الثقافة السائدة ككل، خصوصاً تلك التي تخدم مشروعها وتدعم ممارساتها الاحتجاجية، بل نراها تعمل على النهل من تلك الثقافة، وتشكّل في داخلها ثقافة فرعية تتوجّه نحو التضامن والالتزام وتكامل الجماعة واستمرارها، كما تترك أثرها على نمو الحركة الاجتماعية واستراتيجياتها التنظيمية، وتساند «تشكّل هويّة جمعية توثّر في ظهور الحركة والتجنيد والتبعية والتكتيكات والنتائج».[4] فهي تتأسس على تصوّر للفعل في الحياة الاجتماعية المعاصرة المفعمة بالصراع. وفي خوضها لهذا الصراع لا تتوانى عن استخدام التكنولوجيا والقبض على مفاصل تحويل المجتمع وآليّاته؛ لأنَّ أفرادها ذوو جوهريّة فاعلة. من هنا يتم التعبير عن الحركات الاجتماعية الجديدة بوصفها صراعاً للسيطرة على الأنماط الثقافية المتمحورة حول المعرفة، والاستثمار، والأخلاق، انطلاقاً من ركائز ثلاث: 1- الهوية، 2- الخصم، 3- الكل.

---

(1) بوعزة، شوقي، **أكثر من أحداث شغب طلابية وأقل من ثورة؟**، في **ثورة الطلاب: أيار/مايو 1968 بعد أربعين عاماً**، صفحة 30

(2) مجموعة مؤلفين، **انتفاضة 17 تشرين في لبنان ساحات وشهادات**، صفحة 31

(3) أوثوايت، وليم. **قاموس بلاكويل للفكر الاجتماعي الحديث**، صفحة 367

(4) فارس، سيد. **ثقافة الحركات الاجتماعية الجديدة مقاربة أنثروبولوجية**، صفحة 11

فالصراع الاجتماعي لا ينفصل عن التوجهات الثقافية، من باب أن التعارض الظاهر بين 1- الهوية و2- الخصم، يدور في 3- حقل ثقافي مشترك سائد تجري الصراعات على أرضيته.[1]

لكن رسم حدود المجال الثقافي المشترك لا يعني أن الحركات الاجتماعية الجديدة كتلة واحدة، إذ تعمل معظمها على مستوى من المستويات. منها من يعمل على المطالب الاقتصادية وينشط على المستوى التنظيمي، ومنها من يعمل على قضايا الأقليات وينشط على المستوى السياسي، ومنها من يعمل على معارضة الأنماط الثقافية وينشط على مستوى الفعل التاريخي. علماً أنّ ما يميّز الأخيرة هو أنّ منطلقاتها تؤكّد قدرة المجتمعات على تطوير وتعديل توجهاتها الخاصة وتوليد معياريتها وأهدافها.[2] فهي تستقي من الأبطال والأيقونات الشعبية لترسم قوة جذبها، «وتؤدي شعائر معينة للحصول على الالتزام الانفعالي أو العاطفي والمؤكد للذات - Self Assertive لأعضاء الحركة»، بعد أن يستخدموا الثقافة المشاكسة لانتقاد مظاهر الظلم.

تنبني الحركات الاجتماعية الجديدة من «جماعة من الأفراد، أو شبكات غير رسمية كثيفة، لها طبيعة احتجاجية، وترتكز إلى: آراء ومعتقدات ورؤى للعالم، وذخائر للفعل، وتضامن مشترك يحقق التعبئة. وتهدف إلى إحداث تغيير سوسيوسياسي وثقافي، وتنخرط في علاقات صراع ونزاع مع خصوم محددين بوضوح، وتشترك في هوية جمعية متميزة. تجسّد هذه الجماعة سمات ثقافية تميّز المجتمع ككل في ما يتعلق بالقوة والسلطة والمعنى، وتعارض الرموز والشعائر والخصائص التي تتعلق بإضفاء الشرعية على هذه القوة وتلك السلطة، وأشكال إقحام وفرض المعنى». وبالإضافة إلى السابق، تشمل «قيماً وأساليب وسلوكاً ومفردات، وأشكالاً أخرى لتعريف الجماعة وتحديدها. وتتضمن ثقافة الحركة مشاعر الانتماء إلى الجماعة، وهي تتعمّد أن تميز ذاتها من ثقافة المجتمع السائدة التي تهدف إلى تغييرها. ومع ذلك، تعكس هذه الثقافة ثقافة المجتمع السائدة، من نواح معيّنة. هذه الأبعاد الثقافية لهويات الحركات وخطاباتها وأفعالها وأداءاتها».[3]

لذلك تقتصر هذه الحركات في معظم عضويتها على «أشخاص ينتمون إلى طبقة اجتماعية واحدة هي في العادة الطبقة الوسطى الجديدة»، مع ما يعنيه ذلك من أنها لا تسترشد «برؤية أيديولوجية محدّدة، وإن كانت أفكارها أقرب إلى الفكر الليبرالي والاشتراكي»، بل إن الأهداف

---

(1) أوثوايت، وليم. **قاموس بلاكويل للفكر الاجتماعي الحديث**، صفحة 370

(2) م. ن.، ص 370

(3) فارس، سيد. **ثقافة الحركات الاجتماعية الجديدة مقاربة أنثروبولوجية**، صفحة 102

التي تناضل إلى تحقيقها محدودة، ولا تحاول الخروج إلى بنية جديدة لنظام سياسي مختلف عن القائم، حتى لو تطلع أفرادها إلى ذلك؛ لأن التغيير الشامل في المجتمع محصور، وفق منظورها، بسقف لا يتخطّى «احترام حقوق الإنسان، أو النهوض بأوضاع المرأة، أو حماية المستهلكين، أو وقف التسلح»، دون البحث في التغيير الجذري للنظام السياسي بكليته، ولا التغيير في البنية التحتية الاقتصادية وكيفية إنتاج شروط الحياة.[1]

من هنا يمكن ملاحظة أن الحركات الاجتماعية الجديدة تركّز على الحياة اليومية، وعلى الأرضية السياسية ذاتها؛ لأنها مصدر تشكّل «الواقع الخفي المغمور الذي يمثّل الجانب غير المنظور للفعل الجمعي». ومن أجل هذا الهدف، يتركّز خطابها على النشر على وسائل التواصل الاجتماعي، وعلى الكتابات التي ينشرها قادتها، بالإضافة إلى الفيديوهات والأفلام الوثائقية، كما يتركّز خطابها في «المنشورات والبوسترات والملصقات والشعارات والهتافات»[2] والتي هي موضوع بحثنا.

هكذا تبدأ المشكلة بالتبلور أكثر، فالثقافة كممارسة اجتماعية وسياسية، لا يمكنها أن تنعكس بشكل متجانس في مجتمعات متعددة غير متجانسة كالمجتمع اللبناني، بل «تقسّم وتفرّق داخل المجتمع» كما يؤكد بورديو (Bourdieu).[3] وهنا يقع الكثيرون في الخطأ عندما يحاولون البحث عن تكامل المنطق والجماليات والرموز، أو الوصول إلى هدف نهائي؛ لأنّ قوّة المعنى تتظهّر في كونه «حقيقيّاً أو مثمراً أو جميلاً»، خصوصاً أنّ الثقافة لا تكتفي بكونها خلفية مشتركة للعمل السياسي والصراعي فحسب، بل يمثّل طابعها الخلافي وطبيعتها غير المتجانسة والمتنافرة جوهر الصراع ومكوناً أساساً منه.[4]

- **صراع الشعارات في الانتفاضة اللّبنانيّة**

يعرّف «قاموس كامبريدج» الشّعار (SLOGAN) بأنّه «عبارة يمكن تذكّرها بسهولة، خصوصًاً

(1) م. ن.، ص 171
(2) م. ن.، ص 14
(3) م. ن.، ص 38
(4) م. ن.، ص 38

تلك التي تُستخدم بهدف الإعلان عن فكرة أو منتج»،[1] أو هو «تعبير دعائي إعلامي مختصر ومثير للإعجاب»[2] يكرّس فكرة ما، ويحاول نقلها إلى المتلقّين بأبسط الطرائق الممكنة، ويمكن عدّه «مدوّنة لغويّة قائمة بذاتها، ورسالة مكتفية بذاتها، وتعبيراً أو علامة بليغة المضمون، مكثّفة الشكل، وسريعة الإبلاغ والإيصال. وهو متى اتّصف بالكناية الجيّدة بات وسيلة تعبير جماهيريّة متكاملة ومركّزة».[3]

أمّا من الناحية السياسيّة، فتصيغ الجماعات شعاراتها وتضعها في تصرف الجمهور المحتشِد، فتستمد شرعيتها من راهنيّتها السياسية بحيث تصبح «متكأً لغويّاً سائراً، ومرجع إسناد واسع الانتشار وسهل الاستحضار»، ما يستوجب أن يكون الشعار مستنداً إلى «ثقافة تقنيّة، وينسل معطياته من عوالم التشفير والسرعة والاختصار».[4]

وإن أمعنا النّظر، أصبح الشّعار عموماً، والشّعارات في الانتفاضة اللبنانية خصوصًاً، آلية الترويج والتسويق لفكرة أو لمجموعة أفكار، تعبّر عن أيديولوجيات مختلفة قد تصل إلى رفض الأدلجة، ويمكن النظر فيها بشكل منظم، أو بشكل آحادي وفردي، كما في أيّ تحركات شعبية تكون واحة مفتوحة للجميع للتعبير عن أنفسهم. ما يوضّح ما جرى أيام الاحتجاج حين تحولت جدران وسط بيروت، وغيرها من المناطق، إلى كرّاسات ثورية، وصفحات يومية يخطّ عليها كل من يريد أن يعبّر عن هاجسٍ، ومطلبٍ، وحقٍّ يريده. ناهيك عن تحوّل الساحات إلى صرحٍ للأغاني الوطنية والهتافات، وتحولّت فوق هذه وتلك إلى كثير من الخيم التي عُقدت فيها جلسات نقاش عامة أخذت شكلاً دائريّاً مفتوحاً أمام الجميع، قبل أن تتلقّى الضربة القاضية بالتحوّل إلى المحاضرات والندوات الكلاسيكية التلقينية السلطوية البطريركية التي تعمل جاهدة، في الليل والنهار، «من أجل تشكيل وعي الجماهير بها، وذلك حين تؤمّن أهدافها، وتعمل على سحب فتيل الثورة منها، وإبقاء كل شيء على حاله»،[5] بدل الطابع الديموقراطي التشاركي الذي يتناسب مع قوّة الحضور وكثافته وتشعباته الفرديّة والجمعيّة.

---

(1) SLOGAN | English meaning - Cambridge Dictionary

(2) سراج، نادر. **تجليات ثقافة الجمهور شعاراً وأيقونة سياسية**، مجلة الحداثة، ربيع 2006، ع 96/95، بيروت، صفحة 155

(3) م. ن.، ص 155

(4) م. ن.، ص 156

(5) صيام، شحاتة، **ثقافة الاحتجاج من الصمت إلى العصيان**، صفحة 52

ولأنّ الشعارات لا يمكن حصرها؛ ولأنّ الهدف ليس محاولة الأرشفة فحسب، نجد أنفسنا مضطرين إلى انتقاء بعضها للكتابة عنها. وهذه الانتقائية لا تخضع للاستنسابية، بل تحاول أن تُظهِر المروحة الواسعة لتلك التي تزخر بإمكانات هائلة للتصويب على النظام السائد من منطلقات لا تقوم على الرفض حصراً، فتصل حدّ التصويب على بعضها؛ لأنها تجد في نفسها إمكانات تسمح بأن تتحوّل إلى سلوك وخطاب في ظل الفعل السياسي الثقافي نفسه. فالثورة كما تقول الشعارات هي بالأساس «**ثورة ثقافية**» على كل الموروثات المزيفة «**Fake تراث**»، بمعزل عن مداها وهامشها والخصوبة التي تتمتع بها، ناهيك عن إمكانات تحققها، وعن صداها على المستوى الكوني. لا تستدعي الإشكالية مسح الشعارات بما تعنيه من مطالب متفرقة لفئات شعبية ضخمة وجدت في الأهازيج والهتافات طريقها إلى النور في حناجر الناشطين والمناضلين وألسنتهم، خصوصاً وأنّ الشعارات في بيروت كانت تقول إنها «**ثورة مفتوحة**» وتستدعي المصادر المفتوحة «**Open Source**». فالبحث هو محاولة تحليل مكثّف لبعض الشعارات التي بإمكانها التحوّل لتصبح عناوين تأسيسية لا تضرب عميقاً في السياسة فحسب، بقدر أن تلاقي طريقها إلى السياسة انطلاقاً من ثقل يكرّس التغيير.

يغلب على الصراع الدائر والمستمر مع السلطة في لبنان، وأي سلطة أخرى، مستويات عدّة؛ فالأنظمة السياسية، بما تعكسه من أيديولوجيّات الطبقات الحاكمة، تتموضع وتتشعّب لتنعكس في مستويات عدّة تؤكد نمط الإنتاج، ونمط عيش الأفراد والتفكير والسلوك والأخلاقيات التي تفرضها السلطة خلال محاولة تأبيد أشكال هيمنتها. ومن هذه المستويات تلك السلوكية، والسياسية، والجندرية، والطبقية، والطائفية والمناطقية والبيئية... وعلى مستوى آخر الاقتصادية التي هي جوهر هذا التعدّد وفق القراءات الماركسية واليسارية الكلاسيكية، على الرغم من أنّ الماركسية ليست ميكانيكية محضة يعكس فيها الجوهر الاقتصادي، وبشكل تلقائي، نوعاً محدّداً من الثقافة والسياسة.

أحد هذه المستويات، ومن أكثرها تأسيساً، إذا ما استتبعنا نموذج الدولة الحديثة، هو مستوى الذهنية والمنظومة القانونية التي يدار الجهاز البيروقراطي للدولة بها، وتتكرّس بمفاصل الوظيفة العامة والمجال العمومي، وتعمل السلطة على إرسائها في النظام التربوي. من هذا المنطلق يأخذ الطابع الثقافي اهتماماً واسعاً، بل هو المستوى التأسيسي بعد ما نشاهده ونلمسه في بعض تلك الشعارات المرشوشة والمكتوبة على جدران العاصمة بيروت ووسطها. وللقيام بهذه

المهمة وتأدية الوظيفة التعبيرية والتغييرية، كان لا بدّ لكاتبي هذه الشعارات من تغيير ليس في المضمون الثقافي والفكري فحسب، بل حتى اللغة المستخدمة، وشكل الكتابة، وصولاً إلى نوعية الفن. إذ سرعان ما تبتعد من اللغة السلطويّة البطريركية وأخلاقياتها ومنطوقاتها المرتكزة إلى اللغة الفصحى الجامدة، فنراها وقد «سُبِكت بمفردات الخطاب الحيّ، بالدارجة أي بلغة الناس، لا بالفصحى، أي لغة السلطة ولسان حالها في سياقات المواجهة السياسية والقولية، غير المتكافئة».[1] وتنحو، على غرار الفلسفة التحليلية، نحو لغة الإنسان العادي الذي يرتبط بشبكة علاقات تنعكس في الشكل الليّن والمضمون الهادف، كما أنها تتمرّد على الأخلاقيات التي تضبط وتكمن في هذه اللغة ونوع الخطاب السلطوي الذي تستخدمه، ما ينحو بها تجاه الشتم والمصطلحات والمرادفات التي لا تقبلها اللغة المؤسساتية وأخلاقياتها.

تتمثّل النقطة الأبرز في كل هذا النقاش في شعارات وقضايا عابرة للحدود. إذ قلّما تنحصر القضايا التي طرحتها وعبّرت شعارات الاحتجاج اللبنانية عنها في مستوى حدود الدولة القومية، بقدر ما تأخذ أبعاداً تتخطاها لتصبح قيماً عامة، كما أنّها تجد صداها في ساحات المواجهة في العالم العربي والعالم بشكل عام. إن قضايا النضال في مواجهة المركزية القاتلة التي لطالما عملت على تهميش المناطق، كقسمة: شرق وغرب، شمال وجنوب، مدينة وريف، كما النضال من أجل عالم أكثر عدالة على المستوى الهوياتي والجندري، والخيارات والحقوق الجنسية، ويتخطى حدود الطبقات واستئثار بعض المتنفذين بالسواد الأكبر من خيرات هذا الكوكب وثرواته والتي تمتد لتطال الجسد وحرية التصرف به وفيه، وتشمل أيضاً مقاومة مستمرّة لفرض أنماط تحدّد الرغبة كما في شعار «**Sex is good but have you ever fucked the system**»، وتناضل على مستوى مواجهة الفاشية والعنصرية والمناطقية والشخصانية، انطلاقاً من إعادة تمكين الفرد. وبسبب عالمية الطروحات، كان الفعل الاحتجاجي مؤثّراً ومتأثراً، يستفيد من خبرات بعضه في عالم يعاني الانسداد منذ ما بعد الانهيار الماليّ الذي شهدته «وول ستريت» في الولايات المتحدة العام 2008.

ولأنه كذلك كان لا بدّ من الالتفات إلى الشّعارات التي ترتفع عن مستوى الحدث المباشر، ولا تكتفي بالشّعارات المطلبية الراهنة التي تفرض نفساً محليّاً، وتتمثّل في مجموعة حقوق لا مركزية ولا سلطويّة تحاكي المآسي التي يعيشها المختلفون والمهمّشون بكل مساراتهم

(1) سراج، نادر. **صرخة الغضب دراسة بلاغية في خطابات الانتفاضة اللبنانية**، صفحة 307

وخياراتهم الحياتيّة... هو إذاً، صراع يعكس المحاولات المستمرة لأفراد المجتمع خلال ممارسة حقّهم بالرفض للتأكيد على الحق، وعلى كيفية انتزاعه من أنياب السلطة ومن فمها. فتؤسس في مسعاها هذا مساراً مختلفاً، وهويّةً جديدة يُفترَض أن تكون أكثر تسامحاً.

فما هذه الشعارات، وعلى أيّة مستويات تظهّرت؟

أ - الشّعار على المستوى الفكري

كُتِب أوائل أيام الانتفاضة اللبنانية شعارٌ لافت على حائط مبنى «الاسكوا» بالقرب من ساحة رياض الصلح، وبعد تغطيته بشعارات أخرى سرعان ما أُعيدت كتابته على مقربة من المكان:

- «**كسخت النموذج**»

شعار يصبّ، لشدة دقته وتكثيفه، في مواجهة جوّ فكري وأيديولوجي سائد في الثقافة العربية عموماً، واللبنانية خصوصاً، ويتأسس على رفض منهجية وآلية تفكير تماثلية تنقسم بأقل الأحوال إلى قسمين يحيلان إلى أنموذج خارجي: منهجية تماثلية سلفية تحيل إلى الماضي الإسلامي الذهبي (الخلافة والحضارة الإسلامية في مرحلتها الذهبية)، أو منهجية تماثلية وضعية ليبرالية تحيل إلى الغرب وحداثته. ساد هذا الانقسام منذ أيام عصر النهضة العربية في القرنين الثامن والتاسع عشر، ويستمر حتى يومنا هذا بأشكال مختلفة، ويستند إلى موقف ينبني على تقليد الماضي وإحالة الحاضر ومشاكله عليه، تمثّله اليوطوبيا الإسلامية استرشاداً بالخلافة، ولاحقاً الحضارة الإسلامية التي هيمنت على العالم في العصور الوسطى، والتي تنظر في الحاضر بعين الماضي وتقيس عليه، أو استرشاداً بالحضارة الغربية الرأسمالية الأوروبية، التي تنظر في الحاضر بعين الآخر الغربي وتحيل عليه.[1]

بالمختصر، تستند القراءات النموذجية إلى ذهنية لا تراعي السياق وشروط الزمان والتاريخ والمجتمع، فتطوف فوقهما، وتحيل الحاضر إلى مجرد مسرح يمكن إحلال الماضي عليه، أو

---

(1) صالح، باسل ف.، **مشكلة الدولة العربية بين الحداثة والتقليد: مفهوم الأنموذج وأزمة تحويل المختلف إلى مشوّه**، مجموعة باحثين، إعداد مشير باسيل عون، في: **التقليد والحداثة وما بعد الحداثة في المجال العربي**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2018، صفحة 284 - 289

يمكن إحلال الحاضر الآخر عليه. والمنهجية هذه نسخة من الفلسفة الأفلاطونية التي تمتد في سلسلة تتموضع في فلك نظرية المُثل. فالمثال المفارق، المتخطي لشروط الزمان والمكان، وكل حالات الفساد والتكوّن، هو النموذج الذي تقاس حقيقة الموضوع عليه، يتشابه الموضوع معه فيكون حقيقيّاً أصيلاً، أو يشذّ عنه فيكون مشوّهاً.

المشكلة التي يطرحها هذا الشعار ليست مستجدة، ولا تعكس كلاماً بلاغياً وصيغاً إنشائية. إذ على سبيل المثال، سرعان ما حاولت الكثير من الكتابات حجب مناحي الحداثة، وحجب طبيعة علاقاتها وأنماطها، عن المجتمع العربي؛ لأنّه لا يشبه المجتمع الغربي الرأسمالي، وذهبت إلى أنّ الدولة في العالم العربي غير متحقّقة لأنها لا تتشابه مع الدولة في العالم الرأسمالي، ولا ينطبق نموذجها الإرشادي عليها. غافلين عن أنّ الدولة الغربية تأتي من سياق مختلف، ومن حراك اجتماعي ثوري برجوازي لا يتشابه مع الحراك الاجتماعي العربي في شيء. لا بل ذهبت بعضها، مع بدايات الربيع العربي، إلى قياس حركات المواجهة المستعرة مع حركات المواجهة التي قامت في بدايات الحداثة الأوروبيّة، من دون أيّ مراعاة لشروط الحاضر الثقافية والأيديولوجية، ولا لعلاقات الهيمنة السائدة، غافلة عن حقيقة أنّ للربيع أبناء يعيشون في عالم اليوم ومشاكله، كما يقول الشعار الذي كُتب على أحد أعمدة بناية المركزية وسط بيروت، ويقول: «**نحن أبناء الربيع بيوتنا هناك تجلس على وادٍ لا اسم له، قادمون من اللاحدود من هناك من شجر التين، من الأنهار نشيدنا إيقاع طبلة، اسألنا نقول لكم: الأمل شمسنا والشمس البوصلة**».

تستند الذهنية النموذجية إلى التقليد، فهي لا تريد أن ترى الحاضر بعيون الواقع اليوم ومفاهيمه، ولا تريد أن تقرأ وبشكل تحليلي مكثّف، الشروط الصراعية ومحدداتها الاجتماعية والتاريخية السائدة في بلدانها، وتصل حدّ الشعور بالدونيّة تجاه الغرب؛ لأنّه متقدّم عليها، ناهيك عن أنّها تحاول تقليد نموذج الخلافة بحسبانها نموذج الحرية والعدالة عند المسلمين. ما يغذّي في الحالتين الفكر التقليدي والنقلي التغيبي والتغريبي.

أما على المستوى السياسي، يصبّ الشعار في محاربة التقليديّة السائدة في الحركات الاحتجاجية، ولا سيما في مجتمعات تعاني فوارق كيفية كبيرة بين الريف والمدن، وبين المدن أنفسها، فنجد أنّ المركزية المدينية تقوّض شروط الريف، وتعمل على استنساخ شعاراتها كما هي من دون مراعاة شروط الواقع والاختلافات الكامنة بين الإثنين لناحية أنّ الريف أقلّ حداثة من المدن، وأنّ الطبقتين البرجوازيتيّن الكبيرة والصغيرة، تتمركّزان في المدن، في حين أنّ الريف

تهيمن عليه الأنماط العائليّة والقبليّة والمجتمعات الأهليّة وثقافاتها. ما يحتّم اختلاف طبيعة المواجهات، ولا سيّما أنّ المدن، وعلى رأسها بيروت، تنفتح إمكاناتها على احتمالات وثقافات ومذاهب وطوائف مختلفة، ويغلب عليها بنيات اجتماعيّة طبقيّة تتمحور حول الطّبقة الوسطى، وقدرتها الفائقة على التنصّل والمساومة. أمّا المركزيّة، فهي حركة نموذجيّة أيضاً، ويطالها الشّعار كذلك، إذ يصوّب عليها فاسحاً في المجال أمام إمكانية أن ترفع كلّ منطقة شعاراتها، لكي تكون مركزاً ونموذجاً قائماً بذاته خلال عملية مواجهة السلطات اللبنانية الموزعة في مختلف الطوائف.

السؤال الإشكالي الذي يطرح نفسه، ويرتفع لكي يكون بمثابة السؤال المحوري الذي يدور النقاش حوله، كونه البوابة الرئيسة لكل الشّعارات الأخرى، هو: هل يمكن قياس أحد أفعال الاحتجاج على فعل احتجاجيّ آخر في مكان وزمان مختلفين، وفي دولة وطبيعة مجتمعات وعلاقات اجتماعية وسلطوية مغايرة؟ وهل تعكس الانتفاضات أنموذجاً واحداً، أم أنّها انتفاضات على الأنموذج؟

يجيب الشعار أعلاه، وبصيغة الشتم، عن السؤالين معاً، يرفض الأنموذج بالمطلق من دون أن يحاول البحث عن كيفية تطبيق أنموذجٍ ثابتٍ يعمل على تحقيقه في أرض الواقع، ولا يتلمّس طريق المواجهة وفق خطوات معروفة بشكل مسبق. بل إنّ أرض الواقع وطبيعة علاقات الهيمنة، وجماعاتها وثقافاتها، ومشاكلها، بما تحمله من إمكانات تغيير تختلف عن أي إمكانات أخرى، سواء في المناطق داخل لبنان، أو في لبنان وغيره من البلدان، هي المنطلق.

تستدعي فكرة شتم النموذج ورفضه فكرة إسقاط المركزية والواحديّة، وتستدعي بدورها التفكير خارج ثنائية المركز والهامش. وشعار **اللامركزية** المطروح في لبنان يصبّ في هذا الاتجاه، على الرغم من أنّه يتلبّس لبوساً طائفيّاً ومناطقيّاً. فحين يسقط النموذج، تصبح ثنائية المركز والهامش لزوم ما لا يلزم؛ لأنّ كل موضع يصبح مركزاً وحالةً أصيلة تستدعي البحث في إمكانياتها الكامنة. أمّا النموذج فيستدعي تسويغ نفسه بالمختلف، يحاول إسقاط ما هو غير الآن والهُنَا على الحالة الراهنة، لذلك لا يستطيع رؤية أصالة الفعل مهما كان أصيلاً، بل يرى الفعل مسخاً مشوّهاً عندما لا يستطيع استنساخ السياقات التي تقوم على تجربة شعبية تاريخية لها شروط تكوّن مختلفة. لذلك، يتموضع هذا الشعار بوصفه مفتاحاً يمكنه أن يفتح جميع الأغلال، وجميع الأبواب البحثية، وجميع السياقات السياسية التأسيسية، وجميع الفوارق الاحتجاجية.

من ناحية ثانية، لا تنحصر مشكلة المركزية في لبنان، على الرغم من أنّ لبنان حالة من

حالتها المميّزة، لأنّ كمية التعدّد والتفاوت والهيمنة تتكثّف على هذه البقع الجغرافيّة الصغيرة، وتصبح مزيجاً من التداخل والتفاوت والانفتاح على اللاتعيّن واللاتحديد، ما يجعلها بمثابة واحة هوياتيّة ما بعد حداثية تحاول إيجاد موطئ قدم، وهذا ما لا يمكن أن يتحقّق إلا بكسر المركزية والواحدية، وفي النهاية النماذج والسياقات. ألم يقرأ الشاعر أدونيس الثورة السورية من هذه المنهجية التماثلية؟ ألم يتهجّم عليها لأنّ الناس خرجت من المساجد، دون أن يكلّف نفسه عناء الاعتراف بأنّ الأمر طبيعيٌّ؛ لأنَّ الأغلبية السورية مسلمة سنيّة؟[1]

أمّا الشّعار الآخر الذي كان غاية في التجريد، فهو ذلك الذي كُتب على عمود آخر من بناية المركزية في وسط بيروت:

- «**نعم للولا شي**»

قد يبدو هذا الشّعار عبثياً تهكمياً، وقد يبدو مجرّد مزحة لافتة مثل شعار: «**كسم المكدونالد، كسم كل شي**»، وقد يبدو عدمياً سوداوياً ومنغلقاً لا يطرح أيّ بديل تماماً كما شعار: «**يسقط كلّ شيء**». إلّا أنّه يحمل في طيّاته نفساً ثورياً أناركيّاً (لا سلطوياً) لا يقبله منطق السلطة ولا يتفهّمه، والأسوأ من ذلك هو أنّ الكثير من جماعات الاحتجاج لم تتقبّله ولم تتفهّمه كذلك.

إنّ التدقيق والتمعّن في هذا النوع من الشعارات يُظهر قوّة الرفض المطلق التي تحملها، والذي يتحوّل ليصبح مطلباً قائماً بذاته وليس مجرّد رفضٍ ظرفيٍّ لنظامٍ بغية استبداله بآخر. فهو امتدادٌ لموقف تأسيسي عابر للحدود في عالم بلا معنى، عالم يبني الحيطان بين الناس، من دون أن ننسى أن «**لكل حائط عاره**» كما نصّ الشعار في بيروت، ممتدّاً إلى فلسطين والولايات المتّحدة وصولاً إلى برلين، والتي لا يمكن تغييرها إلا بشعار: «**تسقط الحيطان**». أي إنّه آلية تتموضع بمثابة هدم كل شيء، وتهدف إلى تنظيف المكان، إذ ليس من مهماتها البناء، حسب ما يقول «أركادي» في رواية: إيفان تورغينيف (Ivan Turgenev) الشهيرة «الآباء والبنون»[2]

---

(1) ينظر مثلًا، حوار أدونيس مع قناة «فرانس 24» (France24)، تحت عنوان: «**أدونيس لفرانس 24: كنا في مشكلة النظام واليوم أصبحنا أمام مشكلة الثورة**». 2013/02/20. (فيديو). تاريخ الزيارة: 2024/03/27:
https://www.france24.com/ar/20130220--أدونيس-فرانس-42-سوريا-الثورات-العربية-الحقيقة-المعارضة-السورية-خطاب-علماني-واضح-إسلاميين-النظام

(2) تورغينيف، إيفان. **الآباء والبنون**، ترجمة دار التقدم، موسكو: دار التقدم، 1977، صفحة 90. (نشرت الرواية لأول مرة في مجلة روسية في العام 1862)

(Fathers and Sons). عالم يجهد الفرد فيه لكي يسجّل وجوده بالنفي والحرق والشغب والتدمير كما أكّد شعار «**قوموا نحرق هالمدينة**»، لعلّه يعبّر عن الحقد الكامن داخله تجاه عالم لا يمكن مواجهة فراغه وانسداده وغياب المعنى فيه إلا بالحقد.

لربما يمكن التعبير عن هذه النقطة بالاستناد إلى المثل الذي وضعه آلان تورين في كتابه «براديغما جديدة لفهم عالم اليوم»،[1] وذلك عندما يسرد حديثاً جرى بين عالِم اجتماع وشاب يفتقر إلى عمل ثابت ويمضي متنقلاً بين تدريب وآخر:

«- ما الفئة الاجتماعيّة التي تكرهها أكثر من سواها؟

فأجاب: رجال البوليس، بالدرجة الأولى.

جواب منطقيّ إلى حدّ أنّه لا يستدعي أي تعليق.

- وبعدها؟ سأل الباحث الشاب.

فأجاب الشاب: المدرّسون والعاملون الاجتماعيون.

فتعجّب الباحث: ولكن لماذا؟ ألا يعملون على مساعدتك عوضاً عن استغلالك؟

فكان جواب الشاب: لأنّهم يكذبون علينا، يخدعوننا، يدعوننا إلى الاندماج في مجتمع مفكك الأوصال».

فيعلّق تورين: «هذا الجواب يعبّر عن شعور عام يتماهى مع حالة الشعب الذي ينتمي إليه الشاب. لقد فقد العالم، في نظر كثيرين، كلّ معنى، ولا يمكن للّامعنى أن يثير إلّا تصرفات حقد خالص - حقد على الذات والمحيط - أو حركة عشواء في صميم ثقافة جماهيريّة تتسلط عليها صور العنف».[2]

و«**الولاشي**» في الثقافة الشعبية أو لغة العامة، مرحلة فاصلة، يُنظر إليها كمرحلة فراغ سياسي سلطوي، لا مرحلة قائمة بذاتها تؤكّد شرط الثورة التي تحطّم النظام السلطوي نفسه. فهو شعارٌ لا يهاب طلب الرفض بذاته بدل أن يكون الرّفض مرتبطاً بشيء آخر خارجه، هو بالأحرى شرط من شروط كسر كلّ سلطة وترك الأمور إلى الشارع، تماماً كما عبّرت الشعارات:

---

(1) Touraine, A. (2007). ***New Paradigm for Understanding Today's World***. Cambridge, Malden: Polity.

(2) آلان تورين، **براديغما جديدة لفهم عالم اليوم**، ترجمة جورج سليمان، الطبعة الأولى، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011، صفحة 127 – 128.

- «**فليحكم شرع الشارع**»، و«**في شي لإلنا بالشوارع لازم ناخده**»، و«**هيدا الشارع إلنا**».

تكشف هذه الشعارات النقاب عن منطق القوة من دون التمسّح بأيّ شكلٍ من أشكال الشّرعيّة القانونية المستندة إلى أشكال التّنظيم السّياسيّ، وعلى رأسه الدولة، وبالتالي بيد السلطة، وما تمثّله من مصالح طبقة حاكمة تتحكم فيها، وتقيس ما هو مسموح أو ممنوع حسب مقاييسها. فهو رفض مفتوح على الاحتمالات كافة، بكل ما في هذا الرفض من إثبات حضور يستمدّ شرعيّته من وجوبيّته الأخلاقيّة المتمثّلة بشرعيّة استبعاد الفاسد القائم لفتح الأفق أمام ما يمكن أن يُعاد تشكيله من آليّات تنظيم المجتمع لذاته ووفق الحاجات، ووفق الضرورة المنفتحة على الإمكانات الواقعية. هو قوّة تصفيرية (من الرقم صفر، أي التسوية بالأرض) لا تقع في حرج طرح البديل، ولا تقع في مأزقه، ولا تعدّ نفسها مطالبة به، كما عبّر شعار: «**الشعب بيطلب وما بيقدم حلول**».

إذ يكفي هذه القوّة ألّا تعايشَ، ولا تساوم، ولا تشرّع لأيٍّ كان هرباً أو خوفاً من حالة الفراغ الموحشة. هي حالة الصمت عندما لا يجد الفرد أيّ كلام للتعبير عن موقف، فيصبح الصمت نفسه موقفاً، ويكون مفعوله مفعماً بجميع البدائل وما يرافقها من صخب.

أمَّا الشّعار الأخير على هذا المستوى، فهو الذي كُتب على أحد الجدران الفرعية في مبنى غير مكتمل في وسط بيروت:

- «**بدنا نسترجع الوقت المنهوب**»

يحمل هذا الشّعار في طياته الحقّ بإعادة تعريف الزمان، وتنظيمه، ووظيفته، بما يخدم إنسانية الإنسان بوصفه منتِجاً. هو شعار يريد استعادة الوقت المنهوب والمسروق الذي صادرته السلطة من حيوات اللبنانيين بين انتظار من هنا وسلب من هناك. وهو عالميٌّ بقدر محليّته، بعد أن وعدتنا التقنية باختزال الوقت، والاستفادة القصوى منه في سبيل راحة الإنسان المعاصر، فاخترعت الآلات والأدوات التي تطوي الزمان والمكان، وعلى رأسها وسائل الاتصال الحديث، إلّا أنَّها لم تنتج إلَّا ما يناقض ذلك. فعلى الرغم من تقليص الزمان خلال إتمام المهام، يجد الإنسان المعاصر أن لا وقت لديه لإتمام أيّ شيء، وأنَّ حقَّه في وقت الراحة منتهك ومحتلّ. لقد مثّل الشّعار قمّة التجريد الذي يمكن أن تواجه أيّ سلطة به، خصوصاً السلطة في لبنان التي تشجّع على الهجرة، وتتغنّى بالمواقع التي يتقلّدها اللبنانيّون في الخارج، إلّا أنَّها لا تمارس إلّا البكائيَّات

عليهم. ناهيك عمّا تصادره السلطة من أوقات الناس في سياسات المماطلة، وما تمثّله من نهب ليس لأموال الناس وممتلكاتهم فحسب، بل نهب حيواتهم وكل ما ادّخروه بالكدّ والتّعب على مرِّ الزمان. تماماً كما صادرت المصارف اللبنانية أموال المودعين، وشرّعت السلطة السياسية لها ذلك.

من هذا المنطلق يضرب الشّعار في الثقافة العامة التي تميّز الأجهزة البيروقراطية، ولبنان ليس خارجها، حيث يقضي المواطن الكثير من الوقت قبل إنجاز معاملة، ناهيك عن أنّه يقصد الإدارة الرسمية مرات عدة لينجز مستنداً يحتاج في أحيان كثيرة إلى مجرّد توقيع. بالإضافة إلى الانتظار المستمر، ومع كل أزمة مفتعلة، لساعات وساعات على محطات الوقود، والأفران، والصيدليات، وعلى أبواب المصارف، وفي الازدحام المروري، بالإضافة إلى انتظار الكهرباء والمياه وكل الخدمات التي يدفع ثمنها ولا يكاد يحصل عليها، والتي هي حقّه على الدولة. ألم يكتب أحدهم شعار: «**ما كنت نازل بس ما في كهربا وزهقت**»؟

السلطة في لبنان لا تمتهن سوى المماطلة، ولا تمرّر الأزمات ولا تعالجها إلّا على دفعات طويلة الأمد، تسكّت وتسكّن من خلالها أيّ عملية امتعاض واحتجاج، فارضةً في ذلك «نظام فتات الخبز» على ما يقول الباحث كمال حمدان،[1] والذي تصدّى المحتجّينَ عليها بشعار: «**بدنا كل شي وفايدته**».

ولأنَّ ثقافة الانتظار، وتضييع الوقت سمةٌ عامة في لبنان، ولأنَّ حيوات اللبنانيين معلقة بشكل مستمر، ولأنَّ هذه الممارسة تسيطر على مجمل مناحي الإنتاج المعلّق، يصبح الشّعار أكثر من مجرّد كلام عام وتسطيحيّ، بل قضيّة قائمة بذاتها تصوّب مباشرة على أيديولوجيّة السّلطة التي تشجّع على عدم الإنتاج، ما يحيله إلى قضيّة مقاومة ودفاع عن النفس في عالم أصبح فيه «**الخيال السياسي مقاومة**» على ما يقول الشعّار، وأصبح التعبير عنه يتمّ بالثأر والحلم «**Revenge of the Dreamer**» على ما يقول شعار آخر. خصوصاً عندما نستذكر الآراء التي تؤكّد أنّ كيفية الاستفادة من الوقت، واستغلاله بأفضل الأشكال، هي أحد أبرز شروط التقدم الحضاري، كما يقول مالك بن نبيّ حين يحدّد عناصر الحضارة بثلاثة: الإنسان، والتراب، والزمن،

---

(1) سلامة، سيندي، **صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 17 أكتوبر، كحل لأبحاث الجسد والجندر**، مجلد 7، العدد 1، صيف 2021، تاريخ الزيارة: 28 نيسان 2024، متوفر:
صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 71 أكتوبر | كحل (kohljournal.press)

والتي هي أساس الرّأسمال الاجتماعيّ، ولا بدّ من معالجتها إذا ما أراد الشّعبُ النهوضَ وإمساك مصيره بيده.[1]

هذا بالإضافة إلى الكثير من الشعارات الأخرى التي عبّرت عن رفض مطلقٍ لحالة الفراغ واللّامعنى على المستويين المحليّ والكونيّ، منها غرافيتي: «**الأمل (Hope)**»، وشعارات فتح باب الإمكان: «**We can We are**» الذي يحثّ على العمل حين يستكمله شعار: «**If not now when? IF not you who?**».

كلها باتت مطالب في ذاتها بالتوازي مع الانسداد وما يرافقه من أزمات تضرب عميقاً في نفسيّة اللبنانيين وفي شعورهم، كالشعار الذي يقول: «**عمري بالعشرين وباخد مضاد للاكتئاب #zoloft**»». ففي كل هذا الحقد والفراغ واللامعنى، يصبح الحبّ هدفاً، لذلك كان شعار: «**ثورة حبّ**» «**حبّ وثورة**»، كما أنّ الفردية وتعبير الإنسان عن نفسه مطلبٌ أصيلٌ يعبَّر عنه بإعادة تعريف الفنّ كما شعار: «**يسقط الفن المعاصر**» بما يضرب عميقاً في آليّة هيمنة الفنّ الاستهلاكيّ وتفشّيه على الشّاشات وشركات الإنتاج. ناهيك عن محاولة التجديد واستعادة المشاهِد والألوان التي احتلّتها الأحزابُ السّياسيّة الطائفيّة الحاكمة، كما عبّر شعار: «**بدنا غير أشكال، بدنا غير ألوان**»، والتصويب على دور الإعلام الذي هو جزءٌ لا يتجزأ من الآليات التي تردف السلطة كما قال شعار: «**التلفزيون والبنك نفس الخرا**». وغيرها الكثير من الشّعارات التي تؤكّد الخلاص من الخوف: «**لسنا في حالة حرب لسنا خائفين**» لمواجهة سياسات التخويف من الآخر التي هي الآليّة الحتميّة والسّبب الرّئيس لإرساء النظام الطائفي العنصريّ، و: «**our lives begin to end the day we become silent about things that matter**»، وما يمثّله من رفض الصمت عن كل الارتكابات، وحثّ النّاس على قول ما يريدونه، في أيّ ساعة يريدونه بها، بعد كلّ ما مرّ ويمرّ وهم على الهامش. ناهيك عن شعارات: «**خلّوا الثورة تشبهنا**»، و: «**ممنوع المنع**» الذي تمّ استيراده من ثورة الطلّاب الفرنسيين 1968 بما يمثّله من معارضة النّفس السّلطويّ والنّظام البوليسيّ الذي نحتَ السلطات اللبنانيّة إليه لقمع المحتجّين، وكفّهم عن المسّ بأيٍّ من مراكز التسلّط.

كلّها تبدو وكأنّها مجرّد شعارات عابرة، إلّا أنّها تعكس واحة الأزمات والمآزق التي تضرب

---

(1) بن نبي، مالك، **شروط النهضة**، تقديم رضوان السيد، ترجمة عمر مسقاوي وعبد الصبور شاهين، كتاب الدوحة (6) صادر عن مجلة الدوحة، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، صفحات: 111 وما بعدها، 181 ما بعدها، و 188 وما بعدها

الإنسان المعاصر عموماً، واللبناني خصوصاً، وقد بات الفرد يعبّر عنها بعد أن شعر أنّه فقدَ كلّ إمكانيّة للتأثير. فالإنسان المعاصر عموماً، واللبنانيّ خصوصاً، يحتاج اليوم إلى بصيص أمل في ظلّ الانهيارات والتّداعيات التي يعيشها، أمل بغد أفضل، أمل بإمكانات المستقبل وما يمكن أن يصبح عليه، أمل بتحقيق الذّات والعمل على تحقيق الأحلام، أمل بالأحلام نفسها، أمل بالسلام والحب، أمل بعالم لا يهيمن الخوف عليه كما قالت الشعارات: «**يسقط خوفنا**»، و«**سقط خوفنا**»، و«**تسقط ال Anxiety**»، و«**يسقط النكد**»، و«**الخائفون لا يصنعون الحرية**». أمل بمجتمع لا يتأسّس على الخوف والتوتر، وغيرها الكثير من العناوين التي أصبحت لشدّة وقعها تسمّ الإنسان المعاصر في كلّ بقاع الأرض. فالأمل نفسه تحوّل إلى مشروعٍ سياسيٍّ بديلٍ يقوم على العملِ والمواجهة المفتوحة من دون التّفكير بالأولويات، مشروع يقوم على غاية نهائيّة هي الخلاص من النّظام القائم بأيّ شكلٍ من الأشكال، كما أقرّ شعار: «**ح نحط النظام بطيز الأحزان**». أمل بعالم يكون الإنسان فيه حراً خارج معايير التأقلم. فكلّ شيء مهمّ بمعزل عن الفاعل والكيفيّة والتّوقيت[1].

إنّ ما واجهه اللّبنانيون في الاحتجاجات هو انعكاس لعالم يعاني التفكّك واللامعنى، هو احتجاج على حالة الاغتراب والاستلاب الممتدّة والتي قامت الفلسفات الوجوديّة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين عليها، عندما كثّفت نظرتها حول التّركيز على تفاصيل الحياة اليوميّة، وعلى الجزئيّات التي لم يعد يأبه اللبنانيون بها لشدّة انشغالهم وركضهم المستمرّ لتأمين أبسط شروط العيش والاستمرار. فكلّ حركات الاحتجاج، في لبنان وأيّ مكان آخر، تواجه هذه الحالة من اللاشيء والفراغ والخوف الكامن الذي يتكرّس في عالم السوداويّة والانسداد، وغياب تحقيق الذّوات، عالم النّمذجة والتّقليد، والسّعي المستمرّ إلى ضرب كلّ أصيل لغايات تسويقيّة وتجاريّة، ناهيكَ عن دروب وعناوين الحريّة والعدالة الاجتماعيّة كافة.

ب - الشّعار على المستويين الطّبقيّ والشّعبيّ العربيّ

استشهد في أوّل ليلة من ليالي الاحتجاج، في أحد مباني وسط بيروت، عاملان سوريّان كانا يبيتان مكان عملهما في مبنى اشتعلت النيران فيه. ولذلك كُتب شعارٌ على لوحة ملاصقة للمبنى

(1) سلامة، سيندي، **صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 17 أكتوبر**، متوفر: صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 17 أكتوبر | كحل (kohljournal.press)

يقول: «**في 16 أكتوبر (17 أكتوبر، كانت الليلة الأولى للانتفاضة، الخطأ من كاتب الشعار) استشهد إبراهيم حسين وإبراهيم يونس بسبب إهمال وبسبب رأسمال الدولة. هم جزء من ذاكرتنا إلى الأبد**».

وفي العشرين من تشرين الأوّل (أكتوبر)، أقيمَ لقاءٌ شعبيٌّ تخلّلته إضاءة شموع عن روحيهما، وكُتِب شعارٌ آخر أعلن أنّ الشارع الذي سقطَا فيه هو: «**شارع الشهداء العمال إبراهيم يونس وإبراهيم حسين**».

لم تكن هذه الشعارات مجرّد موقفٍ عَرضيّ صادفَ أن كُتبَ على أحد الجدران، وأنّ مَن كتبه يستذكر مجرّد شخصين لقيَا حتفهما، بل تتكثّف قراءة الشّعارين ليظهرا التّداخل بين موقفين: الطبقي والتكاملي الشعبي، وكنتيجة ترى أنّ الانتفاضة الشّعبيّة هي بشكلٍ من الأشكال امتدادٌ للسيرورة الثورية التي بدأت في نهايات العام 2010 في تونس، وتبعتها: مصر وسوريا وليبيا واليمن والبحرين ولبنان، وتبعها في سنوات لاحقة: الجزائر والمغرب والسودان والعراق، وكانت بأكملها تتزامن مع العدوان المستمر للاحتلال الإسرائيلي على الفلسطينيين. علماً أنّ الانتفاضات الشّعبيّة في إيران لم تهدأ طيلة هذه المدّة، بل كانت تخبو وتصحو في فترات متقاربة نسبيًا، وآخرها في العام 2022.

تفوح من هذين الشّعارين قراءة متكاملة وموقفٌ مسبقٌ واضح المعالم، إنّه التضامن العابر لحدود دولة ما بعد الاستقلال العربيّة. لقد سقط الشّهيدان نتيجةً للأوضاع الاجتماعيّة والطبقيّة السّاحقة التي أجبرتهما، بسبب رأسمالية الدولة اللبنانيّة والطبقة الحاكمة فيها، التي تعيش على حساب الفقراء والمهمّشين، وعلى حساب العمّال وغيرهم من الفئات الشّعبيّة الذين تطحنهم، من دون النّظر إليهم إلّا بوصفهم جزءاً من آليّة الاستغلال. فالنّظام والطّبقة التي يعبّر عنها، يُمعنان في إهمال الشّروط الأساسيّة لبيئة آمنة وظروف غير إنسانيّة للعمّال، ويمعنان فوق هذه وتلك في حرمان اللاجئين من أبسط شروط العيش الإنسانيّة.

لقد عبّرت انتفاضة المخيّمات الفلسطينيّة في منطقة صور (جنوب لبنان) عن الأمر، وذلك قبل 17 تشرين مباشرة. كما أنَّ هناك أسباباً أخرى تضاف للشّعار، أعلن ذلك أم لم يعلن، وعلى رأسها السياسة التي اتّبعها النّظام السّوريّ خلال احتلال لبنان، ومقايضة الجولان المحتلّ بالمكتسبات التي يجنيها منه، ناهيك عن بوليسيته وتمركزه بيد آل الأسد وحاشيتهم، ولاحقاً عُنفه المستشري

في التعامل مع الثورة السورية، وامتداداً للسّياسات الطبقيّة الحادّة المكلّلة بسياسات نيوليبراليّة بوليسيّة تحطّم الإنسان السّوريّ، وتسدّ أيّ مسعى للحريّة والعدالة الاجتماعيّة أمامه.

إنّ إجبار هؤلاء العمّال، وكثيرين قبلهم، وكثيرينً بعدهم، للانسلاخ عن عائلاتهم وقراهم واللّجوء إلى لبنان ليلاقوا لقمة العيش، وليساعدوا عائلاتهم في بلادهم، هو نقطة الفصل والوصل بين الموقف الطبقيّ والموقف الشّعبيّ العارم الذي أعلن في بيروت انتماءه إلى الطبقات المسحوقة، وتضامنه الإنساني مع العمّال والفقراء بمعزل عن جنسيتهم، والخطّ البيانيّ الواصل بين الشّعوب المقهورة والمضّطهدة في هذه البقعة من الأرض.

والشّعار على هذا المستوى له دلالات هائلة في الدّخل اللّبناني، ولا سيّما بعد ربطه بالأيديولوجيّة اللبنانويّة اليمينيّة، وسعيها الدّائم إلى رسم حدود فاصلة ومتمايزة بين الشّعب اللبنانيّ وغيره من الشّعوب العربيّة، خصوصاً الشّعبين السّوريّ والفلسطينيّ، وخصوصاً من الطّبقات المسحوقة، وهو الذي لطالما تظهّر بمواقف وقراءات عنصريّة وفوقيّة متعجرفة غير تضامنيّة تتأسّس على ما قاله المفكّر ميشال شيحا (1891 – 1954م)، أحد أبرز منظّري تلك الأيديولوجيا ونموذجها الاقتصاديّ، حينما رأى أنّ لبنان واجهة العرب إلى الغرب، أي إنّ «قفاه للداخل» العربي، فارتباط لبنان بالغرب هو ارتباط عضويّ وتبعيّ يربط بنيته الاقتصادية بالإمبريالية، بما يعني إفقاده عمقه الداخلي الذي يربطه عضويّاً وتاريخيّاً بالعالم العربيّ وقضاياه،[1] سواء بحركة التحرّر العربيّة في تلك الحقبة، أو بحركة مواجهة الأنظمة العربيّة في هذه الحقبة. من دون أن ننسى تداعياته المكرّسة لأيديولوجيا النّمط الرأسمالي التابع للإنتاج (الكولونيالي)، التي تنعكس في أيديولوجيّة طبقة تجارية لا قيمة عندها إلّا للأرباح، وتعمل خلال تأبيد هيمنتها على تكريس العنصريّة تجاه كلّ من ليس لبنانياً خصوصاً ممّن ينتمي إلى الطّبقات المسحوقة، بالإضافة إلى تكريسها العنصرية بين الجماعات الطائفية اللبنانية بعضهم البعض، وإقامة الحواجز بينهم. وليست شعارات: «**بحبك يا زينب وأنت بالحركة**» و«**ليسقط الخوف من الآخر**»، إلّا تأكيداً على حالة الرّفض هذه.

لا يقف تحليل الشعارات عند هذا الحدّ، بقدر ما يبدأ منه. إذ لطالما تموضعت الجماعات

(1) عامل، مهدي، **مدخل إلى نقض الفكر الطائفي: القضية الفلسطينية في عرف أيديولوجيّة البرجوازية اللبنانية**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الفارابي، 1989، ص 70

الراديكالية خلف تصويبها على النموذج الاقتصاديّ اللبنانيّ السّائد، موضّحةً أنّ الأزمة هي في حقيقتها مع النّظام الرّأسمالي التابع، والطبقة التّجاريّة والمصرفيّة التي تحكم الدّولة اللبنانية، بالإضافة إلى أنّها مواقف من الأيديولوجيّة البرجوازية اللبنانوية الطائفية التي تريد أن تعزل لبنان عن قضايا المنطقة كافةً، خصوصاً القضايا الشعبية، ليس انطلاقاً من القضية الفلسطينية، وليس انتهاءً بالموقف من الربيع العربي والموجات الثورية المتلاحقة. حيث كانت نقطة الوصل اللبنانويّة هي مفهوم «الفرادة اللبنانيّة» التي ترى أنَّ ما يصحّ على غير لبنان لا يصحّ عليه، والتي حاولت بأدبيّاتها كافّة إظهارَ لبنان وكأنّه خارج منظومة القوانين الاجتماعية والاقتصاديّة والتّاريخيّة، وما إلى هنالك من مقاربات يمكن أن تجعل لبنان موضوعاً لعلم، وتسري عليه ديناميّات التبدّل الاجتماعيّ والتّاريخيّ كغيره من البلدان.

لم يكتفِ هذا الموقف بالنّظر إلى الطّابع الأفقيّ للانقسام السّائد في المجتمع اللّبنانيّ حصراً، بل امتداده في الانقسام الأفقيّ في المنطقة العربية إجمالاً، على خلفيّة أنّ المعركة مع أيّ من الأنظمة العربيّة هي معركة مع الشعوب العربية كافةً، وما يفيد نظاماً بعينه يفيد الأنظمة قاطبة، وما تحقّقه انتفاضة أو ثورة شعبية في مكان هو انتصار لكلّ الشّعوب. فالأزمة لا تقف عند حدود، بل إنّ النّظام العربيّ القائم هو كلٌّ عضويٌّ واحدٌ متكاملٌ، وإن كان على خلافات مصلحيّة ضيّقة.

لا شكَّ أنَّ نظرةً وكلاماً كهذا قد يبدو اختزاليّاً ومتسرّعاً، بسبب تفاوت الموقف من نظام وآخر وفق الانتماءات الطّائفيّة والمذهبيّة للجماعات اللّبنانيّة ولا سيّما المحتجّة. كما أنّ هناك تفاوتاً في الموقف الطّبقيّ، وتلبّسه لبوساً طائفيّاً داخل حدود لبنان. إلّا أنّ قوى النّظام اللّبنانيّ سرعان ما تكشّر عن أنيابها الطبقيّة الحادّة عند أوّل مشكلة تواجهها، خصوصاً أنّ الأنظمة والقوى العربيّة نفسها التي كانت تعارض بقاء النّظام في سوريا، عادت بمعظمها وقبلت به، لا بل رحّبت بعودته إلى جامعة الدّول العربيّة العام 2023، كأن شيئاً لم يكن، وكأنَّ النظام في سوريا لم يعمل طيلة فترة وجوده في السلطة على قتل المعارضين وتصفيتهم واعتقالهم، وتكثّف الأمر خلال مرحلة الثّورة وما رافقها من قصف المدن والقرى بالبراميل المتفجّرة من دون تمييز بين المدنيين وغيرهم.

في السّياق، من غير الخفي أنّ تلك الإشكالات التي وقعت في حملة إسقاط النّظام الطّائفيّ التي شهدها لبنان العام 2011، أظهرت انقساماً حادّاً على خلفيّة الثّورة السّوريّة، فاعتدى حلفاء

النّظام السّوريّ وميليشياته وأعوانه في لبنان، مراراً وتكراراً، على الناشطين الذين أبدوا تأييداً واضحاً تمثّل بالتضامن مع الثّوّار والمدنيين السّوريين. حتى وصلت الاعتداءات في الثاني من آب (أغسطس) 2011 إلى هجوم وحشيّ شنّته تلك الميليشيات والعصابات على ناشطين تداعوا لإضاءة شموع أمام السّفارة السّوريّة عن أرواح الضحايا السّوريّين، وأدّت لوحشيّتها إلى دخول عددٍ من المعتصمين إلى المستشفيات بإصابات متفاوتة في خطورتها.

لطالما كان الموقف في لبنان متفاوتاً من هذه القضية، ومن غيرها من قضايا مشابهة، فهناك طبقة سياسيّة حاكمة لا تبحث إلّا عن مصالحها، تعاملت مع النّظام السوري حينما كان يحتلّ لبنان بشكلٍ مباشرٍ، قبل أن يعود بعضها فينقلب على هذه المصلحيّة حينما بدأ الهوى الدّوليّ يميل ضدّ النّظام السّوريّ على خلفيّة اغتيال رئيس الحكومة اللّبنانية الأسبق رفيق الحريري في 14 شباط (فبراير) 2005. كما أنّ بعضهم تعامل مع النظام السوري من منطلقات طائفيّة، سواء أولئك الذين وقفوا معه أو الذين وقفوا ضدّه. ناهيك عن السّلوك المماثل مع «منظمة التحرير الفلسطينيّة» حينما كانت في لبنان، وقبل انسحابها منه في العام 1982. كلّ هذه لم تنطلق من مصلحة المواطنين اللبنانيين والسوريين، ولا من منطلق حريّتهم وتطلّعاتهم، بل من مصالح خاصّة انعكست في مواقف متشنّجة أعلنت التّضامن مع الشّعب السّوريّ لغاياتها السّلطويّة الرّبحيّة وليس لغاياته هو، إذ لم تنظر إلى الشعب السّوريّ إلّا كوسيلة، كما نظرت إلى غيره من شعوب العالم وعلى رأسهم الشّعب اللّبنانيّ.

لم تقف الشّعارات التضامنيّة عند حدود الشعب السوري، بل طالت الشعوب العربيّة والإقليميّة الأخرى، خصوصاً أولئك الذين كانوا يتعرّضون لحملات من التصفية والتشفّي والاعتقال مثل الحالة في مصر. فكان الشعار الذي يطالب: «**الحرية لماهينور المصري ولعلاء عبد الفتاح**»، يزيّن بناية اللعازارية في وسط بيروت، كما الشّعارات التي حملت القضيّة الفلسطينيّة خلال مرحلة الانتفاضة من دون أيّ تلكّؤ، إذ دارت الكثير من النقاشات والخلافات حول الكوفيّات والأعلام والكلمات التّضامنيّة مع الشعب الفلسطيني التي أعلنها بعض المحتجّين من وسط بيروت وغيرها من المناطق، والتي ملأت حيطان وسط بيروت: «**غزة في البال، إيران في البال، بغداد في البال، كلنا ننتفض**»، و«**إيران في البال**»، مع التنبّه إلى أنَّ الشأن الإيراني على ارتباط وثيق بما يجري في لبنان نظراً إلى الارتباط العضويّ بين «حزب الله» كنقطة ارتكاز النّظام اللّبنانيّ، والنظام في إيران، ما يجعل الانتفاضة الإيرانية على النّظام على ارتباط عضويّ بالانتفاضة اللبنانية

على النظام. ناهيك عن الشعارات التي كُتبت تضامناً مع الشّعب العراقي الذي كان يواجه سياسة الإرهاب والبطش والتصفية بحقّ الثوّار الذي كانوا ينتفضون بالتزامن مع الانتفاضة اللبنانية.

مرّة جديدة لا يمكن الحسم في تعميم الموقف، فالاحتجاج وشكله هو احتجاج على التعميم أساساً؛ لذلك يصعب حسبان أنّ كلّ المحتجّين في لبنان كانوا على قلب وعقل واحد في هذه المسائل؛ لأنّ حركة شعبية عارمة كالتي شهدتها ساحات لبنان وشوارعه، كانت تحوي من اليمين الذي ما زال متمسّكاً بالأيديولوجيا اللبنانويّة وكيانيتها من ناحية، كما كانت تحوي من اليسار والليبراليين الذين يحملون نظرات متفاوتة. فبعضها حمل موقفاً راديكاليّاً يؤيّد المواجهات التي تخوضها الشّعوب العربيّة، وبعضها الآخر كان ينظر إلى الصراع من منطلقات محليّة ضيّقة فينظر إلى احتجاجات الشّعوب المنتفضة انطلاقاً من ملصحيّته، ومن الموقف من الأنظمة التي كانت تنتفض عليها، وموقفها الشّعاراتيّ من القضيّة الفلسطينيّة، كالموقف من الأنظمة في إيران والعراق وسوريا... إلخ، وقد كانت تصبّ بشكل أو بآخر بالموقف المتناقض من النظام في لبنان. إذ كيف يمكن الانتفاض على النظام في لبنان، وفي الوقت نفسه التقاطع مع «حزب الله» الطائفيّ والعقائديّ اليمينيّ المهيمن على النظام نفسه، كلّه من بوابة أنّه حركة مقاومة للعدو الإسرائيلي، على الرّغم من أنّه لم يتلكّأ عن استخدام سطوته وميليشياته لقمع حركة المحتجين أنفسهم؟

هذه وغيرها من الإشكالات التي تؤكّد التفاوت في المواجهة، والتّعارض داخل ساحات الاحتجاج، وصولاً إلى حدّ التّناقض التّأسيسي بين الجماعات، وقد انعكست في مجموعة شعارات أخرى كانت امتداداً طبيعيّاً للشعارات السابقة. وقد توسّع هذا الانقسام شيئاً فشيئاً وصولاً إلى انفجار مرفأ بيروت في 4 آب (أغسطس) 2020، ومحاولة النظام الفرنسي[1] المستمرّة لإعادة تعويم النّظام في لبنان، حيث انضمّت بعض المجموعات المعترضة إلى اللّقاءات التي دعا إليها الموفد الفرنسيّ لودريان (Le Drian) في بيروت، بينما رفض بعضها الآخر هذا الأمر لسببين: أوّلاً لأنّ المبادرة الفرنسيّة تحاول إعادة تعويم النّظام، وثانياً؛ لأنَّها تسهم في رهن لبنان وإعادة تكريس دور الاستعمار الفرنسيّ القديم على الدولة اللبنانية.

(1) على خلفية انفجار المرفأ، زار الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون (Emmanuel Macron) منطقة التفجير في بيروت في 6 آب (أغسطس) 2020، لكن مجمل محاولاته، في تلك الزيارة، وفي المبادرات اللاحقة، هدفت إلى تعويم النظام والقوى السلطوية في لبنان.

أدَّى هذا التناقض إلى انقسام المجموعات على نفسها، وإلى خصومات وصولاً إلى حدّ الاستقالات الجماعيّة. وكما هو متوقّع، تمّ التعبير عن هذه التناقضات في مجموعة شعارات كان أبلغها: «**كسخت ماكرون والاستعمار، يسقط الاستعمار الفرنسي**»، و: «**أني مش فدا صرماية حدا، تسقط التسوية الفرنسية**».

الجوّ العام لمن بقي في ساحات لبنان حاول المحافظة على استقلاليّة حركة الاحتجاج، بعيداً عن التدخلات، وبعيداً عن لعبة الأمم ونتائجها التي تأتي على حساب الشعوب. تلك اللّعبة التي تصبُّ بشكلٍ مباشر، أم غير مباشر، في إعادة تغذية النظام القائم وقواه المهيمنة، حتى وصل الأمر إلى إطلاق شعارات حاولت التصويب على الجهتين الفاعلتين في السّاحة اللبنانيّة أكثر من غيرهما: «**لا إيرانية ولا أمريكية**».

لقد ماهت تلك المجموعات في شعار: «**الفساد احتلال**»، بين الأمرين، كامتداد لتراث حركة التحرّر التي تنظر بعين تكامليّة واحدة إلى النّضالين الوطنيّ والاجتماعيّ. فلا حلّ لأحدها من دون الآخر. بل إنَّ محاربة الاستعمار والاحتلال هو هو محاربة الفساد، ومحاربة الفساد هو هو محاربة الاحتلال؛ لأنَّ الطّبقة التّجاريّة التّابعة والحاكمة في لبنان هي نتيجة الاستعمار، وإن كان بجلدة ابن البلد، احتلال يأخذ امتيازاً خارجيّاً عند جماعات ولاءاتها للخارج وليس للبنان. إنّه احتلال أبناء البلد لأبناء البلد، احتلال طبقيّ للناس ولمستقبلهم ولحياتهم ويوميّاتهم وآمالهم وأحلامهم... إلخ، وهو ما تمّ التعبير عنه في شعار آخر يقول: «**مليون طن من الفساد وطنّ أو أقلّ من الوطن، يعطيك العافية وطز فيك**».

ج - الشّعار على المستويين الطائفيّ والمناطقيّ

تستدعي محاولة تحليل النّظام في لبنان نقطة جوهريّة لا بدّ من التوقّف مليّاً عندها، وهي النّظام الطائفيّ الذي يشكّل نقطة الارتكاز الأيديولوجيّة للبرجوازيّة الحاكمة. والنّظام الطّائفيّ يفتح إشكاليّة بارزة يتوجّب القبض عليها قبل الشّروع في الكلام، إنّها التّمييز الضّروريّ بين الطَّائفيَّة والدِّين. فالخلط بين الأمرين ليس بجديد، وهو مقصود وجزء من أيديولوجيّة السّلطة التي تتقصّد التورية من خلال تصوير المسّ بأحدها كأنَّه مسّ بالأخرى بالضّرورة. وكأنَّ الطَّائفيَّة

كممارسة سياسيّة هي نفسها الدّين كنمطٍ اعتقاديٍّ. هذه الضرورة الكامنة في جدوى التّفريق تتأتّى عن أنَّ النّظامَ في لبنان طائفيٌّ، وأنَّ الدّولة طائفية، وأنّ الطّائفيّة على خلاف الدّين ليست نموذجاً اعتقادياً بقدر ما هي نموذج سلوكي وممارسة سياسية، ومنظومة كاملة متكاملة تربط المواطن بالدولة عبر الكيانات الكبيرة التي تدعى الطوائف، ضاربةً عرض الحائط كل مفاهيم المساواة أمام القانون كأفراد في علاقة مباشرة مع الدولة ومؤسّساتها ولهم الحقوق والواجبات ذاتها. أمّا الدّين فهو نموذج اعتقاديّ، وهو الأيديولوجيّة التي كانت تهيمن في العصور الوسطى حيث كانت تلبّي حاجة الملكيّة والإقطاع،[1] وذلك على خلاف الطائفية كأيديولوجيا برجوازية تسود في النمط الرأسمالي، ومنه التابع، كما في حالة لبنان. هذا التّمييز يضع نصب عينيه البنية الاقتصاديّة التي نشأ فيها، ونمط تركيب السّلطة الذي تأسّس عليها. لذلك هي نقطة وصل وارتكاز توضّح الطريق التي يفترض السير عليها عند أيّ عمليّة مواجهة. ولأنَّ لبنان ينقسم إلى طوائف، ولأنَّه شهد حرباً أهليّة عملت على تكريس النّزوح والتموضع الديموغرافي الطّائفيّ، كانت كلّ طائفة تتركّز في المنطقة التي تشبهها، ما أسّس لكانتونات تماهي بين الإثنين، وجعل الحزب الطائفي هو السّلطة التي يسود نموذجها في منطقته.

نردف هذا التّوضيح ليتأسّس كلّ ما عداه عليه، خصوصاً أنّ البعض يحاول أن يماهي اللامركزية الإداريّة مع الطائفيّة والمذهبيّة، تحديداً عندما ننطلق من كون اللامركزية آليّة تقسيم سياسيّة وإداريّة تفرز الشّؤون الإدارية ومعاملات المواطنين كي تنتهي من كلّ الأزمات النّاتجة عن التمركز في العاصمة، كما أنَّها لبنة أساسيَّة في عملية تأسيس نظام تمثّيلي يضع النَّاخب في تماسٍّ مباشر مع ممثّله. تماسّ يسمح له أن يحاسبه مباشرة، ودون أيّة تورية أو تبرير، إمّا أن يكون خير ممثّل ومسؤول فيكافئه، وإمّا يكون شرّ ممثّل فيحجب ثقته عنه.

لقد عرفت بعض المجموعات المنتفضة هذين الأمرين معاً، عرفت أنّ الشأن الطائفي هو غير الشأن الديني، وأنّ الفصل بين الإثنين هو التأسيس الحقيقي لطرح التغيير والتأسيس للعلمانية كأيديولوجيّة تغييرية لدولة معاصرة تتأسس على الكفاءة لا الانتماء الهوّياتي الطائفي. لا بل عرف بعض المحتجين أنّ الدين شأن روحي، بينما الطائفية شأن سياسي، خصوصاً في المرحلة

(1) عامل، مهدي، **أزمة الحضارة العربيّة أم أزمة البرجوازيّات العربيّة؟**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، 1989، صفحة 62. انظر أيضاً، عامل، مهدي، **مدخل إلى نقض الفكر الطائفيّ: القضيّة الفلسطينيّة في أيديولوجية البرجوازيّة اللبنانيّة**، ص 24 – 25.

البرجوازية التي تركت نوعاً من السلطة للمؤسسات الدينية، طمعاً منها في مساعدتها على الهيمنة[1]. من هذا المنطلق الإيماني وجد البعض أنّه يستطيع تحويل الدين إلى حركة روحية يمكن أن تحشد وتساعد على الاحتجاج والتحرّر، فكتب أحدهم على حائط الكنيسة الملاصقة لمسجد الأمين في وسط بيروت: «**JESUS IS MY COMRAD، تحية للرفيق يسوع، قيامة الجمهورية الثالثة**»، انطلاقاً من أنّ المسيح كان محتجاً متمرّداً على الهيكل وتجاره، وعلى السّلطة المطلقة التي كان يتمتّع رجال الدّين بها. فالمسيحيّة نفسها حركة إصلاحيّة. كما أنّ رسالة المسيح هي نقطة تأسيس العلمانية بعد أن فصل بين السلطة الدينية والسلطة السياسيّة: «ما لقيصر لقيصر وما لله لله»،[2] و«مملكتي ليست من هذا العالم»،[3] فحرّر الدّين من الشّأن السّياسيّ اليوميّ، وحصره في الشأن الروحي، وهو بالتحديد ما قامت حركة الإصلاح الديني المسيحي وما قامت العلمانية عليه. أمّا محاولة التّأسيس التي كانت في صلب حركة الاحتجاج، فلم تنحصر في هذه القراءة، بل ذهب بعضها الآخر إلى التصويب من منطلقات ماركسيّة ترى أنّ الدّين هو السّرديّة الأساسيّة لخنوع الناس؛ لأنّه يوعدهم بجنة في حياة أخرى مؤجّلة، كما عبّر ماركس (Marx) عن ذلك في مقولته الشّهيرة: «الدّين أفيون الشّعوب». لهذا لم تتوانَ بعض الشعارات عن التعبير عن الأمر بنسخ متفاوتة، نسخ لا تبدأ بشعار: «**الله بيت الفقير**»، ولا تنتهي بشعار ماركس إنّما مع بعض التعديل: «**الدين بنبونة الشعوب، كارل ماركس جونيور**»، مروراً بالشعار الأبرز الذي حمله الطلاب العام 1968 فنسخه أحدهم على جدار في وسط بيروت بعد نحو خمسين عاماً: «**No Gods No Masters**»، والذي يرفض كل سلطة، ابتداءً من سلطة الآلهة التي تُعدّ مصدر السلطات الأخرى كافة، وتؤسّس للانقسام الاجتماعي بين سادة من ناحية، واتباع من ناحية أخرى.

والموقف لا يكون بشكل مطلق، بل يرتبط بمسار تاريخي، وبمحدّدات اجتماعيّة، فالأزمة ليست مع هذا أو ذاك بالمطلق، بل إنّ ما يؤسّس للأزمة هو طبيعة نظام الحكم وشبكة علاقات القوة السّائدة فيه. لهذا، لا بدّ من النظر إلى موقع رجال الدّين ووظيفتهم، والدّين عموماً في قلب النظام. ففي الدول العلمانية، يختلف هذا التموضع عن الدول الدينية أو الطائفيّة، كما أنّ

(1) عامل، مهدي. **أزمة الحضارة العربيّة أم أزمة البرجوازيات العربيّة؟** صفحة 36.
(2) **مرقس** 12: 17
(3) **يوحنا** 18: 36

ما يمكن قبوله كحركة مقاومة لهيمنة رجال الدين في مكان ما، ليس هو ذاته في مكان آخر (حملة تطيير العمامات في إيران خير مثال. ففي إيران تتأسّس السلطة على رجال الدين، لذلك فإنّ تطيير العمامات هناك هو مسّ مباشر بالنّظام والسلطة السياسيّة، وذلك على خلاف سلطة رجال الدين في ألمانيا أو فرنسا أو الولايات المتحدة... إلخ). لقد عبّر شعار: «**يسقط حكم اللفَّات (الله)**»، خير تعبير عن الأمر، إذ إنّ كاتبه لا يريد تحرير الناس من سطوة رجال الدين فقط، ولا يريد تحرير الدولة والنظام السياسي من تسلّطهم فحسب، بل هو يهدف من خلال نسبه هذا الشعار إلى الله، إلى تحرير الله نفسه من هذا الاحتلال الذي يمارسه رجال الدّين باسمه، وهذا قمّة التجريد والتكثيف.

يهدف التصويب على النظام الطّائفي إلى إرساء العلمانيّة، ومحاربة الفساد، وإعادة النّظر في الجدوى. فكما قلنا سابقاً، الطائفية هي المرتع والملجأ الذي يتغذّى الفساد عليه، وهي أسرع طريقة لوصول غير الكفء إلى مناصب حساسة. لذلك كان شعار: «**ما بدي وزير/ة طاقة من طايفتي بدي طاقة #علمانية #ديموقراطية #عدالة_اجتماعية**»، خير تعبير عن هذا المأزق، إذ المطلوب في الدولة المتخيّلة ليس هويّة الوزير، بل ما يمكن أن يقدّمه، وما يجب أن يعمل على تأمينه. ليس المطلوب الشّخصانيّة وتكثيف الهويّات الطّائفيّة، بل المطلوب الخدمات التي يدفع المواطن ثمنها ولا يحصل عليها.

لقد تلازم الطرح والمواجهة على المستوى الشّعبيّ العربيّ، مع مواجهة على مستوى آخر، هو مستوى الانقسام الأفقيّ في المجتمع اللبنانيّ، وقد توسّع ليطال المناطق كافّة. عبّر المحتجّون عن أمر التّضامن في المراحل الأولى من عمر الانتفاضة كلّ على طريقته، فرأينا في أوّل يومين كيف تمّ الهجوم على بعض مكاتب نواب ومسؤولي الثنائي الشيعي في الجنوب، وكانت الفرحة تعمّ مختلف الساحات جرّاء هذه الأخبار. كما لمسنا كيف هيمنت التحيات المتبادلة على الخطاب العابر فوق المحتجين من النبطية (الشّيعيّة) والمحتجين في طرابلس (السّنيّة) كما في شعار: «**طرابلس نبطية**»، وغيرها من شعارات أعادت الانقسام إلى طابعه الأفقيّ الشّعبيّ وليس العموديّ السّلطويّ، خصوصاً بعد سنوات من هيمنة انقسامات سلطويّة على رأسها 8 و14 آذار بعد اغتيال الحريري، ناهيك عن الانقسامات الطّائفيّة والمناطقيّة التي سادت إبّان الحرب الأهلية وما زالت حتى اليوم... إلخ.

تماهى المحتجّون في حركتهم هذه مع مناطقهم، فرفعوا شعارات خاصة بها، كما رفعوا

شعارات عامة تطال لبنان وتحمل في طيّاتها تكثيفاً جديداً لهويّة وطنيّة جامعة بديلة تعبّر عن رفاقهم المحتجّين، وتتكامل مع مطالبهم أيضاً، وتعبّر عن إعادة امتلاكهم المكان: «**BYE BITCH We own the country**»، وتعبّر فوق الوقت نفسه عن وجعهم نفسه، كما عبّر شعار تم ترديده في طرابلس ضدّ رئيس الوزراء نجيب ميقاتي: «**معلمي معلمي معلمي أنت فاسد على علمي**»، و: «**51% من الثورة لعيونك**» (في إشارة إلى ما تمارسه رندة بري زوجة رئيس مجلس النواب ورئيس حركة أمل نبيه بري من استملاك المشاريع والأراضي في الجنوب، وهو السلوك نفسه الذي تعتمده الزعامات والقوى المهيمنة في المناطق)، لكنّه كان يحمل في طيّاته إمكانية التصويب على مجمل الزعامات الأخرى من رئيس مجلس النوّاب نبيه بري إلى الوزير وليد جنبلاط إلى قائد القوات اللّبنانيّة سمير جعجع، وإلى الوزير جبران باسيل، وإلى الرئيسين السّابقين سعد الحريري وفؤاد السنيورة، وصولاً إلى زعيم الزعامات ونقطة تكثيفها أي أمين عام «حزب الله» حسن نصرالله. فبرأي المحتجّين الفاسد واحد، بمعزل عن فساده المباشر أو تغطيته على الفاسدين والمدافعة عنهم، هو واحد من ضمن مجموعة فاسدين متحلّقين حول بعضهم البعض.

لقد تعمّم التماهي بين المحتجّين ومناطق احتجاجهم، كشعارات: «**بيروت حكت**»، و: «**بيروت إلنا**»، و: «**OUR Art Our spaces Our Places**»، بهدف محاولة إعادة كتابة تاريخ جديد للمكان يتماهى مع تاريخ سكّانه ونشاطيّتهم، وكيفيّة إعادة تعريفه وماهيّة وظيفته، المكان بوصفه واحة للناس ونشاطاتهم في مساحات ومربّعات سكنية وأمنية باتت مهجورة أو مقفلة. شعارات رافضة أن يكون المكان إلا للنقاش والتواصل للتداول في المشاكل، وليس كما أصبحت بيروت العاصمة من دون أي حياة بعد أن فصل مشروع «سوليدير»[1] بين وسط بيروت وناسها، وجعلها مجرّد مكان للعمل وليس للعيش والحياة وتكديس الذّكريات. فبيروت سوليدير كانت الحياة تنتهي فيها عند إغلاق الشركات أبوابها، باستثناء المراحل السّابقة التي كانت مكاناً سياحيّاً يعجّ بالمقاهي والملاهي والمتاجر من دون أن يعجّ بسكانه وناسه وأهله. أذكر جيداً ذلك الحديث الذي دار بيني وبين موظف في أحد متاجر القهوة في بيروت، حين كنت أحاول الاستفسار عن نسبة المبيع، وما مدى تأثير الانتفاضة السّلبيّ عليه. فما كان منه إلّا أن أجابني:

(1) **سوليدير**: الشركة اللبنانية لتطوير وإعادة إعمار وتطوير وسط بيروت التجاري، أنشأها مجلس الإنماء والإعمار سنة1994، وهي رأس حربة في مشروع رئيس الوزراء الأسبق رفيق الحريري.

كنّا نغلق أبوابنا عند السّاعة الخامسة عصراً؛ لأنّ الناس لم تكن تزور وسط بيروت. لقد كان معظم عملنا يتمحور حول الموظّفين. أمّا اليوم مع الانتفاضة، فبتنا نتأخّر أكثر من ذلك نظراً لتضاعف حركة المبيع.

هكذا إذاً، كانت الانتفاضة تسطّر إعادة تعيين الانقسام المجتمعيّ داخل لبنان، قبل أن تتمكن قوى النّظام من إعادة الطّابة إلى ملعبها والالتفاف على المحتجين، وتقسيمهم، عبر تعيين حكومة الصف الثاني أو الثّالث أو الرّابع (حكومة حسّان دياب). فباتت هذه الحكومة في قلب المواجهة كمتراس يختبئ صنّاع القرار خلفه، بينما هي كانت تعمل على تكريس الانهيار وامتصاص الغضب، قبل أن يسارع صنّاع القرار بالتخلّي عنها عندما شعروا أنّهم ليسوا بحاجة إليها عقب انفجار المرفأ الذي دمَّر نصف العاصمة بيروت، وشرّدَ ما تبقّى من ناسها. فمع كلّ مفصل من هذه المفاصل، ومع كلّ حدث، كان يتكرّس نوعاً من الانقسام داخل جماعات الاحتجاج، انقسام لم يكن يؤدّي إلى التّداعي وفرط القدرة على الحشد فحسب، بل وصل حدّ الضّمور الكامل الذي ساعدت في إرسائه الإجراءات التي اتّخذتها الحكومة والقاضية بحظر النّاس خلال مرحلة انتشار فيروس «كورونا».

د - الشّعار على مستوى منظّمات المجتمع المدني والمنظمات غير الحكوميّة

دارت رحى أبرز المواجهات داخل الحركة الاحتجاجيّة بين منظّمات المجتمع المدنيّ والمنظّمات غير الحكومية من جهة، والمجموعات الراديكاليّة السياسيّة والتقاطعيّة من جهة أخرى. فأتت تعبيراً مكثّفاً عن صراع بين توجّهين بأقلّ الأحوال. فبينما انصبَّ طموح المجموعات الرّاديكاليّة على التغيير الكلي للنّظام السّياسيّ والتّغيير الثّوريّ للمجتمع، على منوال الحركات الاجتماعيّة القديمة والجذريّة التي صوّبت على بنية النّظام القائم بهدف إعادة تأسيسه من خلال التّغيير الاجتماعيّ الجذريّ والصّراع السّياسيّ مع قواه المهيمنة، كانت المنظّمات غير الحكوميّة ومنظّمات المجتمع المدنيّ تعمل على مشاريع التّحديث والتنمية، وتقارب المجتمع بقضايا جزئيّة وفرعيّة تصبّ غالباً في الشكل الإصلاحيّ للنّظام، وتأخذ أبعاداً هوياتيّة ضيّقة في معظم الأحيان.

انعكسَ هذا الصّراع على مختلف جدران وسط بيروت، وغيرها من المناطق، ووجد مجال تغذية ملائماً في خطابات السّلطة، ولا سيّما القوى التي تدور في فلك «حزب الله»، والتزمت التّصويب على الاحتجاج من ناحية زعمها أنّه يحمل أجندات خارجية، وتكرارها الهجوم المملّ على تلك المنظّمات. فكُتِب عدد كبير من الشعارات التي كانت تؤكّد الاختلاف حدّ التصادم والحرب المفتوحة بين التّوجهين داخل الانتفاضة، وتشير بشكلٍ من الأشكال، إلى أنّ إمكانيّة التفاهم بين المجموعات مستبعدة، ولن تصل إلى نتيجة، وبأنّ الاحتجاج نفسه سيقف عند حدٍّ معيّنٍ وسينفجر من داخله.

حصلت لحظة تفجير المجموعات عند إقرار الحكومة تاريخ إجراء الانتخابات النيابيّة في العام 2022. يومها تباينت وجهات النّظر بين المجموعات المحتجّة، وصولاً حدّ الشّرخ والطلاق. فمنها من عدّ المشاركة في الانتخابات كاستحقاق سياسيٍّ أمراً ضروريّاً، ومنها من رأى أنّها فرصة مؤاتية للظهور والالتحاق بالنظام وتحقيق بعض المصالح الشخصية، ومنها من كان أكثر راديكالية، فكانت وجهة نظره تتمحور حول عدم جدوى المشاركة مع القتلة، ومع الذين يتحكّمون بالقانون الانتخابي، ومع من يمتلكون السلاح والإعلام والقدرات الفائقة لتجيير الأصوات ومصادرتها لصالحهم. ناهيك عن استحالة خوض الانتخابات ديمقراطيّاً مع مجموعة صاغت القانون الانتخابي على قياسها، وهي مسؤولة مباشرةً أم غير مباشرة، عن انفجار مرفأ بيروت، كما أنّها ستكون مسؤولة لاحقاً عن تطيير التحقيق المتعلّق بانفجار المرفأ، وحماية كل من تطالهم أصابع الاتهام، كما جرى في كل الجرائم السابقة.

فمن شعار: «**يسقط البروبوزال Proposal**» (عرض بحثي يتقدم إلى المنظمة غير الحكومية، وينال الموافقة والتمويل)، إلى شعار: «**يسقط المونيتور Monitor**»، وصولاً إلى شعار: «**يسقط الـ Politically Correct**» (**الصوابية السياسية**) تلك التي تحرص المنظمات غير الحكومية والهوياتيّة على مراعاة حساسياتها، كانت المواجهة والخلافات بين جماعات التغيير تستعر، لتعلن عن مأزق سيواجه، عاجلاً أم آجلاً، مصير حركة الاحتجاج. فهذا الاختلاف كان يؤسّس إلى استحالة إمكانية التوحّد في جبهة سياسية واحدة، ولو بمشروع الحد الأدنى. إذ لا مجال للمواءمة بين التغيير السياسي والاجتماعي الثوري مع التغيير على المستوى الجزئي القانوني الحقوقي ذي الطابع الهوياتي، والذي لا يخدم إلّا النظام القائم.

هذه وغيرها الكثير من الشعارات، كانت تعلن عن تصورات مفتوحة للصراع، وتؤكد فرضية البحث وهي أنّ الانتفاضة كانت انتفاضات، وأنّ الاحتجاج احتجاجات، وأنّ المطالب متعدّدة وليست متكاملة وواحدة، وصولاً إلى تصويره احتجاجاً على الاحتجاج نفسه؛ لأنّ كميّة الخلافات والرّؤى المتضاربة لم تكن تنظر إلى المفاهيم بطريقة واحدة. فالخلفيّة التي ينطلق المحتجّون منها مختلفة تماماً؛ أحدهم يرى أنّ هناك إمكانيّة للتحسين والتغيير من داخل بنية النظام، والآخر يرى أن لا إمكانية لهذه الطروحات؛ لأنَّ المشكلة هي بالأساس في الذهنية، وفي النّظام الذي ينتج ويعيد إنتاج الأزمات والطبقة الحاكمة النّاهبة التي أوصلت البلاد إلى حالتها الراهنة، بعضهم يرى أنّ المواجهة هي مع النّظام وقواه ككل، وبعضهم يرى في حركة الاحتجاج مصدراً للتّمويل وتحصيل بعض المطالب والحقوق والإصلاحات ودبّ الحياة في النظام بالتالي.

لقد كان الصّراع بالنسبة إلى منظمات المجتمع المدني على مستوى فوقي، وكأنَّ المشكلة هي في استبدال الأشخاص، في حين كانت ترى الراديكاليّة أنَّ الصراع أعمق بكثير، هو صراع اجتماعي، صراع على مصنع ومكامن قوة النظام وشبكات علاقاته، صراعاً طبقياً لا بدّ أن يمسّ بنية النظام ومرتكزاته خصوصاً الاقتصادية منها بعد تلاشي المداميك والأسس التي لطالما قام عليها، وكانت تعطيه النّفس، وتدرّ وتغدق عليه الأموال والمنح والودائع العربية (انهيار المصارف، والمستشفيات، والمدارس والجامعات، والسياحة، والمرفأ بعد الانفجار...). ولأنَّ المسّ طال هذه البنى، ولأنَّ الانهيار هيمن عليها وحوَّلها إلى مجرّد هياكل عظميّة لا حياة فيها ولا ثقة بها، وكشف زيفها، لا بدّ للتّغيير من العمل على إعادة قولبتها، والتأسيس لنظامٍ لا يكون على حساب الفقراء وذوي الدّخل المحدود، وعبّرت عنه شعارات: «**من سيدفع ثمن فشل السلطة والمصارف**»، و: «**حزب المنقوشة**»، و: «**أحلام بسيطة بقبر الفقر عم تندفن**»، و: «**كلنا متضررين وكلكم مسؤولين**».

إلّا أنّه، وللأمانة العلمية، يمكن القول إنّ المجموعات الجذريّة كذلك لم تكن تمتلك أيّ مشروع، أو تصوّر متكامل بديل بدورها، كما أنّها لم تضع أيّ تصوّر لنظامٍ اقتصاديٍّ مختلفٍ عن الاقتصاد الليبراليّ الحرّ، باستثناء بعض الشّعارات التي رُفعت والتي طالبت بالاشتراكيّة والتّأميم.

عند هذه النقطة انتقل الصراع بين المجموعات المحتجّة إلى مستويات أخرى تمثّلت في شعارات أعنف، خصوصاً في «ليلة المصارف» (ليلة تحطيم المصارف في شارع الحمرا في 14 كانون الثاني (يناير) 2020)، ولاحقاً التحرّكات أمام المصرف المركزي في شارع الحمرا والتي

وصلت إلى الإعلان عن العداء التامّ للقطاع الخاصّ في شعار: «**يسقط القطاع الخاص**»، بما يعبّر عن القيم التي تحملها القراءات الاشتراكيّة التي تقطع مع النظام وشكل السّلطة البرجوازيّة التي تتحالف مع المصارف، كما نصَّ شعار: «**الأمن حامي البنوك**».

وبمعزل عن راهنيّة وإمكانات أو استحالات مثل هذا الطّرح اليوم، وهي لا تندرج في مجال القراءة والبحث، إلّا أنّ هذا التوجّه، ولو حملته جماعة صغيرة نسبياً من أعداد المحتجّين، يبقى جزءاً من صراع مرير حكم حركة الاحتجاج، وانتقل لاحقاً إلى مستوى أرفع من المواجهة ومن الانقسام، مستوى ساهم في الوصول إلى حالة الاهتراء والشلل، وعدم إمكانيّة التوافق على صيغة وعلى أيّ مشروع، ولذلك كُتب الشعار: «**يسقط شللنا**».

هذا دون أن ننسى الهتافات الأساس التي حملتها المجموعات الراديكاليّة، وتردّدت في الساحات والشوارع: «**هيدا الوطن للعمال، تسقط سلطة رأس المال**»، و: «**الاشتراكية هي الحل، تسقط رأس المال**» و: «**تأميم المصارف**» و: «**بدنا نحرق قصوركن**»، و: «**ثورة يسقط حكم المصرف**»، و: «**CHILE 2019# NO ERA DEPRESSION ERA CAPITALISMO**» (لم يكن كساداً، كانت رأسمالية)، و: «**بدنا نسقط عهد العرص كرمالك يا كارل ماركس**»، وهذه قضيّة أخرى تأخذ أبعاداً سجاليّة على مستوى إمكانيّة الطرح، وتعود بالأساس إلى اختلاف مفهوم العامل نفسه بين اليوم وبين القرون الممتدّة من الثامن عشر إلى منتصف القرن العشرين. ناهيك عن أنّ لبنان يحتاج إلى تحليل معمّق لمصطلح العمّال ومفهومه، وللفئات الاجتماعيّة التي يعبّر عنها ويحويها، بالتزامن مع غياب المصانع، وتحفيز الدّولة ذهنيّة البرجوازيّة الصغيرة، ولا سيّما أنَّ الصراع يتشكّل اليوم بين أقلية تستأثر بكلّ مقوّمات الدّولة وثرواتها، وأكثريّة ساحقة تنتمي إلى ما تبقّى من طبقة وسطى تنهار وشرائح أكثر فقراً، وتمتلك الطّبقة الحاكمة كلّ إمكانيّة لتشتيتها، في ظلّ الهيمنة على النقابات، وفي ظلّ تكريس الخطاب الطائفيّ والمذهبيّ الذي يشرذمها... إلخ.

الكلام أعلاه لا يحاول تحميل المسؤولية لأيّ طرف من الأطراف، بل هو محاولة وصفية تبغي وضع الأمور في نصابها، وتؤكّد أنَّ الصراع كان في جزء منه، شخصانيّاً، لكن في أجزاء أخرى كثيرة، كان نابعاً من اختلافات تأسيسيّة أيديولوجيّة.

هـ - الشّعار على المستوى النسوي

يمكن الجزم بأنّ «البلوك» النسويّ كان الأنشط في حركة الاحتجاج في انتفاضة 17 تشرين؛ فكنّ في الصفوف الأمامية، واشتبكنَ مع القوى الأمنيّة، كما شكّلنَ تلك السّلسلة البشرية في الليلة الأولى، والتي عملت على حماية التظاهرة التي انطلقت من ساحة الشهداء إلى قلب شارع الحمرا. من دون نسيان الركلة الأولى في الليلة الأولى التي وجهتها الناشطة «ملك عليوي» لمرافق الوزير أكرم شهيب، وتم اعتمادها صورة طبع عليها كلمة: «**عليهم**»؟

المحتجّات كنّ الأكثر تنظيماً على الرّغم من التّمايزات بينهنّ. وقد دعت الحركات النّسويّة، بمعزل عن رؤيتها وتطلّعاتها ومجموعة الخلافات بينها، إلى عدّة تحرّكات كانت جزءاً تأسيسيّاً مكوّناً من مجمل الحركة الاحتجاجيّة. ففي الانتفاضة، كما في الحركات الاحتجاجيّة السابقة، انتزعت المرأة اللبنانيّة حقّها في الانتقال من الهامش المفروض عليها في مجتمع ذكوريّ أبوي، إلى قلب الحدث، بعد أن باتت حركتها غير مكتفية بطلب المساواة في القانون، بل بات نضالها منصبّاً على «معرفة وإدراك أدوات النظام الأبويّ، وكيف تعمل هذه الأدوات على إحداث شرخٍ متزايدٍ بين مختلف قوى المجتمع، وهي تقاوم هذه القوى. وليست محاربة التمييز القائم على النوع الاجتماعي هدفها الوحيد، إنّما أيضاً، التمييز القائم على اللون والعرق والتوجهات الجنسيّة، أي التمييز بأشكاله كافة»؛[1] فالمحتجّات حشدنَ إلى تظاهرة الأمهات التي انطلقت من عين الرمانة إلى الشياح، أي خط التماس والاشتباك الطائفيّ الأبرز في الحرب الأهلية. وهنَّ حشدنَ إلى تظاهرة تجوّل في شوارع «الخندق الغميق»، أي المنطقة التي يهيمن أحزاب الثّنائيّ الشّيعيّ عليها (حركة أمل وحزب الله)، وانطلقت منها حملات الاعتداء على المحتجّين والمحتجّات في وسط بيروت. كما أنّ البلوكات النّسويّة هي التي دعت إلى التظاهرة التي انطلقت من المتحف الوطني إلى ساحة رياض الصلح تحت شعارين: «**ثورتنا نسوية**»، و: «**طالعة تسقّط نظام**»، وكثير غيرها من التحرّكات في صور وطرابلس، بالإضافة إلى المشاركة النّسائيّة الفاعلة في قطع الطّرقات، وفي المواجهات مع القوى الأمنية.

يؤكّد كلّ ما سبق، أنّ المرأة اللبنانيّة كانت رأس حربة لا تتوانى عن الخرز والاختراق والاشتباك

---

(1) دبس، يارا، **انتفاضة لبنان نسوية، مجلة بدايات**، عدد 26، 2020، بيروت، تاريخ الزيارة: 25\ 2\ 2024، متوفر: انتفاضة لبنان النسويّة | بِدَايَات (bidayatmag.com)

في المربعات الأمنيّة، وفي خطوط التماس السّابقة، وفي المناطق المغلقة الأكثر خطورة تماماً كما أيّ متضرّر أو متضرّرة من النظام.

إنَّ وضع النّساء في لبنان على المستوى الحقوقيّ، يقارب وضع النّساء في مجمل المنطقة العربيّة، مع فوارق نسبيّة في ظلّ أنظمة ذكوريّة زعماتيّة برجوازيّة تابعة تحمل اسم الدّيمقراطية أكثر ممّا تحمل مضمونها الذي يزعم المساواة بين الأفراد بمعزل عن الجنس والنوع ولون البشرة.... إنّ المركزيّة التي لا تني تظهر في مفاصل ممارسة السياسة وعملية اتخاذ القرار، لطالما انعكست في مجالس نيابيّة ووزاريّة لم يكن التّمثيل النّسائيّ فيها يتخطّى عدداً قليلاً نسبة إلى حجم تلك المجالس وحجم عدد النساء في المجتمع، بالإضافة إلى القوانين الذكوريّة في الأحوال الشّخصيّة، ومصادرة حقّ المرأة اللبنانيّة في منح الجنسيّة لأولادها والتي اتّخذت طابعاً طائفيّاً وتلبّست لبوساً ديموغرافيّاً، ناهيك عن المطالبة بتجريم التحرّش، ووقف العنف الاجتماعيّ والعائلي الممارس ضدهنّ، بالإضافة إلى الاحتجاجات التي شهدتها السّاحة الشّيعيّة لناحية انتزاع حقّ المرأة بالحضانة والتي ترفضه المحكمة الجعفريّة و«المجلس الإسلامي الشيعي الأعلى» (ورأس حربتها نادين جوني التي لاقت حتفها قبل أيام على انطلاق شرارات المواجهة) رافعةً شعار: «**الفساد الفساد جوا جوا العمامات**». كلّها حتّمت أن تكون الحركات النسائية جزءاً لا يتجزّأ من حركة الاحتجاج، لا بل الجزء الأقوى فيه، نظراً إلى القوانين المرعيّة التي تمارس التسلّط على النّساء بأشكال مختلفة لمجرّد كونهنّ نساء، ونظراً إلى السّياسات الاقتصاديّة، وإلى تمركز رأس المال والسّياسات النيوليبراليّة في أيدي قلّة قليلة على حساب مجمل اللّبنانيين بمعزل عن جنسهم. أي إنّ النساء كنَّ يتلقين هجوماً مضاعفاً؛ مرّة لكون أغلبيتهنّ السّاحقة جزءاً من شعب مسحوق، ومرّة لكونهنّ نساء في دولة وقوانين وثقافة وعلاقات قوّة ذكوريّة تسحقهنّ، ففي حين يواجه الرّجال «بطشَ السّلطة الأمنيّة، تواجه النّساء، بالإضافة إلى هذا البطش، تعليقات رجال الدّين والإعلام. وتوضّع النّساء أيضاً أمام اختباراتٍ تتعلّق بمظهرهنّ وطريقة تصرّفهنّ والعبارات التي ينطقنَ بها».[1]

فمن شعار: «**الثّورة امرأة**»، مروراً بشعاري: «**المرأة اللّبنانيّة تعطي الجنسيّة لأولادها**»، و: «**ما فيي احمل جنسية أمي بس فيي دافع عن ثورتها**»، وصولاً إلى الشّعار الأكثر راديكاليّة في

(1) م. ن،

كونيّته الذي ينصّ على أن: «**المستقبل أنثى**»، بالإضافة إلى الشّعارات الرّافضة لنظام الكفالة المجحف وغير الإنسانيّ بحقّ العاملات الأجنبيّات، كانت الحركة النّسويّة في لبنان خلال كلّ مدّة الاحتجاج، كما الحركات النّسويّة في العالم، تؤكّد المؤكّد، وتمارس من ناحيتها، دورين بأقلّ الأحوال:

- دور أوّل يريد، وعلى اختلاف منطلقاته، انتزاع حقوق النساء في مختلف القضايا التي تخصهّن، خصوصاً لناحية المساواة في القوانين.

- وكانت تصبّ بعضهنّ، من ناحية ثانية، بالعمل على التّغيير الرّاديكاليّ من خلال مواجهة تقاطعية مفتوحة مع النّظام، كغيرها من الجماعات التي تحمل كلّ منهما مجموعة مطالب من نظام ذكوري ميليشياوي يفهم لغة القوة والسلب والتهديد والوعيد، ويشرّع ويدافع عن الرصاص في مقابل حرية إبداء الرأي، وتصفية كلّ المعارضين، ويمعن في استغلال النّساء والرّجال معاً.

كانت الحركة النّسائيّة تطالب بتشريع القوانين التي تؤكّد على الحريّة في الجسد كما نصّ شعار: «**I WISH MY UTERUS SHOT BULLTES THE GOVERNMENT WOULD REGULATE IT**»، بالإضافة إلى شعارات: «**FREE YOUR PUSSY: DIRTY AS YOUR POLITICS**»، و: «**كسّي مش مسبّة**»، و: «**البظر تاج راسك**»، خصوصاً أنَّ الهيمنة على الجسد جزءٌ لا يتجزأ من آليّة التسلّط في نظام الهيمنة، كيف بالحريّ عندما يكون من منطلقات ذكوريّة تميّز بين الرّجال والنّساء حتى على المستوى هذا؟

لقد رأت المجموعات النّسويّة التقاطعيّة أنّ المواجهة التي تخوضها، لا تقف على مستوى انتزاع الحقوق فحسب، بل كانت تجد أنّها جزءٌ لا يتجزّأ من حركة التغيير على مستوى النظام، ما استدعى أن تعلنَ تموضعها التام في مواجهة النظام والطبقة الحاكمة على مستويات مختلفة كالتي كرّرناها أعلاه، وعلى مستوى التّركيبة الطبقيّة للنّظام. فأتى شعار: «**EAT MY PUSSY AND THE RICH**» كخلاصة التّعبير عنها، إذ إنّ التهام الأغنياء هو هو التهام النّظام الطّبقيّ القائم، وهو هو تحقيق الرّغبة المتأتّية عن تلقّي الجنس الفموي؛ لأنّ النظام في لبنان يخدم الأغنياء بوصفه يشكلّ القاعدة الحقيقيّة للطبقة الحاكمة، ولعلاقاتها، ولنظام المصالح فيها، وصفقاتها، وفسادها، ونموذجها الاستهلاكي الذي يشيّئ ويسلّع كل شيء وعلى رأسه أجساد النساء.

هنا لا يغيب عن البال أنّ النظام الطائفي نتيجته الحتمية هي الفساد المعمَّم؛ لأنّ الفساد

هو شبكة العلاقات والمصالح التي تتيح للنظام البقاء. فالطبقة الحاكمة تعمل على تأبيد الفساد من خلال العمل على حماية الفاسدين والمفسدين وفقاً لهويّاتهم والانتماءات الطّائفيّة، وكم من زعيم أو مسؤول أو موظّف تمّت حمايته من هذه البوابة؟ وكم من مسؤول أو زعيم أو موظّف تمتّ حمايتهم لأنّ الطائفة الأخرى دافعت عن الفاسد فيها، من بوابة أنّ المحاسبة في ظلّ علاقات القوة والنظام السّائد تطال هويّة الفاسد والجماعة التي ينتمي إليها ولا تطاله شخصيّاً؟ هذا النّظام الفاسد الذي يتعمّم الفساد فيه، هو أسوأ أنواع الدّيكتاتوريّة في ظلّ توافقيّة طائفيّة تؤسّس لما يعيق أي عمل قانونيّ ودستوريّ، على قاعدة أنّ الفساد هو الممارسة الطبيعيّة، وأنّ غير الفاسدين هم دائماً في دائرة المحاربة والاستهداف؛ لأنّهم المولجون بالكشف عن الفساد وشبكاته، كما حدث تماماً مع المحقّق العدليّ في جريمة تفجير المرفأ أي القاضي طارق البيطار.

إن الربط بين فسادية النظام والحركة النسوية لا يأتي اعتباطيّاً، بل لأنّ الجريمة التي تُرتكب يتم التعامل معها بشكل متفاوت بين النساء والرجال أيضاً. فالنساء دائماً في دائرة الاستهداف المضاعف، وهنّ اللّواتي يكون استهدافهنّ مكثّفاً إن ارتبط اسمهنّ بأيّ نوعٍ من أنواع الارتكابات، لأنّ المجتمعات الذكورية لا تحارب الفاسدة من ناحية الفساد الذي ارتكبته حصراً، ولا من ناحية انتمائها الطّائفيّ، بل إنّ بوّابة التّغطية على أي جريمة يكون بالتّصويب عليها من بوّابة تحويلها إلى المسّ بالسمعة «والشرف» قبل أي تهمة أخرى. فهذه هي البوابة الأكثر وثوقاً لتشويه السمعة، وللاستبعاد من الدائرة السياسية في البنى البطريركية، قبل أن تصبح الدائرة السياسية نفسها في مجال الاستبعاد.

تقول الأدبيات اليسارية، وتلك الإنسانويّة، إنّ المدى الحضاري في المجتمعات يتمّ قياسه نسبةً إلى وضع المرأة الاجتماعي والسياسي فيه. ومن هذا الباب يمكن الاستفاضة بالكلام على نوعية النّظام اللبناني ومدى كارثيته، كما يمكن التعميم على بقية الأنظمة العربية من الباب ذاته. لكن، وعلى المنوال ذاته الذي يمكن قياس مدى تناقض الجماعات في حركة الاحتجاج عليه، يمكن أيضاً دراسة هذه التناقضية في المجموعات النسوية ذاتها، فليست كلها على قلب واحد ورؤى واحدة. إذ هناك الجماعات التي تدرك أن لا مجال أمام الإصلاح في ظل نظام بطريركي، وأنّ الدولة في حدّ ذاتها بنية تسلطيّة بطريركية، وبالتالي لا يمكن تحرّر النساء إلا بالتحرر من الدولة.

تكمن، على النقيض من هذه، الجماعات النسوية التي ترى أنّ هناك إمكانية للتغييرات الجزئية وللإصلاح في القوانين، وفي وضع المرأة بالتالي، من منطلقات هوياتية تدريجية، بحيث تصبح آلية العمل على تحسين القوانين، وإصلاحها، هي البوابة الأكثر جدوى في كل هذه المواجهات المفتوحة. والأخيرة تنقسم أيضاً، فمنهن من لا تبحث عن حلول جذرية لناحية تغيير قوانين الأحوال الشخصية، والذهاب نحو قوانين مدنية خالصة، بل مجرد الإصلاح في تفاصيل قانونية جزئية سواء لناحية انتزاع الحق بالحضانة، أو المناصفة بالتمثيل السياسي، وغيرها من قضايا لا تمسّ جوهر النظام بقدر ما تحاول فرض تحسينات فيه، على منوال عمل المنظمات غير الحكومية. ومن ناحية ثانية، هناك الجماعات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنضال بهدف تغيير طبيعة الدولة الطائفية البطريركية وشكلها، فتصرّ على قوانين مدنية ملزمة للأحوال الشخصية، قوانين تضرب البنية الذكورية من ناحية، وتضرب التسلطية الدينية الوصية على النساء وأجسادهنّ لصالح الذكور من ناحية ثانية. إنّ المدخل المنطقيّ لهذا النوع من النضال، هو بالعمل على تحقيق حركة علمنة شاملة للمجتمع والدّولة على حدّ سواء، علمنة تفتح الطريق أمام المساواة التامّة التي تحمي النّساء، وتحمي حريّة الاختيار، وتساوي بين المواطنين، كما تطيح طبيعة القوانين التّمييزيّة من أساسها.

هذا الطريق يبوّب لتيار بدأ ينتقل بأبعاده الاحتجاجيّة إلى الواجهة، والقصد هو الجماعات التي تحمل قضايا الحريّات والتوجّهات الجنسيّة بوصفها تعبّر عن مجموعة حقوق لا بدّ من أن تجد طريقها إلى دائرة النور، وهذا يستحيل تأسيسه في ظلّ منظومة التّشريعات الدّينيّة والطّائفية، بل لا بدّ من معالجته بالذهاب إلى طرح العلمنة الشاملة. تتوافق هذه المجموعات التقاطعية مع الطروحات الراديكاليّة المضادّة للنّظام الذكوريّ بكليّته، من ناحية التشريعات والقراءات الدينيّة التي تصادر ما هو «طبيعي» وما هو «غير طبيعي» أو «شاذ»، وفق معاييرها، وتفرضه على المجتمع بالقوة والعنف، سواء على المجموعات النسويّة، أو على غيرها من طروحات ثوريّة ترى أن أية إمكانية للتغيير لا يمكن أن تخرج عن مواجهة الجوهر الاقتصادي للنظام، وبالتالي جوهره الأيديولوجي أيضاً.

و - الشّعار على مستوى الحريّات والحقوق الجنسيّة

يلحظ ممّا سبق، أن بوابة الحصول على الحقوق الكاملة والشاملة للجماعات التي تطرح عناوين الحريات والحقوق الجنسية، وحقوق مجتمع «الميم عين»،[1] كما غيرها من المطالب، لا بدّ من أن تواجه على المستوى الأيديولوجي للنظام، أي المواجهة مع النظام الطائفي والبطريركي وتشريعاته نفسها، وذلك بعد حمل لواء العلمنة الشاملة للدولة بوصفها حيادية وعلى مسافة واحدة من الجميع، وتعترف بالحقّ والاعتقاد والميول والتوجهات وممارسة الحريات، مهما كانت، ولا تتعارض ولا تقمع حريات وتوجهات الآخرين بقدر ما تعمل على حمايتها وتأمينها. من هذا الباب أيضاً، قد يعتقد البعض أنّ لبنان أكثر انفتاحاً من غيره من البلدان العربية مع مجتمع «الميم عين»، إلا أنّ الشواهد تؤكّد غير ذلك، إذ إنّ الممارسة التّمييزية في لبنان مرتفعة ضد المثليين والمثليات والعابرين والعابرات، والكويريين والكويريات...، على الرغم من أنّ النِّسب تزيد أو تنقص وفقاً للثقافات والمناطق والقوى التي تهيمن عليها. فعلى سبيل المثال، تُلاحظ بعض الدراسات أن منطقة جبل لبنان أكثر تقبّلاً لمجتمع «الميم عين» نسبةً لبقية المناطق، كما أنّ هناك تفاوتاً نسبياً في التقبّل بين أحياء العاصمة بيروت.[2]

---

(1) «**ميم عين**»: مصطلح يقصد به مجتمع المثليين والمثليات، ومزدوجي ومزدوجات الميل الجنسي، وعابري وعابرات الجندر، ومزدوجي ومزدوجات الجنس، واللاجنسيين واللاجنسيات والكويريين والكويريات.
- **كوير**: يضم من لا تتوافق هويته الجندرية مع المعايير الثنائية الجندرية.
- **رجل عابر**: الفرد الذي يعرف بأنه رجل وتم تعيينه أنثى عند الولادة.
- **امرأة عابرة**: الفرد التي تعرف بأنها امرأة وتم تعيينها على أنها ذكر عند الولادة.
- **لا جنسي**: يشير إلى الشخص الذي ليس له انجذاب جنسي.
- **مثلي ومثلية**: التوجه الجنسي الذي يشير إلى الرجال والنساء الذين لديهم ولديهن القدرة على الانجذاب العاطفي أو الجنسي أو كليهما إلى الرجال الآخرين والنساء الأخريات.
- **مزدوجو ومزدوجات الجنس**: التوجه الجنسي الذي يشير إلى الرجال والنساء الذين لديهم ولديهن القدرة على الانجذاب العاطفي أو الجنسي أو كليهما إلى أفراد من أكثر من جندر واحد.
التعريفات مأخوذة من: سليم، علي. تقييم المشاركة السياسية لأفراد مجتمع الميم-ع في لبنان، تحرير يمنى مخلوف، صادر عن منظمة حلم، صفحة 3

(2) حسون، ألما، **مجتمع الميم في لبنان: تقرير جديد يظهر مدى تضرره بعد ثلاث أزمات لم ينته تأثيرها**، BBC NEWS عربي، 24 يونيو\حزيران 21، تاريخ الزيارة: 27\ 4\ 24، متوفر:
مجتمع الميم في لبنان: تقرير جديد يظهر مدى تضرره بعد ثلاث أزمات لم ينته تأثيرها - BBC News عربي

والعلمانية، من هذا الباب، ليست محاولة فرض نمط معيّن على الناس، كما تحاول الأحزاب والجماعات الطائفية تصويرها بهدف استهدافها، بل هي نظام وثقافة تعترف وتحمي الاختيار والحقّ والتوجه مهما كان مختلفاً، انطلاقاً من القاعدة اللامركزية. هذا التشويه المقصود للعلمنة لا يأتي من فراغ، بل من نزوع سلطوي مركزي بطريركي؛ لأنّ الإطاحة بالنظام الطائفي وشبكة العلاقات السلطوية، وتوزّع القوى التي تعمل على تقسيم الجماعات غير المستفيدة من النظام، يخدم أولاً الفساد، كما قلنا في السابق، كما يخدم الآلية التي تعتمدها البرجوازية لتأبيد هيمنته، ومن ضمنها الهيمنة «الأخلاقية»، ومصادرة المسموح والممنوع، الطبيعي وغير الطبيعي. فعندما يتم محاسبة الموظّف لكونه موظفاً بمعزل عن طائفته أو مذهبه، يصبح المعيار الوحيد لتوظيفه بالأساس هو معيار الكفاءة وليس الهويّة والانتماء، ولا توجّهاته الجنسيّة. ويمكن ملاحظة ذلك في كميّة الأسماء التي تتسلّم وظائف حسّاسة جداً في الدولة ليس لأنّها تتمتّع بالكفاءة، بل لأنّها تنتمي إلى الطّائفة الفلانيّة أو المذهب الفلاني، كما يمكن ملاحظة كمية التمييز التي تمارس بحقّ مجتمع «الميم عين» في الحصول على عمل، ليس لشيء إلا بسبب جنسانيّته غير النمطيّة. ازدادت الأزمات التي يتعرّض لها هذا المجتمع على المستويات النّفسيّة، وعلى مستويات الاستحصال على الدّواء والطعام وغيرها من خدمات الرّعاية، ناهيك عن الأمان المستباح، وعدم قدرتهم وقدرتهنّ على التواجد في الأماكن العامة وممارسة حياتهم بحرية.[1]

إنّ إعادة تأسيس النّظام على أسس العلمانيّة يضرب عميقاً في بنية النّظام والدّولة، وفي جوهرهما، وفي علاقات التسلّط وتوزعها في المجتمع، وهو بالتالي ما لا يمكن أن توافق عليه الجماعات المهيمنة بكل فروعها السياسية والطائفية والدينية، كما لا توافق الكثير من الجماعات المحتجّة التي لم تقطع مع الذكورية، تارةً باسم الأولويات، وتارة باسم الضرورة والحاجة إلى الحشد. وقد انعكس هذا الصراع على مستويات عدّة، كان أبرزها المستوى «الأخلاقي»، ومصادرة ما هو طبيعي وما هو مخالف للطبيعة، ما هو سوي وما هو غير سوي، كطريقة مثلى للانقضاض على المختلف الذي لا يتلاءم مع أنماط التعليب المفروضة، وتحطيمه.

لقد فتحت ساحات الاحتجاج أمام هذه الجماعات الطريق للتعبير عن حقّهم بالوجود، وعن التعبير عن مطالبهم وحقوقهم وتطلعاتهم، فنقلوا خطابهم وخطابهنّ من الهامش إلى صلب

(1) م، ن،

الخطاب،[1] إذ تحوّلت بيروت مع الانتفاضة من مدينة الحذر والخوف لمجتمع «الميم عين»، إلى مكان أكثر أمناً جرّاء الكثرة والتعدّد الذي شهدته ساحات الاحتجاج.[2]

من هذا المنطلق يمكن التوقّف ملياً أمام شعار: «**T3EBET KOUN BIL CLOSET LGBT RIGHTS**» (تعبت كون بالخزانة. نريد حقوق الميم عين)، إذ يصوّب على مدى قمعيّة وإقصائيّة وقوّة الاستبعاد التي يمارسها النّظام، وتؤكّده القوانين المرعيّة عموماً، وفي لبنان على وجه الخصوص (المادة 534 من القانون اللبناني تجرّم الاتصال الجنسي المخالف للطبيعة، وتصل الأحكام بالسجن لعام واحد). فالشعار عالمي وليس محليّاً فقط؛ لأنّ المعركة بهدف تحرير الناس، وممارسة جنسانيّتهم من دون أي قيد أو شرط. وعلى الرغم من تزايد الاعتراف فيها وبها (اعترف لبنان باليوم العالمي لمحاربة رهاب المثلية، ورهاب التحول الجنسي العام 2005)، ما زالت في دائرة الاتهام والتخوين والملاحقة والقمع والإقصاء، خصوصاً من السلطات الدّينيّة، ومن الثقافة الشعبية، لأنّها تحمل بعداً تغييريّاً راديكاليّاً ليس على مستوى المحلي، بل تمسّ مباشرة في المنظومة السلطوية ذاتها، تلك التي بُنيَت على سلطة الرجل وتكرّست مع الديانات الإبراهيمية وغيرها من تشريعات تاريخية بطريركية، فأطّرت الرغبة وآليات إشباعها. إذ تذهب بعض القراءات إلى جعل الدولة نفسها، نموذجاً عن النظام البطريركيّ والأبوي، ولا بدّ من الإطاحة بها كرأس حربة في المواجهة.

تتقاطع إذاً هذه الجماعات مع الجماعات النسوية والكويرية التي تعتمد سياسة راديكاليّة تعارض التوجه النيوليبرالي وتعارض المقاربات الأحادية للقضية التي تعتمدها المنظمات غير الحكومية ذات التوجه الليبرالي، فتعمل على خلق مساحة تضامنية سياسية أوسع، تربط مغايري الجنس مع الفئات المهمّشة الأخرى على المستوى الجندري والعرقي والاجتماعي والاقتصادي وحتى الديني،[3] لأنّ القاعدة التي تناضل على أساسها واحدة، وهي مواجهة الاضطهاد والحرب

---

(1) **أفراد مجتمع الميم في لبنان يستردون قوتهم: تقرير ومقاطع فيديو تبرز التعايش والتضامن والفرصة الجديدة لتحقيق الحقوق**، هيومن رايتس ووتش، 7 مايو\أيار 2020، تاريخ الزيارة: 25\ 2\ 2024، متوفر:
أفراد مجتمع الميم في لبنان يستردون قوتهم | Human Rights Watch (hrw.org)

(2) يونس، رشا، **إذا مش هلأ، أيمتى؟ الأشخاص الترانس والكوير يستردون قوتهم في الثورة اللبنانية**، هيومن رايتس ووتش، تاريخ الزيارة: 24\ 2\ 2024، متوفر:
HRW: «إذا مش هلأ، أيمتى؟» الأشخاص الترانس والكوير يستردون قوتهم في الثورة اللبنانية

(3) سلامة، سيندي، **صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 17 أكتوبر**، متوفر: =

الاجتماعية التي يخوضها النّظام ضدهم، ولأنّ تغيير هذه القاعدة سيحرّر الجميع على السواء، وسيحرّر الإنسان نفسه بالتالي.

من هذا المنطلق كانت هذه الجماعات مضطرة للمواجهة على مستويين:

- مستوى أول ضد السلطة ومنظومتها وقوانينها وتشريعاتها.
- مستوى ثانٍ ضد الدعايات التي تطال المثليين والمثليات، والعابرين والعابرات جنسيّاً وغيرهم.

فكانت الساحات والانخراط بأشكال النضال كافة، والشعارات التحرريّة، هي البوابة لخلق الثقة بينهم وبين بقية جماعات التغيير. فعندما تنخرط بنضال مشترك تكون قد شكّلت نوعاً من التضامن العاطفي، وقاعدة لا بأس بها من الاعتراف بالحقّ، والكفّ عن نغمة الغزو الثقافي الغربيّ التي تصمّ مجتمع «الميم عين»، والتي تعتمدها القوى المهيمنة لتكثيف هجومها عليهم.[1]

بطبيعة الحال، لم تكن تحمل معظم الجماعات التغييرية الموجودة في الشارع مثل هذه الطروحات، بما فيها الأكثر جذريّة منها؛ فبعضها لم يحاول المسّ أبداً في المنظومة الأبوية، بل حصرت جلّ اهتمامها ونشاطيتها بالتغيير على المستوى الاقتصادي، وكأنّ العدالة الاجتماعية منوطة بالتفاوت على المستوى الطبقي فقط، من دون النظر في ضرورة التغيير على المستوى الأيديولوجي بهدف تحقيق العدالة للمختلفين، بالتشابه مع مأزق الحركات التغييرية والثورية والاستقلالية التي حملت لواء الاشتراكية والحريات في غير بلد عربي، كما في لبنان، دون أن تطرح شعارات العلمنة الشاملة وممارساتها، لأنها لم تقطع مع عقلية العصور الملكية والسلطانية السابقة التي تهيمن الأيديولوجيات الدينية عليها. كلها كانت تصوّب على السياسي اللبناني الفاسد، وبأشكال مختلفة، على قاعدة: «**فلان لوطي**»، في حين كان السجال ينفتح أكثر عندما يأتيها الرد وبالشعارات والهتافات في الساحات نفسها: «**لوطي مش مسبة**»، ناهيك عن الهتاف: «**كرمال المثليين، مش رح نضل ساكتين؛ كرمال العابرات رح نبقى في الساحات**»، بالإضافة إلى رفع شعار يصوّب مباشرة على الرأس اليميني للنظام، أي «حزب الله»، بوصفه نقطة تكثيف ترفض إعطاء هذه الحقوق كما ترفض الدولة العلمانية، إذ ليس هو الوحيد، لكنه بما يمثّله من

= صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 71 أكتوبر | كحل (kohljournal.press)

(1) م، ن،

القوة الضاربة للنظام الطائفي، أدّى دور رأس حربة الرفض. إن الفارق كبير جداً بين المقاربتين؛ لأنّ القوى السياسية الحاكمة بأكملها ترفض مثل هذا التحول، خصوصاً أنّها مستفيدة من الحالة القائمة، أمّا «حزب الله» فهو رأس حربة هذه القوى وهذا النظام، والمدافع الأبرز عن القائم بعد أن أعلن أمين عام الحزب نفسه ذلك خلال خطاباته أيام الانتفاضة، وأقصد اللاءات الثلاث التي أعلن فيها: «**لا سقوط لرئيس الجمهورية، لا سقوط للنظام، ولا سقوط للحكومة**»[1]، فأتى شعار: «**Lesbollah**» تعبيراً مكثفاً برمزيّته عن هذه المواجهة، مع ما يحويه من تصويب مباشر من دون أيّ إمكانية للالتفاف والتنصّل.

ناهيك عن أنّ الحركات نفسها فتحت حرباً مع القراءات اليساروية الأخرى التي لم تكن تأخذ المعركة إلى أبعادها التحررية الاجتماعية والجنسية على هذا القدر من الجذريّة، فما كان منها إلا أن رفعت شعار: «**QUEERS FOR MARX**»، لعلها بذلك تحشرها، ولعلها توقف حفلة المزايدات عليها من بوابة الماركسية ذاتها. إذ إنّ الماركسية والتغييرية الجذرية اليسارية يُفتَرَض أن تطمح إلى تحرير الإنسان، وتحرير كلّ إمكاناته وميوله وتوجهاته وحقّه بالاختيار، وليس تحريره بشكل معلّب في نظام تسلطي كما ساد طيلة القرن العشرين في معظم الحركات التحرريّة التي كانت تنشط من داخل قطبيّة التّجربة الاشتراكيّة الأمّ في الاتّحاد السّوفياتي قبل أن يتفكّك مع كلّ أزماته وطحنه للفرد ولخياراته.

أخذت هذه الجماعات تعبّر عن نفسها بشعارات مختلفة ومتشعّبة، وفي الأشكال الكامنة كافة، وصولاً إلى مستوى اللغة، فاستخدمت في حربها لغة أخرى تقارع اللغة السلطوية وأخلاقياتها، بالاستناد إلى لغة الشتم المرفوضة بحسب التقليد الذكوري والأخلاقيات البرجوازية. فالشتائم ليست مجرد ألفاظٍ بقدر ما هي مرتعٌ وآلية تغييرية لمشروع سياسي اجتماعي أخلاقي تغييري بدوره. فكانت الشعارات الشاتمة تطبّع مع الجسد والرغبة والرعشة بحسبانها الآلية الأنجع لخوض هذا الغمار، وفي هذا السياق تردّد شعارات: «**At least give us an orgasm**»، «**SUCK My dick not my money**»، «**Sex is good but have you ever Fucked the system**»، «**أنا شرموطة بس ما بدي الضرايب تنيكني**»... خير تعبير عن الحالة.

---

(1) ينظر خطاب حسن نصر الله الثاني بعد اندلاع الانتفاضة. قناة الجزيرة في 2019/10/25 (فيديو)، تحت عنوان: «**نصر الله: سقوط النظام يعني الفوضى والانهيار**». تاريخ الزيارة: 2024/3/27:
https://www.aljazeera.net/politics/2019/10/25/ نصر-الله-لبنان-احتجاجات-حزب-الله

- **عود على بدء**

على هذه الأرضيّة يبدأ التساؤل الجديد خلال البحث في انتفاضة 17 تشرين أول 2019 اللبنانية. فهذا المجتمع المتعدّد، وهذه الحركات الاحتجاجيّة بما تحمله من تنوع وتعدد في الآراء ومن خلفيّات اجتماعيّة وطبقيّة، ومن مناطق تختلف موروثاتها الثقافية وتتعدّد أشكال الهيمنة عليها طائفيّاً وميليشيويّاً وأيديولوجيّاً، لا بدّ من أن تظهر بشكل متنافر غير متجانس، ما يجعل السؤال عن وحدة هذه الحركة، بمثابة إسقاط لا مكان له في مفاصلها. ذلك لأنّ الخلافات والتفاوتات التي وصلت حدّ التناقض والتعارض في الشعارات، وفي الخطابات المرفوعة، تحتّم طرح السؤال حول وحدة الانتفاضة كجسم مواجهة واحتجاج، وصولاً إلى تشظّي الانتفاضة لتصبح انتفاضات. وإذا ما أراد الباحث التعمّق في هذه الإشكالية، وجد نفسه أمام إشكالية حقيقية جديدة تتمثّل في كونها نقطة خلافية تُطرح على فعل الانتفاض والاحتجاج نفسه، وهي أنّ طابع الفعل الاحتجاجيّ تبدّل في العالم المعاصر، بحيث بات احتجاجات داخل حركة احتجاج واحدة بالشكل وبالاسم، على الرغم من محاولات الالتفاف التي تحاول أن تظهر الوحدة خلف كلّ الشعارات والعناوين المطروحة المتفاوتة. وهو ما يستدعي سؤالاً آخر أكثر تجريديّة: هل يمكن الحكم على حركة احتجاج، كالتي نعاينها، من منطلقات كلاسيكية نموذجية، أم أنها حركة احتجاج على الأنموذج نفسه؟

هكذا تبدأ المشكلة بالتبدّي بشكلها الحاد، إذ تبدأ بالدوران في حقل مفاهيمي وممارسي مختلف عن ذاك الذي يتم اعتماده بالقراءات الكلاسيكية، وبوجهات نظر تنظر إلى الحركة الاجتماعية القديمة (السياسية، الطبقية) بوصفها معياراً لأي مواجهة. فالنظر إلى الحركات الاجتماعية بمنطلقاتها القديمة، يعود إلى أسباب ترى أن الحالة في بلداننا العربية هي حالة ما قبل حداثية، وما قبل تشكّل النماذج التي طرحتها الدولة القومية وكل تداعياتها في المجتمع الأوروبي الغربي والدول الصناعية. إنّ الإحالة لليوم على الماضي، أي إحالة العالم العربي الذي يعاني ويرزح تحت أنواع التسلط والقمع، في بدايات الألفية الثالثة، وقياسه على العالم الأوروبي والغربي إجمالاً في بدايات القرن السادس عشر وما تلاه من قرون رفعت لواء الحداثة، يغفل نقاط تأسيسية في أي قراءة للحدث، لأنها تنطلق أولاً من مقاربات تماثلية تقوم على مقايسة حالات مختلفة عن بعضها من دون مراعاة الشروط التاريخية والمكانية والثقافية والسياسية

المختلفة، ناهيك عن عدم مراعاتها للنموذج السياسي الاقتصادي السائد عالميّاً، وصولاً إلى عدم أخذها شروط الهيمنة داخل البنى الواحدة، وعلى رأسها النظام العالمي في الحسبان، وعدم مراعاتها للتبدّل الجوهري في طبيعة حركات الاحتجاج.

فهل يمكن، على سبيل المثال، قياس حركات الاحتجاج ما قبل العولمة على حركات الاحتجاج ما بعدها؟ وهل يمكن قياس حالة الهيمنة، وشبكات العلاقات السائدة اليوم، على تلك التي كانت سائدة ما قبل تفجّر العالم على مصراعيه، واتصاله بشبكة عنكبوتية واحدة؟ وتالياً، هل يمكن الالتزام بنظرة سياقية تحاول البحث عن سردية واحدة، في حين أن العالم المعاصر أطاح بكل السرديات والسياقات التي فجرّت الأنموذج، فبات أي فعل، وأي فاعل هو نفسه الأنموذج، وأصبح كل سياق قائماً بذاته لا يمكن قياسه على غيره؟

لا تكف عملية استبطان الأسئلة من بعضها البعض عن السيلان، ما يجعلنا أمام سلسلة دائمة من أسئلة متوالدة تهيمن على السياق بأكمله، فتستبعد كل محاولات طرح الأسئلة بشكلها الإطلاقي. إن النظر إلى العالم اليوم، ومحاولة تحليله بمفاهيم ومنهجيات ما بعد الحداثة، يجعل الكثير من المفاهيم والمنهجيات السابقة لزوم ما لا يلزم، لأن القطيعة التي حدثت وطالت الحداثة، وصلت حدّ الإطاحة بحركات الاحتجاج بمفهومها القديم، فهي لم تعد تتيح استخدام قوالب البارحة وعيونها للنظر والإحاطة بأحداث اليوم، بعد أن دخل اللاعب الدولي، وما فوق الدولي، وما تحته، على مختلف مجالات المجتمع والثقافة داخل المجتمعات الأكثر بعداً من آليات صنعه وإنتاجه. وبعد أن أمعن في تغلغله من خلال المنظمات غير الحكومية، والقيم فوق المجتمعية التي تحملها. كما أن حركة الاحتجاج باتت تحت تأثير منظمات المجتمع المدني، والمنظمات غير الحكومية التي تتحكم بمفاصل المشهد ما تحت الدولتي وما فوقه، والمفتوح على مختلف بقاع العالم ثقافيّاً واجتماعيّاً وفرديّاً، ناهيك عن أن أثرها يذهب أبعد من ذلك لأنها تقولب المشهد الذي يختزل الكوكب بمنظمة غير حكومية واحدة، ويدار بتمويلات من هنا وهناك، وكل منها تحمل مشروعاً وقضية مختلفة قائمة بذاتها.

لهذا السبب بالتحديد من الاستحالة بمكان استخدام مصطلحات أكل الدهر عليها وشرب، ناهيك عن استحالة استخدامها بشكل سكوني، فكيف بالحري إذا كانت المصطلحات والمفاهيم نفسها متغيرة جرّاء ارتباطها وتمحورها حول العلوم الإنسانية والاجتماعية المتغيرة بدورها؟ وهل

يسمح كل هذا السيلان الذي نعاينه، والذي يزداد اتساعاً، بالنظر إلى الاحتجاج بوصفه فعلاً واحداً يضع نصب عينيه هدفاً واحداً، علماً أنّه لا يكفّ عن الوصول إلى نتائج مختلفة؟ فإذا ما استخدمنا نوع الدراسات المعيارية، والقيم المرتبطة بها، والأشكال التي تتمحور حولها وفيها، كان الحكم الأكثر ترجيحاً على الاحتجاج بحالته اللبنانية أنها حركة تتراوح بين الفشل والنجاح، حركة وصلت في نتيجتها إلى حكم واحد وحيد هو أن مفاعيلها ذهبت أدراج الرياح، ولم تستطع تحقيق أي شيء. لكن هذا تبسيط وتسطيح للمسألة، لأن هناك استعصاء في النظر إلى الفعل نفسه بوصفه فعلاً من خارج السياق، بالإضافة إلى كونه متشعّباً ومتعدّداً، وبالتالي فهو كالجمر تحت الرماد، يتكوّن بعيداً من المشهدية، لربما كي يترك المجال أمام عودته إلى الواجهة مرة أخرى، بشكل جديد، وبحلّة جديدة، وبتشعّب جديد.

لقد تبلور الصراع في انتفاضة 17 تشرين ليس بين قوى الاحتجاج الشعبي التي افترشت الشوارع طيلة أيام وليالٍ من ناحية، وبين السلطة من ناحية ثانية، بعد أن استطاعت القوى المحتجة حشد هذا الكم من المتضررين من نظام النهب والمافيات والمصادِر لحقوق الهويات والأقليات الاجتماعية، والذي يفتح الطريق أمام الطبقة الحاكمة لتمارس كل ما يمكنها بهدف تقاسم النفوذ والخيرات والمال والأملاك العامة. بل عكست صراعاً آخرَ أيضاً لا يقلّ خطورة وضراوة عنه، وهو الصراع بين مجموعات الاحتجاج نفسها، وبين المنطلقات والمرجعيات الفكرية والهوياتية التي تستند إليها. فبات واضحاً أنّ الصراع كان أيضاً بين جماعات الاحتجاج، وهو صراع على كيفية خوض الاحتجاج، وعلى الأهداف والمنهجيات والمعاني والمفاهيم والقضايا المرتبطة به والمشكّلة له. هو صراع بين تراثين فكريين وعالمين كبيرين بأقل الأحوال، ولذلك أمكن القول إنّ الاحتجاج لم يكن احتجاجاً بشكل إطلاقيّ مواجه للسلطة حصراً، بقدر ما هو احتجاجٌ على المحتجين أنفسهم، احتجاجٌ بين المحتجين على المحتجين بعضهم بعضاً، واحتجاجٌ على نوعية الاحتجاج. هو صراع واحتجاج على الأنموذج الاحتجاجي، مع ما تأخذه المواجهة من أبعادٍ تنعكس في رؤى وتشكيلات أولية لكل ما يمكن أن يكون، انطلاقاً من لحظة التفكير في الإطاحة بما هو كائن.

يمكن قول هذا الكلام، والتوصّل لهذا النوع من الخلاصات، وتعزيز هذه الفرضية وهذا التوجّه، بعد معاينة ما وصلت حركة الاحتجاج إليه، خصوصاً بعدما عادت الأمور إلى نصابها

ونظامها السابق، هذا إن لم نرد أن نقول: إنّ القوى التي كانت مستفيدة من النظام، باتت في استفادة مضاعفة اليوم، بعد أن حوّلت لبنان إلى أشلاء، وباتت الأغلبية تحت خط الفقر، أو في مكانة توازيها، وبعد أن تم ضرب القطاع العام، وبعد أن شاهدنا انهيارات كبيرة في جسم الطبقة الوسطى.

لم تستطع قوى الاحتجاج تقديم أي نموذج توافقي بديل يمكن أن يكون على مستوى الحدّ الأدنى، لأن المجموعات والأفراد لم تمتلكه، ولأن هناك فراغاً سياسياً على المستوى الكوني، وهذا ما لا يمكن وضعه في خانة قوّة النظام وقدرته على شرذمتها فقط، بل لأنّ جذريتها كانت بمثابة سجن لم تستطع التفلّت من خلف قضبانه.

لائحة المصادر والمراجع

المراجع الإنكليزية:

- Popper, Karl, ***The Open Society and Its Enemies***, one volume edition published in 2002, Great Britain, Routledge and Kegan Paul
- Susser, Bernard, ***Political Ideology in The Modern World***, 10 edition, United States of America, Allyn and Bacon, 1998
- Touraine, A. ***New Paradigm for Understanding Today's World***. Cambridge, Malden: Polity, 2007

المراجع العربية والمترجمة:

- **الإنجيل** المقدس
- آلان تورين، **براديغما جديدة لفهم عالم اليوم**، ترجمة جورج سليمان، الطبعة الأولى، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2011.
- أوثوايت، وليم. **قاموس بلاكويل للفكر الاجتماعي الحديث**، ترجمة معهد دراسات عراقية، إشراف فالح عبد الجبّار، الطبعة الأولى، المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2022
- بغورة، الزواوي، **الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الطليعة، 2005
- بن نبي، مالك، **شروط النهضة**، تقديم رضوان السيد، ترجمة عمر مسقاوي وعبد الصبور شاهين، كتاب الدوحة (6) صادر عن مجلة الدوحة، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث

- تورغينيف، إيفان. **الآباء والبنون**، ترجمة دار التقدم، موسكو: دار التقدم، 1977
- دانتو، أرثر سي.، **بعد نهاية الفن: الفن المعاصر وحدود التاريخ**، ترجمة هادية العرقي، الطبعة الأولى، المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2021.
- صالح، باسل ف.، **مشكلة الدولة العربية بين الحداثة والتقليد: مفهوم الأنموذج وأزمة تحويل المختلف إلى مشوّه**، مجموعة باحثين، إعداد مشير باسيل عون، في: **التقليد والحداثة وما بعد الحداثة في المجال العربي**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2018.
- صيام، شحاتة. **ثقافة الاحتجاج من الصمت إلى العصيان**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011
- عامل، مهدي، **أزمة الحضارة العربيّة أم أزمة البرجوازيّات العربيّة؟**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، 1989
- عامل، مهدي، **مدخل إلى نقض الفكر الطائفي: القضية الفلسطينية في عرف أيديولوجيّة البرجوازية اللبنانية**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الفارابي، 1989
- فارس، سيد. **ثقافة الحركات الاجتماعية الجديدة مقاربة أنثروبولوجية**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2023
- في كيكلي، عيسى، سالم، بنعبد العالي، الخياطي، المكني، الزغباني، صالح، بدر، قدور، **ثورة الطلاب: أيار مايو 1968 بعد أربعين عامًا**، اختيار وترجمة: زناز، كريمة وحميد، الطبعة الأولى، دمشق: دار بترا للنشر والتوزيع، 2009
- طبر، كرم، زيادة، الصائغ، تكريتي، حمود، يميّن، أبي سمرا، حسين، إعداد وإشراف خالد زيادة – محمد أبي سمرا، **انتفاضة 17 تشرين في لبنان ساحات وشهادات**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2022
- هاردت، مايكل، نيغري، أنطونيو، **الإمبراطورية: امبراطورية العولمة الجديدة**، تعريب فاضل جتكر، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة العبيكان، 2002.
- ووديس، جاك، **نظريات حديثة حول الثورة: ماركيوز والعالم الغربي**، تعريب محمد مستجير مصطفى، بيروت: دار الفارابي، 1978.

- أوبرال، فرانسوا، وسعد، جورج. **معجم الفلاسفة الميسّر**، بيروت: دار الحداثة، 1993
- سراج، نادر. **صرخة الغضب دراسة بلاغية في خطابات الانتفاضة اللبنانية**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2022

صحف ودوريات:

- **جريدة الأخبار اللبنانية**، الخميس 19 تشرين الثاني 2015.
- سراج، نادر. **تجليات ثقافة الجمهور شعارًا وأيقونة سياسية**، مجلة الحداثة، ع 96/95، بيروت، ربيع 2006

مواقع إلكترونية:

- خطاب حسن نصر الله الثاني بعد اندلاع الانتفاضة. قناة الجزيرة في 2019/10/25 (فيديو)، تحت عنوان: «**نصر الله: سقوط النظام يعني الفوضى والانهيار**». تاريخ الزيارة: 2024/3/27:

https://www.aljazeera.net/politics/2019/10/25/نصر-الله-لبنان-احتجاجات-حزب-الله

- دبس، يارا، **انتفاضة لبنان نسوية، مجلة بدايات**، عدد 26، 2020، بيروت، تاريخ الزيارة: 25\ 2\ 2024، متوفر: انتفاضة لبنان النسويّة | بِدَايَات (bidayatmag.com)
- SLOGAN | English meaning - Cambridge Dictionary
- يونس، رشا، **إذا مش هلأ، أيمتى؟ الأشخاص الترانس والكوير يستردون قوتهم في الثورة اللبنانية**، هيومن رايتس ووتش، تاريخ الزيارة: 24\ 2\ 2024، متوفر:

HRW: »إذا مش هلأ، أيمتى؟« الأشخاص الترانس والكوير يستردون قوتهم في الثورة اللبنانية

- الخويلدي، زهير، **فلسفة اللغة بين ألعاب الكلام وأفعال الخطاب**، فيلوكلوب نادي الفلسفة، تاريخ الزيارة: 27\ 4\ 24:

فلسفة اللغة بين ألعاب الكلام وأفعال الخطاب - د زهير الخويلدي - نادي الفلسفة (philoclub.net)

- أدونيس في حوار مع قناة «فرانس 24» (France24)، تحت عنوان: «**أدونيس لفرانس 24: كنا في مشكلة النظام واليوم أصبحنا أمام مشكلة الثورة**». 2013/02/20. (فيديو). تاريخ الزيارة: 2024/03/27:

https://www.france24.com/ar/20130220-أدونيس-فرانس-42-سوريا-الثورات-العربية-الحقيقة-المعارضة-السورية-خطاب-علماني-واضح-إسلاميين-النظام

- **معجم المعاني الجامع (معجم عربي -عربي)**، باب «نفض». تاريخ الزيارة 27/ 3/ 2024:

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/نفض

- حسون، ألما، **مجتمع الميم في لبنان: تقرير جديد يظهر مدى تضرره بعد ثلاث أزمات لم ينته تأثيرها**، BBC NEWS عربي، 24 يونيو\حزيران 21، تاريخ الزيارة: 27\ 4\ 24، متوفر:

مجتمع الميم في لبنان: تقرير جديد يظهر مدى تضرره بعد ثلاث أزمات لم ينته تأثيرها - BBC News عربي

- سلامة، سيندي، **صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 17 أكتوبر، كحل لأبحاث الجسد والجندر**، مجلد 7، العدد 1، صيف 2021، تاريخ الزيارة: 28 نيسان 2024، متوفر:

صياغة التضامن: أصوات كويرية في ثورة 71 أكتوبر | كحل (kohljournal.press)

- سليم، علي، **تقييم المشاركة السياسية لأفراد مجتمع الميم-ع في لبنان**، تحرير يمنى مخلوف، صادر عن منظمة حلم، متوفر:

أفراد مجتمع الميم في لبنان يستردون قوتهم | Human Rights Watch (hrw.org)

مجموعات الفنّ الأدائيّ والعلاقة الشّائكة مع المكان والمدينة

دراسة ثلاث حالات: بح وزقاق وكهربا





مجموعات الفنّ الأدائيّ والعلاقة الشّائكة مع المكان والمدينة

دراسة ثلاث حالات: بح وزقاق وكهربا

الباحثة: مي توما خلف

إشراف: د. ماريان نجيم

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.

مجموعات الفنّ الأدائيّ والعلاقة الشّائكة مع المكان والمدينة

دراسة ثلاث حالات: بح وزقاق وكهربا

الباحثة: مي توما خلف

إشراف: د. ماريان نجيم

فهرس المحتويات

1. المقدّمة 99

2. بح والعلاقة الهشّة مع المكان..... 107

1.2 **بح** في **مانشن** و«قابليّة الإخلاء»..... 108

2.2 مركز عمل جديد وأماكن العرض المشتّتة..... 114

3. بينوكيو لـ *زقاق* - من وإلى بيروت..... 121

1.3 **زقاق** ومواضيع المدينة..... 123

2.3 كواليس **زقاق** وبينوكيو..... 126

3.3 **بينوكيو** في بطن الحوت 129

4.3 جمهور **بينوكيو** من كواليسها..... 136

4. *كهربا* والمهرجان والجيران 141

1.4 الجيران جزءٌ من الفنّ 143

2.4 حمّانا مسرح **كهربا**..... 148

1.2.4 بيت الجيران ومهرجانهم 150

2.2.4 التصادم مع الهيمنة الاستهلاكيّة..... 155

5. الخاتمة 161

6. قائمة المراجع..... 167

7. ملحق 175

1. المقدّمة

يرتبط خيار العمل الجماعيّ في فنون الأداء جزئيّاً بأزمة مزدوجة اقتصاديّة وأيديولوجيّة، كما تشير الباحثة الأكاديميّة بيرينس حميدي-كيم في معرض دراستها عن المجموعات الفنّية الفاعلة في مجال الأداء الحيّ. إذ تدفع الأزمة بالبحث عن طرائق بديلة للتنظيم تعتمد على أشكال اقتصاديّة اجتماعيّة وتضامنيّة، وكذلك على الرّغبة في استدامة التنمية الثقافيّة[1]. وتشير نظريّات عالِم النفس الفرنسي رينيه كايس حول المجموعات وديناميكيّاتها وتأثيرها على الفرد، إلى دور المجموعة في تقوية الفرد، إذ يعتبر أنّ التفاعل داخل المجموعة يوفّر الدعم الاجتماعيّ وتأكيد الهويّة ومشاعر الانتماء.[2]

ظهرت جمعيّات فنون الأداء في لبنان لملء الفراغ السّائد في السّاحة الثقافيّة في ظلّ غياب السّياسات الثّقافيّة للمؤسّسات الرّسميّة والوزارات المعنيّة، وشبه غياب الدعم المالي للأعمال الثقافيّة. في ظلّ كلّ التحدّيات الاقتصادية والسياسيّة والأمنيّة التي يعيشها لبنان منذ التسعينيّات بشكل خاص، لم يعد بالسهل على الأفراد العاملين في مجال الفنون الأدائيّة القدرة على مواجهة هذه الأزمات والتطورّ وسط هذه المتغيّرات. فنشأت المؤسّسات الثقافيّة في هذه الفترة من الحاجة للتصدّي للتحدّيات جماعياً بهدف إنتاج أعمال فنّية غير تجاريّة تحافظ على استقلاليّة فكريّة وسياسيّة وكذلك اقتصاديّة وتسمح للفنّان امتهان الفنّ، وتكريس وقته كاملاً له

(1) Bérénice Hamidi-Kim, Vous avez dit collectif ? Les 3/8 et la bande de Villeréal et d'ailleurs: autogestion civique vs affinités esthétiques et affectives, in Raphaëlle Doyon/Guy Freixe (dir.): *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Montpellier: L'Entretemps, 2014. 319 p. 48.

(2) René Kaës, *L'Appareil psychique groupal*, Paris: Dunod, 3eme édition, 1976, 2000, 2010, p. 113.

دون الحاجة إلى عمل آخر. فلجأ القطّاع الثقافيّ في لبنان إلى الانتظام في جمعيّات وتعاونيّات منذ نهاية التسعينيّات. وقد سعت هذه الجمعيّات إلى مصادر مختلفة من التّمويل تعتمد على الدّعم الدّوليّ والإقليميّ لمؤسّسات تعنى بالثّقافة. ارتكزت معظم جمعيّات فنون الأداء في بيروت وضواحيها، مثل تعاونيّة شمس[1] (1999) في مسرح بيروت، ثمّ في مسرح دوّار الشمس، الجمعيّة التّعاونيّة خيال[2] (2004) في مسرح دوّار الشّمس، جمعيّة زقاق (2006) في بيروت، جمعيّة كهربا(2007) في بيروت، ثمّ في حمّانا، جمعيّة كلاون مي إن *Clown Me In*[3] (2008) في جسر الباشا في ضواحي بيروت، جمعيّة لبن[4] (2009) في زيكو هاوس في بيروت والتّعاونيّة غير الرّسميّة[5] بح (2022) في فضاء مانشن سابقاً وفي بيت عام حاليّاً وكلاهما في بيروت. فكان خيار الانتماء إلى جماعة موقفاً فنيّاً، اقتصاديّاً، اجتماعيّاً وسياسيّاً جامعاً تجاه المتغيّرات التي تعصف بالبلاد، وخياراً للتعبير في الفنّ عن هواجس أفرادها، كما لمنع الأوضاع المسيطرة في البلد من الحدّ من الإبداع.

انتظمت هذه المجموعات ضمن إطارين قانونيّين، الجمعيّة أو التعاونيّة. تحصل الجمعيّة على ترخيصها من قبل وزارة الداخلية والبلديّات اللبنانيّة بموجب علم وخبر بناءً على قانون الجمعيّات العثمانيّ الصّادر عام 1909، واستناداً إلى المرسوم رقم 10830، تشرين الأول/ أكتوبر عام 1962[6]. ينظّم القانون تأسيس الجمعيّات والمؤسّسات غير الربحيّة وتشغيلها. بينما يدخل تسجيل أيّ تعاونيّة ضمن وزارة الزّراعة بموجب المرسوم رقم 15355 تاريخ 1964/2/5[7]. وتعمل

---

(1) تعاونيّة شمس نسبة إلى شباب، مسرح وسينما. مبادرة من روجيه عسّاف أسّسها مع عصام بو خالد، حنان الحاج علي، برناديت حديب، فادي أبي سمرا... ومجموعة من الفنّانين والمسرحيّين.

(2) خيال مسرح الدمى اللبناني، ومؤسّسها كريم دكروب.

(3) تقدّم كلاون مي إن عروض فنّ التهريج في الشارع، ومخيّمات اللاجئين والمجتمعات «المحرومة» والريفيّة. مؤسّستها سابين شقير.

(4) تعنى لبن بالمسرح الارتجالي وتطبيقاته في المجتمع المدني.

(5) التعاونيّة لم تسجّل رسميّاً بعد.

(6) الجامعة اللبنانية | التشريعات | مراقبة الجمعيات من قبل وزارة الداخلية والبلديات وفق آلية جديدة تحددها المديرية العامة للشؤون السياسية واللاجئين تطبيقاً لأحكام قانون الجمعيّات الصّادر عام 1909 (ul.edu.lb) (تمّت مراجعة الرابط في 15/07/2024)

(7) الجامعة اللبنانية - مركز المعلوماتيّة القانونيّة: التّشريعات الجمعيّات التّعاونية (ul.edu.lb) (تمّت مراجعة الرابط في 15/07/2024)

التّعاونيّة على تحقيق أهدافٍ اقتصاديّةٍ مشتركةٍ بهدف تحسين الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة لأعضائها وليس لأهداف ربحيّة.

كان للمأسَسة أثرٌ مهمٌّ في طريقة العمل والإنتاج. فانتظمت المؤسّسات الثقافية حول هيكليّة وآليّة عمل، ونظام داخليّ، وبرمجة، وسياسة ثقافيّة خاصّة بها. وقد وضعت العمل الجماعي أساساً لها من خلال تقسيم المهام، وطريقة إدارة العمليّات الإنتاجيّة الفنّية التي تعتمد على التّعاون والتّشارك والانفتاح على مختلف أنواع الفنون وتنويع الأساليب الفنيّة. جمعت فنّانينَ يضعون أعمالهم وقدراتهم ومعارفهم في جوٍّ من التّشارك والتّبادل. عزّز هذا النّهج في معظم الجمعيّات بناء أيّ مشروع فنّي يتمّ بطريقة عملٍ أفقيّةٍ تعتمد على لقاءات ومشاركات من كافّة الأعضاء.

يُشكِّل الاستقرار الجغرافيّ عنصراً أساسيّاً في نشاط القطّاع الثقافيّ القائم على العمل المنظّم والمُمَأسَس. فحملت هذه المؤسّسات الثّقافيّة تنظيمها وطريقة عملها ووضعتهما وسط مكان وجغرافيا. حملت هذه الجمعيّات مطالبَ سياسيّة، بالمعنى الواسع للمصطلح، وهذا «لا يعني أنَّ كلّ الجمعيّات هي بالضرورة سياسيّة، لكن ببساطة إنّ غالبيّة الذين يطالبون بمسمّى جمعيّات هم حاملو تعبير سياسيّ»[1] مرتبط بالأوضاع الرّاهنة. وضعت هذه المؤسّسات الثّقافيّة قضايا المجتمع في أولويّاتها، من خلال انخراطها السّياسيّ، وفي طريقة عملها، وفي إنتاجها الفنّيّ ومواضيعه. استمدّت مساحات التّعبير التي خلقتها هذه المؤسّسات وحيويّتها من المنطقة التي تحيط بها فحملت مشروعها؛ مشروع تلاقي مع المكان وجمهوره، يهدف إلى خلق فنّ نقديٍّ يشرك المشاهد، ويبني علاقةً مع الجمهور ويختبر معه. فخلق لقاءً وحواراً مع المكان وسكّانه. الفضاء المسرحيّ المحدّد، وما يحمله من الإمكانات السيميائيّة، يجعل من إطار التّجربة المسرحيّة جزءاً من هذه التّجربة بحسب مارفن كارلسون، المختصّ بالدّراسات المسرحيّة.[2] وتعتبر الأكاديميّة جين هارفي التي ركّزت أبحاثها على السّياسات الثّقافيّة للأداء، أنّ استكشاف المسرح وفهمه من خلال علاقته بالمدينة، يساعدنا على فهم كليهما بشكل أفضل، فالمسرح يساعدنا على فهم المدن التي نعيش فيها[3]. وتخوّلنا المدن سبر خيارات المسرح، موقعه ومواضيعه وأشكاله وتموضع

(1) Bérénice Hamidi-Kim, *op. cit.*, p.71.

(2) Marvin Carlson, *Places of Performances. The Semiotics of Theatre Architecture*, New York: Cornell University Press, 1989, p.207.

(3) Jen Harvie, *Theatre and the City*, UK: Palgrave Macmillan, 2009.p. 4.

العاملين فيه. فالمسرح ليس موقعاً، بل هو نقطة تفاعل وحضور وإنتاج. أمّا المدينة فهي «مساحة متنازع عليها»؛ إذ تستخدمها أفراد وجماعات وقطّاعات لا يمكن لمصالحها جميعاً أن تتوافق. فتتراكم فيها التّجارة والتّصنيع والتّرفيه والمجال السّياسيّ، ما يتطلّب «تفاوضاً، وتسويةً، وتعاوناً، وصراعاً، وتوافقاً من أجل العمل والتقدّم»[1] كما شرحت في كتابها *Theatre and the City* (المسرح والمدينة). أما هانس-ثايز ليمان، المنظّر وواضع تعريف مصطلح «المسرح ما بعد الدرامي»، فيجد في المسرح، في كتابه *Postdramatic Theatre* (مسرح ما بعد الدراما)، «تقاطعاً فريداً من نوعه بين الحياة المنظّمة جماليّاً والحياة اليوميّة»، إذ يعتبر أنّ المسرح، على عكس الفنون الأخرى، يحدث كعملٍ حقيقيٍّ «في هنا والآن» من خلال الفعل الجماليّ المُرسل (الأداء) وفعل التلقّي (الذهاب إلى المسرح)[2].

المدن وهي «بُنى جغرافيّة ومعماريّة وسياسيّة واجتماعيّة متغيّرة»، يعيش فيها الناس ويعملون في بيئات اجتماعيّة معقّدة[3]. وكذلك المسرح تقول هارفي: إنّه بنيةٌ ماديّةٌ وجماليّةٌ واجتماعيّةٌ دائمة التغيير، يجتمع فيه الناس ويتشاركون عبر العمل والترفيه، «أنشطة جماعيّة معقّدة»[4]. يتطرّق بحثنا إلى أشكال لقاء المؤسّسات الثّقافيّة وانخراطها في المكان والجغرافيا والمدينة وتأثيرها على إنتاجاتها. **فكيف ارتبط العمل الجماعي في الجمعيّات بموقع نشاطها؟ وكيف واجهت هذه الجمعيّات المتغيّرات التي تلمّ بالبلاد؟ وما شكل تأثير الحيّز المكاني الذي تقام به الأنشطة الثّقافيّة على طبيعة هذه النّشاطات ومحتواها الفنّي وتنظيمها؟**

يتناول البحث العلاقة بين الجمعيّات والمكان من خلال دراسة ثلاث جمعيّات، وهي بح

---

(1) Jen Harvie and Dan Rebellato, Introduction, in Jen Harvie, Theatre and the City, *op.cit.*, p.xii. Original text:

Why city? Because it is contested space. Because it is used at the same time by many people, sectors, factions, groups whose interests do not by any means coincide. Because it layers commerce, manufacture, leisure, the political sphere-because it demands negotiation, compromise, co-operation, conflict, agreement in order to function, in order to move.

(2) Hans-Thies Lehmann. Translated by Karen Jurs-Munby. *Post dramatic Theater*. New York: Routledge. 2006, p.1:. Original text: *Theatre is […] a place where a unique intersection of aesthetically organized and everyday real life takes place. […] here the aesthetic act itself (the performing) as well as the act of reception (the theatre going) take place as a real doing in the here and now.*

(3) Jen Harvie, *op. cit.*, p. 6.

(4) *Ibid.*

وزقاق وكهربا. وقد اخترنا هذه الجماعات بعدّها حالات دراسة؛ لما توفّره لنا من موادّ وأساليب عمل متنوّعة تخوّلنا التطرّق إلى العلاقة مع المدينة من ثلاثة أوجه مختلفة: المكان وأثره في نشاط الجماعة الفنيّة مع بح، وبناء عمل مسرحيّ يحمل موضوع المدينة وعلاقته بها مع زقاق، ومهرجان لفنون الأداء وتأثيره على محيطه مع كهربا.

فرضت الأوضاع الاقتصاديّة والسّياسيّة والأمنيّة نفسها في اختيار الموقع الجغرافيّ لهذه المؤسّسات، الذي لم يكن «خياراً» في معظم الأوقات. فـبح التي استقرّت في فضاء مانشن في زقاق البلاط، انتقلت إلى بيت عام في الأشرفيّة بعد إقفال مانشن. بدأت زقاق نشاطها في فرن الشباك، ثمّ انتقلت إلى موقع جديد في منطقة الكرنتينا في بيروت عام 2017، وقد تعرّض لدمار ولأضرار جسيمة إثر انفجار مرفأ بيروت في 4 آب 2020. أمّا كهربا التي أطلقت مهرجانها من محلّة مار مخايل في بيروت، انتقلت إلى بلدة حمّانا في قضاء بعبدا عام 2017.

مع بح، وهي ما زالت في سنواتها الأولى، سنتطرّق إلى علاقتها مع المدينة اليوم، من خلال علاقتها بمكان الإقامة ومساحة العرض. كما سنتطرّق إلى التّحدّيات التي تواجهها في غياب مقرٍّ ثابتٍ تدير فيه نشاطها وتمارينها وإنتاجاتها، وأثرها على عملها المُمَأسَس. أمّا زقاق، فقد تواصلت مع المدينة بطرائق شتَّى منذ تأسيسها، وحملت مواضيعها بأسلوب شامل أشرك المدينة في التَّعبير عن نفسها. «لقد روتِ الدّراما منذ فترة طويلة علاقة النّاس بالأماكن التي يوجدون فيها، وما تعنيه تلك الأماكن، وما العلاقات التي تجعلها ممكنة. في الأوقات التّاريخيّة التي شهدت توتراً مدنيّاً شديداً [...] مثل التغيّرات الصّناعيّة والاقتصاديّة [...] والحرب [...]، تعاملت الدّراما مراراً وتكراراً مع تلك التوترات من خلال معالجة المواقف والعلاقات والرّغبات وخيبات الأمل الحضريّة»[1]. من هنا، سننظر في بحثنا في العلاقة التي نسجتها الجمعيّة مع بيروت ومحيطها من خلال آخر أعمالها، مسرحيّة بينوكيو (2024) لاستنباط أسلوب زقاق في حياكة قصص المدينة في مسرحها وإشراكها في العمليّة الإبداعيّة ونقل معاناتها إلى الخشبة. ومن خلال مهرجان

(1) Jen Harvie, *op. cit.*, p. 11. Original text: *Drama has long narrated people's relation to the places where they are, what those places mean and what relationships they make possible. At historical times of extreme civic tension caused by enormous social change - such as rapid growth population, industrial and economic transformation, cataclysmic events such as war, or a shift from one dominant ideology to another- drama has repeatedly engaged with those tensions by addressing urban attitudes, relations, desires, disappointments.*

نحنا والقمر والجيران، سوف ندخل في العلاقة المتميّزة التي خلقتها جمعيّة كهربا مع الجيران في منطقة مار مخايل في بيروت حيث كانت وفي حمّانا حيث هي مستقرّة اليوم. وقد خلق هذا المهرجان حالةً خاصّةً مع جمهوره، ومكان عرضه، وعلاقة شائكة مع المكان سنحاول فهم تطوّرها. «باختصار، كما أورد كارلسون، سوف ننظر في كيفيّة توليد أماكن الأداء معاني اجتماعيّة وثقافيّة خاصّة بها والتي بدورها تساعد في هيكلة معنى تجربة المسرح بأكملها»[1].

يصف الباحث عبد الله الكفري القطّاع المستقلّ الأدائيّ في لبنان بقدرته «على التكيّف، والانفتاح، والتأقلم بِسِعة مع التحدّيات»[2]. في مدينة الأزمات، هل تمكنّت الجمعيّات من مواجهة كلّ هذه التّحدّيات دون أيّة خسارة؟ ماذا أعطت هذه الجمعيّات المدينة، وما الذي أخذته المدينة منها؟ كيف تفاعلت كلّ جمعيّة مع الجمهور؟ مع مكان وجودها؟

بهدف سبر العلاقة بين المسرح والمدينة، تقيّم هارفي استراتيجيّتين نقديّتين، وهما الماديّة الثقافيّة والتّحليل الأدائيّ[3]. فالأولى تركّز على الظّروف الماديّة للممارسة الثّقافيّة في مجتمع ما، كالعوامل الاقتصاديّة والبيئيّة، وقدرة هذه الظروف على الحدّ من نطاق الممارسات الممكنة. أمّا التحليل الأدائيّ، فيربط الأداء بالحياة اليوميّة وبالعادات وقواعد السّلوك، ويدرس كيفيّة بناء الهويّات الثّقافيّة والاجتماعيّة[4]. سنعتمد الاستراتيجيّة الأولى في البحث في علاقة بح مع المدينة من خلال المكان وظروف الإنتاج، والاستراتيجيّة الثانية في مسرحيّة بينوكيو في فهم ربط الذاكرة والهويّة الشخصيّة بالمدينة وربط العرض بالجمهور، وستلتقي هاتان الاستراتيجيّتان في دراستنا لعمل كهربا، حيث يتفاعل نشاطها مع هويّة المنطقة وسكّانها وفضاءاتها، كما مع الظروف الإنتاجيّة لأعمالها.

أمّا بالنّسبة للمنهجيّة، فقد اعتمدنا في هذه الدراسة على أدوات بحثٍ متعدّدة، تركّزت

---

(1) Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 2. Original text: *We will, in short, be considering how places of performance generate social and cultural meanings of their own which in turn help to structure the meaning of the entire theatre experience.*

(2) عبد الله الكفري، فنون الأداء المستقلّة في المنطقة العربيّة بوصفها منصّة للجديد. مصر وسوريا ولبنان (2000-2022)، أطروحة دكتوراه: مسرح، بيروت: جامعة القدّيس يوسف، معهد الدراسات المسرحيّة والسمعيّة المرئيّة والسينمائيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2022، ص 94.

(3) النص الأصليّ، وقد ترجمناه من الإنكليزيّة: *Cultural materialism and performative analysis*

(4) Jen Harvie, *op. cit.*, p. 9.

بشكل خاص على عناصر تحليليّة، ونوعيّة وكمّية. الأدوات التّحليليّة، وتضمنّت مشاهدة عروض حيّة للجمعيّات الثّلاثة التي نتناولها[1]، بهدف ربط أسلوب عمل الجمعيّة ونهجها النّظريّ وظروف إنتاجها وارتباطها بالمكان، بإنتاجاتها ولغتها الفنيّة، كما بعمليّة التلقّي لدى الجمهور. فتضمّنت المشاهدات الملاحظات على العروض، كما في عرض بينوكيو لزقاق بشكل خاص، ومتابعة أحد تمارينه. كما شاركنا في ورشة عمل في زقاق مع هاشم عدنان أحد مؤسّسي بح لنفهم طريقة احتضان زقاق لورشات العمل، وأسلوب عدنان في إدارة الورشة.

وارتكزت أدواتنا النّوعيّة على خمس عشرة مقابلة مدوّنةً، وبعضها مسجّل، مع مؤسّسي الجمعيّات المذكورة، وأعضاء في الجمعيّات، وممثّلين وجمهور لمسرحيّة بينوكيو، وكذلك أشخاص فاعلين من مساعدين وأصدقاء من بلديّة حمّانا وأصحاب مقاه وجيران لـمهرجان نحنا والقمر والجيران لــكهربا. مكّنتنا المقابلات من زيارة مكان عمل الجمعيّات[2] والتعرّف إلى طريقة تنظيمها، وعملها على الأرض، وفهم السياسة الثقافيّة لكلّ جمعيّة. كما تعرّفنا إلى تفاعل العاملين مع الجمعيّة والممثّلين والجمهور مع نشاطاتها، وإلى علاقتها بالمكان والجغرافيا.

من ناحية أخرى، أجرينا استبانةً سوسيولوجيّة بحسب تصنيف الباحث والمختصّ في الدّراسات المسرحيّة باتريس بافيس[3] مع جمهور بينوكيو للعرضينِ الأوّلين. تسعى الاستبانة السّوسيولوجيّة إلى التعرّف إلى تكوين الجمهور وخلفيّته الاجتماعيّة بهدف اكتشاف عاداته الثّقافيّة، المتعلّقة بمشاهدة المسرح وتقييمه للأعمال التي يشاهدها. فقد بدأت الاستبانة بأسئلة عامّة عن العمر والجنس والتّحصيل العلميّ والوضع المهنيّ، وعن مكان السّكن، للانتقال بعدها إلى أسئلةٍ تسعى إلى فهم عادات المشاهد الثّقافيّة، ودوافع تواتر حضوره إلى المسرح، وتقييمه للعمل المسرحيّ

---

(1) شاهدنا الأعمال المسرحيّة التالية بشكل حيّ:
زقاق: بينوكيو في 2024/03/30، في مركز زقاق (كما تابعنا يوم تمرين لـبينوكيو). كهربا: أصل الحكاية في 2024/04/30، في مسرح جامعة الألبا. بح: حياة (لأحلام الديراني، إخراج هاشم عدنان) في 2024/05/05، في مركز زقاق – كباريه سرسق (عرض راقص لألكسندر بوليكفتش) في 2024/05/24، في متحف سرسق.
كما شاركنا في ورشة عمل الاقتراح الخفيّ للمجموعة الملتحمة، بإدارة هاشم عدنان في زقاق في 2024/05/29.

(2) لقد توجّهنا إلى مراكز عمل الجمعيّات الثلاث لمقابلة مؤسّسيها وأعضائها. وأجرينا إحدى المقابلات مع أوريليان الزوقي عبر منصّة زوم. وقد التقينا جيران نحنا والقمر والجيران في مركز سكنهم أو عملهم في بيروت وحمّانا. أمّا الممثّلون، فقد التقينا بهم في مقاهٍ يرتادونها عادةً في بيروت.

(3) Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre, Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 294.

المُشاهَد[1]. وُزّعَ الرابط الإلكتروني للاستبانة على نحو 70 شخصاً بعد العرضينِ، إبّان خروجهم من المسرح، حصلنا منهم على عشرين إجابة. فتشكّل هذه العيّنات أحد عشرة بالمئة من مجموع الجمهور في هذين اليومين، الذي بلغ 175 مشاهداً[2].

نأمل أن يسهم بحثنا في فهم تحدّيات الجمعيّات الفنّية بارتباطها بالمكان، وعلاقة إنتاجها ببيئتها، وللمهتمّين بالقطاع الثقافي وللقائمين على المؤسّسات الثّقافيّة، وواضعِي السياسات الثقافيّة ضمنها وضمن القطاع العام.

(1) الاستبانة تمّت إلكترونيّاً، ونرفق مضمونها في نهاية البحث.

(2) قدّمت مسرحيّة بينوكيو ستّة عروض في مركز زقاق في 29 و30 و31 آذار/ مارس، و5 و 6 و7 نيسان/ أبريل 2024. بلغ مجموع عدد المشاهدين في العروض الست 540 مشاهداً بحسب إحصاءات زقاق.

2. بح[1] والعلاقة الهشّة مع المكان

«بح مصاري. بح شغل. بح فن. بح ثقافة. بح مسرح. بح بحبوحة. بح كل شي. كل شي بح. بندورة حمرا. بنت حالمة. بيت حجر. بح...حب بالمقلوب. بتنجانة حرّة. بسينة حلوة. بطاطا حرّة. بسين حلو. بيروت حقيقة. بستان حامض. بيئة حاضنة. برمجة حيّة»[2].

بهذه اللّغة العبثيّة تبدأ تعاونيّة بح بالتّعريف عن نفسها على موقعها الإلكتروني. هي «برمجة حيّة لتعاونيّة غير رسميّة»، إذ تسعى لتسجيل نفسها على أنّها تعاونيّة رسميّة. وتشدّد على هيكليّة التعاونيّة التي تعيد النظر ببناء السوق ومأسسة الفنّ[3]. نشأت فكرة تعاونيّة فنون الأداء بحسب هاشم عدنان، أحد مؤسّسيها، من سياق التفكير بالتنظيم القطاعي للفنّ والثقافة الذي نتج عن انتفاضة 17 تشرين[4]. شهدت سنة 2019 بدء تبلور فكرة التأسيس لتعاونيّة تقوم على العمل الجماعي، حركة تحمل خطاباً فنياً، اجتماعياً وسياسياً. فاجتمع لاحقاً نحو تسعة أشخاص، بينهم هاشم عدنان، أحلام الديراني، ونسيم البنّا، على تأسيس تعاونيّة بح. تقوم بح على اقتصاد تعاونيّ جماعيّ وتسعى لامتلاك أدوات الإنتاج، منها المعدّات والجهاز الإداريّ، وبشكلٍ خاص المكان، الذي يخوّلها اللقاء، والتّدريب والعرض[5].

---

(1) «بَحْ» مفردة تحمل معنى المنع أو الإنهاء، تعود جذورها إلى اللغة المصرية القديمة، وتستخدم في يومياتنا للتعبير عن انتهاء أمر ما أو انعدام كميّته، لا سيّما في التخاطب مع الأطفال». المرجع: كعوش أمل، مجموعة «بح»...أن نبقى أحياء من دون أن نصبح وحوشاً، alaraby.co.uk 2024/04/15. على الموقع التالي: مجموعة «بَح»... أن نبقى أحياءً من دون أن نصبح وحوشاً (alaraby.co.uk) (تمّت مراجعة الرابط في 10/06/2024).

(2) Bahh/بحّ – موقع بح الإلكتروني.

(3) المرجع نفسه.

(4) مقابلة مع هاشم عدنان، في بيت عام في الأشرفيّة، في 006/5/ 2024.

(5) مقابلة مع أحلام الديراني، في مقهى هوك *Hook* في فرن الشباك، في 2024/06/21.

في دراسةٍ تجمع قضايا الفنّ والمدينة، يعتبر الباحث الجغرافي الفنّي بوريس غريزيون أنّ التّموضع في مساحة وفضاء محدّد وثابت «هي دائماً لحظة تأسيسيّة وأساسيّة»[1] للجمعيّات الفنيّة. من ناحية أخرى، يشدّد عالم النّفس والمحلّل والأكاديمي الفرنسيّ رينيه كايس، على علاقة المكان بالمجموعة. فكايس الذي ركّز بحثه على التّحليل النّفسي للمجموعات، يعتبر أنّ المجموعة هي جزءٌ من المكان، وهي في المكان؛ «فالمجموعة هي فكرة مكانيّة»[2]. بدأت بح منذ تأسيسها بعلاقة إشكاليّة مع المكان. كيف تجلّت علاقتها بالمكان، أو بالأمكنة التي وجدت فيها؟ وأيّ أثر كان للمكان على فكرها ونشاطها الفنّي والاقتصاديّ؟

1.2 بح في مانشن و«قابليّة الإخلاء»[3]

انطلقت بح من مركز مانشن وهو عبارة عن قصر مهجور ومهمل من القرن التّاسع عشر في منطقة زقاق البلاط. هذه المنطقة هي من أحياء بيروت وقد اكتسبت شهرتها بفضل مبانيها الأثريّة وقصورها وطابعها الأرستقراطي منذ القرن التّاسع عشر في أثناء حكم الدّولة العثمانيّة. احتوت المنطقة العديدَ من مدارس إرساليّات أجنبيّة ودور عبادة مسيحيّة ودور عبادة مسلمة. عرفت بتنوّعها الطائفي قبل الحرب التي أجبرت بعض الطوائف إلى هجرها وسكنها أهل الجنوب من الطّائفة الشيعيّة إثر توالي الاعتداءات الإسرائيليّة على أراضيهم. أعيد أعمار بعض أحيائها بعد الحرب، لكنّ مباني المنطقة الأثريّة وقصورها ما زالت معظمها مهجورة وتعاني الإهمال. وقد غيّر الانتشار العمراني مع غياب التنظيم طابعها التراثي، وتعرف المنطقة اليوم بتنوّع ساكنيها، وبالأجواء الأكثر حيويّة في بيروت كما أنَّ موقعها قريب من وسط المدينة[4].

عام 2012 حوّلت مجموعة من العاملين في المجال الثقافيّ القصر المهجور إلى مركز للعمل

---

(1) Boris Grésillon, «Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle», *Annales de géographie*, 2008/2-3 (n° 660-661), p. 192 -193. DOI: 10.3917/ag.660.0179. URL: https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-179.htm, (consulté le 19/04/2024)

(2) René Kaës, *op. cit.*, p. 113.

(3) سمر كنفاني، «مانشن» مشاعاً حضرياً: الهشاشة شرط للممكن، المجلس العربي للعلوم الاجتماعية، سلسلة أوراق العمل، ورقة عمل رقم 26، تموز/ يوليو 2023، ص. 28.

(4) زقاق البلاط... تفكير في هوية بيروت (alaraby.co.uk) (تمّت زيارة الموقع في 2024/11/1).

المشترك حمل اسم مانشن، وترجمته من الإنكليزيّة قصر. هدفَ هذا الفضاء إلى تعزيز مجتمع فنّي يستخدم المساحة لإطلاق مشاريع «تجعل المدينة مكاناً أفضل للعيش فيها»، كما يعبّر غسّان معاصري مؤسّس مانشن. ويضيف «هذه هي الأشياء التي تجعل المدينة صالحة للعيش أو مثيرة للاهتمام»[1]. استعار المهندس المعماريّ معاصري مبنى مانشن من صاحبه من خلال اتفاقيّة إعارة، فأعفي من الإيجار وتوكّل بمبالغ صيانة المبنى، فتمّت إدارته بحسب المبادئ الجَمَعيّة[2]. وهذا الأمر، بحسب الباحثة الإثنوغرافيّة سمر كنفاني وإحدى «المانشنيّين/ات» كما تعرّف عن نفسها[3]، موقف متعمّد ضّد سياسات الدولة النيوليبراليّة وممارسات الاكتناز للنخبة الحاكمة، التي فرضت إلإقصاء المكانيّ والتقشّف الماليّ والوصول غير المتكافئ إلى السكن في بيروت. وتعتبر كنفاني مشروع مانشن ممكناً وهشّاً. فالمالك يتمتع «بالامتياز المطلق لاستعادة المبنى ساعة يشاء»[4] بحسب اتفاقيّة الإعارة.

اجتمع في مانشن عاملون من مختلف المجالات الثقافية، فنّانون، باحثون، مهندسون، ناشطون، أكاديميّون، ومصمّمون...إلخ. توزّعوا على غرف المبنى واتّخذوا منها أستوديوهاتهم. وقد تضمّن المكان مساحات يتشارك فيها العامّة مثل القاعة الرئيسيّة، وقاعة الاجتماعات، المكتبة، المطبخ، أستوديو للصّوت وللتّمارين الموسيقيّة، قاعة خشبيّة للتمارين والعروض الأدائيّة، والحديقة... وقد جرت في مانشن العديد من الفعاليّات الفنّية والثقافيّة، مثل ورش عمل (رقص، لغات، زراعة، وأداء...إلخ)، محاضرات، مسرحيّات، معارض، وعروض أفلام. ولم تكن هذه النشاطات محصورة بالكبار، بل خصّص المركز العديد من أنشطته للأسرة والأطفال. وكذلك تنوّعت جنسيّات روّاد مانشن والعاملين فيه، من لبنانيّين وسوريّين وفلسطينيّين، وفرنسيّين وغيرهم. وتعتمد فيه المساهمات الماليّة للمقيمين على قدرة كلّ فرد. فيتشاركون كلفة صيانة المبنى وفواتيره ومعدّاته وكلفة المولّد الكهربائي...إلخ. واشترك «المانشنيّون» في الأعمال اليوميّة لـ مانشن، من ترتيب، وتنظيف، وطهي، وصيانة، وخياطة. فشكّلت المشاركة في هذه الأعمال جزءاً من

(1) Thanassis Cambanis, In a Beirut mansion, a city's culture is reborn, An architect's plan to revive a cosmopolitan dream of the Middle East, in *Bostonglobe.com*, December 21, 2014. In a Beirut mansion, a city's culture is reborn - The Boston Globe (visited on 15/07/2024).

(2) سمر كنفاني، المرجع نفسه، ص. 3.

(3) م. ن.

(4) م. ن.، ص 4.

الانتماء إلى الجماعة[1]. ولّدت هذه المشاركة فيه علاقة اجتماعيّة خاصّة ترتبط بالمشاع وهو «ما ليس لأحد وللجميع في آن معاً، ويعمل خارج تنظيم الدولة أو قوى السوق»، معارضاً بذلك إيديولوجيّات السّياسات النيوليبراليّة[2].

تعاني مدينة بيروت من افتقارها للمساحات العامّة وكثرة «المساحة المحظورة» فيها، بحسب عبارة الباحثة أسيل صوالحة. وتعني بها «المواقع الحضريّة التي كانت في الأصل في متناول غالبيّة سكّان المدينة، ولكن بسبب الحرب ومشاريع التجديد الحضري المختلفة، أصبحت «خاصّة»، أي يتعذّر الوصول إليها وبعيدة عن متناول غالبيّة السكان»[3]. في ظلّ هذه الظروف، شكّل وجود مانشن في المبنى المهجور موقفاً سياسيّاً من المدينة «(ال) محجوزة و(ال)مسوّرة بمواقف السيارات الخاصّة والمساحات المهجورة والمسيّجة والمباني المهجورة والمتصدّعة»[4]، من المدينة التي أعيد إعمارها فتحوّلت «إلى مساحات «تراثيّة» حصريّة وباذخة»[5] كما ورد على موقع مانشن الإلكترونيّ. عملت مانشن على استعادة هذه المساحات المهدورة وسعت لتحويلها «لإحياء ممارسات جديدة للسّكن والاستخدام العام واللقاء والإنتاج»، ضدّ منطق الربح السريع[6]. وقد شارك العديد من الأعضاء الناشطين في مانشن في لقاءات من أجل التغيير منذ حملة طلعت ريحتكن عام 2015[7] وخلال ثورة 17 تشرين عام 2019 التي انتفضت على الواقع اللبناني السياسيّ والاجتماعي والاقتصادي، بحيث أصبحت مانشن» مكاناً عامّاً للاجتماع والتنظيم»[8]. كانت مانشن المكان الأساسي في المدينة الذي استقبل مبادرات مختلفة وأصبح ملتقىً للحملات السياسيّة التغييريّة[9].

---

(1) سمر كنفاني، م. ن.، ص. 21.

(2) م. ن.، ص. 8.

(3) Aseel Sawalha, *Reconstructing Beirut, Memory and Space in a Post-War Arab City*, USA: University of Texas Press, 2010, p. 11-12.

(4) mansion | مانشن (squarespace.com)

(5) م. ن.

(6) م. ن.

(7) حملة طلعت ريحتكن نشأت ضدّ تقاعس الحكومة في إدارة ملفّ النفايات في شوارع البلاد.

(8) سمر كنفاني، م. ن.، ص. 29.

(9) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.



صورة رقم (01) الباحة الأساسيّة لفضاء مانشن[1].

أخذت بح مانشن مركزاً لها، فنشأت علاقة عضويّة بينها وبين مانشن. اختارت شكل التعاونية لِما تحمله من أطر مهنيّة واقتصاديّة وسياسيّة تخصّصيّة بحسب هاشم عدنان. بدأ العصف الذهني والتفكير بشكل التعاونيّة في مانشن حيث وضع عدنان مع ساسين كوزلي[2] وأحلام الديراني ونسيم البنّا وثيقة تُعرّف بالتعاونية وقيمها. دعوا أشخاصاً لمناقشتها معهم[3]، فأشركوا بذلك مجموعة من الفنّانين من مجالات مختلفة ومن مناطق مختلفة في عدّة لقاءات تعريفيّة لمناقشة فكرة التعاونيّة. فقد شارك في اللقاءات نحو سبعين شخصاً يعملون في فنون الأداء والعروض الحيّة في المدينة. طرحت الوثيقة أمامهم للمناقشة، وتضمّنت إضافة إلى التعريف، أهداف التعاونيّة وطريقة عملها وبرمجتها. وقد تطرّقت النقاشات إلى: فكرة شبكة التجوال

(1) مصدر الصورة: موقع بح: الموسم — Bahh/بحّ

(2) ساسين كوزلي عضو سابق في بح.

(3) The Beginning — Bahh/بحّ

المحلّي، الصندوق التعاوني، مصادر التمويل الجماعي، توزيع التمويل، مناهضة القيم الرأسماليّة والإدارة الذاتيّة والتنسيق الأفقي، المبادرات الفنيّة، استقلاليّة الفنّانين، وامتلاك وسائل الإنتاج... إلخ. ومن أهمّ ما أرادت بح تطبيقه في تجمّعها، هو مبدأ التنظيم اللاهرمي الذي تعلّمته وألهمتها به مانشن[1]. تابع الأعضاء النقاشات مع المهتمّين، وانضمّ العديد من الفنانّين إلى بح[2] اختاروا العمل على فنّ نقديّ سياسيّ، لا يعتمد أسلوباً واحداً أو طريقة عمل موحّدة.

عن انضمامها إلى بح تعرب أحلام الديراني، العاملة في فنون الأداء، عن شعورها بالحاجة للانضمام إلى مجموعة لتطوير أدوات التيسير المسرحي والاجتماعيّ والسياسيّ، وخلق العروض. وقد شكّلت انتفاضة 17 تشرين بحسب الديراني، دافعاً إضافيّاً لهذه الرّغبة بالتفكير في القضايا السّياسيّة والاجتماعيّة ضمن المجموعة، وشعوراً بأهمّية العمل المسرحيّ الجماعيّ[3]. أما الراقص ألكسندر بوليكفتش، فيعتبر أنّ بح خلقت له مساحة أملٍ للمتابعة بنشاطه الفنّي في لبنان. إذ يؤمّن مفهوم العمل التعاونيّ بالنسبة له مساحةً يستطيع من خلالها المحافظة على استقلاليّته الفكريّة والفنيّة والسياسيّة، في ظلّ أزمات البلد[4].

كان أعضاء بح في مانشن ممّن ساعدوا في خلق هذه المساحة ومشروعها. كما تعلّموا من هذه التجربة الجماعيّة بما له علاقة بالتنظيم، واستخدام المكان والتواصل.[5] وعلماً منهم بأنّ هذه المساحة لن تعود متاحةً لهم، سعوا إلى خلق تجربة يمكنها أن تجمع عدداً من روّاد مانشن وتسهم لاحقاً في إيجاد مكان جديد يتشاركونه[6]. اعتمدوا على مسوّدة العقد الاقتصاديّ الاجتماعيّ ومسوّدة التنظيم الداخلي وانطلقوا بموسم صفر بموازنة صفر (تشرين الثاني/ نوفمبر 2022-شباط/فبراير 2023). تركّزت جميع أماكن عرض هذا الموسم في مانشن، من خلال ستّة

---

(1) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(2) أعضاء بح الحاليين: أحلام الديراني، ألكسندر بوليكفتش، رشا غانم، ميسان شرف الدين، فاطمة مروّة، نسيم البنّا، هاشم عدنان، نور شمّاعة. المرجع، موقع بح الإلكتروني: Bahh/بحّ

(3) مقابلة مع أحلام الديراني، في مقهى هوك Hook في فرن الشباك، في 2024/06/21.

(4) ألكسندر بوليكفتش على صفحته على فايسبوك في 2024/05/22.

https://www.facebook.com/share/v/weHw4dCuBenQFgpf/?mibextid=WC7FNe

(تمّت مراجعة الرابط في 2024/06/22).

(5) مقابلة مع أحلام الديراني، م. ن.

(6) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

عروض لفنّانينَ مختلفين. وقد سعت بح من خلال برمجتها[1]، إلى إشراك فنّانين موجودين في مانشن، فشكّلت برمجتهم إحدى الطرائق لدعوتهم للانضمام إلى التعاونيّة، مثل ريما قدّيسي، وأليكس بوليكفتش، وهبة نجم[2]. والجدير بالذكر، أنّه توافقاً مع مبادئ بح الأساسيّة وتماشياً مع معايير مانشن، لم يكن هناك سعر محدّدٌ لبطاقات العروض، بل كانت بح تدعو المشاهدين للمساهمة بقدر الإمكان لدعم صندوقها التّعاوني[3].

تسهم ممارسة التّسعير الحرّ للبطاقة بنشر ديمقراطيّة الثقافة وعدم ربط المشاهد بالقيود الماليّة. في معظم مسارح بيروت يسود مبدأ فصل الجمهور مكانياً بحسب سعر البطاقة، بحيث تمكّن البطاقات ذات الأسعار المرتفعة من تأمين مكان أقرب إلى الخشبة. وتعرب هارفي عن أنّ أسعار البطاقات المختلفة، تفرّق بين المشاهدين، تقسّمهم إلى طبقات اجتماعيّة، كما وتنقل لهم إحساساً برأس مالٍ ثقافيٍّ -معرفة ثقافيّة، فيُقَيَّم المشاهد من خلال قدرته على الدّفع.[4] ومن ناحية أخرى، عزّز المبدأ الذي اعتمدته بح في تسعير بطاقاتها، علاقتَها بجمهورها في عروضها الفنيّة؛ فإنّ عروضها تحمل طابع المسرح المعاصر الذي لا يفصل بين الخشبة والجمهور، بل يجعل الجمهور جزءاً أساسيّاً من العمل الفنّي.

كان الموسم صفر بمثابة تمرين للتعاونيّة الشابّة، تضافر فريق العمل من مؤسّسينَ وأعضاء، كما العديد من المتبرّعين والأصدقاء لتأمين خدمات مختلفة لإنجاحه. تطلّب إنجاز هذا الموسم جهداً كبيراً وإعياءً ومعارك وخيبات أمل، بحسب موقع بح، وغياب أرباح تذكر. فبتقسيم الأرباح 70% للفنّان و30% لـبح، لم يبقَ لصندوق التعاونيّة في نهاية الموسم سوى 366 دولاراً[5]. لكنّ الموسم صفر في مانشن جذب نحو 230 شخصاً شاهدوا عروضه، كما أسهم في دفع التعاونيّة لإطلاق موقعها الإلكتروني[6]، ومنحَ أعضاءها تمريناً وفرصةً لتطبيق نظريّات التعاونيّة عمليّاً.

---

(1) برمجة بح الموسم صفر: أنا... الأبله لساري مصطفى عرض متعدّد الوسائط. عليهم عرض راقص لأليكس بوليكفتش. عدس بشومر وفطاير ببندورة عرضان تذوّقيان لهبة نجم. لا إرادة حرّة، تدخّل فنّي لسرد القصص لموريسيو يزبك. رسالة إلى يالدا عرض أدائي لريما قديسي. إضافة إلى عروض أفلام لوسيم طانيوس.

(2) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(3) Season 0 — Bahh/بحّ

(4) Jen Harvie, *op. cit.*, p. 37-38.

(5) الموسم — Bahh/بحّ

(6) Season 0 — Bahh/بحّ

فوضع بح في قلب نشاطات المدينة الفنيّة، وأطلقها «كتعاونيّة ثقافيّة» «في بلد خرج ولم يعد»[1].

تأسّست بح في ظلّ الانهيار الاقتصاديّ والمؤسّساتي والجمود السياسيّ، وبعد تدمير المدينة إثر انفجار مرفأ بيروت في 4 آب 2020، وعقب محاصرة ثورة 17 تشرين، وانهيار كلّ المعايير السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة. وبذلك يحمل الاسم الذي اختارته لنفسها، بح، دلالات على الفترة التي يعيشها اللبنانيّون وما زال يعيشها البلد. يلخّص الاسم كلّ معاني الهشاشة والغياب والانهيار واختفاء كلّ مقوّمات المدينة. فتسعى بح بكلّ مقوّماتها إلى التصدّي لهذا الانهيار من خلال منطق العمل الجماعي المتاح للجميع، كما من خلال عروضها الفنيّة.

في ظلّ ظروف هشّة وفي مكان مهدّدٍ بالإقفال منذ ولادته، نشأت بح، وبالفعل، أقفل مانشن في أيلول 2023 عندما قرّر صاحب الملك استعادة المبنى دون أن يقوم به بأيٍّ مشروعٍ حتى اليوم. لم يكن مانشن مجرّد مكان لقاء، بل حمل مشروعاً فنّيّاً، اجتماعيّاً، سياسيّاً وثقافيّاً كان له أثرٌ واضحٌ في تعاونيّة بح التي بدأت بعمليّة البحث عن فضاءٍ جديدٍ يجمع أعضاءها بهدف خلق تجربةٍ جديدةٍ. فكيف تجلّى انتقال بح إلى مكان جديد بعد تأسيسها في رحب مانشن؟ وما التّحدّيات الجديدة التي واجهتها؟

2.2 مركز عمل جديد وأماكن العرض المشتّتة

شكّل مكان العمل الجماعي المشترك أساساً في البحث عن مكان بديل عن مانشن لـبح، لما فيه من مساحة تسمح باللقاء مع مجموعات متنوّعة في اختصاصاتها، تتلاقى معها بح في قيمها وكذلك لتقاسم عبء الإيجار الثقيل على هذه المجموعات في مدينة بيروت. «بحثنا عن مكان ليس عنصريّاً، أو استغلاليّاً، أو ذكوريّاً، أو معارضاً للمثليّة الجنسيّة...» تقول أحلام الديراني[2]. انتقلت تعاونيّة بح إلى بيت عام في حيّ السّيوفي في الأشرفيّة.

تقع الأشرفيّة على تلّة وتشكّل منطقة رئيسيّة وحيويّة في العاصمة بيروت وتقطنها أغلبيّة

(1) «ربيع شامي، بح»... تعاونية ثقافية في «بلد خرج ولم يعد»، في المدن، الأحد 11/12/2022. على الموقع التالي: «بح»... تعاونية ثقافية في «بلد خرج ولم يعد» (almodon.com) (تمّت مراجعة الرابط في 2024/06/26).

(2) مقابلة مع أحلام الديراني، م. ن.

مسيحيّة. ويعتبر حيّ السيوفي حيّاً سكنيّاً هادئاً، يشتهر بالحديقة العامّة التي تحمل اسمه ويعرف بتنوّعه الطبقيّ.

بترك مانشن «خسرنا المجموعة، والمحيط الذي كان أكثر شعبيةً تقول فاطمة مروّة، عضو بح. كان الجيران متصالحين مع فكرة وجود مانشن. فكان يزورنا ناس من الحيّ في مانشن...لقد كان في وسط المدينة، كان مساحة تشاركيّة أكبر وأوسع»[1]. يشكّل مبدأ التّفاعل الحيويّ مع المحيط حاجةً أساسيّةً للجمعيّات الفنيّة، وجزءاً من سياسات اندماجها في مجتمعها وتواصلها معه. وقد كانت الرّغبة في إعادة تجربة مانشن عارمة لدى جميع أعضاء بح، ما يجعل إقامتهم في مركز بيت عام مؤقّتةً بحسب الديراني[2]. تتقاسم بح مركز بيت عام مع جمعيّتين غير فنيّتين، وهما شبكة مدى - شبكة شبابيّة تسعى لاسترداد دور الشّعب في الحياة السّياسيّة الوطنيّة[3]، وجمعيّة جبال- تعمل لأجل العدالة البيئيّة والاجتماعيّة[4]. وتقتصر علاقة بح بهما وبالفضاء الجديد على اجتماعات ولقاءات حول أفلام ومناسبات مختلفة تقوم بها المجموعات، كما على بعض الورشات التي تنظمّها التّعاونيّة[5].

واجهت بح تحدّيات جديدة منذ انتقالها إلى بيت عام، وهي إعادة خلق الجماعة التي ارتبطت بها في مانشن كما البحث عن بديل لأماكن العرض. يحتوي بيت عام قاعةً صغيرةً للعرض، ليست كافية لاستقبال عروض موسم واحد للتّعاونيّة. من هنا، جرى البحث عن أماكن عرض بديلة، فكان الانتشار ضروريّاً بغياب فضاء مانشن.

قبلت بح بتمويل من مفردات، وآخر من مشروع بيريت من الأونسكو[6]، أسهما في دعم عمل بح في موسم واحدٍ، خاصّة منحة بيريت التي موّلت أربعة عروض لها وأربع ورشات عمل[7]. وعن لجوء بح إلى التّمويل، يشدّد أعضاء الجمعيّة على هدفهم الأساسيّ في خلق آليّاتٍ

---

(1) مقابلة مع فاطمة مروّة، في مقهى رواق في مار مخايل في 2024/06/03.

(2) أ مقابلة مع أحلام الديراني، م. ن.

(3) Mada - مدى (madanetwork.net)

(4) JIBAL – Environmental and Social Justice

(5) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(6) عن مشروع بيريت يقول عدنان إنّه وجد لدعم الحياة الثقافيّة في لبنان بعد انفجار 4 آب 2020.

(7) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

مستقبليّةٍ للتّمويل الذّاتيّ والاعتماد على مداخيل العروض وورشات العمل التي يقومون بها. لكنْ في ظلّ الظروف الاقتصاديّة الصعبة، والغياب التامّ لدور الدّولة في دعم العمل الفنّي ووضع السّياسات الثّقافيّة، لا يمكن للتّعاونيّة أن تقومَ بنشاطاتِهَا دون سند ماليّ. من هنا تلجأ بح إلى التعامل مع مموّلين يتقاطعون معها سياسيّاً. فتعتمد مبدأ الاستقلاليّة والنديّة مع المؤسّسات المموّلة، بهدف عدم المساومة على طريقة عملها، أو المواضيع التي تطرحها، أو طريقة صرفها للمال، كما يؤكّد هاشم عدنان[1].



الصورة رقم (02) من عرض حياة لأحلام الديراني من إخراج هاشم عدنان، في مسرح زقاق[2].

(1) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(2) مصدر الصورة على الرّابط التالي: أحلام الديراني والحكواتيّة «حياة»: نساء يستعدنَ سلطتهنّ على أجسادهنّ (almodon.com) (تمّت زيارته في 2024/09/30).

بدأ موسم واحد لـ بح[1] في شباط/فبراير 2024 في أماكن عدّة. ساعدها الانتشار في خلق علاقات مع أماكن يعرفها أعضاؤها (زقاق، مسرح بيريت، متحف سرسق)، وأخرى جديدة بالنسبة لهم (سينما رويال في برج حمّود). كما قام أعضاء بح بورشات عمل في بيت عام ومركز هنا *Houna Center* في الحمرا. مع مسرح زقاق في الكرنتينا الذي يعرفه معظم أعضاء بح، طوّرت بح علاقتها من ناحية التفكير بالمستقبل بحسب عدنان[2]. وشكّل العرض في سينما رويال في برج حمّود، خبرة جديدة لـبح في هذا المكان المختلف من بيروت والذي يتميّز بحيويّته[3]. فالفضاء هو عبارة عن سينما قديمة مغلقة منذ أكثر من عشر سنوات، أعاد إحياءها كارل حديفة. وقد قدّم فيه هاشم عدنان عرضه حان الموعد وهو عرضٌ موسيقيٌّ أدائيٌّ سينمائيٌّ. أمّا عرض كاباريه سرسق لألكسندر بوليكفتش فقد شكّل تجربةً جديدةً من نوعها في باحة متحف سرسق في بيروت. اعتُبر هذا العرض في متحف سرسق «حدثاً تاريخيّاً» بحسب عدنان[4]، وأعرب بوليكفتش عن «صنع التاريخ» في هذا الحدث[5]. فهي المرّة الأولى التي يقام فيها كاباريه «رقص بلدي» في متحف سرسق، في باحته الخارجيّة. فبوليكفتش هو من بين الرّاقصين الذكور القلائل الذين يمارسون فنّ «الرّقص البلديّ» كما يفضّل تسميته عوضاً عن «الرّقص الشرقيّ». ويعتبر عدنان أنَّ هذا العرض أعاد إحياء المتحف الذي هو عادةً مكانٌ راكدٌ وهادئٌ وهامدٌ، كما يصفه[6]. بالرغم من أنّ بوليكفتش قد قدّم عام 2021 العرض الراقص عَليهُم في متحف سرسق[7]، إلاّ أنّها المرّة الأولى التي يشهد فيها المتحف «الرقص البلديّ». والجدير بالذّكر أنّ متحف سرسق يقع

---

(1) عروض موسم 1: نورس عرض لنور شمّاع في مسرح زقاق في الكرنتينا. حان الموعد عرض مسرحي وموسيقي لهاشم عدنان في مسرح رويال برج حمّود. *Balance* عرض أدائي لساري مصطفى في مسرح بيريت في جامعة القديس يوسف في بيروت. حياة لأحلام الدّيراني وإخراج هاشم عدنان في مسرح زقاق. كاباريه سرسق لألكسندر بوليكفتش في مسرح سرسق في بيروت، Ordinary Sounds for Extra Ordinary days لخلود ياسين، أستوديو مفتوح لـ بح. إضافة إلى ورشات عمل رقص ومسرح تذوّقي.

(2) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(3) يقع برج حمّود في قضاء المتن وفي ضواحي بيروت. تعرف بكثافتها السكنيّة والعمرانيّة وبسوقها الشعبيّ وكونها مركزاً صناعيّاً وحرفيّاً.

(4) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(5) صفحة بوليكفتش على فايسبوك، م. ن.

(6) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(7) A'alehom | Sursock Museum – (visited on 22/06/2024).

في أحد أكثر أحياء بيروت أرستقراطيّة، وهو حيّ سرسق (أو حيّ السّراسقة، نسبة إلى عائلة سرسق[1]) ويعرف منذ القرن التّاسع عشر حتى اليوم بقصوره ومنازِلِه الفخمة. وقد جمع عرض بوليكفتش جمهوراً منوّعاً يتألّف من جمهور بح، وجمهور بوليكفتش الدّاعمين لنشاطه وفنّه، كما جمهور متحف سرسق المعتاد على متابعة نشاطات المتحف. وعن تنوّع الجمهور، تؤكّد الديراني أنّ بح ليس لديها جمهورٌ واحدٌ، فهو يختلف مع الوقت بحسب العروض، وبحسب الفنّان، وكذلك بحسب مكان العرض[2]. وبالتالي جمع موسَما بح صفر والأوّل جمهوراً مختلفاً تنوّع بين جمهور مانشن وكذلك جمهور المَرافِق الجديدة التي قُدّمت فيها الأعمال الفنيّة.

تتوافر في لبنان اقتراحات ضئيلة للمساحات الأدائيّة والعروض المسرحيّة الإبداعيّة، تنحسر في بيروت، وفي ثلاثة مسارح أساسيّة: مسرح المدينة، مسرح مونو، ومسرح دوّار الشّمس. كما يُعاد إحياء نشاط بعض المسارح مؤخّراً مثل مسرح بيريت. وتخصّص بعض المراكز الثّقافيّة مساحات صغيرة لاستقبال مختلف العروض، مثل مركز زقاق، زيكو هاوس، وسينما رويال وغيرها. لا شكّ أنّ غياب مكان مناسب للعرض في بيت عام، جعل بح تبحث عن بدائل وتوسّع شبكتها واتّصالاتها. فمن أهداف بح الأساسيّة، «التّعاون مع فضاءات ثقافيّة بديلة في مختلف المدن والبلدات والقرى، وتكوين شبكة التّجوال المحلّيّة وتفعيل الحياة الفنّيّة اللامركزيّة»[3]. فتفعيل اللامركزيّة تمّ في موسمٍ واحدٍ لكن في قلب مدينة بيروت، وقد أسهم بخلق علاقات لـبح مع المساحات التي عملت معها، وتبادل الخبرات والتجارب. لكنّ الخيارات لم تكن واسعة بالنسبة لـبح، منها ما هو مرتبط بسعر الإيجار المكلف، أو بعدم توافر أماكن العرض المناسبة في الفترة المرجوّة لـبح، وهناك كذلك معايير فنيّة ترتبط بموضوع العرض. فعرض حياة مثلاً قدّم في زقاق؛ لأنّ شخصيّة العرض تستقبل الناس في دارها، فكانت زقاق أقرب إلى هذه الدّار[4]. وكذلك لدى بح موقف أساسيّ من بعض المسارح، أعرب عنه عدنان، إذ تعتبرها تجاريّة تبغي الرّبح أو تعتمد الفردانيّة بالقيادة[5]. في التّجربة المسرحيّة، كما يعتبر كارلسون، لا يعمل المحيط المادّيّ للأداء

(1) إحدى عائلات بيروت الأرستقراطيّة، وتنتمي إلى الطائفة المسيحيّة الأرثوذكسيّة، كان لها دور اجتماعيّ واقتصاديّ مهم في بيروت في القرن التاسع عشر.

(2) مقابلة مع أحلام الديراني، م. ن.

(3) The Beginning — Bahh/بحّ

(4) مقابلة مع أحلام الديراني، م. ن.

(5) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

أبداً كإطار محايد، بل يحمل رمزاً ثقافيّاً ويسهم «أحياناً بشكل صارخ، وأحياناً بمهارة، في استقبال الأداء»[1]. في هجرها مسارح المدينة التي تكتسب قيم «الشّرعيّة والاجتماعيّة»[2] تأخذ بح موقفاً اجتماعيّاً سياسيّاً حين تلجأ إلى فضاء منطقة مهمّشة مثل برج حمّود. تبدو وكأنّها تسهم في إعطاء الشّرعيّة لهذه المسارح الموجودة على الهامش. أمّا في خيار متحف سرسق، فهناك خطابٌ مغايرٌ ورمز مختلف. إذ يحمل عرض كاباريه سرسق خطاباً سياسيّاً اجتماعيّاً. يعتبر بوليكفتش أنّ ممارسة الرّقص البلدي -المعروف بكونه فنّاً تمارسه النساء- من قبل رجلٍ هو عملٌ سياسيٌّ في المجتمع العربيِّ الذي يمنعه ويعتبره من المحرّمات[3]. أمّا عدنان، فيعتبر المتحف مكاناً عامّاً تحاول التّعاونيّة استرداده وتنظيم نشاطات إضافيّة فيه، كما ورد على لسانه، في إطار استعادة الأمكنة العامّة[4].

إضافة إلى تنوّع أماكن العرض، حصل تغييرٌ في موسمٍ واحدٍ يتعلّق بأسعار البطاقات. فهذه لم تعد كلّها تَعرِض على المشاهد أن يدفع قدر استطاعته، فقد وضعت عدداً مخصَّصاً من البطاقات للدفع بحسب قدرة المشاهد، مع بطاقات أخرى بسعر 12 دولاراً، وبطاقات دعم أخرى بـ20 دولاراً وأكثر. ومن ناحية أخرى، وبهدف دعم صندوقها، سعّرت بح بطاقات عرض كاباريه سرسق بـ30 دولاراً، و50 دولاراً لبطاقة الدّعم. وعادت معظم أرباح كاباريه سرسق إلى صندوق التعاونيّة.

«كيف يمكن أن تكون لدينا أمكنة مستقرّة ثابتة، استراتيجيّة عمل لا تختفي عندما يتوقّف الإيجار؟» يطرح عدنان هذا التّساؤل مؤكّداً أهميّة التملّك الجماعي للمكان[5]. «يستحيل عقد اجتماع دون مكانٍ حقيقيٍّ. فأساس المجموعة هي المحلّة، يقول رينيه كايس، تستقرّ فيها عناصرها، وتخصّص مكاناً للآخرين بشكل مترابط، وبالتّالي تبني مساحة صالحة للسّكن، مع الدّاخل والخارج، مع حاوية ومحتوى، وغلاف، ومركز، وحدود»[6].

---

(1) Marvin Carlson, *op. cit.*, p.206.

(2) Jen Harvie, *op. cit.*, p. 26.

(3) Alexandre Paulikevitch I Cabaret Welbeek I La Raffinerie - Charleroi Danse I szenik (youtube.com) (visited on 22/06/2024).

(4) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(5) مقابلة مع هاشم عدنان، م. ن.

(6) René Kaës, *op. cit.*, p. 113. Le texte original: *Sans lieu réel, impossible de tenir une réunion. L'assise d'un groupe est un territoire; ses éléments s'y positionnent, assignent une place aux*

قدّمت بح في موسمها الأوّل، موسم صفر، خمسة عروض أدائيّة ومعرض فنون وعروض أفلام، إضافة إلى ورشات عمل مختلفة، انحسرت جميعها في مركز مانشن. أمَّا في موسمها الثّاني، موسم واحد، فقد قدّمت ستّة عروض وورشات عمل توزّعت على سبعة أماكن عرض وتدريب مختلفة. لقد كان لترك مانشن أثرٌ اقتصاديٌّ كبيرٌ على بح، وبالتّحديد على خياراتها الفنيّة ونشاطها. فقد شتّتت برمجة موسم واحد بهذه الطريقة طاقات فريق العمل في أماكن عدّة، ورفعت كلفة الإنتاج والإيجار والكهرباء والنّقل. أكّد موسمٌ واحدٌ أهمّيةَ تملّك بح لأدوات الإنتاج ولارتكازها في مساحة خاصّة بها. «فالتّعاونيّة قائمة على تبادل الخبرات والموارد بين أعضائها، تؤكّد الدّيراني [...] ولذا هي بحاجة لمساحة تعمل فيها وتتطوّر وتشتري معدّاتها»[1]. يمنح امتلاك أدوات الإنتاج للتّعاونيّة مساحةً أوسع لفنّانيها للابتكار، كما يجعلها قادرةً على إنتاج عروضها بكلفة أقلّ. وكذلك يسهم في خلق عجلةٍ اقتصاديّةٍ تمنح بح استقلاليّةً في اختيار أماكن عرض أعمالها وتوسيع شبكة تجوالها وتعاوناتها. «إنَّه حلمنا بعد عشر سنوات» تضيف الديراني[2]. كلّ هذه العوامل تجعل من إقامة بح في بيت عام إقامة مؤقّتة.

---

autres corrélativement, et construisent ainsi un espace habitable, avec un dedans et un dehors, un contenant et un contenu, une enveloppe et un centre, une limite.

(1) مقابلة مع أحلام الديراني، م. ن.

(2) م. ن.

3. بينوكيو لزقاق - من وإلى بيروت

عام 2005، التقت مجموعةٌ من من خرّيجي الجامعة اللّبنانيّة - معهد التمثيل، على العمل على تأسيس جماعة مسرحيّة. يهدف المشروع إلى تقديم أعمالٍ مسرحيّةٍ تجول بين مختلف المناطق، ساعيَة لإخراج المسرح «من النّخبويّة الثّقافيّة، وجعله يتفاعل ويتغذّى من فئاته المختلفة»[1]. لقد كان همُّ هؤلاء الخرّيجين الأوّلُ أن يكونَ المسرح مهنتهم، فلا يضطرّون للقيام بأعمال أخرى أو يتركون البلاد. فعام 2006 عملوا على خلق جمعيّة زقاق تقوم بالتجارب والأعمال الفنيّة ويتبادل فيها أعضاؤها خبراتهم بهدف خلق الاستمراريّة والتراكم. كرّست زقاق نفسها لممارسة المسرح كمشاركة اجتماعيّةٍ وسياسيّةٍ، تخلق مساحةً للتّفكير المشترك والجماعيّ، والعمل المباشر داخل المجتمعات[2].

اتّخذت زقاق منهج العمل الجماعيّ لمناهضة الفردانيّة السّائدة في المجتمع. شكّلت المأسَسة أساساً لعملها، واستمراريّة الجمعيّة أسهمت في خلق بنيةٍ فيها إدارة للموارد، وتسليك العلاقات، والتّواصل. فنموذج زقاق عبارة عن إدارة فنّيةٍ جماعيّةٍ لمساحةٍ ثقافيّةٍ. ترسم الإدارة الفنّية استراتيجيّة الجمعيّة، فتقوم بصنعِ الأعمال الفنيّة، وتضع برنامجها وتحرص على استدامة عملها واقتصادها. مع الإدارة الفنّية، لدى زقاق فريق تنفيذيّ يعمل على الأمور الإداريّة، من تنظيم واتّصالات وإعلانات وحجوزات.

---

(1) مقابلة مع جنيد سري الدين في مركز زقاق في الكرنتينا، في 29 و 2024/05/30.

(2) Zoukak Theatre Company | Zoukak Theatre. Original text:

> We created Zoukak in 2006 as a non-hierarchical structure, dedicated to theatre practice as a social and political involvement, with a belief in theatre as a space for common reflection and in collectivity as a position against marginalizing systems. We position ourselves outside the dominating discourses in our context through direct action within communities.

تحوي جمعيّة زقاق الاختلاف وتكرّمه بحسب سريّ الدين. فيجتمع فيها أعضاء من خلفيّات مناطقيّة ودينيّة مختلفة[1].

أخذت زقاق من شقّة في منطقة فرن الشباك[2] موقعها الأوّل من عام 2008 حتى 2016. قبلها، كان الأعضاء يلتقون للاجتماع أو للتمرين في أماكن مختلفة. وعام 2015 حصلت زقاق من مؤسّسة دروسوسDrosos Foundation[3] على دعم لمشروعها، فتمكّنت الجمعيّة من الانتقال إلى مركز جديد في محلّة الكرنتينا في بيروت عام 2017. «كنّا نبحث عن مكان يشبهنا، يقول سريّ الدين، مساحة آمنة للتجريب وخلق أفكار جديدة»[4]. المركز عبارة عن مساحة واسعة داخل مبنى صناعيّ قديم كان مصبغة في الأساس. أخذته زقاق بعد أن تحوّل إلى مكان للمعارض والحفلات الموسيقيّة. ويضيف سريّ الدين قائلاً، «طلبنا من المهندس شيئاً يشبه المدينة، لا يدّعي شيئاً، وليس فخماً...شيئاً لا ينسى محيطه»[5]. مركز زقاق اليوم متعدّد الاستعمالات. يتألّف من صالة استقبال، مقهى/حانة، مكاتب، صالة اجتماعات، مساحة للتمرين، وأخرى لتخزين الملابس والأدوات التقنيّة كما من مساحة مرنة للأداء مجهّزة تقنياً.

قدّمت زقاق العديد من الأعمال المسرحيّة التي تميّزت بالتجريبيّة وحملها لأشكال ومواضيع جديدة كسرت فيها محرّمات المجتمع. بدأ عمل الجمعيّة ينمو في إطار النّشاط المسرحيّ والجانب النّفسيّ والاجتماعيّ، بين المدارس والجمعيّات ومخيّمات اللاجئين، من خلال ورشات تدريب متنوّعة تنتج عروضاً وأعمالاً فنّية، وأخرى نفسيّة واجتماعيّة وورشات تدريب لأساتذة المدارس والعاملين في الجمعيّات. وقد شكّلت هذه النّشاطات أولى موارد الجمعيّة الماليّة. لكن لتأمين إنتاج أعمالها وإدارة مساحتها الثقافيّة اعتمدت زقاق على المؤسّسات المانحة[6].

---

(1) مقابلة مع جنيد سري الدين، م. ن.

(2) فرن الشباك هي منطقة سكنيّة شعبيّة في قضاء بعبدا، وتعرف بشكل خاص بسوقها التجاريّ الحيويّ. كما فيها فرع لكليّة الفنون الجميلة تدرّس المسرح.

(3) مؤسسة دروسوس هي منظمة غير ربحيّة مقرّها في سويسرا تهدف إلى تعزيز التعليم وترويج أنشطة إبداعية للشباب.

(4) مقابلة مع جنيد سري الدين، م. ن.

(5) م. ن.

(6) على سبيل المثال مؤسّسة آفاق، مؤسّسة ليبرتي Liberty Foundation، الاتحاد الأوروبّي، Ibsen Scope، المؤسّسة الثقافيّة الفيدراليّة الألمانية Kulturstiftung des Bundes، المركز الثقافي الفرنسي، الألماني، البريطاني... إضافة إلى مؤسّسة دروسوس.

يعتبر مركز زقاق حاليّاً من أنشط المراكز الثقافيّة في بيروت. يستقبل مختلف العروض لجمعيّة زقاق وغيرها خاصّة من الفنّانين الشّباب. فإضافة إلى برمجتها الفنيّة، تحيي زقاق العديد من المهرجانات واللّقاءات مع فنّانين محلّيينَ وعالميّينَ. كما تحيي ورشات عمل وبرامج الإرشاد الفنّي لدعم الفنّانين النّاشئين. كما لـزقاق شبكة ثقافيّة في عدّة بلدان من العالم، تقدّم من خلالها أعمالها الإبداعيّة، وتشارك في إخراج أعمالٍ مسرحيّةٍ، وفي مؤتمراتٍ ودوراتٍ تدريبيّةٍ وإقاماتٍ فنيّةٍ مع فنّانينَ من جميعِ أنحاءِ العَالمِ.

سوف نتطرّق في بحثنا عن زقاق إلى علاقتها مع الجمهور والمدينة وتأثير هذه الأخيرة على الجمعيّة وأعمالها، من خلال آخر أعمال زقاق المسرحيّة بينوكيو (آذار/مارس 2024). إنّ الطريقة التي يختبر بها الجمهور المسرحيّة ويفسّرها، لا يحكمها بحسب كارلسون ما يحدث على المسرح فقط. إذ يعدّد عناصر مختلفة مهمّة تعطي معنىً لِتجربةِ المشاهد، يدخل ضمنها المسرح بأكمله وتوزيع جمهوره ومساحاته وشكلهِ الخارجيّ، وكذلك موقعه داخل المدينة[1]. على ضوء هذه الفكرة، سندرس مسرحيّة بينوكيو معتمدينَ على طريقة ابتكار العمل ونصّه وإخراجه، كما على رمزيّة المكان وشكلِهِ لنفهمَ الطريقة التي ارتبطت فيها بينوكيو بالمدينة، على مستويات مختلفة. وقبل ذلك، سنلقي الضوء على علاقة زقاق مع المدينة في أعمال مختلفة لها.

1.3 زقاق ومواضيع المدينة

بدأت زقاق بنسجِ علاقتِهَا مع المدينةِ منذ تأسيسها، حين فاجأت حرب تموز 2006 أعضاءَهَا، إذ نتج عن هذه الحرب نزوح مئات آلاف اللّبنانيّينَ من الجنوب. فهبَّ أعضاء زقاق لتقديم المساعدةِ وبدؤوا بنشاطات وورشات عمل مسرحيّة في أماكن وجود النّازحين. وكانت تلك نقطة انطلاق لعمل زقاق في المجال الفنّيِّ النّفسيِّ الاجتماعيِّ، ولقائها الأوّل مع المدينة، فحملت زقاق مواضيع هذه المدينة منذ أعمالها الأولى.

في مركزها في فرن الشباك عام 2009، عرضَ أعضاء زقاق مع فنّانين إنكليز مدينة متلّتة *Triangulated City* الذي حدثَ في ثلاثة مواقع: أستوديو زقاق، مرآب مهجور تحت الأرض

(1) Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 2.

ومدينة الملاهي في بيروت[1]. وعن هذا الحدث يقول سريّ الدّين «أخذنا المسرحَ إلى المجتمع وجلبنا المجتمعَ إلى المسرح. نقلنا المسرح إلى الشّارع وأتينا بالشّارع إلى المسرح»[2]. «فيتغذّى الفنّان من المدينة، كما يعبّر الباحث بوريس غريزيّون، وفي المقابل، تغذّي المدينة عمله»[3]. يدخل هذا المفهوم في صلب عمل الجمعيّة، كما في اسمها الذي يختصر طريقة عملها. ف»زقاق» هي طريق مسكونة و«عندما نأخذ الزقاق لا نعرف إلى أين سيوصلنا، على عكس الطّريق السّريع. «زقاق» هي فكرة تجوال في الأزقّة، «نلتقي أشخاصاً، نسلّم عليهم ونستمع إلى قصصهم. وإذا بعمليّة المسار أهمّ من النتيجة»[4].

قرّرت زقاق عدم اعتماد لغة فكريّة ثقيلة لا يفهمها أحد، فراحت تبحث في التاريخ المحلّي، وفي إرثه من سرد القصص، والأغاني، والشعر، والقوافي...[5] فاعتمدت «السير في الأزقّة» في العديد من أعمالها. لملمت خلالها قصصاً مبعثرة ومهملة من المدينة. فجمعتها، وحاكتها وأعادت بناءها وقدّمتها لتعود إلى المدينة. تحيي الجمعيّة ورشات عمل متعدّدة وفي مراحل مختلفة، تتشبّع بعلاقات ومضامين وإشكاليّات يعيشها الأفراد والمجتمع، تحملها زقاق معها وتربطها. وتقوم زقاق في أعمالها بورشات كتابة وخلق جماعيّ تستمدّ مواضيعها من ذاكرة المشاركين وخبرات حياتهم، كما في عمل مشرح وطني (2012) الذي يجمع قصصاً من الحرب الأهليّة. ويلجأ العرض إلى الذاكرة الشعبيّة، فيمنح المشاهدينَ فرصة أن يكونوا شركاء في كتابة تاريخ لبنان فيخبرون قصصاً عاشوها في الحرب. وكذلك في جنّة جنّة جنّة (2014) وهو عصارة ورشات عمل قام بها أعضاء زقاق، بحثوا في ذاكرتهم الفرديّة والجماعيّة، فجمعوا قصصهم الشخصيّة وقصصاً حقيقيّة أخرى لمخطوفِي الحرب. شكّلت إعادة بناء السّرديّة إحدى ركائز العمل في زقاق. «فهمنا أنّنا نريد أن نبني السرديّة والحكاية، تاريخنا مفكّك، وكنّا نريد أن نجد السّرديّة في التفكيك.»[6] تقوم مسرحيّة في عين القلب: مشروع الحب (2019) على بحث اعتمد على مقابلات متعمّقة

(1) Triangulated City, Beirut - Part 1 (youtube.com); Triangulated City, Beirut - Part 2 (youtube.com); Triangulated City, Beirut - Part 3 (youtube.com) (visited on 30/06/2024)

(2) مقابلة مع جنيد سري الدين، م. ن.

(3) Boris Grésillon, *op. cit.*, p. 186. Le texte original: *L'artiste se nourrit de la ville, et en retour celle-ci nourrit son œuvre.*

(4) مقابلة مع جنيد سري الدين في رويز بدارو، في 2021/10/13.

(5) Maya Zbib. Spaces of Agency. Maya Zbib in conversation with Amal Khalaf. www.Ibraaz.com. April, 27 2016. (visited on 27/06/2024)

(6) مقابلة مع جنيد سري الدين في مركز زقاق في الكرنتينا، في 29 و 20/05/30.

مع أشخاص من «مختلف مناحي الحياة»[1]. شاركوا قصصهم الحقيقيّة وتأمّلاتهم في الحبّ وقدّمتها زقاق في عمل فنّي. هكذا تعمل زقاق تلملم قصص المدينة من الشّارع والذاكرة، كلّ ما يقال وما لا يقال، وما يُسمح بقوله كما ما هو ممنوع التعبير عنه، تعيد بناءه فتقدّمه سرديّةً للمدينة. فقد حملت المسرحيّة قصص حبّ المثليّين، وهي من محرّمات المجتمع في بيروت. وقد تمكّنت زقاق أن تحوي وتكون مكاناً حاضناً للاختلاف الجندريّ، فأمّنت مساحةً خاليةً من الأحكام. عرضت قصص الاختلاف الجندري في عدّة أعمال لها مثل الجواكر *The Jokers* (2017) التي تصوّر حياة أشخاص همّشهم المجتمع وأنكر وجودهم.

أنتج القرن العشرون كما يشير كارلسون مخرجينَ استخدموا مساحات غير تقليديّة لأعمالهم الفنّية، منها المصانع والمستودعات وغيرها من الأماكن المهجورة، لأسباب جماليّة، أو اقتصاديّة أو سياسيّة. توفّر هذه المساحات فضاءات مرنة متعدّدة الاستعمالات ومادّة للابتكار، وغالباً ما تكون كلفة إيجارها أقلّ من إيجار أو كلفة بناء المساحات التقليديّة[2]. فيشكّل انتقال زقاق إلى مركزها الحاليّ في المبنى الصناعيّ تعبيراً واضحاً عن نهجها الفنّي والسياسيّ. يقع مركز زقاق الحاليّ على مفترق طرق سريعة في بيروت في منطقة الكرنتينا التي شهدت إحدى مجازر الحرب اللبنانيّة. يحيط به المرفأ من جهّة، نهر بيروت الجافّ من جهة أخرى، كما مدخل محلّة مار مخايل، ومنطقة برج حمّود[3]. فخيار زقاق للمكان لم يكن خياراً تقليديّاً. لا بل هو مساحة ذات «دلالات سلبيّة» مطبوعة بالقبح، والإهمال، ترمز إلى ما تسعى المدينة إلى إخفائه.[4] من خلال إعادة إحياء فضاء ميّتٍ ومهجور، يتحوّل من مكان «ضدّ الإرث» إلى «مكان للظهور»[5]. يقول غرزيون، إلى مكان للإبداع. فبأخذ هذه المساحة المهمّشة من المدينة وغير المؤهّلة للعمل الإبداعي مقراً لها، تتخّذ زقاق دوراً اجتماعيّاً[6] وموقفاً سياسيّاً. أمّا النّاحية السياسيّة بحسب كارلسون، فتكمن في جعل الإنتاج المقدّم في هذه الأماكن يطال جمهور الطبقة العاملة أكثر من المسرح التقليديّ[7]. تعطي زقاق معنىً جديداً لهذا المكان المهمّش، مثلما دفعت

(1) In My Heart's Eye: The Love Project | Zoukak Theatre

(2) Marvin Carlson, *op. cit.*, p.207.

(3) مقابلة مع جنيد سريّ الدين في مركز زقاق في الكرنتينا، في 29 و 2023/05/30.

(4) Boris Grésillon *op. cit.*, p. 192.

(5) *Ibid.*

(6) *Ibid.*, p. 194.

(7) Marvin Carlson, *op. cit.*, p.207.

إلى الأمام قصصاً مهمّشة من المدينة وجعلتها موضوعاً لأعمالها الإبداعيّة. إضافة إلى كلّ ذلك، احتضنت زقاق قصص العاملات الأجنبيّات، اللاجئين، الأطفال، والنّساء المعنّفات. فوضعت في أولويّاتها «مواجهة التهميش مع غياب أيّ أشكال حماية اقتصاديّة أو اجتماعيّة»[1] كما يشير عبد الله الكفري. فتناولت زقاق في عروضها مواضيعَ جريئةً تكسر من خلالها قيود المجتمع، وتحاكي الخاصّ والعام، والفعل المسرحيّ والسّياسيّ، والعلاقة بين الفرد والجماعة، والجماعة والفرد. فقدّمت مواضيع إشكاليّة لها علاقة بالدّين والسّلطة والجنس والجندريّة، بهدف خلق مجتمعٍ حاضنٍ، وفكرٍ نقديٍّ خالٍ من الأحكام وإقصاء الآخر أو العزل والتّشويه[2]. تميّزت أعمال زقاق المسرحيّة بالتّجارب والاختبارات، ولغة ما بعد الحداثة. لغة تعتمد على تفكيك المعنى وتولي أهمّيةً كبرى للجسد، وتمزج في عروضها الموسيقا والرقص.

إنّ العروض المتغيّرة التي تصوّر المدينة في المسرح تمنحنا مع الوقت فهماً أكبر لتحوّلات المدينة ومعنى التغيير لمن يعيش ويعمل فيها، بحسب هارفي[3]. لم تكن زقاق يوماً مفصولة عن المدينة وقضاياها. فلدى الفنّان حساسيّة خاصّة تجاه التغيّرات والتمزّق والانقطاع في سلسلة الأحداث التاريخيّة[4]. هكذا وُجِد أعضاؤها في كلّ الحركات السّياسيّة التّغييريّة التي عرفتها البلاد في الآونة الأخيرة. وحين لا يذهب أعضاء زقاق إلى الشّارع، يأتون بالشّارع وقصصه إليهم، كما في بينوكيو.

2.3 كواليس زقاق وبينوكيو

أطلقت زقاق عام 2023 مشروع مسرحيّة بينوكيو من خلال برنامج كواليس زقاق، على مواقع التّواصل الاجتماعيّ الخاصّة بها وعبر موقعها الإلكتروني. تلقّى هذا المشروع دعمه من مشروع بيريت[5] للأونيسكو. توجّهت فيه إلى أشخاص لديهم أقلّه ثلاث سنوات خبرة في العمل

(1) عبد الله الكفري، م. ن.، ص. 103.

(2) مقابلة مع جنيد سريّ الدّين في مركز زقاق في الكرنتينا، في 29 و 20/05/30.

(3) Jen Harvie, *op.cit.*, p. 11.

(4) Boris Grésillon, *op. cit.*, p. 188.

(5) وضع مشروع بيريت BERYT (تأهيل المساكن في بيروت وإنعاش الصناعات الثقافية والإبداعية) من قبل برنامج الأمم المتحدة للمستوطنات البشرية. يموله الصندوق الائتماني المُخصَّص للبنان (LFF) ويديره البنك الدولي.

المسرحيّ وعمرهم أقلّ من ستٍّ وثلاثين سنة. تفاعل مع المشروع نحو مئة شخص، ومن خلال ورشات عمل تمّ اختيار ستّة عشر منهم للمشاركة في التّجربة. كواليس هو برنامج إرشاد مسرحي يعمل على تطوير قدرات الفنّانينَ النّاشئينَ المقيمينَ في لبنان، ودعمهم لخلق عمل خاصّ بهم. يتابع المشاركون ورش عمل لتعزيز قدراتهم المختلفة، وتتمّ متابعتهم من قبل مرشد من زقاق، يوجّههم بهدف تقديم عمل مكتمل أو قيد التنفيذ في نهاية البرنامج الإرشاديّ. في مشروع بينوكيو، اعتمد أعضاء زقاق طريقةً مختلفةً في التّدريب. فقاموا ببرنامج تدريبيٍّ مكثّفٍ على مدّة شهرينِ لمجموعة من الممثّلين والمشاركينَ في الخلق الجماعيّ. تطلّبت المشاركة في مشروع بينوكيو عملاً صارماً ومركّزاً والتزاماً ثابتاً طوال مدّة الشّهرين، بحسب المشاركين فيه. في إعداد العرض، يقول علي السّمرا أحد الممثّلين المشاركين، «مرّينا بعمليّة البحث نفسها التي يعمل عليها عادةً أعضاء زقاق»[1]. وُضعت قصّة المسرحيّة في بيروت الثمانينيّات والتسعينيّات. فطُلب من المشاركين مقابلة أشخاص ولدوا بين الخمسينيّات والسبعينيّات وعاشوا فترة الحرب وإعادة الإعمار، بهدف التعرّف إلى علاقتهم مع المدينة. التقى المشاركون في بينوكيو بأشخاص عاشوا في الفترة المحدّدةِ، ليكتشفوا طريقةَ عيشهم بمختلف جوانبها، الاجتماعيّة والسياسيّة والنفسيّة كما مختلف تفاصيلها. «إنّه أمرٌ صعب، تقول فاطمة مروّة، أن نعود إلى سنوات لم نعشها بالضرورة. إنّه عمل على الذاكرة المتوارثة، على موضوع لم نعشه، بل نعيش تداعياته»[2].

شارك الممثّلون في بينوكيو في عمليّة الخلق والكتابة من خلال ورشات عدّة مع أعضاء زقاق، كانت كلّها تلتقي بشكل أو بآخر بعرض بينوكيو وتسهم ببناء العمل[3]. كلّ ورشة هي ورشة استكشافية هدفها إنتاج موادّ جديدة تصبّ في رؤية العمل النهائيّ، بحسب سريّ الدين[4]. كانت نتيجتها عرضاً مسرحيّاً خُلقَ جماعيّاً، وقد أشرف عليه وقاد مراحله وأخرجه عمر أبي عازار. وأسهمت ورشة الكتابة مع مايا زبيب في بناء العمل من خلال جمع نقاط التّلاقي بين قصص

---

(1) مقابلة مع علي السمرا في مقهى يونس في بدارو في 2024/05/06.

(2) مقابلة مع فاطمة مروّة، في مقهى رواق في مار مخايل في 2024/06/03.

(3) تضمّنت ورشات العمل: الإخراج (مع جنيد سريّ الدين) والخلق الجماعي (مع لميا أبي عازار) والكتابة (مع مايا زبيب) والتواصل اللّاعنفي (مع محمّد حمدان).

(4) Kawalis Zoukak - The Training Program - 7th Edition Devised Theatre with Junaid Sarieddine for Pinocchio performance Pinocchio premiered on March 29th.... | By Zoukak TheatreFacebook | Facebook . Posted on 31/03/2024. (visited on 27/05/2024)

المشاركين وعناصر المسرحيّة. لم تكن الكتابة تخضع للحكم أو للتّغيير، بل كانت تلقائيّة، كما كان المشاركون يقرؤون قصص بعضهم البعض، ما ساعدهم في «تحديد مواقعهم في العمل» بحسب السمرا[1]. كما تضمّنت الورشات العديد من الارتجالات التي تنبع من قصص الحياة الشّخصيّة للممثّلين، وتناولت مراحل مختلفة من حياتهم، منها المراهقة، وارتباطها بالمكان والزمان والشعور الطاغي. وقد أسهمت هذه الارتجالات بمساعدة المشاركين على وضع «هشاشتهم» أمام الجميع كما الاستماع إلى بعضهم البعض[2]. وهكذا تمّ ربط القصص الشخصيّة بمضمون العرض، فكانت تُحمَل إلى سياق مدينة بيروت، والعلاقة مع بيروت. «إنّها علاقة صراع وجوديّ بالنسبة لي، تقول فاطمة مروّة. لكنّه صراع جميل. الحياة ليست سهلة في بيروت. إنّها سارقة، نتوه فيها، فتسرق منّا الوقت والأفكار. بيروت مدينة صغيرة، فالجميع فيها يفكّر بالطريقة نفسها»[3]. ارتبطت قصص بيروت بقصص المشاركين في بينوكيو. دمج المشاركون قصصهم بقصص الناس الذين التقوهم في بيروت، وربطوها بقصّة بينوكيو. قصص العائلة، والأصدقاء، والشوارع، والحفلات، والقرى... إلخ. بحث كل شخص عن علاقته بقصّة بينوكيو. بالإضافة إلى ذلك، مرَّنَ كل مشارك شجرة العائلة الخاصّة به، وهو تمرين على التّاريخ الشّخصيّ لكلّ مشارك. منذ «عمر الصفر حتى عام 2024»، واختيار أمكنة ومشاعر وعادات وأحداث ترتبط بتاريخ محدّد. تمازجت القصص ببعضها «وإذ بنا كلّنا عشنا الحرب، والتاريخ والقصص المتوارثة...حصرنا كلّ ذلك في الخيال» تضيف فاطمة مروّة. أمّا عن أصعب مراحل العمل، فتعرب مروّة عن فكرة السّماح للآخرين بمشاركة قصّتها الشخصيّة، أو صراع التخلّي عن خبرة شخصيّة متمسّكة بها وبأفكارها الخاصّة. إنّها مرحلة أساسيّة للتخلّي عن الشخصيّ والسماح بدمجه في المجموعة على مستويات مختلفة[4]. وهذا ما عبّر عنه السمرا بطريقة عفويّة «قصّتي لم تبقَ قصّتي. أنا طبخت، هو أكل، وآخر هضم الطعام»[5]. هنا أساس العمل الجماعي، التوازن الذي يظهر كلّ المشاركين متساوين في الخلق. فكيف تجلّى ذلك في نتيجة العرض؟ وبأيّة طريقة ارتبطت بينوكيو بالمدينة؟ كيف تفاعل معها الجمهور؟

---

(1) مقابلة مع علي السمرا، م. ن.

(2) م. ن.

(3) مقابلة مع فاطمة مروّة، م. ن.

(4) م. ن.

(5) مقابلة مع علي السمرا، م. ن.



الصورة رقم (03) من مسرحيّة بينوكيو في مركز زقاق[1].

3.3 بينوكيو في بطن الحوت

تحوّلت الباحة الأساسيّة لمركز زقاق إلى صالة للعرض المسرحيّ بينوكيو. يجلس الجمهور على مقاعد موزّعة بشكل بيضاويّ حول مساحة أداء صغيرة ومستطيلة، تحدّها كَنبتانِ مواجهة الواحدة للأخرى. يبدأ العرض بالجمهور «يشاهد بعضه البعض» في ظلّ إضاءة عاديّة لمدّة دقيقة تقريباً قبل أن يدخل الممثّلون إلى «الصالة» بإيقاع واحد ووجوه جدّية. يجلس بعضهم على كَنبة ويتجمّع الآخرون ككلتة واحدة حول هذه الكنبة. صمت. تتوجّه ممثّلة من وسط المجموعة نحو نقطة على الأرض في وسط مساحة العرض، وكأنّها شاهدت شيئاً ما، تدور حولها، ثمّ تقوم أخرى. ثم يقوم معظم الممثّلين الواحد تلو الآخر، يدورون حول هذه النّقطة وكأنّهم يبحثون

(1) مصدر الصورة: صفحة حسن عقول على فيسبوك، 9 نيسان/ أبريل 2024.

بنظرهم عن شيءٍ ما تحت الأرض. يعودون إلى الكَنبة مستغربينَ. تطال حالة الاستغراب هذه المُشاهد وسط صمت وقلق وعدم فهم ما يحصل. يقوم أحد الممثّلين ويسير على ركبتيه ويبدأ بشمِّ المكان والنقطة التي يبحث فيها الجميع، ويبدأ بالعواء. يقوم الجميع ويركضون في كلّ الاتجاهات وكأنَّ حدثاً ما غيّر مجرى الأحداث. ثم يعودون إلى أماكنهم. يقف شاب وشابّة يدوران على موسيقا وسط المسرح يتعانقان، ثمّ يختفي الشابّ، يختفي عبّاس.

تروي «بينوكيو» قصّة ولد وُلِد لأبيه. والده انتحار فاشل. أمّه حرب. نشأ بين أنقاض مدينة تدمّر ذاتها ظانّة أنّها تعيد بناء نفسها. هي قصّة الصبيّ بينوكيو التي تُروى على لسان أصدقاء قابلوه، اعتقدوا أنّ وجودهم هو خطأهم، وأنّهم كانوا تلك الكذبة الكبيرة، إلى حين اكتشفوا أنّ أمّهم قد تركت تحت الأنقاض- حيث ظنّوا قلبهم موجود- جثّة دون قلب نابض. يخرج الجمهور متسائلاً، أين هو البطل الذي أنقذ المدينة؟ أين هي المنازل التي كانت من المفترض أن تُبقينا في بيوتنا؟ أين هي حلاوة العَرَق ومرارة الزعتر التي كانت من المفترض أن تُعيد لنا أبناءنا؟ أين الأبناء الذين وُعِدوا بإعادة الإعمار والثورة والسلام والهدوء؟ لم يحدث شيء هنا يا سيّدتي... لم يحدث شيء هنا يا سيّدي... لم يحدث شيء في هذه المسرحيّة... ولم يكن هناك شيء لنراه[1].

هكذا تعرّف زقاق بمسرحيّة بينوكيو. تُعلِّمنا المسرحيّة منذ الصمت الذي بدأت به أنّ قصّتها ليست للأطفال. ففي قصّة بينوكيو الأصليّة[2]، يصنع النجّار جيبيتو من قطعة خشب دميةً بهدف كسب لقمة العيش. وتبدأ هذه الدّمية بابتزازه وتهرب حينما يضع لها قدمينِ. تسوء طباع بينوكيو ويعيش مجموعة من المغامرات توقعه في مشاكل عدّة. تحاول جنيّة مساعدته فترسله إلى المدرسة حيث يبدأ بالكذب فيكبر أنفه. بعد المزيد من المغامرات، يبتلعه الحوت ويجد بينوكيو نفسه في بطن الحوت مع والده. فينقذ بينوكيو والده ويخرجان من بطن الحوت. ويبدأ بينوكيو بالاعتناء بوالده، فتحوّله الجنيّة إلى صبيّ حقيقي[3]. أمّا بينوكيو زقاق، كما يصفها المخرج أبي عازار، فهي قصّة وَلد وُلِد من انتحار فاشل. حاول والده أن ينتحر لأنّ زوجته حرب تركته. شنق

---

(1) «Pinocchio» play - «بينوكيو» مسرحية | Zoukak Theatre

(2) مغامرات بينوكيو (1883) هو اسم القصّة للكاتب الإيطالي كارلو كولّودي.

(3) The Adventures of Pinocchio | Summary, Characters, & Facts | Britannica

نفسه على جذع شجرة، ومع انكسار الجذع فشلت محاولته. فحوّل الجذع إلى عصا يتكّئ عليها. أعطاه الجذع حناناً فقرّر أن يربّيه وتحوّلت قطعة الخشب شيئاً فشيئاً إلى ولد يبحث عن قلبه[1]. وفي المسرحيّة يكثر الكلام عن «الانتظار في بطن الحوت». إضافة إلى مغامرات بينوكيو، تجد هذه الصورة أصولها في قصّة النبي يونان في الديانتين اليهوديّة والمسيحيّة، والنبي يونس في الإسلام، الذي ابتلعه الحوت. فقد أُرسل يونان/يونس لإنقاذ مدينة نينوى التي كانت تعبد الأصنام. وبينما هو في السّفينة، يضطرب البحر وتهتزّ السّفينة، وتقع عليه القرعة بأن يقفزَ من السّفينة. فيبتلعه الحوت وبعد ثلاثة أيّام يقذف به الحوت على اليابسة.

كما في معظم مسرحيات زقاق، يغيب عنصر الديكور كما الأكسسوارات عن المسرحيّة. فمساحة العرض عبارة عن مساحة فارغة سوى من كنبتينِ يجلس عليهما الممثّلون في أثناء العرض، «مساحة قاحلة» إلّا من القسوة. يختفي عبّاس ويبحث عنه أصدقاؤه في كلّ مكان. يبحثون عنه بجنون وهستيريا. سمع عبّاس أنّ في بيروت قلباً ينبض تحت الركام وراح يبحث عنه[2]. فتبدأ سلسلة من المونولوجات بين الممثّلين، تحمل ذكريات وقصصاً من الحرب والحبّ والألم، وقصصاً من انفجار المدينة، وكلباً يبحث عن قلب وسط الرّكام، «ترى هل هو قلب عبّاس؟»[3]

«المسرحية مستوحاة من الواقع، من الواقع الأليم الذي نعيشه»، يؤكّد أبي عازار[4]. تتطرّق القصص إلى الحرب التي عاشتها المدينة، «صاروا 17000 جذع شجرة، يبعت الجذع عالحرب وما يرجع[5]». وهنا التفات إلى مفقودي الحرب الأهليّة. قصص بيروت المدمّرة وقتلى الحرب، «مدينة تدمّرت على يد ثلاثين سنة من الكذب والغدر والسرقة وهي تأخذ 150000[6] سلفي أمام الركام»[7]، والتفات آخر إلى قتلى الحرب الأهليّة. تحكي بينوكيو قصّة كذبة إعادة الإعمار.

---

(1) المخرج المسرحي عمر أبي عازار يتحدث عن آخر أعماله «بينوكيو»! (youtube.com) تمّت مراجعة الرابط في 2024/05/27.

(2) م. ن.

(3) «قولك هيدا قلب عباس؟» من نصّ المسرحيّة.

(4) المخرج المسرحي عمر ابي عازار يتحدث عن اخر اعماله «بينوكيو»! (youtube.com) تمّت مراجعة الرابط في 2024/05/27.

(5) عدد المفقودين في لبنان إثر الحرب الأهليّة نحو 17000 مفقود.

(6) انتهت الحرب الأهليّة في لبنان مع ما يقارب 150000 قتيل.

(7) من نصّ المسرحيّة.

فبين سنوات التسعينيّات والألفين، يقول أبي عازار، كانت المدينة تعيد إعمار نفسها، «أمّا هي فعليّاً فكانت تدمّر نفسها وتدمّر أهلها. ونحن نعتبر أنفسنا جيلاً مدمّراً» ويضيف أنّ جيله عاش كذبة، وبهدف احتمال هذا الكذب «دخلنا الحرب وتعاطينا المخدّرات والخمر وعشنا حياةً على المحك طوال الوقت». فالعرض بحسب أبي عازار، يروي الحياة بين الثمانينيّات والعام 2000 في بيروت.[1] رَدَمَ إعمار مدينة بيروت قصص موتٍ برصاص طائش وبقنابل الحرب وأسلحتها، كما ردمَ قصصَ وجعِ أهلٍ، وضياعِ مراهقينَ، ونزعات شباب، ورغبات بكسر القيود والنسيان «بدّي البس تياب مرا...رح نمشي بالحمرا شبه مزلطين، رح ناكل ونشرب ونسكر...خلّوني إطلع»[2]. كما تبني بينوكيو قصّتها على حدث انفجار مرفأ بيروت، مع صوت الزجاج المكسّر في طرقات مار مخايل والجميّزة والمرفأ، وكذلك قصّة البحث عن نبض قلب. ففي أيلول 2020 بعد نحو شهر على انفجار 4 آب، يعلن فريق إنقاذ تشيلي الذي قدمَ إلى لبنان للمساعدة في عمليّة البحث عن ناجينَ في بيروت، عن رصد الكلبة فلاش، المُدَرَّبة على البحث في الأنقاض، لنبضات قلب تحت الركام في محلّة مار مخايل القريبة من المرفأ. تعلّق اللبنانيّونَ بأملِ إيجاد أحياء تحت الركام بعد شهر من الانفجار، تبيّن لاحقاً أنّه تعلّق بأمل زائف. ففي بينوكيو كان الجميع يبحث عمّا أخذته منه المدينة وردمته. كان الجميع يبحث عن قلب ينبض ضائعاً، بل كلّ واحد يبحث عن حياته وقلبه.»أنتو شو جابكن لهون؟ تسأل أبي. عرض مسرح؟ إي هو وأكتر من عرض...جيتوا لتشوفوا الإنسانيّة والعبثيّة يلي بتنام تحت ركام حياتكن ومدينتكن...». يعتبر الفنّان والكاتب جلال توفيق الذي بَحَثَ في معنى الدّمار، والخراب والصّدمات والذّاكرة بعد الحرب، أنّه لا يمكن القضاء على الخراب حتّى عند إعادة بنائه أو هدمه أو استبداله بمبنى جديد. فهو «يبقى خراباً يحتوي متاهةَ المكان والزمان» أقلّه في ومضات.[3] وهكذا، فإنّ بينوكيو لا تبحث فقط عن القلب والحياة، بل هي كذلك بحثٌ عن الإنسانيّة تحت ركام بيروت المُعاد إعمارها.

---

(1) المخرج المسرحي عمر أبي عازار يتحدث عن آخر أعماله «بينوكيو»! (youtube.com) تمّت مراجعة الرابط في 2024/05/27.

(2) من نصّ المسرحيّة.

(3) Jalal Toufic, Matthew Gumpert (Eds). *Thinking: The Ruin*. Istanbul, Turkey: Rezan Has Museum, 2010, p. 37. The original text: A ruin cannot be intentionally eliminated since even when it is reconstructed or demolished and replaced by a new building, it is actually still a ruin, that is contains a labyrinthine space and time, this becoming manifest at least in flashes.

«يهّمنا أن نطرح فِكراً معيّناً، تقول مايا زبيب، أي أن نتحاورَ مع الجمهور من خلال عملنا»[1]. جعلت بينوكيو المشاهد شريكاً لها في العرض وحضوره امتداداً للعمليّة المسرحيّة منذ دخول الممثّلين إلى مسرح لا يشبه العلبة الإيطاليّة التي تفصل الممثل عن المشاهدين. لم يعتلِ الممثّلون أيّة خشبة مرتفعة عن الأرض، بل دخلوا مساحةً يحيط بها الجمهور على المستوى نفسه، لا بل هو ملاصق لها. وبهذا كأنّ بينوكيو تقول للمشاهد: «نحن نحكي قصّتك، هذا ليس عرضاً من الخيال. أنت شريك في هذا الألم». فقد توجّه الممثّلون إلى المشاهدين في عدّة أماكن من خلال كسر الإيهام. «قولك خلصت المسرحيّة؟ ما طلع في شي تحت الركام. يقول علي. يعني نحن هلق بلا قلب. قوموا خلينا ننبّش بلكي بيطلعنا شي». حافظ الممثّلون على أسمائهم في العرض، كما ويستثني كلّ من علي السمرا وفاطمة مروّة عناصر التمثيل والشخصيّة والدور في بينوكيو. اللاحدث موجود في المسرحيّة، بين التمثيل والأداء واللاتمثيل. «أنا أمثّل ولكن أؤدّي. أنا في المجموعة ولكن في الوقت نفسه لا أمثّل. بل أقدّم شيئاً حقيقيّاً».[2] أمّا مروّة، فبالحديث عن تبلور مشاركتها في بينوكيو تقول إنّه لم تكن هناك شخصيّة أو دور، بل هو بحث في التّاريخ الشّخصيّ لكلّ مشارك، في العلاقة مع بيروت[3]. فلا يطلب من الممثّل أن يجسّد شخصيّةً ويمنحها بعداً نفسيّاً وتاريخيّاً، ولا يبحث أن يترك أداؤه أثراً لدى الجمهور. فعلى المسرح، هو يمثّل ذاته، من هنا «هو أقرب إلى المؤدّي».[4] يطلق صوته وأفكاره. فلا يجسّد بذلك ممثّل بينوكيو دوراً، إنّما رأيه وتموضعه السياسيّ والجماليّ.

«لازم يصير شي تيصير عرض؟ مش لازم يكون في فعل؟»[5]. في عرض بينوكيو لا يحدث أيّ شيء. كلّ الأحداث حصلت خارج زمان العرض ومكانه: الانفجار، الانتحار، والحرب. فالمسرحيّة عبارة عن رواسب كلّ هذه الأحداث. هي اللاحدث وغياب الفعل الذي يصوّر مدينة بيروت

---

(1) Pinocchio theatre performance عرض بينوكيو المسرحيّ | This year, we started experimenting with Kawalis, our training program, by creating a tailored training that leads to a performance, with a group of... | By Zoukak TheatreFacebook | Facebook Posted on March 27, 2024. (visited on 27/05/2024)

(2) مقابلة مع علي السمرا، م. ن.

(3) مقابلة مع فاطمة مروّة، م. ن.

(4) Guy Freixe, En finir avec le metteur en scène?, in Raphaëlle Doyon/Guy Freixe (dir.), *op. cit.*, p. 199.

(5) من نصّ المسرحيّة.

«المكسورة»[1]. يدور الممثلون حولَ أنفسهم، أجسادهم تدور في الفراغ، وسط الغياب. تتوقّفُ. تسرعُ. ترقصُ. تركضُ. تغنّي. تسقطُ. تهدأُ. أجسام تائهة تسير في الفضاء، عالقة تحت الأنقاض، تشير إلى اللاحدث. الحركة الكثيفة في بينوكيو مرفقة بتكرار الكلام، تجعل الدوّامة تلغي الفعل وتلغي معنى الحركة.

قولكن عبّاس تحت الركام؟ يقول روماريو، مازجاً العامّية بالفصحى. بيروت لا تعجبها الفوضى وأنا أعرق بدل أن أبكي، ورأسي يطارد المرض، بيروت لا تعجبها الفوضى وأنا أعرق بدل أن أبكي، ورأسي يطارد المرض. بيروت فوضى، جسدي مياهها، رأسي ملّ من المرض، وأنا أعرق بدل أن أبكي. بيروت فوضى، جسدي مياهها، رأسي ملّ من المرض وأنا أعرق بدل أن أموت. أنا أنتظر في بطن حوت.

يدخل عبّاس لكنّه لا يخبر شيئاً جديداً، سوى أنّ ما يعيشونه من أمل هو باطل. لا تطرح بينوكيو حكاية مترابطة للمشاهد أو تسلسلاً منطقيّاً وزمنيّاً للأحداث. بل هي قصص مفكّكة وجمل ومواقف مبعثرة تحمل عبثيّة الحياة وقسوتها وفقدان المعنى. إنّها حالات مجزّأة ويزيد من تفكّكها عدم وجود أيّ فعل، وغياب شخصيّاتٍ تتطوّر بحسب سمات نفسيّة وأحداث ترافقها، كما غياب حوار مترابط. حكاية بينوكيو حكاية اختفاء وغياب وضياع وانتظار وبحث وسط الركام والإهمال. هي الدوّامة التي يعيشها سكّان بيروت. تتمازج قصص الحرب بقصص من ذاكرة المشاركين كما من ذاكرة من قابلوهم. القصّة المجزّأة والمدمّرة لـبينوكيو تعكس وضع المدينة المكسورة والمردومة التي تعرّضت «لانفجار شبه نووي»... بينوكيو ترفع الردم، تبحث عن الذاكرة، عن القصص التي ردمتها الحرب وأسكتتها السلطة، تنبشها كما فعل الممثّلون بأيديهم في أثناء العرض؛ فتشرك المشاهد في بناء العرض في الفراغات التي تقدّمها له، وبناء المعنى من خلال ترميم التفكّك الذي يرافق تساؤلاته وتساؤلات المدينة.

يتجلّى عمل زقاق على الذاكرة من خلال وجودها في مركزها في الكرنتينا. جدران المركز وأعمدته ما زالت من الباطون الخامّ، وغير مطليّة بالألوان، وأرضه غير مبلّطة. لم يسعَ أعضاء زقاق إلى تجميل المكان وإخفاء شوائبه، بل جعلوا منه مركزاً مناسباً لأنشطتهم. «هو مكان

(1) من نص المسرحيّة.

يشبه الشارع» يقول عنه سريّ الدين[1]. وإثر انفجار 4 آب، تعرّض مركز زقاق القريب من المرفأ لأضرار جسيمة. لكن في أعمال الترميم، رفض أعضاء زقاق أن يعيدوا المكان إلى ما كان عليه قبل الانفجار، بل حافظوا على ما خلّفه الانفجار من تغيير في شكل المكان[2]. هكذا ترفض زقاق ردم الذاكرة وتجميل الواقع. «بينوكيو عرض شاعري وجميل»، يقول أبي عازار. فقد قدّم العرض بيروت كما عاشها أهلها، ولم يضع الصورة السياحيّة التي يراها الناس فيها[3].

سلمى: «آخر مرّة شفت لقلبي من بلكون بيتي من فرن الشباك، اللي بطلّ على big sale، بإيده كاس، وصار عمره ثلاثة وعشرين. وقّف يعد كم كاس شرب وإذا صار وزنن أكتر من وزن جسمه. أكيد هيدا قلبي يلي تحت الركام، ورح ضلني ناطرة كل الليل. وإذا لقيته حَإمعسو تحت اجري. [...] كنت شوف قلّة العدل المستمرة حواليه، كنت شوف هالبلد شو عملت باللي متلة، كلّ يوم كيف بيتغيّر في شي، كنت شوف إذا حدا مهتم فيه، كنت شوف قديه الماضي مأثر عليه، كنت شوف إيجابياته قبل سلبياته، كنت شوف قدّيش سريعة الحياة، كنت شوف قدّيه بيغرق بأي شي بفوت فيه، كنت شوف أنه ما بنتمي لأيّ مكان ولأيّ مجتمع أو لأيّ حدا، كنت شوف إنه مختلف كتير عن الناس اللي حواليه، وأكتر شي كنت شوفه هو الفراغ اللي جواته».

يسأل علي بعدها عن انتهاء المسرحيّة، ويدعو للبحث تحت الركّام عن القلب الذي لم يجدوه بعد. يبدأ الممثّلون بحفر الأرض، ونبش قصص وذكريات جديدة. ثمّ ينتقلون شيئاً فشيئاً ليأخذوا الوضعيّة نفسها التي بدؤوا بها المسرحيّة، إنّما على الكنبة المواجهة. يردّدون بصوت مستسلم أغنية عشرة قلوب صغار راحوا سوا مشوار[4]؛ أغنية تنذر باختفاء كلّ القلوب الواحد تلو الآخر. ثم ينامون أو يموتون؟ تنتهي المسرحيّة ببيروت التي «ماتت دون الياسمين» وأهلها الّذين يلاحقون خيبات الأمل والقلب الذي ما زال ضائعاً. والممثّلون «ناطرين نضهر من بطن الحوت».

---

(1) مقابلة مع جنيد سريّ الدين في مركز زقاق في الكرنتينا، في 29 و 20/05/30.

(2) م. ن.

(3) المخرج المسرحي عمر أبي عازار يتحدث عن آخر أعماله «بينوكيو»! (youtube.com) تمّت مراجعة الرابط في 2024/05/27.

(4) الأغنية تحمل كلمات الأغنية الأصليّة ولحنها للمسلسل اللبنانيّ عشرة عبيد صغار (1974). فتردّد الأغنية في كلّ مقطع مختلف، قصّة اختفاء أحد العبيد الصغار، حتى اختفاء الجميع.

يعتبر جلال توفيق أنّ «هدم العديد من المباني المدمّرة في وسط المدينة عن طريق الانفجارات الداخليّة أو غير ذلك، كان حرباً بوسائل أخرى؛ الحرب على آثار الحرب هي جزء من آثار الحرب، وبالتالي تشير إلى أنّ الحرب مستمرّة»[1]. الحرب في بينوكيو كما في بيروت ما زالت مستمرّة، وأهل المدينة ما زالوا في بطن الحوت. لم يحمل انتقال الممثّلين من ناحية إلى أخرى أيّ تغيير، بل حمل انتظاراً آخر في بطن الحوت وموتاً إضافيّاً تحت الردم. في مغامرات بينوكيو خرج الأب وابنه من بطن الحوت؛ تغيّرت حياتهما وتحوّل بينوكيو إلى طفل حقيقيّ. أمّا النبي يونان/يونس فقد بصقه الحوت وعاد إلى قومه وإلى المدينة التي آمنت وعادت عن ضلالها.[2] ويحمل معنى وجود النبي يونان في بطن الحوت في المسيحيّة رمزاً لموت المسيح وقيامته. أمّا في بينوكيو زقاق، لم تأتِ القيامة، و«البطل لم ينقذ المدينة»[3]، لم يحصل أيّ شيء. «العلاقة بيننا وبين بينوكيو وقصة إعادة الإعمار، هي أنّ بينوكيو مثلنا، تتجه صوب نهاية تراجيدية» كما يعرب أبي عازار[4]. لكنّ التغيير الذي أحدثته بينوكيو هو في الممثّلين، والجمهور الذي استقطبته.

4.3 جمهور بينوكيو من كواليسها

لا يُشكِّل العرض المسرحيّ الهدف النّهائيّ في سياسة زقاق ونشاطاته، إنّما يكمن هدف الجمعيّة من العرض المسرحيّ، في طريقة العمل والنهج الفنّي المتّبع. «نحن لا نبحث فقط في علاقتنا الأدائية والخلّاقة في إنتاج مواد مسرحيّة، بل نبحث في الوقت نفسه في علاقتنا بمحيطنا، بالأسئلة الأساسيّة التي لدينا كأفراد وكمجتمع» يقول سريّ الدين[5]. فهل تحمل هذه الأسئلة تحوّلات فرديّة واجتماعيّة؟

---

(1) Jalal Toufic, *op. cit.* p. 37. Original text: The demolition of many of the ruined buildings of the city center by implosions or otherwise was war by other means; the war on the traces of the war is part of the traces of the war, hence signals that the war is continuing.

(2) قصة نبي الله يونس - موضوع (mawdoo3.com)

(3) نسبة إلى ملخّص المسرحيّة بحسب زقاق.

(4) Pinocchio - بينوكيو | Kawalis Zoukak - The Training Program - 7th Edition Directing for Theatre with director Omar Abi Azar for Pinocchio performance. The last three... | By Zoukak TheatreFacebook | Facebook. Posted on 05/04/2024 (visied on 27/05/2024).

(5) Kawalis Zoukak - The Training Program - 7th Edition Devised Theatre with Junaid Sarieddine for Pinocchio performance Pinocchio premiered on March 29th.... | By Zoukak TheatreFacebook | Facebook . Posted on 31/03/2024. (visited on 27/05/2024)

«ما اكتسبناه لا يمكن تثمينه، لقد اكتسبنا خبرة مهمّة»[1] يقول علي السمرا عن مشاركته في مسرحيّة بينوكيو ضمن برنامج كواليس. أمّا فاطمة مروّة فتعبّر «إنّها أجمل خبرة عشتها». وتضيف أنّها حملت من المسرحيّة طريقة البحث والعمل على الأمور الشّخصيّة ووضع السّياسيّ في الشّخصيّ. وتتكلّم مروّة عن نضجٍ أتى من خلال البحث، في الأفكار والشّخصيّة والتّمثيل والتّعاطي مع الآخرين، كما في الرّؤية الفنيّة والشّخصيّة[2].

يشارك في برنامج كواليس سنويّاً شبّان وشابّات من خلفيّات مختلفة، ومن أماكن مختلفة من بيروت وخارجها. وقد نتج عن هذا البرنامج مجموعة كواليس. تضمّ هذه المجموعة شبّاناً وشابّاتٍ شاركوا في العديد من دورات كواليس، معظمهم فاعلين في مجال فنون الأداء؛ لكن شارك في كواليس كذلك أشخاص من اختصاصات مختلفة، منهم من يعمل في المحاماة، أو الصّحافة أو المجال الإنسانيّ أو النّفسيّ. اليوم تضمُّ هذه المجموعة نحو مئة شخص يجتمعون شهرياً، ويعملون على تنظيم أنفسهم والبحث عن آليّات جديدة لمأسسة مشروعهم كما تؤكّد مروّة. تدعمهم زقاق من خلال تأمين مساحة اللّقاء وورشات العمل[3]. واللافت في هذه المجموعة هو أنّ زقاق تمكّنت من خلق مساحة لقاء وتعبير بين شبّان من خلفيّات مختلفة، وجذبت بالتّالي إلى مسرحها جمهوراً شابّاً ومتنوّعاً.

أمّا في مشروع بينوكيو، فقد شارك ستّة عشر مشاركاً (ستّة ذكور وعشر إناث) تتراوح أعمارهم بين 23 و36 سنة، بينهم أربعة سوريّين. معظم المشاركين خرّيجو جامعات المسرح وفنون الأداء، ونحو 30% منهم يعملون في مجال آخر من الفنّ أو الصّحافة أو العمل الاجتماعيّ. وفي الاستبانة التي قمنا به بعد عرض المسرحيّة، وعلى عيّنة من عشرين مشاهداً، 70% من المشاهدين كانوا نساء و30% رجالاً. 75% من المشاهدين تتراوح أعمارهم بين 39 و25 سنة. 50% من المشاهدين حاصلون على دراسات عليا، 60% من المشاركين في الاستبانة هم موظّفون. 90% منهم يعيشون في بيروت وضواحيها. 70% منهم سمعوا بالعمل عن طريق الأصدقاء. أمّا عن سبب مشاهدة العرض، فقد حَصَلَت «من أجل الممثلين» على 60% من الإجابات. وقد حصل «التمثيل» على 45% من الإجابات بما له علاقة بأكثر ما أعجبهم في المسرحيّة.

---

(1) مقابلة مع علي السمرا، م. ن.

(2) مقابلة مع فاطمة مروّة، م. ن.

(3) مقابلة مع فاطمة مروّة، م. ن.

تشير إجابات الاستبانة إلى أنّ مسرحيّة بينوكيو قد جذبت أصدقاء الممثّلين وأهلهم. وبالتالي، بجمع 16 مشاركاً من مجالات مختلفة في عمل بينوكيو، استقطبت زقاق جمهوراً ليس بالضرورة معتاداً على مشاهدة المسرح. فحمل المشاركون ألمه ووجعه، وسمحت زقاق بذلك لأصوات المؤدِّين والجمهور التي همّشتها المدينة بأن «تُرى، وتُسمع، ويتمّ التعرّف عليها»[1].

خيار العمل الجماعي ليس جماليّاً فقط، إنّما هو خيارٌ سياسيّ بامتياز». 16. ممثّلاً وممثّلة قرّروا أن يقوموا بهذا العرض، كتبوه ونوعاً ما أخرجوه. ما قمت به، يقول أبي عازار، هو تسهيل عمليّة الإخراج»[2]. فكتابة العرض تمّت من خلال ورشات عمل وارتجالات ولقاءات وبحث في الذاكرة الفرديّة كما الجماعيّة. فهذه التقنيّات كما الارتجال هي طريقة بحث لا تسعى لتأكيد فكرة مسبقة، بل تسمح بإطلاق التّعبير لِمَا تمّ كَبته والتحكّم به، هي تعمل على دفش حدود التّعبير للبحث عن «تناقضاتنا الخاصّة ووضع الإصبع على ما طبعه فينا الفِكر السّائد أو ببساطة العادة»، كما تشرح لويز رو الباحثة في جمعيّات المسرح المعاصر في فرنسا[3]. وعن الارتجال بالتّحديد تضيف رو «إنّه يعمل للكشف عن الأيديولوجيّات ومواجهتها وتدميرها»[4]. وهكذا لم يأتِ عمل بينوكيو «تحفة مسرحيّة» بقدر ما هو تموضع سياسيّ وجماليّ، هو دراماتورجيا جماعيّة، ونستعير من الأكاديميّ والمسرحيّ غي فريكس تعبيره عن عمل الجمعيّات، إنّه «طريقة ملموسة للتخيّل والإبداع معاً، أملاً بعالم أكثر إنصافاً حيث يمكننا العيش معاً بشكل

---

(1) Chloé Langeard, Françoise Liot, Sandrine Rui, Ce que le théâtre fait au territoire. Reconfiguration du public et évaluation, Dans *Espaces et sociétés Espaces et sociétés*, 2015/4 (n° 163) 2015/4 (n° 163), Éditions Érès, p. 115. Article disponible en ligne à l'adresse https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2015-4-page-107.htm (consulté le 29/04/2024).

(2) المخرج المسرحي عمر أبي عازار يتحدث عن آخر أعماله «بينوكيو! (youtube.com) تمّت مراجعة الرابط في 2024/05/27.

(3) Louise Roux, Le d'ores et déjà, une utopie pragmatique, in Raphaëlle Doyon/Guy Freixe (dir.), *op. cit.*, p. 140. Le texte original: *L'improvisation n'est pas la vérification d'une idée préalable, elle est un outil de recherche. Elle permet de laisser échapper ce qui ordinairement est contrôlé, codifié. Sa structure (situation, action principale, conflit, relations entre les figues/acteurs, etc.) pose les bornes, à chaque fois réinventées, qui permettent de «se pratiquer» c'est-à-dire de travailler sur ses propres contradictions, et de mettre le doigt sur ce que la pensée dominante, ou simplement l'habitude, a inscrit en soi. Il me semble que l'improvisation […] sert ici à révéler, à confronter et à détruire les idéologies.*

(4) م. ن.

أفضل».[1] تأخذ بينوكيو معناها من العمل الجماعيّ ومن الأصوات المختلفة التي حملتها وكذلك من الجمهور الذي أوصلتها له. ففي أعمال زقاق جوٌّ من الحريّة يعيشه الممثّلون على المسرح ويتشاركونه مع العاملين معهم ومع مشاهديهم لكسر قيود النزاعات والمحرّمات وعدم الاستقرار، مع مخرج لا يملي على الممثّلين ماذا يقولون ويفعلون. وإذا بـ«حرّية الممّثل تتوقّع حريّة المواطن»[2]، وتشركه بذلك في التفكير والبحث والتحليل.

(1) Guy Freixe, En finir avec le metteur en scène? in Raphaëlle Doyon/Guy Freixe (dir.), *op. cit.*, p.194. Le texte original: *[…] les collectifs expérimentent une façon concrète d'imaginer ensemble pour créer ensemble, dans l'espoir d'un monde plus équitable ou l'on pourra mieux vivre ensemble.*

(2) *Ibid.*, p. 196.

4. كهربا والمهرجان والجيران

بين عامي 2002 و2006 التقى فنّانون من لبنان وفرنسا، منهم أوريليان الزوقي وإريك دينيو Eric Deniaud وعملوا على عدّة مشاريع بين البلدين، وقرّروا التأسيس لتعاونهم من خلال جمعيّة لفنون الأداء تدير مشاريعها الفنيّة، متّخذين من لبنان مقراً لها. فانطلقوا من مدينة بيروت، من محلّة مار مخايل. تأسّست كهربا عام 2007 وضمّت فنّانين وتقنيّين تتنوّع اختصاصاتهم بين المسرح والموسيقا، والإيماء، وصناعة الدّمى وتحريكها. انتظموا في الهيكليّة القانونيّة للجمعيّة التي تسمح لهم باستقبال المشاريع وإدراتها بأنفسهم. ودفعتهم المَأسسة إلى تنظيم أمورهم الإداريّة، وتوزيع مهام العمل فيما بينهم[1].

اختارت كهربا نهجاً فنيّاً اعتمد على البساطة في التّعبير والجماليّة المشهديّة وعلى الخيال والشّاعريّة. وقد كان هناك عاملان أساسيّان لعبا دوراً في تأكيد هذه اللّغة بحسب الزوقي[2]:

عام 2007 كانت الحرب الإسرائيليّة على لبنان قد توقّفت، والنّازحون من الجنوب ما زالوا يحملون قصصَ الحرب وأوجاعها، فكانت الحاجة لجمع هذه العائلات «حول تجربة جميلة». توجّهت كهربا إلى المناطق المختلفة خارج مدينة بيروت في الجنوب والبقاع وغيرها من المناطق؛ للقاء جمهور مختلف عن الجمهور البيروتيّ، وتقديم طرحٍ مختلف لهم. ففي القرى، تتحرّك العائلة كلّها لمشاهدة الأعمال الثقافيّة والفنيّة، كما يعرب الزوقي. وبهدف خلق أعمال تناسب جميع الأماكن التي تفتقد معظمها إلى المقوّمات التقنيّة، خلقت كهربا إنتاجات بتقنيّات

(1) أعضاء كهربا الحاليّين: أوريليان الزوقي وإريك دينيو (عضوان مؤسّسان ومديران فنيّان)، ماريليز عاد (فنّانة أداء ومديرة تنفيذيّة)، تمارا بدر الدين (منسّقة تقنيّة)، إيلي حاتم (منسّق إنتاج).

(2) مقابلة مع أوريليان الزوقي على منصّة زوم، في 2024/05/31.

بسيطة، دون المساومة على نوعيّة الأعمال التي حملت قيمةً فنيّةً. ومن ناحية أخرى، واجهت كهربا تحدّيات الإنتاج والدّعم إذ «يصعب على فرقة جمع الإمكانات للعمل والخلق. فالجمهور يقتصر وجوده في بيروت، والعروض محدّدة في المدينة أمّا خارجها فالأمر أصعب». فاجتمع أعضاء كهربا حول أعمال عائليّة، تقدّم للأهل ولأولادهم في الوقت نفسه، من خلال التوجّه إلى الحسّ الفنّي الشّاعريّ لجمهورهم، أطفالاً كانوا أو كباراً، بهدف أخذهم إلى تجربة جديدة. وقد أمّنت هذه الأعمال العائليّة فرصاً اقتصاديّة للجمعيّة ساهمت في استمراريّتها. فتمكّنت كهربا من العمل على عروض أخرى تهمّها ومواضيع تحرّكها وتحاكي المدينة وقضايا البلاد والعالم الذي تعيش فيه، بحسب الزوقي.

شكّل قرار تأسيس كهربا في لبنان في حدّ ذاته خياراً سياسيّاً. «لقد كان يهمّنا أن نخلق حركة فنّية وثقافيّة وتأسيسها في الواقع اللّبناني، يقول الزوقي. فالبنى التّحتيّة الثّقافيّة في لبنان تحتاج إلى الدّعم و«الجمهور عطشان» أكثر من المجتمع الفرنسي حيث الفنّ متاح للجميع»[1]. والشقّ السياسيّ يتجلّى كذلك لدى كهربا في شبكة التجوال المحليّة التي بنتها ومكّنتها من تقديم عروضها في المناطق المختلفة من لبنان، وغير مقتصرة على مجتمع معيّن. فشمل خطاب كهربا الفنّي هذا الواقع المتنوّع وقدّم فنّاً غير منفصل عن المجتمع، يحترم مبدأ «الثّقافة للجميع» واللامركزيّة الثقافيّة. عرضت كهربا أعمالها في المسارح، في الشّارع، في المدارس، وفي خيم اللّاجئين. «فالسياسي في عملنا قائم على موضوع الخيال، والثقة بالنّفس عند الجمهور... هذا هو الفعل السّياسيّ الأكبر، هو عدم الاستسلام لثقافة الاستهلاك لتحويل المجتمع لعدم القدرة على التفكير لوحده»[2]. وقد أسهم تنوّع مجالات أعضائها الفنّية، من تمثيل وإخراج، وكتابة، وتحريك دمى وتصميم سينوغرافيا ورقص وتصوير، في إغناء لغتها الفنّية وتمكينها.

بدأت كهربا في محلّة مار مخايل في قلب بيروت، حيث أخذ الفنّانون أعضاء الجمعيّة مكاناً لهم للسّكن. كان جيران الحيّ يتساءلون عن نشاطات هؤلاء الفنّانين، وبهدف تعريفهم على عملهم، قام أعضاء كهربا بأوّل عرض للجيران على درج الفاندوم عام 2010، حضره حينها نحو 250 شخصاً[3]. هكذا كانت البداية العفويّة لرحلة مهرجان نحنا والقمر والجيران الذي حمل اسم

(1) مقابلة مع أوريليان الزوقي، م. ن.

(2) م. ن.

(3) Homepage | Collectif Kahraba

تجربته الأولى مع الجيران. سنتعرّف أكثر إلى هذا المهرجان الذي بات يجول على أكثر من ثلاث مناطق مختلفة، وسنكتشف علاقته بأهل الحيّ وآثاره الفنيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة في مار مخايل، ثمّ في حمّانا، حيث انتقلت كهربا عام 2017.

1.4 الجيران جزءٌ من الفنّ

تقع محلّة مار مخايل في بيروت بالقرب من المرفأ، وتعتبر منطقة ذات طابع تاريخيّ وثقافيّ. تحوي إرثاً معمارياً يتجلّى في أبنيتها الأثريّة وكنائسها، وكذلك في أدراجها التي تمنحها طابعاً خاصّاً. ففي محلّة مار مخايل أدراج أثريّة عدّة تربط بين منطقة المرفأ والأشرفيّة، درج جعارة أو فاندوم، درج السيّدة، درج غلام، ودرج مسعد. جذب الطابع المعماريّ لمار مخايل المستثمرين في قطاع الأغذية والمشروبات. فأصبحت هذه المنطقة نحو عام 2006 مقصداً للسّهر والسّياحة في العاصمة بيروت. من هنا تعرف المحلّة بطابعها الشبابيّ، واستقرّ فيها العديد من طلاب الجامعات والفنّانين والمراكز الفنّيّة. وقد كانت المحلّة مركزاً أساسيّاً يجمع الثوّار للانطلاق إلى وسط المدينة في ثورة 17 تشرين، وقد تعرّضت لدمار هائل في انفجار بيروت في 4 آب 2020 نظراً لقربها من المرفأ. وشهدت العديد من المآسي والوفيّات وانهيار مبانيها، وامتلأت شوارعها بالرّدم وكسر الزّجاج وصراخ النّاجين. أعيد إعمار معظم أحيائها تدريجيّاً، ورمّمت مبانيها الأثريّة بفضل المبادرات الخاصّة والجمعيّات الأهليّة، وعادت إلى الخارطة السياحيّة مجدّداً.

«هذه ليست مار مخايل بل طلعة يونس جبيلي، درج جعارة. أحلى منطقة». هكذا تسمّي نساء الحيّ، ميمي (كما تحبّ أن نسمّيها) ونوال الدرج الذي شهد بين سنوات 2010 و2017 مهرجان نحنا والقمر والجيران. يونس الجبيلي، يقول رودي ناكوزي[1] أحد أبناء الحيّ، هو اسم مختار بالأربعينيّات حوّل طريق الحيّ من زفت إلى درج. وتسمية درج جعارة، تعود إلى كاتب العدل الذي كان يمتلك الأرض[2]. كذلك يسمّى درج الفاندوم، نسبة إلى سينما فاندوم التي كانت

(1) مقابلة مع رودي ناكوزي على درج فاندوم، في 2024/06/14. ناكوزي هو أحد جيران كهربا في مار مخايل، وهو متخصّص في فلسفة الفن.

(2) May Makarem, L'œil sur les escaliers de Mar Mikhaël, *L'Orient-Le-Jour*, 07/03/2017. Lien URL: L'œil sur les escaliers de Mar Mikhaël - L'Orient-Le Jour (lorientlejour.com) (Consulté le 11/06/2024).

في الجوار وإحدى معالم المدينة الثّقافيّة قبل أن تهدم ويرتفع مكانها برجٌ سكنيٌّ[1]. أما الشباب، فيطلقون عليه تسمية درج مار مخايل. «الحياة على هذا الدرج من الخارج مختلفة عمّا هي في الحقيقة، يقول ناكوزي. الناس تعيش هنا كأنّها في القرية، تلتقي لتشرب القهوة معاً صباحاً وبعد الظّهر. ليس لديهم تعصيب حياة «الزفت» (نسبة إلى الزفت الذي يغطّي الطريق). فالناس التي تعيش على «الزفت» هي ناس متوتّرة، بينما على الدرج تعيش الناس بفرح أكبر». ويعيش ناكوزي منذ ولادته على درج الفاندوم، كما يحبّ تسميته.

أوريليان: عندما أرادت جارتنا نوال أن تعرّفني إلى صديقتها، وقالت لها: «هذا هو الشابّ الذي أخبرتك عنه، الذي ننظّم معه المهرجان في الصيف». فهذا يعني أنّنا تمكّنّا من جعل هذا المهرجان ملك أهل الحيّ، فتبنّوه من كلّ قلبهم[2].

تتذكّر نوال الهبر وميمي عازار جيران كهربا المهرجان وأجواءه بحنين وفخر كبيرين. فقد أتى أوريليان «جارهم» بنفسه ليعرض عليهما فكرة المهرجان. «يا ريت بترجع هيديك الإيام»؛ تحكيان عن العروض الفنية المختلفة التي ملأت درج جعارة وكذلك جنسيّات الفنّانين والجمهور المتنوّعة. «كنّا نعرف بوجود هذه الفنون، لكن لم نكن نهتمّ لها، ولم نكن نشاهدها بالطريقة التي تعرّفنا عليها في المهرجان. لقد قدّموا العروض بشكل رائع.» تقول ميمي[3]. «لقد غيّر في حياتهم. خلق حالة تضامن بين أهل الحيّ، عملوا معاً لتحقيق المهرجان بفضل كهربا. تحمّسوا لترميم جدران منازلهم، وطلبوا أن يرسم عليها. أصبحوا جزءاً من الفنّ، وهذا أمر عظيم قامت به كهربا»[4]؛ هكذا يعبّر رودي ناكوزي عن أثر المهرجان على الجيران. لقد أوجد مهرجان كهربا علاقة مميّزة مع الجيران، فقد هبّوا للمشاركة فيه ومساعدة فريق العمل بكلّ ما بوسعهم. قدّموا

(1) Federica Marsi, The moon, the neighbours and us: People's art in Beirut, *Middle East Eye*, 09/09/2015. Available at:
The moon, the neighbours and us: People's art in Beirut | Middle East Eye (visited on 11/06/2024)

(2) Nehna wel Amar wel Jiran 2015 on Vimeo (visited on 11/06/2024)
«أوريليان: لما جارتنا نوال بدا تعرفني على رفيقتا وبتقول: هيدا الشب اللي خبّرتك عنّو، اللي منظم معو مهرجان بالصيف، يعني نحنا قدرنا نخلّي هيدا المهرجان يصير ملك أهل الحيّ وإنو يتبنو من كل قلبن».

(3) مقابلة مع ميمي عازار ونوال الهبر في منزل ميمي عازار في مار مخايل، في 2024/06/10.

(4) مقابلة مع رودي ناكوزي، م. ن.

الكهرباء، وهناك مَن قدّم شرفة منزله، أو حديقة المنزل للعروض أو حتّى الطابق السفليّ لتخزين المعدّات. اهتمّوا بإعداد الطّعام لفنّاني المهرجان، وبيعه لروّاد المهرجان، وحرصوا أن تكون «الأكلات على الطريقة اللّبنانيّة». أمّا الجار كميل الذي كان يحبّ الغناء، وكان حينها في العقد الثامن من العمر، فقد أعطته كهربا فرصةً للغناء في المهرجان.

اعتمدَ المهرجان على التنوّع الفنّي: مسرح، رقص، موسيقا شرقيّة وغربيّة، وعروض دمى. خلقت كهربا على الدرج احتفالاً في الهواء الطلق. حوّلت ملاعب المدارس على الدرج، وحدائق منازل الجيران وسطوحها وشرفاتها، حوّلتها كلّها إلى أماكن عرض. وكانت العروض في المدينة وعن المدينة، عروض متنوّعة تحاكي تنوّع مجتمع مار مخايل. بعضها حمل مواضيع بيروت وشوارعها وذاكرتها ومشاكلها العمرانيّة. في عرضها بيت بلدي-حكايات مدن بلا حيطان، عام 2015، تسأل يارا بو نصّار عن عدد المنازل القديمة التي يتمّ هدمها، عن السّماء التي «نراها من خلال الزوايا الإسمنتيّة»[1]. وقدّم المهرجان عروضاً أخرى عن قصص اللاجئين السّوريين، والعاملات الأجنبيّات وغيرها من المواضيع. فأشرك المهرجان مختلف مجموعات المدينة في نشاطه. من هنا كان اهتمام كهربا بالجالية الأرمنيّة الموجودة بكثرة في تلك المنطقة من بيروت، كما على درج جعارة؛ فعرضت أفلاماً وعروضاً وموسيقا أرمنيّة.

في كتاب *Theatre and the City*، تشدّد جين هارفي على الدّور الذي تلعبه الممارسات الأدائيّة في المدينة في السياقات الحضريّة، وتقاطعها مع المدينة والقوى الاجتماعيّة والأيديولوجيّات. رأينا الممارسات الأدائية «تطالب بالحق في المدينة من أجل ديموغرافية أكثر ديمقراطيّة ومجموعة موسّعة من الأنشطة...»[2]. فاقتحام كهربا لدرج فاندوم من خلال الفنّ، أضحى موقفاً يتحدّى الهيمنة المكانيّة والعزلة الاجتماعيّة[3] التي يعيشها سكّان الدرج، ويطلق صرخة في وجه التطوّر العمرانيّ الذي يفتقر إلى التّخطيط في مدينة بيروت، ويعتمد على الاستهلاكيّة.

(1) The moon, the neighbours and us: People's art in Beirut | Middle East Eye (visited on 11/06/2024)

(2) Jen Harvie, *op. cit.*, p. 66. The original text: We have seen performative practices claim the right to the city for a more democratic demographic and extended set of activities……»

(3) *Ibid.*



صورة رقم (04) من فعاليّات نحنا والقمر والجيران لـكهربا في محلّة مار مخايل[1].

يدعم مهرجان كهربا ديمقراطيّة الفنّ من خلال جعله متاحاً للجميع. مهرجان الهواء الطلق، وربّما «تحت ضوء القمر»، يؤدّي دوراً أساسيّاً في جذب جمهور جديد، خارج العلبة الإيطاليّة التي يمكن أن تمثّل للعديد من الناس مقصداً ونشاطاً برجوازيّاً.[2] وبكونه مجّانيّاً، كسر هذا المهرجان كلّ الحواجز بين الناس، والفوارق الاجتماعيّة والاقتصاديّة وجعل مختلف شرائح المجتمع تعنى بالفنّ. ومن هنا جذب المهرجان أهل الحيّ، وكأنّه لقاء بالجمهور في بيته. وكذلك جذب «الجمهور النّخبويّ الذي يشاهد كلّ شيءٍ بحسب الزوقي، [...] والعمّال من الجنسيّة اللبنانيّة والسّوريّة والمجموعات الصّغيرة، الهواة وكذلك العاملين في المجال الفنّيّ. وكان كلّ اقتراح عرض يجذب جمهوراً مختلفاً، وكذلك كان كلّ فنّان وفرقة يدعون معارفهم»[3].

(1) مصدر الصورة: فيديو *Nehna wel amar wel jiran 2017* على الرابط التالي:
Nehna wel Amar wel Jiran 2017 on Vimeo (تمّت زيارته في 2024/09/30).

(2) Jean-Louis Fabiani, «Chapitre I. Le public et sa légende», dans: Emmanuel Ethis éd., *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, «Questions de culture», 2002, p. 32.

(3) مقابلة مع أوريليان الزوقي، م. ن.

من خلال خلق مساحات لقاء وعلاقات إنسانيّة مختلفة، يسعى أعضاء كهربا، كفنّانين ومواطنين إلى بناء علاقة مع مدينتهم، وأخذ دور في المدينة والمجتمع[1]. تبدأ هذه اللّقاءات بإلقاء التّحيّة على الجارة على الدّرج، أو القيام بمشاريع مشتركة والمساهمة في خلق فرص عمل مع الجيران[2]. شكّلت كهربا صلة الوصل بين العروض الفنّية والجمهور، وكذلك بين الفنّانين والجمهور. فقد أمّنت فضاءً مختلفاً لعروضهم، ولقاء جديداً من نوعه مع جمهور المدينة و«أهل الحيّ». ومن ناحية أخرى، كان جيران كهربا يلتقون بفنّانين من مجالات وخلفيّات وجنسيّات مختلفة في أثناء التمارين وقبل العروض، فيتعرّفون إلى نواحٍ مختلفة من العمل الفنّي والتمرين كما الإنتاج الفنّي.

«لم تقدنا الخبرة لخلق مهرجان نحنا والقمر والجيران. بل اتّكالنا على حدسنا هو الذي قادنا إلى هذه الخبرة» يؤكّد إريك دينيو في مستهلّ حديثه عن المهرجان. يقدّم نحنا والقمر والجيران نسخة جديدة منه كلَّ عامين، وعروضاً مجّانيّة منذ عامه الأوّل[3]. إنّه بالتأكيد لتحدٍّ اقتصاديّ مهمّ لـكهربا، إذ يعمل أعضاء الجمعيّة على تأمين الدعم المالي له لتغطية تكاليفه والحفاظ على هويّته. يعتمد التّمويل بشكل خاصّ «على طاقة فريق العمل وحماسته»[4] وعلى علاقات الجمعيّة الأساسيّة. فقد بنت كهربا شراكات مع منظّمات وجمعيّات ثقافيّة وفنّانين في البلد وخارجه، سمحت لها بتنظيم مهرجانها بتكاليف أقلّ. العمل التّعاونيّ الأساسيّ في منطق جمعيّة كهربا يسهّل أنشطتها على أصعدة عدّة. فمن خلال شبكتها، تتعاون كهربا مع «فنّانين كرماء» يقدّمون دعمهم للمهرجان من خلال تخفيض متطلّباتهم المادّية. كما هناك مؤسّسات ثقافيّة آمنت بمشروع كهربا في بيت الفنّان، فدعمت مادّياً مثلاً حضور فرقة رقص معاصر إلى المهرجان. وأحياناً تقوم كهربا بإنتاج مشترك مع بعض الفرق التي تستقدمها من الخارج. وقد انطلق المشروع بدورته الأولى بدعم من الفنّانين الذين قدّموا أعمالهم مجّاناً، مساهمين بذلك

---

(1) م. ن.

(2) م. ن.

(3) نسخات المهرجان: عام 2011، 2013، 2015 في محلّة مار مخايل في بيروت.
عام 2017 في محلّة مار مخايل في بيروت وحمّانا.
عام 2019 في حمّانا وطرابلس وصيدا والهرمل.
عام 2021 في حمّانا ودير القمر وصيدا والهرمل.
عام 2023 في حمّانا وبرج البراجنة وصيدا والهرمل.

(4) مقابلة مع إريك دينيو وماريليز عاد في بيت الفنّان في حمّانا، في 2024/06/12.

في الإنتاج. فالمهرجان، بحسب الزوقي، يقدّم فرصة عيش تجربة فريدة في لقاء الفنّانين من مختلف العالم مع جمهور جديد، «وهذا أمر نادر أن يكون هناك مهرجان مجّاني في بيروت ذو نوعيّة عالية»[1]. وهناك العديد من المؤسّسات الدّاعمة للمهرجان، فمعظم تمويل نحنا والقمر والجيران في مار مخايل كان من مؤسّسة آفاق، وكانت بعض المشاريع تحصل على دعم من مؤسّسات مختلفة فردياً، مثل المركز الثّقافيّ الفرنسيّ، السّفارة الإسبانيّة وغيرها[2].

أدّت كهربا دور وزارة الثقافة في خلق المهرجان وتمويله وتنظيمه وتقديمه مجاناً لروّاده. ولم يدفع نجاح هذا المهرجان في خلق حركة ثقافيّة ذات قيمة فنيّة عالية في منطقة مار مخايل، بأي جهّة رسميّة إلى التواصل مع جمعيّة كهربا بعد توقّف المهرجان بهدف دعمه والحول دون توقّفه.

2.4 حمّانا مسرح كهربا

تقع بلدة حمّانا في قضاء بعبدا في محافظة جبل لبنان وتبعد عن بيروت نحو 28 كلم. طقسها بارد شتاءً ومعتدل صيفاً. يبلغ معدّل ارتفاعها 1200 م. عن سطح البحر ما يجعلها سنويّاً تستقطب المصطافين، إضافة إلى أهلها القاطنين في بيروت شتاءً. أمّا في الشتاء فيقلّ عدد سكّانها بشكل كبير. تمتاز البلدة بموقع جغرافيّ متميّز، وطابع خاص يجمع بين الخصائص المعماريّة كمنازلها التّقليديّة وأزقّتها القديمة كما الخصائص الطبيعيّة أبرزها محاذاتها لوادي لامارتين،[3] واحتوائها على نبع الشّاغور. كما تشتهر بشجر الصنوبر وبالزراعات المختلفة، خاصّة الكرز الّذي تخصّص له يوماً احتفاليّاً في السّنة. كلّ هذه العوامل جعلت من حمّانا مقصداً سياحيّاً للبنانيّين والعرب. يعيش في حمّانا مجتمع مكوّن من الطائفتين الدّرزيّة والمسيحيّة. وبالرغم من الحركة السّياحيّة، ما زالت البلدة تحافظ على طابعها القرويّ وعاداتها وخصائص مجتمع يختلف عن مجتمع بيروت المتنوّع. فكيف ارتبط اسم جمعيّة كهربا بهذه البلدة؟

---

(1) مقابلة مع أوريليان الزوقي، م. ن.

(2) م. ن.

(3) يقع الوادي في قضاء بعبدا، بين قضائي عاليه والمتن. سمّي كذلك نسبة إلى الكاتب الفرنسي ألفونس دو لامارتين (1790-1869) الذي زار لبنان في القرن التاسع عشر وأعجب بطبيعة لبنان، وتغنّى بجمال الوادي في كتابه Voyage en Orient.

تسعى كلّ جمعيّة مسرحيّة إلى الارتكاز في مساحة خاصّة تستقبل عملها الإداري وتمارينها وعروضها. هكذا حلم أعضاء جمعيّة كهربا. فالمكان الذين وُجدوا فيه في مار مخايل كان مركز سكنهم، ولم يؤمّن لهم مساحة مناسبة للتدريب والعمل والعرض. عام 2014، «تحقّق الحلم»[1] حين اتّصل رجل الأعمال الدكتور روبير عيد[2] بمجموعة كهربا لتأسيس المركز الثقافي في حمّانا الذي أصبح اسمه بيت الفنّان في حمّانا. السيّد عيد الآتي من خلفيّة المصارف وإدارة الأعمال قرّر القيام بمشروع «مفيد للمجتمع» بعيداً عن منطق الاستثمار الماليّ، يقدّم المكان لـكهربا ويدعم تكاليفه كما برمجة كهربا الصيفيّة في ساحة البلدة. يهدف المشروع إلى «خدمة الفنّ، في زمن العنف والتعصّب،» واستقطاب الناس من القرى المجاورة كما من بيروت، لإعادة الحياة إلى حمّانا[3] يقول عيد. فتعاون مع جمعيّة كهربا لتحويل بيت عمره أكثر من مئة عام إلى مركز فنّي، ووضع حجر الأساس له عام 2016. تمّت هندسة البيت بالتوافق بينهما لتناسب مختلف نشاطات الجمعيّة الفنّية. فتحوّل البيت الأصلي المؤلّف من طابق واحد إلى أربعة طوابق. احتوى باحةً خارجيّة وأخرى داخلية تتمّ فيهما العروضات، أستوديوهين للتمارين وأحياناً للعروض، ومشغلاً حرفيّاً، ومطبخاً، ومكاناً لتخزين الأدوات التقنيّة، وغرف منامة للإقامات الفنّية.

أسسّت كهربا في حمّانا جمعيّة جديدة هي *Hammana Artist House*، أو بيت الفنّان في حمّانا، لتحمل مشروع المركز وتديره. يهدف بيت الفنّان لأن يكون فضاءً يجمع الفنّانين ويؤمّن لهم مكان تدريب وعرض. يستقبل البيت الإقامات الفنّية والتدريبات وورشات العمل وأعمالًا فنّية ونشاطات أخرى تعنى بالبيئة. جمعت كهربا في هذا البيت نشاطها الشموليّ. وباستقباله للإقامات الفنّية، يقدّم البيت فعاليّات على مدار السنة، ويخلق تفاعلاً إضافيّاً مع سكّان حمّانا وجمهور كهربا. فالفنّانون الذين يحصلون على إقامات فنّية، يبنون علاقة مع مجتمع حمّانا. لا يقبعون في غرفهم، بحسب الزوقي، بل يقومون بلقاءات في البلدة تغذّي الفنان وتسمح له بالتعرّف إلى أهل المنطقة، ويعرّف هؤلاء إلى فنّانين جدد. وأحياناً تتمّ دعوة الجمهور لمرافقة عمل الفنّان من خلال موعد مسبق ووقت مخصّص، ليتابع الجمهور تطوّر التمارين قبل بلوغ

(1) مقابلة مع أوريليان الزوقي، م. ن.

(2) الدكتور روبير عيد هو من منطقة بكفيّا من قضاء المتن في لبنان، أما حمّانا فهي بلدة والدته، وقد أمضى فيها طفولته.

(3) Hammana Art - Robert Eid & Collectif Kahraba (youtube.com) (visited on 11/06/2024).

العرض. هذا ما جعل المشاهد يتعرّف إلى المراحل المختلفة التي يمرّ بها العمل، ومختلف التحدّيات التي تواجه العمل والفنّان.

يستقطب بيت الفنّان جمهوراً متنوّعاً. منه من هو جمهور كهربا، الذي يأتي من بيروت، وبعضه جمهور حمّانا وجيران بيت الفنّان، وكذلك جمهور من القرى المجاورة من البقاع والشوف. وضعت كهربا وبيت الفنّان بلدة حمّانا على الخارطة الثقافيّة في لبنان. حملت إليها كهربا هوّيتها الثقافيّة لتجربة مختلفة مع الفنّ، وحركة إنسانيّة كبيرة لم تعهدها حمّانا على مدار السنة. فقد أصبح الناس يزورون حمّانا صيفاً وشتاءً لمتابعة عروض بيت الفنّان.

1.2.4 بيت الجيران ومهرجانهم

قبل انطلاق أعمال كهربا في حمّانا، انتقل أعضاء كهربا للسكن في البلدة صيفاً شتاءً، بهدف التعرّف أكثر إلى بيئة عملهم، ولكي يصبحوا كذلك جزءاً من هذا المجتمع الريفيّ ويسمحوا لسكّانه بالتعرّف إليهم. وقد كان لذلك أثر كبير على علاقتهم بسكّان المنطقة، فَقُبِل وجودهم في حمّانا من قبل كلّ سكّانها، وذلك بشهادة العديد ممّن قابلناهم. فما لفت تريز بو متري، وهي إحدى جيران بيت الفنّان، هو تعامل كهربا مع أهل البلدة. فقبل البدء بأي مشروع في سوق البلدة، يدور أعضاء كهربا على المحلّات، يُعلِمونَهم بمشروعهم، يسألونهم رأيهم «هم يعرفون كيف يشركونا في مشاريعهم». فطريقة تعامل كهربا بحسب تريز بو متري، ساهمت في خلق علاقة واضحة «وللمجتمع المحلّي بأن يكون جزءاً من الفنّ... يمكننا أن نكون فنّانين»[1]. حافظت كهربا على هويّتها وأشركت أهل حمّانا في مشروعها حتى أصبحوا يعتبرون أنفسهم «أصحاب البيت».

(1) مقابلة مع تريز بو متري في منزلها في حمّانا، في 2024/06/12.



صورة رقم (05) خلال إحدى الفعاليّات الفنيّة لـنحنا والقمر والجيران لـكهربا في ساحة حمّانا[1].

لم يقتصر تعامل سكّان بيت الفنّان مع أهل حمّانا، بل ارتبط بساحاتها وشوارعها وأزقّتها وطبيعتها. «درسوا البلدة وتعرّفوا إليها، تقول تريز بو متري وسمحوا لأنفسهم أن ينفتحوا على المنطقة»[2]، فتمكّنوا من تحويل مدارسها وأديارها وساحاتها وبيوتها ومرافقها[3] إلى مساحات لعروضهم. ففي نسخة 2023 لمهرجان نحنا والقمر والجيران مثلاً، إضافة إلى بيت الفنّان، قُدّمت العروض في أماكن مختلفة من البلدة: مقابل مبنى البلديّة، في ساحة الميدان، في جنينة الجيران، في مدرسة القديس يوسف، في المكتبة العامّة. كما تضمّن البرنامج نزهة فنّية انطلقت من مدخل بيت الفنّان، عبرت أزقّة الحيّ المحيط به وصولاً إلى مناطق البلدة الطبيعيّة. فسمحت

(1) مصدر الصورة: Nous, la lune et les voisins 2019، على الرابط التالي:
Nous, la lune et les voisins 2019 | نحنا والقمر والجيران 2019 | Us, the moon, and the neighbors 2019 (youtube.com) (تمّت زيارته في 2024/09/30)

(2) مقابلة مع تريز بو متري في منزلها في حمّانا، في 2024/06/12.

(3) في حمّانا سينما قديمة هي سينما روكسي، قدّمت فيها كهربا أعمالًا فنّية فيها في إطار مهرجان نحنا والقمر والجيران. وفي البلدة أيضاً، بجانب بيت الفنّان مكتبة نجيب أبو حيدر تعاونت كهربا مع البلديّة لتقديم العديد من ورشات الكتابة والقراءة فيها.

فعاليّات المهرجان بذلك لمختلف الفنّانين والجمهور باكتشاف خصائص حمّانا المتنوّعة. «إذا كان هناك مجال فنّيّ جديد ترتبط فيه العلاقة بين الفن والمدينة ارتباطاً جوهريّاً، فهو فنّ الشارع» يقول غريزيون. ويضيف أنّه بالرغم من كونه متنقلاً وسريع الزوال، إلّا أنّ هذا الفنّ «يترك بصمة حقيقيّة في المدينة والممارسات الثقافيّة لسكّان المدينة»[1]. في إحدى نسخه، أحيا المهرجان نزهة في خط الأذكرة[2]، مشروعاً فناً مبنيّاً على الهويّة المحليّة. شارك سكّان حمانا ذكرياتهم في القرية مع فنّانينَ أتوا من إسبانيا. فبحث الفنّانون معهم في ذاكرة بلدتهم الجماعيّة، وعملوا على حفظها من خلال رسومات قاموا بها على جدران البلدة. خصّت هذه الرسومات أشخاصاً طبعت حمّانا وذاكرتها، ونذكر على سبيل المثال، رسماً للمدرّسة سميرة الفاخوري التي علّمت غالبيّة أهالي حمّانا، ورسماً للشّاعر يوسف سعد الذي توفي خلال الحرب. شارك أهل حمّانا بكثافة في هذا المشروع، يقول الزوقي، «ما فعلناه فقط هو خلق اللقاء ومن هناك انطلق المشروع بالكامل».[3] لم يروِ هذا المشروع أحداثاً تاريخيّة ولا صوّرَ شخصيّات عظيمة، بل روى قصّة أشخاص بلغة محيطها المادّي[4]، وتاريخها وذاكرتها. وبهذا لم تعد شوارع حمّانا ومعالمها مجرّد مكان يدعم العروض، بل أصبحت «الممثّل الرئيسيّ» فيها، تغيّرت وظائفها وازدانت بألوان وأصوات جديدة[5].

عام 2023، تضمّن المهرجان 24 عرضاً مختلفاً بين موسيقا، ومسرح، ورقص، ودمى، بينهم 13 عرضاً لكلّ الأعمار، وعروض أخرى لأعمار مخصّصة، بعضها للصغار. أمّا العروض المخصّصة للكبار فقط، فقد لاحظنا أنها وُزّعت داخل بيت الفنّان، في الأماكن المخصّصة للعرض (المسرح الخارجي، الصالون، العليّة، والأستديو). تحافظ كهربا على هويّتها الفنّية وكذلك على هويّة منطقة حمّانا وخصائص سكّانها. فلا تقدّم أعمالاً تحمل مواضيع حسّاسة في مهرجانها، لكنّها تسعى بحسب الزوقي إلى «توسيع الحدود»، دافعةً الجمهور لتقبّل أعمال جرئية، دون أن يقودها ذلك

(1) Boris Grésillon, *op. cit.*, p. 190. Le texte original: *Art éphémère et déambulatoire, le théâtre de rue laisse néanmoins une empreinte réelle dans la ville et dans les pratiques culturelles des citadins.*

(2) A walk down the memory lane. A community driven artistic project

(3) Hammana Artist House - A Case Example on Community Engagement for ebtedy.com (youtube.com) (visited on 11/06/2024)

(4) Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 36.

(5) Boris Grésillon, *op. cit.*,p. 191.

إلى إبعاده عن الثقافة، «نحترم الواقع حولنا لنحافظ على الاستدامة»[1]. ويقول شادي سعد أحد الحمّانيّين وجيران بيت الفنّان، إنّ أعضاء كهربا عرفوا أنّهم موجودن في بيئة جبليّة «استطاعوا استغلال هذه النقطة بذكاء ودون استفزاز. تقبّلوا تقاليدنا وفهموا عاداتنا وما نريد، ونحن فهمنا ما أرادوا»[2]. كان لذلك أثرٌ مهمٌّ على تفاعل سكّان حمّانا مع بيت الفنّان، ودعمهم لمهرجانه. فإضافة إلى طريقة عمل كهربا، عرفوا أنّ مبادرة السيّد روبير عيد مستقلّة وليس لها أيّ طابع سياسيّ[3]. فجمع المهرجان مشاهدينَ من كلّ الأعمار والبيئات وأسهم في خلق جمهور مكوّن من خلال «تجربة مجتمعيّة»[4].

طالت هذه «التجربة المجتمعيّة» العلاقة مع البلديّة التي تمكّن فريق كهربا من خلق تواصل مثمرٍ معها. وعن استقبال البلديّة، يقول الزوقي «لقد وجدوا مركزاً يلبّي حاجات المجتمع دون أن يكونوا قد وضعوا أيّ جهد في ذلك. فقدّم لهم خدمة جيّدة في القرية»[5]. تقوم البلديّة بتأمين التسهيلات المتاحة لها لـبيت الفنّان من ناحية تنظيم السير في أثناء الاحتفالات مع شرطة البلديّة، تأمين الإنارة والتواصل مع أهل البلدة، ووضع مساحاتها بتصرّف الجمعيّة. «لقد أحدث وجود بيت الفنّان فرقاً في حمّانا»[6] يقول موظّف البلديّة جورج خليل. تؤدّي البلديّة دوراً إيجابيّاً كمسهّل في تلبية حاجات لوجستيّة لنشاطات بيت الفنّان، لكن دون أن يكون لها أيّ تدخّل استراتيجيّ في حماية الممارسات الثقافيّة أو مفهوم العمل على سياسة ثقافيّة.

جمعت كهربا حولها طاقات البلدة، إذ تطوّع العديد من جيران بيت الفنّان للتعاون معها في مختلف النشاطات الفنّية، وبشكل خاص في مهرجان نحنا والقمر والجيران. يقيم أعضاء كهربا لقاءات واجتماعات تنسيقيّة معهم. شارك المتطوّعون في العديد من المهمّات: في التنظيم والحجوزات وتوزيع بطاقات الحضور واستقبال الفنّانين، وتأمين المنامة لهم، وتجهيز أماكن العروض، وإعداد الطعام للفرق التي يبلغ مجموع أفرادها نحو 150 شخصاً. كما تدعو كهربا

---

(1) مقابلة مع أوريليان الزوقي، م. ن.

(2) Hammana Artist House - A Case Example on Community Engagement for ebtedy.com (youtube.com) (visited on 11/06/2024)

(3) مقابلة مع أوريليان الزوقي، م. ن.

(4) Jean-Louis Fabiani, *op. cit.*, p. 42.

(5) مقابلة مع أوريليان الزوقي، م. ن.

(6) مقابلة مع جورج خليل، رئيس القسم الإداري في بلديّة حمّانا، في 2024/06/12.

بعضهم أحياناً للمشاركة في ورشات فنيّة مختلفة أو عروض مسرحيّة. ففي نسخة 2023 من نحنا والقمر والجيران، شاركت بعض النساء من حمّانا في عرض للرقص المعاصر ***Las Muchisimas*** بإدارة الإسبانيّة ماريانتونيا أوليفر. بدأ النشاط بورشة عمل لمدّة خمسة أيّام لمجموعة نسائيّة جمعت بين هاويات ومحترفات. هدف النشاط إلى تمكين المرأة والتّركيز على لغة الجسد في حمله لمشاعر مختلفة. وقد أثمرت الورشة عرضاً قُدّم في باحة بيت الفنّان الخارجي. «فتحوا المجال لطاقات المنطقة، تقول تريز بو متري، لتكتشفَ نفسها وتقدّم أفضل ما لديها»[1]. فيستعينون مثلاً بشادي سعد بعدّه دليلاً في حمّانا لمرافقة زوّار بيت الفنّان وتعريفهم على البلدة. وعن سعد يقول بيار أبو يونس جار بيت الفنّان، إنّه بفضل أعضاء كهربا طوّر موهبة لديه برواية القصص. فقد دفعت أنشطة بيت الفنّان بموهبته لتبصرَ النّورَ. بدعم من كهربا تشجّعَ شادي سعد وبدأ يُحيي جلسات رواية قصص من حكايات أهل حمّانا، وقصص العصافير في الأديان والميتولوجيا. هذا ما يصفه كلٌّ من ميشال بازيل وجوسلان لو كلير في دراستهما عن الجمعيّات الفنيّة بقدرة الجهات الفاعلة الفنّيّة والثقافيّة الأساسيّة في «انبثاق الموارد المناطقيّة، وبناء ديناميّات مناطقيّة»[2].

حملت كهربا إلى حمّانا حركة فنّية وإنسانيّة على مدار السنة. لقد أمّن بيت الفنّان لسكّان حمّانا فعاليّات فنّية وثقافيّة كانوا قبلاً يتوجّهون إلى بيروت لمشاهدتها. فأتى مهرجان كهربا «انغماساً ومساراً مرتبطاً بجغرافيا ومناطق حياة»[3]. لقد منح خروج الفعاليّات الثقافيّة من قلب بيروت واستقرارها في حمّانا وظيفة جديدة للعروض الفنّية من خلال التغيير الاجتماعيّ الذي

---

(1) مقابلة مع تريز بو متري، م. ن.

(2) Basile Michel, Josselin Le Claire, «Chapitre 10. Secteurs culturels et ESS: quelles formes collectives d'organisation?», dans: Hervé Defalvard éd., *Culture et économie sociale et solidaire*. FONTAINE, Presses universitaires de Grenoble, «Économie sociale et solidaire», 2019, p. 123. Le texte original: *Le rôle des acteurs artistiques et culturels, association, lieu, équipe artistique, festival, groupements d'entreprises, etc. est alors primordial dans l'émergence de la ressource territoriale et dans la construction des dynamiques territoriales.*

(3) Alban Cogrel, Patricia Coler, «Chapitre 12. Innovations sociétales et processus culturels sur les territoires ruraux», dans: Hervé Defalvard éd., *Culture et économie sociale et solidaire*. FONTAINE, Presses universitaires de Grenoble, «Économie sociale et solidaire», 2019, p. 119. Le texte original: *…de nombreuses compagnies itinérantes proposent des formes d'immersions et de parcours en lien avec des géographies et des territoires de vie.*

خلقته في المنطقة واستقطابها لجمهور جديد ومتنوّع وحركة فنّية غير مسبوقة. التقت هذه الأعمال بفضاء حمّانا وساحاتها وشوارعها خالقة حالة فنّية خاصّة ارتبطت عضويّاً مع هذه البلدة. وفي هذا الإطار، تأخذ هذه النشاطات الفنّية طابعاً سياسيّاً، عبر سعيها «لتوسيع نطاق الجمهور وتحويل علاقته بالنتاجات الثقافيّة»[1]. في توجّه إدارة بيت الفنّان إلى مختلف الفئات العمريّة من هذه البلدة وخارجها، تسعى كهربا بشكل أساسيّ «إلى تطوير الفكر الحرّ والقدرة على تنمية الخيال»[2].

2.2.4 التصادم مع الهيمنة الاستهلاكيّة

«ماذا حمل المهرجان لدرج جعارة؟» على هذا السؤال تتفّق كلٌّ من ميمي عازار ونوال الهبر على الإجابة: «الشهرة». في مار مخايل، لم يبقَ من مهرجان نحنا والقمر والجيران سوى أثرينِ من فعاليّات المهرجان، شجرة خرّوب زُرعت في أحد نشاطاته، وحائط وحيد سَلِمَ من انفجار 4 آب عليه رسوم أرتني إيّاهما نوال[3]، وكذلك «الشهرة». فبعد 2017 ومغادرة كهربا محلّة مار مخايل، غزت المطاعم والمقاهي والحانات درج جعارة. «فالمهرجان الذي خلق كلّ هذه الحيويّة لم يعد له مكانٌ هناك»[4] يقول دونيو. كذلك في حمّانا، حمل مهرجان نحنا والقمر والجيران، تداعيات اقتصاديّة مهمّة على البلدة. تعوّل على عروضه كل المؤسّسات السياحيّة في سوق الميدان في حمّانا، بحسب جورج خليل، موظّف البلديّة. في الصيف تقام العروضات المختلفة وكذلك في الشتاء تحيي الإقامات الفنيّة الحركة[5]. وقد شهدت حمّانا ازدياد عدد الفنادق فيها وبيوت الضيافة. وسعياً منها لتأمين مراكز إقامة للوافدين إلى حمّانا، قامت البلديّة

(1) Emmanuel Ethis, «Introduction. La part «public»», dans: Emmanuel Ethis éd., *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, «Questions de culture», 2002, p. 20. Le texte original: *Le caractère éminemment politique du théâtre permet d'expliquer tous les investissements passionnels dont il sera l'objet lorsqu'il sera question d'élargir les publics et de transformer leur rapport aux biens culturels.*

(2) مقابلة مع أيريك دينيو وماريليز عاد،... م. ن.

(3) مقابلة مع ميمي عازار ونوال الهبر،... م. ن.

(4) مقابلة مع أيريك دينيو وماريليز عاد،... م. ن.

(5) مقابلة مع جورج خليل، ...م. ن.

بتدريب لأصحاب هذه البيوت على أصول الضيافة فيها بحسب عضو البلديّة السابقة، كاتيا سلّوم[1].

أسهمت عدّة عوامل في تطوير نشاط حمّانا السياحي، منها موقعها بوصفها بلدة اصطياف، بمبانيها الأثريّة، وشهرة وادي وبيت لامارتين، وطبيعتها، ويوم الكرز الذي أصبح مناسبة سنويّة يلتقي فيها الناس في حمّانا للاحتفال بموسم الكرز. وكذلك، صُوّرت مشاهد أساسيّة من مسلسل الهيبة التلفزيوني[2] في ساحة الميدان، ما جذب بعض الفضوليّين لمشاهدة أماكن التصوير. لكن يتفق موظّف البلديّة جورج خليل، وابن حمّانا بيار أبي يونس على الدور الأهمّ الذي لعبه بيت الفنّان في استقطاب الناس إليه، ومهرجان كهربا، نحنا والقمر والجيران.

بين التسعينيّات وعام 2000، يقول أبي يونس الذي أسّس حانة في حمّانا، لم يكن هناك في حمّانا سوى ثلاثة مطاعم على الطريق العام تعجّ بالرواد. لكن بعد عام 2006 وانكفاء العديد من المصطافين الخليجيّين من القدوم إلى لبنان، أقفلت هذه الأماكن. «تحوّل موقع المطاعم إلى سوق الميدان، واليوم لم يعد هناك مكان لفتح مقاهٍ ومطاعم جديدة»[3]. تزدهر حركة السيّاح في حمّانا في الصيف. ويقيم بيت الفنّان حفلات في ساحة الميدان، «فيأتي إلينا الكثير من الناس بعد العروض، من جنسيّات مختلفة من أوروبا ولبنانيّين بالتأكيد، بحسب صاحبة مقهى في حمّانا، غادة أبو الحسن، تزداد الحركة خاصّة في شهري تموز وآب... هو الموسم الأقوى»[4].

جذبت عروض كهربا في ساحة الميدان المقاهي والمطاعم في الساحة وحولها. فقد كانت الساحة قبلاً في 2018، عبارة عن بعض المحلات وأربعة أماكن لقطاع الأغذية والمشروبات. لكنّها بدأت تتحوّل شيئاً فشيئاً وتكتظّ بالمقاهي والمطاعم. يخبر أبو يونس عن فتحه مع مجموعة من الشباب لحانة *Drink on the Side* في ساحة الميدان، إثر نشاط فنّي حصل في الساحة في الشتاء. ففي فصل الشتاء، تخلو البلدة من معظم سكّانها. لم يجد الجمهور الحاضر حينها (نحو 150 شخصاً) أيّ مكان يجلسون فيه، فقرّر أبو يونس فتح الحانة، هو الذي آمن بمشروع

(1) مقابلة مع كاتيا سلّوم عضو سابق في بلديّة حمّانا، في منزلها في حمّانا، في 2024/06/18.
(2) مسلسل الهيبة (2017-2021) هو مسلسل تلفزيونيّ من خمسة أجزاء، صوّر في لبنان.
(3) مقابلة مع عبدو البيرة صاحب مقهى كافيه ملحم في سوق الميدان، في 2024/06/12.
(4) مقابلة مع غادة أبو الحسن صاحبة مقهى في حمّانا، في 2024/06/12.

بيت الفنّان وبوجود جمعيّة كهربا فيه. «عندما فتحنا الحانة لم نكن نريد أن تصبح حمّانا مثل برمّانا[1] أو مار مخايل. كان الهدف منها أن نجمع الناس بعد مشاهدة عرض فنّي للمناقشة».[2] وما زالت هذه الحانة تفتح في الشتاء بالرغم من قلّة عدد الرواد، للمحافظة على هدفها[3]. كانت في الساحة ملحمة، تحوّلت شيئاً فشيئاً مع مرور السنوات، إلى فرن لبيع المناقيش والمعجّنات، ثم إلى مطعم يقدّم المأكولات السريعة، حتّى أصبح حاليّاً مطعماً يقدّم خدمة الأراكيل[4]. واليوم تحوي الساحة 33 مطعماً ومقهىً بحسب إحصاءات أبي يونس. ارتفعت الأسعار وكلفة الإيجار، وفُتِحت مطاعم معروفة فيها، هي جزء من شبكات مطاعم في بيروت (ميريغ، الحلاب، بونليس Boneless). والجدير بالذكر أنّ معظم هذه المطاعم تقفل في الشتاء.

لم تعد العروض ممكنة في ساحة الميدان، التي باتت تعجّ بروادّ المطاعم. فقد تغيّرت العلاقة مع المشاهدين، بحسب إيريك دينيو وماريليز عاد. فالأشخاص الذين أتوا في الأساس لمشاهدة عرض فنّي ثقافيّ ومجّاني، تحوّل اهتمامهم إلى الاستهلاك ما جعل من الحدث الفنّي يأتي في المرتبة الثانية. «لم تعد العروض هدفهم الأساسيّ. فتحوّلت حمّانا إلى مقصد سياحيّ استهلاكيّ» كما تعرب ماريليز عاد. «لقد شهدنا تحوّلاً كبيراً في البلدة في سبع سنوات، يقول دينيو. إنّه خيار تطوّر اقتصاديّ للبلدة بكاملها، وقد شاركنا فيه من خلال الفعاليّات التي نقوم بها، لكنّنا نجد أنفسنا اليوم في تناقض. إذ لم تعد لدينا الحرّية لتقديم البرمجة نفسها التي كنّا نقترحها في حمّانا». من هنا، بدأت كهربا تبحث عن أماكن عرض بديلة في البلدة[5].

لم يكن لكلّ هذه الحركة الاستهلاكيّة التوسّعيّة أي رعاية تخطيطيّة من قبل البلديّة. فبغياب نظام إداري ومؤسّساتي يعمل على تنظيم التنميّة في البلاد، وبغياب البلديّة يصبح الأمر أكثر تعقيداً. فبلديّة حمّانا مستقيلة منذ عام 2021، بعدما قدّم تسعة أعضاء استقالتهم من أصل خمسة عشر عضواً بلديّاً، متهّمين رئيس البلديّة «بالفوضى، والهدر واللامبالاة»[6]. وإضافةً إلى

---

(1) برمّانا هي بلدة اصطيافيّة في المتن الشمالي من لبنان، تمتاز بطقسها العذب ومطاعمها ومقاهيها التي تعجّ بالسيّاح والمصطافين في فصل الصيف.

(2) مقابلة مع بيار أبي يونس، في حانة *Drink on the Side* في ساحة الميدان في حمّانا، في 2024/06/21.

(3) م. ن.

(4) م. ن.

(5) مقابلة مع إريك دينيو وماريليز عاد،... م. ن.

(6) استقالات جماعيّة في بلديّة حمانا | LebanonFiles (تمّت مراجعة الرابط في 10/06/2024)

ذلك، تؤجّل الدولة الانتخابات البلديّة في لبنان والتمديد للبلديّات. وهكذا ما زالت بلدة حمّانا دون بلديّة حتّى اليوم.

حمّانا هي مثال للبلدة التي تحوّلت إلى مسرح. حوّلت كهربا من خلال بيت الفنّان، حمّانا إلى مسرح لها[1]. يعتبر نشاط بيت الفنّان بإدارة جمعيّة كهربا من أهمّ المراكز الثقافيّة اللامركزيّة التي تقدّم عروضاً فنّية راقية ومجّانيّة، ولم توقّف نشاطاتها بالرغم من مختلف الأزمات التي مرّت بها البلاد. هذا دليل آخر على ارتباط الحركة الثقافيّة في لبنان بالمبادرات الخاصّة وعمل أفراد، ما يجعل هذه الجهات تجاهد لتأمين استمراريّتها في ظلّ غياب دور القطاع العام وتمويله.

بموجب القانون رقم 35 تاريخ 2008/10/16 تم إقرار التنظيم الحالي لوزارة الثقافة. ويهدف القانون إلى تطوير القطاع الثقافي في لبنان كما السياسات الثقافيّة. ويشدّد القانون على أهمّية الدور الثقافي في تأثيره على القطاعين الاجتماعي والاقتصادي، لإحراز تقدّم نحو ما يسمّى «مجتمع المعرفة» كما تشير أريج أبو حرب في دراستها عن تطوير الفضاءات الثقافيّة في لبنان[2]. لقد قدّمت مبادرة بيت الفنّان للسيّد عيد مع جمعيّة كهربا في حمّانا ما هدف إليه هذا القانون. فقد قام بيت الفنّان مع كهربا بدورٍ ثقافيّ فنّي واجتماعيّ واقتصاديّ أساسيّ في البلدة، لكن لم يكن هناك أيّ تدخّل رسمي لمساندة هذه المبادرة أو حتّى لدعمها من خلال تنظيم القطاع السياحيّ بما يحمي القطاع الثقافيّ وأنشطته. وفي الإرشادات الثقافيّة غير المطبّقة لوزارة الثقافة، تشديد على أهمّية اللامركزيّة الثقافيّة التي كذلك تقدّمها كهربا مع مبادرة السيّد عيد دون أيّ دعم من القطاع العام، أو مبادرة للحفاظ على استدامتها.

«من هو المخوّل بالجمع بين التنمية الاقتصاديّة لساحة القرية وإمكانيّة التنمية الثقافيّة؟ يسأل إريك دينيو وماريليز عاد؛ ببساطة ليس هناك أيّ اتجاه سياسيّ في هذا الإطار». لم يطرح كلّ من دينيو وعاد هذه المخاوف من باب رفض النشاط السياحيّ المنعش للاقتصاد، بل يرتابان من منع هذا النشاط لتطوّر فنّي وثقافيّ ذي قيمة[3]. تشرح هارفي عن تأثّر معنى العروض

---

(1) Marvin Carlson… *op. cit.*, p. 34.

(2) أريج أبو حرب، تطوير الفضاءات الثقافيّة في لبنان، مؤسّسة سمير قصير، مؤسسة فريدريش ناومان من أجل الحرية، 2021، ص 5.

تطوير الفضاءات الثقافيّة في لبنان | | ملفات | أخبار | سكايز ميديا | مركز الدفاع عن الحريات الإعلامية والثقافية (skeyesmedia.org) (تمّت مراجعة الرابط في 2024/07/01)

(3) مقابلة مع إريك دينيو وماريليز عاد،... م. ن.

الأدائيّة بشكل عميق بـ»الظروف الماديّة والمتغيّرة للإنتاج»، كما بمكان العرض وعمليّة التلقّي، وكذلك زمن العرض. من هنا فإنّ الظروف المادّية للإنتاج تؤدّي دوراً أساسيّاً إذ يمكن للعرض نفسه أن يحمل معنى مختلفاً في ظروف اقتصاديّة أو سياسيّة مختلفة للمدينة[1]. من هنا، يعتبر دونيو أنّ نقاش هذا الصيف (2024) سيحمل دلالات كثيرة. «مستقبلنا في هذا المكان بالنسبة لي، يتعلّق بالنقاش الذي سنتابعه أو لا مع الناس»[2].

(1) Jen Harvie…, *op. cit.*, p. 22-23.

(2) مقابلة مع إريك دينيو وماريليز عاد،... م. ن.

5. الخاتمة

«كيف يمكن للأفراد التجمّع والتنظيم تحت التهديد الدائم بالإخلاء؟»[1]، تسأل سمر كنفاني في معرض دراستها عن مشروع مانشن. ففي هذا الإطار نطرح السؤال نفسه عن قدرة الجمعيّات والأفراد في التجمّع والتنظيم تحت التهديد المستمرّ بـ»إخلاء البلاد». إذ يعيش لبنان ومدينة بيروت بالتحديد تهديداً أمنيّاً وسياسيّاً واقتصاديّاً دائماً، يهدّد كلّ العاملين في القطاعات كافّة بتوقيف نشاطاتهم. وفي وقت صياغة هذه المقالة (تمّوز/يوليو 2024)، تتعرّض كلّ البلاد لـ»خطر الإخلاء» بتهديد من ضربة إسرائيليّة قويّة للبنان، إثر حرب غزّة التي بدأت في 7 تشرين الأوّل/أكتوبر 2023.

تحتاج العمليّة الإبداعيّة في العمل الجماعيّ إلى مساحة للتبلور، إلى علاقة ثابتة مع المكان والوقت وإلى الاستقرار لتتغذّى من محيطها ومن اللقاءات لتبصر النور، فتكون جزءاً من هذا المكان وتعيد صناعته ومنحه معنى جديداً. لكنّ المدينة لم تؤمّن الاستقرار للجمعيّات. فمشاريعها الفنيّة تتعثّر في ظلّ الأوضاع الأمنيّة والسياسيّة كما الاقتصاديّة المتأرجحة وتحت تهديد مستمرّ بانقطاع التمويل. فيغدو لقاء الأعمال الإبداعيّة لهذه الجمعيّات بالمكان والجمهور والمدينة علاقة مواجهة وتناغم، التحام ونفور وتفاعل وانهزام وفطنة. هي علاقة تحاكي الواقع والتاريخ لكنّها كذلك قد تصنع بعضاً من التاريخ في ظلّ توالي الأزمات.

أثبتت خبرات الحالات التي تمّت دراستها، وهي بح وزقاق وكهربا أنّ أيّ مكان في المدينة يمكن تحويله إلى مساحة للإبداع، وكلّ موقع يحمل إلى التجربة المسرحيّة دلالاته المكانيّة

(1) سمر كنفاني...، م. ن.، ص. 29.

والثقافيّة الخاصّة[1]. فالمعنى المسرحيّ والفنّي ينتجه التفاعل والتواصل مع الجمهور. وقد شكّلت المأسسة عنصراً أساسيّاً في توسّع أعمال هذه الجمعيّات وامتدادها لتطال جمهوراً متنوّعاً وجديداً في كلّ مرّة. لكن هل يمكن للمأسسة أن تنظّم أمور الجمعيّات والتعاونيّات في غياب تامّ لمؤسّسات الدولة وسياستها الثقافيّة ودورها وفعاليّاتها؟ هل يمكن للتمويل أن يعوّض عن دعم القطاع العام للجمعيّات الثقافيّة والفنيّة في لبنان وتحديداً في بيروت؟

إنّ عمل زقاق في البحث في الردم والذاكرة والتاريخ وبناء السرديّة لم يقابله أيّ كتابة للتاريخ أو كشف الحقائق من قبل السلطات. والمحرّمات التي فضحتها في أعمالها ما زالت تتعرّض للقمع وتقبع تحت الممنوعات. «طفح الكيل من تجاوز الحانات القانون وإزعاجنا» يصرخ سكّان مار مخايل[2]. فهل تحتاج مار مخايل إلى مطاعم إضافيّة؟ والمبادرة التي قامت بها كهربا على درج الفاندوم، بدل أن تتلقّفها وزارة الثقافة وتكمّلها، كانت غائبة عنها، حتى «غير متفرّجة» ولم تقدّم أيّ دعم لهذا المهرجان والقائمين عليه. فتلقّفها مستثمرو قطاع المطاعم والحانات، وملؤوا الدرج. وهل ستكتفي حمّانا بالحركة السياحيّة، وتهمل الجانب الثقافي الذي جاهد بيت الفنّان لخلقه مع كهربا بلغة جديدة تحاكي البلدة؟ من سيهتمّ بمبادرة بح؟ من سيساهم في دعم هؤلاء الشباب الذين لم يملّوا من أزمات البلد وما زالوا يبحثون عن طرائق بديلة؟ مهما نشطت المبادرات الفرديّة والمستقلّة، لا بدّ أن يكون هناك دور أساسيّ للقطاع العام في دعم الحركة الثقافيّة في البلاد: ووضع السياسات الثقافيّة وتنظيم طرائق تطبيقها، وتأمين الدعم المادّي والمعنويّ للمؤسّسات والمشاريع الثقافيّة، وتسهيل الشراكة والتعاون بين مختلف المؤسّسات، كما وبشكل خاص، خلق بنى تحتيّة ومساحات ثقافيّة مجهّزة تقنيّاً لاستقبال الفعاليّات المنوّعة. وإلّا تبقى العلاقة مع المدينة علاقة هشّة، تتطلّب جهاداً مستمراً وقبولاً بالخسارة على مستويات عدّة في الكثير من الأحيان.

تسعى بح لكسر العلاقة مع السلطة والنموذج الاقتصادي المسيطر، وكأنّها تسعى للمشاركة «في قرارات مدينتها» في علاقة عادلة وإنسانيّة ومنسجمة[3]. تعمل بكدّ على طريقة إنتاج

---

(1) Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 36-37.

(2) سكّان مار مخايل: طفح الكيل من تجاوز الحانات القانون وإزعاجنا | النهار (annahar.com) (تمّت مراجعة الرابط في 2024/06/25)

(3) Guy Freixe, En finir avec le metteur en scène?...*op. cit.*, p. 195.

تعاونيّ تحاكي قيمها في ظلّ الانهيار الاقتصادي والظروف السياسيّة والأمنيّة الشائكة وغياب أي دور للقطاع العام في دعم القطاع الثقافيّ. كلّ هذه الأمور تجعل من تطبيق عقد بح الاقتصاديّ والسياسيّ ومواجهة النظام الاقتصاديّ المسيطر وتعزيز الديمقراطيّة الثقافيّة أمراً معقداً. وقد جعل هذا الأمر من لقاء بح بالمكان لقاءً متأرجحاً ومؤقّتاً نتج عنه التكيّف والسعي للمحافظة على نهجها وسياستها الثقافيّة. فأسعار بطاقات موسم واحد هو حقّ وحاجة للاستمرار. وكاباريه سرسق أتت دليلاً على حاجة التعاونيّة الماسّة لدعم صندوقها، ولجوئها إلى طرائق التمويل الكلاسيكيّة بتسعير البطاقات. فهل تعود بح، من أجل استمراريّتها لتتماشى مع نظامٍ اقتصاديّ عملت على إدانته؟

أما زقاق، فمنذ انطلاقتها في عملها الفنّي التزمت البحث عن قصص المدينة لإعادة بناء سرديّتها فالتصقت بها وحمل لقاؤها بها علاقة ثابتة بقضاياها تثمر إنتاجات وجماليّات مسرحيّة ذات طابع خاص. لا شكّ أنّ استقرار زقاق في مركزها وتوافر الدعم الماليّ لها، وعملها المُمَأسس والخبرة التي بنتها من خلال المأسسة، كما التزامها بقضايا المدينة منح هذا الجانب من الثبات في علاقتها مع المكان بالرغم من تأثّرها الحتميّ بالمتغيّرات التي تواجه هذه المدينة. قدّمت بينوكيو ستة عروض في أستوديو زقاق في شهري آذار/مارس ونيسان/أبريل 2024. «نحن محظوظون أن العرض مموّل من الأونيسكو، ولسنا مجبورين أن نعمل منّو مصاري[1] أو أن نضحك الجمهور» يقول المخرج أبي عازار.[2] في أوّل عرض لـبينوكيو، خرجت شابّتان في أثناء العرض أعربتا عن عدم قدرتهما على تحمّل تطرّق العمل إلى انفجار 4 آب، لما يحمل لديهما هذا الحدث من ذكريات أليمة. لكن خرج أيضاً شخصان في أثناء العرض، وأحدهما خرّيج معهد الفنون للمسرح. وعند سؤالنا لهما عن السبب، أعربا أنّهما لم يتمكّنا من فهم المعنى الذي حملته المسرحيّة[3]. وفي اليوم التالي كذلك قابلنا شابّتينِ، إحداهما خرّيجة معهد الفنون للمسرح وكذلك لم تفهما العمل. عن تنوّع جمهور زقاق بين النخبويّ والعاديّ، أوضحت مايا زبيب في إحدى مقابلاتها عن عمل الجمعيّة عام 2016، أنّ زقاق تحاول خلق أعمال يمكن أن يصل مضمونها إلى فئات مختلفة.

---

(1) لم يحدَّد سعر بطاقة الدخول لهذا العمل، إذ كان يمكن لأيّ شخص أن يدفع ما يريد، أو الدخول مجّاناً.

(2) المخرج المسرحي عمر ابي عازار يتحدث عن اخر اعماله «بينوكيو»! (youtube.com) تمّت مراجعة الرابط في 2024.05.27

(3) في اليوم الأوّل من العرض، بينما كنّا نعدّ للاستبانة، تكلّمنا مع الأشخاص الذين خرجوا في أثناء العرض.

تضيف أنّ عروض زقاق هي عروض تجريبيّة لا تقدّم مضموناً وأحداثاً خطّية، «لذلك قد يكون هناك بالفعل بناء لا يفهمه الجميع، لكنّنا نحاول أن يكون لدينا خطاب يمكن فهمه، أو نقدّم شيئاً يمكن للجمهور متابعته [...] ونميل إلى عدم التحدث بلغة صعبة»[1]. لا شكّ أنّ عرض بينوكيو حمل تفكّكاً كبيراً في الشكل والأفكار التي قدّمها، ما جعل تركيب المعنى لدى المشاهد أمراً صعباً. في إحدى استمارات استبانة الجمهور، وفي فقرة «هل لديك تعليقات أخرى» كتب أحدهم «إنّ أعمال زقاق هي أعمال نخبويّة جدّاً». فهل تبتعد زقاق في بينوكيو عن هدفها الأساسيّ بإخراج المسرح «من النخبويّة الثقافيّة، وجعله يتفاعل ويتغذّى من فئاته المختلفة؟»[2] أم هي المدينة المفكّكة التي تفرض اللغة بحيث أصبح التعبير عنها مليئاً بالتفكّك وانهيار المعنى؟ بالرغم من جذبها لجمهور جديد من خلال تعاملها مع فئات المجتمع المختلفة، تمسّكت زقاق باللغة التجريبيّة بعيداً عن المنطق الاستهلاكيّ وبعيداً عن هدف استقطاب الجمهور. فالعناد على الجانب التجريبي وارتباط أعمالها بلغة التفكيك، جعلها تعطي الأولويّة لشكل أعمالها على علاقتها بالجمهور. يشهد المسرح حالياً حركةً غير مسبوقة، من خلال تنوّع العروض المسرحيّة وكثافتها في المسارح المتاحة في البلد، كما وكثافة الجمهور المشاهِد لها. في ظلّ هذه الظروف، لا شكّ أنّ التمويل هو العامل المساعِد، كما ذكر أبي عازار، في عدم المساومة على لغة زقاق الفنيّة، وعدم اضطرارها للّجوء إلى استقطاب الجمهور بهدف الكسب المادّي. اليوم خفّت حملات زقاق في القرى اللبنانيّة المختلفة، إذ يعتبر سريّ الدين أنّ المرحلة حالياً هي لدعوة الناس إلى المسرح، أكثر من أخذ المسرح إلى الشارع. «نشعر أنّ اللحظة تدعو إلى ذلك، فقد تعب الناس من الشارع واستُنزفت طاقاتنا بعد الثورة»[3]. لكنّ جمهور القرى اللبنانيّة المحرومة ما زال متعطّشاً لأعمال فنّية تحاكي قصصه وقصصاً أخرى وتشركه في العمل الثقافي. فهل يسهم استقرار زقاق في المدينة في توجّهها إلى النخبويّة التي انطلق عملها أصلاً ضدّ هيمنتها على خيارات المسرح؟

---

(1) Maya Zbib, in Amal Khalaf, Spaces of Agency. Maya Zbib in conversation with Amal Khalaf. www.Ibraaz.com. April, 27 2016. Available at: Spaces of Agency | Ibraaz (visited on 27/06/2024). The original text: *Our work is experimental– we don't present linear narratives so already there may be a structure that not everybody understands. But we try to have an accessible discourse or to have something that the audience can follow. We have an awareness around language and we tend not to speak in a very elevated tongue.*

(2) مقابلة مع جنيد سري الدين في مركز زقاق في الكرنتينا، في 29 و 2024/05/30.

(3) م. ن.

في لقاء كهربا ببيروت كما بحمّانا، قدرة على تحويل كلّ بقعة إلى فرصة تلاقي سَلِسَة وذكيّة مع الجمهور تحمل إليه لقاء شاعريّاً وجماليّة وسبلاً جديدة للخيال. لكنّه لقاء يتعثّر بسبب انتشار رقعته في أمكنة عامّة تحتاج إلى تنظيم الهيئات الرّسميّة. لقد وصفت هارفي العلاقة مع المدينة «بالمساحة المتنازع عليها»، كما ذكرنا في مقدّمة البحث. بحيث تتراكم في المدينة نشاطات مختلفة منها ما هو تجاريّ وترفيهيّ وثقافيّ وسياسيّ...ما يتطلّب تفاوضاً وصراعاً وتسوية وتوافقاً كما تشير[1] فبغياب القطاع العام الذي من مهمّاته تنظيم العلاقات الثقافيّة والتجاريّة الاستهلاكيّة في المدينة، فهل الوقت حاليّاً هو وقت التفاوض، أم التّسوية، أم الصراع فيما يخصّ مشروع كهربا في حمّانا؟ في العمل على كلّ مشروع فنّي تولد قيود جديدة باستمرار يتوجّب على الفنّان أن يعالجها ليتخطّاها ويجد حلولاً تحافظ على كيانه الفنّي. مع القيود الجغرافيّة المستجدّة وتقلّص المساحة في حمّانا لصالح مبدأ الاستهلاك، تعيد كهربا النظر في مساحات العرض وكذلك في طريقة عملها في البلدة. يجتمع أعضاء كهربا على أهميّة المكان الذن وجدوا فيه كلّ هذه السنوات، وهو بيت الفنّان، وما أمّنه بالنسبة لتطوّر عملهم وخلقهم. أما المكان، فهو ليس المكان المسوّر بالجدران، بل إنّه الناس وطريقة تلقّفهم للعمل الفنّي وتفاعلهم مع كلّ ما يقدّم لهم.

تعتبر هارفي أنّ العاملين في المجال الفنّي والثقافي غير قادرين دائماً على ممارسة نشاطهم وتغيير الأشياء بحسب رغبتهم. فتدعو إلى إدراك القدرة القمعيّة اجتماعيّاً للمسرح وللثقافات الحضريّة، عوض التمنّي بالاعتقاد أنّها مواقع للتحرّر لمجرّد رغبتنا بذلك. وتضيف «قد يساعدنا إدراك محدوديّتها بشكل مفيد في معالجة تلك المحدوديّة»[2].

إنّ التغيير هو شرط لاستمرار أيّ فريق فنّي[3]، لا بل هو معيار أساسيّ لتتمكّن أيّة جماعة من المتابعة في عملها الإبداعيّ في مدينة الأزمات. يطال التغيير التحايل على ظروف العمل والبحث عن طرائق جديدة لمواجهة السلطة، والتحدّيات الاقتصاديّة، للمحافظة على خطّ فنّي

(1) Jen Harvie and Dan Rebellato, Introduction, in Jen Harvie,… *op. cit.*, p.xii.

(2) Jen Harvie, *op. cit.*, p. 68. Original text: *[…] we may not always be able to exercise our agency or change things in ways we would like. It might indeed be useful to recognize how theatre and urban cultures are socially oppressive rather than wishfully to think they are inevitably sites of liberation just because we want them to be; recognizing their limitations might usefully help us address those limitations*

(3) Joanna Pawelczyk, Komuna Otwock/Warszawa: De l'utopie révolutionnaire à la sensibilisation esthétique, in Raphaëlle Doyon/Guy Freixe (dir.): *Les Collectifs…op. cit.*, p. 162.

وسياسيّ يشبه إلى أقرب حدّ العناوين التي وضعتها الجمعيّات عند تأسيسها. فالصراع سياسيّ، واجتماعيّ، واقتصاديّ، ومؤسساتيّ، ووجوديّ.

«كلاعب أساسيّ في تنظيم الفنون المسرحيّة، يؤدّي المسرح دوراً أساسيّاً في تحوّل العلاقة مع الجمهور والسكان على المدى الطويل»[1]. لكنّ المدى الطويل يحتاج إلى ثبات واستقرار ليحرز هذا التحوّل. «يقول ألان كامبيبه في معرض تساؤله عن ماهيّة المدن: إنّ المدينة لا تصنع المواطنين، بل إنّ المواطنين هم الذي يصنعون المدينة»[2]. ويستعير المخرج المسرحيّ روجيه عسّاف بمقولة المسرحيّ الفرنسيّ جان فيلار في وصفه للعلاقة بين المسرح والمجتمع حتى في أكثر فتراته المجيدة. « لذلك فإنّ الأمر يتعلّق بصنع مجتمع جيّد، وبعد ذلك يمكننا أن نصنع مسرحاً جيداً». ويؤكّد عسّاف أنّ المسرح «لا يصنع التاريخ، بل يتلقّاه»[3].

بالرغم من أنّ الـ«هنا والآن» في لبنان يلازمهما التأزّم والنزاعات والكوارث، تقدّم الجمعيّات إبداعاتٍ من صلب واقعها ومعاناتها، تحاكي قصّص أهلها، وتحمل أشكالاً ولغة مبتكرة. فيندرج بذلك عمل الجمعيّات والتعاونيّات الفنيّة في لبنان وعنادها على الاستمرار، على تنوّع مبادئها وطرائق عملها، وعدم واقعيّتها أحياناً، ضمن إطار المقاومة الثقافيّة والفنيّة والوطنيّة. عمل مقاومة يسعى لإحياء الواقع الثقافيّ في المدينة، في انتظار خروج المجتمع والدولة من بطن الحوت.

---

(1) Chloé Langeard, Françoise Liot, Sandrine Rui, Ce que le théâtre fait au territoire…*op. cit.*, p. 121. Le texte original: *Acteur essentiel de l'organisation du spectacle vivant, le théâtre a un rôle central pour transformer durablement le rapport aux publics et aux habitants.*

(2) حنان الحاج علي، تياتر بيروت، بيروت: دار آمار، 2010، ص 207.

(3) Roger Assaf & Marianne Noujaim, Entretien avec Roger Assaf, Théâtre et espace public: entre immersion et divertissement, *Regards – Revue des arts du spectacle*, (29), 2023, p.126-127. Disponible sur: https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/805 (consulté le 15/7/2024).
Texte original: *Il s'agit donc de faire une bonne société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre.*
Texte original: *Le théâtre ne fait pas l'Histoire, il la reçoit.*

6. قائمة المراجع

مؤلّفات:

CARLSON Marvin, *Places of Performances. The Semiotics of Theatre Architecture*, New York: Cornell University Press, 1989. 212 p.

DEFALVARD Hervé éd., *Culture et économie sociale et solidaire*. FONTAINE, Presses universitaires de Grenoble, «Économie sociale et solidaire», 2019. 176 p.

DOYON Raphaëlle / FREIXE Guy (dir.): *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Montpellier : L'Entretemps, 2014. 319 p.

ETHIS Emmanuel, éd., *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, «Questions de culture», 2002. 342 p.

HARVIE Jen, *Theatre and the City,* UK: Palgrave Macmillan, 2009. 87 p.

KAËS René, *L'Appareil psychique groupal***, Paris: Dunod, 3eme édition, 1976, 2000, 2010. 262 p.**

LEHMANN Hans-Thies. Translated by Karen Jurs-Munby. *Post dramatic Theater*. New York: Routledge. 2006, 214 p.

PAVIS Patrice, Dictionary of the Theatre, Terms, Concepts and Analysis. Toronto: University of Toronto Press, 1999. 469 p.

SAWALHA Aseel, *Reconstructing Beirut, Memory and Space in a Post-War Arab City*, USA: University of Texas Press, 2010. 176 p.

TOUFIC, Jalal, GUMPERT, Matthew (Eds). *Thinking: The Ruin*. Istanbul, Turkey: Rezan Has Museum, 2010. 79 p.

الحاج علي، حنان، تياتر بيروت، بيروت: دار آمار، 2010.

وثائق إلكترونيّة:

ASSAF, R., & NOUJAIM, M., Entretien avec Roger Assaf, Théâtre et espace public : entre immersion et divertissement, *Regards – Revue des arts du spectacle*, (29), 2023, pp. 123-134.

Disponible sur: https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/805 (consulté le 15/7/2024)

GRESILLON Boris, «Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle», *Annales de géographie*, 2008/2-3 (n° 660-661), p. 179-198. DOI: 10.3917/ag.660.0179. URL:

https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-179.htm

(consulté le 19/04/2024)

LANGEARD Chloé, LIOT Françoise, RUI Sandrine, Ce que le théâtre fait au territoire. Reconfiguration du public et évaluation, Dans *Espaces et sociétés Espaces et sociétés*, 2015/4 (n° 163) 2015/4 (n° 163), pp.107-123, Éditions Érès, Article disponible en ligne à l'adresse

https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2015-4-page-107.htm

(consulté le 29/04/2024)

أريج أبو حرب، تطوير الفضاءات الثقافيّة في لبنان، مؤسّسة سمير قصير، مؤسسة فريدريش ناومان من أجل الحرية، 2021.

Disponible sur: تطوير الفضاءات الثقافيّة في لبنان | | ملفات | أخبار | سكايز ميديا | مركز الدفاع عن الحريات الإعلامية والثقافية (skeyesmedia.org) (تمّت مراجعة الرابط في 10/07/2024).

سمر كنفاني، «مانشن» مشاعاً حضرياً: الهشاشة شرط للممكن، المجلس العربي للعلوم الاجتماعية، سلسلة أوراق العمل، ورقة عمل رقم 26، تموز/ يوليو 2023. 33 ص. على الرابط: «مانشن» مشاعاً حضَرياً: الهشاشةُ شرطٌ للمُمكِن (theacss.org) (تمّت مراجعة الرابط في 2024/06/24).

الجامعة اللبنانية | التشريعات | مراقبة الجمعيات من قبل وزارة الداخلية والبلديات وفق آلية جديدة تحددها المديرية العامة للشؤون السياسية واللاجئين تطبيقاً لأحكام قانون الجمعيات الصادر عام 9091 (ul.edu.lb) (تمّت مراجعة الرابط في 2024/07/15)

الجامعة اللبنانية - مركز المعلوماتية القانونية: التشريعات الجمعيات التعاونية (ul.edu.lb) (تمّت مراجعة الرابط في 2024/07/15)

أطروحة:

عبد الله الكفري، فنون الأداء المستقلّة في المنطقة العربيّة بوصفها منصّة للجديد. مصر وسوريا ولبنان (2000-2022)، أطروحة دكتوراه: مسرح، بيروت: جامعة القدّيس يوسف، معهد الدراسات المسرحيّة والسمعيّة المرئيّة والسينمائيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2022. ص 519.

مقالات:

CAMBANIS Thanassis, In a Beirut mansion, a city's culture is reborn, An architect's plan to revive a cosmopolitan dream of the Middle East, in *Bostonglobe.com*, December 21, 2014. Available at:

In a Beirut mansion, a city's culture is reborn - The Boston Globe (visited on 15/07/2024)

KHALAF Amal, Spaces of Agency. Maya Zbib in conversation with Amal Khalaf. www.Ibraaz.com.April, 27 2016. Available at:

Spaces of Agency | Ibraaz (visited on 27/06/2024).

MAKAREM May, L'œil sur les escaliers de Mar Mikhaël, *L'Orient-Le-Jour,* 07/03/2017. Lien URL:

L'œil sur les escaliers de Mar Mikhaël - L'Orient-Le Jour (lorientlejour.com) (Consulté le 11/06/2024)

MARSI Federica, The moon, the neighbours and us: People's art in Beirut, *Middle East Eye*, 09/09/2015. Available at:

The moon, the neighbours and us: People's art in Beirut | Middle East Eye (visited on 11/06/2024)

ربيع شامي، بح»... تعاونية ثقافية في «بلد خرج ولم يعد»، في المدن، الأحد 11/12/2022. على الموقع التالي: «بح»... تعاونية ثقافية في «بلد خرج ولم يعد» (almodon.com) (تمّت مراجعة الرابط في 26/06/2024).

سكّان مار مخايل: طفح الكيل من تجاوز الحانات القانون وإزعاجنا | النهار (annahar.com) (تمّت مراجعة الرابط في 25/06/2024)

كعوش أمل، مجموعة «بح»...أن نبقى أحياء من دون أن نصبح وحوشاً، *alaraby.co.uk*، 2024/04/15. على الموقع التالي:

مجموعة «بَح»... أن نبقى أحياءً من دون أن نصبح وحوشاً (alaraby.co.uk) (تمّت مراجعة الرابط في 2024/06/10)

استقالات جماعية في بلدية حمانا | LebanonFiles (تمّت مراجعة الرابط في 2024/06/10)

زقاق البلاط... تفكير في هوية بيروت (alaraby.co.uk) (تمّت زيارة الموقع في 2024/11/1).

أحلام الديراني والحكواتية «حياة»: نساء يستعدن سلطتهن على أجسادهن (almodon.com) (visited on 30/09/2024)

مقابلات:

بح مقابلة مع فاطمة مروّة، في مقهى رواق في مار مخايل، في 2024/06/03.

مقابلة مع هاشم عدنان، في بيت عام في الأشرفيّة، في 2024/006/5.

مقابلة مع أحلام الديراني، في مقهى *Hook* في فرن الشباك، في 2024/06/21.

زقاق مقابلة مع جنيد سري الدين في *Roy's* بدارو، في 2021/10/13.

مقابلة مع جنيد سري الدين في مركز زقاق في الكرنتينا، في 29 و2024/05/30.

مقابلة مع علي السمرا في مقهى يونس في بدارو، في 2024/05/06.

مقابلة مع فاطمة مروّة، في مقهى رواق في مار مخايل، في 2024/06/03.

كهربا مقابلة مع أوريليان الزوقي على منصّة زوم، في 2024/05/31.

مقابلة مع ميمي عازار ونوال الهبر، جيران كهربا في مار مخايل، في منزل ميمي عازار، في 2024/06/10.

مقابلة مع إريك دينيو وماريليز عاد في بيت الفنّان في حمّانا، في 2024/06/12.

مقابلة مع تريز بو متري، جارة بيت الفنّان ومتطوّعة مع كهربا، في منزلها في حمّانا، في 2024/06/12.

مقابلة مع غادة أبو الحسن صاحبة مقهى في حمّانا، في 2024/06/12.

مقابلة مع عبدو البيرة صاحب مقهى كافيه ملحم في سوق الميدان، في 2024/06/12.

مقابلة مع جورج خليل، رئيس القسم الإداري في بلديّة حمّانا، في 2024/06/12.

مقابلة مع رودي ناكوزي ، أحد جيران كهربا في مار مخايل، على درج فاندوم، في 2024/06/14.

مقابلة مع كاتيا سلّوم عضو سابق في بلديّة حمّانا، في منزلها في حمّانا، في 2024/06/18.

مقابلة مع بيار أبي يونس، في حانة *Drink on the Side* في ساحة الميدان في حمّانا، في 2024/06/21.

روابط على فايسبوك ويوتيوب وفيميو:

Alexandre Paulikevitch I Cabaret Welbeek I La Raffinerie - Charleroi Danse I szenik (youtube.com) (visited on 22/06/2024).

Hammana Art - Robert Eid & Collectif Kahraba (youtube.com) (visited on 11/06/2024)

Hammana Artist House - A Case Example on Community Engagement for ebtedy.com (youtube.com) (visited on 11/06/2024)

Nehna wel Amar wel Jiran 2015 on Vimeo (visited on 11/06/2024)

Nehna wel Amar wel Jiran 2017 on Vimeo (visited on 30/09/2024)

Nous, la lune et les voisins 2019 | نحنا والقمر والجيران 2019 | Us, the moon, and the neighbors 2019 (youtube.com) (visited on 30/09/2024)

Pinocchio theatre performance عرض بينوكيو المسرحيّ | This year, we started experimenting with Kawalis, our training program, by creating a tailored training that leads to a performance, with a group of... | By Zoukak TheatreFacebook | Facebook Posted on 27/03/2024. (visited on 27/05/2024)

Pinocchio - بينوكيو | Kawalis Zoukak - The Training Program - 7th Edition Directing for Theatre with director Omar Abi Azar for Pinocchio performance. The last three... | By Zoukak TheatreFacebook | Facebook. Posted on 05/04/2024 (visited on 27/05/2024).

Kawalis Zoukak - The Training Program - 7th Edition Devised Theatre with Junaid Sarieddine for Pinocchio performance Pinocchio premiered on March 29th.... | By Zoukak TheatreFacebook | Facebook . Posted on 31/03/2024. (visited on 27/05/2024)

المخرج المسرحي عمر أبي عازار يتحدث عن آخر أعماله «بينوكيو»! (youtube.com)
(تمّت مراجعة الرابط في 2024/05/27).

ألكسندر بوليكفتش على صفحته على فايسبوك في 2024/05/22.
https://www.facebook.com/share/v/weHw4dCuBenQFgpf/?mibextid=WC7FNe
(تمّت مراجعة الرابط في 2024/06/22).

Triangulated City, Beirut - Part 1 (youtube.com) (visited on 30/06/2024)

Triangulated City, Beirut - Part 2 (youtube.com) (visited on 30/06/2024)

Triangulated City, Beirut - Part 3 (youtube.com) (visited on 30/06/2024)

مواقع إلكترونيّة:

Bahh/بحّ

Encyclopedia Britannica | Britannica

Homepage | Collectif Kahraba

JIBAL – Environmental and Social Justice

Mada - مدى (madanetwork.net)

mansion مانشن (squarespace.com)

موضوع، أكبر موقع عربي بالعالم (mawdoo3.com)

Sursock Museum | Sursock Museum

Zoukak Theatre Company | Zoukak Theatre

صور:

صورة رقم (01) الباحة الأساسيّة لفضاء مانشن. مصدر الصورة: موقع بح

الموسم — Bahh/بحّ

صورة رقم (02) من عرض حياة لأحلام الديراني من إخراج هاشم عدنان، في مسرح زقاق. مصدر الصورة: موقع almodon.com على الرابط التالي: أحلام الديراني والحكواتية «حياة»: نساء يستعدن سلطتهن على أجسادهن (almodon.com) (تمّت زيارته في 2024/09/30).

صورة رقم (03) من مسرحيّة بينوكيو في مركز زقاق. مصدر الصورة: صفحة حسن عقول على فايسبوك، 9 نيسان/ أبريل 2024.

صورة رقم (04) من فعاليّات نحنا والقمر والجيران لـكهربا في محلّة مار مخايل. مصدر الصورة: فيديو *Nehna wel amar wel jiran 2017* على الرابط التالي:

Nehna wel Amar wel Jiran 2017 on Vimeo (تمّت زيارته في 2024/09/30).

صورة رقم (05) خلال إحدى الفعاليّات الفنيّة لـنحنا والقمر والجيران لـكهربا في ساحة حمّانا. مصدر الصورة: فيديو Nous, la lune et les voisins 2019 على الرابط التالي:

Nous, la lune et les voisins 2019 | نحنا والقمر والجيران 2019 | Us, the moon, and the neighbors 2019 (youtube.com)

(تمّت زيارته في 2024/09/30).

7. ملحق

استبيان – المسرح والمدينة Survey - Theatre and the City

شكرًا جزيلاً على تخصيص وقتك لملء هذه الاستبانة. تستكشف هذه الاستبانة العلاقة بين المسرح والمدينة، لبحث لمؤسّسة اتجاهات – ثقافة مستقلّة. نقدّر ملاحظاتك ونودّ أن نعرف عن تجربتك بصفتك مشاهداً مسرحيّاً في مدينة بيروت.

Thank you so much for taking the time to complete our survey. This survey explores the relationship between the theatre and the city for a research for Ettijahat – Independent Culture. We value your feedback and would love to hear about your experiences as a theatre spectator in Beirut.

1. Age group/ الفئة العمريّة *

Mark only one oval.

- Under 18 / 18 أقلّ من
- 18-24
- 25-29
- 30-39
- 40-49
- 50-59
- 60-70
- أكثر من 70

2. Gender/ الجنس *

Mark only one oval.

- Female/ أنثى
- Male/ ذكر

3. Education/ التحصيل العلمي *

Mark only one oval.

- School/ متوسّط
- High School/ ثانوي
- College/University / جامعي
- Graduate School / دراسات عليا

4. Profession/ المهنة *

Mark only one oval.

- ◯ Student / تلميذ - طالب
- ◯ Employee / موظف
- ◯ Liberal profession / مهنة حرّة
- ◯ Work in performing arts field / في مجال فنون المسرح والعرض
- ◯ Freelancer/ فريلانس
- ◯ Retired / متقاعد
- ◯ Unemployed / عاطل عن العمل

5. Nationality (Please specify nationality if not Lebanese) الجنسيّة (الرجاء تحديد الجنسية إن لم تكن لبنانيًّا) *

Mark only one oval.

- ◯ Lebanese / لبناني
- ◯ Other: _____

6. Residency in Lebanon/ مكان السكن في لبنان *

Mark only one oval.

- ◯ Beirut and suburbs/ بيروت وضواحيها
- ◯ Outside Beirut/ خارج بيروت وضواحيها

7. Specify area residency in Beirut or outside the Capital/ تحديد مكان السكن في بيروت أو خارجها *

_____

8. How often do you go to theatre? / كم مرّة تقصد المسرح ؟ *

Mark only one oval.

- ◯ Once or more in a month / مرّة أو أكثر في الشهر
- ◯ Once every three months or more/ مرّة كلّ ثلاثة أشهر أو أكثر
- ◯ Once a year / مرّة في السنة
- ◯ Rarely / نادرًا

9. For what reason do you go to theatre? (You can select more than one opt
لأيّ سبب تشاهد أعمالاً مسرحيّة؟ (يمكنك تحديد أكثر من خيار واحد)

Check all that apply.

- ☐ Cultural enrichment / لأهداف ثقافيّة
- ☐ Quality of performances / لنوعيّة الأعمال المقدّمة
- ☐ Support the arts / لدعم الفنون
- ☐ New experiences / لخبرات جديدة
- ☐ Academic interest / لأسباب أكاديميّة
- ☐ Social interaction / للتفاعل الاجتماعي
- ☐ Entertainment / للتسلية
- ☐ Other: _____

10. Theatre preferences/ الأنواع المسرحيّة المفضّلة *

Mark only one oval.

- ◯ Classical / المسرح الكلاسيكي
- ◯ Modern and contemporary / المسرح الحديث والمعاصر
- ◯ Musical / المسرح الموسيقي

11. Is any of the below preventing you from going more often to the theatre? (you can select more than one option) *
هل يمنعك أي مما يلي من الذهاب إلى المسرح في كثير من الأحيان؟ (يمكنك تحديد أكثر من خيار واحد)

Check all that apply.

- [ ] Economic reason / أسباب اقتصاديّة
- [ ] Political reason / أسباب سياسيّة
- [ ] Security reason / أسباب أمنيّة
- [ ] Mobility reason / صعوبة التنقّل
- [ ] Other / غيره
- [ ] None / ما من سبب

12. How did you hear about the play? / كيف عرفت بهذا العمل المسرحيّ؟

Mark only one oval.

- ◯ Word of mouth / عن طريق الأصدقاء
- ◯ Social media / مواقع التواصل الاجتماعي
- ◯ Online search / البحث على الانترنت
- ◯ Other: _____

13. Your main motivation for seeing this performance tonight:/ دافعك الرئيسيّ لمشاهده العرض المسرحيّ اليوم *

Mark only one oval.

- ◯ The director / the collective / المخرج/ الجمعيّة/ الفرقة
- ◯ The actor/s / الممثل/ الممثلون
- ◯ The reviews of the performance / أصداء عن العمل
- ◯ The subject of the performance has relevance to you / موضوع العمل المسرحيّ
- ◯ The aesthetic of the performance has relevance to you / جماليّة العمل المسرحيّ
- ◯ The theatre's location / موقع المسرح
- ◯ Other: _____

14. How many performances of Zoukak have you seen so far? / كم عرض لزقاق شاهدت حتّى اليوم؟ *

_____

15. What did you like most about this performance? (you can select more than one option)/ ما أكثر شيء أعجبك في هذا العمل المسرحيّ؟ (يمكنك تحديد أكثر من خيار واحد) *

Check all that apply.

- [ ] Directing / الإخراج
- [ ] Acting / التمثيل
- [ ] Visuals / المؤثرات البصريّة
- [ ] Engaging text / النص
- [ ] Aesthetic of the performance/ جماليّة العرض
- [ ] Work process of the performance/ طريقة العمل على العرض
- [ ] Music and soundtrack/ الموسيقى والمؤثّرات الصوتيّة
- [ ] Other: _____

16. Do you see other collectives'/directors' performances? (You can select more than one option)/ هل تشاهد عروض جمعيّات، أو فرق أو مخرجين آخرين؟ (يمكنك تحديد أكثر من خيار واحد) *

Check all that apply.

- [ ] Ali Chahrour / علي شحرور
- [ ] Betty Taoutel/ بيتّي توتل
- [ ] Camille Salame/ كميل سلامة
- [ ] Chadi el Haber (Homemade Theatre)/ شادي الهبر (مسرح شغل بيت)
- [ ] Chrystelle Khodr/ كريستيل خضر
- [ ] Gabriel Yammine/ غابريال يمّين
- [ ] Hachem Adnan/ هاشم عدنان
- [ ] Hanan Hajj Ali / حنان الحاج علي
- [ ] Hisham Jaber (Metro Madina)/ هشام جابر (مترو المدينة)
- [ ] Issam Bou Khaled / عصام بو خالد
- [ ] Collective Kahraba/ جمعيّة كهربا
- [ ] Lina Abiad/ لينا أبيض
- [ ] Lina (Saneh) Madjalani / لينا (صانع) مجدلاني
- [ ] Lucien Abou Rjeily/ لوسيان أبو رجيلي
- [ ] Rabih Mroue/ ربيع مروّة
- [ ] Yehia Jaber/ يحيا جابر
- [ ] Other: _____

17. Other comments if any/ هل لديك تعليقات أخرى؟ *

صناعة (وأهميّة) الأرشيفات المؤسّسيّة:
جولة في مجموعة جمعيّة متروبوليس السّينمائيّة





صناعة (وأهميّة) الأرشيفات المؤسّسيّة: جولة في مجموعة جمعيّة متروبوليس السّينمائيّة

الباحثة: ناتالي روزا بوخر
المشرفة: أنابيس فارين - المحرّرة: روان التكريتي

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.

صناعة (وأهميّة) الأرشيفات المؤسّسيّة:
جولة في مجموعة جمعيّة متروبوليس السّينمائيّة

الباحثة: ناتالي روزا بوخر
المشرفة: أنابيس فارين
المحرّرة: روان التكريتي

فهرس المحتويات

1. مقدمة 193
2. منهجيّة الدّراسة 197
المنهج البحثي النّوعي 203
3. السّياق 205
3-1 الأرشيفات المفقودة والمتشظّية 205
3-2 لمحة عامة عن الأرشيفات في لبنان 207
4. جمعية متروبوليس السينمائية 215
5. سينماتيك بيروت 219
5-1 التأسيس 219
5-2 أول مساحة مستقلة 221
6. صُنع الأرشيف المؤسّسي 231
7. وصف الأرشيف 235
7-1 كيف أصبحت المواد المحفوظة أرشيفاً على مرّ السنين 237
7-2 الـ(لا)شعار وتداعياته 246
7-3 «بيروت متحركة» 253
8. دلائل التغيير والثبات 257
8-1 الجهات الشريكة والمموّلة 257
8-2 البرامج 258

3-8 الاستعادات 262
4-8 الفراغات 262
5-8 اللامركزية 267
9. خاتمة 271
10. المراجع 277



الشكل 1. مجموعة مختارة من ملصقات أفلام كلاسيكية من أرشيف سينماتيك بيروت.
بإذن من سينماتيك بيروت.

«بين الأرشيفات والتّاريخ (أو التواريخ) والخيال، يظهر سرد الذّات. فالأرشيفات خزّان للطّاقات الممكنة، لكنَّها لا تصنع التاريخ بمفردها».

- شانتال بارتاميان[1]

«تكشف لنا الشاشة فضاءً ليس مغلقاً، بل يفيض من كلّ الجهات، كما يفيض المشهد من النّافذة، أو الغرفة من ثقب المفتاح».

- إريك رومير[2]

(1) Chantal Partamian, *Les archives ne font pas histoire par elles-mêmes* (Marseille: *Cahiers d'Aflam* 10, 2023), 34–37.

(2) Marie-Claude Bénard, *La Sortie au Cinéma: Palaces et Ciné-Jardins d'Égypte, 1930–1980* (Marseille: Éditions Parenthèses, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2018), 5.

1. مقدمة

تتعرّض الأرشيفات، في سياقات الاستعمار والاحتلال والاضطرابات الأهليّة والحروب والنّزوح للنّهب والتلف والتّدمير والسّرقة والفقدان.

وفي لبنان، وقعت خسائر مؤلمة ومتكرّرة نتيجة الحروب المتعدّدة، وأعمال العنف، والنّزوح، والكوارث الطّبيعيّة والبشريّة، ما أدّى إلى حدوث أضرار وتشظّيات طالت الإرث الثّقافيّ الوطنيّ، والمؤسَّسات الثّقافيّة، والأرشيفات، فضلاً عن المجموعات المؤسّسيّة والشّخصيّة.

فقد أُحرقت أرشيفات أو نُهبت، وكانت تحتوي على حقائقَ وذكريات (جماعيّة)، ما خلّف فجوات هائلة وسرديّات مفتَّتة. والخوف هو النتيجة الطّبيعيّة لانعدام الاستقرار، ولإرث العنف المتكرّر، والطّائفيّة المتجذّرة. ينعكس ذلك على إمكانية الوصول إلى الأرشيفات وعلى السّياسات الأرشيفية - فالمتاح للبعضِ يصبح محصوراً وممنوعاً عن آخرين. وهذا ما يجعل من الأرشفة في لبنان مهمّة عسيرة، تعاني من شحّ الموارد، وقد تكون محفوفة بالمخاطر في أحيان كثيرة.

لقد أدّى غياب الاستقرار السياسي والاجتماعي في لبنان طوال القرن الماضي إلى خسائر جسيمة لحقت بالعديد من الأرشيفات والمجموعات، بما فيها الأرشيفات الثقافية، وعلى نحو خاص تلك المرتبطة بالسينما. فمنذ بدايات الحرب الأهلية التي امتدّت بين عامي 1975 و1990، نُهبت أو أُحرقت أو قُصفت أرشيفات دور السينما في وسط بيروت، إلى جانب العديد من مكاتب الموزِّعين المتمركزة هناك.

وخلال تلك السنوات، تكبّدت مؤسساتٌ وفنّانون وفنانات خسائر فادحة، إذ تعرّضت مقتنياتهم ومقتنياتهنّ، وأستوديوهاتهم وأستوديوتاهنّ، وأعمالهم وأعمالهنّ الفنيّة للتلف أو الدمار الكامل أو الجزئي. وبفعل القصف الجوي والتفجيرات، أو نتيجة لتصفية حسابات سياسية، فَقَد مُخرجون

ومُخرجات أرشيفاتهم، وتعرّضت مكتبات للحرق أو النّهب، أو أُخفيت بشكل سيّئ في ملاجئ مؤقّتة.

على سبيل المثال، فقدَ مدير التصوير روبي بريدي، الذي تنقّل بين العمل في الأفلام الرّوائيّة والإعلانات وتغطية الأخبار بين السّتينيّات والألفينيات، أرشيفه الكامل عندما أصاب صاروخ منزله في منطقة بئر حسن خلال الحرب الأهلية. (ريما بريدي، أرملة روبي بريدي، في حديث مع الكاتبة بتاريخ 9 يوليو/تموز 2019).

مثال آخر هو ألفرد أبي خليل، الذي عمل 35 سنة في أستوديوهات بعلبك ضمن قسم الإضاءة والمعدّات، وفقد الجزء الأكبر من مجموعته الضخمة من الصور الشخصية (نحو 6000 صورة)، بما فيها صور التقطها في مواقع تصوير مختلفة، يظهر فيها إلى جانب نجوم أو شخصيات تاريخية أو زملاء. وبعد أن أصاب صاروخ منزله في الكحالة خلال الحرب الأهلية، لم يتبقَّ له سوى جزء يسير من مجموعته الأصليّة. (ألفرد أبي خليل، حديث خاص مع الكاتبة، 22 مارس/آذار 2023).

تُستشهد بهذه الأمثلة لتُظهر أنّ السجلّات القيّمة والمستندات - بل وحتى الأرشيفات أحياناً - لا تقتصر على الأرشيفات الرّسميّة أو المجموعات المؤسّسيّة، بل يمكن العثور عليها، رغم سنوات الحرب والكوارث في لبنان، في مجموعات خاصّة، أو لدى جمعيات أو نوادٍ أو أفراد. فقصّة السينما في لبنان لا تقتصر على ألبومات الصّور الخاصّة أو أستوديوهات الفنيّين، بل تشمل أيضاً أقارب أصحاب الأستوديوهات، والمخرجين والمخرجات، والموزّعين والموزّعات، والمصوّرين والمصوّرات (في مواقع التصوير)، والممثّلين والممثلات، إلى جانب فاعلين وفاعلات في الحقل السينمائي مثل النقّاد والنّاقدات وفنّاني وفنّانات الملصقات وأصحاب دور العرض، الذين يسهمون جميعاً في سرد هذه القصة، ويجب أخذهم وأخذهنّ في الاعتبار.

إنّ فهم السّياق الذي يعمل فيه الباحثون والباحثات ومؤرِّخو ومؤرِّخات السينما والأرشيفيون والأرشيفيّات، بل وحتى صنّاع وصانعات الأفلام الذين كثيراً ما يفتقرون إلى المواد البصرية أو الوثائق الأساسيّة - أو إلى إمكانية الوصول إليها - في لبنان (وكذلك في معظم أنحاء العالم العربي)، يُعدّ أمراً ضرورياً. فهؤلاء لا يواجهون فقط الفجوات والتلف والغياب، بل أيضاً مشكلات تتعلق بإمكانية النفاد والاحتكار؛ فالحاجة إلى وساطة لدخول الأرشيفات ليست بالأمر الغريب. أما صنّاع وصانعات الأفلام الذين لا يمتلكون الصور أو الوثائق التاريخية الأساسية، أو لا يمكنهم الوصول إليها،

فعليهم إما دفع مبالغ باهظة (تُحسب بالثانية أو الدقيقة) لإعادة استخدام لقطات محفوظة لدى مؤسسات في دول كانت مُستعمِرة سابقاً، أو سلوك طرائق إبداعية بديلة، كما فعل غسان حلواني في فيلمه رحلة «الصعود إلى المرئي» (2018)[1] حين لجأ إلى الرسوم المتحركة، وكما فعلت دهنة أبو رحمة في فيلمها «مملكة النساء» (2010)[2]. وفي سياق هذا الشحّ الأرشيفي، يصبح الطرح المُقنِع الداعي إلى توسيع نطاق التركيز والمنهجيات البحثية التقليدية، كما يدعو إليه منهج **تاريخ السينما الجديد**، استجابة فاعلة ومُجدية رغم صعوبتها، كما سيجادل هذا البحث.

تنبع أهمية هذه المقاربات أيضاً من واقع أنّ الدولة اللبنانية اختارت الغياب، ولم تمكّن المؤسسات الرسمية مثل المكتبات، ودور السينما، ومراكز الأرشفة، والمتاحف، من أداء وظائفها. بل غالباً ما تكون شريكة في الإهمال، والتلف، والاختفاء، واحتكار الوصول.

يثير هذا الواقع أسئلة واهتمامات كثيرة، من قبيل: ما الأرشيفات السينمائية الموجودة في لبنان؟ وكيف أصبحت تُعدّ أرشيفات أصلاً؟

كما يوضح مثال الأرشيفات المؤسسية لجمعية متروبوليس السينمائية، فإنّ استخدام مصطلح **أرشيف** نفسه لم يظهر إلا بعد أكثر من عقد من الممارسات الأرشيفية غير المخططة وغير المنهجية، حيث راكمت الجمعية أنواعاً مختلفة من المواد والوثائق واحتفظت بها. وقد ترافق ذلك مع تدرّج في تقنين الممارسات الأرشيفية وتبلور اعتبارات تتعلّق بالحفظ واقتناء المواد.

ويهدف هذا البحث، المستلهم إلى حدّ كبير من منهجية **تاريخ السينما الجديد**، إلى **تقديم عرض معمّق لأرشيف جمعية متروبوليس السينمائية**، الذي سبق أن تناوله بعض الباحثين والباحثات، دون أن يكون محوراً لدراسة موسّعة بهذا الشكل. كما يستكشف البحث نشأة هذا الأرشيف المعاصر المتعلّق بالسينما اللبنانية، والسياق الأوسع الذي نشأ فيه، ويدرس **كيف يموضع هذا الأرشيف نفسه ضمن المشهد الأرشيفي السينمائي في لبنان، ويطرح سؤالاً حول ما يمكن أن يقدّمه هذا الأرشيف من مساهمة في كتابة تاريخ السينما في لبنان؟ وما إمكاناته كأداة للبحث في الدراسات السينمائية، وفي تعزيز الثقافة السينمائية في لبنان والمنطقة؟**

---

(1) *«Erased, Ascent of the Invisible.»* mec film. Accessed December 14, 2024. https://mecfilm.com/index.php?id=3565.

(2) *«Kingdom of Women.»* Palestine Cinema. Accessed December 14, 2024. https://palestinecinema.com/movies/the-kingdom-of-women.

ومن الأسئلة الموجِّهة الأخرى: هل هناك أرشيفات سينمائية لم تُستكشف أو لم تنَل ما يكفي من البحث؟ ما مدى إمكانية الوصول إليها؟ وهل يمكن أن تُعوّض عن الأرشيفات التي فُقدت أو دُمّرت؟ وهل يمكن اليوم كتابة تاريخ السينما في لبنان بالاعتماد على الأرشيفات فقط؟ وما الأثر الاجتماعي للسينما في لبنان، وكيف يمكن قياسه؟ وهل ثمة سبل بديلة لاستكشاف الثقافة السينمائية في لبنان؟

وبالنظر إلى فرادة هذا الأرشيف في السياق اللبناني، وأصالة البحث الذي أُنجز بشأنه، فإنَّ هذه الدراسة ستكون ذات أهمية للباحثين والباحثات، ومنسِّقي ومنسِّقات العروض السينمائية، والأرشيفيين والأرشيفيات، والصحافيين والصحافيات على حد سواء. كما تتضمن عرضاً انتقائياً غير شامل لأرشيفات السينما المعاصرة في لبنان، ولأدوارها ووظائفها المختلفة.

2. منهجيّة الدّراسة

يعتمد هذا البحث على منهجية **تاريخ السينما الجديد**، المتجذّرة في الرّغبة بإعادة كتابة تاريخ السّينما بوصفه تاريخاً اجتماعيّاً لثقافة السّينما، كما طُرحت وطُبّقت في كتاب «السّينما في العالم العربيّ: تواريخ جديدة، مقاربات جديدة» للسّاكِت، بيلتيريست، وميرز.[1]

تهدف هذه المنهجيّة إلى «إظهار أنَّ دراسة السّينما لا تعتمد فقط على الناتج الفيلمي، بل تشمل أيضاً التّوزيع، والتّداول، والعرض، وتجارب الجمهور، والثقافات السّينمائيّة الأوسع، واقتصاديّات صناعة السّينما» (الساكِت، بيلتيريست، وميرز 2024، ص 15).

يعتمد الساكِت وبيلتيريست وميرز على التاريخ الشفهي وعلى طيف واسع من **الأرشيفات المؤسسية**،[2] كما توضح الملاحظات المثبتة في نهاية كل مساهمة من مساهمات هذا العمل الريادي. ويُضيفون: «نعتقد أنّ وضع إطار أكثر وضوحاً للسينما باعتبارها 'ليست مجرد أفلام'، من شأنه أن يتيح للباحثين والباحثات إعادة السينما إلى موقعها المستحقّ ضمن الدراسة الأشمل للمجتمع، ولعلاقات القوة، ولأشكال التّرفيه» (الساكِت، بيلتيريست، وميرز 2024، ص 11).

ومن خلال طرح أسئلة تتعلق بالسياق، يتناول منهج **تاريخ السينما الجديد** موضوعات مثل ذكريات ارتياد السينما لدى الجمهور، وتفاعلهم مع الأفلام، وعلاقتهم بصالات العرض - لا بوصفها

---

(1) Ifdal Elsaket, Daniël Biltereyst, and Philippe Meers, eds, *Cinema in the Arab World: New Histories, New Approaches* (Bloomsbury, 2023).

(2) «مستودع يحتفظ بالسجلات التي أنشأتها أو استلمتها المؤسسة الأم.»
«Institutional Archives», *Dictionary of Archives Terminology SAA*, accessed December 14, 2024, https://dictionary.archivists.org/entry/institutional-archives.html#:~:text=organizational%20record-,institutional%20archives,its%20parent%20institution%20(View%20Citations.

أماكن تُعرض فيها الأفلام فحسب، بل كفضاءات اجتماعية مندمجة ضمن المجتمعات والأحياء المحلية (المرجع نفسه، ص 3).

يُعدّ كتاب ماري-كلود بينار حول دور السينما في القاهرة والإسكندرية مثالاً يُحتذى به، وقد اعتمد حصرياً على الشّهادات الشّفويّة التي جعلت من الذّهاب إلى السّينما محوراً لاستكشافها:

«هنا، ومن خلال الذكريات التي جمعتها ماري-كلود بينار في أواخر القرن العشرين، نتعرّف إلى الطريقة التي انخرط فيها المهنيّون والمهنيّات - مُخرجون ومُخرجات، ممثّلون وممثّلات، كُتّاب وكاتبات سيناريو، منتجون ومنتجات، موزّعون وموزّعات، أصحاب وصاحبات صالات، أو نقّاد وناقدات - وكذلك بعض 'المشاهدين والمشاهدات العاديين' من عشّاق السينما، في عالم السينما وانجذبوا إليه [...] إنّ مشاهدة الأفلام، بل الذهاب إلى السينما بحد ذاته - الذي كان أحياناً وسيلتهم-نّ الوحيدة للترفيه - قد شكّل إيقاع طفولتهم-نّ ومراهقتهم-نّ، ومنحهم-نّ فسحات هروب غير متوقّعة. فالمواظبة على ارتياد الصالات كانت جزءاً لا يتجزّأ من تفتُّحهم في القاهرة (أو الإسكندرية)».[1] (بينار 2016، ص 7)

وانسجاماً مع منهج **تاريخ السّينما الجديد**، لا تكتب بينار تاريخ السينما في القاهرة والإسكندرية انطلاقاً من الشّاشة أو من الأفلام والنّجوم الذين ملؤوها، بل توثّق ذكريات مرتادي ومرتادات السينما، وعشّاقها وعاشقاتها، والعاملين والعاملات فيها (خصوصاً من الصفوف الثانية)، بالإضافة إلى أصحاب دور العرض وصاحباته. ومن خلال ذلك، تَبرز الأبعاد الاجتماعية للسينما، وشعائر الذهاب إليها، وتتشكّل ملامح الذاكرة الجمعية، إلى جانب التأثير في أنماط الكلام واللباس، وتقليد النّجوم وأزيائهم، والتأثير في الذهنيات.

وبالمثل، وفي سياق إطلاق سينماتيك بيروت، أنتجتْ متروبوليس سلسلةً من الأفلام القصيرة منحت شخصيّات بارزة في السينما اللبنانية - مثل الممثّل منير معاصري، ومدير الأستوديو مايك هارون، وجامع الملصقات عبّودي أبو جودة، ورئيس السينماتيك الوطني اللبناني حارس

(1) Marie-Claude Bénard, *La Sortie au Cinéma Palaces et Ciné-Jardins d'Égypte*, 1930-1980 (Marseille: Éditions Parenthèses Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme: 2018), 7.

باسيل[1] - فرصة لمشاركة ذكرياتهم.[2] واستُكملت هذه المبادرة بسلسلة بودكاست لاحقة تناولت ذكريات عن دور السينما في مدن لبنانية مختلفة، مثل طرابلس وحمانا وصيدا.[3]

ويقترح الساكِت وبيلتيريست وميرز أنّه رغم أنّ لبنان لا يمتلك صناعة سينمائية متينة، فإنّه يمتلك، بلا شك، ثقافة سينمائية. ولتعزيز هذا الطرح، يشير الكُتّاب إلى أنّ لبنان لم يكن يوماً في موقع يخوّله منافسة مصر من حيث الإنتاج، لكنه تفوّق عليها من حيث عدد المشاهدين والمشاهِدات نسبة إلى عدد السكان. (الساكِت، بيلتيريست، وميرز 2024، ص 15)

يبني مؤرِّخو ومؤرِّخات السينما الجدد على أعمال الجيل السابق من مؤرِّخي السينما، إلى جانب باحثي وباحثات دراسات الجمهور، و«يدعون إلى إجراء بحوث تاريخيّة تأخذ في الحسبان الخصوصيّات السّياقيّة للسّينما بوصفها ظاهرة اجتماعية وثقافية واسعة، وإلى ضرورة النّظر في قضايا الصّناعة التي تنتج الأفلام وتوزّعها وتروّج لها وتعرضها. (الساكِت، بيلتيريست، وميرز 2024، ص 6)

يُعرب الساكِت وبيلتيريست وميرز أيضاً عن أملهم في إثبات أنّ دراسة السينما لا تقتصر على الناتج الفيلمي، بل تشمل كذلك التوزيع، والتداول، والعرض، فضلاً عن تجارب الجمهور، و«الثقافات السينمائية الأوسع، واقتصاديات صناعة السينما». (الساكِت، بيلتيريست، وميرز 2024، ص 15)

> «من خلال تبديل العدّة المنهجية، وتوسيع تعريفات دراسات السينما، والإشارة إلى البعد التّاريخيّ، والأرشيفي، والإثنوغرافي، يمكن أن تنبثق أبحاث جديدة من مناطق أخرى في المنطقة». (المصدر نفسه)

---

(1) «CINÉMA - Rencontre autour du thème de la Cinémathèque nationale au Kulturzentrum: Les difficultés du /e art libanais,» *L'Orient-LeJour*, October 27, 2000, November 24, 2024, https://www.lorientlejour.com/article/402655/CINEMA_-_Rencontre_autour_du_theme_de_la_Cinematheque_nationale_au_Kulturzentrum_Les_difficultes_du_7e_art_libanais.htmlRencontre_autour_du_theme_de_la_Cinematheque_nationale_au_Kulturzentrum_Les_difficultes_du_7e_art_libanais.html

(2) «Video Archives,» *Metropolis Cinema*, accessed November 24, 2024, https://metropoliscinema.net/page/videoarchives/

(3) Ishbilia Theatre and Art Hub, Facebook post, March 21, 2022. Accessed November 23, 2024, https://www.facebook.com/IshbiliaTheatre/posts/5085335768229754/

وتتيح هذه العدسة الواسعة التركيز على مَن هم في مراتب أدنى في تترات الأفلام، مثل المُنتجين والمنتجات، والموزّعين والموزّعات، وعُمّال وعاملات المختبرات، والمونتيرين والمونتيرات، وقاطعي وقاطعات النيغاتيف، وفنّيي وفنّيات الصوت، ومديري ومديرات التصوير، والمؤلفين والمؤلفات الموسيقيين. كما تسعى إلى دراسة أدوار رسّامي ورسّامات الملصقات، وأصحاب وصاحبات دور العرض، وفنّيي وفنّيات الإسقاط، ونقّاد وناقدات السينما. فهذه الفئات الأخيرة كانت في موقع يتيح لها لقاء الجمهور وقياس تفاعله وتلقّيه للأفلام والتجربة السّينمائيّة عن كثب.

وفي سياق تفكيك التاريخ المصيري لأرشيف مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينيّة، تستعير هَنا سليمان من آن ستولر التي تقترح تجاوز النّظرة الصّارمة إلى الأرشيف بوصفه **مصدراً**، نحو مقاربة ترى فيه **موضوعاً**، تربطه بالوضع الراهن، وتتيح فحص «صناعة الوثائق بوصفها عملية إنتاج للحقائق، واستخدام المواد الأرشيفية باعتبارها شكلاً من أشكال استهلاك الحقائق».[1]

وبحسب سليمان، ترى ستولر أنّ «الأرشيف لا يكتفي بتسجيل الواقع، بل يساهم في إنتاجه أيضاً»، وهو واقع يُبنى عليه «تاريخ تتم صيانته وصياغته بعناية».[2] وهذه المقاربة ستكون ذات أهميّة خاصّة في حالة أرشيف جمعيّة متروبوليس، الذي نشأ بصورةٍ عضويّةٍ، لكنَّه خضع لاحقاً لعمليّة تقنين استجابةً لتشابك خاصٍّ من علاقات القوة وتبعاتها.

يستشهد سونّه هاوغبول بآن ستولر أيضاً في نصّه التقديمي لكتاب «الأرشيف العربي: الذاكرة المُعالجة وتدفقات الرقمنة» حيث يطرح فكرة **الأرشيف الهجين** الذي يمثّل، برأيه، اليسار العربيّ، ويكتب:

«ليست الأرشيفات مجرّد أماكن افتراضيّة أو مادية لتخزين المعلومات، بل هي ظواهر اجتماعية مركّبة. فالأرشيف هو، في آنٍ معاً، مجموعة من النصوص والصور، ومجالٌ من

(1) «The paper trail of a liberation movement,» *The Arab Studies Journal* 24(1): 44, 2016, accessed November 16, 2024, https://palestinianstudies.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/sleiman-2016-the-paper-trail-of-a-liberation-movement.pdf

(2) «The paper trail of a liberation movement,» *The Arab Studies Journal* 24(1): 44, 2016, accessed November 16, 2024, https://palestinianstudies.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/sleiman-2016-the-paper-trail-of-a-liberation-movement.pdf

القوى يُفعّل طاقات وخبرات سياسية. تُعيد الأرشيفات ترتيب العالم من خلال نبذ ورفض أنماط معينة من المعرفة. فالمهم ليس فقط ما يحتويه الأرشيف، بل الشكل الذي يتّخذه، والحساسيات التي يوقظها، والخيالات التي يغذّيها».[1]

يعمل النشطاء والناشطات الأرشيفيون على استعادة الأرشيفات والتقاطها، وفي الوقت ذاته على إنتاج مجموعات جديدة من الأدلة. يركّز معظمهم-نّ على الماضي القريب، لكنَّ البعض يعود أبعد من ذلك زمنيّاً.[2]

وفي سياق الأرشيفات الهجينة، التي تكون حصيلة جهد جماعي وغالباً ما تنشأ على الإنترنت، يجادل هاوغبول بأنّ **الأرشيف العربي** - وهو تلاقي وسائط ومراجع ومؤلّفين ومؤلّفات ونشطاء وناشطات - يستقصي «ما هي القوى - المحلية، الإقليميّة، الدّوليّة، الرّسميّة، التّجاريّة، وغير الرّسميّة - التي تحدّد سياسات واقتصاديات وجماليات المواد التي نستطيع الوصول إليها، وتلك التي تتعرّض للمحو».[3]

ووعياً بهذا التهديد المستمرّ بالمحو، طوّر فنّانون وفنانات، وناشطون وناشطات، وباحثون وباحثات من لبنان - مثل أكرم زعتري، ووليد رعد، وجوانا حاجي توما، وخليل جريج - منهجيات «للتعامل مع الأرشيف الغائب». (الساكِت، بيلتيريست، وميرز 2024، ص 8)

وفي السياق ذاته، تناولت أستاذة الأدب العربي الحديث، غنوة حايك، في مقالها المرجعي المنشور كمقدّمة للعدد 26 من مجلة *Regards* تحت عنوان «تحديد موقع الأرشيف الضائع للسينما العربية»، تأطير مفهوم الأرشيف العربي، بما يشمله من غيابات منهجية ومفاهيمية.[4]

---

(1) «Archival Activists and the Hybrid Archives of the Arab Left,» *The Arab Archive: Mediated Memories and Digital Flows,* 2020, accessed November 14, 2024, https://networkcultures.org/wp-content/uploads/2020/04/TheArabArchive.pdf

(2) «Archival Activists and the Hybrid Archives of the Arab Left,» *The Arab Archive: Mediated Memories and Digital Flows,* 2020, accessed November 14, 2024, https://networkcultures.org/wp-content/uploads/2020/04/TheArabArchive.pdf

(3) «Archival Activists and the Hybrid Archives of the Arab Left,» *The Arab Archive: Mediated Memories and Digital Flows,* 2020, accessed November 14, 2024, https://networkcultures.org/wp-content/uploads/2020/04/TheArabArchive.pdf

(4) Ghenwa Hayek, «Locating the Lost Archive of Arab Cinema,» *Regards*, 26, (2001): 1519-, https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/660

ومن هذا المنطلق، كُتب هذا البحث لصالح مؤسسة اتجاهات - ثقافة مستقلة، في سياق توضّحه الفقرات التالية، ترى فيه حايك أنّ كتابة تاريخ السينما «يجب أن تتمّ في غياب مواقع يمكن فهمها كأرشيفات بالمعنى التقليدي». (حايك 2021، ص 16). ورغم أنّ عمل حايك يندرج ضمن ما يُعرف بمنهج **تاريخ السينما الجديد**، إلا أنّها لا تُعرّف نفسها ضمن هذا الإطار.[1] وعلى نحو مماثل، تناولت الباحثة والكاتبة والقيّمة الفنيّة رشا سلطي أسئلة الوصول إلى الأرشيفات، كما أجرت بحوثاً معمّقة حول الأرشيفات المفقودة، في محاولة «لتجسيد تاريخٍ منسيٍّ، لكنَّه حديث جداً».[2]

وبالنّظر إلى نطاق هذا البحث وفرادته، فقد انصبَّ التَّركيز الأساسيّ على المصادر الأولية، لا سيّما الموادّ الأرشيفيَّة المؤسّسيّة،[3] التي تشمل أرشيفاً ورقيّاً (أربعة مصنَّفات مكتبيَّة توثّق نشأة مشروع سينماتيك بيروت، ومنشورات، ومطويات، وملصقات، وبطاقات بريديّة)، ولكنَّها لا تشمل المواد الفيلميّة بأنساقها المختلفة (رقمية، بيتاكام، في إتش إس، دي في دي، بلوراي) التي أودعتها جمعية متروبوليس السّينمائيّة لدى سينماتيك بيروت - وهو مشروع جرى تطويره على مدى سنوات طويلة، ولم يستقرّ في مساحة مخصَّصة إلَّا في 2023:

«استأجرنا مساحة سينماتيك بيروت منذ سنة ونصف تقريباً. في البداية، استخدمناها مكاناً لحفظ أرشيفاتنا، وفهرسة التبرعات المختلفة (كتب، مجلات، ملصقات، إلخ)، وأيضاً لاستضافة محطة العرض التي تضم جميع أفلامنا. بهذا المعنى، كانت المساحة مؤهلة للعمل منذ اليوم الأول. لكنها لم تُفتَح للعامة إلا قبل ستة أشهر، عندما بدأ الفريق الجديد بتنظيم فعاليات عامة، وبعد أن أصبح العمل على الفهرسة شبه مكتمل». (هانية مروة، رسالة مباشرة إلى الكاتبة، 30 يوليو/تموز 2024)

---

(1) تشكر الكاتبة أناييس فارين على لفت الانتباه إلى هذه النقطة.

(2) Past Disquiet: From Research to Exhibition,» *Artl@s Bulletin 5*, no. 1, 2016, accessed February 12, 2025, https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1096&context=artlas

(3) «Starting an Institutional Archive,» *Indiana Historical Society*, August 3, 2018, accessed December 15, 2024, https://indianahistory.org/wp-content/uploads/2018.08-Institutional-Archives.pdf

أمَّا الأدبيَّات الثانوية، ولا سيَّما مفاهيم **تاريخ السينما الجديد**، إلى جانب ما كُتب عن السينما، وثقافتها وصناعتها في لبنان والمنطقة، فقد شكّلت الإطار النظري لهذا البحث. ويُعدّ هذا العمل أوَّل دراسة تُنجز حول هذه الأرشيفات تحديداً، كما أنَّه أوّل بحث يتناول مؤسسة من هذا النوع في لبنان.

المنهج البحثي النّوعي

أُجريت أربع مقابلات مع أفراد رئيسيين، حضورياً وعبر الإنترنت بين شهري فبراير/شباط ويوليو/تموز 2024. شكّلت هذه المقابلات وسائط لتتبّع المراحل والتحوّلات المذكورة أعلاه، ولتحديد المؤثّرات، والمحطّات الأساسية، والعوامل المُحفِّزة في نشأة الأرشيف المؤسسي للجمعية.

شملت المقابلات كلاً من هانية مروة، مديرة الجمعية؛ وماري تيرمينون، التي عملت في الجمعية وأدَّت دوراً محورياً في إنشاء قاعدة بيانات سينماتيك بيروت، وتنظيم المواد الأرشيفيّة، وتقنين الممارسات ذات الصلة. وفي مراحل أكثر تقدّماً من البحث، أُجريت مقابلات مع نسرين وهبي، المسؤولة عن البرامج، ونور عويضة، مديرة مشروع سينماتيك بيروت في الجمعية.

تمّ إجراء المقابلات في مراحل مختلفة من البحث، بدءاً بهانية مروة، نظراً إلى كونها مديرة الجمعية منذ تأسيسها، تلتها ماري تيرمينون، التي أسهمت في تحويل المجموعات إلى أرشيف مؤسّسيٍّ، ثمّ نسرين وهبي التي تعمل في الجمعيّة منذ 2013، وأخيراً نور عويضة، المسؤولة عن مشروع سينماتيك بيروت.

أُجريت جميع المقابلات باللغة الإنكليزية، باستثناء مقابلة تيرمينون، التي كانت بالفرنسيّة، وقد استُضيفت مروة ووهبي بالنظر إلى دوريهما في صنع القرار المتعلق بمشروع السينماتيك، وأيضاً لما تمتلكانه من رؤية معمقة حول تاريخ المؤسّسة. أمَّا تيرمينون وعويضة، فكانتا من الشّخصيّات الأساسيّة في إنجاز المشروع.

سُجّلت هذه المقابلات وجرَت جزئياً كتابتها لاستخدامها لاحقاً على أنّها اقتباسات. كما جُمعت بيانات إضافية من موظفي سينماتيك بيروت، هم: مستشارة البحث أناييس فارين، ومنسّق الحفظ والأرشيف مهدي عواضة، ومستشارة مكتبة الأفلام زينة بدران.

ضمّ الفريق الأول للمشروع: نور عويضة (مديرة المشروع)، ملك مروة (مساعدة بحث)،

وجاد يوسف (منسق قاعدة البيانات). أمّا مناصب منسِّقي الإنتاج (بديع مسعد وزينة صفير)، والمستشارين الإبداعيين (جوانا حاجي توما، أنطوان خليفة، جورج شوقي)، والمسؤولة المالية (كارمن عزّي)، فقد بقيت على حالها.

بعد إجراء الدّراسة الأوليّة لأنواع الموادّ الأرشيفيّة التي تحتفظ بها جمعية متروبوليس السينمائية في مقرّ سينماتيك بيروت، حلّلتُ طريقة تنظيم هذه المواد بهدف رصد أنماط معيّنة، منها موعد انطلاق المبادرات، وكيف تطوّرت، وهل توقفت، ومصادر التمويل، والهوية البصرية للجمعية، وأنماط التواصل، بما في ذلك التغطية الإعلامية.

وجاءت الخطوة التالية لفهم الجهود التي بذلتها تيرمينون في توثيق المحادثات التي شكّلت قاعدة تأسيس سينماتيك بيروت، بالإضافة إلى مختلف الجهود الأخرى: من إنشاء قاعدة البيانات، وتوظيف المتعاونين، إلى تنظيم فعالية الإطلاق، على سبيل المثال لا الحصر.

إلى جانب المصادر الأوليّة المتوفّرة في مركز مصادر سينماتيك بيروت، تم الرجوع إلى الأدبيّات الثانويّة، لا سيّما تلك المرتبطة بمنهج تاريخ السّينما الجديد، فضلاً عن القراءات التّاريخيّة المتعلقة بالسينما وأرشيفاتها في لبنان والمنطقة.

3. السّياق

كما ذُكر في مستهلّ هذه الورقة، فإنَّ الأرشيفات المفقودة أو المتشظّية أو غير المتاحة منتشرة على نطاق واسع في لبنان. تستعرض هذه الفقرة بعض الأمثلة، إلى جانب السياق الأوسع لأرشيفات السينما في لبنان ما بعد الاستقلال، وتُبيّن كيف أسهم هذا السياق التاريخي في تشكيل عملية إنشاء مشروع سينماتيك بيروت والتوقّعات المرتبطة به.

3-1 الأرشيفات المفقودة والمتشظّية

بالإشارة إلى المقالة التي كتبها إدوارد سعيد عن الراقصة الشرقية العظيمة (بل الأعظم) تحية كاريوكا، والتي أعرب فيها عن أسفه لأنَّ «جزءاً هائلاً من الحياة في تلك المنطقة من العالم يظلّ بلا توثيق أو حفظ»،[1] يتتبّع الساكِت وبيلتيريست وميرز توجّهاً مؤسفاً. وبعد أكثر من عقدين على تلك المقالة، يلاحظ الكتّاب الغياب شبه التام للأرشيفات الرسمية للأفلام، وصعوبة الوصول شبه المستحيلة إلى الأرشيفات الحكومية. وقد باتت الملصقات، والصور الثابتة، وغيرها من مقتنيات السينما ووثائقها، حتى في ظروف سيئة أو هشة، تحظى بشعبية وقيمة سوقية مرتفعة، ما جعل العثور عليها أمراً صعباً. وإذ يشير الكتّاب إلى غنوة حايك، فإنهم يسلّطون الضوء على أسفها لكون «غياب البُنى التحتية الأساسية والاستثمار، ناهيك عن الصراعات، يعوق جهود المهتمين بالحفاظ على تواريخ السينما». (الساكِت، بيلتيريست، وميرز 2024، ص 7-8)

(1) Edward Said, «In Memory of Tahia: Tahia Carioca,» *London Review of Books*, October 28, 1999. Accessed July 30, 2024. https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n21/edward-said/in-memory-of-tahia.

وقد نشأت أكبر مجموعة ملصقات للسينما العربية من شغف هائل بالسينما العربية وثقافتها، ومن القلق على زوالها المتسارع. وكما هو الحال في لبنان غالباً، تضطلع مبادرة خاصة بالدور الذي يُفترض أن تؤديه سينماتيك وطنية. فمجموعة عبّودي أبو جودة للملصقات،[1] القائمة في رأس بيروت على نموذج تجاري، تُشكّل أيضاً أرشيفاً ومركزاً مرجعياً فريداً ومفتوحاً للجمهور.

إن غياب السياسات الثقافية الرسمية، والمؤسسات، والتمويل، في ظِل بيئة سياسية وأمنية شديدة الاضطراب، كثيراً ما وضع الأرشيفات والفنانين والفنانات، بمن فيهم صانعو وصانعات الأفلام، في موقع هشّ للغاية.[2]

ومن أبرز الحالات المعروفة والمستشهد بها كثيراً في سياق الأرشيفات المفقودة، حالة المخرج اللبناني كريستيان غازي، الذي تعرّض أرشيفه - بما في ذلك معظم أفلامه - للتدمير، في محاولة لإسكات هذا المخرج السياسي بامتياز.[3]

أما محفوظات المؤسسات الفلسطينية المختلفة ومقتنياتها التي كانت تتمركز بين رأس بيروت ومنطقة الفاكهاني، فقد تعرّضت للتدمير والنهب، ثم نُقلت إلى إسرائيل عام 1982. (يعقوب 2018، ص 198-199)

تُبرز الفجوات التي سلّط عليها الضوء كلّ من الساكِت وبيلتيريست وميرز، وكذلك حايك، أسئلة جوهرية سيكون لها أثر مباشر في هذا البحث، أبرزها: ماذا لو حوّل باحثو وباحثات السينما في العالم العربي أنظارهم التحليلية إلى ما يتجاوز الشاشة، بل ويتجاوز الأرشيف التقليدي أيضاً؟

«ماذا لو ركّزوا تحليلاتهم، لا على الصور المتلألئة على الشاشة - رغم أهميتها - بل على السياقات التي جرى فيها إنتاجها وتداولها وعرضها؟ ماذا لو جادل باحثو السينما بأنّ الأفلام لم تكن بهذه الأهمية في ذاكرة الناس عن السينما كتجربة ترفيهية؟ وأنّه قد

(1) «Abboudi Bou Jaoude Vintage Poster Collection - Our History,» Abboudi Bou Jaoude, accessed February 9, 2025. https://abboudibj.com

(2) في بداية هذا البحث، كان جنوب لبنان قد تعرّض لهجوم من القوات الإسرائيلية منذ أربعة أشهر. وبحلول نوفمبر/تشرين الثاني، كان نصف البلاد يتعرّض لقصف متواصل، حيث لم تقتصر الهجمات على الضاحية الجنوبية، بل طالت أيضاً أحياءً في قلب بيروت. وقد ركّزت مبادرات حماية التراث الثقافي المعرّض للخطر على 34 موقعاً أثرياً في مختلف أنحاء لبنان، لكنها تجاهلت أيّ تراث حديث أو معاصر.

(3) «The Missing Link,» Ibraaz, June 1, 2011, accessed October 22, 2020, https://www.ibraaz.org/projects/13

يكون أجدى دراسة ممارسات الناس في ارتياد السينما، وكيف اختاروا صالةً معينة، وكيف اختبروا هذه الأمكنة وأجواءها، والأفلام التي عُرضت فيها، أو أثر السينما على خيالهم وتجربتهم للعالم؟ ماذا لو منح الباحثون والباحثات اهتماماً أكبر لعناصر مثل التوزيع، والعرض، وبرامج العروض، والسياسات الحكومية، أو المصالح التجارية؟ بعبارة أخرى: ماذا يمكن أن ينتج عن تحوّل البحث من دراسة الأفلام إلى دراسة سياقات استقبالها، وعرضها، وتوزيعها، أو إنتاجها؟» (المصدر نفسه)

2-3 لمحة عامة عن الأرشيفات في لبنان

رغم امتلاك لبنان أرشيفاً وطنياً، فإنّ سنوات الحرب الأهلية، وعدم الاستقرار السياسي، إلى جانب الميزانيات الهزيلة، أدّت إلى ازدهار الأرشيفات الخاصة، أو تلك التي تحتفظ بها منظمات غير حكومية. وقد عزّز انعدام الثقة العميق في مؤسسات الدولة هذا التوجّه خلال العقود الماضية. من بين هذه الأرشيفات ما يركّز على مجالات مثل التصوير الفوتوغرافي، أو الموسيقا، أو السينما، على سبيل المثال لا الحصر.

في مقابلة نُشرت عام 2008 مع الناقد والكاتب السينمائي الراحل وليد شميط، تتبّع الأخير تطوّر واندثار نوادي السينما في لبنان، وعلّق قائلاً:

«يدّعي لبنان اليوم وجود سبع مدارس للسينما ضمن الجامعات الكبرى، وهناك المئات من اللبنانيين واللبنانيات الذين يدرسون السينما. لم تعد هناك نوادي سينما، بل ازدهار لمدارس السينما».[1]

وبعد عقد من الزمن، استطعتُ إحصاء تسع جامعات في لبنان تقدّم برامج في دراسات السينما والفيلم، وهي: الجامعة اللبنانية، الجامعة الأميركية في بيروت، الجامعة اللبنانية الأميركية، جامعة القديس يوسف (معهد الدراسات المسرحية والسمعية البصرية والسينمائية)، الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة، جامعة الروح القدس - الكسليك، جامعة سيدة اللويزة، جامعة الكفاءات، والجامعة الأنطونية.

(1) «Film Schools have Replaced Ciné-Clubs in Today's Lebanon, *ArteEast*, Spring 2008, accessed June 30, 2024, http://arteeast.org/quarterly/film-schools-have-replaced-cine-clubs-in-todays-lebanon/

توفر مكتبات هذه الجامعات موارد متنوعة تشمل الكتب، والمجلات، والنصوص، والأفلام وإن كان حجم المواد المتاحة يختلف بشكل كبير من مؤسسة إلى أُخرى. ما تتشاركه جميع هذه المؤسسات هو أنّ الجزء الأكبر من محتواها يتناول السينما الغربيّة، بأنواعها ومُخرجيها.

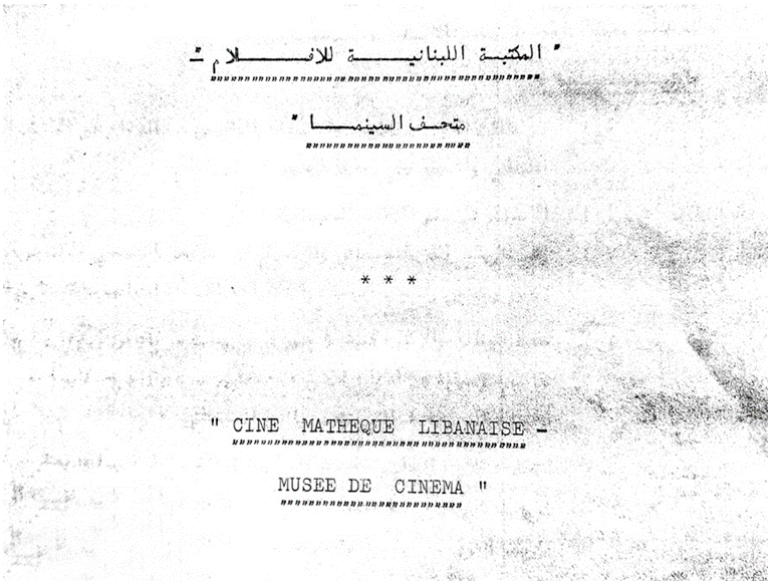
أما الوصول إلى هذه المكتبات والأرشيفات لغير المسجّلين في الجامعات، فهو خاضع لتقدير أمناء المكتبات. ففي حالة مجموعة تسجيلات أستوديوهات بعلبك الصوتية، الموجودة في مكتبة جامعة الروح القدس - الكسليك، يتعيّن تقديم طلب خاص إلى المكتبة، التي تحيله بدورها إلى حارس باسيل، مدير السينماتيك الوطنية منذ عام 2000.[1] تُعدّ أستوديوهات بعلبك من أكثر أستوديوهات تسجيل الصوت تقدماً في المنطقة، وقد عملت بين عامي 1963 و1994. كما كانت ناشطة أيضاً في إنتاج الأفلام، والنشرات الإخبارية، والإعلانات. وقد تعرّض أرشيفها للتبعثر: جزء كبير من الأرشيف الصوتي موجود في جامعة الروح القدس - الكسليك، وأشرطة **الأخبار اللبنانية الأسبوعية** باللغتين العربية والفرنسية موجودة لدى محطة إل بي سي الفضائية اللبنانية، بينما يوجد جزء من الأفلام في جامعة سيدة اللويزة، وجزء آخر من الأفلام وكميات كبيرة من الأرشيف الورقي لدى مؤسسة أُمم للتوثيق والأبحاث.

أما تأسيس السينماتيك اللبنانية - متحف السينما في 1959 (انظر الشكل 2)، فقد كان محاولة ريادية لإنشاء سينماتيك في لبنان، أطلقتها مبادرة خاصة من موريس عقل، ووفيق عبد الحليم رمضان، وجان-بيار غو بيلتان، وجميعهم أعضاء في نادي سينما بيروت. كان مقر النادي في مكتب عقل للمحاماة في منطقة البرج، غير أن مقتنياته وقعت ضحية الحرب الأهلية التي دمّرت معظم وسط بيروت والمناطق المحيطة به. وما يلي هو بعض ما تم العثور عليه من بقايا هذا الأرشيف ضمن محفوظات السينماتيك الوطنية.[2]

---

(1) «CINÉMA - Rencontre autour du thème de la Cinémathèque nationale au Kulturzentrum: Les difficultés du /e art libanais,» *L'Orient-LeJour*, October 27, 2000, November 24, 2024, https://www.lorientlejour.com/article/402655/CINEMA_

(2) الصورتان الماسحتان أدناه كانتا جزءاً من عرض قدّمته نور عويضة خلال مؤتمر FIAF (الاتحاد الدولي لأرشيفات الأفلام) لعام 2019 المشار إليه أعلاه، وقد تم الحصول عليهما من السينماتيك اللبنانية، وتم توفيرهما مشكورين لإدراجهما في هذه الورقة:
https://www.fiafnet.org/pages/Events/2019-Lausanne-Symposium-Session5.html



" المكتبة اللبنانية للافلام "

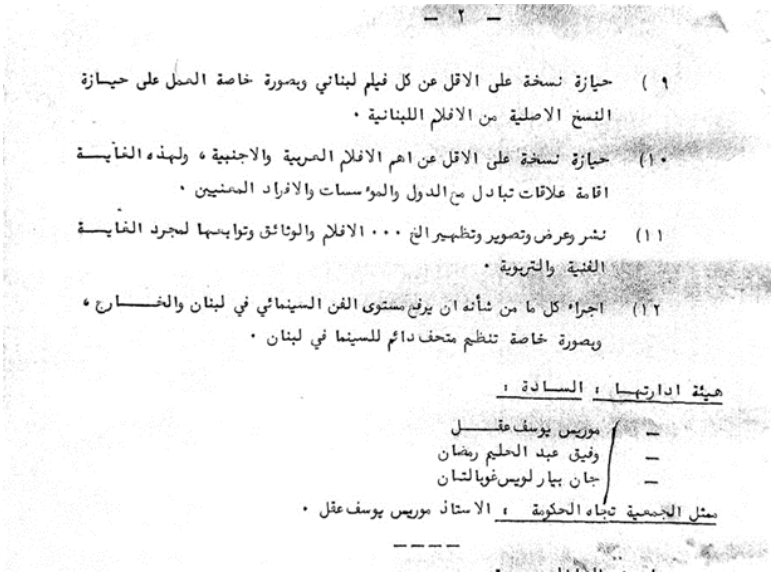
متحف السينما "

* * *

" CINE MATHEQUE LIBANAISE -

MUSEE DE CINEMA "

الشكل 2. غلاف وثيقة إعلان تأسيس السينماتيك اللبنانية - متحف السينما عام 1959. بإذن من نور عويضة.



- ٢ -

٩) حيازة نسخة على الاقل عن كل فيلم لبناني وبصورة خاصة الحمل على حيازة النسخ الاصلية من الافلام اللبنانية .

١٠) حيازة نسخة على الاقل عن اهم الافلام العربية والاجنبية ، ولهذه الغاية اقامة علاقات تبادل مع الدول والمؤسسات والافراد المعنيين .

١١) نشر وعرض وتصوير وتظهير الخ ... الافلام والوثائق وتوابعها لمجرد الغاية الفنية والتربوية .

١٢) اجراء كل ما من شأنه ان يرفع مستوى الفن السينمائي في لبنان والخارج ، وبصورة خاصة تنظيم متحف دائم للسينما في لبنان .

هيئة ادارتها : السادة :

- موريس يوسف عقل
- وفيق عبد الحليم رمضان
- جان بيار لويس غوبالتسان

ممثل الجمعية تجاه الحكومة ، الاستاذ موريس يوسف عقل .

الشكل 3. الصفحة الثانية من وثيقة التأسيس، والتي تتضمّن أهداف المؤسسة. بإذن من نور عويضة.

افتُتح المركز الوطني للسينما والتلفزيون في أغسطس/آب 1964، وكان مقره في مبنى غانم في منطقة الصنائع قرب الحمرا (بيروت)، حيث كان يقع أيضاً المركز العربي المشترك للسينما والتلفزيون.[1]

شهدت سنوات ما بعد الحرب بعض الجهود لإعادة الهيكلة؛ إذ تأسست السينماتيك الوطنية في 1999، وتم إنشاؤها في منطقة فردان، في المبنى نفسه الذي يضم وزارة الثقافة.

تضمّنت السينماتيك الوطنية ثلاثة أقسام: قسم الترميم، ومركزاً للمصادر، وأرشيفاً شاملاً للسينما في لبنان والعالم العربي، إلى جانب طاقم عمل ملمّ ومُختص. وقد شمل قسم الأرشيف وثائق مهمّة تتعلّق بالإنتاجات السينمائية والنصوص، بالإضافة إلى مراسلات وتبادلات بين المركز الوطني للسينما والمركز العربي المشترك منذ تأسيسه، وغيرها من المعلومات القيّمة حول تاريخ السينما في لبنان.[2] لاحقاً، نُقل مركز المصادر إلى قصر اليونسكو. ومن المهم الإشارة إلى أن هذه البُنى لم تتلقّ يوماً دعماً مالياً كافياً يمكّنها من تنفيذ رؤاها واستراتيجياتها أو الاستجابة للحاجة إلى صَون مجموعات التراث، ناهيك عن اقتناءات جديدة.

أما المجموعة الأولى من الأفلام، فقد تبرّعت بها المُخرجة جوسلين صعب عام 1992،[3] بناءً على الأفلام التي تمكّنت من جمعها لفيلمها «كان يا مكان، بيروت». ومع تقاعد الكادر الرئيسي في أواخر العقد الأول من الألفية، لم تُعدَّل الميزانيات، وتوقّف المركز فعلياً عن العمل. وقد تمّ تسليم جزء من الأفلام إلى نادي لكل الناس،[4] فيما لا يزال من غير المعروف أين سيتم إيداع الأرشيف الورقي.

منذ عام 2010، تحتفظ مؤسسة أمم للتوثيق والأبحاث بجزء كبير من الأرشيف الورقي العائد لأستوديوهات بعلبك (مصنّفات مكتبية ووثائق من أقسام مختلفة مثل المختبر والأستوديو)، بالإضافة إلى بعض المواد الفيلمية، التي رُقمِنَت أجزاء منها وأُتيحت للعموم.

---

(1) Albert Turquieh, *Sa situation est critique: Le Centre du Cinéma le dos contre le mur* (Beirut: *Magazine*, 1966), pages unknown.

(2) «Mission des Services Administratifs et Professionnels,» *Ministère de la Culture*, April 12, 2012, accessed July 24, 2024, https://web.archive.org/web/20120405172846/http://www.culture.gov.lb/ministere/?sect=5&subsect=1&subsubsect=2&subsubsubsect=1

(3) Association Jocelyne Saab, «Biographie-Chronologique,» accessed October 11, 2024, https://jocelynesaab.org/biographie-chronologique/

(4) نادي لكل الناس، «المزيد عنا»، تم الدخول في 30 تموز/يوليو 2024، https://www.nadilekolnas.com

ويُعد الأرشيف المؤسسي لأستوديوهات بعلبك مثالاً واضحاً على الأرشيفات شديدة التشظّي؛ فقد جمعت شركة إنترا إنڤستمنت - التي تأسست بعد انهيار بنك إنترا[1] - بكرات الأفلام والتسجيلات الصوتية من الاستوديو في سن الفيل عام 2010. ثم حُفظت مجموعة من الوثائق الرقمية والتسجيلات الصوتية التي جمعتها الشركة بدايةً لدى وزارة الثقافة، قبل أن تُسلَّم لاحقاً إلى جامعة الروح القدس - الكسليك، فيما نُقلت بكرات الأفلام إلى جامعة سيدة اللويزة[2] ونادي لكل الناس. ولا يمكن الإشارة سوى إلى أمثلة قليلة جداً لمؤسسات في لبنان تحتفظ بأرشيفها المؤسسي وتُتيح الوصول إليه للجمهور.

ورغم أن زيكو هاوس ليس مؤسسة متخصصة بالسينما، إلا أنه عُدّ مركزاً ثقافياً محورياً منذ افتتاحه في 1995، إذ يقدّم إقامات فنية ويستضيف معارض وفعاليات متنوّعة، من حفلات موسيقية ومحاضرات إلى عروض أفلام. ومنذ عام 2021، بدأ بمشاركة ملصقات ونشرات فعالياته القديمة على حسابه على إنستغرام، كما خصّص صفحة للأرشيف على موقعه الإلكتروني تُحدَّث باستمرار، ما يجعله نموذجاً مثيراً للاهتمام لممارسة أرشيفية مؤسسية.

أما بيار صرّاف من شركة نما في بيروت،[3] التي تعمل في مجال الإنتاج التجاري والروائي، والتي شاركت في تنظيم مهرجانات سينمائية تحمل الاسم نفسه في 2001، فقد تبرّع بمجموعة من الأفلام إلى الجامعة الأميركية في بيروت.[4] وهذا يدفعنا إلى طرح سؤال مهم: هل احتفظ مُخرجون ومُخرجات تجاريون آخرون - مثل سيلفيو تابت، هيلين مالك، منجد شريف، جان بيير سكياس، أو

---

(1) «Intra Investment Company: The «Lebanese State's Best Kept Secret»,» *The Public Source*, May 25, 2022, accessed November 5, 2024, https://thepublicsource.org/intra-investment-company-best-kept-secret

(2) Holy Spirit University of Kaslik, «Baalbek Studio,» accessed June 30, 2024, https://www.usek.edu.lb/phoenix/archival-collections/baalbek-studio

(3) نما في بيروت، أغسطس/آب 2024، https://neabeyrouth.org/about/ (نما في بيروت هي شركة مقرها بيروت متخصصة في إنتاج محتوى سمعي بصري إبداعي، يشمل الإعلانات التجارية، والأفلام الروائية، والأفلام المؤسسية).

(4) مُدرجة في فهرس مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت تحت الرابط:
https://libcat.aub.edu.lb/search/?searchtype=X&SORT=D&searcharg=Pierre+Sarraf&searchscope=1
وقد أشارت أمينة مكتبة أولى إلى تبرّع ثانٍ ذي صلة بالسينما يضم 28 ملصقاً من قبل نادي لكل الناس في عام 1994، لم يتم تصنيفه بالكامل بعد. (سمر ميقاتي، رسالة مباشرة، 29 يوليو/تموز 2024)

نقولا أبو سمح - أو شركات ومبادرات معاصرة تجمع بين الإنتاج التجاري والسينمائي، بأرشيفاتهم واستفادوا منها؟

أخيراً، تتولّى بيروت دي سي - التي تأسّست عام 1999 وتحوّلت إلى أفلامُنا[1] في 2019 - تنظيم «أيام بيروت السينمائية»، التي تُعقد كل عامين، وتُعد متروبوليس إحدى شركائها.

تبرّعت أفلامُنا بأرشيف «أيام بيروت السينمائية» إلى سينماتيك بيروت في يونيو/حزيران 2024. ويتكوّن هذا الأرشيف أساساً من أفلام محفوظة على وسائط متعددة (بيتاكام، في إتش إس، وغيرها)، من دون أن يشمل بكرات أفلام. كما ضمَّت التبرعات كتباً، لكنها لم تتضمن أرشيفاً ورقياً. وقد وُضعت ملصقات على الكتب الممنوحة، ما يجعل تمييزها سهلاً عن كتب سينماتيك بيروت الأُخرى التي تحمل أختاماً.[2] أما الأفلام التي استُلمت في ربيع 2024، فحملت ملصقات بيضاء، ورافقتها قائمة جرد.

قبل تأسيس جمعية متروبوليس عام 2006، كانت هانية مروة جزءاً من بيروت دي سي، حيث أدارت مهرجان «أيام بيروت السينمائية» منذ انطلاقه عام 2001 وحتى دورة 2010.

«رأيت كيف نما هذا المهرجان واكتسب أهمية على مرّ السنين. سنحت لي الفرصة أن أشهد لحظات وعروضاً لا تُنسى، بحضور مخرجين ومخرجات من مختلف أنحاء العالم العربي، وأتذكّر المعارك التي خضناها مع الرقابة وغير ذلك ... لذلك، يحمل هذا المهرجان، في نظري، جزءاً كبيراً من تاريخ السينما في لبنان خلال العقدين الماضيين، ولهذا كنت حريصة على حفظ هذه الذاكرة». (هانية مروة، مراسلة مباشرة، 30 يوليو/تموز 2024)

تواصلت هانية مروة، مؤسسة جمعية متروبوليس ومديرتها، مع بيروت دي سي:

«كانوا يبحثون عن حل لمئات الأشرطة المتراكمة على مر السنين، والتي كانت محفوظة في ظروف سيئة جداً. لذلك، رحّبوا بأن نتولّى مسؤولية رقمنتها وحفظها. لكنهم، للأسف، كانوا قد تخلّصوا من جميع الوثائق المتعلقة بالرقابة». (المصدر نفسه)

تأمل مروة في إدراج تسجيلات الفيديو الخاصة بالمهرجان، والمقاطع التي أُنتجت في كل دورة،

---

(1) أفلامُنا هي منصة غير ربحية مكرّسة لمشاركة الأفلام المستقلة من المنطقة العربية مع جمهور عالمي، https://www.aflamuna.online.

(2) تواصل خاص مع أناييس فارين من سينماتيك بيروت، 25 يوليو/تموز 2024.

ضمن مكتبة أفلام السينماتيك. يتوقف ذلك جزئياً على القدرة على مشاهدة المواد المصوّرة، ورقمنتها بحسب الوسائط التي حُفظت عليها.

وبحسب المدير التنفيذي لأفلامُنا، جاد أبي خليل، يغطي التبرّع بشكل أساسي الفترة الممتدة بين عامَي 1999 و2017. وقد أكّد أنه لم يتبقّ لدى أفلامُنا أي أرشيف، باستثناء بعض الملصقات والكتيّبات والتقارير، مشيراً إلى أنّ «الباقي تم التخلّص منه على مرّ السنوات».[1]

قال مهدي عواضة، منسّق الحفظ والأرشيف في سينماتيك بيروت:

«يضم أرشيف بيروت دي سي قائمة جرد، وأنا أتولّى تنظيمه. في الوقت الحالي، تم نقل هذا الأرشيف إلى مقرّنا كي نحدّد ما نحتاجه منه، وما قد يكون غير ضروري. وهذا يعني أنّ هناك أسئلة ونقاشات لا تزال قائمة».

ومن المثير للاهتمام العودة إلى إحدى المقترحات التي طرحتها جوانا حاجي توما خلال مرحلة التخطيط لمشروع السينماتيك:

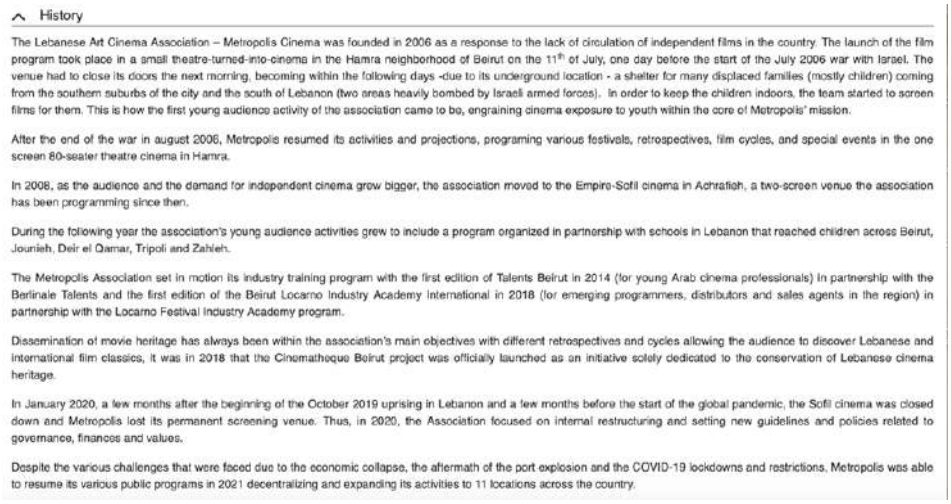
«نعم، مكتبة وسائط ميدياتيك فيها أقراص دي في دي يمكن تصفّحها في الموقع. ويمكن أن تكون حتى تعاونية: إذا كانت مؤسسات أخرى مثل بيروت دي سي أو لنا في بيروت ترغب في إنشاء وحدة أفلام صغيرة داخل هذه الميدياتيك، فلا مانع! فهذا قد يُسهم في مركزية مجموعات الجميع». (تيرمينون، «خلق مكان لحفظ الأرشيفات السينمائية في الشرق الأوسط - دراسة حالة: مشروع سينماتيك في لبنان»، ص 64).[2]

(1) جاد أبي خليل، رسالة مباشرة إلى الكاتبة، 25 يوليو/تموز 2024.

(2) هذه الملاحظات جزء من وثيقة من 26 صفحة حفظتها تيرمينون ضمن أحد الملفات الستة، وهي عنصر أساسي من أرشيف الجمعية المؤسسي الذي استند إليه هذا البحث والمحفوظ في سينماتيك بيروت.

4. جمعية متروبوليس السينمائية

منذ انطلاقتها، تأثرت جمعية متروبوليس السينمائية بالتحدّيات الناجمة عن عوامل خارجية، مثل الحرب، والاضطرابات، وسائر الأحداث الكارثية. ونظراً لتزامن تأسيس الجمعية مع حرب 2006، ليس من المُستغرَب أن يرد ذِكرٌ صريح لهذا الحدث على موقعها الإلكتروني. وعلى مرّ السنين، تركت أحداث أُخرى بصماتها على الجمعية، وانعكست في أرشيفها المؤسسي، كما راكمت طبقات إضافية من الصدمة لدى فريق العمل والمتعاونين.



History

The Lebanese Art Cinema Association – Metropolis Cinema was founded in 2006 as a response to the lack of circulation of independent films in the country. The launch of the film program took place in a small theatre-turned-into-cinema in the Hamra neighborhood of Beirut on the 11th of July, one day before the start of the July 2006 war with Israel. The venue had to close its doors the next morning, becoming within the following days -due to its underground location - a shelter for many displaced families (mostly children) coming from the southern suburbs of the city and the south of Lebanon (two areas heavily bombed by Israeli armed forces). In order to keep the children indoors, the team started to screen films for them. This is how the first young audience activity of the association came to be, engraining cinema exposure to youth within the core of Metropolis' mission.

After the end of the war in august 2006, Metropolis resumed its activities and projections, programing various festivals, retrospectives, film cycles, and special events in the one screen 80-seater theatre cinema in Hamra.

In 2008, as the audience and the demand for independent cinema grew bigger, the association moved to the Empire-Sofil cinema in Achrafieh, a two-screen venue the association has been programming since then.

During the following year the association's young audience activities grew to include a program organized in partnership with schools in Lebanon that reached children across Beirut, Jounieh, Deir el Qamar, Tripoli and Zahleh.

The Metropolis Association set in motion its industry training program with the first edition of Talents Beirut in 2014 (for young Arab cinema professionals) in partnership with the Berlinale Talents and the first edition of the Beirut Locarno Industry Academy International in 2018 (for emerging programmers, distributors and sales agents in the region) in partnership with the Locarno Festival Industry Academy program.

Dissemination of movie heritage has always been within the association's main objectives with different retrospectives and cycles allowing the audience to discover Lebanese and international film classics, it was in 2018 that the Cinematheque Beirut project was officially launched as an initiative solely dedicated to the conservation of Lebanese cinema heritage.

In January 2020, a few months after the beginning of the October 2019 uprising in Lebanon and a few months before the start of the global pandemic, the Sofil cinema was closed down and Metropolis lost its permanent screening venue. Thus, in 2020, the Association focused on internal restructuring and setting new guidelines and policies related to governance, finances and values.

Despite the various challenges that were faced due to the economic collapse, the aftermath of the port explosion and the COVID-19 lockdowns and restrictions, Metropolis was able to resume its various public programs in 2021 decentralizing and expanding its activities to 11 locations across the country.

الشكل 4. لقطة شاشة من موقع جمعية متروبوليس السينمائية.[1]

(1) «Metropolis Cinema,» *About Metropolis*, accessed January 9, 2025, https://metropoliscinema.net/page/about/

يشير الموقع الإلكتروني للجمعية، أو يلمِّح في مواضع عدة، إلى انتفاضة 2019، والانهيار المالي في مطلع 2020، وانفجار مرفأ بيروت في 4 أغسطس/آب من العام نفسه. ويمكن تتبّع آثار هذه الأحداث الكارثية في الأرشيف المؤسسي للجمعية، وهو ما سيُتناول لاحقاً بشيء من التفصيل.

على مدى السنوات الثماني عشرة الماضية، بكل ما شهدته من اضطرابات، واصلت جمعية متروبوليس السينمائية، ومقرُّها بيروت، تنفيذ مهمّتها المُعلنة:

«تلتزم جمعية متروبوليس السينمائية بدعم السينما المستقلة في لبنان ومنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، من خلال برامج متنوعة، وتدريب العاملين والعاملات في هذا القطاع، والانفتاح على جمهور الشباب، وحفظ التراث السينمائي، بهدف تعزيز الوصول إلى الأفلام البديلة محلياً وإقليمياً».[1]

وعند سؤالها خلال مقابلة، وصفت ماري تيرمينون، الأرشيفية الفرنسية وباحثة الصورة التي عملت في متروبوليس بين عامَي 2017 و2018، نطاق عمل الجمعية على النحو الآتي:

«كانت مجموعة الأفلام التي تقدمها الجمعية تتجاوز ما كان يُعرض من قبل مزوّدي السينما الأساسيين في المجمّعات التجارية، مثل إمباير وبلانيت، لتشمل أفلاماً تجريبية، ووثائقيات رسوم متحركة، وأفلاماً روائية طويلة وقصيرة، لمخرجين ومخرجات كلاسيكيين أو معروفين أو صاعدين». (تيرمينيو 2016، ص 8)

ومنذ تأسيسها، دأبت الجمعية على عرض أفلام لبنانية وعربية، وأُخرى تُصنَّف ضمن **السينما المستقلة**، وعرضها على جمهور متنوّع، لا سيما في بيروت (من خلال مهرجانات مثل «شاشات الواقع»، و«الفيلم الأوروبي»، إلى جانب دورات استعادية تركّز على السينما الإيطالية والإسبانية والألمانية وغيرها). غير أن هذه المهرجانات كانت تتوسّع لتشمل عروضاً فرعية في مواقع مختلفة داخل البلاد، كما هو الحال في أنشطة جمهور الشباب (مثل «الجميع إلى السينما!» أو «السينما على الطريق»، التي انطلقت في 2009). في المقابل، أطلقت الجمعية عدداً من الأنشطة والمبادرات للصناعة السينمائية المحلية (مثل مواهب بيروت، أكاديمية الصناعة بيروت-لوكارنو، بيروت أنيميتد).

---

(1) «Metropolis Cinema,» *About Metropolis*, accessed January 9, 2025, https://metropoliscinema.net/page/about/

ونظراً لكون مؤسسي الجمعية وموسِّساتها من بين المخرجين والمخرجات، والمبرمجين والمبرمجات، والمنتجين والمنتجات، فقد وُجدت لديهم اهتمامات مشتركة بالحفاظ على التراث السينمائي، ولا سيما السينما المعاصرة (من الثمانينيات حتى اليوم)، ورغبة في صونه وتوثيقه، وهو ما أثّر في اختياراتهم البرمجية، وقاد في نهاية المطاف إلى تأسيس سينماتيك بيروت.



الشكل 5. مدخل سينماتيك بيروت الأصلي - مكتبة الوسائط في مار مخايل. لا تعبّر التسمية على مدخلها، سواء بالعربية («مكتبة») أو بالإنكليزية («Media Library»)، بدقّة عن علاقة الجمعية بالسينما، بل تحيل إلى المفهوم الفرنسي الأصلي لـ Cinémathèque. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

5. سينماتيك بيروت

5-1 التأسيس

أُعلن عن مشروع سينماتيك بيروت رسمياً خلال مهرجان كان السينمائي عام 2015.[1] وقد أثار اختيار هذا الحدث البارز للإعلان عن المشروع، إلى جانب أهمية الفكرة، صدى واسعاً واهتماماً كبيراً، ما وضع الجمعية تحت ضغط لتنفيذ المشروع وتلبية التوقعات المعقودة عليه.

جاءت الفعالية الرسمية التي أُقيمت في كان ثمرةً لنقاشات ومفاوضات وعمل دؤوب شارك فيه عدد من أعضاء فريق متروبوليس ومجلس إدارتها، إلى جانب ماري تيرمينون التي أصبحت لاحقاً شخصية محورية في مشروع سينماتيك بيروت ومخرَجاته.

«من يوليو/تموز إلى سبتمبر/أيلول 2015، أجريتُ تدريباً في متروبوليس بوصفي مكلّفة بدراسة بحثية. يلخِّص هذا البحث تجربتي خلال تلك الأشهر الثلاثة، والتي تأمّلت فيها في سُبل إنشاء سينماتيك في لبنان. كما يتضمّن تلخيصاً للمقابلات التي أجريتُها مع تسعة أعضاء من مجلس إدارة الجمعية بين سبتمبر/أيلول وديسمبر/كانون الأول 2015».[2]

وتنقُل عن عضو مجلس الإدارة ريمي بونهوم، قوله:

«ينبغي أن تنجح السينماتيك في إنتاج أرشيفات، أي أن تُنتج محتوى أصيلاً، وأن

---

(1) «A Cannes, l'immense chantier du cinema libanais,» *L'Orient-Le Jour*, May 19, 2015, accessed July 24, 2024, https://www.lorientlejour.com/article/925640/a-cannes-limmense-chantier-du-cinema-libanais.html

(2) ماري تيرمينون، مقابلة مع الكاتبة، عبر زوم، 16 مايو/أيار 2024.

تدعم البحث. يمكننا أن نبدأ بإنتاج أرشيفاتنا بأنفسنا في المكان، مثلاً من خلال تصوير النقاشات التي نجريها. يمكننا أولاً فتح مركز للإيداع، ثم نطوّر لاحقاً آليات الاستفادة من المجموعات، ولِمَ لا الترميم. لكن برأيي، تبقى المهام التراثية آخر بند من العمل، بعد البرامج واستقبال المحترفين، أي أولوية أخيرة. هذا عكس ما يُفترض عادة في مفهوم السينماتيك». (تيرمينون 2016، ص 63)

وأشارت هانية مروة إلى أنه: «عندما نشأت السيماتيك في القاهرة،[1] لم يكن لديها أرشيف. اليوم لديها.[2] أما وكالة بهنا،[3] فتمتلك أرشيفاً، لكنها لا تُطلق عليه هذا الاسم». (هانية مروة، مقابلة مع الكاتبة، 20 أبريل/نيسان 2024)

تُعدّ السينماتيك الجزائرية، التي تعود إلى عام 1965، أول سينماتيك في العالم العربي، وهي مؤسسة رسمية. أما سينماتيك طنجة، والمؤسسات المستقلة الأُخرى، فقد أُنشئت جميعها خلال السنوات الـ17 الماضية؛ طنجة كانت السبّاقة في 2007، تلتها سينماتيك القاهرة في 2012، ثم وكالة بهنا في الإسكندرية في 2014. وتُعد هذه المؤسسات الثلاث جزءاً من شبكة الشاشات العربية البديلة ، التي تأسست بين عامَي 2007 و2009 بهدف «توفير هيكلية لتبادل المعرفة والخبرة، وأدوات التنمية وجمع التمويل». كما كانت سينماتيك طنجة وجمعية متروبوليس من المشاركين في مرصد التراث الحديث.[4]

وفي النقاشات الاستكشافية التي أجراها أعضاء مجلس الإدارة ولجنة عمل السينماتيك، طُرحت

---

(1) سيماتيك - مركز الفيلم البديل في وسط القاهرة، هو مساحة متعددة الأغراض توفّر تجهيزات وتدريباً وبرامج لصُنّاع الأفلام المستقلّين، https://cimatheque.org/

(2) «Archive,» *Cimatheque*, accessed July 29, 2024, https://cimatheque.org/archive

(3) وكالة بهنا هي مساحة فنية في الإسكندرية توفّر منصّة لعروض الأفلام والوسائط وفعاليات الفنون البصرية، بهدف بناء جماهير تفاعلية ومُشاركة من مختلف الخلفيات. كما تدعم الفنانين والفنانات والمهتمين بالعمل على الأرشيف، وتعمل على تطوير النقاشات والأفكار والمهارات في مجالي السينما والفنون البصرية، https://www.facebook.com/behna.elwekalah/

(4) «مرصد التراث الحديث (MoHO) هو شبكة من المؤسسات والأفراد من منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، يعملون من أجل صَون التراث الثقافي الحديث في المنطقة».
Heinrich Böll Stiftung, *The Modern Heritage Observatory*, (Heinrich Böll Stiftung Middle East Office Beirut, 2013), https://www.facebook.com/ModernHeritageObservatory/.

نماذج مختلفة من السينماتيك، لكن التركيز الأكبر كان على المؤسسات الأوروبية، وعلى رأسها السينماتيك الفرنسية، ومعهد الفيلم البريطاني، وسينما وولف كينو في برلين، والمتحف الوطني للسينما في تورينو:

«هـ.م:[1] هناك مؤسسات ونماذج تُلهمني، مثل السينماتيك الفرنسية أو سينماتيك تورينو. نعرف أننا لن نتمكّن من الوصول إلى ما يقومون به، لأننا لا نملك الموارد نفسها. لكن تبقى هذه المؤسسات مصدر إلهام هائلاً، وتحفّز على العمل. وفي الوقت نفسه، هناك نماذج أخرى أكثر تواضعاً، لكنها أقرب إلى مشروعنا، مثل سينماتيك طنجة. كيف استطاعوا أن ينجحوا في إنشاء شيء - أرشيفات، وسينماتيك ذات سمعة - من لا شيء، وفي ظروف صعبة. من المهم أن نرى ماذا فعلوا وكيف فعلوه». (تيرمينون 2016، ص 64)

2-5 أول مساحة مستقلة

لمدة تقل عن 18 شهراً، شغل مشروع سينماتيك بيروت - وهو أحدث مشاريع متروبوليس - مساحة في زقاق مغلق في منطقة مار مخايل. ورغم أنه لم يُفتتح رسمياً، فقد استضاف فعاليات، وكان مفتوحاً أمام الزوار والزائرات والباحثين والباحثات بناءً على موعد مسبق. لاحقاً، تم تفكيك هذه المساحة تمهيداً للانتقال إلى الموقع الجديد للسينما، الذي يتضمّن بدوره مساحة مخصصة للسينماتيك ضمن المشروع الأوسع.[2]

تضمّن الطابق الأرضي عناصر ذات طابع سينمائي، مثل كراسٍ سينمائية وملصقات كبيرة، إلا أن هذه العناصر لم تُنقل إلى المساحة الجديدة بسبب ضيق المكان.

يتكوّن الفريق الحالي (الثاني) لسينماتيك بيروت من: منسّقة مكتبة الأفلام زينة بدران، ومنسّق الحفظ والأرشيف مهدي عواضة، ومستشارة البحث أناييس فارين (بدوام جزئي)، ومتطوّع هو كريم نعماني.

---

(1) هانية مروة.

(2) بسبب الحرب التي تشنّها إسرائيل على لبنان وبلوغها بيروت في أواخر سبتمبر/أيلول 2024، تمّ تأجيل افتتاح السينما الجديدة وسينماتيك بيروت، الذي كان مقرّراً بين 12 و14 أكتوبر/تشرين الأول، إلى أجل غير مسمّى. ويقع الموقع الجديد أيضاً في منطقة مار مخايل، مقابل المرفأ.

كانت مكتبة السينماتيك موزّعة على نحو 15 رفاً، وتضم 1,093 كتاباً تم فهرستها وإدخالها في قاعدة البيانات، إلى جانب نحو 1000 مجلة سينمائية متخصصة، مثل *Cahiers du Cinéma*. ويمكن العثور على جميع عناوين الكتب المتوفرة في السينماتيك عبر منصة pilotlibraries.org.

عملية إدخال العناوين الجديدة إلى قاعدة البيانات مستمرة، وتتم فهرستها وفق نظام محدد يربط كل عنوان بأكثر من 20 فئة، منها: السينما في لبنان، السينما في العالم العربي، تاريخ الفيلم، الفنون، وغيرها.

تُدمج العناوين المفهرسة مع مقتنيات أربع مؤسسات أخرى في بيروت ضمن منصة pilotlibraries.org،[1] وهي: دواوين،[2] ومؤسسة الصورة العربية،[3] ومتحف سرسق.[4] وهذا يتيح إمكانية البحث المتقاطع، ويوفر قاعدة بيانات موسّعة - وهي خطوة فريدة من نوعها، خصوصاً في ظل غياب الربط بين فهارس الجامعات أو إمكانية الإعارة المتبادلة بين مكتبات المؤسسات المختلفة.

تم التبرّع بجزء من الكتب من قِبل محترفين ومحترفات في المجال السينمائي وأصدقاء لجمعية متروبوليس، من بينها تبرّعان كبيران من فرنسا: 500 كتاب من فريدريك بابون[5] و300 من باسكال كاساناو،[6] إلى جانب عدد من الكتّاب والكاتبات، لا سيما في قسم السينما اللبنانية. كما جرى شراء بعض العناوين بشكل خاص.

---

(1) «Cinematheque Beirut,» *Public Interlibrary Online Technology*, accessed December 16, 2024, https://www.pilotlibraries.org/Opac/frm247DynamicContentShow.aspx?UniqueId=CINEMATHEQUECONTENTBETA&&libValue=CINEMATHEQUE%20BEIRUT

(2) «Dawawine,» *Public Interlibrary Online Technology*, accessed July 26, 2024, https://www.pilotlibraries.org/Opac/frm247DynamicContentShow.aspx?UniqueID=DAWAWINECONTENTBETA&&libValue=DAWAWINE

(3) «Arab Image Foundation,» *Public Interlibrary Online Technology*, accessed February 11, 2025, https://www.pilotlibraries.org/Opac/frm247DynamicContentShow.aspx?UniqueID=AIFCONTENTBETA&&libValue=ARAB%20IMAGE%20FOUNDATION

(4) «Sursock Museum,» *Sursock Museum*, accessed February 12, 2025, http://www.sursock.museum/

(5) «Frédéric Papon - Unifrance,» *Unifrance*, accessed July 30, 2024, https://en.unifrance.org/directories/person/315484/frederic-papon

(6) «Pascale Cassagnau,» *Centre national des arts plastiques*, accessed July 30, 2024, https://www.cnap.fr/pascale-cassagnau

تُتاح المنشورات للقراءة داخل مكتبة السينماتيك، لكن لا يُسمح باستعارتها، ويجري الاطلاع عليها من خلال حجز موعد مسبق.

الغالبية العظمى من المنشورات مكتوبة بالفرنسية، وتتناول موضوعات مثل: الأرشفة والحفظ، نظرية الفيلم، والمونوغرافات، وكتابات المخرجين والمخرجات، والسينما والفن، ونظرية الإعلام، والنقد السينمائي، وغيرها من المواضيع ذات الصلة.

شهد العقد الماضي ازدياداً في عدد الكتب التي نُشرت عن السينما وتاريخها في لبنان، بعضها عن طريق دور نشر محلية. وبينما ركّزت العناوين السابقة على السينما خلال الحرب الأهلية اللبنانية (مثل أعمال لينا خطيب وجوسلين صعب)، أو على السير الذاتية لمخرجين ومخرجات مثل جورج نصر، وجوسلين صعب، ومارون بغدادي، فقد صدرت بمناسبة مرور مئة عام على ولادة السينما في لبنان كتب جديدة لكل من رافاييل ميبه، وعبّودي أبو جودة، وإبراهيم العريس.

كما نشر هادي زكّاك وأنطوان كبّابة كتباً ذاتياً عن دور السينما في طرابلس وفي لبنان عامةً، على التوالي.

يعدّ غياب الإشارات إلى المصادر الأرشيفية في العديد من الكتب الموجودة في مكتبة السينماتيك أمراً لافتاً، ويظهر بوضوح في غالبية المنشورات المشار إليها أعلاه. فعلى سبيل المثال، لا يورد كتاب غايل فياض الصادر في 2021 حول اقتصاد السينما اللبنانية[1] - وهو أطروحة دكتوراه منشورة تركّز على الإنتاج والتوزيع - أي مصادر للمقاطع التي تتناول نشأة دور السينما الأولى في لبنان أو السينماتيكات العامة، كما يقلّص عدد الموزّعين في تلك المرحلة إلى اثنين فقط، متجاهلاً حقيقة أنّه كان يوجد في بيروت في 1966 مكاتب لسبعة موزعين أمريكيين كبار على الأقل، إلى جانب عشرات الموزعين المصريين والفرنسيين والإيطاليين واللبنانيين بطبيعة الحال. (جابر 1964، ص 174)

في المقابل، يشكّل البحث الجاري الذي يستند إلى مصادر أرشيفية، مثل عمل أناييس فارين على نادي السينما العربي،[2] أو دراسة فلافيا مالوزاردي حول التأثير السوفييتي على المشهد الثقافي

(1) Fayad, Gaëlle. 2021. *L'économie du cinéma libanais Production et distribution*. Paris: Harmattan Press.

(2) «Au ciné-club arabe de Beyrouth - «des occasions d'entendre et de dire,» - Cinematheque de Beyrouth,» *Cinematheque Beirut*, accessed July 10, 2024, https://www.cinemathequebeirut.com/cinematheque/book/78

في بيروت من خلال دار الفن،[1] إضافات قيّمة ومثيرة للاهتمام في دراسة السينما وثقافتها في لبنان.

في غضون ثمانية أشهر، بين يناير/كانون الثاني ويوليو/تموز 2024، جرى تصنيف الكتب، وبدأت تملأ رفوف المكتبة تدريجياً.



الشكل 6. قسم «السينما في لبنان» في مكتبة السينماتيك، بتاريخ 4 يوليو/تموز 2024. الصورة بإذن من ناتالي روزا بوخر.

بالمقارنة مع المكتب السابق لجمعية متروبوليس في الأشرفية، حيث عملت ماري تيرمينون بين عامَي 2017 و2018، طرأ تغيّر كبير بعد أن استقرّت سينماتيك بيروت في مساحة مخصّصة:

(1) «Artistic Hubs in and of the Arab Region - LAWHA Lebanon's Art World at Home and Abroad,» LAWHA, accessed July 30, 2024, https://lawha.hypotheses.org/1775

«من حيث الكتب عن السينما اللبنانية، لم يكن هناك الكثير ... أتذكّر أنه في مؤخرة إم سي للتوزيع، كانت هناك مكتبة الكتالوغات يمرّ بها الناس ... لم أعثر على كتاب محدد عن تاريخ السينما اللبنانية - عبّودي أبو جودة لم يكن قد نشر كتابه بعد. كان هناك كتاب لهادي زكّاك، والكتاب الوردي عن سينماتيك طنجة. كانت هناك كتب قد تكون مفيدة لسينماتيك، لكن ... لم تكن كثيرة». (ماري تيرمينون، مقابلة عبر زوم، 16 مايو/ أيار 2024)

في الطابق الأرضي من سينماتيك بيروت، عُرضت بعض القطع الأثرية المرتبطة بتاريخ السينما في لبنان، من بينها جهاز عرض بقياس 35 ملم، ومعدّات من أستوديوهات بعلبك، مثل إحدى كاميرات أرّيفليكس، كما يظهر في الصورة أدناه:



الشكل 7. واحدة من كاميرات أرّيفليكس التابعة لقسم المعدّات والإضاءة في أستوديوهات بعلبك، معروضة في سينماتيك بيروت. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

تقع محطة العرض في غرفة منفصلة، ويستطيع الزوّار والزائرات من خلالها، عبر حاسوبين، الوصول إلى مجموعة أفلام سينماتيك بيروت. تضمّ هذه المجموعة مزيجاً من الأفلام التي عُرضت ضمن برامج متروبوليس، وأفلاماً طلّابية جُمعت من جامعات مثل جامعة القديس يوسف، والجامعة الأنطونية، والأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة، وغيرها، بالإضافة إلى أفلام من شركة إم سي للتوزيع. كما أضاف بعض المخرجين والمخرجات، والمنتجين والمنتجات المقرّبين من الجمعية، أعمالهم إلى هذه المجموعة. وتضمّ قاعدة البيانات ما بين 300 و350 فيلماً، بحسب زينة بدران، منسّقة مكتبة الأفلام. يُعدّ هذا الأرشيف انعكاساً لنشاط الجمعية، لكنه أيضاً أرشيفٌ قيد التشكل، يواصل التوسّع، كما هو الحال مع انضمام أرشيف بيروت دي سي المُشار إليه أعلاه. وقد لعبت زينة صفير، عضوة مجلس إدارة متروبوليس، دوراً أساسياً في جمع أفلام الطلبة المصنّفة ضمن فئة«أفلام الدبلوم»، بشكل مستمر. (نور عويضة، مقابلة مع الكاتبة، 9 يوليو/تموز 2024)

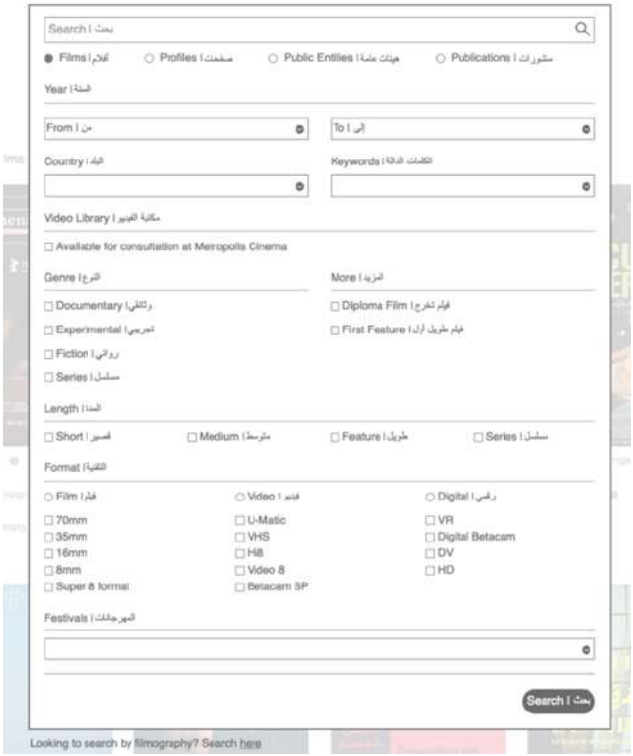
ومن أبرز ما تتضمّنه هذه المجموعة، أفلام طُلّابية لعدد من المحترفين والمحترفات في القطاع السينمائي، مثل فيلم «محطة والدي» لزينة صفير،[1] وأعمال لمخرجين ومخرجات نالوا جوائز، مثل إيلي داغر، الحائز على السعفة الذهبية لأفضل فيلم قصير في مهرجان كان لعام 2015،[2] ونادين لبكي التي أنجزت فيلم تخرُّجها »11، شارع باستور» عام 1996،[3] والمخرجة مونيا عقل، صاحبة فيلم »غواصة»،[4] التي تخرّجت من كلية الفنون في جامعة كولومبيا عام 2016، وقد عرضت لاحقاً فيلمها »كوستا برافا، لبنان»في مهرجانات فينيسيا، وتورونتو، ولندن عام 2021.

(1) «My Father Railway station Cinematheque Beirut,» Cinematheque Beirut, accessed July 27, 2024, https://www.cinematequebeirut.com/cinematheque/film/1376

(2) «Beirut,» *Cinematheque Beirut*, accessed July 27, 2024, https://www.cinematequebeirut.com/cinematheque/film/760

(3) «11, Rue Pasteur Cinematheque Beirut,» *Cinematheque Beirut*, accessed July 27, 2024. https://www.cinematequebeirut.com/cinematheque/film/1392

(4) «Submarine,» *Cinematheque Beirut*, accessed July 27, 2024. https://www.cinematequebeirut.com/cinematheque/film/219



الشكل 8. لقطة شاشة لمعايير البحث في قاعدة بيانات سينماتيك بيروت.

في الطابق النصفي، تُعرض مجموعة الملصقات إلى جانب الأرشيف المؤسسي الخاص بسينماتيك بيروت. وحتى يوليو/تموز 2024، كانت مجموعة الملصقات تضم 870 عنصراً. وقد صنّفَ مهدي عواضة، منسّق الحفظ والأرشيف، بتصنيفها إلى فئات، وهي حالياً قيد الجرد.

«هناك ملصقات لأفلام لبنانية وعربية وأجنبية، بالإضافة إلى ملصقات خاصة بمتروبوليس. إلى جانب عنوان الفيلم، أوثّق اسم المخرج أو المخرجة، وحجم الملصق، وبدأنا لاحقاً بإضافة الأيقونات البصرية إن وُجدت، وخصوصاً تلك التي قد تثير اهتمام الباحثين والباحثات أو الطَّلَبة، إذا ما أرادوا دراسة رموز بصرية معينة في السينما المصرية مثلاً [...]». (مهدي عواضة، رسالة مباشرة إلى الكاتبة، 25 يوليو/تموز 2024)

كما يأخذ في الحسبان حالة الملصق، وعنوان الفيلم، واسم المخرج أو المخرجة، وأحياناً جهة التوزيع. وعند سؤاله عن مصدر هذه الملصقات، أجاب: «المصادر متنوّعة، ولا نعرف بالضبط مصدر كل ملصق، لأنّها جُمعت من جهات مختلفة. بعض العناصر جاءت من عبوّدي أبو جودة عبر موقعه الإلكتروني،[1] وهانية (مديرة متروبوليس) أيضاً كانت تجلب ملصقات خلال أسفارها. وأحياناً، نجد أكثر من تصميم للفيلم نفسه».

ولا تتضمن الجردة أسماء الممثلين أو الممثلات، ولا أسماء مُصمّمي ومُصمّمات الملصقات أو المُصمّمين والمُصمّمات المعاصرين، وهي جردة تستند جزئياً إلى قائمة سابقة أعدَّتها ماري تيرمينون:

«لدي ملف إكسل للملصقات كانت نسرين قد أرسلته إليّ، لكنه غير مكتمل. بدأت ملفاً جديداً، وأرجع أحياناً إلى الملف القديم للمقارنة». (مهدي عواضة، رسالة مباشرة إلى الكاتبة، 25 يوليو/تموز 2024)

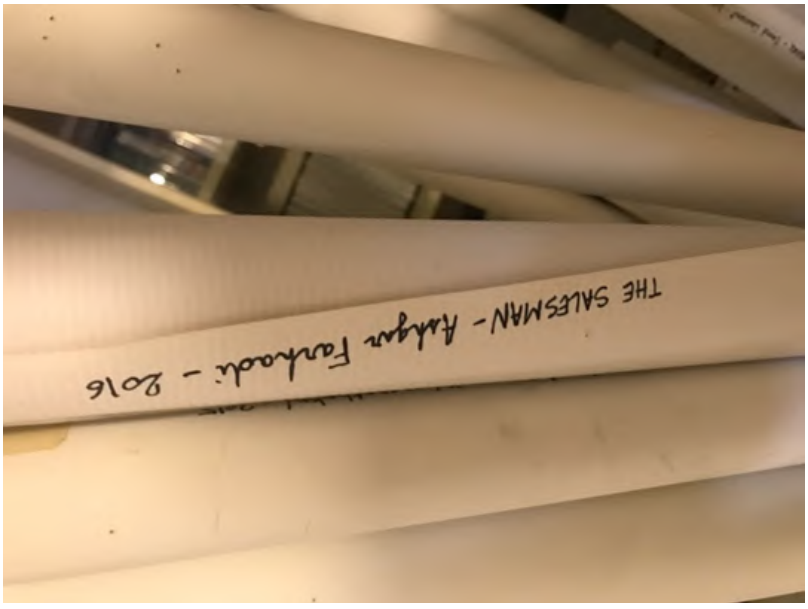
وعندما سُئلت هانية مروة عمّا إذا كانت الوثائق، خصوصاً الملصقات، تتضمّن معلومات عن مصدرها، أجابت:

«لا، لأنه ... ربما يمكننا البدء بذلك الآن، لكن بصراحة، هناك ملصقات نُنتجها للترويج لفعالياتنا، وهناك ملصقات نُعيد إنتاجها للترويج لبرنامج معيّن، وملصقات يتبرّع بها صنّاع وصانعات الأفلام - أحياناً تكون موقّعة من المخرج أو المخرجة - وهذا هو النوع الثاني. النوع الثالث هو الملصقات التي نشتريها، مثل هذا، وهذا، الكبير [تشير إلى ملصقات في مكتبها وعلى جدران السينماتيك]، اشتريته بنفسي. أما النوع الرابع فهو ما نكلف به مصمّمين ومصمّمات خصيصاً. حصل ذلك في إحدى دورات «مهرجان الفيلم الأوروبي» - لا أذكر أي دورة بالتحديد. قررنا حينها أن نمنح فرصة لمصمّمين ومصمّمات شباب ليختار كلٌّ منهم فيلماً يحبّه ويتخيل له ملصقاً جديداً. ونظّمنا معرضاً يعرض الملصق الأصلي إلى جانب النسخة المُتخيَّلة ... وغالباً ما تكون هذه الأفلام الآن من الكلاسيكيات». (هانية مروة، مقابلة مع الكاتبة، 20 نيسان 2024)

(1) يشير عواضة إلى قاعدة بيانات سينماتيك بيروت، حيث استُخدمت ملصقات من مجموعة عبّودي أبو جودة كأيقونات للتعرّف على الأفلام.



الشكل 9. عملية جرد مجموعة الملصقات قيد التنفيذ، مع صندوق مخصص للنسخ المكررة (الصندوق الظاهر إلى اليسار). الصورة بإذن من ناتالي روزا بوخر.



الشكل 10. عنوان الفيلم *The Salesman* مكتوب بأحرف كبيرة، يليه اسم المخرج - أصغر فرهادي - وسنة الإصدار (2016)، وذلك على ظهر كل ملصق. الصورة بإذن من ناتالي روزا بوخر.

تضم المجموعة نحو 777 كتالوغاً أو منشوراً تعريفياً ببرامج سينمائية، جمعتها متروبوليس من مهرجانات حضرها أفراد طاقمها، وغالباً ما استُخدمت هذه الكتيّبات مراجعَ للتواصل مع الموزّعين أو للبحث عن أفلام، كما توضّح مروة:

«عندما كنت أسافر، كنت أجمع أحياناً ملصقات، لكن غالباً بروشورات، وأجلبها معي. كانت مهمة جداً في مرحلة كنا نعتمد فيها على الإنترنت بدرجة أقل بكثير. كنا نستخدمها لأغراض العرض، وللحصول على جهات اتصال. كانت هذه وثائق في غاية الأهمية، لكن اليوم، عندما نطَّلع على كتيّب مهرجان كان لعام 2008، نتساءل: ما أهميّته؟ ولماذا نهتم به؟ لكن أعتقد أنه لو قارنّا بين برامج مهرجان كان وبرامجنا، للاحظنا مدى تأثير هذا المهرجان، أو المهرجانات الأوروبية عموماً، على ما نعرضه هنا». (هانية مروة، مقابلة مع الكاتبة، 20 نيسان 2024)

«ولِمَ هذه المهرجانات تحديداً دون سواها؟ ولماذا نبرمج أفلاماً أوروبية بالدرجة الأولى؟ ربما لأننا نحضر مهرجانات أوروبية ولدينا وصول إلى كتيّباتها وجهات الاتصال الخاصة بها، في حين أنّنا لا نتلقى دعوات لحضور فعاليات أخرى». (المصدر نفسه)

وكما سيتبيّن لاحقاً، تعكس هذه الكتيّبات فعلاً هذا الانحياز - لكنها تعكس أيضاً تحوّلات في التوجهات البرمجية.

لا تشمل هذه المجموعة من الكتيّبات موادّ إضافية، مثل الصور، أو المقالات الصحفية، أو الملاحظات المكتوبة بخط اليد، ولا تضم عناصر مثل بطاقات العمل التي قد يكون جمعها فريق متروبوليس، أو المخرجون والمخرجات، والمنتجون والمنتجات الذين شاركوا في المهرجانات.

6. صُنع الا

تهدف هذه الفقرة إلى دراسة الأرشيف المؤسسي لجمعية متروبوليس، وتعداد الفئات المختلفة من المواد المحفوظة فيه، بما يعكس برامج الجمعية ومبادراتها المتنوّعة، إلى جانب مقارنتها وتحليل دلالاتها.

تُشتق كلمة **أرشيف** من الكلمة اليونانية *archeia*، وتعني: السجلّات العامة.[1]

ويُعرّف الأرشيف بأنّه «مجموعة من الوثائق التي أنشأها أو جمعها فرد أو مؤسسة، وتم اختيارها للحفظ طويل الأمد باعتبارها شاهداً على أنشطتهم».[2]

أما جاك دريدا، فيرى أنّ **الأرشيف** يحمل معنى مزدوجاً، إذ يشمل الدلالات اللغوية المتعددة للكلمة، كما ينطوي على بُعد استشرافي. فكما يوضح: المعنى الوحيد للكلمة مشتقّ من اليونانية *arkheion*، التي كانت تعني في الأصل بيتاً أو مقراً أو عنواناً، وتحديداً منزل كبار القضاة أو الحكّام، أي أولئك الذين مارسوا السلطة. هؤلاء المواطنون، الذين حازوا السلطة السياسية، كان يُنظر إليهم على أنهم أصحاب الحق في التشريع أو تمثيله. وبفضل سُلطتهم المعترف بها علناً، كانت الوثائق الرسمية تُحفظ في منازلهم - سواء كانت منازل خاصة أو عائلية أو تابعة للوظيفة. فالحكّام، أو **الأرخون**، هم أول من تولّى حراسة هذه الوثائق.

---

(1) Jacques Derrida, *Archive Fever A Freudian Impression* (The University of Chicago Press: 1995. https://monoskop.org/images/e/ef/Derrida_Jacques_Archive_Fever_A_Freudian_Impression_1996.pdf

(2) «Institutional Archives,» Indiana History. https://indianahistory.org/wp-content/uploads/2018.08-Institutional-Archives.pdf

ويُعدّ الأرشيف المؤسسي ركناً أساسياً في أي متحف أو مكتبة أو حتى شركة. وعلى عكس الأرشيف التاريخي، الذي يسعى إلى سرد تاريخ منطقة أو حقبة زمنية أو شخصية من خلال مواد أرشيفية، فإن الأرشيف المؤسسي يهدف إلى حفظ تاريخ المؤسسة ذاتها وجمعه وروايته. ومن الأمثلة على المواد التي قد نجدها في أرشيف مؤسسي:

- وثائق إدارية مثل: السجلات المالية، ملفات الموارد البشرية، وسجلات المتبرّعين.
- مواد وظيفية واستراتيجية مثل: مواد تسويقية، نسخ من لافتات المعارض، مخططات الطوابق والمباني، السياسات والإجراءات، محاضر الاجتماعات، المراسلات الهامة، معلومات حول البرامج، عقود مشاريع التعاون، التغطيات الإعلامية، والتاريخ الشفهي للكوادر السابقة، وأعضاء مجلس الإدارة والمتطوعين والمتطوعات.

من أهداف هذا البحث مساءلة ممارسات التوثيق، وتحليل نشأة أرشيف ما يزال في طور التشكُّل. ويسعى إلى ذلك من خلال طرح أسئلة من قبيل:

- متى بدأت الجمعية في الإشارة إلى وثائقها وسجلّاتها بوصفها **أرشيفاً مؤسسياً**؟ كيف عرّفت مفهومي الأرشيف والأرشفة؟ وما النماذج التي استندت إليها في تصميم مشروع الأرشيف والسينماتيك؟
- ما أثر تخصيص مساحة مستقلة للأرشيف، إن وجد، على طريقة فهم الموظفين والموظفات للعمل؟
- هل يمكن تعميم هذا النموذج على مؤسسات أُخرى فيما يخص عمليات التوثيق والإجراءات المؤسسية؟
- ما الفجوات التي يمكن الكشف عنها؟ وما العناصر التي يجدر إضافتها لكي نتمكن من رواية تاريخ الجمعية وتتبّع عمليات اتخاذ القرار فيها؟ مثل التقارير، والمراسلات (الهاتفية أو الإلكترونية)، والميزانيات، ومحاضر الاجتماعات، وسجلّات العاملين والعاملات (الحاليين أو السابقين)، ومداولات مجلس الإدارة؟ ماذا عن التفاعلات مع الجمهور؟ أو أثر بعض المبادرات على المسارات المهنية للمخرجين والمخرجات والفنّيين والفنّيات؟

ومن بين الأسئلة التي يستعرضها هذا البحث (انظر-ي القسم 7-1: كيف تحوّلت السجلات المحفوظة إلى أرشيف)، والتي يحاول تقديم إجابات أولية عليها: ما الذي يمكن أن تُقدّمه الأرشيفات المؤسسية لكتابة تاريخ السينما؟ أو لدراسة الجمهور؟

وأخيراً، ما الذي قد يكشفه التنقيب في هذا الأرشيف بالذات؟ وكيف يمكن أن يقدم رواية سينمائية غائبة عن الكتب التي تتناول السينما وثقافتها في لبنان، والتي تتوفر نسخ منها في مكتبة سينماتيك بيروت؟



الشكل 11. خزانة تضمّ جزءاً من الأرشيف المؤسسي، وتحديداً الصناديق التي تحتوي على المطويات والكتيّبات والبطاقات البريدية والمنشورات. الصورة بإذن من ناتالي روزا بوخر.

7. وصف الأرشيف

حتى يوليو/تموز 2024، كان هناك 12 صندوقاً للسنوات التالية:

الصندوق	العام/الأعوام[1]	المواد	الفعاليات
1	2010-2006	74	25 (فعاليتان في 2006؛ 4 فعاليات في 2007؛ 5 في 2008؛ و7 لكلٍّ من عامي 2009 و2010 على التوالي)
2	2011	110	28
3	2012	54	21
4	2013	42	14
5	2014	24	11
6	2015	56	12
7	2016	35	14
8	2017	32	11
9	2018	174 - تدشين سينماتيك بيروت	12
10	2019	73	15
11	2021	43	2

الشكل 12. جدول يبيّن الصناديق التي تضمّ المواد الأرشيفية، وعدد العناصر في كل منها، والفعاليات التي أُقيمت في كل عام.[1]

(1) لا يوجد صندوق لعام 2020، عندما فقدت الجمعية صالتها السينمائية، وتفشَّت جائحة كوفيد19- وانفجر مرفأ بيروت (4 أغسطس/آب 2020) فدمَّر نصف المدينة. كما لم يكن هناك صندوق لعام 2024 - حتى الآن.

لم تكن العناصر الموجودة في الصناديق مرتّبة ترتيباً زمنياً، ويُحتمل أن يكون ذلك عائداً إلى أنّ الأرشيفات المؤسسية قد جُمِعت على مدى سنوات طويلة من دون أن يتولّى إدارتها أو تنظيمها أرشيفيّ مختص أو فريق مكلّف بذلك. إذ تم جمع المواد وإنشاء الأرشيف بناءً على حدس شبه فطري من قِبل مديرة الجمعية وفريقها - دون أن تمر العملية بمرحلة أرشفة منهجية.

تضمّن جرد (غير مكتمل) وصفاً تفصيلياً للفعاليات وتواريخ إقامتها وغير ذلك من المعلومات، لكنه لم يحدّد عدد العناصر الموجودة في كل صندوق (أو في كل سنة)، ولا عدد الفعاليات التي أُقيمت، والتي، بالاستناد إلى القائمة أعلاه، تبدو متقاربة في العدد بين عامَي 2013 و2019.

ورغم بعض الاستثناءات، كانت الصناديق تحتوي، بشكل منتظم، على عنصرَين اثنين (كمنشورات أو كتيّبات) لكل فعالية. وفي بعض الحالات، أُضيفت إلى الصناديق بطاقات بريدية، إشارات كتب، شارات أو مُلصقات أُعدّت خصيصاً لبعض الفعاليات.

ولفهم القيمة الكاملة لهذه المواد، من الضروري تتبّع نشأة سينماتيك بيروت عبر أرشيف جمعية متروبوليس المؤسسي، باعتباره النواة الأصلية للمشروع. وإلى جانب ذلك، توفّر شهادات شخصيات رئيسية، جُمعت من خلال مقابلات، وعناصر إضافية مهمّة.

وعلى الرغم من أنّ محتوى الصناديق يقدم لمحة ثمينة عن نشاط الجمعية منذ عام 2006، إلا أنّ أربعة مصنّفات مكتبية تعيد رسم المراحل المختلفة التي أدّت إلى إنشاء سينماتيك بيروت بعدّه مشروعاً تابعاً لجمعية متروبوليس. مع ذلك، فإنّ الجزء الأكبر من هذه المصنّفات مكتوب بالفرنسية، ما قد يشكّل تحدياً أمام الباحثين والباحثات أو مستخدمي ومستخدمات السينماتيك غير الناطقين بها.

في أواخر عام 2015، بين شهري سبتمبر/أيلول وديسمبر/كانون الأول، سجّلت ماري ترمينيون سلسلة من المداولات مع أعضاء مجلس إدارة جمعية متروبوليس. وقد أجرت مقابلات فردية مع نديم شمّاس، وريمي بونوم، وتانيا الخوري، وجورج شقير، بالإضافة إلى مقابلات جماعية مع جوانا حاجي توما، وخليل جريج، وزينة صْفير، ورابح الخوري، وهانية مروة. وكان أربعة من الأعضاء السبعة في باريس في أثناء إجراء المقابلات.

ومن بين الأسئلة التي طرحتها: كيف يعرّفون مفهوم السينماتيك؟ وما المؤسسات الوطنية أو الدولية التي ألهمت كلّاً منهم خلال مرحلة التفكير في إنشاء مؤسسة كهذه - سواء سينماتيك أو بُنية مشابهة - في لبنان؟

شكّلت الصفحات الست والعشرين التي تضمّنت هذه المداولات القسم الختامي من أطروحتها، وهي تُعدّ جزءاً من الأرشيف المؤسسي لسينماتيك بيروت، بل تُعتبَر بمثابة مخطط أولي وإحدى الوثائق الأساسية التي ينبغي الرجوع إليها لكل من يرغب في تتبّع نشأة هذا المشروع.

وبالاستناد إلى هذا العمل التمهيدي، تروي أنها لاحقاً تابعت هذه الإشارات المرجعية:

«أنا انطلقت من المقابلات، فسألتهم: هل هناك روابط أو أماكن كانت مصدر إلهام لكم؟ [...] فذهبت لأطّلع على الأماكن التي ذكروها. في المقابلات - كلّهم ذكروا لي السينماتيك الفرنسية، وتانيا الخوري كانت قد عملت في المعهد البريطاني للأفلام، فذهبت لأطَّلع عليه. ثم حتى القاعات أو الكيانات في العالم العربي التي كانت تعني لهم شيئاً، مثل طنجة، اطَّلعت عليها. كانت هناك سينماتيك القاهرة، نظرتُ فيها أيضاً. أذكر أنّ هانية قالت لي: «هي أيضاً جمعيات تكافح، وبالتالي إذا كنّا نبحث عن نموذج، فالأجدى أن ننظر في ما الذي ينجح فعلاً.» (ماري ترمينيون، مقابلة أجرتها الكاتبة عبر تطبيق زوم، 16 مايو/أيار 2024)

ومع مرور الوقت، بدأت ترمينيون تأخذ مسافة نقدية من أطروحتها، متسائلة عن المنهجية التي اتّبعتها، ومُبدية أسفها لأن تركيزها انحصر في نموذجَين اثنين: «واحد فرنسي وآخر إنكليزي - اختزال منقوص!» (المصدر نفسه).

1-7 كيف أصبحت المواد المحفوظة أرشيفاً على مرّ السنين

استناداً إلى ما سبق، بات من الضروري التعمّق في فهم العلاقة التي تربط موظّفي وموظّفات جمعية متروبوليس اليوم بالعناصر التي تُصنَّف على أنّها **أرشيفات (مؤسسية)**.

وعندما سُئل كلّ من مديرة الجمعية هانية مروة، ونور عويضة (نائبة المديرة بين 2018 و2023)، ونسرين وهبة (المسؤولة عن البرامج والعاملة في متروبوليس منذ 2013)، أجمعوا على أنهم كانوا يدركون أهمية حفظ هذه المواد وتخزينها في المكتب، لكنهم، ولوقت طويل، لم يُطلقوا عليها اسم **أرشيف**:

«لم أدرك سوى مؤخراً أنّ هذا يمكن أن يُعتبَر أرشيفاً. أمّا قبل ذلك، فلا، [...] بالنسبة للملصقات والكتيّبات وأنشطتنا، كنتُ أراها مواد ترويجية. كان لها وظيفة محددة جداً،

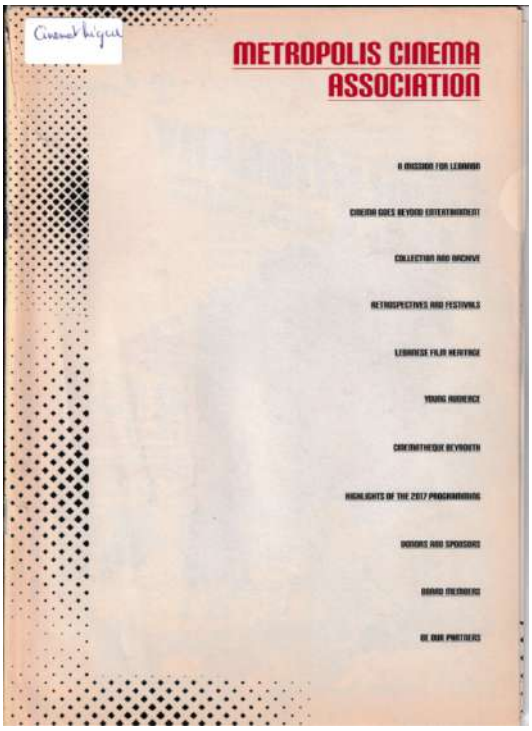
لكن من دون أي قيمة تاريخية حقيقية. لكنني أعتقد أنّ هذا ينطبق على أي أرشيف: حين تنتج شيئاً ما، يكون له هدف معيّن، ثم لاحقاً يصبح جزءاً من التاريخ، أليس كذلك؟» (هانية مروة، مقابلة أجراها الكاتب، 20 أبريل/نيسان 2024)

وعندما سُئلت عن المرحلة التي طرأ فيها هذا التحوّل، أجابت مروة:

«حين بدأنا نخسرها. أدركت أنّ المواد مبعثرة، غير منظّمة. كلما احتجنا شيئاً، لأي سبب - سواء احتاج أحدهم كاتالوغاً لفعالية معينة، أو رغبتُ بالعودة إلى بعض الأرشيفات - مثلاً: ما البرنامج الاستعادي الذي أقمناه في 2005؟ - كنت أكتشف أنني لا أعرف أين هو. عندها أدركت أنّ هذا أمر غير مقبول، وأنّه لا يجوز أن تُعامَل هذه المواد بهذا القدر من الإهمال». (المصدر نفسه)

الكُتيّب المؤلف من 26 صفحة والمبيّن أدناه يُعدّ مثالاً على أرشيف قيد التشكل: محفوظ مع الصناديق البلاستيكية، ويحمل ملصقاً أبيض في الزاوية العلوية اليسرى كتب عليه ***Cinematheque***. يتضمّن الكتيّب أهداف المشروع، ومنها: «الحفاظ على السينما اللبنانية الوطنية من ثمانينيات القرن الماضي حتى اليوم»، و«توفير الوصول إلى الأرشيف»، و«أبرز محطات البرامج لموسم 2018/2017»، و«قسم الجمع والأرشفة».

وقبل عام 2018، لم يكن الكتيّب ليحمل هذا التصنيف، ولا ليكون متاحاً للرجوع إليه في مساحة مخصّصة. من خلال هذا الكتيّب، لا توفّر متروبوليس مجرّد نظرة عامة على أنشطتها وبعض الإحصاءات، بل تَعرض أيضاً قسماً بعنوان «سينماتيك بيروت» (وقد استُبدل فيه اسم ***Beyrouth*** باللفظة الإنكليزية ***Beirut***، كما أُزيلت تسمية ***art et essai*** لصالح مصطلح **السينما المستقلة**) - وهو ما يتماشى مع تصاعد حضور اللغة الإنكليزية في لبنان خلال العقد الثاني من الألفية.



الشكل 13. كتيّب نشرته متروبوليس يقدّم لمحة عامة عن الجمعية وأنشطتها، ويتضمّن قسماً بعنوان Cinematheque Beyrouth. ومن الجدير بالذكر أنه يحمل ملصقاً صغيراً (في الزاوية العلوية اليسرى) كُتب عليه Cinematheque، ولم يُعثر داخل أرشيف سينماتيك بيروت سوى على نسخة واحدة منه. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

ما العناصر الإضافية التي يمكن تضمينها - والتي ستكون ضرورية لسرد قصة هذه الجمعية، أو أي جمعية أخرى تفكّر بمشروع مماثل - وتتبع مسارات اتخاذ القرار؟ الحوار التالي يقدّم رؤى لافتة:

هانية مروة (هـ.م): «هذا أمر بدأت أفكّر فيه مؤخراً فقط: ماذا عن تقاريرنا السنوية؟ التقارير التي تحتوي على معلومات مثل مَن كان ضيوفنا، وعدد الحضور لكل فعالية، إلخ. ربّما ينبغي تضمينها، فهي غير موجودة الآن».

ناتالي روزا بوخر (ن.ر.ب): «ما الذي لا يوجد في الأرشيف؟»

هـ.م: «كل شيء!»

ن.ر.ب: «ولماذا؟»

هـ.م: «التقارير السنوية، وربما أيضاً تقارير المبيعات. كم تذكرةً بعنا؟ قد تكون هذه أموراً مهمّة. سأعترف لكِ بشيء: أنا لا أحبّ الأرشيف، لأنني أشعر أنه حين ننجرف إلى هوس الأرشيف، يصير كل شيء - حتى هذه الورقة - ذا قيمة، وأنا أكره ذلك! لا أريد أن أجمع القمامة [...] وأتحوّل إلى شخص **فتيشي** من هذا النوع ... «

ن.ر.ب: «المراسلات مع الجهات المانحة؟ التفاعلات مع الجمهور؟»

هـ.م.: «ترين؟ بهذا المنطق، يجب أن يكون كل شيء على جهازي موجوداً في السينماتيك!» (هانية مروة، مقابلة أجرتها الكاتبة، بيروت، 20 أبريل/نيسان 2024)

تأخذ محادثة مشابهة مع نسرين وهبة منحى مماثلاً، ما يعكس الطبيعة المستمرة للأرشيف قيد التكوين:

ن.ر.ب: «ما الأشياء التي تعتقدين أنه سيكون من المفيد إضافتها إلى أرشيف السينماتيك؟»

ن.و: «صور الفعاليات حين يكون هناك ضيف مهم، دروس **الماستر كلاس**، شيء شبيه بالـ **ڤوكس بوب**، أفلام مع الضيوف، حتى لقطات خام من التصوير. يمكن استخدام ذلك أيضاً».

[...]

ن.و: «عندما كنّا نشحن الأفلام، كان بعض الموزّعين يرسلون بطاقات بريدية. هل تعتبرين اتفاقيات الأفلام جزءاً من الأرشيف؟» (نسرين وهبة، مقابلة أجرتها الكاتبة، 7 يوليو/تموز 2024)

طُرحت في المقابلات أيضاً مجموعة من المسائل المهمّة التي لا يكشفها الأرشيف المؤسسي، من بينها ملاحظات وسجلّات تتعلّق بمنع عرض أفلام، وسير التبادل مع مكتب الرقابة. وفي هذا الصدد، وصفت وهبة آلية العمل الحالية قائلةً:

ن.و: «هل لديك رابط؟ هذا العام، عندما أُقيم «أسبوع الفيلم الألماني» في شهر سبتمبر/أيلول، كان هناك فيلمان فقط بصيغة دي سي بي. هل يجب التوجه إلى سينما ڤوكس؟ أعطاني بريده الإلكتروني - لكن، هل سيشاهد الفيلم فعلاً؟ مشي الحال. حالياً، نتحضّر للفعالية المقبلة، وقد بدأوا بقبول الروابط. هذا هو خياري الوحيد. إذ إنّ الجميع الآن يمنع تحميل نسخ العرض. لن ينفع ذلك. هو يقوم بأعمال أُخرى. وفي كل مرة نشارك في المهرجانات، يطلبون منّا 'خمسة ملايين'[1] [...]» (المصدر نفسه)

وفي تأمّل مبكر لمهام السينماتيك المنشودة، اقترح عضو مجلس الإدارة ريمي بونوم[2] في أواخر عام 2015:

«حرصاً على المساهمة في إنتاج الأرشيفات، ستسعى سينماتيك بيروت إلى إطلاق أبحاث وإنتاج محتوى أصلي يبرز التاريخ المادي وغير المادي للسينما في المنطقة، ويُبرز النشاط السينمائي على الأرض». (ترمينيون، المرجع السابق، ص. 81)

يبقى الزمن كفيلاً بكشف ما إذا كان هذا النموذج قابلاً للتطبيق في مؤسسات أُخرى، وما إذا كانت مبادرة أفلامُنا بالتبرع بأرشيف بيروت دي سي ستُشكّل حافزاً لتبرّعات إضافية، تؤدي إلى إنشاء مركز أرشيف يُتيح الوصول المفتوح والتفاعل المستمر مع المحتوى.

لقد شكّل إدراك أهمية الآثار المادية لعمل الجمعية من أجل استمراريتها أحد المحفّزات التي دفعت هانية مروة إلى الشروع في عملية صناعة الأرشيف:

«كنت أعمل في بيروت دي سي - كنت من المؤسِّسين لهذه الجمعية - والآن، حين أدرك أنني لا أملك إمكانية الوصول إلى أرشيف الجمعية[3] ... لا أعرف ماذا حلّ بالأرشيف، لا أعرف إن كان محفوظاً بشكل جيد. كل ما أعلمه هو أنّ أرشيف «أيام بيروت السينمائية» قد دُمِّر». (المصدر نفسه)

---

(1) تُعادل خمسة ملايين ليرة لبنانية نحو 55 دولاراً أمريكياً وفق سعر الصرف في وقت كتابة هذا النص.

(2) «Rémi Bonhomme,» *Torino Film Lab*, accessed July 27, 2024, https://www.torinofilmlab.it/people/653742/Rémi-Bonhomme

(3) كما ذُكر أعلاه، تبرّعت أفلامُنا لاحقاً بأرشيف بيروت دي سي إلى سينماتيك بيروت.

وكما ذُكر سابقاً، فقد تم الاحتفاظ بأرشيف الأفلام. أما مروة، فتمتلك مجموعة من كاتالوغات المهرجانات، غير أن الأرشيف الورقي قد جرى التخلص منه إلى حدّ كبير.

وكان لقوة فكرة حفظ الأرشيفات الورقية وأهمية العمل عليها دور تحفيزي إضافي:

«ويجب أن أقول إنّ عمل منظمة أمم للتوثيق والأبحاث كان مهماً جداً في إدراكي لأهمية المواد غير الفيلمية؛ لأنه عندما رأيت ما أنجزوه، وكيف استطاعوا تتبّع تاريخ أستديو بعلبك والسرديات الصغيرة غير الرسمية، وكيف أنّها تكشف الكثير عن السياق الاجتماعي والسياسي، عندها فقط أدركت أنّ هذه المواد يجب أن تُحفظ، لأنّ أحداً ما، في يوم من الأيام، سيقرؤها بطريقة مختلفة. عليّ أن إن منظمة أمم كان لها دور أساسي في هذا الوعي».[1] (المصدر نفسه)

الأرشيف الورقي الذي تشير إليه مروة يشمل كامل تاريخ أستديو بعلبك (1963–1994)، بما في ذلك فترة شركة التسجيلات اللبنانية (1957–1962). ويتضمّن هذا الأرشيف ملفات إدارية لأكثر من مئة فيلم روائي طويل، تمثّل جوهر الإنتاج السينمائي في لبنان خلال تلك السنوات، إلى جانب معلومات عن طواقم العمل، ورؤية عن الأقسام المختلفة، وسجلّات مالية، إضافة إلى توثيق لمرحلة الإغلاق عام 1994 - وما تلاها من ركود.

تتذكّر ماري ترمينيون مكاتب متروبوليس والأرشيف الذي وجدته عند عودتها في 2017، حين كانت تعمل على مشروع الجميع إلى السينما![2] وتفهرس أرشيف الجمعية، فتقول:

«كان هناك مكتب كبير كنّا نعمل فيه جميعاً كفريق [...] ثم غرفة صغيرة مجاورة فيها بعض بكرات الأفلام [...] لم تكن أفلاماً لبنانية [...] لم تكن أفلاماً تراثية قد تثير اهتمام السينماتيك!» (ماري ترمينيون، مقابلة أجرتها الكاتبة عبر تطبيق زوم، 16 مايو/أيار 2024)

---

(1) عملت الكاتبة باحثةً وقيّمة أرشيف في مؤسسة أمم للتوثيق والأبحاث بين عامَي 2018 و2023، حيث اضطلعت بعمل مكثّف على الأرشيف الورقي لأستوديو بعلبك.

(2) «Tous au cinema !» *Metropolis Art Cinema*, accessed July 29, 2024, https://www.metropoliscinema.net/page/tousaucinema/#:~:text=Inspiré%20de%20l'opération%20.

وتتابع وصفها قائلة:

«كان هناك مجموعة كبيرة من أقراص الدي في دي، لم تكن أيضاً أفلاماً لبنانية فعلياً، لكنها كانت مهمّة لأننا في متروبوليس عرضنا كثيراً من الأفلام بصيغة دي في دي - وفي ذلك الوقت، لم يكن من السهل الحصول على الأفلام [...] كانت المنصات المتاحة محدودة [...] وامتلاك ميديا-تيك أمر جيد، وقرص الدي في دي في لبنان كان سعره 20 دولاراً». (المصدر نفسه)

تؤكد بعض الكتيّبات القديمة ما ذكرته ترمينيون عن استخدام أقراص دي في دي في العروض؛ إذ إنّ «أسبوع الفن» الذي أُقيم بين 4 و12 أكتوبر/تشرين الأول 2007 استخدم أشرطة بيتا إس بي، أما فعالية «صور ثورية: روائع مبكرة من السينما الألمانية والروسية في سياقها»، التي أُقيمت بين 9 و13 ديسمبر/كانون الأول 2010، فاستُخدمت فيها أقراص دي في دي.

«كانت هناك ملصقات سينمائية، لكنها لم تكن مرتّبة. كانت مكدّسة! ملصقات تراثية. وكان هناك أرشيف متروبوليس بالكامل - في ذلك الحين، كانت قد مضت عشر سنوات على تأسيس الجمعية، لكن الأرشيف لم يكن منظّماً. كانت هناك صناديق مليئة ببرامج غير موزعة [...] لم يكن المكان يُعامل كموقع تراثي فعلي». (المصدر نفسه)

وتُضيف ترمينيون بأن مجموعة أقراص الدي في دي كانت منظَّمة من قِبل نسرين وهبة، المسؤولة عن البرامج، التي كانت تستخدمها أيضاً، مشيرةً إلى وجود غرفة مشاهدة مخصّصة داخل المكتب. أما الأرشيف، فقد كان مودعاً في المكان من دون ترتيب أو فهرسة طوال عشر سنوات.

لاحقاً، بدأت ترمينيون بترتيب وفهرسة أرشيف متروبوليس، محافظة على عنصرين فقط (مثل منشورات، بطاقات، أو كتيّبات) لكل فعالية:

«جهَّزت صناديق [...] وأعددت جرداً [...] لأرشيف متروبوليس باعتباره دار سينما في بيروت. احتفظتُ بملصقين أو ثلاثة من كل برنامج، لا بمئتين - أجريت عملية تنظيف كبيرة، وقد ساعد ذلك [...] على توفير مساحة للملصقات». (المصدر نفسه)

عندما سُئِلَت عمّا إذا كان زملاؤها في العمل يطلقون على ما كانت تصفه اسم **أرشيف** أيضاً، أقرّت ترمينيون بذلك، ووصفَت كيف أن تخصيص مساحة واضحة وتدخُّلها الشخصي أدّيا إلى تغيير في سلوك الفريق:

«بعد فترة، نعم [...] أعتقد أن الأمر بدأ عندما باشرتُ العمل على مشروع السينماتيك، وقلتُ لهانية: أظنّ أنه ينبغي علينا جرد الملصقات! فأعطتني غرفة في مؤخرة المكتب، وكانت واسعة بما يكفي، فوضعنا فيها كل الأرشيف، وعدداً من أجهزة العرض، والكاميرات، والآلات [...] وطاولة كبيرة لنتمكّن من بسط الملصقات عليها، إذ كانت جميعها [...] ملفوفة منذ سنوات، وكان من الصعب الاطّلاع عليها. بدأنا بالجرد، وسنقوم بترجمتها. منذ ذلك الحين، أذكر أن بعض أفراد الفريق أصبحوا يأتون ويطرقون بابي في أثناء عملي على الحفظ - وإن كان بأسلوب يدوي جداً، ومن دون أي إمكانيات. وكان كثير منهم يأتون قائلين: «'هذه من أجل الأرشيف'، وغالباً مباشرة بعد الانتهاء من مهرجان ما». (المصدر نفسه)

وقد اشترت متروبوليس صناديق بلاستيكية لتُحفَظ فيها المواد الأرشيفية، إلى جانب خزانة مخصّصة لحفظ الملصقات وهي مفرودة، بدلاً عن إبقائها ملفوفة.



الشكل 14. لقطة مقرّبة للصناديق التي تُحفَظ فيها الكتيّبات والمنشورات والبطاقات بين عامي 2006–2011. الصورة بإذن من ناتالي روزا بوخر.

وأضافت، استناداً إلى خبرتها:

«لكن هذا ما يحدث غالباً في الأماكن التي لا تُعدّ مواقع تراث، والتي ليست بالضرورة أماكن مخصصة للأرشيف؛ فالأولوية فيها تكون للإنتاج، لما يُقدَّم للجمهور، وليس للأرشفة - فهذه تأتي في مرحلة لاحقة. أعتقد أنّ التحوّل بدأ حين حصل مشروع السينماتيك على تمويل». (المصدر نفسه)

ومع ذلك، تتذكّر كلٌّ من نسرين وهبة ونور عويضة كيف أن وجود ماري ترمينيون، وعملها في غرفة مخصصة، وإصرارها على حفظ نسختين من كل وثيقة داخل صناديق، قد غيّر بالفعل ليس فقط ممارسات العمل، بل أيضاً النظرة إلى الأرشيف على مستوى المفهوم والدلالة.

«عندما جاءت ماري، أعدنا تنظيم أقراص الدي في دي التي كانت لدينا. كنا نحتفظ بعدّة نسخ، لكن لم تكن لدينا عادة القيام بذلك مباشرة بعد العودة من المطبعة - أن نعرف أين نخزّنها، وأن نُجري عملية تسليم واضحة. هي وضعت بروتوكولاً، ودوّنت كل شيء». (نسرين وهبة، مقابلة أجرتها الكاتبة، 7 يوليو/تموز 2024)

«عندما انضممت عام 2018، كانت هناك غرفة في المكتب تحتوي على الملصقات والأرشيف... غرفة أرشيف متروبوليس». (نور عويضة، مقابلة أجرتها الكاتبة، 9 يوليو/ تموز 2024)

(لقد كان يُبنى شكل من أشكال **مواقع الذاكرة** (*lieu de mémoire*) - بكل ما يلزم لتُفهَم بوصفها أرشيفاً، بما في ذلك تخصيص مساحة مادية لها.

وفي كتابه المرجعي، يقدّم المؤرّخ الفرنسي بيير نورا الوصف التالي:

«أماكن الذاكرة هي، في جوهرها، بقايا؛ التجلّي النهائي لوعي تذكاري يواصل البقاء في تاريخ تخلّى عن الذاكرة، وها هو يصرخ طالباً إياها. لقد نشأت هذه الفكرة لأن المجتمع طرد الطقس من حياته. إنها فكرة من إنتاج المجتمع ذاته، مُحدَّدة ومُنشَأة ومبنيّة ومفروضة ومُصانة عبر حِيَل ورغبات مجتمع مشغول على نحو جذري بتحوّله الذاتي وتجديده المستمر. إن هذا المجتمع، بطبيعته، يُعلي من شأن الجديد على حساب القديم، ومن الشباب على حساب الشيخوخة، ومن المستقبل على حساب الماضي. المتاحف، الأرشيفات، المقابر، المجموعات، المهرجانات، الذكريات السنوية، المعاهدات، الشهادات،

النُصب، المزارات، الجمعيات الخاصة - كلّها بقايا من زمن آخر، أوهام عن الأبدية». (نورا، 1996: ص6)

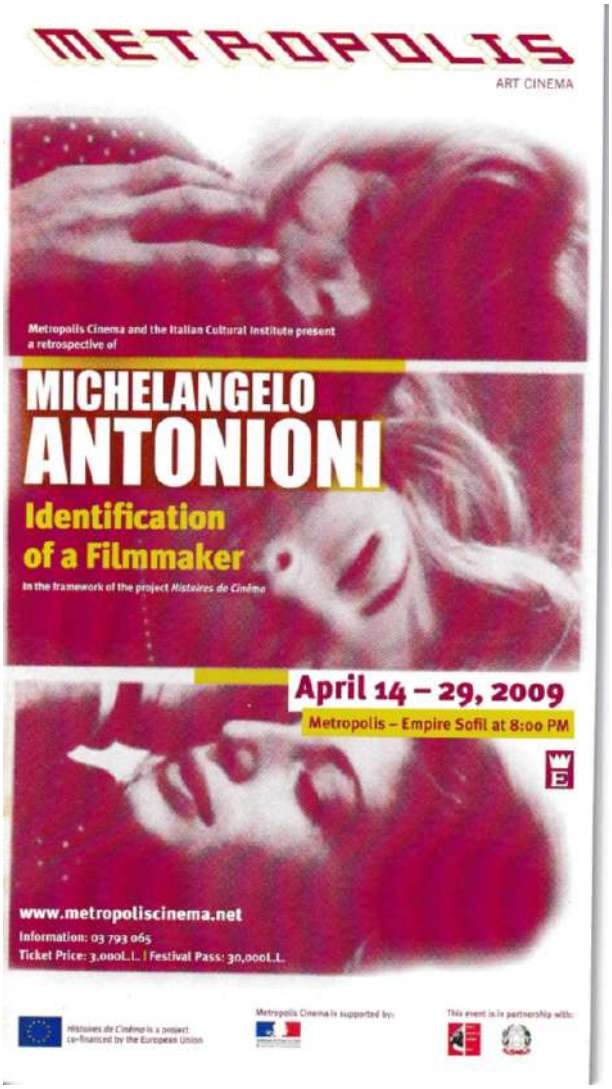
وبالتالي، فالمسألة لا تتعلّق باختيار بعض العناصر فحسب، بل بتشكيلها أيضاً؛ إذ إن السعي وراء الحقائق التاريخية ينطوي على اكتشاف واقع رمزي، واستعادة للذاكرة التي تحتفظ به. (نورا، 1996: ص17)

2-7 الـ(لا)شعار وتداعياته

لم تُفهرَس بعد بشكل كامل الصناديق والمصنّفات التي تحتوي على جزءٍ كبير من الأرشيف المؤسسي لجمعية متروبوليس. ومع أنها تولّد عناصر أساسية لكتابة تاريخ الجمعية ومشروع السينماتيك، إلا أنّها تعكس، من غير قصد، أيضاً تاريخ البلد والمنطقة.

تتراوح المواد المؤرشفة سنوياً بين فعاليتين وأربعة عناصر (في 2006)، و28 فعالية و110 عناصر (في 2011). تكشف هذه الوثائق عن فترات من الاستقلال الكامل أو المحدود، وتحالفات وشراكات استراتيجية، وأنماط مختلفة من اللامركزية - سواء في التوزيع الجغرافي داخل بيروت أو، بشكل خاص، في مناطق أخرى من البلاد.

وكما يُظهر غلاف كتيّب البرنامج الاستعادي المخصص للمخرج مايكل أنجلو أنطونيوني لعام 2009، فإن الشعار الأصلي لجمعية متروبوليس كان يتضمّن العنوان الفرعي *Art Cinema*. ويُعدّ ذلك العام محطة مفصلية، إذ انتقلت فيه متروبوليس إلى صالة صوفيل، واضطرت إلى إدراج شعار E الخاص بسلسلة صالات إمباير في شعارها.



الشكل 15. كانت المواد الترويجية لجمعية متروبوليس في عام 2009 تتضمّن عبارة Art Cinema. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.



الشكل 16. كتيّبات فعاليات أُقيمت بعد ثلاث سنوات، في 2012. يُلاحظ شعار E الخاص بصالات إمباير أمام شعار متروبوليس. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

بحلول الوقت الذي أبرمت فيه الجمعية اتفاقاً مع سلسلة صالات إمباير، أصبحت ملزَمة تعاقدياً بوضع شعار الشركة قبل شعارها الخاص.

وتتذكّر هانية مروة اللحظة التي فقدت فيها الجمعية استقلالها:

«في عام 2008، عندما انتقلنا إلى صوفيل. اضطررت لتوقيع عقد كان فيه عدد كبير من الأصفار من حيث قيمة الإيجار، وبدأتُ أتجنّب المجازفة. حين كنّا في صالة صغيرة تتسع لمئة مقعد، كنتُ أشعر أن بوسعنا فعل أيّ شيء. لكن بعد أن أصبحت لدينا صالتان، كلّ واحدة منهما بسعة 275 مقعداً، وصارت إمباير تراقبنا، كان علينا تقديم تقارير، ودفع إيجار مرتفع، إلى آخره. لذلك [...] الآن،[1] حين أعمل على البرنامج ونحن في صالة صغيرة من 90 مقعداً، أرغب في العودة إلى المجازفة - إلى استعادة الحرية، لنقُل». (هانية مروة، مقابلة أجرتها الكاتبة، بيروت، 20 أبريل/نيسان 2024)

وقد أكّدت نسرين وهبة هذه النقطة بقولها:

«لو رأت إمباير أي مادة من دون حرف E، كُنّا نُجبر على أن ندعو متروبوليس بمتروبوليس إمباير صوفيل. الآن، عدنا إلى جمعيتنا. ننوي استخدام اللغة العربية أكثر. هناك نقص واضح في العربية...» (نسرين وهبة، مقابلة أجرتها الكاتبة، 7 يوليو/تموز 2024)

وبعد أن أُزيل الشعار بين عامَي 2012 و2018، عاد اسم متروبوليس آرت سينما إلى الظهور مجدداً على كتيّب التدشين الذي رافق البرنامج الاستعادي لأعمال رندة الشهال في يونيو/حزيران 2018.

وفي 2019، تمّ تعديل الشعار بصرياً. أما الشعار الحالي، فقد صمّمه جو إلياس، مصمّم شعار وقاعدة بيانات السينماتيك، وهو نسخة معدّلة من ذلك الذي أُطلق في 2022، ويحتوي على مزيد من اللغة العربية، لكن وهبة أقرت بأن ترجمة ملائمة لعبارة *Art Cinema* لم يُعثر عليها بعد.

(1) تشير مروة إلى صالة متروبوليس آرت سينما الجديدة التي كانت قيد الإنشاء في أثناء كتابة هذه الورقة، وكان من المقرّر افتتاحها مبدئيّاً في منتصف سبتمبر/أيلول 2024، ثم أُعلِن أنّ الافتتاح سيجري في 12 أكتوبر/تشرين الأول. لكن الحرب التي شنّتها إسرائيل على لبنان دفعت الجمعية إلى تأجيل الافتتاح حتى 21 ديسمبر/كانون الأول 2024.



الشكل 17. كتيّب الدورة السّادسة عشرة من «مهرجان شاشات الواقع» لعام 2021، يظهر فيه شعار متروبوليس الجديد (في منتصف الطيّة اليسرى). الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

تكشف الشعارات المختلفة الظاهرة على المواد الترويجية المنتجة عن علاقات طويلة الأمد، أتاحَت استمرار بعض المبادرات عاماً بعد عام، مثل «مهرجان الفيلم الأوروبي»[1]، «شاشات الواقع»[2]، «أسبوع النقّاد»[3]، «أسبوع آرتي»، و«مهرجان متروبوليس للشباب»[4].

(1) «European Film Festival,» *Metropolis Art Cinema*, accessed February 11, 2025, https://www.metropoliscinema.net/page/europeanFilm/

(2) «Écrans du Réel,» *Metropolis Art Cinema*, accessed February 10, 2025, https://www.metropoliscinema.net/page/ecransDuReel/

(3) «Semaine de la Critique,» *Metropolis Cinema*, accessed February 11, 2025, https://www.metropoliscinema.net/page/SemaineDeLaCritique/

(4) «Metropolis Youth Film Festival,» *Metropolis Cinema*, accessed February 12, 2025, https://www.metropoliscinema.net/page/metropolisyouthfilm/

وقد أوضحت نسرين وهبة أنّ الاتحاد الأوروبي، ولسنوات، لم يكن يسمح بظهور أي شعار - حتى شعار متروبوليس نفسه! (نسرين وهبة، مقابلة أجرتها الكاتبة، 7 يوليو/تموز 2024)



الشكل 18. بعد سنوات من سياسات الشعارات وتنظيم مهرجانات ناجحة، بات من الممكن أخيراً عرض شعار الجمعية بحجم مماثل إلى جانب شعار المفوضية الأوروبية. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

إلا أنّ طريقة عرض الشّعارات كانت، في بعض الأحيان، محيّرة. فعلى سبيل المثال، يتضمّن كتيّب مهرجان «متروبوليس لأفلام الشباب» لعام 2017 في أسفل غلافه الأمامي، ثم مرة أخرى - وبحجم أكبر بكثير - على الغلاف الخلفي، سلسلة من الشّعارات تتراوح بين سفارة الدّنمارك

في لبنان، ومعهد الدراسات المسرحية والسمعية البصرية والسينمائية التابعة لجامعة القديس يوسف، ومنصّة ليبتيفيتي، وصولاً إلى علامة الألبان التجارية كيري، من دون أي تمييز بين الجهات التي قدّمت التّمويل الأساسيّ، وتلك التي كانت جهات شريكة إعلامياً أو راعية من نوع آخر (عينياً مثلاً). أمّا الصفحة قبل الأخيرة من الكتيّب المصقول المؤلّف من 12 صفحة (بحجم A5)، فقد خُصّصت بالكامل لإعلان صادر عن البنك اللبناني للتجارة.



الشكل 19. منشور مهرجان «متروبوليس لأفلام الشباب» 2017، تظهر في أسفله سلسلة من الشعارات. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

3-7 «بيروت متحركة»

موّل البنك نفسه برامج أُخرى مثل «أجمل أيام حياتي» و«أسبوع آرتي»، لكنه لم يكن يدعم جميع أنشطة متروبوليس بشكل شامل، ولم يقدّم تمويلاً أساسياً. وبعد الأزمة المصرفية، من غير المرجّح أن تتلقى متروبوليس أي دعم مالي من بنك لبناني.

أما «بيروت متحركة»، فلم يتلقَّ أي تمويل في عام انطلاقه 2009، وتم إنتاج كتيّب صغير فقط لمهرجان حافل تضمّن: حفلاً سينمائياً موسيقياً، وأنشطة مرافقة، وأفلاماً روائية طويلة، وأفلاماً مخصّصة للأطفال، وأفلاماً قصيرة دولية وعربية، ومقاطع فيديو موسيقية.

وقد أُقيمت الدورة التالية من هذا المهرجان، الذي يُنظَّم كل سنتين بين 2 و7 مايو/أيار 2011، ورافقها كتيّب من 84 صفحة يحمل على غلافه شعارَي البنك اللبناني للتجارة وسمندل (المتخصصة في القصص المصوّرة المحلية). وقد صُمِّم الكتيّب ليُقرأ على طريقة الكتب العربية من اليمين إلى اليسار.

تضمّن الكتيّب ورش عمل، ومعلومات اتصال بالمخرجين والمخرجات، ومحاضرات، ومسابقات بطاقات بريدية، وجائزة خاصة مقدّمة من بنك البنك اللبناني للتجارة. كما احتوى على ثلاث صفحات إعلانية مخصّصة لشريك المهرجان الرسمي البنك اللبناني للتجارة.

أما ضمن قائمة الشركاء الرئيسيين، والرعاة، والداعمين، فقد ورد ذكر كل من: الصندوق العربي للثقافة والفنون (آفاق)، والمعهد الفرنسي، والمجلس الثقافي البريطاني، وجهات أُخرى.

وتضمّن صندوق أرشيف 2011 مواد ترويجية إضافية، منها: ملصقات صغيرة، وإشارات كتب (من دون شعارات)، وبطاقات بريدية، وبطاقات دعوة عامة، وأُخرى خاصة لحضور عرض فيلم «المخادع» (2006) في 2 مايو/أيار 2011، والذي تلاه حفل استقبال في VTR بيروت - برج كوانتوم.

وبالنظر إلى تنوّع المواد الترويجية وغنى البرنامج، الذي فاق ما قُدِّم في الدورة الأولى، بل وتجاوز أي فعالية أُخرى موثّقة في الأرشيف، يُرجَّح أنّ هذا التطوّر ما كان ليحدث لولا وجود دعم مؤسّسيٍّ كبير، مثل دعم أحد البنوك.

وقد نُظّمت آخر دورة من «بيروت متحركة» في 2017. أمّا دورة 2019، فقد تعطّلت بسبب الأحداث التي كانت تشهدها البلاد آنذاك.

Beirut Animated 5 بيروت متحركة

الأصدقاء والشركاء،

على مدار الأسبوع المنصرم، شهد لبنان حراكاً شعبياً على نطاق غير مسبوق يهدف إلى اسقاط الطبقة الحاكمة الفاسدة. في مشهد مذهل حقّاً، نزل الناس تلقائياً إلى الشوارع في جميع أنحاء البلاد، رافضين كلّ الانتماءات السياسية والانقسامات الطائفية السابقة، ومُتخطّين جميع العقبات بغية الاتحاد كجبهة واحدة للنضال من أجل حياة أفضل.

تماشياً مع قرار جمعية سينما "متروبوليس" تعليق جميع أنشطتها، تُعلن "بيروت متحركة" بكل فخر واعتزاز تأييدها لهذا الحراك، وتالياً تأجيل النسخة الخامسة من مهرجانها، وذلك حتى إشعار آخر.

وحتى عودتنا، كلّ المحبة من بيروت وطرابلس وصور وصيدا والنبطية وكلّ لبنان الذي تحرّك وانتفض.

(بيروت، في 24 تشرين الأول 2019)

Friends and partners,

Over the past week, Lebanon has witnessed a popular uprising of unprecedented scale aiming to depose its corrupt ruling class and facing down its various security apparatuses. In a truly breathtaking sight, people have spontaneously taken to the streets all over the country defying all previous political affiliations, sectarian divisions, and physical obstacles to unite as a singular front and fight for a better way of life.

In line with Metropolis Cinema association's decision to suspend all its activities, the Beirut Animated team wholeheartedly and proudly announces its endorsement of this uprising and thus the postponement of the 5th edition of the festival until further notice.

Until we return, all the love from Beirut, Tripoli, Sour, Saida, Nabatieh and all of Lebanon Animated.

For any additional information, contact us on info@beirutanimated.com

[Beirut, 24 October 2019]

#beirutanimated #بيروت_متحركة

الشكلان 20 و21. لقطتا شاشة من صفحة «بيروت متحركة» على موقع متروبوليس (https://www.metropoliscinema.net/page/beirutAnimated/)

تضمّنت صفحة مخصصة للمبادرة على موقع متروبوليس الإلكتروني رابطاً إلى موقع «بيروت متحركة»، الذي لم يكن فعّالاً في يوليو/تموز 2024، ولم يُشر في الصفحة إلى «بيروت متحركة» التي ما تزال تنشر بانتظام على إنستغرام (@beirutanimated).

وقد ألهم المهرجان تغطية إعلامية واسعة في الصحف، والمواقع الإلكترونية، وشاشات التلفزيون، فضلاً عن مقالة عن صناعة الرسوم المتحركة في لبنان، نُشرت في مجلة محلّية متخصصة في الشؤون الاقتصادية والتحقيقات.[1]

(1) «Animating success,» *Executive Magazine*, November 8, 2013, accessed February 9, 2025, https://www.executive-magazine.com/business-all/society/animation-lebanon-industry

وقد يُفسَّر غياب أي وثائق مرتبطة بنشأة هذا المهرجان المبتكر والناجح عن الأرشيف المؤسسي بكون «بيروت متحرّكة» في حالة توقّف مؤقت، ورحيل مديرته الفنية، سارة معالي، من لبنان.[1] ومع ذلك، فقد تكون هذه أسباباً وجيهة للنظر في ضرورة إضافتها إلى الأرشيف.

(1) «Beirut Animated 3rd Edition Beirut, Lebanon 1418- June 2013,» *Animation World Network*, August 6, 2013, accessed February 9, 2025, https://www.awn.com/blog/beirut-animated-3rd-edition-beirut-lebanon-14-18-june-2013

8. دلائل التغيير والثبات

8-1 الجهات الشريكة والمموّلة

وأخيراً، يُعدّ شعار السفارة الفرنسية - أو بالامتداد *Culturesfrance*[1] (من 2006 إلى 2011)، ولاحقاً المعهد الفرنسي - من الشعارات التي لطالما ظهرت على الكتيّبات. غير أنّ تحوّلاً طرأ على هذا الدعم أيضاً، كما يُظهر كتيّب «شاشات الواقع» لعام 2023.

مع ذلك، عندما سُئلت عن التحوّلات التي طرأت منذ انضمامها إلى الجمعية عام 2013، أكّدت نسرين وهبة أنّه رغم التغيّرات التي شهدتها السنوات الماضية، فإنّ جانباً من الثبات ظلّ حاضراً:

«الثقة التي بُنيت على مرّ السنوات مع الشركاء، محلياً ودولياً ... ترى الأشخاص يتغيّرون، يتناوبون، لكن البُنى التي نتعامل معها تبقى نفسها». (المصدر نفسه)

وتوسّعت وهبة في فكرتها قائلة:

«الشركاء الثقافيون - كلّ ثلاث أو أربع سنوات، يتغيّر المديرون، لكن العمل الذي نقوم به معهم يستمر. ينمو. الناس يريدون الاستمرار، وينتظرونه كل سنة. يصبح تقليداً: «أسبوع الفيلم الألماني»، «المهرجان الأوروبي». المحتوى جديد في كل عام. تتأقلم، وتتعلم الكثير». (المصدر نفسه)

---

(1) «Culturesfrance,» Wikipédia, accessed July 27, 2024, https://fr.wikipedia.org/wiki/Culturesfrance



الشكل 22. قدّمت السفارة السويسرية والوكالة السويسرية للتنمية والتعاون الدعم المالي للدورة الثامنة عشرة من «شاشات الواقع»، في حين اقتصر دور المعهد الفرنسي - الذي كان سابقاً من المموّلين الدائمين - على كونه شريكاً في استضافة الفعالية في بيروت. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

2-8 البرامج

عند تأمّل المواد الترويجية التي أُنتجت على مرّ السنين، يبرز بوضوح عنصر الاستمرارية في البرامج، ويُعزى ذلك إلى التمويل المنتظم (حتى 2020)، وإلى المبادرات الأساسية التي حافظت الجمعية على استمراريتها طوال تلك السنوات.

وتُظهر نظرة إلى أغلفة المواد الترويجية الصادرة خلال العقد الأول من عمر الجمعية (2006–2016) هيمنة السينما الغربية.



الشكل 23. لأسباب عديدة، من بينها الانتفاضات الشعبية في المنطقة، باتت السينما العربية تحظى بحضور أكبر، حتى على المستوى الدولي. وكنتيجة لذلك، عُرض عدد أكبر من الأفلام العربية، مثل فيلم «على كف عفريت» للمخرجة التونسية كوثر بن هنية عام 2018. ومن بين الأفلام الأربعة المدرجة، جميعها من إخراج نساء عربيات. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

فيما يلي غلافا كتيّبينِ ووجهاهما الخلفيان (الأشكال 27 و28) للمبادرة نفسها، وقد شهدت الإصدارات الأحدث تصميماً لافتاً استُبدلت فيه الصور (النسائية) بعناصر بصرية جديدة.



الشكل 24. كتيّب «شاشات الواقع» لنسخة عام 2014. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.



الشكل 25. هوية تصميمية متحوّلة بشكل لافت في نسخة «شاشات الواقع» لعام 2022. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

3-8 الاستعادات

لطالما كانت الثقافة الإيطالية، ولا سيّما السينما، حاضرة على الشاشات اللبنانية منذ أربعينيّات القرن الماضي، إن لم يكن قبل ذلك. لذا، من الطبيعي أن نجد برامج استعاديّة لمخرجين ومخرجات إيطاليين (مثل أنطونيوني وفيلّيني، ...إلخ) إلى جانب هيمنة المخرجين والمخرجات الفرنسيين على معظم البرامج الاستعادية التي أُقيمت خلال السنوات الثماني عشرة الماضية. وكانت شركات التوزيع الإيطالية والفرنسية، مثل جان-أنطوان ماركي أو إيتاليا فيلمز، فضلاً عن الموزّعين المحليين الذين استوردوا أفلاماً من هذين البلدين، شائعة ومربحة.

ومن بين الفعاليات التي كانت نسرين وهبة تحضّر لها بعد افتتاح صالة العرض الجديدة في سبتمبر/أيلول 2024، أدرجت - كما هو متوقّع - برنامجاً استعادياً للأفلام الإيطالية. وبسبب الحضور التاريخي لهذا النوع من السينما، والروابط الثقافية والتاريخية العميقة، فإنّ الأفلام الفرنسيّة والإيطاليّة تحظى فعلاً بدعم جماهيري واسع في لبنان.

وكما ذُكر سابقاً، استمرّ التمويل الفرنسي بشكل منتظم حتى عامَي 2018-2019. ومن البرامج التي استفادت من هذا الدعم: الدورة 44 من «أسبوع النقّاد»، التي أُقيمت بين 11 و20 يوليو/ تموز 2006، وكانت أول فعالية تستضيفها متروبوليس، تلتها دورات لاحقة من «أسبوع النقّاد»، و«بيروت متحركة»، وبرامج استعادية لمخرجين مثل روبرت بريسون، وجاك تاتي، وكذلك عباس كياروستمي ولوتشينو فيسكونتي، بالإضافة إلى «أسبوع آرتي» عام 2007.

ومع إطلاق مشروع سينماتيك بيروت بالتزامن مع البرنامج الاستعادي لأعمال رندة الشهال، أصبحت السفارة النرويجية في لبنان المموّل الأساسي لهذا المشروع، بينما تولّت السفارة السويسرية في لبنان وسوريا تمويل «شاشات الواقع» ابتداءً من عام 2023، وهو العام نفسه الذي أُطلقت فيه للمرّة الأولى أكاديميّة الصّناعة بيروت–لوكارنو.

4-8 الفراغات

لا يظهر توثيق العلاقات المؤسّسيّة والشّخصيّة التي تطوّرت على مرّ السنين، ولا أثر عمل الجمعية في صنّاع وصانعات الأفلام المقيمين والمقيمات في لبنان، إلا بشكل جزئي وملتبس في المواد المحفوظة ضمن أرشيف السينماتيك. وبدلاً من وفرة الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها، يبرز مثلاً

اسما إيلي داغر وعامر الشوملي، وكلاهما شارك في برنامج «مواهب بيروت السينمائية» عام 2009، ثم أصبحا لاحقاً من المخرجين المعروفين عالمياً والحاصلين على جوائز؛ وقد عُيّن الشوملي مؤخراً مديراً عاماً لمتحف فلسطين. مع ذلك، لا تُظهر الأرشيفات الأثر الذي تركه برنامج «مواهب بيروت السينمائية» أو غيره من المبادرات المشابهة، مثل أكاديميّة الصناعة بيروت–لوكارنو،[1] أو الانخراط في شبكة متروبوليس على مساراتهم المهنية. قالت نسرين وهبة في رسالة إلكترونيّة بتاريخ 30 يوليو/تموز 2024:

«نعم، نحاول متابعة أخبار ومشاريع خرّيجي وخرّيجات برنامج «مواهب بيروت السينمائية»، والبقاء على تواصل معهم، وعندما يكون ممكناً، نشارك هذه الأخبار على وسائل التواصل الاجتماعي. مؤخراً، بدأنا نحاول دعوة بعض أولئك المشاركين والمشاركات الذين أصبحوا فنانين وفنانات مكرّسين في مجالاتهم للعودة إلى البرنامج، لكن هذه المرة كخبراء وخبيرات.»

أمّا آثار الشراكات التي نشأت على مرّ السنين - وتجاوزت الكتيّبات والنشرات - مثل بطاقات العمل، أو الصور الفوتوغرافية، أو المراسلات، فهي ليست جزءاً من الأرشيف المؤسسيّ. من المرجّح أن تكون محفوظة في صناديق البريد الإلكتروني، أو على وحدات التّخزين السّحابيّة، أو الأقراص الخارجية، وربّما خارج هذه الوسائط أيضاً. تتابع وهبة:

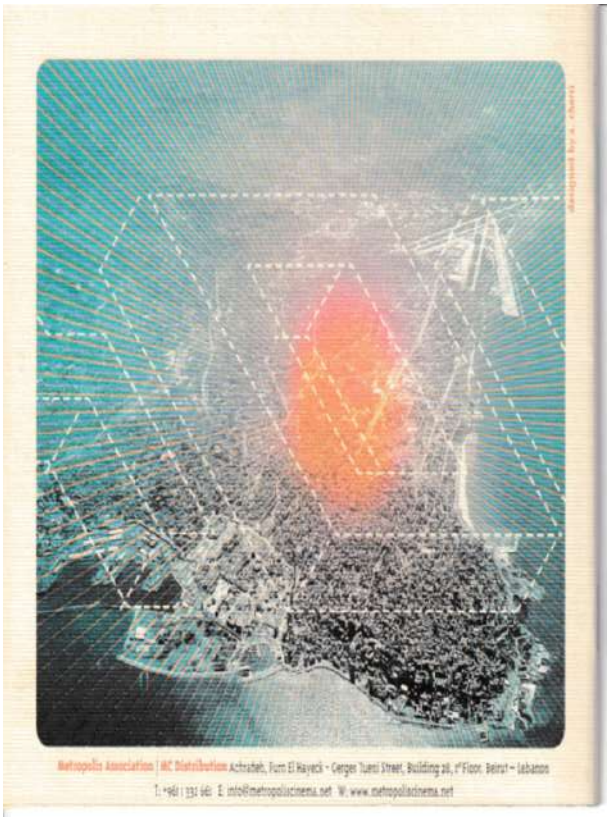
«طلبنا من كوستا غافراس أن يوقّع ملصق فيلمه. تذكّرنا أن نفعل ذلك مع بعض الضيوف. فولكر شلوندورف، حين جاء إلى هنا، أعطانا نسخة دي سي بي من فيلمه «ليفوسايرر»، ونحن نحتفظ بها [...] أحياناً تصلنا طلبات للحصول عليها. كما أعطانا ملصق الفيلم ووقّعه. احتفظت به عندي، وأنا بانتظار الاستقرار في السينما الجديدة. وأعطاني بعض صور الفيلم، موقّعة منه أيضاً».

وبالمثل، فإنّ التدقيق المتعمّق في الأرشيف المؤسسي لا يكفي وحده لتتبّع بعض عمليات اتخاذ القرار، أو فهم كيف تم اتخاذ قرارات متعلقة ببناء الأرشيف ذاته.

فالمحاضر المحفوظة في الملفات التي أنشأتها ماري ترمينيون تتضمّن إشارة إلى تسجيل اسم

(1) «Beirut Locarno Academy Metropolis,» *Metropolis Art Cinema*, accessed February 11, 2025, https://metropoliscinema.net/page/locarnoacademy/

نطاق موقع سينماتيك بيروت، لكن من غير الواضح من اتخذ قرار الشّراء ولماذا في ذلك الوقت تحديداً. كما توثّق بعض المحاضر نقاشات حول اختيار اسم سينماتيك بيروت.



الشكل 26. صورة جوية لمدينة بيروت على الغلاف الخلفي لكتيّب صمّمه الفنان البصري اللبناني علي شرّي عام 2012. تستند هوية متروبوليس بعمق إلى العاصمة اللبنانية، ويتجلّى ذلك في اختيار اسم مشروع «سينماتيك بيروت» وهذا التصوير البصري. الصّورة بإذن من سينماتيك بيروت.

تطرّقت بعض النقاشات إلى دلالات تحديد وضع المشروع، وناقشت ما إذا كان ينبغي له أن يكون تابعاً لمتروبوليس - كما تقرر في النهاية - أو ما إذا كان من الضروري تسميته سينماتيك أصلاً، حيث طُرحت بدائل مثل **فيلموتيك** (مكتبة أفلام) أو **ميزون دو سينما** (بيت السينما). لكن ما رجّح كفّة القرار النهائيّ، ومن اتخذه، لا يمكن استخلاصه من الأرشيف.

وقد دُوّنت بعض الملاحظات، وأُشير في الوثائق إلى زيارات لعدد من المؤسسات خلال مرحلة التفكير بطبيعة الكيان المزمع إنشاؤه، بهدف دراسة منظومة أرشيفات السينما في لبنان. وشمل ذلك مؤسسات جامعية، ومنظمات غير حكومية، وهيئات رسمية مثل جامعة سيدة اللويزة، ومؤسسة أُمم للتوثيق والأبحاث ونادي لكل الناس، والسينماتيك الوطنية. لكن لم تُسجَّل سوى بعض الاستنتاجات التي توصَّل إليها القائمون على المشروع خلال هذه الزيارات واللقاءات. أما كيف أثّرت تلك النتائج في رسم الخطوات اللاحقة، فيبقى فهمه رهناً بالعودة إلى الأطراف المعنيّة مباشرة. وعليه، تبدو عمليات اتخاذ القرار -إلى حدٍّ ما- شفافة، لكنها غير مكتملة.



الشكل 27. الصفحة العربية من كتيّب البرنامج الاستعادي لأعمال المخرجة اللبنانية رندة الشهال، والذي تزامن مع إطلاق سينماتيك بيروت. الصورة بإذن من سينماتك بيروت.

تتذكّر نور عويضة عملية إعداد كتيّب البرنامج الاستعادي لأعمال رندة الشهال، بالتزامن مع إطلاق سينماتيك بيروت، إلى جانب زياراتها لمؤسسات وأشخاص يعملون في مجال الأرشيف والسينما، فتقول:

«كنت أحاول أن أفهم ما هو موقع سينماتيك بيروت، وكان هناك حرص شديد على تقديم هذا الكيان الجديد كمفترق طرق، لا كمنافس. ليس وكأنّنا أوّل من يقوم بذلك!»
(نور عويضة، مقابلة أجرتها الكاتبة، 9 يوليو/تموز 2024)

وبحسب المحاضر المدوَّنة، فقد طُرحت فكرة تنظيم برنامج استعادي لأعمال المخرج كريستيان غازي.



5. EVENEMENT DE LANCEMENT

Un évènement doit être organisé en juin pour annoncer la mise en ligne de la base de données.
Cet évènement doit être l'occasion d'alerter le public et les futurs investisseurs de l'existence d'un projet concret de sauvegarde du patrimoine cinématographique libanais.

Il a été suggéré que l'évènement coïncide avec le 11e anniversaire du Metropolis, ou la reprise de la Semaine de la Critique 2018.

Nous pouvons :

- Montrer certaines des vidéos que nous aurons produites
- Inviter un réalisateur pour créer un évènement populaire.
  - →Comment le choisir ? Le but est de ne vexer personne.
  - →Il serait génial que MARTIN SCORCESE, au nom de sa *Film Foundation* (http://www.film-foundation.org/), accepte d'être le parrain de la cinémathèque libanaise.
- Montrer des bons films libanais
  - →Lesquels ? A chercher.
  - →Peut-être explorer la légende de Christian Ghazi ?

Commencer à organiser l'évènement en janvier (film, invitation).

الشكل 28. محضر اجتماع عُقد في أكتوبر/تشرين الأول 2017، طُرحت خلاله أفكار تتعلّق بإطلاق سينماتيك بيروت. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

لاحقاً، كان من المقرّر أن يبحث أحد أصدقاء زينة صْفير عن أفلام لكريستيان غازي في بغداد. لكن لم يردْ أيّ ذِكر لاحق لعرض هذه الأفلام، ولا توضيح لسبب التخلّي عن الفكرة.

أمّا فيما يتعلّق بالمداولات حول نطاق المشروع المزمع إنشاؤه، وما إذا كان ينبغي أن يشمل

أيضاً ترميم الأفلام أو المجموعات الأرشيفية، فقد طُرحت أفكار لشراء أرشيفات. غير أنّ أسباب عدم تكليف أحدٍ بتنفيذ هذه المهمّة تبقى غير قابلة للتتبّع.

5-8 اللامركزية

«بالنسبة لعدد من المهنيّين والمهنيّات الذين كانوا حاضرين وناشطين خلال اللقاءات العامة للسينما عام 1968، فإنّ إعادة بناء الفن السابع الفرنسي تمرّ عبر خيار اللامركزية. هذا المبدأ الأساسي، العابر لكل المجموعات، برز ضمن المشاريع الـ19 التي تم تطويرها ثم عرضها في 28 مايو/أيار في سورين من قِبل مجموعات العمل المختلفة. فما طموح هذا التوجّه نحو اللامركزية؟ الإسهام في دمَقرطة ممارسة السينما في فرنسا، من خلال تمكين الجميع من التعبير عبرها، وذلك بوساطة هياكل إنتاج جديدة أقل باريسية».[1]

لقد مارست متروبوليس اللامركزية ضمن مجمل أنشطتها، لكنها لم تتحوّل إلى استراتيجية واضحة المعالم إلا بعد عام 2020.

فباستثناء برنامج «الجميع إلى السينما!»،[2] الذي انطلق عام 2009، ومبادرة «السينما على الطريق»[3] التي نظّمت عروضاً في عدد من المناطق اللبنانية، ظلّت أنشطة الجمعية متركّزة بشكل رئيسي في بيروت. وقد جاء اختيار اسم سينماتك بيروت لمشروعها تفادياً لأي تضارب في المصالح أو تكرار للجهود، كما عبّر عن جوهر الجمعية وقاعدتها الصلبة الممتدة على مدار نحو عقدين.

لكن فقدان صالة العرض في يناير/كانون الثاني 2020، قبيل تفشّي جائحة كوفيد-19، دفع متروبوليس إلى البحث عن أماكن بديلة ومؤقتة للعروض في بيروت، بل وتوسيع أنشطتها خارج

(1) «Amener le cinema français au-delà du périphérique parisien,» *CNC*, May 28, 2018, accessed July 29, 2024, https://www.cnc.fr/cinema/amener-le-cinema-francais-audela-du-peripherique-parisien_460426.

(2) «Tous au cinéma!» Metropolis Cinema, accessed July 29, 2024, https://www.metropoliscinema.net/page/tousaucinema/#:~:text=Inspiré%20de%20l'opération%20

(3) «Cinema on the Road,» Metropolis Cinema, accessed February 11, 2025, https://www.metropoliscinema.net/page/cinemaontheroad/

العاصمة، من خلال التعاون مع إشبيليا في صيدا وبيت الفنانين في حمانا. وقد شرحت نسرين وهبة أنّ الشراكة مع حمانا تعود إلى صيف 2020:

«كنّا قد خطّطنا لعرض في الهواء الطلق، لكن فُرض إغلاق جديد واضطررنا لإلغائه. منذ عام 2021، أقمنا عروضاً ناجحة وتفاعلية جداً هناك، في المساحات الداخلية والخارجية، من بينها عرض سينما موسيقي. ومؤخراً، نظّمنا عرضاً سينمائياً شاملاً تخلّله وصف صوتي ولغة إشارة». (نسرين وهبة، رسالة إلكترونية إلى الكاتبة، 30 يوليو/تموز 2024)

أما الشراكة مع إشبيليا في صيدا، فبدأت أواخر عام 2020:

«بعض شركائنا في المناطق، مثل صيدا حيث كنّا ننظّم عروضاً جوّالة سابقاً - عندما أعادوا افتتاح إشبيليا، رافقناهم في البداية. في السنة الأولى، كانوا لا يزالون جدداً، لا يعرفون جمهورهم جيداً بعد، وكانوا بعد كل عرض يقيمون نقاشاً - وهذا لا نفعله عادة في بيروت. أما في حمانا، فعدد الناس الذين يصلون إليهم أمر مذهل!» (نسرين وهبة، مقابلة أجرتها الكاتبة، 7 يوليو/تموز 2024)

وترى وهبة أنّ «النقاشات في المناطق أكثر إثارة للاهتمام من تلك التي تُقام في بيروت، حيث يغادر الجمهور القاعة مباشرة بعد تتر النهاية، وربما يكتفون بنقاش على درج صوفيل في الخارج». (المصدر نفسه)

ونتيجة لهذا التحوّل، أُعلنت الدورة الثامنة عشرة من «شاشات الواقع»، التي نُظّمت بين 27 أبريل/نيسان و7 مايو/أيار 2023، بأنها «جولة في لبنان!». وقد أُقيمت عروضها في طرابلس، وصيدا، وحمانا. وكانت هذه أيضاً المرة الأولى التي يُعرَّف فيها البرنامج ليس فقط بالفرنسية، بل أيضاً بالعربية: **18e Écrans du Réel | شاشات الواقع**.



18e Ecrans du Reel | شاشات الواقع

Touring in Lebanon!

Following our screenings in Beirut, Écrans du Réel is touring in Lebanon. From North to South, enjoy a selection of hand-picked films from this edition and get ready to be captivated.

Tripoli - Al Rabita El Sakafia - 10, 11 May
Saida - Ishbilia Theatre and Art Hub - 12, 13 May
Hammana - Hammana Artist House - 19, 20 May

Écrans du Réel is organized with the support of the Swiss Agency for Development and Cooperation.

الشكل 29. «شاشات الواقع» تجوب لبنان، واللغة العربية تبرز بشكل أوضح في المواد الترويجية. الصورة بإذن من سينماتيك بيروت.

شملت العروض التي أُقيمت بين عامَي 2021 و2023 برنامج «شاشات الواقع 16: أفلام قصيرة» في مركز بيروت للفن، فيما أُقيمت الدورة السابقة، «شاشات الواقع 15»، في سينما مونتين التابعة لمجمّع السفارة الفرنسية.

وعُرض فيلم «حسناء وعمالقة» ضمن فعاليات الدورة السابعة والعشرين من مهرجان «الفيلم الأوروبي» عام 2022، تكريماً لذكرى الممثل والمنتج شوقي متّى. أما عرض «تحية إلى شوقي متّى» في طرابلس فقد أُقيم في مقهى قديم يجاوره موقع سينما مفتوحة مهجورة.

وعند سؤال نسرين وهبة عن عروض الأفلام في أماكن لا تُعدّ عادةً من دور العرض السينمائي، أوضحت أنّه من الصعب إرضاء الجميع أو إقناع الجمهور بتجربة أماكن جديدة وغير مألوفة:

«في بعض العروض انضمّ إلينا جمهور عفوي. مثلاً صالة غالاكسي (في أحد أحياء بيروت الشرقية الكبرى) لها جمهورها الخاص؛ قد يرون إعلاناً ويقولون: 'يلّا، خلّينا نجرب!' وأعتقد أننا ربحنا ذلك الجمهور». (المصدر نفسه)

تمتلك سينماتك بيروت قدرة حقيقية على تقديم نظرة فريدة إلى ثقافة السينما في لبنان بين عامَي 2006 و2024، من منظور الجمهور والعاملين والعاملات في هذا المجال، مع روابط إلى مبادرات أخرى شارك فيها الفاعلون الرئيسيون، مثل بيروت دي سي، وإم سي للتوزيع، وعبّود للإنتاج. إنها نافذة حقيقية على ثقافة السينما ما بعد الحرب، وعلى سياسات برامج الأفلام المستقلة في لبنان. وليس مفاجئاً أن يؤكّد خليل جريج، في مقابلته مع ترمينيون، وعيه التام بأن السينماتيك يمكن أن تكون أداة جديدة لمواجهة التاريخ اللبناني. (المصدر نفسه)

فما الصورة التي كانت ستتشكّل لو قامت جمعيات مشابهة - مثل نادي لكل الناس، وبيروت دي سي، ومهرجان «طرابلس الدولي للأفلام»، وجمعية تيرو - بفتح أرشيفاتها المؤسسية؟

«الأرشيفات هي بناءات اجتماعية. نشأتها مرتبطة بالحاجات المعلوماتية والقيم الاجتماعية لدى الحكّام، والحكومات، والمؤسسات، والجمعيات، والأفراد الذين ينشئونها ويحافظون عليها. ورغم تغيّر طبيعة السجلات، وأغراض استخدامها، والحاجة إلى حفظها، يبقى الأرشيف، منذ عهد حفَظة الذاكرة في اليونان القديمة، مرتبطاً بالسلطة - سلطة الحفاظ عليها، وسلطة الحاضر في التحكّم بما يُعرَف عن الماضي وما سيُعرَف، وقوة التذكّر في مواجهة النسيان». (جوان شوارتز وتيري كوك، 2002، ص 2)

9. خاتمة

في بداية هذا البحث، الذي هدف إلى تقديم نظرة معمّقة على أرشيف جمعية متروبوليس السينمائية المؤسسي، وُضع هذا الأرشيف نفسه، الكائن في بيروت، مقابل خلفية تاريخية من الأرشيفات المفقودة أو المعرّضة للخطر. وبعد مرور ثمانية أشهر فقط، أصبح هذا الأرشيف نفسه من الأرشيفات المعرّضة للخطر مع شنّ إسرائيل هجمات واسعة النطاق على مختلف أنحاء البلاد.

أما الإشكالية العامة للدراسة التي أُنجزت بتكليف من اتجاهات - ثقافة مستقلة، فتمثّلت في تقصّي نشأة هذا الأرشيف السينمائي اللبناني، والسياق الأوسع الذي نشأ فيه، وطريقة تموضعه، وأهميته بالنسبة للبنان والمنطقة. وقد وُضع البحث منذ البداية في سياق ندرة الأرشيفات، والمشهد الأرشيفي المتشظي والمُعرّض باستمرار للخطر، وهي عوامل تميّز كتابة التاريخ وتعوقها في آن.

وتضمّن البحث أيضاً عرضاً عاماً للأرشيفات السينمائية الأخرى التي برزت بعد نهاية الحرب الأهلية، بدءاً من السينماتيك الوطني، إلى مجموعات مكتشفة أو مجزّأة مثل «أستوديوهات بعلبك»، و«نادي لكل الناس» الذي حاز جزءاً من رصيد السينماتيك الوطني من الأفلام. وقد نجحت سينماتيك بيروت في التعاون مع جهات أخرى من أجل الوصول إلى أرشيفات أخرى وإتاحتها، دون الحاجة إلى امتلاكها، وذلك من خلال مشاريع رقمنة أو فعاليات وعروض مشتركة. وهو نهج يُفترض أن يشكّل مصدر إلهام لمؤسسات أخرى.

إن انتشار الأرشيفات المجزّأة، وتعدّد الأرشيفات وأساليب الأرشفة، فضلاً عن غياب السياسات الأرشيفية أو محدوديتها، وصعوبة الوصول إلى الأرشيفات في لبنان، جميعها مسائل بحثية مثيرة في المستقبل. وبالنظر إلى دراسات لاحقة محتملة، فإن ملفّ الصحافة والتغطية الإعلامية التي راكمتها الجمعية على مدى السنوات قد يمثّل بدوره مادة غنية لمشروع بحثي أو أطروحة جامعية.

هدف هذا البحث الريادي أيضاً إلى تقديم نظرة معمّقة على أرشيف الجمعية المؤسسي، وعلى اللحظة التي اتُّخذ فيها القرار بتأطير هذا الأرشيف، وفتحه أمام الجمهور، وتخصيص مساحة له داخل الجمعية.

وناقش البحث الإمكانات التي يتيحها هذا الأرشيف - كما الأرشيفات المؤسسية بشكل عام - لدراسة السينما وثقافاتها في لبنان والمنطقة، كاشفاً عن تفاصيل متعلّقة بخيارات البرامج، والشراكات، واستمرارية الدعم أو تحوّله، وكذلك التمويل وتغيّر الهوية البصرية وما يحمله ذلك من دلالات على مدى السنوات.

تُظهر الدراسة كيف أثّر اختيار الأرشيفات وتخصيص مساحة لها من خلال مشروع «سينماتيك» في نظرة العاملين في الجمعية إلى طبيعة عملهم وإنتاجهم، وتطرح تساؤلاً حول إمكانية أن يشكّل هذا المسار نموذجاً يُحتذى به من قبل مؤسسات أخرى في التفكير في توثيق أعمالها، وآليات أرشفتها، وسبل إتاحتها للجمهور.

أمّا المنهجية التجريبية التي استُخدمت لتحليل ممارسات الجمعية الأرشيفية وسبل اقتنائها للأرشيف، فقد تكون قابلة للتوسيع مستقبلاً مع إضافة أنواع أخرى من المواد الأرشيفية التي أشار إليها البحث.

ويُظهر تأسيس «سينماتيك بيروت» أنّ تخصيص مساحة فعلية للأرشيف، وتدخّل شخص مكرّس لإدارته، قد أحدثا نقلة داخل الجمعية وأسهما في تطوّر الأرشيف بشكل متواصل. ومع فرز الوثائق وتنظيمها بشكل منهجي، بدأ طاقم العمل في إدراك أهمية هذه الخطوة، بل وأهمية دوره فيها، ما شجّع على المساهمة في الأرشيف قيد البناء من خلال تزويده بمواد من أرشيفه الخاص.

ومن أبرز نتائج هذا البحث رصده درجة لافتة من الاتساق في برامج الجمعية، وكذلك في المبادرات الأساسية التي حافظت عليها على مدى سنوات، وهذا على الرغم من التحديات الداخلية والخارجية المتعددة. أما تغيّب بعض الشعارات عن المنشورات أو هيمنتها، فيعكس فقدان الجمعية استقلاليتها أحياناً ثم استعادتها له، فيما تكشف الشعارات التابعة لسفارات أجنبية عن موقع الدبلوماسية الثقافية، واضطرابها، في هذا المسار.

مع ذلك، تبقى هناك جوانب عديدة لا يمكن استخلاصها من الأرشيف. فرغم أنّ آليات اتخاذ القرار تبدو إلى حدّ ما شفافة، إلا أنّها غير مثالية. كذلك لا تُظهر الوثائق الأثر الذي تركته مبادرات الجمعية الطويلة الأمد على المسارات المهنية لبعض المشاركين، مثل برنامج «مواهب بيروت».

الأكيد أنّ الأرشيف سيستفيد من إدراج عناصر إضافية مثل التقارير السنوية، وأرقام مبيعات التذاكر، والمراسلات مع المانحين والجمهور، واتفاقيات عرض الأفلام، وبطاقات العمل، وأجزاء من المراسلات، لا سيما مع الأمن العام اللبناني فيما يتعلق بتصاريح العروض السينمائية؛ وهي كلها مواد ينبغي التفكير في إضافتها.

ومن أبرز نقاط القوة في الأرشيف احتواؤه على ملفات تُمكّن من تتبّع مسار نشأته، وتضم معلومات عن الفاعلين الأساسيين والمؤثرات والمسار الطويل الذي استغرقه تأسيس مشروع «سينماتيك بيروت». ورغم أنّ هذه المعلومات غير مكتملة، إلا أنّ مجرّد وجودها وإتاحتها يُعدّ أمراً نادراً، وربما فريداً من نوعه في لبنان، وربما في المنطقة أيضاً. ومع ذلك، من الضروري أن تتم هذه الأعمال التوثيقية مستقبلاً باللغة العربية، أو على الأقل بالإنكليزية، ليتسنى لفريق عمل السينماتيك قراءتها وفهمها.

ويكشف الأرشيف أيضاً كيف أثّرت لحظات مفصلية في التاريخ اللبناني - كحرب 2006، وأزمة النفايات، والثورة، وانهيار القطاع المصرفي، وانفجار الرابع من آب - على الجمعية وأعضائها وسير عملها؛ إذ استمرت أحياناً في العمل دون صالة سينما، بينما تمتلك اليوم صالة جديدة ومساحة مخصصة للسينماتيك لا تستطيع افتتاحها. وهذه المساحة، رغم أهميتها، لا توفّر قدرة كافية على تخزين أرشيف إضافي أو استيعاب مجموعات جديدة، ما يستدعي التفكير في وضع سياسة أرشيفية واضحة للسنوات القادمة.

من الأمثلة الباردة التي يمكن أن تعود بالفائدة على أرشيفات أخرى أو مؤسسات تمتلك مجموعات أرشيفية الشراكة بين جمعية متروبوليس وعبّودي أبو جودة. لقد وُلدت أكبر مجموعة من ملصقات السينما العربية من شغف هائل بالسينما وثقافتها، ومن قلق حقيقي تجاه اختفائها السريع. وكما هو الحال غالباً في لبنان، تضطلع مبادرة فردية بدورٍ كان يُفترض أن تنهض به مؤسسة السينما الوطنية. مجموعة أبو جودة للملصقات، القائمة في رأس بيروت على نموذج تجاري، تُعدّ أيضاً أرشيفاً ومركزاً فريداً من نوعه، مفتوحاً أمام الجمهور.

قامت متروبوليس برقمنة أجزاء محدّدة من مجموعته الواسعة - مثل مجلات ودوريات مختارة - لتكون متاحة لاحقاً للاستشارة داخل «سينماتيك بيروت». ويضمن هذا النمط التعاوني وصول جمهور أوسع إلى هذه الأرشيفات، والاستفادة منها. كما أنّ لامركزية مجموعات الأرشيف

تسهم في تقليل المخاطر؛ ففي حال وقوع كارثة أو اندلاع حرب، ودمّرت النسخ الأصلية أو نُهبت في مكان واحد، تبقى النسخ الرقمية متاحة في الموقع الآخر.

وقد حدّدت سينماتيك بيروت تركيزها الزمني في توثيق وحفظ ما أنتج خلال الأربعين عاماً الماضية وحتى اليوم، في محاولة مستمرة لحفظ هذا التراث المعاصر. وبهذا، تسعى جمعية متروبوليس إلى «كتابة الحاضر»، تماماً كما فعل المؤسسون الأوائل لأول سينماتيك في لبنان عام 1959، حين حرصوا على أن يكون هناك أرشيف للمستقبل.

ولم يمضِ سوى أقلّ من شهر على إعلان «وقف إطلاق النار» الإسرائيلي، حتى افتُتح «متروبوليس آرت سينما» الجديد بشاشتَيه ومساحته الخاصة بسينماتيك بيروت، بحضور جماهيري واسع!



الشكل 30. اللوح الأيمن من باب الدخول إلى مساحة سينماتك بيروت الجديدة، وقد كُتب عليه بالعربية، فيما يحمل اللوح الأيسر المفتوح كتابة بالإنكليزية. افتُتحت هذه المساحة في 21 ديسمبر/كانون الأول 2024. الصورة بإذن من سينماتك بيروت.



الشكل 31. تتضمّن المساحة الجديدة مكتبة، وغرفة عرض، والأرشيف المؤسسي.
الصورة بإذن من سينماتك بيروت.



الشكل 32. تُحفَظ أرشيفات الملصقات والأفلام في غرفة منفصلة ضمن السينماتيك.
الصورة بإذن من سينماتك بيروت.



الشكل 33. رفوف ممتلئة بأرشيف بيروت دي سي. الصورة بإذن من سينماتك بيروت.

10. المراجع

Bénard, Marie-Claude. 2018. *La Sortie au Cinéma Palaces et Ciné-Jardins d'Égypte, 1930-1980*. Marseille: Éditions Parenthèses Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme.

Elsaket, Ifdal, Daniel Bilteryst, and Philippe Meers. 2024. *Cinema in the Arab World: New Histories, New Approaches*. London: Bloomsbury.

Derrida, Jacques. 1995. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Fayad, Gaëlle. 2021. *L'économie du cinema libanais: Production et distribution*. Paris: L'Harmattan.

Sadoul, George. 1966. *The Cinema in the Arab Countries*. Beirut: Interarab Centre of Cinema & Television.

Nora, Pierre. 1996. *Realms of Memory: The Construction of the French Past, Volume I: Conflicts and Divisions*. New York: Columbia University Press.

Yaqub, Nadia. 2018. *Palestinian Cinema in The Days of Revolution*. Austin: University of Texas Press.

Au Ciné-club Arabe De Beyrouth: Des Occasions D'entendre Et De Dire. N.d. Cinematheque Beirut.

Von Maltzahn, Nadia. N.d. «Artistic Hubs in and of the Arab Region.» *LAWHA Lebanon's Art World at Home and Abroad*.

https://lawha.hypotheses.org/1775

Partamian, Chantal. 2023. «Les archives ne font pas histoire par elles-mêmes.» *Cahiers d'Aflam* 10: 34-37.

Turquieh, Albert. 1966. «Sa situation est critique: Le Centre du Cinema le dos contre le mur.» *Magazine*. Pages unknown.

المقالات والمواقع الإلكترونية

Abboudi Bou Jaoude. «Abboudi Bou Jaoude Vintage Poster Collection - Our History.» February 9, 2025. https://abboudibj.com

A Club for All. «More About Us.» July 30, 2024.

https://www.nadilekolnas.com/

Aflamuna. «Home - Aflamuna.» September 20, 2024. https://aflamuna.org/

American University of Beirut. «American University of Beirut - AUB.» Accessed June 24, 2024. www.aub.edu.lb

American University of Beirut. «Pierre Sarraf.» Accessed July 29, 2024.

https://libcat.aub.edu.lb/search/?searchtype=X&SORT=D&searcharg=Pierre+Sarraf&searchscope=1

Andersson, Cecilia, and Marwa Arsanios. «The Missing Link.» Ibraaz, June 1, 2011. Accessed October 22, 2020. https://www.ibraaz.org/projects/13

Association Jocelyne Saab. «Biographie-Chronologique.» October 11, 2024.

https://jocelynesaab.org/biographie-chronologique/

Bucher, Nathalie Rosa. «Animating Success.» Executive Magazine, November 8, 2013. Accessed February 9, 2025.

https://www.executive-magazine.com/business-all/society/animation-lebanon-industry

Chmeit, Walid. «Film Schools Have Replaced Ciné-Clubs in Today's Lebanon.» ArteEast, Spring 2008. Accessed June 30, 2024.

http://arteeast.org/quarterly/film-schools-have-replaced-cine-clubs-in-todays-lebanon/

Cimatheque. «About Us.» December 15, 2024. https://cimatheque.org/aboutUs

Cimatheque. «Archive.» July 29, 2024. https://cimatheque.org/archive

Cinémathèque de Tanger. «Cinémathèque de Tanger - Wikipédia.» Accessed June 30, 2024. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cinémathèque_de_Tanger

Cinémathèque française. «La Cinémathèque française.» Accessed February 12, 2025. http://www.cinematheque.fr/

Cinematheque Beirut. «11, Rue Pasteur Cinematheque Beirut.» Accessed July 27, 2024. https://www.cinemathequebeirut.com/cinematheque/film/1392

Cinematheque Beirut. «Au Ciné-Club Arabe de Beyrouth - 'Des Occasions d'Entendre et de Dire' - Cinematheque de Beyrouth.» Accessed July 10, 2024.

https://www.cinemathequebeirut.com/cinematheque/book/78

Cinematheque Beirut. «Beirut.» Accessed July 27, 2024.

https://www.cinemathequebeirut.com/cinematheque/film/760

Cinematheque Beirut. «Ely Dagher.» Accessed February 12, 2025.

https://www.cinemathequebeirut.com/cinematheque/profile/570

Cinematheque Beirut. «My Father Railway Station Cinematheque Beirut.» Accessed July 27, 2024.

https://www.cinemathequebeirut.com/cinematheque/film/1376

Cinematheque Beirut. «Submarine Cinematheque Beirut.» Accessed July 27, 2024. https://www.cinemathequebeirut.com/cinematheque/film/219

CNC. «Amener le Cinéma Français au-Delà du Périphérique Parisien.» CNC, May 28, 2018. Accessed July 29, 2024.

https://www.cnc.fr/cinema/amener-le-cinema-francais-audela-du-peripherique-parisien_460426

D.G. «Rencontre Autour du Thème de la Cinémathèque Nationale au Kulturzentrum : Les Difficultés du 7e Art Libanais.» L'Orient-Le Jour, October 27, 2000. Accessed November 24, 2024.

https://www.lorientlejour.com/article/402655/CINEMA_-_Rencontre_autour_du_theme_de_la_Cinematheque_nationale_au_Kulturzentrum_Les_difficultes_du_7e_art_libanais.html

Denney-Phelps, Nancy. «Beirut Animated 3rd Edition Beirut, Lebanon 1418-June 2013.» Animation World Network, August 6, 2013. Accessed February 9, 2025.

https://www.awn.com/blog/beirut-animated-3rd-edition-beirut-lebanon-14-18-june-2013

Dictionary of Archives Terminology SAA. «Institutional Archives.» Accessed December 14, 2024.

https://dictionary.archivists.org/entry/institutional-archives.html#:~:text=organizational%20record-,institutional%20archives,its%20parent%20institution%20(View%20Citations

Hayek, Ghenwa. «Locating the Lost Archive of Arab Cinema.» Regards, no. 26 (October 2021): 15-19.

https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/660

Holy Spirit University of Kaslik. «Archival Collections Baalbek Studio.» Accessed June 30, 2024.

https://www.usek.edu.lb/phoenix/archival-collections/baalbek-studio

Haugbolle, Sune. «Archival Activists and the Hybrid Archives of the Arab Left.» The Arab Archive: Mediated Memories and Digital Flows, 2020. Accessed November 14, 2024.

https://networkcultures.org/wp-content/uploads/2020/04/TheArabArchive.pdf

Indiana Historical Society. «Starting an Institutional Archive.» August 3, 2018. Accessed December 15, 2024.

https://indianahistory.org/wp-content/uploads/2018.08-Institutional-Archives.pdf

International Federation of Film Archives (FIAF). «2019 FIAF Symposium.» July 24, 2024.

https://www.fiafnet.org/pages/Events/2019-Lausanne-Symposium-Session5.html

International Federation of Film Archives (FIAF). «Metropolis Art Cinema Cinematheque Beirut. The Multiple Lives of Archival Images. A Symposium on Archival Practices.» July 24, 2024.

https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/2023/02/MLI_digital_booklet.pdf

Italia Film International. «Italia Film.» Accessed February 12, 2025.

https://www.italiafilm.com.lb/about-us.php

Ishbilia Theatre. Facebook post, March 21, 2022. Accessed November 23, 2024. https://www.facebook.com/IshbiliaTheatre/posts/5085335768229754/

K.M. «The Palestinian Museum Has a New Director-General.» Wafa Palestine News & Info Agency. October 3, 2023. Accessed February 9, 2025.

https://english.wafa.ps/Pages/Details/137902

Khalaf, Colette. «A Cannes, l'immense chantier du cinema libanais.» L'Orient-Le Jour. May 19, 2015. Accessed July 24, 2024.

https://www.lorientlejour.com/article/925640/a-cannes-limmense-chantier-du-cinema-libanais.html

King's College Cambridge. «Glossary.» No date. Accessed February 9, 2025.

https://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/introduction-to-archives/glossary#preservation

McKelvey, Robert. «Beirut's Metropolis Cinema to Return Amid Israel-Lebanon Ceasefire.» The National. December 20, 2024. Accessed January 9, 2025.

https://www.thenationalnews.com/arts-culture/2024/12/20/beiruts-metropolis-cinema-to-return-amid-israel-lebanon-ceasefire/

mec film. «Erased, Ascent of the Invisible: mec film.» Accessed December 14, 2024. https://mecfilm.com/index.php?id=3565

Merhej, Karim. «Intra Investment Company: The «Lebanese State's Best Kept Secret».» The Public Source. May 25, 2022. Accessed November 5, 2024.

https://thepublicsource.org/intra-investment-company-best-kept-secret

Metropolis Cinema. «About Metropolis.» January 9, 2025.

https://metropoliscinema.net/page/about/

Metropolis Cinema. «Beirut Locarno Academy.» Accessed February 11, 2025. https://metropoliscinema.net/page/locarnoacademy/

Metropolis Cinema. «Cinema on the Road.» Accessed February 11, 2025. https://www.metropoliscinema.net/page/cinemaontheroad/

Metropolis Cinema. «Écrans du Réel.» Accessed February 10, 2025. https://www.metropoliscinema.net/page/ecransDuReel/

Metropolis Cinema. «European Film Festival.» Accessed February 11, 2025. https://www.metropoliscinema.net/page/europeanFilm/

Metropolis Cinema. «Event Schedule Metropolis.» July 24, 2024. https://metropoliscinema.net/eventSchedule/116/Cinema+in+the+Arab+World%2C+New+Histories%2C+New+Approaches

Metropolis Cinema. «Metropolis Youth Festival.» Accessed February 12, 2025. https://www.metropoliscinema.net/page/metropolisyouthfilm/

Metropolis Cinema. «Semaine de la Critique.» Accessed February 11, 2025. https://www.metropoliscinema.net/page/SemaineDeLaCritique/

Metropolis Cinema. «Tous au cinema ! Metropolis.» Accessed July 29, 2024. https://www.metropoliscinema.net/page/tousaucinema/#:~:text=Inspiré%20de%20l'opération%20

Metropolis Cinema. «Video Archives.» Accessed November 23, 2024. https://metropoliscinema.net/page/videoarchives/

Ministère de la Culture. «Mission des Services Administratifs et Professionnels.» July 24, 2024. https://web.archive.org/web/20120405172846/http://www.culture.gov.lb/ministere/?sect=5&subsect=1&subsubsect=2&subsubsubsect=1

Modern Heritage Observatory (MoHO). Accessed February 9, 2025. https://www.facebook.com/ModernHeritageObservatory/

Museo Nazionale del Cinema Torino. «Museo Nazionale del Cinema.» Accessed February 12, 2025. http://www.museocinema.it/en

Né à Beyrouth. «About - né à Beyrouth.» August 1, 2024.

https://neabeyrouth.org/about/

Network of Arab Alternative Screens. «NAAS Network Homepage.» Accessed June 30, 2024. https://www.naasnetwork.org/

OLJ. «Beyrouth s'anime… en dépit de tout.» L'Orient Le-Jour. June 13, 2013. Accessed February 9, 2025.

https://www.lorientlejour.com/article/818939/beyrouth-sanime-en-depit-de-tout.html

Palestine Cinema. «The Kingdom of Women.» Accessed December 16, 2024.

https://palestinecinema.com/movies/the-kingdom-of-women

Public Interlibrary Online Technology. «Arab Image Foundation.» Accessed February 11, 2025.

https://www.pilotlibraries.org/Opac/frm247DynamicContentShow.aspx?UniqueID=AIFCONTENTBETA&&libValue=ARAB%20IMAGE%20FOUNDATION

Said, Edward. «In Memory of Tahia: Tahia Carioca.» London Review of Books. October 28, 1999. Accessed July 30, 2024.

https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n21/edward-said/in-memory-of-tahia

Schwartz, Joan M., and Terry Cook. «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory.» Archives and Museum Informatics 2, no. 12-19-1 :(2002).

https://www.researchgate.net/publication/314677622_Archives_records_and_power_The_making_of_modern_memory

Public Interlibrary Online Technology. «Cinematheque Beirut.» Accessed December 16, 2024.

https://www.pilotlibraries.org/Opac/frm247DynamicContentShow.aspx?UniqueId=CINEMATHEQUECONTENTBETA&&libValue=CINEMATHEQUE%20BEIRUT

Public Interlibrary Online Technology. «Dawawine.» Accessed July 26, 2024.

https://www.pilotlibraries.org/Opac/frm247DynamicContentShow.aspx?UniqueID=DAWAWINECONTENTBETA&&libValue=DAWAWINE

Public Interlibrary Online Technology. «Sursock Museum.» Accessed December 16, 2024.

https://www.pilotlibraries.org/Opac/frm247DynamicContentShow.aspx?UniqueId=SURSOCKCONTENTBETA&&libValue=SURSOCK%20MUSEUM

Termignon, Marie. 2016. «Créer un lieu de conservation d'Archives Cinématographiques au Moyen-Orient Etude de cas : Projet de Cinématheque au Liban.» Master Gestion de patrimoines audiovisuels, Institut National de l'Audiovisuel

Torino Film Lab. «Rémi Bonhomme.» Accessed July 27, 2024.

https://www.torinofilmlab.it/people/653742/Rémi-Bonhomme

UMAM Documentation & Research. «Umambiblio Digitized Films: Les Actualités Libanaises.» January 31, 2025.

https://umambiblio.org/EN/digitizedfilms/

Unifrance. «Frédéric Papon - Unifrance.» Accessed July 30, 2024.

https://en.unifrance.org/directories/person/315484/frederic-papon

Wekalet Behna Alexandria. https://www.facebook.com/behna.elwekalah/

Wikipédia. «Culturesfrance.» Accessed July 27, 2024.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Culturesfrance

Zico House. «Archive - Zico House.» August 1, 2024.

https://zicohouse-beirut.com/Archive/