

إتجاهات
Ettijahat
ثقافة مستقلة
Independent Culture

(4)

المكتبات والمسرح والموسيقى في سوريا الحرب والمنفى

جواد الحبّال | هاني الطلفاح | يارا سعيد

تقديم: حنان قصاب حسن

أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة
الدورة التاسعة | 2023 - 2025

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع





المكتبات والمسرح والموسيقى في سوريا الحرب والمنفى

جواد الحبال | هاني الطلفاح | يارا سعيد

تقديم: حنان قصاب حسن

أبحاث: لتعميق ثقافة المعرفة

الدورة التاسعة | 2023 - 2025

صورة الغلاف: تصوير: *ناتالي روزا بوخير – سينماتك بيروت*.

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

التكنولوجيا والتّقنيات في العروض المسرحيّة التي تروي الحكايةَ السّوريّةَ في المِهجر

البحث الثاني 107

المكتبة في الحرب، تحوّلات المكتبة في سوريا

البحث الثالث 187

تحدّيات الموسيقيَّات السُّوريَّات المعاصرات في سوريا والشَّتات

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

التكنولوجيا والتّقنيات في العروض المسرحيّة التي تروي الحكايةَ السّوريّةَ في المِهجر





التكنولوجيا والتّقنيات في العروض المسرحيّة التي تروي الحكايةَ السّوريّةَ في المِهجر

ورقةٌ بحثيّةٌ تسبرُ التكنولوجيا وتقنياتِ استخدامها المسرحيّة في عروض «ما عم اتذكّر» و«هناك في الأعلى»

الباحثة: جواد الحبّال

إشراف: سيمون دوبوا

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.

التكنولوجيا والتّقنيات في العروض المسرحيّة التي تروي الحكايةَ السّوريّةَ في المِهجر

ورقةٌ بحثيّةٌ تسبرُ التكنولوجيا وتقنياتِ استخدامها المسرحيّة في عروض «ما عم اتذكَّر» و«هناك في الأعلى»

الباحثة: جواد الحبّال

إشراف: سيمون دوبوا

فهرس المحتويات

1. المقدمة 21

1.1 - منهجيّة البحث 25

2. التقنيات في سوريا والمعهد العالي للفنون المسرحيّة 27

1.2 - المسرح الوثائقيّ 30

2.2 - بطاقة المواصفات التقنية أو الفيش التقنيّ (Fiche technique) 33

1.2.2- الفيش التقني الخاص بالعروض 34

2.2.2 - الفيش التّقنيّ لأمكنة العرض 36

3.2.2 - ملف الإنتاج 36

3.2 - التّرجمة 38

4.2 - أجهزة الإسقاط وكاميرا الفيديو المباشر 43

5.2 - الصوت 46

6.2 - الإضاءة 50

3. ما عم اتذكر (Je ne m'en souviens plus)، 2014، فرنسا 53

1.3- السينوغرافيا 56

2.3- تسلسل أحداث وإشارات/تدخّلات (Cues) العرض 59

3.3- ملخّص التدخّلات والتقنيّات 70

4. هناك في الأعلى (Up There)، 2022، ألمانيا 75
1.4- السينوغرافيا 77
2.4- تسلسل أحداث وإشارات /تدخلات العرض (Cues) 78
3.4- ملخّص التدخّلات والتّقنيات 91
5. الخاتمة 97
6. المصادر والمراجع 103

أودُّ أن أشكر كلّ من ساهم في إنجاز هذا البحث، وأخصّ بالذكر المشرف سيمون دوبوا على مواكبة البحث وتطويره، والسينوغراف بيسان الشريف، والمخرج وائل علي، والمخرج وائل قدّور، والمؤلّف الموسيقيّ خالد بركة على قبولهم المشاركة في البحث وإجراء المقابلات، وتوفير الموادّ اللازمة للقيام به. بالإضافة إلى لجنة التّحكيم الخاصّة بمؤسّسة اتجاهات التي قدّمت التّوصيات. كما أشكر الباحثة روان التكريتيّ على المراجعة العامّة للبحث والتّقويم.

1. المقدمة

وجد المسرح السوريّ ومعظم مشتغليه أنفسهم خارج حدودهم الجغرافيّة مرّة أخرى، بعد التهجير الأوّل الذي لحق به وبمؤسّسِه أبي خليل القباني[1] وبمشتغليه كلِّهم؛ أيّ فرقته المسرحية. وإذا كان القباني قد اختار مصر لاستكمال صنعته بعد أن أوقِفَ عن العمل وهُدّد بحرق مسرحه في دمشق، فإنَّ المسرحيينَ المعاصرينَ تباينت مصائرهم ومصائرُ جمهورهم ومواطنيهم وتفرّقوا في أمصار الأرض بعد تهديدٍ واعتقالٍ وقتلٍ وقصفٍ وتهجيرٍ وحرقٍ فعليٍّ لبلدهم، ومجازيٍّ لمسرحهم بمنع عروضهم المسرحيّة.

عبر تاريخه، لعب المسرح في سوريا أدواراً سياسيةً واجتماعيةً وثقافيةً متباينة، واتصل بالناس وانفصل عنهم بقدر ما كان يلبّي حاجاتهم الثقافية وتطلّعاتهم. فوقف في وجه السلطات السياسيّة والدّينيّة عند نشأته على يد القباني في العام 1871، ومن ثمّ اتّسم بالثوريّة في مرحلة الثّورة العربيّة الكبرى 1916، والحماسيّة في مرحلة الثّورة السّوريّة الكبرى 1925. ثمّ طرأت عليه تغييرات في فترة ما بين الحربينِ الكبيرتينِ، والحرب الباردة فيما بعد، فقَدّم المسرح إنتاجات تنويريّة وتثقيفيّة وتعليمية وفنيّة وترفيهيّة، وتفاعل مع الأحداث المحيطة بالمنطقة من نكبات ونكسات، وتلك الأحداث الداخلية التي عصفت بالبلاد. حتى أتى انقلاب البعث على الحكم في العام 1963، فانتهى الأمر بالمسرح تدريجيّاً مسرحاً مروَّضاً ضمن منظومة حكم شمولي حاولت تطويعه مراراً بأيديولوجيا مفردة وتطويقه برقابة خانقة، انفلت منها بضع تجارب هنا واتجاهات مسرحية هناك، كابدت في تحسين شروطه وتوسيع هوامشه الرّقابيّة. إلّا أنّه فقدَ زخمه وثِقله وتأثيره مثلما حدث مع عددٍ من الفنونِ والتيارات والاتجاهات الفكرية والأحزاب والنقابات

(1) أحمد أبو خليل بن محمد آغا بن حسين آغا آقبيق (1842-1903).

والمؤسسات الرسمية وغير الرسميّة، وتضاءل تأثيرها في ظلّ القمع المطلق وحكم الرجل الواحد. إلى أن تعرّض المسرح في سوريا إلى الهزّة الأكبر في تاريخه المعاصر عند اندلاع الثورة السورية في العام 2011، حيث شارك عشرات الفنّانين والمسرحيين السّوريين في الاحتجاجات الشّعبيّة، ووقّع المئات منهم عرائض وبيانات تضامنيّة[1] ومنها «بيان من أجل أطفال درعا» الذي صدر عقب حصار الأمن السوري لمحافظة درعا ومنعه دخول المواد الغذائية والطبيّة لأيّام في 2011. وبيانات وعرائض أخرى تدعوا إلى إطلاق سراح المعتقلين، فتعرّضوا مثل مواطنيهم للقتل، أو الاعتقال، أو الاحتجاز، أو التهديدات المباشرة. وتوسّع الصراع حيث أصرّوا على تقديم عروضٍ مسرحيّة تشرح وجهة نظرهم فيما يحدث أمام أعينهم، إلّا أنّ هذه التجارب إمّا مُنِعت من العرض أو قُيّدت واقتصر تقديمها على عشرات الأشخاص.[2]

تعامل المسرحيون مع فنّ المسرح بشكل جديد بعد الثورة، حيث إنّ «الواقع غيّر المسرح»[3]. وفي مهجرهم القسري أو شبه القسريّ أو الطوعي تعاملوا بشكل مختلف مع جدليّة المثقّف والسّلطة، وتخلّصوا من صراع الرّقابة وهوامش الحريّة، فتوجّهوا مباشرة لمعالجة الواقع وظروفه دون مواربة. فظهرت عروض مسرحيةٌ نشاطيّة / ناشطيّة أو إغاثيّة، تركّزت في البلدان المحاذية حيث ارتفعت أعداد المُهجّرين، كلبنان والأردن وتركيا. وقُدّمت قراءات وعروض مسرحيّة طارئة وأخرى تسجيليّة أو توثيقيّة أو وثائقيّة واكبت الحدث السياسيّ والحاجة إلى التفاعل معه. وامتدّ الاشتغال على هذه العروض عبر السنوات التي تلت العام 2011 حتى أواسط العام 2014. وضمّت بعض التجارب جمهور اللاجئين أنفسهم بين ممثّلين ومؤدّين وتقنيين وجمهورٍ مُحتمل، وقُدِّمت في أماكن غير اعتياديّة كالمخيّمات ومراكز الاستشفاء والمراكز الخاصّة والمدرّجات التّاريخيّة.

---

(1) نداءات برفع الحصار عن درعا والسلطات السورية تعتقل المئات. WD، 2011/05/01.

(2) منعت وزارة الداخلية التجمعات أيّاً كان نوعها لأكثر من 7 أشخاص في العام 2011، امتداداً لقانون الطوارئ الذي كان ما زال نافذاً. وتوقفت بروفات العروض المسرحيّة كغيرها من الأحداث الثقافية. ومنعت لجان الرقابة المسرحية والسياسية عدداً من العروض المسرحية ما بين 2011 و2103، لفنّانين تعاطفوا أو شاركوا في الثورة السورية. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، مونودراما «أحبّها»، تأليف فرحان بلبل، وتمثيل عبد الرحمن أبو القاسم، وإخراج نوّار بلبل. إنتاج عام 2012.

(3) قصّاب حسن، حنان. في حوار عبر الإنترنت بعنوان: من الشّارع إلى المسرح ومن المسرح إلى الشارع – ممارسات المسرح السوري منذ العام 2011، لمنظمة «coculture». 2021/04/02.

لكن كلّ شيء تغيّر مجدّداً منتصفَ العام 2014، مع اتّساع رقعة القصف الحربيّ في سوريا واشتداد حدّة موجة اللّجوء إلى أوروبا حيث وصل السّوريونَ، ومن بينهم الفنّانون، والمسرحيّون، والتقنيّون. وبعد أن مرّوا بمراحل تعلّم لغات بلدان اللجوء والتأقلم فيها وانتهاء انتظارهم لأوراقهم الإداريّة، استقرّ الفنانون نسبياً وأخذوا مسافة بسيطة من الحدث، تمكّنوا من خلالها معالجةَ مواضيعهم بشكل جديد. فبدأت عروض مسرحية أكثر استقراراً بالظهور، بدعمٍ من المؤسسات الثقافيّة المختلفة بغرض «دمج الفنانيّن/ات بالمجتمعات الجديدة»[1] وكانت موضوعاتها تحوم حول ماهيّتهم. «بسبب حاجة الجمهور (...) للتعرّف وسماع ورؤية من يكون هذا القادم الجديد.»[2] وماذا حدث؟ «كان هدف أغلبِ المسرحيينَ في الخارج، بداية الأمر، استخدام الفنّ شهادةً وتعريفاً للجمهور الغربيّ «الآخر» بالواقع السّوريّ»[3]. ثم بدؤوا بتقديم عروضٍ تحتوي قراءاتٍ جديدةً جريئةً ورؤى تحليليّة ونقديّة للواقع الجديد والصّراعات السّياسيّة والاجتماعيّة، ودراماتورجيا أكثر تعمّقاً للحظة التحوّل التّاريخيّة تلك، كلٌّ من منظوره. ولكن ما جمع بينهم أنّ كلّ شيء كان قد اختلف عندما أنتجوا هذه العروض في أوروبا.

ظهر الاختلاف في ديناميات إنتاج العمل المسرحي وطبيعته برمّتها، حيث «بدأ المسرحيون في الخارج بالتعرّف إلى طرائق إنتاجٍ وأساليب غير معتادين عليها في الإنتاج المسرحي»[4]. بدايةً من طرائق إنشاء الفرق المسرحيّة والكيانات والمراكز الثقافيّة والشركات الفنيّة وطرائق الإنتاج فيها والشراكات وسُبُلها، إلى جهات الدّعم والإنتاج الحكوميّة وشبه الحكومية والأهليّة والخاصّة والمنتجين المشاركين والمموّلين وتنوّع مصادرها، إلى المسارح والمهرجانات والصّالات ودور العرض وتعدّدها، لنصلَ إلى تقنياتِ التّمثيل والكتابة والإخراج وتباينها، وإلى طريقة معالجة النّصوص الدّراماتورجيّة وموالفتها، وإلى موضوعات العروض وأشكالها وثيماتها، وإلى الأجهزة والتقنيات المسرحيّة وبروتوكولات الاتصال واستخداماتها، إلى جمهورها المستهدف أو غير المستهدف ولغاته، ولغاتِ العروض المسرحيّة بين الفصحى والعاميّة. ما فتح الباب مشرّعاً على أسئلة جديدة لا تنتهي طرأت على المسرحيين وساءلتهم وشغلتهم.

---

(1) الفرزلي، وديعة، صناعة المسرح: المشي على الحبل، مقال في موقع حكاية ما انحكت. 2021/06/14.

(2) المصدر ذاته.

(3) الشريف، بيسان، التجربة المسرحيّة السوريّة الناشئة في أوروبا، مقال في موقع حكاية ما انحكت. 2024/06/07.

(4) الشريف، بيسان، المصدر السابق.

«وجد المسرحيون السّوريونَ أنفسَهم في استقبالٍ حارٍّ من المسرحيينَ الأوروبيينَ، الذين استقبلوهم في المسارح، وساعدوهم على أن يتأقلموا، حيث لم يكن التأقلم سهلاً، (...) لكن مع هذا، كان هناك سخاءٌ كبير من قبل المموّلين والمانحين ومديري المهرجانات ومديري دور الثقافة، لاحتواء المسرحيين السوريين. وهذا كان سلاحاً ذا حدّين؛ من جهة سمح لهم بأن يعملوا، لكن من جهة ثانية، فُرضت عليهم موضوعات، كان من الممكن ألّا يشتغلوها.»[1]

وفي حين أنّ عدداً من الأبحاث قُدّمت حول ماهيّة العروض التي تتناول الحكاية السّوريّة في المهجر، مع صعوبة الإحاطة بكلّ ما قُدِّم خارج الحدود في فترة ما بعد الثورة، وجدتُ أنّ ما بقي بعيداً عن ضوء هذه الأبحاث هو الجانب التقنيّ للعروض. إن كان على صعيد مواكبة التغيرات الجديدة أو اختلاف شروط الإنتاج المسرحي. ووجدتُ أنّ إشكاليات البحث تتّجه شيئاً فشيئاً نحو بروتوكولات الاتصال التقنية أو الأوراق التقنية للعرض المسرحي، ومنها الفيش التقني أو بطاقة العرض؛ لأنها من الأمور التي يتّفق جميع المبحوثين على أنّها لم تكن موجودة أو مستخدمة في أيٍّ من مراحل الإنتاج المسرحيّ في سوريا. حيث أردتُ أن أعاينَ أثرَ مواكبة هذا التّغيير في شروط الإنتاج المسرحيّ وظروفه على الصّعيد التّقنيّ، من خلال الجواب على سؤال: **ما الفيش التّقنيّ؟ وكيف تعامل المسرحيّونَ والتّقنيون مع هذا المتغيّر؟**

لهذا الفيش أهميّة في ضمان سيرورة العرض المسرحيّ، وهو الخريطة التي تُبيّن لوازم العرض المسرحيّ من موارد بشريّة وأجهزة وتقنيات، وتضمن السّلامة والحقوق والمسؤوليّات، وتكفل سير الخطّة التقنية والعرض المسرحيّ. ولما لها من تأثير على برمجة العروض المسرحيّة في المسارح والصّالات ودُور العرض والمهرجانات أتى السؤال: هل أثّرت البطاقات التقنية في برمجة العروض المسرحيّة التي تروي الحكاية السّوريّة على خشبات المسارح الأوروبيّة؟ كما أنّ البحث هو محاولة سبر للأجهزة والتكنولوجيا والتقنيات المسرحيّة التي استُخدمت في العروض التي تروي الحكاية السوريّة في أوروبا، وأصبح سؤال البحث الأساس: **ما التكنولوجيا والتقنيات المسرحيّة التي رَوَت الحكاية السّوريّة في المهجر؟**

اخترتُ ثمانية عروضٍ مسرحيّة تروي الحكاية السّوريّة أُنتِجَت أو قُدِّمت في فرنسا، تنوّعت فيها أشكال المسرح المُقدَّمة من وثائقيٍّ وتسجيليٍّ ودراميٍّ أو تجمع بين نوعينِ مسرحيين.

(1) قصاب حسن، حنان، المصدر السابق.

وكان غنيّاً ملاحظة اختلاف وجهات النّظر إلى الحكاية باختلاف تجارب وجنسيات مخرجيها أو مؤلّفيها أو التقنيين فيها. فقد اخترت عروضاً كنت قد شاهدتها أو اطّلعت على تسجيلات لها أو عملت فيها، منها «بينما كنت أنتظر» لعمر أبو سعدة، و«الأرض تثور» (*La terre se révolt*) للإسبانية سارة لوركا، و«عبور» (*Traverses*) للألمانية ليلى ربيع، و«مساواة» (*Egalité*) لنوّار بلبل، و«وقائع مدينة لا نعرفها» (*Chroniques d'une ville on croit connaitre*) و«هناك في الأعلى» (*Up there*) لمحمد آل رشي ووائل قدّور، و«ما عم اتذكّر» (*Je ne m'en souviens plus*) و«تحت سماء واطئة» (*Sous un ciel bas*) لوائل علي. لكن بقي الاختيار على عرضينِ من أصل ثمانية؛ لأنّهما كانا بمثابة دراسة حالة كافية بذاتها.

1.1- منهجيّة البحث

يعتمد البحث منهجيّةً وصفيّةً تحليليّةً وسيميولوجيّةً. فيتناول دراسة حالة لعرضين مسرحيينِ يعالجان الحكاية السوريّة في المهجر، وقد أُنتجَا في أوروبا في مرحلة ما بعد انطلاق الثورة السّوريّة. ويَعرض بالتفصيل للوائح التدخّلات التقنية (Cues) الخاصّة بالعرضين، ويحلّل أهمّ مواضعها، ويطابقها مع التسجيلات المرئيّة للعرضين والبطاقة التقنية لهما. ويردف التحليل بمقابلات مع الخبراء من صانعي هذين العرضين (سينوغراف، كاتب ومخرج للعرض الأوّل، كاتب ومخرج للعرض الثاني، ومؤلّف موسيقيّ وتقني صوت). ويستفيد البحث من مراجع ونظريّات مسرحيّة بما يتعلق بالسيميولوجيا، ومسرحية وسينمائيّة بما يتعلّق بالصوت والصّورة، ثمّ يعرّج على البطاقات التقنية القياسيّة للعروض الحيّة لاستخلاص بعض النّقاط بما يخصّ التّقنيات، ويسبر الأجهزة والتكنولوجيا المسرحيّة وتقنيات استخدامها لرواية الحكاية السّوريّة في المِهجر.

قد يبدو من المصادفة الغريبة اختيار عرضينِ كدراسة حالة يتكلّمان في مضمونهما الأساسي عن السجن، إلّا أنّ عدداً لا بأس به من العروض التي تروي الحكاية السّوريّة في المهجر تتضمّن ثيمةَ السّجن أو تَذْكرها بشكلٍ أو بآخر. وهناك أسبابٌ كثيرةٌ قد نسوقها لتكونَ السّببَ وراء ذلك. منها ما هو واضح، كامتلاء معتقلات النّظام السّوريّ وسجونه بالمعتقلين على مدى عقود منذ استيلائه على الحكم وحتى اليوم، مروراً بأحداث مفصليّة كثيرة كالثمانينيّات والتسعينيّات ومرحلة ربيع دمشق، وما تلاها، ومن ثم انطلاق الثورة السورية وما صاحبها من حملات اعتقال

واسعة وعشوائية، وتسريبات (قيصر) الصّور التي وثّقت مصرعَ أحد عشر ألف شخص في سجون النّظام السوري ما بين 2011 و2013. ومنها ما هو متّصل بحياة السوريين ذاتها، حيث «تعكس سرديّات السّجون حياتنا اليومية.»[1]

ولكنّ اختيار هذين العرضين أتى من معاييرَ أخرى محدّدة:

المعيار الأوّل هو أنّ العرضين أُنتِجَا في أوروبا في مرحلة ما بعد اندلاع الثورة السّوريّة؛ فالأوّل «ما عم اتذكر» لوائل علي، أنتج في مدينة ليون الفرنسيّة، والثاني «هناك في الأعلى» لمحمّد آل رشي ووائل قدّور، أنتجَ في مدينة مولهايم الألمانية، وهذا يتوافق مع سؤال البحث.

والمعيار الثّاني هو وجود فارقٍ زمنيٍ بينهما؛ فالأوّل قُدِّم في العام 2014 أمّا الثاني فبعده بثماني سنواتٍ في العام 2022. وبالتالي عاين الإنتاجانِ بروتوكولات الإنتاج الجديدة بطرائق وشروطٍ وأزمنةٍ مختلفة.

والمعيار الثّالث هو تنوّع وسائط العرض؛ فالعرضان يحتويان تنوّعاً على الصعيد التقنيّ من أجهزةٍ ووسائط عرض وتقنيات مسرحيّة مستخدمة بما فيها الترجمة الفوريّة والأرشيف، واستخداماً جديداً للأجهزة والمعدّات التكنولوجية بما يتعلق بأجهزة الإسقاط وبالصوت والإضاءة.

بالإضافة إلى أنّ هناك ملفاً خاصّاً لكلا العرضينِ، وبطاقات تقنيّة خاصّة كنت حصلت عليها بعد طلبها من فريق العمل، بالإضافة إلى وجود نسخةٍ مصوّرةٍ عن العرضين.

وقد استخدمتُ الأداةَ البحثيّة النّوعيّة من خلال إجراء أربع مقابلات مع أعضاء فريق عمل العرضينِ، وهم:

مقابلة خاصّة مع السينوغراف بيسان الشريف في 2024/05/09.

مقابلة خاصة مع المؤلِّف الموسيقي خالد قربة في 2024/06/24.

مقابلة خاصة مع الكاتب والمخرج وائل قدّور في 2024/07/05، و 2024/07/08.

مقابلة خاصة عبر (Zoom) مع الكاتب والمخرج وائل علي في 2024/07/30.

وقد أُجريتْ المقابلات ما بين أيّار وتموز من العام 2024 في كلٍّ من باريس وبرلين وعبر المقابلات الافتراضيّة بين ليون وأثينا.

---

(1) ممدوح عدوان موجّهاً كلامه لمريام كوك في كتابها سوريا الأخرى، صناعة الفنّ المعارض. ص 24.

2. التقنيات في سوريا
والمعهد العالي للفنون المسرحيّة

بالنّظرِ إلى الماضي القريب، يمكننا ملاحظة الدّور المتأخّر للتكنولوجيا والتقنيات في المسرح في سوريا من خلال عدة نقاط رئيسة يمكن أن تعطينا فكرةً غير وافية، ولكن لها دلالات قد تكون كافيةً لتكوين فهم مبسّط عنها.

أولى هذه النقاط، تأخُّر استحداث قسم «التقنيات المسرحية» لمدة واحد وثلاثين عاماً في المعهد العالي للفنون المسرحية عن تاريخ تأسيسه في العام 1976، حيث افتُتحَ القسم في العام 2007. ولم يُفتَح باب التقديم على مسابقة القبول في العام التالي لفتح القسم في 2008، قبل أن يُفتتح قسمٌ آخر باسم «تكنولوجيا المسرح» في العام 2009.[1] والمعهد العالي للفنون المسرحيّة هو المؤسسة الرّسميّة الوحيدة التي تخرّج المشتغلين في التلفزيون والمسرح، وقد اتّخذ عند افتتاحه مكاناً في دُمّر في دمشق، قبل أن يُنقل في أوائل التسعينيّات إلى مجمع يضمّ المعهد العالي للموسيقا ودار الأسد للثقافة والفنون، وهذا المجمع يقع بدوره في ساحة الأمويين التي تضمّ الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون ومكتبة الأسد ومبنى الأركان العامّة وغيرها من المباني التي تشير إلى مركزيّة الدّولة المفرطة، وحشو كلّ العناوين باسم الأسد، ودلالة على محاولات الإبقاء على الإنتاج الفنيّ المسرحيّ والموسيقيّ تحت سيطرة هذه المركزيّة وهذا الحشو.

ثانيها يتعلّق بمناهج قسم التّمثيل ومدى حضور التقنيات فيها، ويذكر جمال سليمان في شهادته عن المعهد العالي للفنون المسرحيّة أنّ المنهاج عند افتتاح المعهد في عام 1976 ضمَّ إضافة إلى مادة التمثيل «مواد عمليّة ونظريّة أخرى، وهي الحركة المسرحيّة والرّقص والإلقاء

(1) انظر مقال «إضاءة على تكنولوجيا المسرح، م. ضياء عمايري، شرفات الشام العدد 73، آذار 2010».

واللّغة العربيّة وتاريخ المسرح وتاريخ الفن والتذوّق الموسيقيّ وعلم النّفس والاجتماع واللّغة الإنكليزيّة»[1]. أي؛ لا وجود للتقنيات مطلقاً أو للإضاءة التي ستضاف لاحقاً إلى منهج قسمَي التمثيل والنّقد.

في قسم الدّراسات المسرحيّة لم يكن هناك سوى مادة واحدة تختصّ بالتقنيات هي مادّة الإضاءة المسرحيّة في السّنة الرّابعة والمادّة الثّانية تعرّج عليها ضمن مراحل تحضير العرض المسرحيّ، وهي مادة المختبر المسرحي التي يتم فيها بناء عروض قصيرة من ألفِها إلى يائها مروراً باستخدام بعض التقنيات المسرحيّة. كما يروي وائل علي في مقابلة خاصّة: «كانت الفكرة للمعهد إنو يوفّر تدريباً (Formation) متكاملاً وعريضاً جداً للطلاب، نظرياً وغير نظري.. هذا النقاش كان موجوداً في المعهد، ما الكفاءات التي على قسم الدراسات أن يخرّجها بالضبط؟ (...) على مستوى التقنيات كانوا يجرّبون دائماً أن يقوموا بتحسينات على البرنامج، وأن يحاولوا الاتجاه بقسم الدراسات لأن يكون عمليّاً أكثر لا أن يكون نظريّاً فقط، وهو ما كان من الصّعب تحقيقه، لأسباب موضوعيّة.»[2]

يُجمع خريجَا المعهد وائل علي ووائل قدور في المقابلات التي أجريتها معهما على وجود مادّة وحيدة هي مادّة الإضاءة المسرحيّة في السّنة الرّابعة من منهاج المعهد العالي للفنون المسرحيّة لقسم النقد. ولا يوجد تأهيل حقيقيّ في مجال التقنيات لما قبل افتتاح الأقسام التقنية. «أنا ابن قسم الدّراسات.. وحضور التقنيات كإعداد أكاديميّ هو حضور خجول جداً.»[3]

«أمّا في قسم التقنيات المسرحيّة لاحقاً، فالطلاب كانوا يذهبون ويعملون في مسارح المعهد أو مسارح مديرية المسارح، ويتعلّمون من التجربة العمليّة، أو يسافرون في بعثات خارجيّة لمدة 3 أو 6 أشهر في فرنسا أو غيرها.»[4]

ويعبّر سليمان عن موقفه عند اتخاذ القرار بافتتاح قسم النقد بالقول: «في حين أنّ الحركة الفنيّة السّوريّة عموماً، والمسرحيّة خصوصاً، كانت تحتاج إلى مزيد من المخرجينَ المسرحيّينَ،

---

(1) سليمان، جمال. شهادة حول المعهد العالي للفنون المسرحية، مجلة قلمون، العدد السابع عشر- تشرين الأول/ أكتوبر 2021. ص 49

(2) علي، وائل، مقابلة شخصية عبر زووم في 2024/07/30.

(3) قدّور، وائل، مقابلة خاصة في 2024/07/05.

(4) علي، وائل، المصدر السابق.

ومزيد من الاختصاصيينَ التقنيينَ في فروعٍ أخرى مثل الماكياج والسينوغرافيا والصوتيات وتصميم الإنتاج وإدارته، افتُتح قسم للنّقد المسرحيّ (...) وهكذا بدأ المعهد ينتج سنوياً نحو عشرة إلى خمسة عشر ممثلاً، مقابل خمسة عشر إلى عشرينَ ناقداً في السنة.»[1]

وفيما يتعلّق ببروتوكولات الاتصال القياسيّة، فقد ذكر جميعُ المبحوثين والعاملين في المسرح الذين أجريتُ مقابلات معهم أنّه لم يكن هناك ذكرٌ لكلمة الفيش التقنيّ أو بطاقة العروض المسرحية إن كان في المعهد العالي للفنون المسرحية أو في مسارح سوريا المختلفة كافة، عدا عن شبهة وجوده في مسرح دار الأسد للثقافة والفنون، حين يستقبل عروضاً خارجيّة تُقدّم فيها الفرق الفنيّة أوراقها وبطاقاتها التقنية نتيجة الممارسة الطبيعيّة لا نتيجة طلب الدار لها.

ويمكن العودة إلى شهادة جمال سليمان عن المعهد العالي للفنون المسرحية وبالمحيط العام حوله الذي يعزي قلّة الاهتمام بالتقنيات المسرحيّة على حساب النّصّ، «إنّ ترجمة النصوص المسرحية الغربية وفّرت مرجعيّة لأصول الكتابة المسرحيّة، ولكن المرجعيّات البصريّة التي لا تقلّ أهميّة عن النصوص كانت محدودة جداً، ومن ثمّ كانت ثمّة غلبة للنص على باقي عناصر العرض المسرحيّ.»[2] ويكمل «حتى عندما تُرجمت كتابات ستانيسلافسكي وجوردن غريغ وبريخت وبيتر بروك وغيرهم حول العرض المسرحيّ وتقنياته بقيت هذه المعارف في إطارها النّظريّ، وكلّ محاولات تبنّيها وتطبيقها كانت في إطار اجتهادات، بعضها كان إبداعياً ومتميزاً أمّا معظمها فقد كان ميكانيكياً يفتقر إلى الإبداع؛ لأنّ معظم أصحاب هذه التجارب كان كمن تعلّم قيادة السيارة من الكتاب.»[3]

أمّا النقطة الأخيرة، فهي شهادة صانعي الأعمال المختارة حيث كتبت السينوغراف بيسان الشريف في مقال لها: «قادنا كل هذا (التغيير) إلى فهم وظائف في المسرح كانت مهمّشةً في سوريا بينما هي وظائف أساسيّة لا غنى عنها في الفرق المسرحيّة والمسارح الكبيرة والصّغيرة في أوروبا، مثل وظيفة مدير الإنتاج.[4]

وكما مدير الإنتاج فهناك مدير المنصّة، وهما من أهمّ الأدوار في أيّ إنتاجٍ مسرحيّ، فالأخير

---

(1) سليمان، جمال، المصدر السابق، ص 59.

(2) سليمان، جمال. المصدر السابق، ص55.

(3) المصدر ذاته.

(4) الشريف، بيسان، التجربة المسرحية السورية الناشئة، مقال في حكاية ما انحكت، 2021/06/07.

«هو مركز لتبادل المعلومات، وهو المسؤول عن تنظيم البروفات وتشغيل العروض[1]». ويعمل «كفريق واحد مع المخرجين ومدير الإنتاج والمصمّمين والفنيينَ والممثلينَ، لتسهيل العملية التي يمكن أن يزدهرَ فيها الإبداع[2]». من النّاحية المهنيّة، ينتمي العديدُ من مديري الإنتاج والمنصّة إلى جمعيّات الممثلين ومديري المسارح واتّحاداتهم، وهي اتحادات شُكّلت لأوّل مرة في عام 1913 في الولايات المتحدة الأمريكية وفي عام 1917 في فرنسا، قبل أن يُشكَّل اتّحادٌ عالمي للممثلين في 1950 في فرنسا وبريطانيا.

1.2- المسرح الوثائقيّ

أرى أنّه من الواجب تقديم العرضينِ المبحوثينِ باعتبارهما ينتميان أوّلاً للمسرح الوثائقي، ومن ثمّ يمكن سحب العرض الأوّل «ما عم اتذكر» نحو ما يمكن تسميته مسرح الشهادات أو كما يطلق عليه اسم المسرح السياسيّ، حيث يعتمد على الشهادة والأرشيفات كمادّةٍ أوليّةٍ للعمل. بينما يمكن أن ينسحب العرض الثاني «هناك في الأعلى» نحو المسرح الدرامي؛ حيث إنّه يعتمد على حادثة حقيقيّة ويبني عليها فرضيّة وحكايةً خياليّةً. وأجد أنّه من المفيد التّعريج على بدايات المسرح الوثائقيّ، وتقديم إحاطة بسيطة حول ظروف نشأته، وماهيّته، وهدفه وجماليّاته قبل أن نصل إلى تحليل العروض من وجهة نظر تقنية.

ترجع ولادة المسرح الوثائقيّ إلى عام 1925، مع عرض مسرحيّة «رغم كلّ شيء» (Malgre tout) التي قدّمها إروين بيسكاتور (Erwin Piscator). وهو نوع من المراجعة والاستعراض للأعوام ما بين 1914-1919. حيث شكّلت الوثيقة السياسيّة لأوّل مرّةٍ أساس النص والتمثيل، الذي استفاد من تقنيات السرد الملحمي مثل الإسقاطات السينمائيّة أو التحرير/المونتاج أو مبدأ معاداة الديكور والتركيز على الوظيفيّة البحتة.

وبحسب قاموس المصطلحات الدراميّة المعاصر والحديث: فإنّ المسرح الوثائقيَّ يعتمد على التوتر الجدليّ لعناصر مجزّأة مأخوذة من الواقع السّياسيّ. ومع ذلك، على عكس المشروع الطبيعي، فهو لا يطمح إلى إعادة إنتاج جزءٍ محدّدٍ من الواقع بالضبط، بل إلى إخضاع الأحداث

(1) KINCMAN, Laurie - The Stage Manager's Toolkit – Routledge 2017. P.15.

(2) المصدر ذاته.

التّاريخيّة والواقعيّة لتفسير بنيويّ/ هيكليّ، وللقيام بذلك يلجأ إلى إضفاء الطّابع الرّسميّ الجذريّ.[1]

يعدّ بيتر فايس (Peter Weiss) المتابعَ الرّئيس للمسرح الوثائقي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية في عرضيهِ «تعلميات» (l'Instruction) 1965، و«خطاب حول حرب فيتنام» (Discours sur la guerre du Vietnam) 1967. مُسجّلاً مبادئه الجماليّة والنّظريّة في «ملاحظات حول المسرح الوثائقيّ» (Notes sur le Theatre documentaire) 1967. والتي هي توسُّعٌ لبيسكاتور وللمسرح التّعليميّ البريختيّ، ولا سيّما من خلال خفّة جهاز/نظام المسرحة.

كما يمكن العثور على بدايات النهج البيسكاتوريّ في نصوص مثل كتاب بسمارك دو ويديكيند (Bismarck de Wedekind) (1916) أو كتاب Les Dynastes لتوماس هاردي (Thomas Hardy) (1908-1904)، حيث إنّ الوثيقة الأصليّة تعمل كمادّة بالفعل.

تلجأ الجمالية الوثائقية، التي «ترفض أيّ اختراع» بحسب فايس، إلى التّمثيل الإيمائيّ والمشاهد الجماعيّة والسّرد الكورالي. فهي تضع التدوين الخياليّ، وتدوين الشخصيّة في مأزق؛ لأنّ الممثل يمثّل مجموعة من الشخصيّات، ولأنّ كلّ مشهد ينكشف بمجرّد تجميعه ليتحوّل إلى حلقة أخرى. حيث ينقسم الحدث إلى أساطير صغيرة مجهولة الهويّة، ملحومة بالبنية الجدليّة للتمظهر السياسيّ، وليس بمبدأ الارتباط العضويّ.

من سلسلة الأحداث الحقيقيّة، تُستخلص الأحداث والظواهر الاجتماعية المتكرّرة، من أجل بناء تسلسلات تعيد إنتاج النّموذج المرصود في شكل مخطّط نموذجيّ/ قياسي، وفي الوقت نفسه يمتلك سهولة أكبر في التحليل. نحن نعبّر عن اللّحظة التّحليليّة: لحظة تفكّك عناصر الواقع، ولحظة التركيب: الإسقاط على مسرح هذه الأرشفة الجدليّة.

النقطة الحاسمة في مثل هذه الجمالية تكمن في رغبتها في الشموليّة. يقتبس بيسكاتور في المسرح السياسيّ اقتباسات من ليو لانيا (Leo Lania): «نريد أن نرى وثائق الماضي في ضوء الحاضر المباشر، وليس حلقات من هذه الفترة أو تلك، لكنّ الوقت نفسه، ليس كخلفيّة، بل كواقع سياسي.» لأنّ الكل ليس وحدة واحدة. إنّها تتكيّف مع الدراماتورجيا في التمزيق، قادرة على استنفاد وفرة الموادّ. إنّ محاولات المسرح الوثائقي، المستنكرة والمؤثّرة «قدّاس سربرنيتسا»

(1) SARRAZAC, J.-P. Lexique du drame modern et contemporain. Les édition Circé. 2005.

(Requiem Pour Srebrenica) لأوليفييه بي (Olivier Py) و«رواندا 94» (Rwanda 94) لجروبوف (Groupov)، تعود إلى الظهور اليوم، وبوسعنا أن نتساءل عن مثل هذه الظاهرة، في وقت أصبح فيه أيّ شكل من أشكال الشّموليّة التّاريخيّة أو السّياسيّة موضع شكٍّ. وربّما يتم اختراع مسرح وثائقيّ للفرد، أو للوجوديّ، أو للرمز، أو للشعور، ليدخل بعد ذلك في تناقض مع سابقيه.[1]

شهدت مسارح أوروبا عشرات العروض المسرحيّة الوثائقيّة التي تروي الحكاية السّوريّة التي اعتمدت على الوثائق والأرشيفات والصور والشهادات وغيرها من العناصر، والعروض المسرحية الوثائقية - الدّراميّة التي اعتمدت بغالبيتها على حدث حقيقي/واقعي وانطلقت منه في بناء قصة خياليّة/درامية. وبالإضافة إلى العرضينِ اللذينِ تتناولهما هذه الورقة البحثيّة فإنّنا نجد تجارب مثل «X عدرا» و«Y صيدنايا» اللذينِ أخرجهما رمزي شقير، وضمّ فيها شهادات من سجناء سابقينَ في معتقلات النّظام السّوريّ من مراحل زمنيّة مختلفة. وتجارب «بينما كنت أنتظر» و«المصنع» لعمر أبو سعدة واللتين تتّخذان من حكايات وأحداث واقعيّة ركيزةً لبناء الحكاية الدرامية. بالإضافة إلى العديد من التجارب التي لا يمكن إدراجها كلّها هنا لعدّة أسباب، منها عدم وجود أرشيف يوثّق هذه العروض جميعها، وضيق الوقت المتاح لتنفيذ هذا البحث.

ومن الجدير بالذكر أنّ الفنانينَ الّذينَ يقدّمونَ هذه الأعمال إنّما يقدّمونها تبعاً لسياقٍ سياسيٍّ راهنٍ وُجدوا فيه؛ فهم إمّا فنّانون انخرطوا في الثورة السّوريّة وهجّرهم النظام تحت الضغط والترهيب والمنع فباتوا فنانينَ مَنفيينَ، أو وُجدوا في أوروبا في مرحلة ما قبل اندلاع الثورة السورية وساهموا أو تعاطفوا معها وصدر منع بعودتهم إلى سوريا، فباتوا مَنفيين. «أنا أقدّم المسرح السياسيَّ في سياقٍ معيّنٍ ومحدّدٍ بدقّة ومعلن عنه، ويتم التفكير فيه بهذا الشكل، الصّانعون، والعاملون فيه موجودون خارج السياق الاجتماعي والثقافي الخاصّ بهم. ما يعني لو أنّني كنت في بيروت أو في عمّان كنتُ سأقدّمُ أعمالاً مختلفة، ولو أنّي كنتُ في سوريا كنت قدّمت شيئاً مختلفاً كليّاً، بالتّأكيد.»[2]

(1) Ibed, Dort, 1971; Lescot, 2001; Piscator, 1962; Szondi, 1983; Weiss, 1968.

(2) علي، وائل، مقابلة خاصة عبر زووم، 2024/07/30.

2.2- بطاقة المواصفات التقنية أو الفيش التقنيّ (Fiche technique)

من الاطلاع على البطاقات التّقنيّة للعروض المسرحيّة المدروسة وغيرها، ومن خلال البحث في المصادر التي تعالج بروتوكولات الاتصال التقنية القياسيّة، وبإضاءة من المركز الوطنيّ للرّقص في ليون حول سُبل كتابةِ البطاقة التقنيّة يبدو أنَّ هناك نوعينِ من الفيش التقنيّ الخاصّ بفنون الأداء:

النوع الأوّل مخصّص للعرض. فيه تُدرَج كافّة المعلومات المتعلّقة بلوازم إنجاز العرض من موارد بشريّة وتقنية وفنيّة، وقياسات وشدد وحجوم معدّات وأجهزة العمليات التقنية من إضاءة وصوت وأجهزة إسقاط وغيرها من المواد اللازمة لضمان تقديم العرض المسرحي. ويندرج فيه أيضاً معلومات مفصّلة، تبدأ بعنوان العرض، وأعداد الممثلين على الخشبة، والتقنيين خلفها وأمامها، والقياسات اللازمة لمساحة الأداء من طول وعرض وارتفاع وعمق، وإحصاء للديكور وأحجامه وماهيّته، وأعداد وأحجام واستطاعات وشدد أجهزة الإضاءة والصّوت وأمكنة وجودها والأجهزة الكهربائية أو الميكانيكية أو التكنولوجية اللازمة للعرض، ولا تنتهي بخطط أجهزة الإسقاط المرئيّ والفيديو والملابس والإكسسوار المفصّلة، والخطّة الزّمنيّة اللازمة لفكّ وتركيب الديكورات والأجهزة كاملة. ويُوجَّه هذا الفيش التقنيّ إلى مُشترِي العروض المسرحيّة ومُبرمجيها، أو إلى أماكن العروض، وإلى الفريق التقني الخاص بتلك الأماكن.

أمّا النوع الثاني فهو بطاقة المواصفات التقنية لصالة العرض أو المسرح، وفيه تندرجُ القياسات والأحجام والطاقات الاستيعابيّة للخشبة وللصّالة وطرائق تعديل مساحات الأداء، وأماكن وجود الجمهور فيها. بالإضافة إلى ما يوفّره المسرح من معدّات وأجهزة تقنيّة وإلكترونيّة وكهربائيّة وميكانيكيّة، و(ماشين)، وخطط توزيع الإضاءة والصّوت وأجهزة الإسقاط وأماكن وجودها فوق وعلى وحول الخشبة، وإمكانيّات تعديلها وتهيئتها. بالإضافة إلى خطط الإخلاء والحريق وغيرها من العمليات التي تضمن السّلامة العامّة.

يُشكّل الفيش التقني أو بطاقة المواصفات التقنية للعرض واحدةً من أهمّ المحدّدات لاختيار العرض المسرحيّ وبرمجته في الموسم المسرحيّ من عدمه. وتشكّل مع أوراق ملف العرض الكامل، لغة التخاطب التي يتواصل بها العرض مع أماكن العروض المحتملة. أي أنّ هذا البروتوكول هو لغة التواصل الأساسيّة التي تستخدم اليوم في أوروبا عموماً وفرنسا على وجه التخصيص.

يتكون الفيش التقنيّ عادة من مستندٍ رقميّ (PDF) أو مستندات ثنائيّة أو ثلاثيّة الأبعاد بلاحقة (.dwg) تعمل على برامج الـ (CAD) المختلفة مثل: (DraftSight, AutoCAD, ZWCAD, IntelliCAD) وغيرها.

يحدّد الملف التعريفي بالبطاقة التقنية التي أصدرها المركز الوطني للرّقص في ليون – فرنسا عام 2017 بعض الأمور الرئيسية التي يجب مراعاتها عند كتابة البطاقة التقنيّة للعرض والتي تؤثّر في مناحٍ عدّة على استقبال العرض من عدمه وعلى توفير المعدّات اللازمة وعلى مدد الفك والتركيب والتجميع. وتؤكّد الورقة ذِكرَ مدى تكيّف الفيش التقني للعرض مع أماكن العرض المضيفة:

عادةً ما تكون البطاقة التقنيّة مؤلّفة من 7 إلى 8 صفحات، وعادةً ما تكون الأماكن التي تستقبل العروض المسرحيّة مصنّفة بـ L حسب الأحكام العامّة لأنظمة السّلامة الفرنسيّة في المؤسّساتِ المفتوحة للعموم الذي صدر في العام 1980.

1.2.2- الفيش التقني الخاص بالعروض

تتضمّن صفحة الغلاف: 1- عنوان العرض. 2- تفاصيل الاتصال بالأشخاص ذي الصلة، مدير الإنتاج، مديري المسرح المختلفين. حيث يجب إبلاغ جميع المعنيينَ بشكل مباشر أو غير مباشر بالبطاقة التقنية (الإنتاج، مصمم الرقصات، الراقصون، السائق، الخازن، إلخ) ومنه (الإنتاج، المخرج، الممثلون، ...إلخ) بالقرارات التي تهمّهم.

الصفحة الأولى: 1- عدد الأشخاص على خشبة المسرح 2- مدّة العرض وملخّصه 3- الحد الأدنى لمساحة الأداء (الفتحة، العمق، الارتفاع) 4- مكان وجود الجمهور (أمامي، رباعي الخطوط، ثنائي أو ثلاثي).

الصفحة الثانية: 1- خطة الإضاءة 2- مخطط التثبيت بين الخشبة والشبكة والكواليس الإيطالية والألمانية وهما شكلان مختلفان تماماً. 3- مكان مكبرات الصوت والأجهزة الصوتية 4- مكان أجهزة الفيديو والإسقاط والترجمة 5- مكان وجود تقنيّ العرض.

الصفحة الثالثة: 1- الديكور والآلات والقياسات الكاملة لمساحة الأداء 2- الكواليس (إيطالية، ألمانية) 3- الأرضية 4- توجّه الخشبة.

الصّفحة الرّابعة: 1- خطّة الإضاءة 2- عدد الأجهزة 3- ماركاتها واستطاعتها 4- نوع الأجهزة اللازمة لضبطها 5- لوحة التحكّم 6- الفلاتر 7- ارتفاعات وقياسات 8- مكان وجود التقنيين.

الصّفحة الخامسة: 1- خطة الصّوت 2- نوع المعادل وماركته (Mixer) 3- عدد المخارج والمساعدات 4- نوع مكبّرات الصوت واستطاعتها وماركتها 5- نوع المعادلات وماركتها وعدد القنوات اللازمة للتشغيل 6- نوع مضخمات الصوت وماركتها على الخشبة والرواجع 7- وجود المكبرات والرواجع 8- الميكروفونات وأنواعها وحواملها.

الصفحة السّادسة: 1- مخطّط الفيديو 2- وسيط الإسقاط 3- ماركة جهاز عرض الفيديو ونوعه 4- العدسة المطلوبة لنوع الصّورة المعروضة 5- الكابلات والموصلات (الأنواع والأعداد والأطوال) 6- شكل الإسقاط (الملفات، والإصدار الرّقميّ).

الصّفحة السّابعة: يمكن للفرقة المسرحيّة وضع تصوّر أوليّ لخطّة التركيب والتّجميع، وغالباً ما يقدّم مكان العرض بناءً على التصوّر الأوليّ للفرقة خطّة تشمل التركيب مع الفريق التقني الخاص بالمكان. ويفضل دائماً وجود مدير منصّة الفرقة ومدير الإنتاج والمخرج في أثناء عمليّات التّركيب. وتشمل خطّة التركيب ما يتعلّق بِـ (الدّيكور والإضاءة والصّوت وأجهزة الإسقاط والكواليس ومواعيد البروفات).

الصّفحة الثّامنة: تتضمّن خطّة التفكيك. يتمّ التفكيك غالباً في المساء ذاته بعد العرض بسبب قيود الشركات واستئجار المعدّات التي يجب إعادتها، أو بسبب ارتباط مكان العرض بعرض جديد في صباح اليوم التالي. يجب دائماً وضع خطّة وقاية من المخاطر المحتملة من الطرفين. ويجب تحديد ما إذا كانت الفرقة هي من ستقوم بالفكّ، أو أنّها متعاقدة مع شركة أخرى يجب ذكر معلوماتها بالتّفصيل. ويجب في كلّ مرحلة ذكر المراحل المتعلّقة بالفكّ وطبيعة العمليّات ومراحل الأنشطة التي تنطوي على مخاطر.

الصّفحة التّاسعة: يجب توفير شهادات ودلائل على أنّ الموادّ القابلة للاشتعال المستخدمة في الديكور والأجهزة مثل الخشب والمطاط والأقمشة وغيرها مقاومة للحريق. حيث يتمّ عادّة رشّ الموادّ بمثبّطات اللّهب من الألومينا والفوسفور والبولي فينيل كلوريد والفوسفات. أو طلاء الألواح الخشبيّة بطلاء عازل للحرارة. كما يجب ذكر استخدام الموادّ السّائلة والصّلبة التي يتكوّن منها الدّيكور.

2.2.2- الفيش التّقنيّ لأمكنة العرض

يتضمّن أعمدةً، وشبكة توزيع الإضاءة، والصوت وأجهزة الإسقاط. (سيكون لهذا تأثير على وقت التجميع والتركيب والفكّ وعلى نوع المعدّات التي ستتمكّن الفرقة/الشركة من استخدامها «الوزن والحجم»).

- تفاصيل الاتصال بالمراجع الفنية والتقنية للمكان المضيف.
- وصف الموظفين والمعدات.
- ساعات عمل موظّفي المكان المضيف (يحكمها الاتفاق الجماعي وقانون العمل).
- خطة الوقاية من المخاطر.[1]

3.2.2- ملف الإنتاج

ملف الإنتاج (Dossier de production) هو البطاقة التّعريفيّة بالعرض المسرحيّ. مَا يسمحُ لِهذا المنتج بأن يصلَ إلى مبرمجِي العروض، ويقنعهم بانتقاء العرض لموسمهم المسرحيّ.

يختلف شكل الملف التعريفي باختلاف الشخص الذي سيستلمه، بين مبرمج عروض أو مدير مسرح خاصّ أو مسؤول ثقافيّ في إحدى البلديّات أو مسارح مختصّة (بالكوميديا مثلاً).

يتألّف ملف الإنتاج من سبعة أقسام:

1. الأفيش: حيث يؤدّي هذا العامل دوراً مهمّاً بين العرض، وبين مبرمجي العروض، وبين العرض، وبين الجمهور فيما بعد. أوّلاً لِمَا لَه أهميّة في جذبِ النّاظرين لِقراءةِ الأفيش، ومن ثمّ إشراكهم وتحفيزهم لحضور العرض.. وهنا تسهمُ عواملُ عدّة أهمّها الألوان المستخدمة، والرّسم أو التّصوير، وشكل الأحرف والكلمات. ويقوم بهذا الدور غالباً مصمّم غرافيك، يختصر العرض في رسم أو صورة. يستخدم بعض الهُوَاة مواقع مثل كانفا (Canva) لإنشاء الصور والأفيشات والبروشورات وتعديلها. يوصي المصمّمون بألّا يحتوي الأفيش عدداً كبيراً من العناصر، يكفي أربعة أو خمسة عناصر ما يسمح بإعطاءِ النّاظرين الرّغبة لحضورِ العرضِ واستكشافِ ما تبقّى.

(1) CND Fiche technique d'un spectacle, Fiche Droit, Septembre 2017.

2. التّقديم العام: هنا يجب الاهتمام بإبراز عددٍ من العناصر الأساسيّةِ الرّئيسة، (النّوع)، نوع العرض.. (المدّة)، مدّة العرض... (الجمهور المستهدف)، الفئة العمريّة المستهدفة، من أيّ عمر إلى عمر. (النوع الفنيّ المستخدم) في العرض، أو الأنواع الفنيّة، إذا كان هناك مسرح درامي، ماريونيت، مسرح ظلّ، رقص، موسيقا. (الثيمة – طابع العرض).
3. لمحة مختصرة عن العرض، ولكنه لا يتوجه إلى المبرمج، بل إلى الجمهور المستهدف وسيحضر هذا المختصر في مطبوعات المسرح السنوية، بالتالي يعمل عمل الأفيش تقريباً في جذب القارئ وإقناعه بالحضور إلى العرض المسرحي.
4. ملاحظة النية: يعدّ هذا المقطع عاملاً مهمّاً في تحديد ما المهم في تقديم هذا العرض، وما الذي دفع الفرقة لصنع هذا العرض، وأهليّة الفرقة في صنع هذا العرض المسرحيّ بالذّات دوناً عن غيرها، كما يمكن أن يحتويَ الفنونَ التي يحاكيها العرض، واستقى منها بعضاً من أفكاره، وبالتّأكيد عن ماذا يدافع العرض، وبماذا يهتمّ ويعتني، بالإضافة لماذا تحسبون أنّ الجمهور سيحضر إلى هذا العرض دون غيره. وأيضاً الأهميّة الفنية، للممثلين المشاركين مثلاً، كيف كان تحدّياً لهم أو ماذا استفادوا. في حالة كون المخرج هو كاتب العمل يجب عمل قسمينِ مختلفين.
5. تقديم فريق العمل: كتابة مقاطع «بالشخصية الثالثة» تعريفية عن الممثلين، الكاتب، المخرج، على ألا تتجاوز تسعة أسطر. من النقاط المهمّة ألّا يكونَ تعريفُ أحد أعضاء الفرقة أكبرَ بكثير من عضو آخر. يمكن إرفاق صورة من البروفات أو من العروض إذا سبق وعرض العرض.
6. الفيش التقني: عدد الأشخاص الحاضرين على الخشبة، ليتكوّن لدى المبرمج صورة عن عروض الأسعار المقترحة. (عدد تقنييّ العرض)، بين عروضٍ فيها تقنيٌّ أو اثنان وبين العروض التي تحتوي مؤثّراتٍ بين إضاءةٍ وصوتٍ وفيديو وتحتاج إلى فريق تقنيّ. يجب ذكر مساحة المسرح، (مساحة الأداء) الفتحة والعمق، عدد الكواليس (جانب الخشبة وخلفها) يجب تحديد مكان وجود هذه الكواليس، وإذا ما كانت الفرقة تستخدم معدّاتها لتغطيته أو يطلبونها من المسرح، يضمّ أيضاً الديكور المستخدم في العرض، وقياسات عناصر الدّيكور وأوزانها، الوقت اللازم لترتيب الدّيكور، والوقت اللازم لفكّ الدّيكور، يؤدّي الوقت دوراً مهمّاً في اختيار العروض المسرحية؛ يجب أن يكون سريعاً، وهو ما

يحدّد متى سيكون العرض أيضاً، في حال وجود عرض بعد العرض... عدد الأشخاص على الخشبة، وتحديد موقع الجمهور من الخشبة، إن كان مواجه الجمهور، أو (ثنائيّ أو ثلاثيّ أو رباعيّ المواجهة مع الجمهور أو دائريّاً).

7. خطّة الإضاءة: هي رسم مسقط رأسي للخشبة، يحتوي دوائرَ وأرقاماً تحدّد الحدّ الأدنى من الإضاءة التي يحتاج إليها العرض.

3.2- التّرجمة

تنسب إيلزا تريوليت (Elsa Triolet) الفضل إلى جان ماري سيرو في اختراع الترجمة في المسرح، حيث لم تكن قد اتّخذت بعد اسم ترجمة (Surtitrage). «تحت الرعاية السّامية لمفوضيّة الشؤون الألمانيّة، قدّمت شركة جان ماري سيرو (Jean-Marie Serreau) في كوميدي الشانزليزيه (Comédie des ChampsÉlysées) عرضاً نظمته الجامعات والمنظّمات الثّقافيّة في منطقة الاحتلال الفرنسيّ في ألمانيا، في أيّار وحزيران 1949. عرض مختلط: مسرحيّة ألمانيّة مع ترجمة فرنسيّة ومسرحيّة فرنسيّة مع ترجمة ألمانيّة.»[1] ويبدو أنّها كانت تجربةً جيّدةً، لكن ليس بالقدر الكافي لتغطّيَ المسرحيّة، بل لتعطيَ بضعة تعريفات للمشاهد، وتوضيحات عامّة عن الحوار عبر سبّورتين سوداوتين على جانبَي المسرح. وبعد خمس سنوات حظي المتابعون للأسبوع الأوّل للفنّ الدّراميّ في باريس في 1954، بمتابعة الجمل مسقطة على نصف ستارة بيضاء، وهي شرح ما يسبق لوحات الأمّ شجاعة وأطفالها من إخراج «برلينير أونسمبل» (Berliner Ensemble). أراد بريشت أن تكون مسرحيّته مفهومة.

أصبح يُطلق على الترجمة الفوريّة في المسرح اسم (Surtitle) والتي تأتي من كلمتينِ فرنسيّة (Sur) بمعنى في الأعلى، وإنجليزيّة (Title) بمعنى عنوان، لتصبحَ بالتّرجمة الحرفيّة إلى العربيّة العنوان في الأعلى، وهي ليست الكلمة ذاتها التي توصَف بها الترجمة في السينما أو التلفزيون أو الفيديو (Subtitle) والتي تحدّد مكانها في الأسفل.

أصبحت الترجمة بالنّسبة للعروض المسرحيّة التي تروي الحكايةَ السّوريّةَ في المهجر أحدَ مكوّنات العرض الأساسيّة. وهذا منطقيّ بالطبع. إذ إنّ اللغة التي تتكلّمها العروض في غالبيّتها

(1) Guide du sur-titrage au théâtre, Maison Antoine Vitez. 2016. P.13.

هي اللّغة العربيّة والجمهور في غالبيّته يتحدّث لغةً مختلفةً، وبالتّالي أصبحت الترجمة مكوّناً جوهريّاً خلال التّفكير بالعمل المسرحيّ وآليّات تنفيذه. وإذا كانت قد أصبحت شاغلاً لكاتِبي النصوص ومخرجِي العروض بإيصال ما يريدون قوله، فإنّه أصبحَ يشغلُ بالأخصّ السّينوغراف ومصمّم الديكور ومصمّم الإضاءة. حيث إنّ حيّزاً من الفضاء المسرحيّ مشغّلٌ بعبارات تطول وتقصر وتتغيّر، وعين المتلقّي تلاحق الجمل المكتوبة وتقرؤها، وتأخذ من وقت متابعة الفعل المسرحيّ على الخشبة.

وإذا أردنا الغوص قليلاً، فإنّ قراءة الترجمة تشكّل تجربةً تلقٍّ مختلفة تماماً عن تجربة التلقّي التي يَحظى بها من يتكلّم لغة العرض، وينطبق ذلك على أيّ عرض كان وأيّ لغة كانت. فإنّ التلقّي عن طريق الاستماع المباشر للّغة ومواكبة الحركة مباشرة يخلق تأثيراً مختلفاً عن قراءة ترجمة للأصوات المنطوقة على الخشبة، ومن ثمّ إشراك العين بمتابعة الحدث. ويمكن ملاحظة ذلك عند حضور الجمهور ممّن يتكلّمون لغة العرض وممّن يقرؤون الترجمة الفوريّة، فالتفاعل الصّادر من الجمهور الذي يفهم لغة العرض أسرع من الصّادر عن جمهور يقرأ الترجمة.

وبعد أن وجد الفنّانون السّوريون أنفسهم في مواجهة مع جمهور يجهل لغتهم، كان لزاماً عليهم أن يقدّموا حلولاً تشرك متلقّي العروض غير النّاطقين بلغتها. وأصبحت التّرجمة الفوريّة جزءاً لا يتجزّأ من العروض السّوريّة في أوروبا عموماً وفي فرنسا خصوصاً، كما أصبحت جزءاً أساسيّاً جديداً من تكاليف إنتاج العروض التي تروي الحكاية السّوريّة كغيرها من العروض الأجنبيّة الزّائرة التي تعرض على مسارح أوروبا، مع فارق الزيارة والبقاء. «لا يضمن وجود التّرجمة الفوريّة استقطاباً جيداً للجمهور، لكن غيابه قد يعرضه للخطر، الترجمة الفوريّة اليوم جزءٌ من اقتصاد الجولة الدّولية.»[1]

نوّع الفنّانون الذين يروون الحكاية السّوريّة من طرائق التعامل مع اللغة والترجمة، حيث حاولَ بعضهم خلق عروض مسرحية لا تحتاج إلى ترجمة فورية دائمة، كاستخدام اللغتين العربية والفرنسية مثلاً، كما فعل وائل علي في عرض «تحت سماء واطئة» حيث استخدم اللّغتين تناصفاً. وعرض «الأرض تثور» الذي قدّمته المخرجة الإسبانيّة سارة لوركا والذي يضمّ اللّغتين الفرنسيّة والعربيّة على حدّ سواء. والعرض الذي قدّمته الألمانيّة ليلى ربيع بعنوان: «عبور» والذي يجمع

(1) Guide du sur-titrage au théâtre, Maison Antoine Vitez. 2016. p.17

لغات عدّيدة. والعمل على اشتباك اللّغتين بين سؤالٍ وجوابٍ والمزج في الحوار والفعل وردّه بين اللّغتين في محاولة لإيصال المعنى دون الحاجة للتّرجمة، كما فعل نوّار بلبل، في مسرحيّة «ولا شي» في 2012 عن لعبة القتل ليوجين يونيسكو التي قدّمها مع ممثلينَ فرنسيينَ وآخرينَ سورييّنَ. لكن يصعب البحث في عروض لا موادّ أرشيفيّة لها كما في هذا العرض الذي لم أجد الكثير من الموادّ حوله. فيما سيجرب الفنّانون العروض التي تروي الحكاية السورية بلغة أجنبية صرفة، كعرض «دمشق 2045». «هذا العرض تمّ تنفيذه بالشراكة مع مسرح Powszechny في بولندا وقدّم بلغة البلد، بتمثيل فرقة المسرح المنتج/المضيف، الفريق الفني والتقني أيضاً موظفون في المسرح. ما أودّ قوله هنا هو أنّ عدم فهم اللّغة التي تمّ فيها العرض خلق بالضّرورة مسافةً بيننا وبين ما يُقال بالرغم من أنّ الحكاية تخصّنا وتحكي عنّا.»[1]

بدأت الترجمة بالظهور في العروض التي تروي الحكاية السوريّة من خلال أدوات بسيطة، وبرامج غير اختصاصية، فعددٌ لا بأس به بدأ باستخدام مستعرض مايكروسوفت (Microsoft PowerPoint) لتنفيذ الترجمة، قبل أن يعتمدوا على برامج اختصاصيّة ومجانيّة وذات خصائص متنوّعة كـ (Glypheo)، ما سهّل عملية الكتابة وتعديل النصوص والخطوط والألوان، إضافة إلى منح القدرة على التحكّم بالإسقاط والأحجام والزوايا، وإمكانية إضافة لغات متعدّدة للمشروع الواحد.

وجود الترجمة يحيل إلى عدّة أسئلة ومشاكل منها: إلى أيٍّ مدى يخسر العرض حيويّته أو مفاجأة الارتجال عند وجود الترجمة؟ فيجب الانتباه إلى عددٍ من الأمور التقنية وطرائق العمل عند إنجاز الترجمة الفوريّة للعرض المسرحي. وتأتي هنا مجموعة توصيات يقترحها بيت أنطوان فيتيز المتخصص في الترجمة والترجمة للمسرح. من بين هذه التّوصيات: الانتباه إلى تقطيع نصّ العرض باللغة الأصلية، وترجمته، وقياس إيقاعه، وطول أسطره وعددها، والخطوط المستخدمة، والتّنضيد، وأهميّة التزامن مع الممثلين، والمشاركة في البروفات، واختيار أجهزة الإسقاط وعدساتها ومكان تعليقها وإسقاطها، بالإضافة إلى العديد من التوصيات الأخرى.

ويركّز على نقاط أساسيّة من بينها ألّا يتجاوز سطر النّص المترجم 50 حرفاً، بما في ذلك المسافات بين الأحرف، ومن الأفضل الالتزام بـ 45. ويوصي العديد من المترجمين ما بين 30

(1) الشريف، بيسان. التجربة المسرحيّة السوريّة الناشئة في أوروبا، مقال في موقع حكاية ما انحكت. 2021/06/07.

و40 حرفاً.»، كما يوصي بألّا تتعدّى أسطر الشّريحة (سلايد) الواحدة سطرينِ مع أنّ برامج الترجمة تتيح ثلاثة أو أربعة أسطر. وفي تنضيد النص، يفضّل نحو اليسار في حالة اللغات الأجنبية، إلّا حين وجود شاشتي ترجمة على طرفَي المسرح وهو ما يبدو قبيحاً. ويذكر أيضاً العناية باستخدام الخطوط (Garamond، sans-serif، Arial) وتعديل مساحاتها، والاعتناء بأحجامها، حيث غالباً ما يتراوح حجم الخط بين 17 و22. ويذكر استخدام اللون الأسود كخلفية في جميع العروض تقريباً، واللون الأبيض كلون للأحرف في معظم الأحيان، كما يستخدم اللون الأصفر أيضاً. ويمكن استخدام اللّونينِ الأصفر والأبيض عند الحوار بين شخصيّتينِ لتمييزِ أيّ الشّخصيات تتحدّث. ويقدّم طريقة حساب حجم الشّاشة: «إنّ حساب حجم الشّاشة بناءً على البعد البؤريّ، أو العكس، ليس عمليّة غامضة. إذا كنت تعرف الشّاشة، فما عليك سوى تقسيم مسافة الإسقاط على قاعدة الشّاشة للحصول على البعد البؤريّ للتكبير/التصغير: على سبيل المثال، 12 م / 5.2 م = 2.3. وعلى العكس من ذلك، إذا كان البعد البؤري 2.3 محفوراً على البصريات وكانت المسافة من جهاز عرض الفيديو إلى الشاشة 12 متراً، فسيكون عرض العرض 12 متراً مقسوماً على 2.3، أو 5.21 متراً. تقدّم كلّ علامة تجارية لأجهزة عرض الفيديو آلات حاسبة مجانية على موقعها.»[1]

من المشاكل الكبيرة هي التزامن مع الممثّلين؛ فالتأخير أو تسريع الترجمة يؤدّي دوراً في التلقي أيضاً. «الخطيئة المُميتة التي لا تغتفر تتمثّل في تقديم معلومات في ترجمة لم يتمّ تمثيلها بعد»[2]. فإنّ فترات الصمت قبل ردّ الفعل تحتاج إلى عناية خاصة، فهناك العديد من التّرجمات التي لا تراعي التّواتر والإيقاع. ومنها ما يتعلّق بمَن يتكلّم؟ فإذا كانت هناك شخصيّتانِ تتحاوران، يجب استخدام الشرطة (-) حتى لو كان السياق واضحاً، ويمكن للجمهور فهم مَن هي الشخصية التي تتكلّم، أو أن نضعَ اسم الشخصية قبل ما تقوله، وهذا يأخذ مساحةً من شاشة عرض الترجمة. كما في مشكلة السّؤال وردّه في شريحة (سلايد) واحدة، خصوصاً عند وجود صمت بينهما، وهذا ما يفقد مفاجأة الجواب إن كان متوقّعاً أم لا. «نحن نعرف الآن الفجوة التي تفصل النّصّ الأدبيّ عن العمل الدّراميّ. (...) النص المعروض أو المسقط أقلّ كثافة من النص

(1) Guide du sur-titrage au théâtre, p.37

(2) Guide du sur-titrage au théâtre, p.26

الذي يقوله الممثلون على المسرح، وذلك ببساطة بسبب اختلافِ المدة التي تفصل بين فعل التحدّث والاستماع وفعل القراءة.»[1]

بدأ السينوغراف السوريون والفرنسيون يفكّرون في شاشة الترجمة عند تصور السينوغرافيا، مثلما نجد في تصورات (جان كريستوف لانغتان) لعرض «وقائع مدينة لا نعرفها». حيث أصبحت الترجمة تُعرض في مكان متصل بالخشبة والممثلين، يقفون على جانبيها وكأنها تخرج بصورة كلام فيزيائي منطوق بينهم، ويمرون خلفها وأمامها ويقطعونها، كأنها قطعة من الديكور، ويتحركون فتتحرك. «أصبحت الشّاشة فجأةً شخصيّة من بين الشّخصيّات، لم تعد أداة عرض فقط، صارت تشكّل معانيَ مباشرة وغير مباشرة، وبلحظة كانت تعطي صوراً لها معاني غير مكتملة بالضرورة (...) استخدمناها في الدخول الأول إلى بيت نور، حيث أصبح الدخول من خلف الشاشة وبضوء معيّن أعطى إيحاء دخول المنزل، (..) بمجرد أن أنزلنا الشاشة وقرّبناها إلى الأمام قليلاً، خلقَ ذلك علاقةً مختلفةً مع الجمهور، وبين الممثّلين وبين الشّاشة.»[2]

وفي عرض «تحت سماء واطئة» يختبر وائل علي العلاقة مع الترجمة الفوريّة بطريقة مختلفة، وهذه المرّة هي وعي وجود التّرجمة بحدّ ذاتها.. عندما يذكر الممثّل شريف أندورا كلمة «إلخ» (إتسترا)، تسأله ناندا مستغربة، أنت تقول (إتسترا)؟ يجيب: نعم... انظري إلى الترجمة، يمكنني أن أقولها مرّة أخرى.. ينطقها فتظهر مجدداً على شاشة الترجمة.. في هذه الحالة لعب على وظيفة الترجمة ومكانتها في العرض، وكيف على الجمهور التعامل مع وجودها بعد وعي وجودها سياسيّاً.

بيد أنّ الترجمة الفوريّة في عرض كـ «ما عم اتذكّر» خلقت مشكلةً حقيقيّةً لبنية العمل المسرحيّ. فالعرض القائم في جزء منه على الارتجال يفقد ذاك الجزء الحيويّ القائم على رد الفعل اللحظي، ويعيق سريان التّجربة الحيّة. ويذكر وائل علي أنّه عندما قُدِّم العرض في فرنسا أو بلجيكا استطاع حسان عبد الرحمن الحفاظ على روح العرض باعتباره يتكلّم الفرنسيّة بطلاقة، ولكن بقي عليه أن يترجم بسرعة ما قاله أو ما أضافه إلى أيهم آغا الذي يعيش في ألمانيا ولا يتقن الفرنسية بطبيعة الحال. أمّا في هولندا مثلاً فتصبح شاشة الترجمة هي المتحكّم بسريان

---

(1) Guide du sur-titrage au théâtre, p.19

(2) قدّور، وائل. مقابلة خاصة، 2024/07/05.

العرض وحيويّته. «في هذه التجربة، السبتايتل بالشروط التي عرضنا فيها، كان هو الخطّ، الحدّ الخاص بالتجربة.»[1]

عملت شاشات الترجمة نافذةَ معلوماتٍ أيضاً، حيث تظهر على الشاشة عبارات وصف للصور التي نشاهدها في عرض «هناك في الأعلى»، حيث يكتب: «صورة لفريق عمل مسرحية حورية البحر في سجن دوما للنساء 1991».

نجد أيضاً أنَّ بعضَ الترجمات موجودةٌ في اللغة المصدر، وغير موجودة في اللغة الهدف، كما حدث في ترجمة «بينما كنت أنتظر»، فإننا لا نجد ترجمات لآيات القرآن التي يُفتتح العرض فيها، ولا في المرة الثانية في مشهد تالٍ. مع أنَّ معاني الآيات المختارة توحي للمتلقي العربي عموماً بالحدث.. ومثلها، لا توجد ترجمة للأغاني: «إحنا تحبسنا وهسهسنا» التي تؤدّيها شخصيتا البرزخ. والأهمّ من كلّ هذا، غياب الترجمة عن الهتافات التي تظهر عند استعراض أرشيفات فيديو لهتافات الثورة السّوريّة في المظاهرات والتي يبدو أنّه تم انتقاؤها بعناية، ليصل الانطباع بأنّ الترجمة تمّت بناءً على نصّ العرض النّهائيّ إنّما دون ترجمة ما يدخل على العرض من فيديو وصوت وغيرها من الموادّ الإضافيّة.

4.2- أجهزة الإسقاط وكاميرا الفيديو المباشر

وَجَدَت أجهزة الإسقاط مكاناً جليّاً بين عناصر العروض المسرحيّة التي تتناول الحكاية السّوريّة. إمّا بشكلٍ وظيفيٍّ وهنا نقصد شاشة التّرجمة الفوريّة التي حضرت في عروض الحكاية السّوريّة في البلدان غير النّاطقة بلغة هذه العروض. أو وظيفيّة وجماليّة لخلق وسيط يعرض مختلف أنواع الموادّ الماديّة والبصريّة أو مساحة ذات بعد إضافيّ تتيح في أشكلة دراماتورجيا العروض، أو في تخييل أفق الذّاكرة. واختلفت الموادّ المعروضة باختلاف العروض وأشكالها، وتنوّعت مصادرها من النتاج المرئيّ الضّخم الذي رافق الثورة السّوريّة وكان خزّاناً لكثير من الأعمال الإبداعيّة المستندة إليه، كفيديوهات المظاهرات والنشاطات التي رافقتها وفيديوهات تحضر فيها الدبّابات أو الرّصاص أو القصف أو الاعتقال والتّعذيب وغيرها.. ومن الأرشيفات

(1) علي، وائل. مقابلة خاصة، 2024/07/30.

والصور والأوراق والوثائق الرّسميّة والتّسجيلات والبثّ المباشر التي أضافت أبعاداً توثيقيّة على عددٍ من العروضِ الوثائقيّة أو الوثائقية/الدرامية.

وتثير دراماتورجيا الإسقاط أسئلة حول مَن وَمَا هو مرئي؟ كيف يتم وضع الصورة بشكل سينوغرافي؟ من ينظر؟ والسياق الذي يتم فيه تنظيم عمليات تطوير الصورة وعرضها واستقبالها...[1]

لم تعرض المواد المستعرضة على شاشة الإسقاط على أنّها موادّ خامّ، بل أصبح هناك وظيفة جديدة يطلق عليها اسم مُنتج فيديو أو فنّان فيديو، وهو الذي يقوم بتوليف موادّ فلميّة أو صناعتها أو إنتاجها، وتعرض على شاشة أو على قطعة ديكور أو ستائر تروي أو تدعم أو تشارك في رواية الحكاية، أسوة بكثير من العروض في المسرح المعاصر. وبالطبع اختلفت وظائفها بين العروض الوثائقيّة أو الوثائقيّة – الخياليّة أو العروض الدّراميّة.

أمّا بالنّسبة إلى الفيديو والكاميرا المباشرة فيمكن إرجاع سبب دخول صورة الفيديو الحيّة على خشبة المسرح للمرّة الأولى إلى العديد من الأسباب، أوّلها حضورها المتزايد في الحياة اليوميّة، من التّلفزيون والبثّ الحيّ الّذي يتضمّنه، إلى كاميرات وفيديوهات المراقبة المباشرة التي بدأت منذ السّبعينيّات في بريطانيا مستهدفة الجيش الوطني الإيرلنديّ، وفي الثمانينيّات في البلدان المتقدّمة وما بعد التسعينيّات للاستخدام الشخصيّ. إلى الفيديو آرت وغيرها من الفنون البصريّة. ولأنّ المسرح كان وما زال يستوعب كلّ أنواع الفنون والتقنيات ويدمجها في صلبه، فقد كان أوّل استخدام للصورة الحيّة على الخشبة كما تقول فرانسواز بارفيه في أواخر سبعينيّات القرن الماضي. «الصّورة الحيّة، التي افتتحها وولف فوستيل في عام 1978 في هاملت التي عُرِضت في Schaulspielhaus في كولن، كان لدى الممثّلين كاميرات فيديو مع عشرين شاشة تحكّم، والتي اختتمت نهايتها بمئة تلفزيون، يمكن استخدامها بطرائق مختلفة.»[2]

«من خلال إعطاء المتفرّجينَ الفرصةَ لرؤية الممثلين وصورهم في وقت واحد صُوِّرت وعُرضت و/أو بُثّت مباشرة على المسرح، يلعب الفنانون بشكل متزايد على الإمكانات الأدائيّة لجهاز الفيديو في الأداء المسرحيّ. إنّهم لا يتوقّفونَ عندَ مضاعفةِ المَشهدِ بالصّورةِ، ولكنَّهم يسلّطونَ

(1) ECKERSALL, Peter, GREHAN Helena and SHEER Edward. New Media Dramaturgy, Palgrave Macmillan London. 2017. P.25.

(2) PARFAIT, Françoise. Vidéo : Un art contemporain. Paris : Regard, 2001. P.110

الضّوءَ على تفكيكِ الصّورةِ وبناءِ الواقع الحقيقي أو، على الأقل، الواقع في الصورة ومن خلالها. هذا هو السبب في أنَّ استخدام الصور الحيّة في المسرح يستدعي حتماً التشكيك في القضايا الجماليّة والسّرديّة والدّراميّة والتّموضع في العرض المسرحي بدون الادّعاء بأنّها شاملة.»[1]

حدث هذا في العرضينِ اللذينِ نعالجهما في هذه الورقة، الأوّل هو عرض «ما عم إتذكر» حيث استخدم وائل علي الكاميرا أمام حسان عبد الرحمن والجمهور في نوعٍ من اختبار القضية التي يتحدّث عنها، ومدى وقوفها أمام الكاميرا التي تلتقط ردودَ الفعل، وتفاصيل الوجه وتعرضُه على شاشة كبيرة، تماماً كما السّينما. وفي وجه الممثّل أيهم مجيد آغا عندما يروي حكاية حسان عند الخروج الأخير من السجن والوصول إلى المنزل، وهو ما أريد به تعدّد الرّواة وتكرار الحكاية ذاتها، في ذلك الوقت الماضي، وفي وقت العرض الحاضر.

وفي عرض «هناك في الأعلى» لمحمّد آل رشي ووائل قدّور، حيث يمسك قدّور الكاميرا ويحوّل العرضَ المسرحيَّ إلى شهادات متعددة الوسائط تلاحق وجه الشاهدتينِ وتعابيرهما، في شكل تسجيلات فيديو في الظاهر وفي العمق في خلق معادل صوريّ وأرشيف للذاكرة غير المسجّلة.

يسمح استخدام الفيديو المباشر على خشبة المسرح «برؤيةٍ أدقّ لتفاصيل الوجه، أو معاينة حدث بأقرب طريقة ممكنة، أو الوصول بصرياً إلى أيّ مساحة خارج المسرح عندما يكون الحدث في تلك المساحة، أو لإدراك ردّ فعل على وجه الممثّل تجاه الفعل الذي يحدث أمام عينيه أو أن يكون لديك العديد من وجهات النّظر المتزامنة عن الكائن نفسه.»[2]

«الفيديو ليس وسيلة تستخدم حصرياً في الفنون البصريّة، ولكنّه بالتأكيد يستخدم في كلّ مَا يتعلّق بالفنون المسرحيّة. تاريخ الشّاشات على المسرح هو تاريخ محدّد بدأ للتو في الكتابة. ومع ذلك، فهو مرتبط بالفنون البصرية؛ لأنّ مسارات المخصصين غالباً ما تقاطعت على مدار القرن الحادي والعشرين، حول أشكال الإسقاط والأداء، وأدّت إلى بعض الأسئلة الجماليّة والتقنية المشتركة في كلا المجالين.»[3]

---

(1) المصدر ذاته.

(2) PERROT, Edwige. Les usages de la vidéo en direct au théâtre. Thèse, Université du Québec à Montréal. 2013. P.3

(3) PARFAIT, Françoise. P.117

5.2- الصوت

كنقطة انطلاق، دعونا نتناول تعريف مارك جريمشو (*Mark Grimshaw*) للصوت في حديثه عن الافتراضية الصوتية (virtuality Sonic): «في ذهن الجمهور، الصوت هو موجة صوتية. أي في تعريف الصوتيات القياسي، الصوت هو «تذبذب في الضغط والإجهاد وإزاحة الجسيمات وسرعة الجسيمات وما إلى ذلك، ينتشر في وسط بقوى داخلية (مثل المرونة أو اللّزوجة) أو تراكب مثل هذا التذبذب المنتشر»[1]. ويكمل جريمشو بأنّ هناك العديدَ من التعريفات الأخرى، بما في ذلك تعريف الصوتيات الثانويّ (secondary acoustics definition)، الذي يعرّف الصوت بشكل مختلف على أنّه حدثٌ أو خاصيّة كائن أو إحساس سمعي. حيث يقدّم تعريفاً آخر للافتراضيّة الصّوتيّة: «الصوت هو إدراك طارئ ينشأ بشكل أساسيّ في القشرة السّمعيّة ويتشكّل من خلال العمليّات المكانيّة الزّمانيّة في نظام مجسّد». ينشأ هذا الإدراك من مجموعٍ صوتيٍّ يضمُّ عدداً من العوامل مثل الذّاكرة والخبرة، والعاطفة والتأثير، والاعتقاد والتوقع، واختياريّاً، الأحاسيس السمعية من الموجات الصوتية والأحاسيس من الطرائق الحسية الأخرى. مثل هذا التعريف يلخّص بداخله عدداً من الظواهر، مثل بعض أشكال طنين الأذن والصوت المتخيل أو الصور السمعية، وبالتالي يعرّفها على أنّها صوت.»[2]

المخرج المسرحي بيتر سيلارز، مثل جريمشو، يربط الصوت بالذاكرة: «هذا يعني أنّ الصوت هو المكان الذي نحدّد فيه أنفسنا، ليس جسدياً، بل عقليّاً وروحانياً. الصوت موجود داخل رؤوسنا. إنّه أعظم تجربة حميميّة لدينا. إنّه ينقلنا»(1992).[3]

وفي مقاربتها لموضوع الصّوت مع الحياة اليوميّة كتبت سوزان بينيت (Suzan Bennett): «لا شكّ أنّ الصوت يلعب دوراً أساسياً في حياتنا اليوم، فالأصوات التي نسمعها يومياً هي نسخة قديمة ومتجددة من تلك الأصوات التي سمعناها البارحة، تكوّن لدينا علاقة وثيقة بالمكان والزمان.»[4]

---

(1) GRIMSHAW, Mark and GARNER Tom, Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception. Oxford University Press, 2015. P.21.

(2) المصدر ذاته.

(3) المصدر ذاته.

(4) BENNET, Susan, Theory for Theatre Studies, Sound. METHUEN DRAMA, Bloomsbury Publishing 2019. P.10.

وفي مقاربتها للصوت في المسرح تكمل: «لا شكّ أنّ الصوت كان وما زال يلعب دوراً محورياً في عروض الأداء المختلفة، ومنها بالتأكيد المسرح. فقد كان الصوت في المسرح اليوناني عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه، ومع تطور الزمن، حصل الصوت في المسرح على تطوّره الخاص. وتختلف الأصوات التي نسمعها على خشبات المسارح، فعدا عن أنّ الحوار هو تبادل صوتي، فإنّ الموسيقا والمؤثرات الصوتية والتسجيلات والأصوات على الخشبة وخلفها، بقصد أو بدون قصد، تكوّن صوتيات العرض المسرحيّ.. ويعتبر كثير من الباحثين أنّ الصوت الذي يقوم به الممثلون عند السعال أو العطس أو الهمهمة هي أصوات يجب معالجتها باختلاف عن الكلام المنطوق. فهي أصوات بقصد أو بغير قصد، تدلّ على حالة أو شعور. حتى إنّ العديد يعتبرون أنّ الجمهورَ يصدر أصواتاً خاصّة بهم، تصفيقاً، ضحكاً، دهشةً، سعالاً، عطاساً.»[1]

وتطلب منّا لين كندريك أن نفكّر من خلال «السمع المسرحي»، «أسلوب المشاركة الذي - لأنّه لا يمكن التقاطه بالعين - يمكن أن يتجاوز الحدود التي يحدّدها عالمنا المرئيّ لنا.. يمكن للصوت إعادة رسم المساحات والبيئات المحيطة بنا.» (xxii :2017)

من هنا وجدت أنّه من المهم أن نستطيع دراسة جميع الأصوات وتحليلها في العرض المسرحي والخروج بملاحظات وربما نتائج جديدة. وكما هو الحال في السينما، مع الأخذ في الحسبان اختلاف السينما عن المسرح في عدّة مناحٍ أهمّها أنّ الفيلم السينمائي هو شريط مسجّل منتهٍ، بينما العرض المسرحي متغيّر في كلّ عرضٍ عروضِهِ، فإنّني استفدتُ من تقنية تحليل سينمائيّة للصوت وهي الدائرة الثلاثية لميشيل شيون (Chion) وجرّبتُ تطبيقها على العرضينِ المختارينِ وقد ضمنت تحليل العروض بعضاً من خصائصها. حيث يدعو هانز ثيس ليمان، في كتابه الذي يُستشهد به كثيراً عن «المسرح ما بعد الدرامي»، إلى «دلالة (Semiology) سمعية مستقلة.»[2]

كانت مكانة الصوت في العروض المسرحيّة في سوريا حتى وقت قريب تقتصر على مرافقة الحدث المسرحيّ، واستخدمت مقطوعات موسيقيّة أو مؤثّرات جاهزة، وبقيت في حيّز الموسيقا التصويرية إن جاز التَعبير. هذا لا يعني أن لا وجود لعددٍ من التجارب المسرحيّة التي اهتمّ

---

(1) المصدر ذاته.

(2) LEHMANN, Hans-Thies. «Postdramatic Theatre», a decade later. «Dramatic and Postdramatic Theater Ten Years After: Conference Proceedings. Belgrade: Faculty of Dramatic Arts, 2011, p.91.

أصحابها بوضع تصور مختلف للصوت أو بتأليف موسيقا ومؤثرات وأصوات خاصة بالعروض المسرحية. اختلفت طريقة التعامل مع الصوت كما مع التقنيات الأخرى في العروض المسرحية التي تروي الحكاية السورية في المهجر، فقد أصبح الصوت عنصراً موازياً للعناصر المسرحية الأخرى شيئاً فشيئاً. فقد وجدنا عموماً فهماً جديداً لآليّات عمل الصوت على المسرح، واستخداماً لأجهزة ومعدّات متطورة سمحت بخلق رؤى صوتيّة مستقلّة كوحدة ومندمجة في دراماتورجيا وسينوغرافيا وإخراج العروض. كما وجدنا اهتماماً بتأليف القطع الموسيقيّة الخاصّة بالعروض المسرحيّة. وذلك يعود إلى العمل المتوازي بين جميع التقنيات المسرحية في مراحل تطوّر المشاريع المسرحيّة. وبرزت بضعة ملامح أهمها مواكبة الصوت والموسيقا للواقع، فبدأنا نلاحظ استخدام الموسيقا الإلكترونية في عدد من العروض المسرحية التي تروي الحكاية السورية، مثل عرضَي «بينما كنت أنتظر» الذي ألّف موسيقاه «هالو سايكاليبو»[1]. كما حضرت في عرض «وقائع مدينة لا نعرفها» من خلال تأليف أصيل لفانسان كوماريه (Vincent Commaret). كما ظهرت في عديد من العروض الأخرى لا يمكن الإحاطة بها جميعها.

أجد أنّه لا بدّ من إرفاق نظريّة اشتغلَ عليها ببير شافر وجيروم بيينو في خمسينيّات القرن العشرين وكانت ركيزةً في فَهم الصوت بشكلٍ مختلفٍ والتعامل معه على ضوئها. وهذه التّعريفات المبسّطة هي جزءٌ من إحالة الأصوات إلى تعريفات ومصادرَ يمكن التحليل عبرها والبناء عليها.

السماعية (Acousmatique): حالة استماع حيث يسمع المرء الصوت بدون رؤية المصدر الذي يأتي منه. هذا هو الحال من حيث المبدأ مع وسائل الإعلام مثل الهاتف والراديو، ولكن أيضاً في كثير من الأحيان في السينما والتلفزيون إلخ، وبالطبع في العالم الصوتي «الطبيعي»، حيث يصل الصوت غالباً إلينا بدون رؤية سببه/ مصدره.

السمعانية (Acousmatisation): عملية درامية تتكوّن من نقلِنَا إلى لحظة حاسمة في العمل إلى مكانٍ خارجي أو بعيد، أو ببساطة تغيير الزوايا، تاركة لنا فقط الصوت لنتخيّل ما يحدث.

التسميع (Acousmêtre): كلمة جديدة تعني «أن تكون تسميعيّاً» مع اللعب بالكلمات على «Maître» (سيد)، لتعيين الشخصية غير المرئية التي أُنشئت في السينما من خلال الاستماع إلى

(1) سامر صائم الدهر، هو مؤلف موسيقا إلكترونية، من مواليد حلب، واشتهر بما أطلق عليه اسم «إلكترو-طرب».

صوت أكوزماتيك خارج الشاشة كلياً أو في الإطار، ولكن مصدره غير مرئيّ، عندما يكون لهذا الصوت ما يكفي من التماسك والاستمرارية لتشكيل شخصية في حدّ ذاتها. هذا، حتى لو كانت هذه الشخصية معروفة سماعياً فقط، بشرط أن يُقدَّم «حامل» هذا الصوت على أنّه من المحتمل أن يظهر في الإطار/الشاشة في أي وقت.

صوت نشط خارج الشاشة (Actif hors-champ sonore): يتكوّن من أصوات أكوزماتيك وديجيتيك، والتي بطبيعتها أو علاقة الشخصيات بها، تؤدّي إلى ردّ فعلٍ من الشخصيات، أو توقُّع من الجمهور فيما يتعلق بالكشف عن مصدر هذه الأصوات أو الحدث الذي يعلنون عنه (ضوضاء مزعجة قادمة من السقف وتشير إلى جيران جدد، صوت مزعج من التوتر).

صوت خامل خارج الشاشة (Voix passif hors-champ sonore)

المغنطة المكانية، الصوت من خلال الصورة (Aimantation spatiale): الإحساس بأن الصوت يأتي من الشاشة عندما يتوافق مع شخص نراه يتحدّث ويتصرف، أو كائنٍ مرئيّ، أو مركبة... إلخ، حتى لو كان (الصوت) قادماً بالفعل من مكبّرات صوت خلفَنا، أو سماعات رأس نرتديها؛ تعمل المغنطة خاصة عندما يكون الصوت في مكان ثابت.

أجواء أو الصوت المحيط أو صوت المنطقة (Ambiant, son territoire): صوت محيطي شامل يغلّف المشهد، ويسكن مساحته دون إثارة السؤال المؤرّق حول الموقع وتصوّر مصدره: زقزقة الطيور، الضرب الجماعي للحشرات، قرع أجراس، ضوضاء مكان عام .

ويمكن الاستعانة بمثال هسرل عن الإدراك والظواهر التي استعان بها بيير شافر في مؤلفاته: من خلال رؤية طاولة محدّدة باستمرار وفي الوقت نفسه التجول حولها، وتغيير موقعي في الفضاء بأيّ طريقة، لديّ باستمرار إدراكٌ متطابقٌ بأنّ هذه الطاولة موجودة في الواقع «شخصيّاً» وتبقى بدون تغييرٍ تماماً. ومع ذلك، فإنّ تصوّر الطاولة يتغيّر باستمرار. إنّها استمراريّة لتغيير التصورات. أُغمض عيني. حواسي الأخرى لا علاقة لها بالطاولة. الآن ليس لديّ أيُّ إدراك لها. أفتح عيني. وأستعيد الإدراك مرّة أخرى. الإدراك؟ فلنكن أكثر دقّة. بالعودة، ليس، تحت أي ظرف من الظروف، هو نفسه بشكل فرديّ. فقط الطاولة هي نفسها، والمقصود منها أن تكون هي نفسها في الوعي التركيبيّ الذي يربط الإدراك الجديد بالذاكرة.. ومع ذلك، فإنّ الإدراك نفسه هو ما هو عليه في التدفّق المستمر للوعي، وهو في حدّ ذاته تدفّق مستمر: يتغير الإدراك الإدراكيّ

الآن باستمرار إلى الوعي الدائم للماضي فقط وفي الوقت نفسه يضيء الآن جديد...إلخ، الشيء المدرك بشكل عام، وجميع أجزائه وجوانبه ومراحله، هي بالضرورة متعالية على الإدراك.[1]

6.2- الإضاءة

«اخترنا استخدام الإضاءة بعدّها مادّةً أساسيّةً في تصاميمنا، ما يعني أن علينا معرفة كلّ شيء عنها حقيقة، تماماً كما النحّات عرف كلّ شيء عن حجره.»[2]

تباينت أدوار المصادر الضوئيّة منذ بداية استخدامها في المسرح، فبعد أن كان الاعتماد على الإضاءة الطبيعية (الشمس) في مرحلتَي المسرح اليوناني والروماني، استُخدمت المشاعل ثمّ الشموع ومصابيح الزّيت وغيرها من الاختراعات البدائيّة في العصور الوسطى وعصر النّهضة قبل أن يقلب اختراع الكهرباء المفاهيم في القرن الثامن عشر. ولم يتوقّف المسرح عند الشقّ الوظيفيّ لمهمّة الإضاءة، بل استخدمها لإنتاج الحيل والتهيّؤات. أمّا في القرن العشرين فقد دخلت التكنولوجيا المسرح من الباب العريض وبدمجها مع الإضاءة أصبحت تشكّل تطوّراً غير مسبوق في جماليّات الإضاءة وتقنياتها. ويمكن تعداد الكثير من التجارب التقنية المهمّة، ولعلّ أكثرها حضوراً هو ما فعله سفوبودا (Svoboda) في عروضه المسرحية من استخدامه لليزر إلى تعزيزه للوهم الضوئي واستخدامه للإسقاط الضوئي على الديكور والذي قد يكون أحد أوائل من أدخل هذه التقنيات إلى المسرح.

منذ بداية القرن العشرين، أصبح من المقبول أنّ النظريّتينِ الموجيّة والجسيميّة للإشعاع ليستَا متعارضتينِ، لكنّهما تمثّلان جانبينِ متكاملينِ للواقع الماديّ نفسه. باختصار، تحمل الموجات الكهرومغناطيسيّة الجيبيّة «حبيبات» من الطّاقة تسمّى الفوتونات.[3]

لا يشغل الضّوء المرئيّ سوى جزء صغير جداً من طيف الموجات الكهرومغناطيسيّة، والتي

(1) GRIMSHAW, Mark and GARNER Tom, Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception. Oxford University Press, 2015. P.23

(2) SVOBODA, Joseph. Interviews with Czech stage designer Josef Svoboda. CNRS 1983. https://images.cnrs.fr/en/video/585

(3) BOUILLOT, Rene, LAMOUR Marianne, Guide Pratique de L'eclairage, Cinema, Television, Theatre. 5e edition, Dunod 2016. P13

تمتدّ من الأشعة الكونية إلى موجات الراديو. يمكن تمييز إشعاع الضوء بطوله الموجيّ (...) المعبّر عنه بالنانومتر (nm) (1nm = 10-9m) وبتردّد تذبذبه في الثّانية (f) (1Hz = 1cycle/s)، والذي يتمّ التعبير عنه بسهولة أكبر بتيراهيرتز (THz) (1THz = 1012Hz) وبالطبع كدالة لسرعة (c) انتشار الموجات الكهرومغناطيسيّة في الفراغ. هذا الثابت العالميّ يساوي 299,792.5 كم/ث (تقريباً للحسابات إلى 3*108 م/ث). العلاقات هي:

طول الموجة: (..) = c/f التردد: .. /c = f

إنّ الإشعاعات التي تدركها العين البشريّة هي تلك التي يتراوح تردّدها بين 789 تيراهيرتز (على حافة نطاق الأشعة فوق البنفسجية) و385 تيراهيرتز (بداية نطاق الأشعة تحت الحمراء)، والتي تتوافق، على التوالي مع الأطوال الموجيّة = 380 نانومتر و.. = 780 نانومتر.

ويتوافق كلّ طول موجيّ من الطّيف المرئيّ مع إحساسٍ بصريٍّ مختلفٍ من «اللون». ومع ذلك، فإنّ الأضواء أحاديّة اللّون (التي تتكوّن من طولٍ موجيٍّ واحد) لا توجد بالفعل في الطبيعة (ما يسمّى بالأضواء أحاديّة اللون لا يتم تعريفها أبداً بطول موجيّ واحد؛ لأنّ لها أيضاً طولاً موجيّاً في الأشعة تحت الحمراء، وهو ما يسمّى مزدوجاً) .ومع ذلك، يمكن عزل الأطوال الموجيّة إمّا عن طريق نشر طيف (spectrographie)، أو عن طريق توليدها عن طريق تأثير الليزر، أو عن طريق استخراجها من الضوء الأبيض باستخدام مرشح تداخل عرض النّطاق الترددّي الضيّق للغاية (وهي تقنية لا تزال تستخدم) مع مقاييس الألوان الحراريّة لتحليل لون المصدر.

بالنسبة للأضواء الموجودة اليوم في المسرح فإنّها تختلف من حيث وظيفتها، واستطاعتها، وشدّتها، وتركيزها. وبحكم تعريف الكشاف، يعطي «الضوء الكشاف» شعاعاً محدداً من الضوء الموجّه، ما يشكّل ظلالاً ذات ملامح حادّة إلى حدٍّ ما. ويمكن تعديل زاوية الشعاع/ الحزمة الضوئية عموماً عن طريق الموضع النّسبيّ للمصدر في العاكس و/أو النّظام البصريّ أو الهدف أو العدسة. ويسمّى تغيّر زاوية الشعاع بالتركيز. وسوف نتعرّف إلى أربعة أنواع رئيسة:

كاشف ضوء بعدسة فريسنل (Fresnel)، كاشف ضوء (PAR)، كاشف ضوء مزوّد بمصابيح (HMI)، كاشف ضوء مفتوح الوجه، كاشف ضوء للقطع و/أو التتبع.

ما يهمّنا التركيز عليه هنا هو تطوّر التكنولوجيا المتقدّمة في المسرح بما يخصّ العمليّات الفنيّة والتقنيّة، حيث أصبح العديد من هذه العمليات يتم بشكل مسبق، كبرمجة تدخلات الإضاءة

(Cues). ولم يسبق أن تم إدماج التدخلات/الإشارات من الناحية التكنولوجيّة في إعداد المسرح كما هو الحال الآن. وتطوّرت الأجهزة المساندة لعمل مديري المنصة والتقنيين كوجود الشاشات وسمَّاعات الرأس وغيرها من الأجهزة التي تمنحهم مزيداً من المشاركة والتحكّم بمجريات العرض.

تدخّلات الإضاءة هي مؤشّرات مرئيّة لفنّاني الأداء على أنّه من المفترض أن يحدث إجراء معين في وقت محدد. خلال الأداء المسرحي، يعتمد الممثّلون على المطالبات لتحقيق أهدافهم والحفاظ على سير العرض بسلاسة. عادةً، يتولّى فنّي الإضاءة أو مدير المنصة التحكم في إشارات الإضاءة. وهم مسؤولون إما عن البرمجة أو تشغيل الإشارة، اعتماداً على التكنولوجيا المتاحة في المسرح.

بعض إشارات الإضاءة بسيطة مع ضوء أبيض وَامضٍ. يستخدم آخرون ألوان إشارات المرور للإشارة إلى التنبيهات المختلفة لفنّاني الأداء. غالباً ما يكون اللون الأحمر بمثابة إشارة تحذير. اللون الأصفر يعني أنّ الممثلين يجب أن يكونوا مستعدّين. ويعني اللون الأخضر عادةً أنّ وقت البدء قد حان.

يتم تحديد إشارات الإضاءة مسبقاً ونادراً، ما يتم تعديلها في أثناء الأداء الفعلي للعرض؛ فهم يحافظون على سرعة الممثّلين، ويدلّون على مكان الإنتاج لكل شخص خلف الكواليس.

1. أرقام الإشارة: في العمود الأول، يُفضَّل إدراج كلّ إشارة إضاءة بالترتيب اللاحق في أثناء الرجوع إلى البرنامج النّصيّ.

2. التمثيل والمشهد: العمود التالي مخصّص لملاحظة الفعل والمشهد الذي يحدث فيه أيّ تغيير في تأثير الإضاءة.

3. رقم صفحة البرنامج النّصيّ: يُفضّل إضافة رقم الصفحة المحدّدة للبرنامج النّصيّ الذي تحدث فيه الإشارة.

4. نقاط مهمّة: في العمود الثاني إلى الأخير، يُفضّل إضافة ملاحظة قصيرة، ولكن دقيقة حول تأثير الإضاءة المتوقع.

5. الوصف: في العمود الأخير، ستلاحظ الإطار الزمني لتأثير الإضاءة.[1]

(1) WebFX. «Lighting Cues.» Illuminated Integration, August 31, 2023. https://illuminated-integration.com/blog/lighting-cues/

3. ما عم اتذكر
(Je ne m'en souviens plus)، 2014، فرنسا

نصّ وإخراج: وائل علي. أداء: حسان عبد الرحمن وأيهم مجيد آغا. سينوغرافيا: بيسان الشريف. فيديو وصوت: سيمون بوشيه (Simon Pochet). إضاءة: حسن البلخي. إنتاج: المركز الثقافي البريطاني، مواطنون فنانون، صندوق شباب المسرح العربي، المورد الثقافي، فريميوز، الحرية للتعبير الموسيقي. قُدّم العرض التجريبي الأول في مدينة ليون، فرنسا في العام 2014. ثم في بيروت من العام نفسه وبعدها شملت جولة العروض: مسرح (la Joliette) مرسيليا في مهرجان (Rencontres à l'échelle)، ومسرح (l›Elysée à Lyon) في ليون في مهرجان (Sens interdits). وغيرها من العروض والمسارح.

«ما عم اتذكّر» هو عرض مسرحيٌّ وثائقيٌّ مبنيٌّ على شهادة عضو حزب العمل الشيوعي وذاكرة المعتقل السابق في سجن صيدنايا والموسيقي المَنفي حسان عبد الرحمن. سبعون دقيقة – مدة العرض - تتكثّف فيها اثنتا عشرة حكاية صغيرة تتكشّف بين مرحلتين خارج السّجن وداخله. انتقاها المخرج وائل علي وفريق العمل بعد جلسات مسجّلة مطوّلة مع عبد الرحمن امتدّت على مدار أشهر من المقابلات، والأسئلة، والأجوبة والتداعي والتكرار بين 2013 و2014. والعرض في جوهره اختبارٌ لعناصر بناء المسرحيّة الوثائقيّة وامتحانٌ لتركيبتها الذّاتيّة، وفحصٌ للسياسات التي تحكم عملية التركيب والصناعة المسرحيّة فيها. وهو في شكله جلسة/ بروفا أخرى يعاين فيها عبد الرحمن - الشّاهد والذي يلعب دوره الحقيقي في العرض - قصّته الشّخصيّة معدّة وممسرحة، ويواجه عبرها محرّك ذاكرته ومحاورها أيهم مجيد آغا، الممثّل الذي يلعب دوره الشخصيّ ودور المخرج في المقابلات وميسِّر الاستجواب وراوي بعض الحكايات،

في تحريضٍ لذاكرة عبد الرحمن ومساءلتها وتمحيص ما تنتجه من روايات وحكايات وفحصها في سياقها وزمنها التاريخي واستردادها في زمنٍ لاحقٍ ورؤيتها من جديد. «لنأخذ الوضعيّة النّموذجيّة للمسرح الوثائقيّ، ونفحصها، بدون أن نلقيَ عليها خطاباً نظريّاً. يأتي الخبير ويطلب ممّن عاش تجربةً ما أن يخبره إيّاها، فيروي الشاهد الخلاصة؛ لأنّه تعوّد على روايتها للأشخاص الذين يريد نقلَ تجربتِه إليهم بدون تحميلهم أعباءها، يخبر القصّة للفنان الذي لديه حكاية جاهزة، يضيف عليها إضاءة وقليلاً من الكهرباء ويبيعها...»[1]، يضع وائل علي المسرح الوثائقي تحت الاختبار بكلّ عناصره ويسأل: «ما ماهية هذا اللقاء بين الفنان والسياسي؟ أين هي اللحظة التي من الممكن أن تكون مربكة للفنان؟ المؤلف؟ المخرج؟ ما الذي يضاف لمعرفتهم من خلال سماع القصة/ الشهادة؟»[2] ويجيب بتشريح ديناميات العمل العامة على المسرح الوثائقي «غالباً ما تكون التجارب طويلة زمنياً، شاب عمره 22 سنة يدخل إلى حزب سياسي ويروي لك قصّته التي تمتدّ على 30 سنة. وغالباً ما تكون الإقامات الفنيّة ممتدّة عبر أسبوعين. لا يمكن نقل خبرة من هذا النوع في أسبوعين، ما ينتقل هو القصة التي صنعها السياسيون والمناضلون والناس الفاعلون لأنفسهم وللآخرين. فعندما تفرض على هذه القصة درجة عالية من الاختبارات وإعادة النظر والأسئلة، يكون هذا جزءاً من فهم قصصهم بشكل أفضل، حتى على المستوى الفردي.»[3] ثم يتحدّث عن الصراع الداخلي الذي حكم العروض الأولى «حسان يتفرج على الحكاية التي صنعناها ويحاول أن يستعيدها حرفياً، العروض النموذجية كانت العروض الأولى. ما كان يمكن رؤيته، أنّه لطيف ونحن جيدون، ولكنه في موقع يحتّم عليه استعادة حكايته، كان اختباراً مباشراً».[4]

يبقى العرض بروفة متجدّدة ومتغيّرة بشكل دائم، تنتقل بين مستويات عدّة من مصادر الكلام وتقنيات السّرد والحوار والمونولوجات، ما بين أسئلة وأجوبة ورواية لأحداثٍ بعينها، إلى تمثّل بعض الحكايات، ومخاطبة الجمهور مباشرة، إلى استعراض أرشيفات مبنيّة من جلسات سابقة وصور وفيديوهات ووثائق تتّم مناقشتها أو التعليق عليها، كما تَرُكُ المساحة دائماً لمونولوج

(1) المصدر ذاته.

(2) المصدر ذاته.

(3) المصدر ذاته.

(4) المصدر ذاته.

الذاكرة. وما يبقي العرض حيوياً وطازجاً هو اعتماده كما يبدو على الارتجال وردّ الفعل الحرّ للشاهد، والمساحة النّقديّة المتاحة لتعليقاته على ذاكرته الخاصّة وحكايتها، ما يخلق صراعاً شيّقاً بين القصّة الحقيقيّة للشاهد والقصة المقدّمة من فريق العمل والذاكرة وظروفها، ويخلق وعي عنفِ خيارات الاختزال والصقل والتقسيم والترتيب تقليلاً من هول ما فيها، ويقدّم التفاصيل البسيطة والحميمة التي تحملها من وجهة نظر غير اعتياديّة لكميّة الألم والفداحة التي لا تتقصّد سردها الأحداث المرويَّة... «ما يبدو لافتاً في هذه التجربة، هو تحاشيها كلّ ما يُتوقّع أن يحكيه معتقلٌ في سجون النّظام السّوريّ. لقد نهض العمل بالتجربة لتصبح رواية قصيرةً تكتب على المسرح، فيها مسارات مختلفة للشّخصيّة: يرى مشاهد العرض حسّان العاشق، الأب، المعتقل، المتخفّي، المنفي»[1]، «ويدرك أيضاً أنّه أمام شخص يتجنّب أيّ ملمح بطوليّ، ويقلّل من ملامح الضّحيّة ويخفّف من شأن حكايته. (...) لا يتحدّث في السياسة كمحنّكٍ فيها. لا يخجل من استعادة تفاصيل حميمة وطريفة.[2] «يجمع هذا العرض بين الشّهادة والنّقد الذّاتيّ لهذه الشهادة.»[3]

حضرت التقنيات في هذا العرض بكثافة، فكانت منطلقاً للعمل، وحاملاً للرواية ومادّة فاعلة مؤثّرة في الحدث على حدٍّ سواء. فقد استخدم العرض أربعة أنواع من التقنيات البصرية، وهي: الصور الثابتة، والفيديو المسجّل، والكاميرا المباشرة، والفيديوهات المُعاد تركيبها. فالصور الثابتة تُؤذِن ببدء الحكايات الاثنتي عشرة الصّغيرة، فتقوم بعملٍ وظيفيٍّ وتعريفيٍّ، وتهيّئ لبناء تصوّر عن القسم المقبل الذي يتحدّث عنه العرض. منها صور أكثر تفاعليّة تشارك في تكوين الحكاية، من أرشيف طفولة الشّاهد مع عائلته في المتحف الحربيّ أمام طائرة تحمل الرقم (44) التي يفتتح فيها العرض، ويكمل منها القسم الأخير من العرض. ومنها صور ما تبقى من ممتلكات الشاهد الشخصية التي تقتصر على بطاقته الجامعيّة في كلية الطبّ. بالإضافة إلى حضور الصّور الخاصة بحبيبته وزوجته لاحقاً ومعاينة أثر غياب صورهما معاً في سنوات التخفّي والعمل السّياسيّ والاعتقال. إنّ استخدام الفيديو المسجّل من المقابلات أضاف مستوى آخر للرَّوي يتعلّق ببناء أرشيف لهذا العرض وتلك الذاكرة، ويحيل في جانب من جوانبه إلى استخدام هذا الأرشيف

(1) العلي، نوال. وائل علي.. ترميم الذاكرة، مقال في موقع العربي الجديد، 7، تشرين الثاني 2014.

(2) المصدر ذاته.

(3) الشريف، بيسان، التجربة المسرحية السورية الناشئة في أوروبا، مقال في موقع حكاية ما انحكت، 2021/06/07.

في الشهادة التي تروى أمام الجمهور. كما أدّى استخدام الكاميرا المباشرة في تصوير الشاهد وبثّها مباشرة على شاشة العرض، دوراً في معاينة مزدوجة للشاهد، وعاملاً مساعداً على تفكيك الصورة الكليّة وبناء الواقع الحقيقي، كما دوره في كسر الإيهام والإغراق. كما استُخدمت الكاميرا المباشرة في تصوير الممثل لمونولوجات الشاهد ذاتها، والتي تحيل إلى معانٍ عميقة وعديدة تبدأ بتمثّل الشهادة من قبل أشخاص كُثر وتكرار حالتها على أناس آخرين، ولا تنتهي بنزع الشهادة كمادّةٍ حصريّةٍ ودفعها باتجاه تمثيلها من شخصيات أخرى. وتكمل في مساءلة السرديّة عندما تنتقل لتكون مادّةً مرويّةً عبر وسيط، إلى مقصد وائل علي في محاكاة المشاهد والقصص التي يتشاركها الشّاهد مع السّوريين في ذاك الوقت. استُخدمت الفيديوهات المصنوعة من موادّ تلفزيونيّة بهدف إعطاء سياقٍ تاريخيٍّ ولمحةٍ عن التباين الفجٍّ بين الخطاب الرّسميّ من تخريج دفعات الضبّاط ورسالة رائد الفضاء الإنشائيّة وربطها بما كان يجري على أرض الواقع. جعل استخدام الصّور والتّعليق المسجّل المتفرّج في مكان المشارك المباشر في الاطّلاع على خصوصيّات الشّاهد الحميميّة الأقرب له. بالإضافة إلى تقنيّات السّرد والأداء التي تضعنا في نصّ مكتوب لمساءلة الذّاكرة وذكرياتها، والشّاهد وشهادته، والمعتقل ومكان اعتقاله، والأحداث ضمن سياقاتها وخارجها.

1.3- السينوغرافيا

اعتمدت بيسان الشريف في تنفيذ السّينوغرافيا على الفضاء الجوهريّ والنقيّ والضاغط في آنٍ. فاعتمدت في تكوين مساحة الأداء على أرضية مربّعة بيضاء تمتدّ على جداريّة خلفية خشبية بيضاء رحبة بقياسات مساوية للأرضيّة، تتحوّل لتكون شاشة إسقاط تعلن الانتقال بين الحكايات ومصدر ووسيط عرض الأرشيفات والصور والفيديو، بالإضافة لكونها لوحاً توضيحيّاً يرسم عليه مجيد آغا خريطة الذاكرة، ويكتب عليه بحبر أحمر نقاط عَلام في الحكاية. «العمل (على السينوغرافيا) مع وائل يبدأ بالدراماتورجيّة ذاتها، فأَشْتَغِلُ على معادل بصريّ يحاكي دراماتورجية العرض»[1]. تشرح سينوغراف العرض بيسان الشريف الظروف التي أحاطت بهذا العمل ومواكبتها للعرض منذ اللقاءات المسجّلة في مرحلة ما قبل البروفات. «كنّا منذ بداية العمل على العرض

(1) الشريف، بيسان، مقابلة خاصة في 2024/05/09.

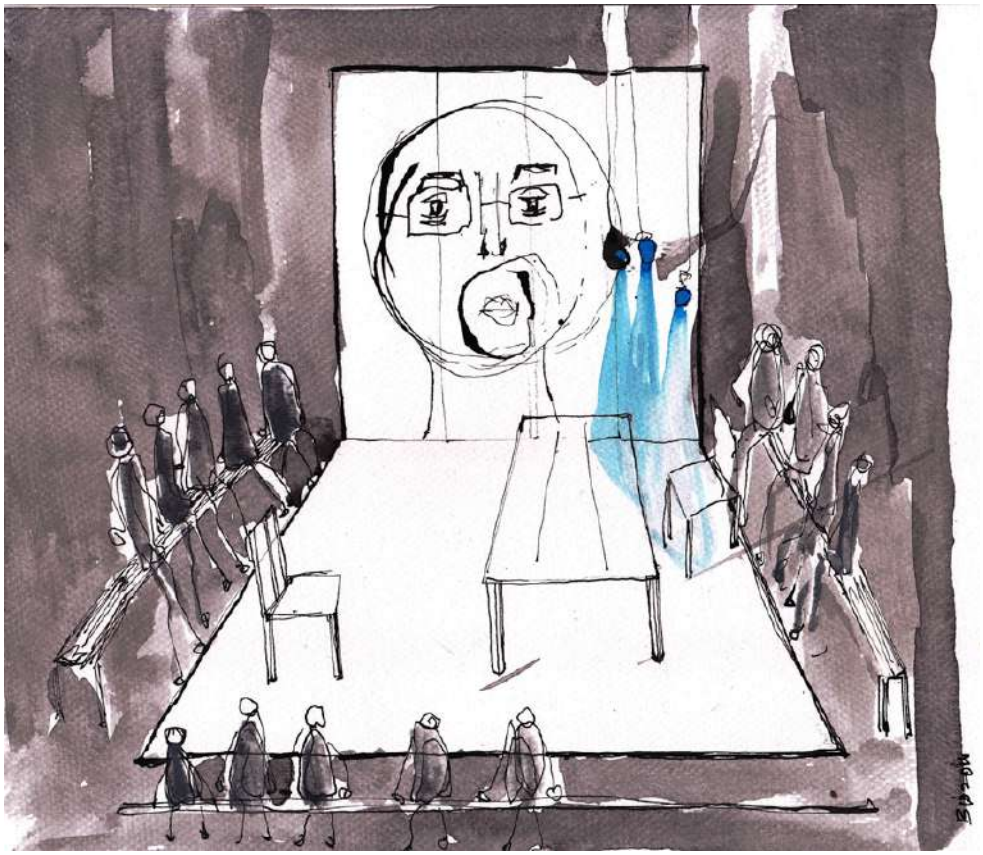
أنا ووائل، كنت قد وصلت للتو إلى مدينة ليون، وكنت أحس بأن عليّ العمل على شيء ما، أريد أن أشتغل على عرض، فواكبت المقابلات التي قام بها مع حسان وأيهم منذ البداية، ما أعنيه، أنّ العملَ مع وائل يكون منذ البداية، وليس بالضرورة الخروج بنتيجة ضخمة، بل أن نخرج بشيء مناسب للذي يقوم به وائل». على الرّغم من بساطة التكوين المسرحي في العرض، إلّا أنّه يطرح إشكاليّة المسرح الوثائقيّ واحتياجاته وعلى ماذا يجب التركيز فيه. وتجيب الشريف بأنّ العمل على عرض وثائقيّ، «يجب أن يتّجه نحو الأبسط، بشكل أو بآخر، إذا كان العرض وثائقيّاً صرفاً. تكون فيه السينوغرافيا بسيطة، طاولات، كراسي، شاشات، شيء من هذا القبيل. لا يحتمل مفاهيميّة (Conception) متطوّرة أكثر من ذلك. على عكس الخيالي (Fiction)، لديك المجال لتستعير؛ لأن تقوم باستعارات من الصور، أو تقوم ببناء حالة معينة، أو رموز معيّنة للمكان، مختلف جداً».[1]

ضمن مساحة الأداء، توجد طاولة وكرسي بجانبها. عليها كمبيوتر محمول وضوء مكتب صغير يَشْغَلها أيهم مجيد آغا. وفي زاوية المربع المقابلة تماماً يوجد كرسي وحيد يتّجه باتجاه الجدار وظهره للجمهور، فوقه مصابيح حمراء/صفراء مطفأة عددها أربعة، وأمامه ضوء بروجكتور (ضوء) صغير محمول على ترايبود، يشغل هذه المساحة الشاهد حسان عبد الرحمن طوال فترة العرض دون أن يغادره... يحيط الجمهور في الصالة بمساحة الأداء كحرف (U) بين ثلاثة مناطق: أمام، يمين، يسار الخشبة فيما يسمى بالمواجهة الثلاثية (Tri-frontale) والتي تساعد على معاينة الحكاية المرويّة من وجهات نظر عديدة، وفي نفيٍ متعمّدٍ لعلاقة التّلقين في العلبة الإيطاليّة بين الشّخصيّات على الخشبة والمتلقّي السّلبيّ. لا كواليس على الخشبة وتساعد الخلفيّة وأماكن وجود الجمهور على إكمال الشّكل الكليّ في مخيّلة المتلقّي لتصبح مكّعباً متساويَ القياسات في تصوّرٍ تكعيبيٍّ لخزّان الذّاكرة. يعزّز ذلك حضور الممثّل أيهم مجيد آغا في مساحة الأداء عند دخول الجمهور، فيجده جالساً على كرسيّ الطاولة في محاكاة لمبدأ الآن/ هنا.

«شكل السينوغرافيا، كان من المطلوب أن يكون بسيطاً، مفتوحاً، يترك إمكانيّةً للتّواصل مع الجمهور، مثل النّصّ (...) بالنّسبة لنا هذا المربّع هو مكان لقاء، مسرح بالنّهاية، وعمقه مغلق، وهذا العمق فيه صفحة بيضاء، نكتب عليها، نضع صوراً.. لكن من خلال الإضاءة يقترح عليك أنّه

(1) المصدر ذاته.

مكان صغير، وحميم، وعنيف في الوقت نفسه، ومن الممكن أن يذكّرك بالتّحقيق... غرفة تخْنق، كانت هذه هي المتطلبات، والشكل الذي اقترحته بيسان، كان يحمل كلّ هذا، دون أن يكون (فذلكة) بالسينوغرافيا، هذا كان مهمّاً جداً.»[1]



الصورة (1) الفضاء السينوغرافي الخاصّ بعرض «ما عم أتذكر»[2]

(1) علي، وائل. مقابلة خاصة. 2024/07/30.

(2) الصورة من البطاقة التقنية الخاصة بالعرض، تصميم بيسان الشريف.

2.3- تسلسل أحداث وإشارات/تدخّلات (Cues) العرض

تنقسم حكايات العرض ومشاهده إلى اثنتي عشرة، تتوزّع على قسمين بين داخل السجن، وداخل معترك حياة التخفّي والنشاط السياسي، وخارج السجن.

يضمّ الجزء الأوّل ثمانية فصول: أ- الصوت: 1- الوقت، 2- الأسماء، 3-الديكور، 4- لوسي، 5-الإشيا.. أنا البيوت بتذكّرها منيح، 6- العالم، 7- القياس، 8- لمّا بتفوت على حكايتك من هاد الباب.

ويضمّ الجزء الثاني أربعة فصول: ب- كإنّو برّا (الصور): 9- قصّة حبّ، 10- التّحليل التّحليل 11- زلحفة بيضا، 12- تحمّمت.

اختار وائل علي تقسيم الحكايات إلى اثنتي عشرة. وقد يحيل العدد إلى حكايات غابريل غارسيا ماركيز الاثنتي عشرة المهاجرة، التي أنجزها عن قصص الأمريكيين اللاتينيين في أوروبا[1]. واختار المخرج الإعلان عنها قبل بدء كلّ مقطع «هذا شكل من تركيب القصّة.. تعلن العنوان، المقطع/الجزء والتناقض التّابع للتركيب (...) هي مجموعة من القطع، قابلة للتّركيب، حاولت بيان تمفصلها داخل البنية، والطلب من الجمهور أن يبقى متيقّظاً لعمليّة تركيب القصّة، ببساطة تحويل القصّة لمسألة إشكاليّة.»[2]

عمل وائل علي بشكل واضح على أشكلة كلّ ما قد يبدو بديهياً لدى الجمهور. «لماذا البدء من هنا وليس من هناك؟ هذه عملية التركيب، شيء مفتوح وعملية مفتوحة مع الجمهور. الهدف منها مثل أيّ مسرح آخر، عند برشت أو عند بيتر فايس، أنّ الجمهور يشترك معك، ويعرف أنّ عملية التركيب هي عملية واعية ولها متطلبات وفيها جانب مصطنع ويقوم بها.»[3] وبيان الأسئلة السياسيّة التي تحكم عمله. «نقطة مهمّة جداً أنّ الذين يقومون بعملية التركيب هم فريقٌ مسرحيٌّ. ليسوا أصحاب الحكاية وليسوا من عاش التجربة. هم أشخاص يحاولون أن يقوموا بخيارات، اقتطاعات، مونتاج.. يختارون من أين سيشاهد المتفرّج الحكاية... إلخ، وهذه كلها

---

(1) كتب ماركيز القصص كمقالات ونصوص سينمائية وجمعها فيما بعد من وسائط متعددة، لكنّها تختلف في مضامينها عن العرض المسرحي عدا عن موضوعة السجن في إحدى القصص الاثنتي عشرة.

(2) علي، وائل، مقابلة خاصة. 2024/07/30.

(3) المصدر ذاته.

عمليات، بحالة هذا العرض وغيره. هي خيارات عنيفة وسياسيّة، ومن الجيد أن يعلمَ الجمهور أن لا شيء بديهيّ...»[1]

أ- المقدّمة

الصّوت

يوجد الممثّل أيهم مجيد آغا على الخشبة عند دخول الجمهور، يتابع بعينيه حركة الدّاخلين، ويتحرّك وكأنّه يتحضّر لبدء المقابلة اليوميّة. يمدّ يده إلى جهاز الكمبيوتر ويضغط على أزراره، وتظهر على شاشة العرض في الخلفية صورة ذات دقّة ضعيفة لأربعة أطفال ورجل، تخفُت إضاءة مساحة الأداء، يشير بمؤشر الفأرة على صبيّ، ثمّ يسحب تضخيم الصّورة (زووم) فنراها أكثر وضوحاً بقليل لثلاثة أطفال مع أبيهم أمام طائرة حربيّة لا نعلم أينَ تكون. تعلو إضاءة مساحة الأداء، ويظهر الصبيُّ سابقاً/الشاهد الآن على الكرسي المقابل.

بدأ العرض باستخدام التقنية والأرشيف، بالاعتماد على شاشة عرض وجهاز إسقاط مرئيّ ومادّة مصوَّرة، حيث أصبح مدخل العرض مادّة تقنية تعتمد على الأرشيف شاركت في التمهيد للحكاية، مع صورة مجتزأة غير مكتملة. «ليس هناك داعٍ لأن تراها كلها، لست بحاجة إلى هذه المعلومة بعد، تعود لتصبح مرئيَّة عندما يصبح هناك سياقٌ حولها في نهاية العرض.»[2]

«- أيهم: هي أوّل مرّة إلك ببيروت؟

- حسّان: (يتنهد، مستذكراً) هي تاني مرة، أوّل مرة من 25 سنة، قضيت شهر ببيروت، صارت فيه حرب، قمت رجعت. (.....)

- أيهم: (بحزم) رولو...».

يعلن الممثل إذن بدء المقابلة/البروفة والعرض في المحصّلة، ولكن في الوقت ذاته (رولو) تفيد البدء بالتسجيل، وهذه المرة يبدو أنّه تسجيل في ذاكرة المشاهدين.

يصرّح أيهم بالتاريخ، ويسأل:

---

(1) المصدر ذاته.

(2) المصدر ذاته.

- «2013/5/24، بتتذكر أول سؤال سألتك ياه؟»

- يجيب حسان: «أنا بالذاكرة لا تحسبوا حسابي...».

يقدّم الشاهد نفسه وذاكرته على محملِ الشّكّ منذ البداية وهي النقطة الأولى التي يجب الوقوف عندها، وهي أنّ الجمهور سيبدأ بمشاهدة بروفا وتكرار لقصص ذاكرةٍ، مفتوحةِ الاحتمالات، قد تخطئ وقد تصيب وقد تعاين ما جرى معها من جديد، وقد تحاول إصلاحه وقد تتركه كما هو. ذاكرة أليمة - سليمة، سعيدة - عليلة. يضع المخرج وائل علي الجمهور في مواجهة فوريّة مع الذاكرة، ويشكّكُ بها منذ البداية، هل على الجمهور التّصديق والتّسليم بما سيلي هذا الاعتراف؟

1- الوقت

يُقدّم القسم الأوّل ما بعد المقدمة عبر صورة بيضاء/صفحة بيضاء مسقطة على الجداريّة الخلفيّة وفي أعلى اليسار بالأحمر، تظهر كلمة (1- الوقت...).

– أيهم (يقرأ من نصّ تفريغ المقابلات السّابقة): «أنا لحسن الحظ كان فيني أعمل هي الآلة واشتغل عليها، تذكرته؟».

- حسان: «العود».

إعتام لإضاءة المكان عدا عن ضوء الطّاولة الصّغير، يظهر فيديو مسجّلٌ للشّاهد بلقطة قريبة متوسّطة (medium close-up shot) على الشّاشة الخلفيّة. يروي فيه رحلة صناعة العود التي استغرقت نحو سنتين من مدّة سجنه. لا يبدأ الفيديو مباشرة، بل يتقدّمه مقطع صغير لحسّان عبد الرحمن منتهياً من شهادته قبل قطع على سواد يقول فيه: «منيح ولا منعيد؟ أنا برأيي ماشي الحال». هذا التقديم يبني جسراً صريحاً مع الجمهور يفيد بأنّ الفيديو الذي سيشاهده هو شهادة مسجّلة ومرتّبة مسبقاً، وأنّها ليست عفو الخاطر كما في الأرشيف أو الشّهادات المكتوبة والمفرَّغة والتي قرأ منها أيهم آغا مسبقاً أو لاحقاً... «يجب ألّا يكون هناك خلطٌ بين الموادّ التي صنعت للعرض وبين المواد التي صنعت لأرشيف المسرحيّة، والمقابلات التي سُجّلت على هذا الأساس»[1]. يبدأ بعد هذا التّقديم فيديو شهادة رحلة صناعة العود. حسّان: «هلق أنا لحسن

(1) علي، وائل، مقابلة خاصة. 2024/07/30.

الحظّ كان فيني ساوي هي الآلة واشتغل عليها». يروي فيه تجربته في صناعة العود من بقايا الخبز والكرتون والمربّى والسكّر، وكيف استفاد من تجربة وخبرة القدامى (السجناء الأقدم) في صناعته التي استغرقت سنتين. الصوت في الفيديو يخرج من مكبّرات الصّوت الموجودة على طَرفَي الخشبة.

يسرّع أيهم الفيديو في نقطة معيّنة وقد تمّ ذلك بشكل معدّل (مُمنتج) سابقاً، ويعيده إلى سرعته الطبيعيّة بعد فترة، يكمل فيها حسان شهادته عن العود. وهذه هي النقطة الثانية التي يجب التوقف عندها، وهو أنّه على الرغم من أنّنا هنا لنستمعَ إلى شهادة معتقلٍ سياسيٍّ سابقٍ ومَنفيٍّ حاليٍّ إلّا أنَّ الشّهادة رهينة الممثل والمخرج وعندما تكون طويلة والتفاصيل فيها يمكن تجاوزها والانتقال إلى ما هو أكثر أهمية يفعلان ذلك، وتحيلنا إلى نقطةٍ أخرى وهي العنوان الأساسيّ لهذا القسم، حيث يعيّن التّسريع في فهم المدة التي استغرقها العمل بشكل أفضل، والتباين بين فيديو مدّته سبع دقائق وصنع آلة استغرقت سنتين. «على مقياس النص، إن كتبت هذا المقطع على ورقة فهو أقلّ من صفحة واحدة، ويحتوي كلّه على عمليات صنعيّة، حفّينا وجمّعنا وانتظرنا وقصّينا وحطّينا وعملنا وعجنّا... كلّها بأدوات ووقت، لكنّنا لا نرى الوقت إلى أن يخبرنا المعلومة دون دراما...»[1] ينتبه علي إلى تفاصيل دقيقة كتباين الأزمنة، والإحساس بالوقت بين امتداد زمن الحكاية المرويّة ومدّة رويها، فيعمل على إبراز التّناقض القائم ما بين الزّمن الواقعي والزّمن المسرحيّ. «التسريع يخلق لحظة فيها شيء كاريكاتوري، يخلق بالتالي مسافة بسيطة ضرورية لنستطيع رؤيتها والتفكير بها.»[2]

يقف أيهم ويتّجه نحو الجداريّة الخلفيّة ويبدأ بالكتابة على المساحة البيضاء أعلى الكتف الأيسر للشّاهد في الفيديو. يكتب باللّونِ الأحمر أربعة أسطر من حوار حدثَ سابقاً على ما يبدو «1- هو عرضٌ مسرحيٌّ يعني؟ 2- إذا مسرحيّة، أنا برأيي ما لازم تكون أكثر من ساعة. 1- إي، تقريباً. 2- فإنت بذهنك إنو هي مقابلة قدام الجمهور؟ وكل مرّة بتنعاد هي المقابلة نفسها». ثم يعود الممثّل ليجلس على كرسيّه. ولوهلة، ينظر الشاهد في الفيديو إلى جهة الكتابة بشكل طبيعي، وكأنّها نتيجة محاولة تذكُّره لما يُكتَب وما قاله. تقاطع بين التقنية والآن، وتفاعل بين

(1) المصدر ذاته.

(2) المصدر ذاته.

ما يريده الشّاهد وما ينتج عنه من قطع وتعديل وتسريع لشهادته «عندما جهز كان بالنّسبة لي أهمّ حدث، بتذكّر كان جاهز 1989، بنصها.. بآخرها.. بتصوّر أخد معي، ضليت شي سنة ونص، سنتين، حتى صار عندي عود لإلي...». يُكتم صوت الفيديو ويكمل أيهم قراءة مقطعٍ من النص الموجود أمامه لمحتويات الفيديو الخلفي، ولكن بشكل مسرّع ومكرر. تعود الإضاءة تدريجياً إلى السطوع.

- أيهم: «طبعاً أنا ساويت العود يشتغلوا عليه الناس التانيين كمان، يعني أنا إتمرن من يلي مستواهن أحسن وبمرّن اللي مستواهن أقل، طبعاً قلتلك إنو عملناه بينفك وبيتركب فنفد، أنا طلعت وهو بقي جوا..»

.. يكمل الشهادة عن العود، وقد تحوّلت إلى مونولوج طويل عند قراءتها على الخشبة. قراءة من النص المطبوع بشكل سريع وطريف ما يبدو أنّ حسان يقوله في الفيديو ويكمله.. يغيب الفيديو في الخلفية. ويبقى أيهم بشهادته.

اللّعب مع الصّورة المتحرّكة والشّرائح (Frames) الصّامتة هي تقنية يفضّلها وائل علي، ويستخدمها في عروضه. نراها هنا في هيئة تقنية دوبلاج مسرّع مكرّر وطريف، ونراها في عرضه الآخر «تحت سماء واطئة» في هيئة تقنية دوبلاج على سينما صامتة. تقنية تختبر المادّة كوحدةٍ مستقلّةٍ وتفكّكها إلى عناصرها الأولى. وتقنية تجرّد الفيديو من العنصر غير المرئيّ الأهمّ فيه، فتخرجه من سياقه وعن معناه فوراً.

يخلق هذا المقطع والتقنية التي استخدمت فيه، حالةً من كسر الإيهام مع المتلقّي، في محاولة لتحفيزه على التّفكير، وكسر للرّهبة التي تحيط بموضوع السّجن، حيث يعاين الجمهور ممثّلاً قد اعتاد هذا المقطع لتكراره مراراً.

2- الأسماء

بداية القسم الثاني تعلنها الشّاشة وجهاز الإسقاط أيضاً، صورةٌ سوداءُ وبيضاءُ للشّاهد، وكلمات من مناشير أو جرائد أو كتاب وعنوان: (2-الأسماء..). تختفي الصّورة فيبدأ أيهم بالكلام. هذا القسم هو لبّ الشّهادة والحكاية المبنيّة عليها. وهنا النقطة الثّالثة التي يجب التوقّف عندها بما يتعلّق بالشّهادة ونقدها، وهي أنَّ الشّاهدَ يروي حاجته إلى التّغيير في حكايته،

والإضافة عليها بتفاصيل حقيقيّة حدثت بدل أن يكرّرَ عمومية الحكاية الأساسيّة، فيبحث هو في ذاكرته عن تفاصيل جديدة أدقّ قد تكون غابت عند رواية الحكاية في المرّات الأولى، وهو ما التقطه المخرج والممثّل وبنى عليها سيرورة العرض. ويقوم الشّاهد بإضافة قصّةٍ حدثتْ في اليوم السابق للعرض المُصوَّر، عندما أتى أحدُ المتفرّجينَ بعد العرض إلى حسّان وقال له، إنّهم أكلوا العود الذي كان حسان قد صنعه، والأشياء الأخرى التي كانت مصنوعة من الخبز كحجار الشطرنج والطاولات الصّغيرة، وكان هذا بعد العام 2000، حين حدثَ استعصاءٌ في السّجنِ وقطعَ النّظامُ الطّعامَ وتوفي نحو 300 شخصٍ إثرَ ذلك. هذه الإضافة هي صلْب العمل المسرحيّ الذي قام به وائل علي في استحضار الذاكرة ومساءلتها ونقدها.

3- الديكور

في القسم الثّالث المعنون: الديكور. لا يوجد إسقاط وإعلان عن بدايته على الشاشة، بل طلب أيهم الإذنَ من حسان بإحضار الكاميرا، «فيني شغل الكاميرا؟» يجلب أيهم الكاميرا ويشغّلها ويوثّق الجلسة في محاكاة لتسجيلات الجلسات/البروفات السابقة، ما يحيل أيضاً لما كان يفعله المواطنون الصحفيون حتى لحظة العرض عند توثيق المظاهرات التي كانت تجري في سوريا. تظهر صورة مباشرة للشاهد على الشاشة الخلفية. بلقطة واسعة (Wide-shot) يظهر جزءٌ من الجمهور في الخلفية.

- أيهم «2014/5/12 مسرح دوار الشمس - بيروت.. (صمت)، إذا سقط النظام بتفكر ترجع على سوريا؟».
- حسان: «لأ (صمت)، أنا شو كنت قلك قبل؟».
- أيهم: «إي».

تكتمل الرؤية بالنسبة للجمهور بين ظهر الشاهد الجالس على الكرسي وجانبيه ووجهه وجسده الظاهر على الشاشة، في إجلاءٍ وإبانةٍ ومضاعفةٍ للصّورة، ومحاولةِ بناء علاقة مختلفة مع ما يرويه. وعندما طرحت سبب استخدام الكاميرا المباشرة أعادني وائل علي إلى مفارقة كلمة البروفة باللغة الفرنسية (Les repetition) والتي تعني حرفياً الإعادات. «عرض مشغول عن البروفة. التكرار والبروفة. البروفة تكرار، وعمليات النضال السياسيّ ليست كذلك. البروفة هي

عملية، داخلها تحدثُ أشياء، نحن نريد أن نظهر هذه العملية. أي من خلال تحويل كلِّ الأسئلة السّياسيّة وإدراجها وتصغيرها من خلال العمليّة التقنيّة المسرحيّة، يمكنك ملاحظتها في البروفة أكثر من العرض المنجز.» يعرّج على إشكالية السياق والبروفات حين كانت تتبدّل الأمور بسرعة حولهم في 2013 وتتغيّر معها الكثير من الإجابات. ثمّ يعود إلى التّكرار والكاميرا «التكرار، المقولة الشّهيرة التّاريخ يعيدُ نفسَهُ ولا يعيد، هم ناضلوا في الثمانينيّات، ونحن نكمل النّضال؟ ما الذي يتكرّر بين تجربتينِ سياسيّتين؟ ألسْنَا نسجّلُ في البروفا؟ لماذا لا نعرض هذه العمليّة على الجمهور؟ الذي يحدث أنّه يتحدّث عن السّجن والشّوارب والعيون وفي الكاميرا حينها لم يعد لديه شوارب والجمهور الذي يظهر في الكاميرا ليس لديه شوارب أيضاً، هذا اختلاف بين الثّمانينيّات واليوم.»[1]

يبدأ أيهم بالتحدّث مع شخصيّة الشّاهد الظّاهرة على الشّاشة، وهو ما يعطي معنىً إضافيّاً هو التكلّم عبر وسائط اتّصال افتراضيّة.

- أيهم: «عم نفكّر بإنو نعيد ترتيب السّجن هون على الخشبة، شو رأيك بالفكرة؟»
- حسّان: «ليش لأ» (....)
- أيهم: «ما بتحس في شي عنيف بهي الفكرة؟»
- حسّان: «هاد بضل ديكور أيهم، يا ريت كلّ السّجون كلها ديكور».

يعود أيهم إلى النّصّ ويطرح السّؤال ذاته من النّصّ ويجيب نفسه: «ما بتحس في شي عنيف بالفكرة؟ بالعكس، بحس حالي قاعد ببيتي». يعدّل أيهم اللّقطة إلى لقطة واسعة متوسّطة (Medium wide-shot) ويتكلّم مع الشّاهد مباشرة عن شهادته حول إحدى جلسات التّعذيب بينه وبين رفيق سجن آخر، وأنّ لديهما روايةً مختلفة لتلك الجلسة ذاتها. ولكن لا يذكر الشاهد اسم الشخص عندما تكون الكاميرا تعمل. يبدو من هذا المقطع أنّ الذاكرة التي يرويها حسان عبد الرحمن ما تزال محكومة في بعض من زواياها بمحدّد رقابيٍّ ذاتيٍّ.

4- لوسي

في القسم الرّابعِ تظهر على الشّاشة صورةٌ مُعنوَنةٌ بـ (لوسي)، تعلن بدْء المقطع. يُطفئ أيهم

(1) علي، وائل، مقابلة خاصة. 2024/07/30.

الكاميرا ويعيدها إلى حيث كانت وتتغيّر الإضاءة إلى (كاريدور) ضوئيّ يمتدُّ من كرسيّ أيهم إلى مقدّمة مربّع الأداء، وإسقاط لمربّعٍ ضوئيٍّ معزّزٍ فوقَ بقعةِ كرسيّ أيهم، بينما إعتام تامّ على الشاهد حسان. يروي هذا القسم حكاية القطّة لوسي التي أتت إلى مهجع حسان ورفاقه والتي اعتنى بها السّجناء وحاولوا إنقاذها مراراً من أن يكتشفها الحرّاس، وكيف أنّها أكلت عصفوراً لسجناء المهجع المجاور، ثمّ حادثة قتلها على يد أحد السجّانين. عندما ينتهي أيهم من رواية الشّهادة وتمثّلها، ينطق حسان من عتمته: - حسّان: «إي والله، زعلت عليها كتير، طبعاً سمعت بالخبر، كنت بفرنسا». في هذا القسم لعبٌ على تقنيّة تبديل الرّاوي/الشاهد، حيث إنّها تمثّل لرفاقِ حسّان وحكايتهم مع القطّة قبل أن يخرجَ حسّان وبعد أن خرجَ وسافرَ إلى فرنسا.

5- الإشيا.. أنا البيوت بتذكّرها منيح

يبدأ فيديو بموسيقا مَرِحة، القسم الخامس، والفيديو عبارة عن مونتاج لمقاطع من التلفزيون السوري من فترة أواخر الثمانينيّات وبداية التسعينيّات، تلك الفترة التي كان يتعرّض فيها الشاهد للملاحقات السياسية والاعتقالات والسجن (مقطعٌ مسرّعٌ لوصول حافظ الأسد لتخريج دفعة عسكرية، ومقطع لرحلة رائد الفضاء محمد فارس في اتصال هاتفي قال فيه: «هذا وطني، ما أجمله، يبدو رائعاً جداً». مقطعٌ لعسكريٍّ سوريٍّ في عرضٍ عسكريٍّ يَهوي بعلمه على رأس زميله أمامه، ومقطع لمذيعةِ التلفزيون السوري أمل مكارم في برنامجها غداً نلتقي، ومقطع آخر لحافظ الأسد يتابع فيه التخريج والمذيع يعلّق بالقول: المحافظة على روح حرب تشرين القتاليّة... ومقطع آخر من رحلة رائد الفضاء في أثناء تحليقه بالضبط فوق حلب! وهو الذي انشقَّ بعد اندلاع الثّورة السّوريّة في 2012. ومقطع لمذيعة أخرى وصوت شارة برامج الأطفال وصوت القطار فيها ممنتجة على مقطع تخريج الضباط لعسكري يستعرض قوته ويركض باتجاه خشبة لينطحها برأسه ولا يكسرها، ومقطع من النّشيد السّوريّ بصورة حافظ الأسد، ثم قطع على بياض، وتعليق على مشهد لوصول حافظ الأسد بسيّارته والنّاس حوله يهتفون ويحتشدون... تتغيّر ألوان الفيديو برؤوسِ الحشد وتتلاشى الصّورة إلى اللّونينِ الأحمر والأسود، ثمّ صورة لقذائفَ تملأ السّماءَ وتهبطُ ببطء. في أثناء عرض الفيديو يكتب أيهم على الشاشة عنوان المقطع (الإشيا.. أنا البيوت بتذكرها منيح).. يختفي الفيديو الخلفي..

6- العالم – القياس – لما بتفوت على حكايتك

القسم السّادس يُعلن بِدْأَهُ صورة معنونة بـ (العالم). على عكس بداية القسم السّابع الذي يعلن بدأه أيهم بقراءة الاسم من النّصّ: أيهم: «القياس 27 /2013/05». ثمّ بداية القسم الثّامن بصورةٍ معروضةٍ مُجدّداً بعنوان (لمَّا بتفوت على حكايتك من هاد الباب). لا تقنيات تحكم هذه الأقسام إلّا الحوار متعدّد المستويات بين السّؤال والجواب والحوار. كما يرسم أيهم خريطةً مبسّطةً على اللّوحِ/الشاشة لكيفَ يبدأ حسان رواية ذاكرته من السجن دائماً ويعود إليها.

7- كإنو برا - قصّة حبّ – التّحليل التّحليل - زلحفة بيضا

في بداية الجزء الثّاني والقسم التّاسع، يحمل أيهم كرسيّه ويجلس مقابل حسان، وترتفع موسيقا رقيقة لآلات كلارينيت وكاونتر باص، تنخفض إضاءة مساحة الأداء، وتعمل المصابيح الأربعة التي تعلو كرسي حسان. أيهم يتّجه نحو اللّوح ويعلن بداية القسم بعنوان: (قصّة حبّ). تختفي الموسيقا شيئاً فشيئاً. تبقى أجواء المشهد كما هي حين الانتقال إلى القسم العاشر (زلحفة بيضا) الذي يعلنه أيهم من النّصّ بصراحة.

يهيّئنا ترتيب الأحداث في العرض إلى الوصول شيئاً فشيئاً إلى البوادر الأولى التي قد تكون دفعت بالشاهد إلى الانخراط بالعمل السّياسيّ، حيث كان والده من أوائل الذين سُجنوا في عهد الأسد الأب، وكان من ذكريات طفولة حسّان أنّه يذهب بسيّارة (زلحفة بيضا) إلى سجن المزّة العسكريّ، حيث كان والده وكان هو بدوره ينتقم من أغطية أسرّة العساكر والضبّاط بتقطيعها في غرف الانتظار. ولكنّ الشّاهدَ يحسّ أنَّ حكايته تبدأ من سجنه هو.

8- تحمّمت

في القسم الأخير، تعود التقنيات لتحضر من جديد، صورة على الشّاشة لحسّان عندما كان شابّاً، ومكتوب عليها بخطٍّ طويل، (تحمّمت..). تعود إضاءة مساحة الأداء إلى بيضاء، وتخفُت المصابيح الأربعة قليلاً، يُحضر أيهم الكاميرا ويثبّتها أمام وجهه هو، ويجلس على كرسيّه في موقعه الجديد. يساعده حسان برفع الكاميرا وتثبيتِهَا على لقطةٍ قريبةٍ متوسّطةٍ (Medium close-up shot) ويضيءُ ضوء الهيلوجين على حاملٍ فوقَ رأسِهِ فتظهر صورته في الفيديو على صورة حسّان على الشّاشة وتتطابقان.

يتكلّم أيهم بلسان حسان:

- أيهم: أنا لمَّا طلعت كان عيد ميلادي بتشرين الثاني، ولمَّا لقطوني كان 14 شباط، ولمَّا طلعت فهمت إنو إسمو عيد الحبّ. فصرت مبسوط، قول إنو أنا مسكوني بعيد الحبّ. طلعت ما معي هويّة.. (...) وصلت عالبيت، فتحت إمي، هلق إمي يعني ما كتير بتعبّر عن عواطفها، ما بتذكّر، ما حكت، بكيت، ما بعرف ليش كان لازم أوّل شي أعمله إنّي إشلح تيابي، شلحتهن، حطيتهن بالغسالة، قلتلا لو سمحتي حطّيهن بالغسالة. إنو ممكن يكون فيهن قمل، أي شي، وفتت عالحمّام، تحممت..»

يشير أيهم للكاميرا بانتهاء شهادته، ويقوم عن كرسيّه، ويطفئ الكاميرا، ثمّ يأخذُهَا بعيداً وراء الخشبة.. كان هذا المشهد مكرّراً لا على صعيد البروفات فحسب، ولا قصص السّجناء القدامى، بل كانت هذه الحكاية متواترة بشكلٍ يوميٍّ في ذلك الحين. «كان يمكن أن يقومَ أيهم برواية القصّة لأنَّها كانت قصَّةً عموميّةً حينها، سمعها هو عن طريق أصدقائه مئات المرّات، وسمعتها أنا من ناسٍ كُثُر، كنت تسمعها من الجميع، تجربة مشتركة وعمومية.»[1]

يعود أيهم ليشغّل فيديو على الشاشة قبل أن يبدأ بلملمة أوراقه وحاجيّاته ويغادر الخشبة. تنخفض الإضاءة بشدّة وتختفي عدا عن إضاءة شاشة العرض. يظهر رقم (44) بشكل كبير جدّاً، الرقم الذي شاهده الجمهور في بداية العرض. ويبدأ فيديو منفّذٌ بواقعيّةٍ شديدة، تُعرض فيه صورٌ منفردةٌ ولوحٌ من صورٍ قديمة تعود لفترات مختلفة من حياة حسان منسوخةٍ على آلة ماسحٍ ضوئيٍّ (سكانر- Scanner) لِمَا بقي له من صور. ونسمع صوتَهُ بدون صورته معلّقاً على الصّور ومنتقّلاً من واحدة إلى أخرى.. يتوقّف عند بعضها، ويمرُّ على بعضها الآخر بسرعة، يقرّب بعض الصّور أو يتوقّف عند بعض التفاصيل، ويطيل السّردَ خلال ذلك. نسمع الصّوتَ عبر مكبّراتِ الصّوتِ ونتابع حركة مؤشّر الفأرة ونسمع صوتَ نَقرِهَا، بينما حسان يجلس على كرسيه ذاتِهِ في الظلام عدا عن انعكاس ضوء الصّور على خياله، يستمع إلى شهادته ويتابع صوره وذكرياته.

- حسّان: «44 شو هي يا حزرك؟ هي رقم أوّل طيارة بشوفها بحياتي، وبلقّها كمان.. بالمتحف الحربي.. بالشّام.. أبي محمود، وهي أنا، هي أخي بسام، أختي ابتسام، وأختي إلهام.. بتذكّر لهلق لمّا رحنا ع المتحف الحربي.. يعني هيك ضبابي شوي.. (.....) منبلّش من هون..

(1) علي، وائل، مقابلة خاصة. 2024/07/30.

أيوا.. يا معلم منبلّش من هون.. هي حنان. أم بنتي شغف هي أصغر صورة لإلها. بتذكّر لمَّا تصوّرت وقتها، إجت فرجتني ياها.. وشو كانت مبسوطة فيها وقتها، (الصورة بالأبيض والأسود). هي صورة باستوديو، التّصوير بجبلة.. مو أنت تفكّر يعني حيالله.. هيه يا معلم، ما عاد أتذكّر بأيّ صفّ كانت.. شو في هون يا حزرك، هي صوف خاروف، أو جلد خاروف.. (هو يبحث في تفاصيل الصّورة، يتوقّف عند بساط من الصّوف).. وهي كمان حنان.. بوقت هي الصّورة بظن كنّا حابيّن بعض.. وهي بنت عمتي، وهي أختي إلهام.. بالضّيعة.. وقتها كنت حاول شوف وين بيروحو.. والحقهن، ع أساس أنو بشوفهن بالصّدفة.. (يكلّم نفسه) إي نعم، أيّام جميلة.. هاد والدي العزيز، كامل عبد الرّحمن.. متخرّج من الكليّة الحربيّة وكان حاسس حالو شغلة كبيرة.. لأنو كان صغير، عمرو شي عشرين سنة يمكن.. كانوا صغار يروحو ع الكليّة الحربيّة.. هي أنا.. هي الشي الوحيد يلي ضل معي من جامعة حلب.. (الصورة هي لبطاقة الطالب، عليها صورته، مع التواريخ، وأختام الجامعة).. يتفحّص تفاصيل الصورة والبطاقة من خلال تكبير الصورة) بطاقة الطالب. طبّ بشري. 1982. ما ضل معي من هديك الفترة ولا شي. بس هالكرت.. وين راحوا هدوك الأغراض ما بعرف.. (ينتقّل بين الصّور.. نسمع نقرات الانتقال، ونبدأ بسماع الموسيقا ذاتِهَا التي سمعناها عن بداية مقطعِ (قصّة حبّ) من آلة كلارينيت بينما يكمل شرحه في الفيديو).. هي أنا.. بفترة الثّانوي بظنّ.. هون يمكن كان بلش يطلعوا شورابي.. أنا شواربي بلشو يطلعو متأخرين.. كنت يمكن بالعاشر، أو بالحادي عشر.. (بصوت خفيض كالحفيف يتنهّد.. ويكمل... تعلو الموسيقا قليلاً.. مونولوج طويل يتكلّم فيه مع ذكرياته دون أيّ تدخّل.. مشهد حميميّ جداً يضع المتفرّج في مكان مشارك الحدث.. ترتفع الموسيقا شيئاً فشيئاً، وترتفع الإضاءة عليه جالساً وحده يتابع مونولوجه الطويل الذي يتكلّمُ فيه مع ذكرياتِهِ دون تدخّلٍ من أحد، صورة أمّ مع أربعة أطفال في إحدى ضواحي دمشق، في الثلج، الصورة تذكّر بالتسعينيات في دمشق).. هي أختي ابتسام وولادها الأربعة.. كانت عم تتلج.. هي بعد ما طلعت من السجن.. بالشام.. (نفس المشهد السابق تقريباً، العائلة في الثلج، على أحد أسطح البيوت في أحد ضواحي دمشق، يتوقف عند وجه ابنته في الصورة).. هي الصورة كمان بنفس الفترة.. هي هون شغف.. هي بنتي شغف.. هي بعد شي شهر، شهرين من طلعتي من السجن.. (تختفي الصور شيئاً فشيئاً، وتتحول الشاشة إلى بيضاء كاملة) كنا بدنا نشوف الدنيا.. كلها.. ما بعرف، هي الصورة بدها تكون بآخر ال 95.. هلق هون، هي من الصور القديمة. بالضيعة.. هدول ولاد عمتي، بظن أنو هاد أنا.. (تدخل آلات

أخرى على الموسيقا، منها الإيقاع، والعود والكاونتر باص) هي بالضيعة بشي محل. مين أخدلنا هالصورة؟ والله ما عاد أتذكر.. يبدو كنا كمان مبسوطين.. ما؟ (يبدأ صوته بالغياب وراء الموسيقا، تشتدُّ الإضاءة وكأنّها فلاش ونقطة بيضاء عمياء في الذاكرة).. الراية الحمراء، جريدة حزب العمل الشيوعي، هي بالنسبة لإلنا كانت شغلة فظيعة يعني (يغيب صوته تماماً وتبقى الموسيقا مرافقة للشاشة البيضاء التي تشتدُّ في بياضها، لا إعتام، بل اشتداد الإضاءة لفترة من الزمن، ثم تنخفض مع الموسيقا قليلاً قليلاً..) نهاية.

كما صنع حسّان عبد الرحمن العود في السجن عبر سنتين من الزمن، بما فيها من الإصرار والحساسيّة، صُنعَ العَرضُ على مدى طويلٍ بروايةِ حكاياتٍ، وصقلِهَا واسترجاعِهَا، ثمّ ردّها إلى الحاضر ومعاينتها ومساءلتها.. وبقي العرض تلقائيّاً عفويّاً بالرغم من كلّ الصّنعة المسرحيّة الّتي فيه. تقنية الأداء أتت عبر تكرار الحكاية، وتمثيل القصص مرّة بعد مرّة وروايتها ليبقى منها تكثيفها وما يلزم لتكون مادّة مثيرة لسبر الذاكرة. وبالرغم من أنَّ العرض اعتمد ما يلزم فقط في السينوغرافيا إلا أنّه اعتمد الوضوح أمام الجمهور، فكل شيء مقدّم ومطروح بشكل صريح وقابل للمساءلة. والعرض هو تجربة قياسية وقاسية بما تحمله الكلمة من معنى، أراد فيها المخرج وائل علي اختبار أدواته، ونقدها واختبار ديناميات العمل المسرحي الوثائقي والمسرح السياسي وتطبيقها على ذاكرة انخراط نشاطي بين فترتين زمنيتين ليجيب عن أسئلة عميقة ليس آخرها ما الّذي يتكرّر؟

3.3- ملخّص التدخّلات والتقنيّات

من خلال نسخة الفيديو المسجّلة لعرض «ما عم اتذكّر» على مسرح دوار الشّمس في بيروت في 12 أيار من العام 2014، استطعت تعداد 64 تدخل (Cue) توزّعت بين 26 إسقاطاً ضوئيّاً على الشّاشة الخلفية، و20 كيو إضاءة و11 كيو صوت وموسيقا و4 كيو كاميرا مباشرة و3 كتابة على الشاشة بقلم تخطيط.

تدخّلات الإسقاط (كيوهات):

أمكنني حساب مدّة الإسقاط الضّوئيّ وعرض الفيديوهات وكانت بمعدّل (21 دقيقة وسبع ثواني) كانت كالتّالي:

1- عند بداية العرض (صورة عام 1971 مع الطّائرة الحربيّة). 2- إخفاء صورة عام 1971. 3- صفحة بيضاء مكتوب عليها (1- الوقت..) 4- اختفاء الصفحة 5- بداية فيديو شرح تحضير العود 6- قطع 7- فيديو شرح تحضير العود 8- قطع وتسريع فيديو الشرح 9- تكملة فيديو الشرح (عود) 10- فيد أوت للفيديو 11- صورة بداية مقطع (2- الأسماء..) 12- اختفاء الصورة 13- فيديو مباشر 14- صورة بداية مقطع (لوسي..) 15- اختفاء الصورة 16- فيديو مقاطع من التلفزيون السوري 17- اختفاء الفيديو 18- صورة بداية المقطع (العالم) 19- إخفاء الصورة 20- صورة بداية المقطع (لمَّا بتفوت على حكايتك من هاد الباب) 21- إخفاء الصورة 22- صورة بداية مقطع (تحممت) 23- فيديو مباشر لأيهم على صورة حسان الشخصية 24- اختفاء الصورة الشخصية 25- فيديو صور الذكريات (44) 26- اختفاء فيديو صور الذكريات على شاشة بيضاء.

تدخّلات (كيو) الإضاءة:

1- قبلَ بداية العرضِ (إضاءة خافتة على الطّاولة فقط) 2- إضاءة على مساحة الأداء بعد عرض صورة عام 1971. 3- بداية فيديو شرح تحضير العود (إخفاء للإضاءة) 4- إعادة إضاءة عند قطع الصّوت وتكملة أيهم للمونولوج 5- تشغيل بروجوكتور على ترايبود 6- إطفاء ضوء المكتب 7- إطفاء لضوء الترايبود 8- كاريدور إضاءة لرواية حكاية لوسي 9- إعادة إضاءة مكان الأداء (خفيف) 10- إعادة إضاءة مكان الأداء (قوية) 11- تغيير طفيف في شدّة الإضاءة لحظة الاعتقال 12- إضاءة المصابيح الأربعة 13- إخفات إضاءة مكان الأداء بداية (قصة حبّ) 14- تشغيل إضاءة الترايبود 15- إخفات ضوء المصابيح الأربعة 16- إعادة إضاءة مساحة الأداء 17- إعتامٌ لكامل الإضاءة والاعتماد على شاشة العَرض 18- عودة إضاءة خافتة لفترةِ الثّانويّةِ في فيديو صور الذكريات 19- اشتداد الإضاءة على مساحة الأداء وشاشة العرض البيضاء 20- تشغيل المصابيح الأربعة.

تدخّلات (كيو) الصّوت وموسيقا:

أمكنني حساب مدّة الموسيقا وأصوات الفيديو وكانت بمعدل (12 دقيقة و49 ثانية)، توزّعت كالتالي:

1- بداية فيديو شرح تحضير العود (منيح ولا منعيد)، 2- قطع 3- فيديو شرح تحضير العود 3- قطع وتسريع فيديو الشرح 4- تكملة فيديو الشرح (عود) 5- قطع الصوت وتكملة أيهم

للمونولوج 6- فيديو مقاطع من التلفزيون السوري 7- اختفاء فيديو التلفزيون وصوته 8- موسيقا بداية مقطع (قصة حب) 9- صوت فيديو صور الذكريات (44) 10- موسيقا مرافقة لفترة الثانوية في فيديو صور الذكريات 11- صوت دون صورة لفيديو صور الذكريات مع الموسيقا السابقة.

في عرض «ما عم اتذكّر» يلعب الصّوت دوراً متشابكاً، حيث يخيّل للمُشاهد أنّه يقتصر على الموسيقا المرافقة للمَشاهد. إلّا أنّنا إذا أردنا التوسّع في التحليل الصّوتيّ للعرض فإنّنا نجد أنفسنا أمام فيديوهات الأرشيف المزمّنة، التي أتى الصوت بغالبه فيها مرافقاً للصّورة عدا عن لحظات التّفكيك المقصودة للصّورة، واستخدام الصّوت البشريّ الحقيقيّ وتركيبه على صورة قادمة من فيديو محضّر مسبقاً. هذه التقنية التي تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ عمليات الدّوبلاج.

وبالنّظر إلى صوت الشّاهد الصّادر من الفيديو وهو الجالس قبالة الجمهور وصوته عندما يتكلّم على خشبة المسرح، فهذا يخلق تبايناً صوتيّاً بين ما يُقدَّم على أنّهُ أرشيفٌ يصدرُ عن مكبّراتِ الصّوتِ، والتّعليق على الشَّهادةِ على خشبة المسرحِ من مصدرٍ حقيقيٍّ وهو صوته الحيّ. وهذا ما يخلق توتّراً دراميّاً ويُحيلنا إلى مصداقيّة ما تُنتِج من تباين المصادر الصّوتيّة.

ويؤدّي الصّوت في الفيديو المركّب لأرشيفات التلفزيون السّوريّ والصّوت المرافق للفيديو دوراً في إعطاء صورة متناقضة لمحتواه. حيث يبدأ بموسيقا خفيفة فكاهيّة، على صور عسكريّة يحضر فيها حافظ الأسد، ثمّ ينقلب متزامناً مع الصّورة في بضعة مواضع كتقديم برامج الأطفال وما يلبث أن يحيد عنها ويبني دلالاته بشكل مستقلٍّ، حين يعود صوت التّعليق الصّوتيّ لمذيعٍ حربيٍّ وهتافات مستقبِلي الأسد مع صور قذائف عنقوديّة معلّقة في السّماء، في طريقها للانفجار دون أن نراها تنفجر.

في مونولوج مشاهدة الصّور الأخير لا نرى مصدر الصوت للمرّةِ الأولى مع أنّنا نعلم مَن هي الشخصيّة. بل نرى شاشة كمبيوتر يحرّك الشّاهد ضمنها الصّور ويقوم بالتّعليقِ عليها. هذا المشهد هو الصوت الأكوزماتيكس الذي لا نرى فيه مصدر الصّوت، بل نتخيّل قائله مع أنّنا نراه صامتاً يتابع مع الجمهور ما يجري على الشّاشة من على خشبة المسرح. فنتتبّع طريقته في الكلام، ونركّز بشكلٍ أكبر على نبرةِ صوتِهِ، ونبحثُ عن تهدّجاتِهِ، ونتخيّل حالته النّفسيّة التي تصلنا عبر الصّوت.

تدخّلات (كيو) الكاميرا:

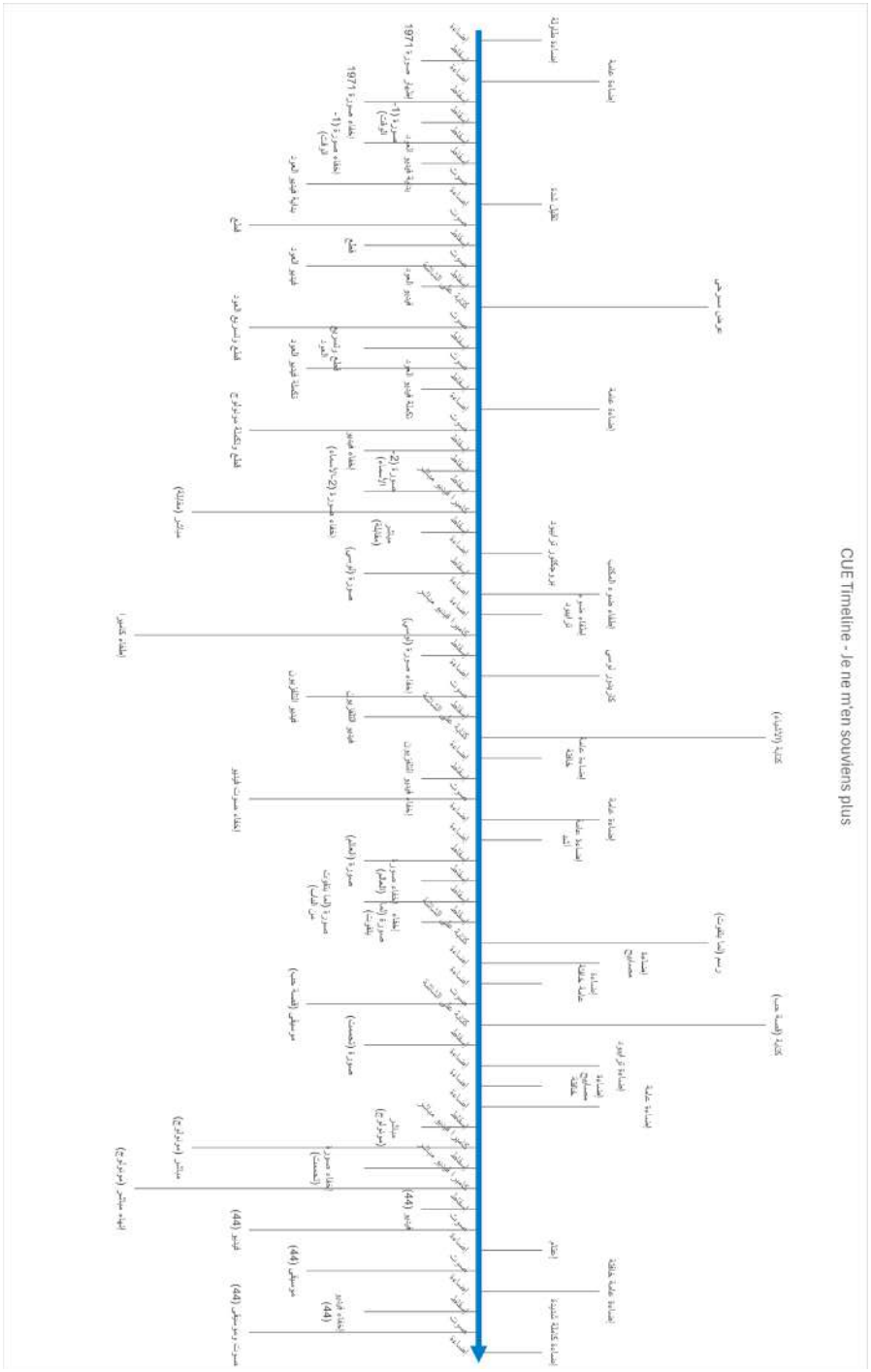
1- بدء تسجيل المقابلة اليوميّة (12-5-2014) 2- إطفاء الكاميرا وإرجاعها 3- بداية مقطع (تحممت) 4- الانتهاء من شهادة الخروج.

كيو كتابة على الخلفية:

1- كتابة (هو عرضٌ مسرحيٌّ) على فيديو تحضير العود 2- الكتابة على فيديو التلفزيون السوري (الأشياء) 3- رسم توضيحي لمقطع (لما بتفوت على حكايتك من هاد الباب).

الفيش التقني بسيط أيضاً يحتوي احتياجات العرض الأساسيّة من صوت (ميكسر بخمس أقنية، 2 مكبرات صوت) وملاحظة بأن يكون مكان وجود تقنيّي الصوت والإضاءة قريبين من بعضهما. أما متطلبات الفيديو (2 فيديو بروجيكتور، كاميرا فيديو مع عدسة 50مم، كابل VGA، كابل RCA).

وفي احتياجات الديكور، نجد وجود الجمهور على شكل حرف U، أي في شكل ثلاثي الجوانب، ببعد يصل إلى 1.2 متر عن مساحة الأداء. كما تحتوي البطاقة وصفاً لحائط الإسقاط، الذي يتألّف من لوحينِ خشبيينِ من نوع MDF باللون الأبيض. وبقياسات 180سم و360سم لكل لوح. وللأرضية استُخدمت مادّة مشمّعة (linoleum) بيضاء بقياسات 360 لكلا الجانبين. وتذكر البطاقة التقنية الطاولة ولوحها الأبيض بقياس 180*60سم، والكرسيين البيضاوينِ القابلين للطيّ. وضوء المكتب الصغير الأحمر، والضوء الهيلوجيني المثبت على ساق (Tripod).



رسم بياني للخط الزمني لتدخّلات التقنيات في عرض «ما عم اتذكر» لوائل علي

4. هناك في الأعلى
(Up There)، 2022، ألمانيا

نص: وائل قدّور. إخراج: محمد آل رشي ووائل قدّور. أداء: هلا بدير، وجدان ناصيف، هند قهوجي، وائل قدّور. سينوغرافيا: جان كريستوف لانغتان (Jean Christophe Lanquetin). تصميم وتأليف موسيقي: خالد بركة. فيديو: غيفارا نمر. إضاءة: توني ميرش (Toni Mersch). ترجمة: ساندرا هيتزل (Sandra Hetzl). إنتاج: وائل سالم. مساعد إنتاج: وسام عطفة. جولات وعروض دولية: إيكهارد ثيمان (Eckhard Thiemann). فن بوستر: محمد عمران. تصميم غرافيك: إيناس محرز. إنتاج مشترك بين تجمع مقلوبة ومسرح أن دير رور (Theater an der Ruhr) وبدعم من: وزارة الثقافة والعلوم لمقاطعة شمال الراين فيستفاليا. وإبسن سكوب، واتجاهات ثقافة مستقلة، والمورد الثقافي. العرض الافتتاحي كان في الثالث من كانون الأول 2022.

هناك في الأعلى هو عبارة عن توليفة مسرحيّة بين ثلاثة عناصر أساسية: شخصية مسرحية مكتوبة، وقصة مفترضة خياليّة، وحدثٍ حقيقيٍّ. ينتمي العرض إلى المساحة ما بين المسرح الوثائقي والخيالي، أو بشكل أدقّ المسرح الوثائقيّ الدّراميّ، فهو يجمع حدثاً حقيقيّاً جرى في العام 1991، في أثناء إيداع المعتقلات السياسيّات من حزب العمل الشيوعي في سجن دوما المدني للنساء، والحدث هو اشتغالهنّ وتقديمهنّ لمسرحية هنريك إبسن «حورية البحر» داخل السجن. ويبني عليه حدثاً متخيلاً، كأن يكون كاتباً أو مخرجاً مسرحيّاً قد دخل السجن في 2008، ضمن إطار القيام بمشروع مسرحي مع السجينات القضائيات هناك وفي ذلك التوقيت. ويضمّ حدثاً افتراضيّاً كأن تكون شخصيّة «هيلغا» المتكررة في مسرحيتَي إبسن «حورية البحر» و«سيد

البنائين» سجينة حاضرة في السجن ذاته بين هاتين المدّتينِ، حيث تكون قد شاهدت المسرحيّة التي قدّمتها المعتقلات السّابقات وتلتقي بالمسرحيِّ ذي المشروع الجديد. في حبكة العرض، فإنَّ الشخصيّة المسرحيّة هيلغا، هي من تقود الخطّ الدّراميّ للعرض، بالتفاعل مع الكاتب المسرحيّ ومع افتراضاته، فتعكس قصّتها المسرحيّة (بقتلها للبناء العظيم «سولنس» بعدما خلف وعده بأن يبني لها برجاً عظيماً)، على فرضية الكاتب المتخيلة بالعمل في السجن وتطلب منه أن يقدّمَ لها مسرحية وتكون فيها البطلة بعد خروجها من السجن حيث يعدها الكاتب والمخرج بذلك. كما تتواصل هيلغا مع الشاهدتينِ عبر وسيط مرئيٍّ متخيّلٍ، وتصبح هي شاهدة على ما قدّمتاه ومحرّكاً لذاكرتهما.

وقد قدّم كاتب العرض له في «مونولوج من ثلاثة أجزاء»، خصّص القسم الأخير لإرهاصات فكرة كتابة نصّ هناك في الأعلى، حيث كتبَ: «نصّ مسرحيّ وثائقيّ ودراميّ يحاكي واقعة تقديم سجينات سياسيّات لمسرحيّة حوريّة البحر لهنريك إبسن في سجن دوما للنساء بسوريا قبل 30 عاماً في تحدٍّ صارخٍ لسلطة السجن. ينطلق النّصّ من الأسئلة الدّراماتورجيّة لتلك الواقعة/ المسرحيّة ويرصد تحوّلاتها من خلال تتبع مسار حيوات بعض المشاركات في ذلك العمل وتحوّلات أسئلة الحريّة الفرديّة بهنَّ في سوريا بعد الإفراج عنهنَّ ومعاناتهنَّ من الوصمة الاجتماعيّة للسّجين السّياسيّ، مروراً بمرحلة الحراك الثّوريّ والحرب، ووصولاً إلى اللحظة الرّاهنة وهنّ يعشنَ اليومَ لجوءاً مضاعفاً في أوروبا ويقاومنَ فقدان أملهنَّ في العودة»[1]. أمّا عن ظروف العرض فيقول وائل قدور: «تطوّرت الأمور مع بعضها بالتوازي، فبعد أن كان النص مكتوباً ومترجماً إلى الإنجليزية ومقروءاً من فريق العمل، أقمنا في برلين لمدّة أسبوعين، وأتى السينوغراف بالماكيت غير المثبت، الذي يمكن تحريك عناصره. وبدأنا بالتجريب، ودراسة المعاني التي تخرج من كلّ تعديل على طول المسرحية.»[2]

(1) قدّور، وائل، مونولوج وشهادة من ثلاثة أجزاء لكاتب مسرح سوري توقف عن كتابة المسرح ولم ير سوريا منذ 11 سنة، منصة في ابتكار الهامش.

(2) قدور، وائل، مقابلة خاصة. 2024/07/08.

1.4- السينوغرافيا

تتكون السينوغرافيا من محاكاة لأماكن عديدة وأزمنة متفاوتة. التكوين في مساحة الأداء طولاني، ينحو باتجاه عمق الخشبة لا جانبيها، فيما يفيد بطبقات الذّاكرة وعمقها. والأماكن تتباين فيما بينها، منها ما يتوسّط الخشبة، وهو مكان مكتب بأعمدة خشبيّة بسيطة وطاولة عليها جهاز كمبيوتر محمول وكرسي دوّار مخفيّ خلف ستارة بريشتية[1]، هو مكتب وائل، وتدور الأحداث فيه في العام 2008. وقد حرصت السينوغرافيا على استعادة بضعة تفاصيل حقيقيّة منها شكل الأرضيّة ونقشها، ولوحة نشوة (Extacy) للفنّان (Maxfield Parrish) التي كانت موجودة ومعلّقة سابقاً في المكتب، وشبّاك وأباجور أزرق يغطّيه. أمام المكتب هي مساحة الأداء التي تتّصل بالواقع الرّاهن الآن/هنا، مكان العرض أينما كان أو المنفى على وجه التّحديد، يوجد فيه مقعد خشبي طويل. وخلف المكتب ستارة أخرى تخفي وراءها عمق المسرح، ونجد فيه مكان السجن وهو محاكاة لمهجع رقم 7 في سجن دوما للنساء وتدور الأحداث فيه عام 1991. على يسار المشاهد ويمين المكتب هناك ستارة أخرى تفيد كشاشةِ إسقاط فيديو، وعلى يمين المشاهد ويسار المكتب هناك ستارة أقرب للمشاهد تستخدم لإسقاط فيديو كاميرا تصوير حيّ. أرضية مساحة المكتب على خشبة المسرح مشابهة تماماً لأرضية مكتب وائل قدور في الصور التي يعرضها بعد تعرض المكتب لاقتحام الأمن السوري في العام 2011.

شاشة الترجمة تتوسّط الخشبة معلقة على خشبات المكتب وهي عبارة عن شاشة تلفزيون LED.

(1) الستارة البريشتية: ستارة لا تحجب الرؤية تماماً، ويمكن سحبها باليدين، وتفتح على جانبين مع فتحة مركزية في المنتصف وارتفاعها غير عال يسمح برؤية خلفية الخشبة. وسميت بهذا الاسم لأنها ملائمة لاحتياجات المسرح الملحمي (البريختي). Peroni S.p.a.



الصورة (2) الفضاء المسرحي لعرض «هناك في الأعلى».[1]

2.4- تسلسل أحداث وإشارات /تدخلات العرض (Cues)

يبدأ العرض قبل دخول الجمهور إلى الصالة، فعند دخوله يسمع أوّل مقطع صوتي/موسيقي في العرض: ضوضاء سوق وأصوات من الشارع: زمامير سيارات، وصفّارات شرطة، ولغط ناس غير مفهوم. ونبدأ تلمّس مطلع أغنية أم كلثوم في الأذن: «يا فايتني وأنا روحي معاك»، ومن بعده مقطع من أغنيتها «يللي جفاك المنام» حيث يهمس مقطع «لمَّا شكيت الألم، جعلت نوحي نغم». تمتد القطعة الصوتية (Track) ونسمع تغييراً طفيفاً في أجوائها، فنسمع صوت صرصور الليل. «حاولنا اختصار 24 ساعة من أصوات دمشق في مقطع صوتي (تراك) من عشر دقائق»[2]. يستمرُّ المقطع إلى ما بعد الإعتام ورؤية المكتب في منتصف الخشبة مضاءً باللون الأبيض،

(1) صورة من ضمن صور الملف التقني الخاص بالعرض.

(2) قربة، خالد، مقابلة خاصة في 2024/06/24.

ومغطّىً بستارة تبيّن ما وراءها بشكل غير واضح ونسمع بشكل أكثر وضوحاً مطلع أغنية المطربة نهاوند «يا فجر لمَّا تطلّ». يدخل الكاتب/المخرج وائل قدور إلى الخشبة، ويزيح ستارة المقدمة كاشفاً عن مكتبه في دمشق. وعندما يخطو خطوته الأولى إلى المساحة المحددة لأرض المكتب نسمع تنبيهاً صوتياً، وهو عبارة عن علامة موسيقيّة واحدة مرتفعة من بيانو. هذا التنبيه يتكرر عبر مسير العرض ويحدد كل انتقال بين الأمكنة والأزمنة ومساحاتها على الخشبة، السجن في عمق الخشبة وزمنه العام 1991، ومكتب وائل في دمشق متوسطاً الخشبة وزمنه عام 2008، ومساحة الأداء الأقرب للجمهور هي هنا والآن، أياً كان مكان تقديم العرض وزمانه. «خلقنا خريطة بصرية للمكان مرتبطة بالزمن، وخيوطاً غير مرئية. فهناك عدة فضاءات وكل فضاء مرتبط بزمن، وعندما يعبر أحدهم نسمع هذا الصوت، وهو Cue (تدخّل) بصري»[1]. تنتهي القطعة الصوتية الأولى عند جلوس الكاتب على كرسيه وفتحه لغطاء حاسبه الشخصي، وسماعنا لصوت نقرة حيّة على مسطرة لوحة التحكم. تنطفئ الإضاءة إلّا من ضوءٍ صغيرٍ جدّاً على مكتب وائل، وتظهر شاشة على يسار المتفرج وعلى يمين المكتب، يبدأ فيديو (مصور بشكل مسبق) مسقط على ستارة تفيد كشاشة. يظهر وجه سيّدة، ونسمع صوت رجل يسألها:

- «ليش بدك تشاركي بالمسرحية؟»
- «لإني بحب المسرح».

من خلال الحوار نعلم أنّ مكان المحادثة هو السجن. والسيدة هي شخصية هيلغا في نصي هنريك إبسن التي لعبت دورها (هلا بدير) وصوت الرجل هو صوت الكاتب والمخرج (وائل قدّور). يتحاوران بفكرة مشروع وائل المفترض وهو قدرته على الاشتغال على مسرحية داخل سجن دوما للنساء في العام 2008. تفاجئه السجينة هيلغا بالطلب منه أن يشتغل شيئاً لإبسن، حيث إنّها شاهدت مسرحيته «حورية من البحر» في السجن من تقديم سجينات شيوعيات في العام 1991 وهو الحدث المتخيل والمفترض في آن. يبدأ العرض بثلاث تقنيات، الأولى صوتية أكوزماتيك (acousmatic)[2]، موضوعية تساعد على وضع الجمهور في سياق العرض ومكانه وزمانه وأجوائه، والثانية هي فيديو بإسقاط ضوئي، بقياس لقطة قريبة (Close-up shot)، تصوّر ملامح وجه الشخصية عن قرب وتفيد بإخطار

(1) المصدر ذاته.

(2) هذا المصطلح أطلقه بيتر شافر (Schaeffer) في نظريته عن الاستماع من مصدر صوت غير مرئي.

الجمهور بحدث يجب تتبعه عن قرب، يتحاور فيه وجه السجينة مع صوت الكاتب لا مع صورته، وهي التقنية الثالثة الموظفة هنا، الصوت الموضوعي للكاتب ذو المصدر غير المرئي.

وعن سبب استخدامه للفيديو أجاب قدور: «دراماتورجيا العرض حتمت عليَّ استخدام الفيديو، نحن بدأنا بتسجيل حدث في عام 2008، وهناك من يستحضره الآن. هذا المستوى كان يسمح لنا بالتعبير؛ لأنّه استحضر شخصيتين مثل وجدان ناصيف وهند قهوجي، من لديهنّ ذاكرة غير مصوّرة، وحدثت خلف القضبان والجدران في 1991. ليس هناك وثائق عن ذاك المكان إلّا صورتان عرضناهما في النهاية»[1].

يوقف الكاتب الفيديو، تشتدُّ الإضاءة على مكتبه من جديد، وتبقى صورة وجه هيلغا معروضة على الستارة/ الشّاشة إلى يسار المتفرج، ويتّجه بالكلام نحو الجمهور مباشرة.

- وائل: «القصة حقيقيّة، فعلاً في مجموعة سجينات شيوعيات، عملوا إعداد لمسرحية حورية البحر لهنريك إبسن، وقدّموها جوّات السجن سنة 1991». (يخرج من مكتبه ويتّجه نحو مقدّمة المسرح، نسمع التّنبيه الصّوتيّ السّابق بشكلٍ مختلفٍ قليلاً ينبئنا عن خروجه وانتقاله إلى هنا/ الآن (المنفى)). ويتابع: «أنا عرفت بالقصة هلق، هلق.. قصدي هون، بعد ما تركت البلد».

يقوم وائل بتقديمٍ للعرض، ويحكي بشخصيّته الحقيقيّة عن نفسه بصفتهِ كاتباً ومخرجاً مسرحيّاً درس في سوريا، ولم يكن يعلم بحكاية مسرحيّة سجينات حزب العمل الشيوعي السوري، هند قهوجي ووجدان ناصيف وناهد بدوية وسميرة الخليل وغيرهنّ ممّن قدّمنَ مسرحية «حورية من البحر» في سجن دوما للنساء في العام 1991. وهذا ما شجعه على تخيّل فرضية علمه حينها وموقفه من معرفته تلك وما كانت ستوّلد من مشروع مسرحيٍّ مع السّجينات. إذن، العرض مبنيٌّ على أحداث حقيقيّة وفرضيّة مسرحيّة. والمكان ينقسم بين أربعة أماكن، المكتب، السجن (بين الشاشات وبين عمق المسرح)، هنا وهو مكان العرض المسرحيّ.

يمتدُّ شرحه ويتضمّن حديثه أسئلة انتابته قبل الاشتغال على هذا العرض، ما الهدف من تقديمه؟ لماذا تقديم حادثة جرت في الماضي الآن بعد كلّ ما حدث، ويطرح مقاربته للمنفى كما رآها.

- وائل: «هون ما بكون عرفان شو قصدي، المنفى؟ يعني مكان بتكون فيه بشكل قهري..

(1) قدّور، وائل، مقابلة خاصة. 2024/07/08.

الزمن بمر فيه ومو مبينة نهايته. تتعامل معه كمكان مؤقت. أو كسجن. يعني مكان بيفرض عليك إنك تنتظر.. وإنت عم تنتظر، بتحلم، بتتخيل، مهما كان اللي عم تتخيله وهم.» ويستمر بتوضيح عناصر العرض المسرحي التي مرّت وستمرّ.

– وائل: «الفيديو اللي عم تحضروه هو متخيّل.. هو نسخة متخيّلة منّي، كيف كان ممكن من زمان أعرف بهي القصة.» ويتضمن في شرحه خطة مسار العرض.

– وائل: «اقتراح إني فوت على سجن مدني للنساء، 2008، خلينا نتفق، مشان أعمل مع السجينات مشروع مسرح، قائم على قصصهم الشخصية. (...) نظرياً كان هيك مشروع ممكن، البلد كانت هيك عم تعرف حالة انفتاح عام، السلطة هي اللي سمحت فيه. (...) الرجال عملو مسرح بسجن صيدنايا. الموضوع كان من المحرّمات.. أي شيء يتعلق بالقمع السياسي بفترتي الثمانينيّات والتسعينيّات، تابو. أنا ما كنت كتير مهتم أعرف، علاقتي مع الماضي السياسي للبلد كانت فضفاضة (...) كنت مركّز عالحاضر! (...) كنت فنّان مستقلّ، حتى عن ماضيي. كنت أحتاج صدفة من هذا الحجم لإتعرف عليكم». يطلب وائل بعدها من هند قهوجي ووجدان ناصيف أن تنضمَّا إليه على الخشبة. يتقدّم إلى الجمهور. كيو إضاءة حيث توجد كلّ من هند ووجدان، تقفان وتتقدّمان نحوه وتجلسان على مقعد خشبيٍّ في مقدمة المسرح، ويعود وائل إلى مكتبه، نسمع التنبيه الصوتي من جديد عندما يخطو داخل المكتب وينتقل بالزمن.

– وائل: «المكتب هو مساحة عمل خاصة كنت مستأجرها مع مجموعة أصدقاء في الشام». يعيد تشغيل الفيديو من حيث انتهى، إعتام عدا عن ضوء المكتب الصغير.

بعد حوار بين وائل وهيلغا في السجن/في الفيديو. نبدأ بسماع مؤثّرات صوتيّة ترافق الفيديو وتصدر منه وهو ما اشتغل عليه كلّ من غيفارا نمر في الفيديو وخالد قربة في الموسيقا.

– وائل: «الجمهور رح يجي من برّا». نسمع صوت تكّة تتكرّر عندما يريد فريق العمل التركيز على عبارة أو حدث.

-هيلغا: «يعني السجينات ما رح يشوفوا المسرحية؟» نسمع صوت التكات ذاتها.

في سياق شرح الكاتب للمشروع في الفيديو، نبدأ بسماع هدير موسيقي منخفض الموجة والاهتزاز، «أراد محمد (آل رشي) شيئاً نحس فيه أكثر مما نسمعه.»[1]

(1) قربة، خالد، مقابلة خاصة. 2024/06/24.

-هيلغا: «أنا اتهموني بقتل واحد، وانحكمت عشرين سنة.. هي كل قصتي.»

– وائل: ليش قتلتيه؟

- هيلغا: أنا ما قتلته، هو مات لحاله.

– وائل: ليش حاكموكي لكن؟

- هيلغا: لأني أنا اللي طلبت منو، يطلع عالبرج.

- وائل: أي برج؟

- هيلغا: اللي وقع منو.

-وائل: وليش طلبتي منو يطلع عالبرج؟

-هيلغا: كان واعدني يبنيلي قلعة.

-وائل: قلعة؟

-هيلغا: إي قلعة بالهوا.»

هنا نبدأ بسماع موسيقا ترافق الهدير، آلة نفخيّة وأخرى وتريّة، تبقى الموسيقا بحالة ثابتة لفترة وتعلو العلامة الموسيقيّة قليلاً. من بعدها تنتقل العلامات بين السلّم الموسيقيّ. يستمرّ المقطع الصوتي، ويعلو شيئاً فشيئاً مع تطوّر الحوار..

– هيلغا: «حكى مع الله، وقلو لا تحكم علي حسب مصلحتك (...) رح إبني أحلى شي بالوجود، أنا وأميرتي اللي بحبا.»

يتوقف الفيديو وتعود الإضاءة إلى حيث المقعد الخشبي في مقدمة المسرح والمكتب، تلتفت وجدان ناصيف إلى الجمهور، وتشرح ما شاهدناه في الفيديو:

-وجدان: «القصة اللي حكتها السجينة، هي قصة هيلغا فانجل» (Helga Wangel)، الشخصية التي استخدمها هنريك إبسن في مسرحيتيهِ حورية من البحر وسيّد البنّائين.» (...) «السجينات القضائيات ما حبوا أبداً نهاية مسرحية حورية البحر، ما عجبهن إنو الشخصية الرئيسية في المسرحية تختار زوجها.»

حيث إنّ الدراماتورج قد عدّلت في النص الأصلي. «اعترضوا ورفضوا النهاية وطالبوا بتغييرها.. ثلاثة أرباع السجينات القضائيات دخلوا إلى السجن لأنهنّ قتلنَ أزواجهنّ».

«ما كنا منعرف إنو هيلدا رح ترجع بعد 12 سنة وتقتله.»

بعد عدد من الدقائق يمرّ معنا التالي: «ضخماً كالحياة، ثابتاً بدون خوف (...) سولنس قوي، ومسترخي، حتى إنو صار عم يغني، وهيلدا بتقول إنو سمعت غنيته، ووصلت لآذانها» مع هذه العبارة نسمع تراك موسيقي، لآلات وتريّة وأرضيّة موسيقيّة «كرنين الأوتار في الهواء».

تدخل بعدها هند المساحة الخاصة بوائل، المكتب، فنسمع صوت التنبيه الموسيقيّ.

يتغير التراك الموسيقيّ عند دخولها وروايتها لزيارة سولنس لهيلدا في منزلها. يصبح التراك داكناً ويتحوّل إلى أجواء أكثر منه موسيقا. وبعد أن تشرح هند أنّ سولنس ينكر تماماً أنّه وضع هيلغا في حضنه وداعبها وقبّلها ووعدها بأن يأتي إليها في المستقبل كماردٍ، ويتّهمها بالتخيّل. تخرج هند من المكتب وتتجه إلى الجمهور، يرن صوت التنبيه.

«من يقرأ المسرحية لا يستطيع معرفة إذا ما كانت هيلغا تتخيل أم لا..»

«تسكت كأنّها تحوّلت إلى حجر.

«نسمع هنا يد واحدة بأصابعها تعزف على بيانو. ضربة واحدة متتابعة لأربع علامات موسيقيّة.

تحمل كل من هند ووجدان المقعد الخشبي وتضعانه على حافة المكتب، نسمع التنبيه بتغيير المكان.

إعتام تام للإضاءة، ونسمع صوت وائل عبر مكبرات الصوت، يقرأ مقطعاً من كلام سولنس على ما قالته هيلغا. ولكنَّنا لا نرى إلّا الترجمة في منتصف الخشبة من الأعلى. تظهر صورة هيلغا على الشاشة الخلفية في منتصف الخشبة هذه المرة ومن زاوية بروفايل.

- هيلغا: «عم تتخيل ولا جد هيك صار؟
- وائل: لأ، جد هيك صار.
- هيلغا: عم تعترف؟
- وائل: إي، متل ما بدك، عم إعترف»

يظهر وجه وائل في الفيديو مواجهاً لوجه هيلدا. يبدو وكأنه يقرأ من نص المسرحية الأصلية. وهيلغا تسأل وكأنها تسأل عن حقيقة ما جرى معها وعينها إلى الأمام. يكملان الحديث، نسمع

صوت التراك (السابق للفيديو، مع الأرضية الموسيقية)، يختفي وجه هيلدا إلى الخلف، مع قولها «ما صار شي، وإنت بتعرف هالشي كتير منيح، وصلوا الضيوف». ومع قولها «كل القصة إنك خجلان شوي من اللي صار» يعود وجهها إلى داخل الفيديو.

ينتهي التراك الموسيقي، ويبقى الصّمت قبل أن نسمعَ منهما:

- وائل: «إنت جد شو جابك لهون؟
- هيلغا: بدي مملكتي.»

تعود الإضاءة ذاتها إلى المكتب، ونسمع صوت مسطرة لوحة التحكّم. يشرح وائل لهند ووجدان، ضمن هذا الافتراض، أنّه وافق على الاشتغال مع السجينة على مشاهد من مسرحيّة سيّد البنّائين.

- وائل: «بشكل سري طبعاً، رح صوّر قد ما بقدر من هي البروفات، ورح تحضروها معي هون. هلق لمّا بقول هون لمّا بكون هون، (يشير بيديه إلى مساحة المكتب) بكون عرفان أكتر بشوي عن شو عم إحكي»، «مشكلتي مع هذا اللي هون إنو اختفى، بطّل موجود، اتدمَّر، الأمن فاتو على المكتب، بنهاية الـ 2011، عملو مداهمة، وكل شي بقي منو هو شوية صور، أخدهن رفيقنا بعد كذا أسبوع بعد ما استلم المكتب من المخابرات، وبعتلي الصور.. لما بعتلي ياهن أنا وقتا كنت صرت، برا البلد.. ولليوم ما رجعت.»

يتوجّه بالكلام إلى هند ووجدان، «رح خبّرها إنو التقيت فيكن، ورح خبّرها إنكن عم تحضروا البروفات»، «إنتو فعليّاً صرتو جمهورنا، جمهورنا السريّ»، تتحوّل الشّاهدتان والجمهور إلى مشاركينَ في الحدث وينضمّون إلى الجمهور السريّ للبروفات في داخل السجن.

«رح نصوّر فيديو قصير، إنتو بتحكولها فيه، كيفكن، وأنا بورجيها الفيديو بالبروفة اللي بعدا، لما بشوفا»..

تتغيّر الإضاءة وتصبح بإسقاطٍ عموديٍّ من داخل المكتب. يُحضر وائل كاميرا ويبدأ بتصوير حيّ لوجدان وهند الجالستين على المقعد الخشبيّ الطّويل في منتصف المكتب الآن وظهرهما للجمهور. يظهر وجه وجدان من خلال لقطة متوسّطة (Medium shot) وتتحوّل إلى لقطة متوسّطة قريبة (Medium close-up shot) مع تطوّر الرّوي، ومن ثمّ تتحوّل إلى لقطة قريبة

(Close-up shot) قبل أن تقف وجدان محاولة إيقاف التسجيل بعد أن غيّرت رأيها في الرسالة التي تريد إرسالها إلى السّجينة القضائيّة هيلغا.

تظهر اللقطات بإسقاط ضوئي على الستارة/الشاشة على يمين الجمهور وعلى يسار المكتب. وعن سبب اختيار الفيديو المباشر يقول قدّور: «الشاهد المتخيل تقوم بتصويره، وتشتغل عليه في المتخيل. والواقعة الحقيقية تعيد إنتاجها أمامك وتقوم بتصويرها... (..) أي التسجيل المباشر، هو تسجيل ما ليس مسجّلاً، المعنى أنّك تصوّر أيضاً شيئاً يظهر أمامك ويموت.»[1]

- وجدان: «أنا إذا بحكيلها شو صار معي أول فترة صراحة، ممكن تبطل تطلع... (...) نحن النسوان، من دون سجن يا دوب قادرين نقاوم المجتمع وأحكامه، فكيف تكوني مرة وسجينة وفوق منها خطيرة على الدولة (...) بعد ما طلعت اشتغلت يوم عند طبيب متحرش، عاملة بمعمل بسكويت بأجر تافه، يوم بمعمل خياطة. آنسة وبس يعرفوا قصتي بخسر الشغل. (...) أول فترة من لما طلعنا، كنت إشتاق للسجن» هنا تقف وتتوجه نحو الكاميرا وتصبح يداها هي المسقط على الشاشة.

- «لأ، ما رح إحكيلها كل هاد».. تعود إلى مكانها على المقعد، وتبدأ من جديد بتسجيل الرسالة: «مختصرة وصادقة، ليكي في كتير معارك بانتظارك برا، يعني إنت بتحددي معاركك، إنت بتحددي قديش بدك تقاتلي، يعني حسب قدي عندك أحلام حابة تحققيها. فيمكن ما تلاقي حدا يمدلك إيدو.. يمكن ما تلاقي حدا يدعمك.. يمكن هيكي تجيكي لحظات تحسي كل العالم ضدك، كل الدنيا واقفة بوشك، إي بس كمان ممكن يصادفك الحظ وتلاقي حدا يمدلك إيدو، يدعمك، بتصير»..

«إذا عم تسألي عن حالي أنا هلق، هلق، يعني هلق قصدي بالـ 2008، لما يفترض نحنا عم نسجل هي الرسالة، أنا هلق منيحة، عندي بيت وتزوجت وعندي بنتين بطيرو العقل، فيني قول إني منيحة، صرت منيحة.. هند كانت ظريفة هديك الفترة، ما هيك؟». عند الانتقال بالسؤال إلى هند، تتحرك الكاميرا التي يمسكها وائل، وتنتقل من لقطة قريبة (Close shot) إلى لقطة ثنائية (Two shot) وتضم الاثنتين في الكادر ذاته.

(1) قدّور، وائل، مقابلة خاصة. 2024/07/05.

هلق صحيح نحنا التنتين عايشين بفرنسا، بس كتير صعب نلتقي، كل وحدة علقانة بمدينتها وبمشاغل حياتها. مع ذكرياتنا، مع المسرح، بدي قول شي أخير، لو تسمحلي وائل، بدي قلها للسجينة، كتير منيح ما وافقتي على مشروع وائل هاد تبع السجينات وقصصهن الشخصية، وهاد الناس اللي بتجي من برا بتتفرج عليهن وبتمشي..»

ينتقل الكلام إلى هند، وتتوجه الكاميرا في يد وائل إلى وجهها فقط بلقطة قريبة (Close shot).

- هند: «أنا من البنات اللي قعدت أكتر وحدة بالسجن، طولت أكتر وحدة فيهن، فكان مهم بالنسبة إلي لما إطلع من السجن إني إتوازن ولاقي حالي» (...) «وبس حطيت رجلي برات السجن، زتيت كل شي معاناة ورا ضهري، وهيك شرعت بابي للضو والحرية. تستعير هند مقولة نيلسون مانديلا.. وتكمل «نحن السجينات السياسيات ما منعرف إيمتا منطلع، ما متلكن إنتو القضائيات في وقت معين لطلعتكن. (..) وقت طلعت (...) كان الوضع السياسي كتير سيئ، أسوأ حتى من لما فتنا عالسجن... (...) حقوق المرأة، حاولت إني ما أسكت عن حقي لا بالشغل ولا بالمجتمع. (...) السجين بيحلم كتير، كتير عندو أحلام. أول حلم كان إني استقل وعيش لحالي. هاد الشي ما كان سهل بالنسبة إلي. ومافي مبرر إني استقل.»

تلتفت إلى الجمهور وتعطي ظهرها للكاميرا، فيصبح وجهها للجمهور وظهرها معروضاً على الشاشة/ الستارة، عندما تبدأ حديثها وتقول: «أنا ما جبت ولاد، كنت آخدة هاد القرار من قبل ما إنسجن، وبالسجن، الحقيقة، تعزز هاد القرار عندي، لمين بدي جيب ولد، لهاد المجتمع؟، أنا مو ملاقية حالي فيه، كيف بدي جبلو ولاد؟» يغير وائل زاوية الكاميرا لتضم بروفايل وجدان، وظهر هند.

- هند: «ما بعرف إذا كان هذا القرار صح ولا غلط، الحق على مين، متل حالتي أنا، كان بهمني إني كون حرة تماماً، ما بدي أفقد عقلي، ما بدي عيش معزولة، ما بدي شي يربطني، ولا بدي ارتبط بأي حدا، ولا أيا ضغط يكون عليي.. رغم إنو بعرف هالشي رح يحرمني من كتير شغلات» (...) «يعني شو بدي إحكي لإحكي، تلتفت إلى الخلف مجدداً لتعطي ظهرها للجمهور، وتقول: «شو بدي إحكي لإحكي، يعني فورمات هالرسالة ما ظابط يا وائل». في هذه اللحظة يظهر وجه هيلغا على شاشة العرض المخصصة لها بالتزامن مع إسقاط الكاميرا الحية التي تركّز على صورة هند.. «بتمنّى نلتقى وجهاً لوجه».

تطفَأ الكاميرا ويبقى وجه السّجينة هيلغا. تتغيّر الإضاءة ويعيد وائل كرسيّه إلى مكتبه. ويظهر وجهه بإسقاط ضوئيّ على الخلفية التي تتوسّط الخشبة. الفيديو المسجّل هو لقطة ثنائية (Two shot) ينظر كل من وائل وهيلغا نحو الأمام، لا إلى بعضهما.

- وائل: «إنت بس تطلعي من هون، شو رح تعملي؟»

– هيلغا: «ما بعرف، بابا مات، إختي متزوجة وعندها عيلة، ما فيني ابقى بحياتهن فترة طويلة، لازم عيش لحالي، وأحسن إذا بعيش بعيد عنهن. الشي المنيح، إني رح كون حرة، فيني أعمل شو ما بدي، فيني بحب..

– وائل: أنا هي بعتبرها من بين الأسباب اللي بتخوف.

– هيلغا: فيني أعمل علاقة معك. --

وائل: فيكي تعملي علاقة معي، ليش لأ؟» ينظران إلى بعضهما البعض.

– وائل: بتكوني هيك كمان أحسنتي الاختيار.. لإنو أنا بأكدلك إني أحسن حدا بهالمدينة.. عالباب رح تلاقيني ناطرك. (...)

– وائل: ممثل وممثلة عم نشتغل على مشهد، ما فيكي تشتغلي مع حدا وإنت حاطة هيك احتمال.. بتفوت الإشياء ببعضها.. بيخرب الشغل..

– هيلغا: يخرب..

نسمع صوت تراك موسيقا..

- هيلغا: «بدي بس إطلع من هون صير ممثلة».. نسمع يد موسيقية واحدة.. سمعناها سابقاً.

تفتح إضاءة زرقاء على وجدان وهند على المقعد الخشبي، تقفان وتتجهان نحو عمق المسرح، تطلبان إلى وائل الذهاب معهما، فيفعل. نسمع بداية قطعة صوتية موسيقية لآلة البيانو، غاية في الهدوء، يعبر الجميع إلى الماضي، إلى السجن، تنطفئ الإضاءة ونسمع تنبيه الانتقال مرتين. ترتفع الموسيقا قليلاً، ونرى من وراء الستارة التي تعطي إحساس الغشاوة على العين والذاكرة، أصفاط البيض، وسلماً، وقماشاً أزرق وقطع ديكور أخرى...

نسمع في القطعة الصوتية/الموسيقية، صوت نقرة على طنجرة، تلك التي ذكرت في أول العرض عندما احتجت السجينات على مدير السجن عندما منع العرض وأمر بتهشيم الديكور.

ونرى وجدان وهند تتحركان في المساحة الخلفية العميقة، تحضران وتركّبان الديكور في استحضار لما فعلتاه حينها.

تعلو الموسيقا ويسيطر عليها (السينتاثايزر).. عندما تحرّك كل من وجدان وهند الأصفاط يصدر عنها صوتٌ عميق. وعندما تلقيانها أرضاً فإنّ لها صوتاً عميقاً ذا مدى بعيدٍ جداً. فقد وزّعَ فريق العمل أربعة ميكروفونات في عمق المسرح وأضيف إلى معادلات هذه الميكروفونات (الصدى، والريفيرب). ما يفيد بتكرار الصوت وسماعه عبر مساحة واسعة الطيف، حيث تدوم الأصوات وتمتد أكثر بقليل، ما يعطي إحساساً بسماع أصوات بعيدة وعميقة، كتلك التي تمثلها الذكريات والذاكرة.

نسمع في سياق المقطع الصوتي الموسيقي، مطلع أغنية فيروز: عالهدا. وقام خالد قربة بمزج هذه المقدمة مع السياق لتصبح متكررة ومتناسقة مع علامة السنتاثايزر وعلامات البيانو.

«هناك عدة طبقات للصوت، هناك الكيوهات المرتبطة بالفيديو الموجودة في العرض، وهناك الموسيقا التي تألّفت للمشاهد، وهناك موسيقا وحتى أغاني موصفة في العمل، وهناك مقطوعات جاهزة مسبقاً، عملنا عليها إعادة توزيع (Remix).»[1]

تستمر وجدان وهند بإعداد الأصفاط عن طريق دهسها بالأقدام مصدرةً أصواتاً مديدة تسافر بالمتفرّج إلى ذاكرتيهما. ويعزّز ذلك إسقاط ضوئيّ للدّيكور على السّتارة الموجودة على يمين المتفرّج عن طريق الكاميرا الحيّة، بقياس ثنائي (Two shot) يتحوّل إلى لقطة قريبة (Close-up shot)، تتحرّك بين أقدام وجدان وهند عندما تدوسان الأصفاط وأيديهما حينما يسوّيانها ويلوّنانها، مولّدة نظرتينِ لحدث واحد، بالاتجاه ذاته، أحدها أكثر تركيزاً من الأخرى. لا محاولة لتفكيك الصورة هنا بل محاولة لاستحضار جمالية الفعل.

تستمرّ الموسيقا بينما تقومان بتلوين الأصفاط وخياطتها ببعضها، فيدخل إيقاع يشبه الإيقاعات التي ترافق منير بشير.. إيقاع رحلة طويلة.. ومشوار.. تتبادل النساء الكلام فيما بينهما ويظهر غائماً غير مفهوم، بينما ترسمان شوارب لبعضيهما..

يتبدّل جو القطعة الصوتية، ويصبح أكثر ارتباطاً برتمٍ إيقاعيٍّ، وصولو للبيانو وصوت للترومبيت. والكاميرا تجول بين الألوان، والأصفاط التي تكون (موتيف) يملأ شاشة العرض اليمنى، فتشكّل

(1) قربة، خالد، مقابلة خاصة. 2024/06/24.

مع السّتارة بحراً يشبه لونه في الذّاكرة. تنزعانه من أمام الكاميرا وتكملان به بناء ديكور الصّخرة التي تشبه ما فعلتاه ذاك الزمن في السجن.

- هند: «لو عملنا سيد البنائين بعد حورية البحر كان أظبط.» تستمرّ الكاميرا المباشرة وتلاحق وجه هند عندما تتكلم. وظهرها للجمهور خلف الستارة.

مكان التدريبات، المهجع رقم 7. تمد وجدان قماشاً أزرق طويلاً خلف الصخرة التي كونتها أصفاط/ كراتين البيض. أقلام التلوين.

«المسرح رح يكون هون، بالساحة، بين المهاجع. ورح نبني ديكور مكتب ونعمل مساحة خاصة لسولنس، رح نستخدم بالديكور كراتين البيض، وأقلام التلوين متل حورية البحر. (...) أهمّ شي الشبّاك، الشبّاك اللي بدو يتطلع منو سولنس وهيلغا باتجاه البرج.

وقت التدريب رح يكون هو نفسه، اللي هو وقت السنفرة أو الخدمة. وبقية السّجينات، هنّي رح يشتغلو عننا، وحتى القضائيّات رح يدعمونا ويشجعونا متل العادة. (...) رح نعمل كاستينغ. ورح نعطي دور هيلغا للسجينة الجديدة اللي وصلت من كم يوم.»

تتحوّل لقطة الكاميرا إلى لقطة ثنائية تجمع كلّاً من وجدان وهند بينما يكون ظهرهما للجمهور. عندما تتحركان على إسقاط الستارة، يبدو وكأنّ الفيديو فيه تأثير القِدم، وتجاعيد الذاكرة.

- هيلغا: «كنت عم بوقع من ارتفاع عالي كتير، لمّا فتحت عيوني ولقيت حالي ببيت هارفلد سولنس».

تظهر هيلغا على الصخرة التي انتهت كلٌّ من وجدان وهند من بنائها، وتظهران في الوسط ويظهر وجههما على ستارة الإسقاط إلى يمين المتفرّج. تختفي الإضاءة وتختفي وجدان وهند في العتمة، وتبقى هيلغا على الصّخرة، وتكمل مونولوجها. وفي صوت الميكروفون الخاص بهيلغا، هناك إيفيكت (ريفيرب) على المعادل الخاصّ بميكروفونها. تكمل: «قبل البيت الجديد، كان في بيت قديم، احترق»، نسمع صوت موسيقا ذات طبقة منخفضة. إعتام للإضاءة الخلفيّة عند انتهاء هيلغا من مونولوجها على الصّخرة. وإضاءة مقدّمة الخشبة حيث تشرح وجدان أنّ الدراماتورج التي اشتغلت معهم على إعداد مسرحيّة «حوريّة البحر» ما تزال تسكن في سوريا وقد أرسلت رسالة صوتيّة سوف يسمعها الجمهور في نهاية العرض. بعد انتهاء الشرح، تبدو إضاءة زرقاء في

منتصف الخشبة وتحضر منه السّجينة في يوم خروجها من السّجن إلى مكتب المخرج المسرحيّ مطالبة بمسرحيّتها التي وعدها بها، تماماً كما حدث مع هيلغا عندما ذهبت إلى سيّد البنّائين «سولنس» وطالبته بقلعتها التي وعدها بها عندما كانت طفلة.

- هيلغا: «ما رح امشي قبل ما آخد مسرحيتي»..

هنا تقدّم الممثلة هلا بدير نفسها للجمهور مباشرة:

- هلا: «مرحبا، اسمي هلا بدير، وأنا ممثلة، إجيت من الأردن لأدرس تمثيل بسوريا سنة الـ2010، دخلت قبل الثورة بسنة، فيكن تقولوا إنو أنا والسجينة دخلنا على سوريا بنفس التوقيت.»

ينتقل العرض ليكون بين شخصيّات بشخصيّاتها الحقيقيّة، وينتقل الجميع ليجلسوا على المقعد الخشبيّ في مقدمة المسرح والمكتب، ولا وجود بعد الآن للتنبيه بالانتقال بين المشاهد.

يطلب المخرج من وجدان وهلا أن تقرأاَ المشهد الثالث من سيّد البنّائين، على معادل الميكروفونات الخاصّ بالمؤدّيتين الآن إيفيكت له علاقة بالتّشويش البسيط.

بعدها يشرك وائل قدّور الجمهور والممثّلين في فرضيّة أخرى، أن يكون بالفعل هذا السّيناريو قد صار أو سيصير ويدخل في ظروف العرض المسرحيّ وسياساته وشروطه.

– وائل: «وقتها رح نفكّر بالترجمة لأول مرة، رح نفكر كيف بدنا نعملها، وين بدنا نحط الشاشة ضمن الفضاء، ورح نكون زعلانين لإنّو شاشة الترجمة رح تاخد جزء مهم من تركيزكن على العرض، على الشكل الفني اللي تعبنا عليه كتير...». ومن بعده تشجعه هلا.

- هلا: خليك هون، لا تطلع، مافي داعي تثبتلي شي، مافي داعي حدا يطلع لفوق، ومافي داعي حدا يوقع، صدقني ماني محتاجة مسرحيتك. خليك هون، خليك مع كآبتك، منيح إنك تعترف إنك خسرت، هي بحد ذاتها شجاعة...»

تعود كلٌّ من وجدان وهند وهلا إلى مقاعد الجمهور ويجلسنَ، يبقى وائل وحيداً لبرهة، ثم يأخذ صورة فوتوغرافيّة مطبوعة، ويلصقها على أحد العواميد الخشبية لمكتبه، يغلق الستارة على يسار المتفرّج فتظهر الصّورة بإسقاط عليها وتنطفئ إضاءة المكتب عدا عن ضوء يعبر شباك المكتب. على الشّاشة التي كانت مخصّصة للترجمة طوال مدّة العرض يظهر شرح للصّورة: مكتب وائل، دمشق 2011، بعد مداهمة الأمن. يغلق السّتارة إلى يمين المتفرّج وتظهر صورة

أخرى أوضح للمكتب بعد المداهمة. يعود إلى داخل مكتبه ويظهر خلف الستارة وكأنّه يجلس داخله... ويظهر شرح آخر على شاشة الترجمة: رسالة صوتية من دراماتورج مسرحيّة «حورية البحر»، ويسمعها الجمهور.

تدخل الموسيقا إلى التّسجيل الصّوتيّ ومع انتهائها يسمع الجمهور نقرة طنجرة، ما تلبث أن تتكرّر مراراً لتصبح احتجاجاً، ثمّ صمت مفاجئ، ثمّ تظهر صورة لفريق عمل «حوريّة البحر» على شاشة الإسقاط وشرحها على شاشة الترجمة: سجن دوما للنساء 1991.

نهاية..

3.4- ملخّص التدخّلات والتّقنيات

أمكنني تسجيل 103 تدخّلٌ (Cue) بين صوت وإضاءة وإسقاط ضوئيّ على زمن العرض المكوّن من نحو 93 دقيقة.

حيث إنّ هناك 46 كيو صوت بين مساحات صوتيّة متعدّدة: منها ما هو موسيقيّ، ومنها ما يبني أجواء العرض، ومنها ما هو كلام مسجّل، ومنها ما هو مرافق لفيديوهات الإسقاط المسجّلة أو المباشرة، ومنها ما هو أصوات تنبيه لحدث معيّن أو انتقال بين الأزمنة والأمكنة في العرض. ويمكن حساب التوقيت بمعدل (30 دقيقة و32 ثانية) للموسيقا والأجواء الموسيقيّة و(23 دقيقة و46 ثانية) لأصوات عبر مصدر فيديو وتسجيلات صوتية، أي بمجمل (53 دقيقة و56 ثانية) صوتية. وتوزّعت على الشّكل التّالي.

1-أجواء المدينة 2-انتقال إلى 2008 3-انتهاء أجواء المدينة 4-صوت وائل 5-فيديو كلوز هيلغا 6-انتقال إلى الحاضر 7-انتقال إلى 2008 8-تكملة فيديو كلوز هيلغا 9-أجواء فيديو كلوز هيلغا 10-موسيقا فيديو كلوز هيلغا 11-انتهاء موسيقا فيديو كلوز هيلغا 12-انتهاء أجواء فيديو كلوز هيلغا 13-موسيقا أغنية سولنس 14-انتقال إلى 2008 15-أجواء زيارة سولنس 16-انتقال إلى الآن 17-انتهاء أجواء زيارة سولنس 18-مؤثرات الحجر 19-انتقال إلى 2008 20-صوت وائل فيديو 21-صوت فيديو بروفايل مشترك 22-صوت فيديو بروفايل مشترك 23-أجواء فيديو بروفايل مشترك 24-هيلغا خارج الفيديو 25-هيلغا داخل الفيديو 26-الورق داخل الفيديو 27-انتهاء أجواء فيديو بروفايل مشترك 28-بيانو 29-أجواء فيديو ثنائي 30-بيانو 31-موسيقا العودة إلى

السجن 32-تنبيه انتقال إلى السجن 33-صوت نقر الطنجرة 34-ميكروفون (ريفيرب) 35-موسيقا إيقاعية 36-موسيقا بيانو سجن 37-ريفيرب (هيلغا) 38-أجواء البيت احترق 39-انتهاء أجواء البيت احترق 40-بيانو 41-إيفيكت تسجيل 42-أجواء قراءة 43-رسالة صوتية 44-أجواء الرسالة 45-نقر طناجر 46-انتهاء النقر.

وهناك 36 كيو إضاءة بين ثلاث مناطق رئيسية: (مقدمة المسرح، مكتب وائل، السجن في الخلفية).

1-إطفاء صالة 2-بقعة مكتب 3-إطفاء بقعة مكتب 4-ضوء مكتب صغير 5-بقعة مكتب 6-انضمام هند ووجدان 7-إطفاء بقعة مكتب 8-ضوء مكتب صغير 9-ضوء مقعد أمامي 10-ضوء بقعة مكتب 11-إعتام مساحة أداء 12-ضوء بقعة مكتب 13-ضوء عمودي مكتب 14-إضاءة أمامية 15-إعتام إضاءة أمامية 16-إعتام 17-ليلي مكتب 18-خلفية السجن 19-مقدمة السجن 20-إعتام خلفية السجن 21-الصخرة 22-إعتام سجن 23-إضاءة مكتب 24-إعتام خشبة 25-منتصف زرقاء / حمراء 26-إضاءة مكتب 27-مقدمة المسرح 28-إعتام مقدمة المسرح 29-إضاءة مكتب 30-مقعد خشبي 31-مقدمة خشبة ومكتب وسجن 32-إعتام عدا شباك المكتب 33-إعتام ضوء الشّباك 34-خلفية السجن 35-إعتام 36-تحية.

وهناك 21 كيو إسقاط ضوئيّ احتاجت أربع مساحات إسقاط، أوّلها: على يسار المتفرّج حيث ظهر فيديو السّجينة «هيلغا» وحدها في بداية العرض. وثانيها: في منتصف الخشبة حيث ظهر فيديو بروفايل السّجينة ذاتها وظهر معها بروفايل وائل على يسار المتفرّج. وثالثها: على يمين المتفرّج عند تسجيل الرسائل المصوّرة بطريقة الفيديو المباشر من السّجينتين السّابقتين وجدان وهند إلى السجينة هيلغا. والأخيرة: هي شاشة الترجمة الـ LCD في منتصف أعلى خشبة المسرح، معلّقة على مقدّمة المكتب تماماً. ولكن بالنّظر إلى الفيش التقنيّ للعرض، يمكن ملاحظة استخدام أجهزة إسقاط ضوئيّ عدد اثنين فقط، وشاشة التّرجمة LCD. حيث أمكن جمع مساحات الإسقاط الأولى والثانية بجهاز إسقاط واحد. ويمكن حساب التّوقيت الذي احتاجه الإسقاط إلى (42 دقيقة وثلاث ثواني) لفيديوهات مسجّلة أو فيديوهات مباشرة أو إسقاط على الشّاشات عدا عن التّرجمة بالتّأكيد. وتوزّعت على الشّكل التّالي:

1- فيديو كلوز هيلغا 2-إيقاف فيديو كلوز هيلغا 3-تكملة فيديو كلوز هيلغا 4-انتهاء فيديو كلوز هيلغا 5-فيديو بروفايل مشترك 6-إيقاف فيديو بروفايل مشترك 7-انتهاء فيديو بروفايل

مشترك 8-فيديو مباشر رسالة مسجّلة 9-فيديو ثنائي إلى الأمام (وجه هيلغا) 10-انتهاء فيديو مباشر رسالة 11-فيديو ثنائي إلى الأمام 12-إنتهاء فيديو ثنائي إلى الأمام 13-فيديو مباشر سجن 14-انتهاء كاميرا مباشر سجن 15-صورة المكتب 16-شرح الصورة 17-صورة المكتب 2 18-شرح رسالة صوتية 19-اختفاء الصور 20-صورة السجن 21-شرح صورة السجن.

في عرض «هناك في الأعلى» فقد استخدم الميكروفون بطريقة مختلفة ومتشابكة في آن، حيث حضر بشكل تقنيٍّ من بداية العرض حتى نهايته. فالشّاهدتان هند قهوجي ووجدان ناصيف ليستا ممثّلتينِ، ويتشارك معهما الحال الكاتب والمخرج وائل قدّور الذي حضر على الخشبة، فكان خيار الاعتماد على الميكروفونات المعلّقة بالرقبة (Lavalier) حلّاً تقنياً في المقام الأوّل. حوّله الفريق إلى خيار فنيٍّ في بضعة مواضع من العرض، أحدها هو اختلافات في معادلات الميكروفونات كما في حالة شخصيّة هيلغا عند المشهد الأخير على الصّخرة. وإضافة مؤثّرات صوتيّةٍ صدى (Echo) وريفيرب (Reverb). واللّعب في مستويات الصّوت كما في حالة الممثّلة (هلا بدير) عندما تقترب من مقدّمة المسرح لتروي مونولوجها الشّخصيّ الحقيقيّ، حيث يمكن للجمهور الاستماع إلى صوتها الحقيقيّ مباشرة عوضاً عن استخدام الميكروفون ومضخّمات الصّوت.

كما استُخدم الميكروفون بطريقة تثير الإعجاب، فقد بُني مشهدٌ كاملٌ على المؤثّراتِ الصّوتيّةِ المرئيّةِ المباشرة وصوت الموسيقا. وهو من الأمور التي شجّعتني على اختيار هذا العرض عن غيره. فقد وزّعت الميكروفونات في عمق الخشبة حول الشّاهدتين وهما تقومان بمشهد بناء الديكور في محاكاتهما لبناء الديكور في عرض السجن الذي قدمتاه مع زميلاتهما في سجن دوما للنّساء في العام 1991. وأضاف قربة مؤثرات (Effects) على الميكروفونات ومعادلاتها ليلتقطَ أصواتاً مثيرة للاهتمام ويحصل على أصوات تحاكي البعيد والذّاكرة العميقة. وساعدته السينوغرافيا والستائر على إبعاد الحدث وبناء ذلك المشهد. وما يجب ذكره أيضاً في التعامل مع الصوت هو أمكنة توزيع مكبرات الصوت، فقد ارتأى فريق العمل أن يقوم بإضافة مكبّرات صوت تحت مقاعد المتفرّجين، في طريقة تقنية، وهي الشّعور بالصّوت. فإمّا الشعور باهتزاز محيطه أو الشّعور بوجوده دون إدراك ماهيّته. وهو ما يميّز طريقة عمل الممثّل والمخرج محمد آل رشي والذي ألَّف بنفسِه الموسيقا التّصويريّة لعديد من العروض المسرحيّة. وهذا ما أثمرَ بالتّعاون مع خالد قربة عن هذه التّوليفة المهمّة في استخدام الصّوت في هذا العرض.

وما يجب ذكره أيضاً في التّعامل مع الصّوت في هذا العرض هو أمكنة توزيع مكبرات الصوت، فقد ارتأى فريق العمل أن يقوم بإضافة مكبّرات صوت إضافيّة تحت مقاعد المتفرّجين. وهي طريقة تقنيّة، تساعد على الشّعور بالصّوت. فإمَّا الشعور باهتزاز محيطه ما يجعله حيّزاً ماديّاً أو الشّعور بوجود الصّوت دون إدراك ماهيّته، والإحساس بوجوده عند اختفائه. وهو ما يميّز طريقة عمل الممثّل والمخرج محمد آل رشي والذي ألّف بنفسه الموسيقا التصويرية لعديد من العروض المسرحيّة. وهذا ما أثمرَ بالتّعاون مع خالد قربة عن هذه التوليفة المهمّة في استخدام الصّوت في هذا العرض.

تمّ التّعامل مع الصّوت وغياب مصدره بشكلٍ متقنٍ، حيث أحالت بعض المشاهد الجمهور لأن يتخيّلَ ويشاركَ في بناء الحكاية ويبني تصوّراتٍ عمَّا كانت عليه التّجربة والذّاكرة. وذاك ما كان في استخدام الصّوت ذي المصدرِ غير المرئيّ (الأكوزماتيكس). حيث استُخدم الصّوت من مصدرٍ غيرِ مرئيٍّ مرّات عدّة، أوّلها في الفيديو المسجّل مع السّجينة القضائيّة، حيث نستمع إلى صوت قدّور دون أن نرى وجهه. ومرّة أخرى حين نرى وجه أحدهما ولا نرى الآخر في الفيديو المسجّل بطريقة البروفايل، حيث تتبادل الشّخصيّتان التّصويت غير المرئيّ. وفي نهاية العرض نسمع الرّسالة الصّوتية من دراماتورج عرض السّجن في 1991.

إعادة استخدام أصوات موجودة في الدّراماتورجيا المسرحيّة لخلق مؤثّراتٍ صوتيّةٍ، هي تقنيّةٌ استخدمت في عرضَي «هناك في الأعلى» حيث استُخدمت أصوات الطناجر التي عبّرت من خلالها السّجينات عن غضبهنّ من إتلاف الدّيكور قبل يومٍ واحدٍ من عرض السّجن، وسجّلَ خالد قربة أصوات قرع الطّناجر ودمجها في موسيقا العرض. كما حدث ذلك في «وقائع مدينة لا نعرفها» عندما سجّل فانسان كومريت صوتَ تحريك البلوك وارتطامه ببعضه ودمجه في موسيقا العرض أيضاً.

الفيش التّقنيّ لهذا العرض متقدّمةٌ وتتضمّن معلوماتٍ كافية عن العرض بما يتعلّق بالمشروع ككلّ وتكوين الخشبة، وتفصيل الدّيكور، والسّتائر المطلوبة، والخلفية. ويذكر ما يمكن تعديله، وما هو بحاجة إلى التّشاور مع الفريق التقنيّ للعرض حوله عند التركيب والتّعديل.

وبما يتعلّق بالفيديو يمكن ملاحظة التالي:

احتاج العرض 3 أجهزة إسقاط بالمجمل، اثنان منها متشابهان (بقوّة 5000 شمعة على الأقل) يسقطان الصورة على ستارتينِ إحداهما من المقدّمة والأُخرى من عمق المسرح. والثّالث مخصّص للتّرجمة الفوريّة. وكاميرا على حامل.

وفي وصف مساحة الأداء والدّيكور يوفّر الفيش التقنيّ تفصيلات كثيرة:

- غرفة بعمق 2.40 وبفتحة 3.60 متر، مبنية من خشب.. (...) أرض الغرفة أكبر وتتقدّم باتجاه الجمهور وقياساتها: 3.40 و4.40 متر. (...) ستارتان بريشتيتان معلّقتان على كبل.

- خشبة العرض، فارغة، لا وجود لبانوهات تحجب الكواليس، كما لا يوجد ستارة في خلفية عمق المسرح.

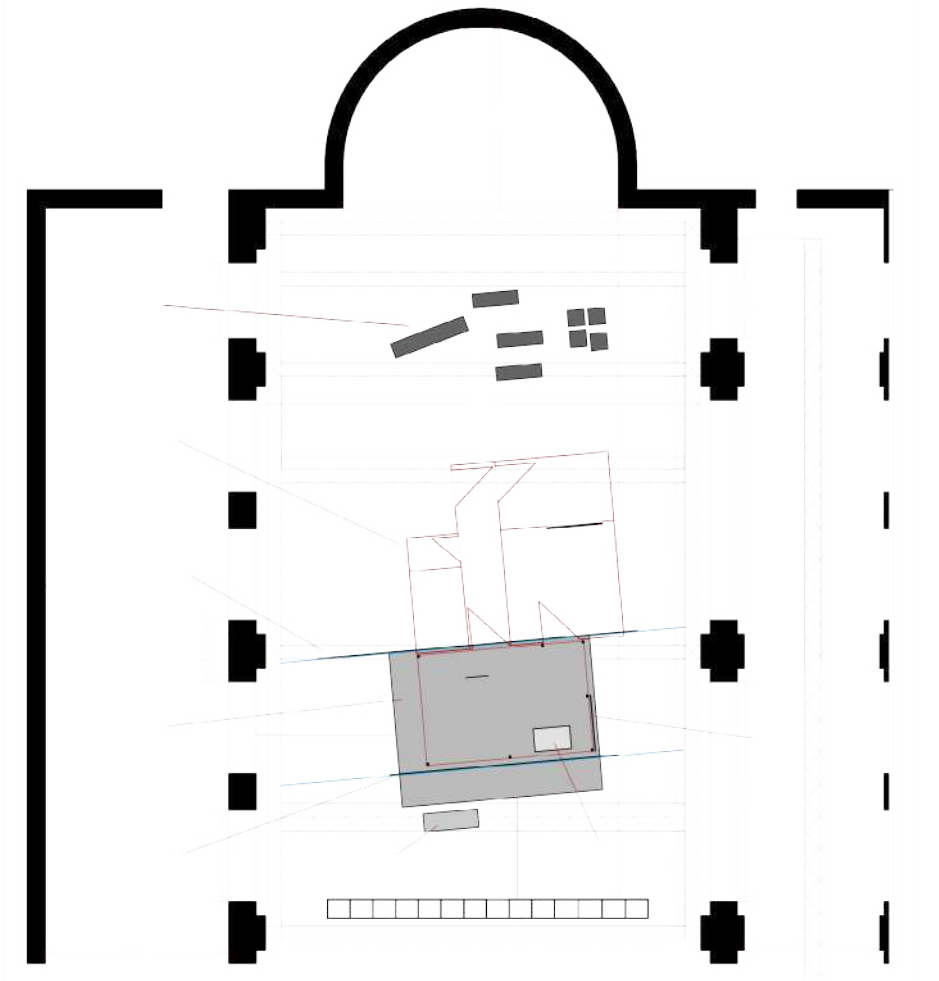
- الستارتان المخصّصتان للإسقاط الضوئي أيضاً هما من مادة توال (Tulles[1]) وقياساتهما 5x2m و7x3m.

- مكتب، وطاولة، وكرسي مكتب، ولوح أبيض على حامل.

- شاشة الترجمة تتوضع على خشبات المكتب من الأعلى.

- عمق المسرح من عناصر تساعد على تكوين مشهد، وكراتين بيض، وبعض العناصر الخشبية، وبطانيات.

(1) هناك أنواع عدّة لهذا القماش ومنها ما يستخدم للإسقاط الضوئيّ، ومنها ما صار يستخدم لإسقاط الهولوغرام.



الصورة (3) مقطع طولي لمساحة الأداء في عرض «هناك في الأعلى».[1]

(1) الصورة موجودة ضمن الملف التقني للعرض.

5. الخاتمة

انقسمت الإجابة عن سؤال البحث، ما التكنولوجيا والتقنيات المستخدمة في العروض المسرحيَّة التي تروي الحكاية السّوريَّة في المهجر إلى قسمينِ: أحدهما يعنى بالتّكنولوجيا نفسها، والآخر يعنى بالحاجة لها، وبتقنيات استخدامها، وهو فيما يلي:

استخدمت العروض المسرحية التي تروي الحكاية السّوريّة في المهجر التّكنولوجيا، ولكنَّها خلقتْ أساليبَ مختلفةً ومتعدّدةً لاستعمالها.

التّرجمةُ الفوريّةُ هي تكنولوجيا وظيفيّة جديدة ساعدت على خلقِ الاتصال بين العروض التي تروي الحكايةَ السّوريّةَ في المهجر والمتلقّينَ غير الناطقين بلغة هذه العروض. لكن اللافت هي محاولات تطويع هذه التقنيات لتصبحَ عنصراً فاعلاً في تكوين العروض المسرحيّة ودراماتورجيّتها، ومكمّلاً للعناصر المسرحيّة الأخرى على خشبة المسرح.

ثاني النّتائج تنحو باتّجاه الطوارئ وعلاقة الوسيط بالمادّة المستخدمة. فقد بدَتِ الحَاجةُ ملحّةٌ إلى دمقرطة الشّهادات والرّوايات والمعلومات والوثائق والمستندات التي يصل إليها الفنّانون نتيجة عملهم على موضوعاتٍ بعينِها أو نتيجة البحث والاطّلاع في فضاءٍ يتيح معالجة البيانات. ما أتاح للمتلقّينَ بخبراتهم ومعرفتهم المختلفة والمتفاوتة بالوصول إلى كمٍّ من المعلومات المقيّدةِ عادةً. بالإضافة إلى أنَّها أدّتْ دوراً في تكوين أرضيّةٍ دراميّةٍ خصبةٍ لِبناءِ عملٍ فنيٍّ من خلالها وحولها. واحتاجت بذاتِها إلى وسيلة توصيل فكانت التكنولوجيا المستخدمة تقنية وسيطة ديمقراطيّة.

استخدام أجهزة الإسقاط والشّاشات بعدّها وسيلةً لعرضِ الموادِّ البصريّة، حيث وجدَ الفنّانون أنفسهم أمام كمٍّ هائلٍ من الوثائق والصّور والتّسجيلات المصوّرة ومقاطع الفيديو وغيرها من

الموادّ البصريّة التي أتيحت ما بعد اندلاع الثّورة السّوريّة والتي يمكن مسرحتها أو الاستفادة منها في تكوين مادّةٍ فنيّةٍ. كما كانت تحتاج بذاتها إلى وسيط لعرضها على جمهور المسرح، فوجدت أجهزة الإسقاط والشاشات لنفسها الحيّز الأبرز في العروض الوثائقيّة، والتسجيليّة، والوثائقيّة الدّراميّة، وهي عروضٌ تعتمد بالدّرجة الأولى على الوثيقة على أنّها مادّةٌ للعمل. ثم بات الاشتغال على جماليّات التقنيات من الأسئلة الملحّة على المسرحيينَ الذين يتناولون الحكاية السّوريّة في المهجر، فعالجوا الموادّ المستخدمة بمختلف أنواع الفنون من السينما وحضور الكاميرا المباشر إلى التجهيز وفنون الفيديو وغيرها.

يحضر الأرشيف في العديد من العروض المسرحيّة التي تتناول الحكاية السّوريّة، فإنّ العديد من المصادر مفتوحة ومتاحة بالنّسبة لفنّانِي المهجر. ويشكّل الأرشيف مادّةً غنيّةً غايةً في الأهميّة تحفّز الفنّانينَ على معالجته وتقديم رؤىً فنيّة من خلاله. ويطرح الأرشيف بذاته إشكاليّات فنيّة وموضوعيّة ويسمح ببناء علاقات مشتبكة مع الواقع وقراءات متعدّدة للرّاهن. واعتمد الفنّانونَ على بناء الأرشيف عندما تعذّر إيجاده أو الوصول إليه أو ببساطة استحالة أرشفته أو وجوده، وخضع الشهود في هذه العروض لجلسات طويلة من السرد والحوار والبحث والتحقيق (تحقيق المادة) لبناء تسجيلات مطوّلة يمكن مساءلتها ومعالجتها فنيّاً.

استُخدم الصّوتُ بعدّه عنصراً مسرحيّاً أساسيّاً غير مساعد. فقد حضر الصوت بشكل مختلف في العروض المسرحية التي تروي الحكاية السورية في المهجر، وجُهّز واستُخدم بطرائق متعدّدة، كما اهتُمّ به من حيث البحث والتجميع والتركيب والتأليف والإعداد الموسيقيّ والعمليّات الفنيّة الأخرى من تسجيل وتعديل ومكساج، وتم التفكير في دوره بشكل مختلف، ولُعب على تناقضاته بين الحضور والغياب، إن كان من حيث مصدر الأصوات (المرئي أو غير المرئي) أو من حيث فرضيات الشخصيات (حاضر أو غائب). كما اللعب على تأثيراته لما يحمله من كثافة في عالمه الخاص بذاته، وترجمته على تجربة المتلقّي/ الجمهور السمعية. وحضرت أنواعٌ موسيقية معاصرة كالموسيقا الإلكترونيّة واستخدمت آلات وأجهزة موسيقيّة حديثة لموالفة الصّوتيّات، كما استُفيدَ من التّجهيزاتِ والتّقنياتِ الّتي تتيحُها المسارح بشكلٍ كبيرٍ.

شكّلتِ الإضاءةُ عنصراً حيويّاً في تكوين سينوغرافيا العروض المسرحيّة. حيث حضرت التقنيات في الإضاءة باستخداماتها واستخدامات انعكاساتها بشكلٍ مختلفٍ، وتعدّى دورها إنارة

الحدث، إلى اللعب على التّأثيرات المختلفة التي تتيحها تقنيات استخدام التكنولوجيا الحديثة المختلفة، من تعدّد مصادر الإنارة إلى الاتجاهات والشدّات والجودة، كما استُخدمت «المصابيح» باستطاعات متباينة. ما ساعد على استخدامٍ دراميٍّ أفضل لبناء الأجواء ومعايشة أفضل للحدث على الخشبة. فحضرت الظلال والمناخات المتعددة لطيف الشعور الممتدّ من (الجنائزيّ إلى ما قبل السّعادة). ولعلّ تعدّد الألوان قد غابَ عن عدّة عروض مسرحية تروي الحكاية السورية إلّا أنَّ استخدامها قد أسهم في تطوير دور الإضاءة ضمن عناصر العرض المسرحي.

يؤدّي الإنتاج دوراً أساسيّاً وجوهريّاً في التّقنيّات المسرحيّة المستخدمة في العروض، حيث تحدّد الميزانيّات الهوامش التّقنيّة. فإذا كانت العروض الأجنبيّة في المهجر تتحمّل عموماً أعباءً أكبر من غيرها، نتيجة ضرورات وجود تقنيّات إضافيّة على تكاليف الإنتاج، كالتّرجمة الفورية مثلاً، ما يتبعها بضم مترجمين لفرق العمل المسرحي. فإنَّ هذا يؤثّر بشكل مباشر في حصص التقنيات الأخرى من الميزانية العامة لهذه العروض، خصوصاً عند الحديث عن عروض مسرحيّةٍ تنتج بميزانيّات متواضعة إلى متوسطة. ويمكن إفراد بحثٍ كامل عن علاقة التقنيّات المسرحيّة بالإنتاج والموارد الماليّة.

كان على الفنّانينَ أن يواكبوا البروتوكولات التقنيّة المتّبعة في إنتاج العروض المسرحيّة في أوروبا، وأن يطّلعوا على الجانب التقنيّ من برمجة العروض المسرحيّة، فكان عليهم إمّا أن يتعلّموا كتابة ملفات الإنتاج والبطاقات التقنيّة بأنفسهم أو الاستعانة بتقنيينَ كانوا قد خَبِروا طرائق الإنتاج في أوروبا، أو أن يكتبوا بأنفسهم الملفات والتعلم من أخطائهم. وقد كانت فرق العمل في العروض ضمّت العروض المسرحية من كتّاب ومخرجينَ وممثّلينَ وراقصينَ وتقنيينَ ومختصّي الإدارة والإنتاج من جنسيّاتٍ متعدّدةٍ ومن تجاربَ حياتيّةٍ مختلفةٍ، أغنت الحوارات وبناء العروض، وسهّلت توزيع المهام والاختصاصات وكتابة المشاريع، وفي الوقت ذاته خلقت تحدّياً في التواصل فيما بينهم قبل أن يتقنَ الجميع لغة البلدان التي ينتجون فيها.

تحوّل دور العناصر المكوّنة للعرض المسرحيّ من سينوغرافيا وإضاءة وصوت وملابس وإسقاط ضوئيّ وغيرها من التكنولوجيا ليصبحَ مركزيّاً في لبِّ العمليّة الإبداعيّة. وأصبحت في أحيان عدّة بمستوىً موازٍ للممثّلين والتّشكيل الحركيّ والتّصويت والدّيكور والإكسسوار وغيرها من العناصر المسرحيّة الأخرى على الخشبة، في مواكبة فنيّة معاصرة وفي إلغاء واضحٍ لهرميّة

العناصر المسرحيّة. وحاول مشتغلو هذه العروض الاستفادةَ القصوى من التقدّم التقنّي الموجود في أماكن العرض الجديدة، وبدورها فقد وفّرت هذه التقنيات حيّزاً عريضاً لخلق مشهديّاتٍ فنيّةٍ ذاتِ سويّةٍ أعلى لتقديم العروضِ المسرحيّةِ. وبدأ التقنيون بتوظيف تقنياتٍ جديدةٍ في عروضهم لرواية الحكاية السّوريّة في المهجر. وقدّمت تقنيات تستخدم للمرة الأولى ضمن هذا السياق كإسقاط الكاميرا المباشر.

اعتمد الفنّانون السّوريّون والتّقنيونَ على برامج وأجهزة وآلات عدّة ما بين عمليات التحضير ما قبل الإنتاج، وما بين عمليات ما بعد الإنتاج والتشغيل والعرض. ويمكن ملاحظة بعضها عن طريق المشاهدة المباشرة للعروض، ولكن لا يمكن معرفتها جميعاً إلا بالاعتماد على الفيش التقني الخاص بالعروض أو عن طريق المقابلات الشخصية مع مخرجِي وتقنيي تلك العروض.

استخدم التقنيونَ برامج جديدة لم يستخدموها من قبل مثل برنامج (Qlab) الذي باستطاعته ربط تدخلات الفيديو والصوت والإضاءة ببعضها وتشغيلها، إضافة إلى إمكانية ربطها بالمؤثّرات الصّوتيّة والبصريّة، وهو البرنامج الأكثر استخداماً في مجال العروض المسرحيّة وفنون الأداء اليوم. وهو بحسب معرّفاته الخاصة «مشغّل وسائط مباشر وبرنامج تحكّم بالعروض، صُمّمَ ليلبّي حاجة صناعات المسرح والبثّ المباشر والسّينما. ويمكن تعديل استخداماته لتشغيله في إطارات عدّة»[1]. وهناك برامج كـ (Isadora) و(Show Cue System) و(MultiPlay) (Max8).

اعتمدَ صانعو الأعمال المسرحيّةِ على برنامج التّرجمةِ الفوريّةِ (Glypheo) بعد أن كانوا يستخدمون البرامجَ المتاحة من مايكروسوفت كـ (Power Point). بينما يوجد برامج أخرى للترجمة مثل: كابتايتلز (Captitles)، سورتايتل (Surtitles)، سبيكتايتولر (Spectitular)، وسابتايتلز (Subtitles)، أو كيوزتيت (Qstit)، بعضها مجانيّ وبعضها بنسخ مدفوعة.

استخدم التقنيونَ برامج المونتاج والتّعديل الخاصّة بشركة أدوبي (Adobe Premiere, Adobe Aftereffect) وشركة ماكينتوش وبرنامجها (Final Cut) وهي البرامج الأكثر استخداماً وشهرةً بين البرامج الأخرى المخصّصة للمونتاج مثل: (DaVinci Resolve، Magix، Avid Media Composer.. إلخ...).

اعتمد التّقنيونَ في تسجيل الصّوت والتّعديل والمكساج الصّوتيّ على برامج مثل آبيلتون

(1) QLab, n.d. https://qlab.app/

(Abelton) الذي يتيح عمليّات التّسجيل والعرض والتّشغيل على حدٍّ سواء، كما يتيح بناء مشروع متكامل وجاهز للعروض المسرحيّة. بينما اعتمد آخرون على برامج نويندو (Nuendo) وكيوبيز (Cubase) وبرو تووِلز (Pro Tools) الذين يتيحون دقّة وجودةً مرتفعة للتسجيل، ولكن التحكّم بها في العرض أصعب بقليل. وعلى آلات موسيقيّة، مثل: الموالف الموسيقيّ (Synthesizer) من نوع Prophet 6، والبيانو والترومبيت، وميركوفونات من نوع Shure، ومسجّلات المؤثّرات الصّوتيّة من نوع زووم (Zoom) وغيرها...

واعتمد فنّانو السينوغراف ومديرو المنصّة على برامج التّخطيط الثنائي والثّلاثي الأبعاد، مثل: مايا (Maya) وأدوبي (Adobe) و DraftSight, AutoCAD, ZWCAD, IntelliCAD

واعتمد مصمّمو الإضاءة على برامج مثل: (Relux) – (SweetLight) – (Light Artist) – (AGI 32) – (Visual 3D) – (DIALux) – (Radiance) – (CalcuLuX) – (Lumen Designer) – (Microlux).

ما زالت الحكايات والروايات والشهادات من وعَن سوريا تثير المشتغلينَ في المسرح. خصوصاً قصص تلك الأمكنة المظلمة التي كلّما تكلّمنا عنها احتاجت إلى مزيد من الكلام. وأعني بذلك المعتقلات والمعتقلين، والسجن، والسجناء. وإن ظهرت هذه الثيمة في عدد من عروض المهجر، فإنّ عروضاً أخرى تناولت ثيمات أو ثنائيات تكرّرت بين: الذاكرة والحاضر، والوعي واللاوعي، والغياب والحضور. وكل هذه العروض تمتّعت بقدرٍ عالٍ من الحريّة. سواء في طروحاتها أو طرائق معالجتها واشتغالها. وذلك يعود لأسباب عدّة أهمّها وأوضحها هي حريّة تناول هذه الموضوعات والثيمات كلّها في المهجر، بعكس المناطق التي تخضع لسيطرة الأسد، وبشكلٍ مختلفٍ المناطق التي تخضع لسلطات الأمر الواقع الأخرى. وكم أرى من أهميّة توفير المصادر والمعلومات بأشكال ووسائط عدّة، علّها تَنفذ وتخترق عزلة التجهيل الذي ما زال يفرضه النظام في مناطقه. وهو ما يجعلني أفكّر دائماً فيما بدا شيئاً يدعو للقلق، وهو صعوبة الإحاطة بكلّ التجارب المسرحيّة، وعدم وجود أرشفة حقيقيّة للعروض المسرحيّة التي تروي الحكاية السّوريّة في المهجر. خصوصاً بما يتعلّق بالمسرحيينَ السّوريينَ أو من أصول سوريّةٍ. وإن كان هناك بعض المحاولات فهي غير كافية بعد، ولا تغطّي المساحة الجغرافيّة الواسعة التي نسمّيها

المهجر. ولِمَ لا، فَلتحتوِ أرشيفات العروض المسرحيّة الخاصة بسوريا منذ الآن فصاعداً على الفيش التقني الذي يسمح بمعالجةٍ فنيّةٍ أفضل، وتبحّرٍ تقنيٍّ أعمق. كما وجدت أن عليّ أن أتوجّه بالبحث القادم نحو الحكاية السورية من وجهة نظر صانعي العروض المسرحية من غير السوريين، فلطالما شدّني الفضول وعارني الاهتمام بكيفية رؤية الحكاية السورية ورفعها على خشبة المسرح في عيونٍ ذات اتساع آخر.

6. المصادر والمراجع

- قصاب حسن، حنان. في حوار عبر الإنترنت بعنوان: من الشارع إلى المسرح ومن المسرح إلى الشارع – ممارسات المسرح السوري منذ العام 2011، لمنظمة «coculture». 2021/04/02. https://www.coculture.org/arrr-ar/5

- الفرزلي، وديعة، صناعة المسرح: المشي على الحبل، مقال في موقع حكاية ما انحكت. 2021/06/14. آخر زيارة للموقع 2024/08/08. https://shorturl.at/vk0yq

- الشريف، بيسان، التجربة المسرحيّة السوريّة الناشئة في أوروبا، مقال في موقع حكاية ما انحكت. 2021/06/07. آخر زيارة للموقع: 2024/08/08. https://shorturl.at/qVnQ6

- العلي، نوال. وائل علي.. ترميم الذاكرة، مقال في موقع العربي الجديد، 7، تشرين الثاني 2014. آخر زيارة للموقع في 2024/08/08 https://shorturl.at/JHgWU .

- «إضاءة على تكنولوجيا المسرح، م. ضياء عمايري، شرفات الشام العدد 73، آذار 2010»، آخر زيارة للموقع 2024/07/21: https://theaterarts.yoo7.com/t3127-topic

- سليمان، جمال، شهادة حول المعهد العالي للفنون المسرحية، مجلة قلمون، العدد السابع عشر- تشرين الأول/ أكتوبر 2021.

- ميريام كوك، سوريا الأخرى، صناعة الفن المعارض. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. 2007. ISBN: 978-0-240-445-614

- BENNET, Susan, Theory for Theatre Studies, Sound. 2019. METHUEN DRAMA, Bloomsbury Publishing Plc. ISBN: HB: 978-1-4742-4646-0

- GRIMSHAW, Mark and GARNER Tom, Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception. Oxford University Press, 2015. ISBN: 9780199392841.

- HUSSERL, Edmund, Collected Works. Volume II. Martinus Nijhoff Publishers.1983. ISBN: 90-247-2852-5.

- Lexique du drame modern et contemporain, Sous la direction de J.-P. Sarrazac, assiste de C. NAUGRETTE, H. Kuntz, M. Losco et D. Lescot. Les édition Circé. 2005. ISBN : 978-2-84242-309-4

- Guide du sur-titrage au théâtre. Michel Bataillon, Laurent Muhleisen et Pierre-Yves Diez. Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale – 2016. ISBN : 978-2-9555169-0-4

- BOUILLOT Rene, LAMOUR Marianne, Guide Pratique de L'eclairage, Cinema, Television, Theatre. 5e edition, Dunod 2016, ISBN: 978-2-10-0726660.

- BOUILLOT, René. Guide pratique de l'éclairage: cinéma, télévision, théâtre. 7e édition. Malakoff : Dunod, 2022. Print. ISBN : 978-2-10-083688-8

- PARFAIT, Françoise. Vidéo : Un art contemporain. Paris : Regard, 2001. ISBN : 978-2841051335

- Lehmann, Hans-Thies. ««Postdramatic Theatre», a decade later.» Dramatic and Postdramatic Theater Ten Years After: Conference Proceedings. Belgrade: Faculty of Dramatic Arts, 2011.

- CND Fiche technique d'un spectacle, fiche droit, September 2017.

- FERAL, Josette, La vidéo en scène : l'acteur et ses technologies. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2023. Print. ISBN : 978-2-37924-343-1

- PAVIS, Patrice. L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma. 2e édition. Paris : A. Colin, 2012. Print. ISBN: 978-2-200-25983-9.

- HAIDANT, Lionel. Guide pratique de la sonorisation: concert, spectacle, conférence. 3e édition. Malakoff: Dunod, 2017. Print. ISBN: 978-2-10-076158-6.

- CHION, Michel. Le son au cinema. Paris: Cahiers du cinema Ed. De l'etoile, 1992. ISBN: 2-86642-023-3.

- CHION, Michel. Le son: ouïr, écouter, observer. 3e édition revue et actualisée. Malakoff : Armand Colin, 2018. Print. 978-2200617158.

- CHION, Michel.L'audio-vision: son et image au cinéma. 5e édition revue et augmentée. Malakoff: Armand Colin, 2021. Print. ISBN : 978-2-200-63000-3

- KINCMAN, Laurie - The Stage Manager's Toolkit – Routledge 2017. ISBN: 978-1-138-18378-0 (hbk).

- ECKERSALL, Peter. GREHAN Helena and SHEER Edward New Media Dramaturgy, Palgrave Macmillan London. 2017. ISBN: 978-1-137-55603-5

- SVOBODA, Joseph. Interviews with Czech stage designer Josef Svoboda. CNRS 1983. https://images.cnrs.fr/en/video/585

- نداءات برفع الحصار عن درعا والسلطات السورية تعتقل المئات. DW، 2011/05/01. https://shorturl.at/vFBrR

- مقابلة خاصة مع بيسان الشريف في 2024/05/09.

- مقابلة خاصة مع خالد قربة في 2024/06/24.

- مقابلة خاصة مع وائل قدّور في 2024/07/05، و2024/07/08.

- مقابلة خاصة عبر (Zoom) مع وائل علي في 2024/07/30.

- التسجيل المرئي لعرض «ما عم اتذكر» في مسرح الشمس، بيروت، لبنان في 12 آيار من العام 2014.

- التسجيل المرئي لعرض «هناك في الأعلى» في مسرح أن دو رور، مولهايم، ألمانيا في كانون الأول 2022.

المكتبة في الحرب،
تحوّلات المكتبة في سوريا





المكتبة في الحرب، تحوّلات المكتبة في سوريا

الباحث: هاني الطلفاح

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.

المكتبة في الحرب،
تحوّلات المكتبة في سوريا

الباحث: هاني الطلفاح

فهرس المحتويات

مقدمة البحث 113

الفصل الأوّل: المكتبات في سوريا قبل الحرب 119

لمحة تاريخيّة عن تدمير المكتبات في سوريا 119

المكتبة السورية قبل 2011

الأطر القانونية لعمل المكتبات في سوريا، وتأثيرها على المشهد الثقافي 123

التعددية المؤسسية وغياب التنسيق 123

المكتبات كأدوات للهيمنة الأيديولوجيّة 124

التّأثير على المشهد الثقافي 125

الخلاصة 126

ثانياً: واقع المكتبات العامّة في سوريا قبل الحرب 126

أ- مكتبات وزارة الثقافة بين الإهمال والمركزية 127

المركزيّة وأثرها على المكتبات 128

غياب الاستقلاليّة وقيود اختيار الكتب 129

التّأثيرات السّلبيّة لسياسات الرّقابة 130

ب - المكتبة الوطنيّة في الأنظمة الشمولية؛ مكتبة الأسد نموذجاً 130

البناء والموقع 132

المكتبة المستقيلة من دورها 134

ج- المكتبات الجامعية، ثروة منسيّة 137
- المكتبات الوقفيّة أو المكتبات الدينيّة 138
- المكتبات التّجاريّة أو الخاصّة في سوريا قبل الحرب: ازدهار فتراجع 141
الفصل الثاني: المكتبة في الحرب..... 145
ضرر على كافة الأصعدة..... 145
أوّلاً- داعش والمكتبات: أعداء بالفطرة..... 146
ثانياً- المكتبة الوقفيّة في حلب: كبرى الخسائر 153
ثالثاً- المراكز الثقافية، المباني للعسكر والكتب للحرق..... 158
رابعاً- المكتبات التّجاريّة انهيار كامل للقطاع 162
الفصل الثالث: تجسّدات المكتبة في الحرب 167
أوّلاً- المكتبة تحت الحصار: المكتبة المقاومة..... 168
ثانياً- المكتبة المهاجرة..... 173
أوّل مكتبة سوريّة في هولندا 174
ثالثاً- المكتبة النّاجية أو اللاجئة..... 175
الفصل الأخير: محاولات خجولة للتعافي..... 179
الخاتمة: المكتبات بين الدّمار وإعادة الإعمار - دروس من الحرب السّوريّة..... 183
المكتبات في مرحلة ما بعد الصّراع: استعادة الدّور الثّقافيّ والمعرفيّ..... 185

مقدمة البحث

يقول الشاعر الألماني هاينريش هينة «أينما يحرقون الكتب، سيحرقون أيضاً في النهاية، البشر».[1] في سوريا وفي أماكن كثيرة من العالم يمكن عكس الجملة السابقة أيضاً وسوف تبقى صالحة للاستخدام، أينما وجدت الحرب حدث تدمير للمكتبات وحرق الكتب، وأينما حلّ الصراع والقمع والاستبداد تراجع وتقلّص دور المكتبات في المجتمعات والمدن التي تخضع لأشكال الحكم تلك.

إنّ تاريخ حرق المكتبات وتدميرها ملتصق بشكل كبير بتاريخ الحروب والقمع والاستبداد، وإنّ الحرب على الإنسان لا تنفكّ أبداً عن تراثه ومعرفته، وإنّ القتل كما يتوجّه إلى الحياة يتوجّه بالدرجة ذاتها من القصد والعنف إلى عقل الإنسان وذاكرته الحضاريّة.[2]

وردت حوادث تدمير المكتبات منذ بدء تاريخ التدوين، واستمرّت حوادث حرق المكتبات وتدميرها على مدى التاريخ وحتى زمننا الراهن، حدثت تقريباً في كلّ مكان وُجدت فيه المجتمعات البشريّة والمدن والبلدات. وتطول القائمة التي تضمّ تلك الحوادث، منذ حريق مكتبة الإسكندرية الشهير مروراً بالحوادث الأكثر شهرة، مثل حرق جيش هولاكو لمكتبة بغداد، وحرق مكاتب القسطنطينيّة على يد الحملات الصليبيّة والعثمانيين، وحرق مكتبة قرطبة على يد الغوغاء والجماهير المتعصّبة ورجال الدين المتطرفين وحرق النازيين لمكتبات أوروبا ومكتبات اليهود وحرق الديكتاتور الروسي جوزيف ستالين لمكتبات الأقليات مثل التتار والشركس، وتدمير

---

(1) بولاسترون، لوسيان. كتب تحترق تاريخ تدمير المكتبات. الطبعة الأولى. قطر: وزارة الثقافة والفنون والتراث.2010. 461 صفحة.

(2) بولاسترون، لوسيان. كتب تحترق تاريخ تدمير المكتبات. الطبعة الأولى. قطر: وزارة الثقافة والفنون والتراث.2010. 10-14 صفحة.

مكتبة بغداد بسبب الغزو الأمريكي في عام 2003 ومؤخّراً وقبل عدّة سنوات شهد العالم حرق مكتبة الموصل المركزيّة على أيدي مقاتلي تنظيم الدّولة الإسلاميّة في بلاد الشّام والعراق.[1]

تعدّ الذاكرة الجماعيّة إحدى السّمات المهمّة لهويّة الجماعة وغالباً ما تتمثّل عذا الذاكرة الجماعيّة أو التاريخ المشترك لجماعة ما في المؤسّسات الثقافيّة بما فيها المكتبات، خلال الصّراعات المسلحة والحروب الأهلية ولعزل الهوية الثقافيّة عادة ما تشمل هذه الحملات العدوان على «المؤسسات الثقافية التي قد تضفي الشرعيّة السياسيّة على الجماعة المستهدفة››.[2]

إنّ حرق الكتب والمكتبات كان لا يزال إحدى قنوات التحكّم والهيمنة الرّئيسية عبر العصور المختلفة. في الحرب السورية المستمرّة لم تنجُ المكتبات مثل أخواتها في الماضي، وتعرّضت بكافة أشكالها للدمار والضياع نتيجة الاقتتال والقصف والسّرقة والقمع الأيديولوجيّ والسياسيّ، وواجهت مصيراً مأساويّاً انتهى بغالب الأحيان بالتلف والضياع والدمار.

أعداء المكتبات وقتلتها متنوّعون ليس لهم صفة مشتركة سوى كرههم للمكتبات وخوفهم منها، وعدم تقديرهم لأهميّتها. عبر التاريخ اختلفت الشخصيات والجماعات التي حرقت الكتب ودمّرت المكتبات، فتارةً كان قيصراً مجنوناً وتارة أخرى ديكتاتوراً مستبدّاً، وفي بعض الأحيان كانوا رجال دين متشدّدين من كافّة الطّوائف والأديان، ولا يخلو الأمر من مشاركة جماهير متعصّبة غاضبة مدفوعة من قبل زعماء شعوبيين، وسياسيين وقادة أحزاب، وغزاة أجانب أو ميليشيات محلية.

كذلك الأمر في سوريا اختلفت خلفيات الجماعات التي دمّرت المكتبات، بيد أنّه لم يكن تدمير المكتبات حكراً على طرف عسكريّ أو سياسيّ بذاته، وإنّما جميع الأطراف العسكرية المحلية والإقليمية والدّوليّة ساهمت بـ محرقة الكتب.

لكن ما يعني أن تحترق مكتبة؟ ما المعنى وراء ضياع مخطوطات تراثية أو كتب قديمة؟ ما السر وراء رغبة البعض في دفن كتبه بعيداً عن أعين القتلة والأصوليين والمتطرّفين؟ حتى

---

(1) بولاسترون، لوسيان. كتب تحترق تاريخ تدمير المكتبات. الطبعة الأولى. قطر: وزارة الثقافة والفنون والتراث.2010. 461 صفحة.

(2) نوث، ربيكا. إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين. ترجمة عاطف سيد عثمان. عالم المعرفة. الكويت. 2018. ص26.

لو كان ذلك تحت آلة الدّمار مثل مكتبة داريا السريّة أو في أثناء حصار البلدة مثل مجتمعات جنوب دمشق في بلدات يلدا وببيلا وبيت سحم التي بالرغم من الحصار الذي فرضته عليهم قوّات النظام السّوريّ إلّا أنّهم وجدوا طريقهم لافتتاح أكبر مكتبة في تاريخ تلك المجتمعات ولم يوقفهم عدم توافر المواد الرئيسية مثل الغذاء والمياه وأمام خطر القصف والقتل، ما قدر العبثية والشجاعة في آنٍ معاً في فعل كبناءِ مكتبة في أثناء هذا الجنون؟

هذه الأسئلة هي التي قادتني في أثناء بحثي الأوليّ عن المكتبة في الحرب السورية. مصير مئات الآلاف من الكتب كان الحرق والدمار، والإتلاف، والضياع، والسرقة. عناوين متنوّعة بحد ذاتها كان من الممكن أن تؤلّف أكثر مكتبة متنوعة في تاريخ سوريا الحديث والقديم، التاريخ الغني والفقير في وقت واحد للمكتبة.

هناك شعور عفوي يولد مع مشاهدة كتاب يحترق، فماذا لو كانت مكتبة تحتوي عشرات آلاف الكتب، أو عدة كتب قليلة! أيُّ حزن وكآبة من الممكن أن يولّده هذا المشهد، حتى لو كان المشاهد شخصاً لا يقرأ ولا يكتب!

عندما احترقت مكتبة المركز الثقافي في دير الزور أو المكتبة الوقفيّة في الجامع الأموي في حلب أو مكتبة الكنيسة الأرمنية في الرقة هبَّ العديد من السكان المدنيين لإنقاذ الكتب ودفنها وإخفائها عن الأعين وتهريبها مثلها مثل البشر إلى خارج حدود الجنون والحرب، يشبه إنقاذنا ورد فعل بعضنا عند حريق المكتبة ردة فعل الآخرين بعد حدوث كارثة طبيعية كزلزال، فزعة من أجل المكتبات وهبّة من أجل الإنسان.

عندما نقرأ كتباً عن تاريخ حرق المكتبات، ونشاهد أحداثاً مماثلة في بلداننا نعرف أنّ هذا التاريخ لن يتوقّف سوف يستمرّ بالاتّساع وحدوث المآسي، وكلّ يوم جديد يمكننا إضافة حدث إلى السجلّ الطويل الحزين.

تنوّعت أساليب تدمير المكتبات وأسبابها: حرق متعمّد - وقرارات إداريّة بحرق الكتب - وحرق من أجل التدفئة - وضياع أسرار كتب مدفونة تحت التراب - وتهريب المكتبات الشخصية - وسرقة الكتب الثمينة والنادرة - وكلّها مصائر شهدتها المكتبة في سنوات الحرب.

لن يكون الهدف الرئيسي لهذا البحث «مسحاً» أو فهرسة أو إحصاءات لجميع المكتبات التي تدمّرت في الحرب والصراع في سوريا، بل يطمح البحث أن يكون مقدّمة وبداية أبحاث متواصلة

ترصد الآثار التي خلفتها الحرب - سواء كانت مباشر ة أو غير مباشرة - على القطاع المكتبي بكافة أنواعه.

يأتي هذا البحث ليضع أمام القارئ جزءاً من قصّة المكتبات في سوريا، وينطلق في الفصل الأوّل من إعطاء لمحة تاريخيّة عن المكتبات في سوريا، وننتقل إلى الفصل الثاني والذي سوف نستعرض فيه الأطر القانونية لعمل المكتبات في سوريا، وما أبرز أنواع المكتبات السوريّة بالتركيز على مكتبة الأسد الوطنية وذلك بتحليل دور المكتبة الوطنية العامة في ظلّ الأنظمة الاستبداديّة، وما الأدوار التي تؤدّيها المكتبات في ظلّ الأنظمة الشّموليّة.

في الفصل الثالث يقدّم البحث شرحاً موسّعاً لأحوال المكتبات في ظلّ الحرب والصّراع الدائر في سوريا، مستعرضاً أبرز المكتبات التي تدمّرت وضاعت في الحرب السّوريّة، وكيف تعاملت الأطراف المتصارعة في سوريا مع المكتبات، وما دلالات حرق المكتبات، وما الرموز والمعاني التي تتضمّنتها أفعال حرق المكتبات والكتب، حيث يسعى البحث لإعطاء تصوّرٍ مبدئيٍّ عن حجم الضّرر والدمار الذي أصاب المكتبة، وما أبرز المكتبات التي نالها الدمار والضياع.

في الفصل الرابع يجمع البحث معلومات ويقدّم تصنيفاً عن الأشكال الجديدة للمكتبة التي رافقت الحرب وظهرت نتيجة الظروف التي أتت معها، مثل المكتبة المتنقّلة، والمنفيّة، والمهرّبة، والسريّة.

في الفصل ما قبل الخاتمة سيستعرض البحث محاولات التعافي والمبادرات التي ظهرت لترميم قطاع المكاتب ومقارنتها مع سياقات مختلفة ليصل البحث إلى توصيات ومقترحات مهمّة لقطاع المكتبات، وأصحاب المصلحة فيه.

اعتمد الباحث في منهجيّة البحث على المصادر المفتوحة والكتب المرجعية التي تتحدّث عن تاريخ تدمير المكتبات في العالم وفي منطقتنا، بالإضافة إلى المقابلات التي أجراها مع أصحاب المصلحة في القطاع المكتبيّ مثل، أمين مكتبة عامّة سابق ومالك لإحدى المكتبات التجارية.

واجه الباحث عدّة تحديات في إنجاز البحث، وأهمّها عدم توافر معلومات رسميّة معلنة من الجهات الحكومية أو الجهات المسيطرة على الحكم. وعدم وجود أبحاث سابقة غطّت الموضوع، بالإضافة إلى عدم توافر مراجع كافية عن الموضوع؛ ولذلك تمّ الاعتماد في منهجيّة البحث على

المصادر المفتوحة وعلى المقابلات الفرديّة التي أجراها الباحث في أثناء إعداده للبحث وكتابته. لم يؤثر ذلك على الروح العامّة للبحث، ولكن بالطبع إذا ما توافرت معلومات رسمية ودورية، فذلك من الممكن أن يعطي صورة أكبر لواقع قطاع المكتبات اليوم وحاله.

هذا البحث سوف يستعرض تفاصيل وحكايات تلك المصائر، ويقدم أنطولوجيا وتصنيفات جديدة للمكتبة في سوريا، وسيحاول أن يكون محاولة متواضعة لتوثيق ضياع عدد من المكتبات ودمارها في عدد من مدن الحرب السورية.

الفصل الأوّل
المكتبات في سوريا قبل الحرب

لمحة تاريخيّة عن تدمير المكتبات في سوريا

في عام 1975 وفي أثناء عمل البعثة الإيطاليّة للتنقيب عن الآثار في جنوب مدينة سراقب في محافظة إدلب وبالقرب من قرية تل مرديخ اكتشفت البعثة آثاراً ودلائل لواحدة من أقدم المكتبات في التاريخ البشري، قدّر علماء الآثار تاريخ المكتبة إلى نحو 2500 قبل الميلاد وتحديداً في مملكة إيبلا التي تعتبر واحدة من أقدم الممالك القديمة في سوريا.[1]

بالرغم من الكوارث الطبيعيّة العديدة والحروب والاجتياحات العسكريّة والغزو الأجنبيّ والفتن والحروب الأهليّة والاضطرابات السياسيّة والاجتماعيّة إلّا أنّ تاريخ سوريا والثقافات والمجتمعات التي تناوبت على الظهور على أرضها لم يخلُ من وجود المكتبات التي لطالما وجدت مساحة ولو صغيرة أو خجولة في المدن السوريّة وخصوصاً في مدينتي حلب ودمشق التي لطالما لعبتا دوراً مهماً في تاريخ الكتب والمكتبات في هذه المنطقة الجغرافية من العالم.

في الوقت ذاته شهدت مكتبات مدن سوريا تحوّلات وتقلّبات عديدة، ولم تستقرّ لفترات طويلة من الزمن وتواترت المخاطر والكوارث والدّمار والفقدان والسرقة وانتهت بالعديد من المكتبات إلى الاندثار والفقدان الأبدي.

تشاركت بعض المكتبات القديمة مع الحديثة بالأقدار السيّئة ذاتها، ولم ينجُ منها سوى أعداد

(1) بهنسي، عفيف. وثائق إيبلا. الطبعة الثانية. سوريا: وزارة الثقافة والإرشاد القومي. 1988. ص10-22.

محدودة والبقيّة امتدّت عليها يد العسكر والجند والمتشدّدين الدّينيين والغوغاء وتجّار الكتب القديمة ومهرّبي الكتب وسارقيها.

في نهاية القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر لم تنج المدن والمكتبات والكتب من حريق الحملات الصليبية ودمارها على المدن السورية؛ فقد تم تدمير جميع خزائن الكتب والمكتبات وسرقتها التي وجدت في الكنائس والمساجد والمدارس وكانت مكتبة قلعة شيراز في مدينة حماة واحدة من أهمّ المكتبات التي حرقها الصليبيون وقدّر عدد مجلّداتها بنحو أربعة آلاف مجلد.[1]

أما مدينة دمشق والتي تملك تاريخاً طويلاً من حرق المكتبات وتدميرها يوازي تقريباً تاريخها كواحدة من أقدم مدن العالم التي لا تزال مأهولة حتى يومنا هذا، وتعرّضت مكتباتها لعدّة حوادث مأساويّة لعلّ أشهرها على الإطلاق «حادثة تيمور» وتعود تسمية حادثة تيمور إلى الغزو الأجنبي الذي شهدته المدن السورية على يد الإمبراطور التتاري تيمورلنك والذي بعد دخوله إلى مدينة دمشق عمد إلى حرق أجزاء كبيرة من المدينة بما فيها الجامع الأموي والمدارس والتي احتوت على مكتبات وكتب ذلك الزمن، ولم تكن دمشق المدينة الوحيدة التي شهدت هذا الضياع، حيث عمد الجيش التتاري على تدمير المدن ونهبها وحرق مكتباتها أسوة بما حصل في مدن عديدة قبلها مثل حلب وحمص.[2]

أمّا في مدينة حلب وفي القرن الحادي عشر ميلادي، أحرقت مكتبة المدينة بسبب الاختلاف الفكري والديني بين أمينها أبي الحسن الحلبي وبين علماء السلطان الفاطمي، حيث تم استدعاؤه إلى مصر وقام السلطان المستنصر بالله بقطع رأسه وأمر بحرق كل كتب خزانة مدينة حلب والبالغ عددهم نحو 10 آلاف مجلد ومخطوط والتي تعود إلى عهد الدولة الحمدانية في مدينة حلب قبل مئة وخمسين سنة من تاريخ حرق المكتبة.[3]

لم تكن الطبيعة أكثر رحمة من الإنسان على مكتبات المدن السورية؛ ففي القرن السابع

---

(1) عبد المنعم، بغداد. التراث في آتون الحرب. الطبعة الأولى. القاهرة: معهد المخطوطات العربية. 2014. ص21-22.

(2) عبد المنعم، بغداد. التراث في آتون الحرب. الطبعة الأولى. مصر، القاهرة: معهد المخطوطات العربية. 2014. ص45-50.

(3) السعيد، خالد. حرق الكتب. الطبعة الأولى. المملكة العربية السعودية، الدمام: دار أثر. 2005. ص104.

عشر وفي عام 1759 وقع زلزال من أقوى الزلازل في تاريخ المنطقة، وسبّب دماراً وأذى كبيراً على البشر والممتلكات في غالبية المدن السورية مثل دمشق وحلب وحمص وحماة، ولم تسلم منه المكتبات، ودمّر قسم من قبة الملك الظاهر في صحن الجامع الأموي والتي كانت تحتوي على مكتبة الجامع الأموي منذ أن كان معبد جوبيتير في عهد الإمبراطورية الرومانية، لم يعرف بالتحديد كمية المخطوطات التي لحق بها الضرر ولكن عرف أنّ العديد من المخطوطات في اللغة السريانية واليونانية واللاتينية تتعلّق بشؤون المكان منذ أن كان معبداً للرومان إلى أن توسّع، وتمّ بناء الجامع في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك.[1]

مثل الإتلاف والتدمير تعتبر السرقة واحدة من أكثر المخاطر التي يمكن أن تتعرض لها المكتبات وخصوصاً إذا ما احتوت على كتب ثمينة ونادرة. في أواخر القرن التاسع عشر تعرّضت المكتبات في سوريا إلى موجة كبيرة من سرقة المخطوطات والكتب القديمة وبيعها وتهريبها، وانتشرت بسرعة وخصوصاً وقتها لم يكن هناك قانون أو فرمان من الدولة العثمانية ينص على منع شراء المخطوطات من قبل القناصل الأجنبية العاملين في سوريا.[2]

لا يوجد إحصائية توضّح عدد المخطوطات والكتب والمجلدات التي خسرتها المكتبات السورية وقتها، ولكن أرقام محددة مثل التي تذكر عدد المخطوطات (2000 مخطوط) التي اشتراها قنصل بروسيا بمفرده في القرن التاسع عشر،[3] تعطي تلك الأرقام لمحة سريعة كثيفة عن حجم الخسائر التي منيت بها المكتبات السورية نتيجة الاتجار مع دول ما وراء البحار، وبسبب ذلك دفع الكثير من الأفراد إلى مزاولة هذه المهنة وحتى سرقة المخطوطات التي يسعى لها القناصل والتجار الأجانب بشدة.[4]

ولكن لم يكن تاريخ المكتبات في سوريا دائماً مأساويّاً، وشهدت المكتبات في فترات محددة

---

(1) البديري أحمد، الحلاق. حوادث دمشق اليومية. الطبعة الأولى. مصر، القاهرة: الجمعية المصرية للدراسات التاريخية. 1959. ص65-75.

(2) قناصلة، مستشرقون وتجار كتب، فنشتاين والمخطوطات العربية في دمشق. مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث. نشر بتاريخ 02-03-2022. متوفر للاطلاع على https://www.youtube.com/watch?v=qhPJ9Nuyv5c

(3) قناصلة، مستشرقون وتجار كتب، فنشتاين والمخطوطات العربية في دمشق. مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث. نشر بتاريخ 02-03-2022 متوفر للاطلاع على https://www.youtube.com/watch?v=qhPJ9Nuyv5c

(4) قناصلة، مستشرقون وتجار كتب، فنشتاين والمخطوطات العربية في دمشق. مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث. نشر بتاريخ 02-03-2022 متوفر للاطلاع على https://www.youtube.com/watch?v=qhPJ9Nuyv5c

ازدهاراً وانتشاراً جيّداً، وخصوصاً في كلّ من دمشق وحلب والتي تمركزت فيها المكتبات على عكس باقي المدن السورية، واتخذت -لا تزال- كلٌّ من المدينتين موقعاً مهمّاً بالنسبة إلى وجود المخطوطات والكتب والمكتبات التي انتشرت في المدارس والمساجد والكنائس والمكتبات التجاريّة.

في نهاية القرن التاسع عشر وكردّة فعل على ضياع الكتب والمجلدات من مكتبات دمشق وحلب وتحت إشراف الوالي العثمانيّ الإصلاحيّ مدحت باشا تم إعادة تأسيس المكتبة الظاهريّة في مدينة دمشق على يد الشيخ طاهر الجزائري في عام 1880، وتعتبر المكتبة الظاهريّة أولى المكتبات الضخمة الجامعة والتي عملت على ضمّ الكتب والمجلدات من العديد من المكتبات والمدارس الصغيرة المنتشرة في المدينة، حيث نُقل إليها محتويات مكتبات المرادية والياغوشية والعمرية واستمرّت بعملها حتى وقتنا الراهن.[1]

بعد انتشار الطباعة في المدن السورية في نهاية القرن التاسع عشر واستقلال سوريا عن الدولة العثمانية وتأسيس الدولة السورية في عام 1920 انتشرت المكتبات بكافة أنواعها في المدن السورية، وشهدت المكتبات الخاصة (التجارية) نمواً واضحاً وتوسّعاً في عدد من المدن السورية، ودخلت إلى مدن جديدة مثل اللاذقية والقامشلي، وبلغ عدد مكتبات حلب في عشرينيّات القرن الماضي نحو خمس وعشرين مكتبة،[2] وكان تقريباً أكثر منها بقليل في مدينة دمشق، وظهرت المكتبات الجامعة التي جمعت المخطوطات والكتب من المكتبات الصغيرة المنتشرة في المساجد وفي الأسواق، وتم تأسيس المكتبة الوطنية في حلب والمكتبة الظاهرية في دمشق، والمكتبة المركزية في جامعة دمشق، وشهد هذا القطاع في القرن العشرين استقراراً نسبيّاً، ولم تتعرّض المكتبات لخطر الدمار والحريق بشكل واسع.

حتى بداية عام 2012 بعد تحول الثورة السورية ضد النظام السوري إلى مواجهات مسلحة

---

(1) مؤسسة تاريخ دمشق. الموسوعة الدمشقية. المكتبة الظاهرية، متوافرة على للاطلاع
https://damapedia.com/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B8%D8%A7%D9%87%D8%B1%D9%8A%D8%A9/

(2) كامل، أحمد، مكتبات حلب تتحول إلى محال تجارية. تقرير هيئة الإذاعة والبث البريطانية: حلب 2010 متوافرة على للاطلاع
https://www.bbc.com/arabic/multimedia/2010/02/100218_sf_aleppobookshop_tc2

التي ما لبثت أن توسّعت لتصبح واحدة من أقسى الحروب التي مرّت بها سوريا على مدار تاريخها الحديث والتي لم تترك المكتبات بكافة أنواعها من خطر الدمار والحريق والضياع.

المكتبة السورية قبل 2011

الأطر القانونية لعمل المكتبات في سوريا، وتأثيرها على المشهد الثقافي

التعددية المؤسسية وغياب التنسيق:

تتعدّد الجهات الرّسميّة التي تتبع لها المكتبات العامّة في سوريا، حيث لا توجد هيئة حكوميّة واحدة تنظّم أو تشرف على جميع المكتبات بأنواعها. وزارة الثقافة السورية تُشرف على معظم المكتبات العامة، بينما تقع مسؤولية الرّقابة على المطبوعات والاستيراد ضمن صلاحيّات وزارة الإعلام. يترتّب على هذا الوضع تداخل إداري يعيق وضع سياسات واضحة لتطوير قطاع المكتبات، ويؤدّي إلى ضعف في البيانات والإحصاءات المتاحة عن المكتبات العامة. على سبيل المثال، لا يتوفّر حتى الآن فهرس وطني موحّد للمكتبات العامة في سوريا، ما يعكس غياب استراتيجيات مركزيّة لتنظيم المكتبات وإدارتها.

ترتبط الأطر القانونية لعمل المكتبات بقوانين الإعلام والثقافة والتعليم التي تحدّدها السلطات السورية، حيث تُعتبر المكتبات جزءاً من البنية التحتيّة الثقافيّة للدولة، وتعمل وفق رؤية الدولة في توجيه المعرفة. وفقاً للمرسوم التشريعي الرئاسي رقم 108 لعام 2011،[1] تمتلك وزارة الإعلام السلطة الحصرية للتحكم في تداول الكتب والمطبوعات، سواء كانت محلية أو مستوردة. تُشرف مديرية الرقابة في الوزارة على فرز المطبوعات، وتملك صلاحيات منعها أو السّماح بها دون وجود معايير واضحة وشفّافة، ما يفتح الباب أمام قرارات تعسفيّة تتناسب مع متطلبات السّلطة الحاكمة.[2]

---

(1) المرسوم التشريعي الرئاسي رقم 108 الصادر 2011. قانون الإعلام. موقع مجلس الشعب السوري. متوفر على للاطلاع
http://www.parliament.gov.sy/arabic/index.php?node=5578&cat=4387#:~:text=1%2D%20%D8%A3%D9%86%20%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%86%20%D9%85%D8%AA%D9%85%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D9%8B%20%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%B3%D9%8A%D8%A9.%D9%85%D9%82%D9%8A%D9%85%D8%A7%20%D9%81%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D9%87%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9.

(2) المرسوم التشريعي الرئاسي رقم 108 الصادر 2011. قانون الإعلام. موقع مجلس الشعب السوري. متوفر على للاطلاع http://www.moi.gov.sy/index.php?content=2&article=Ng==

يؤدّي هذا النّمط من الرّقابة إلى تقييد شديد على المحتوى الفكريّ المتاح، حيث تُمنع الكتب التي تتناول قضايا سياسيّة، وتاريخيّة، أو حتى ثقافيّة لا تتماشى مع الأيديولوجيا الرّسميّة. هذه السياسة ليست مجرّد وسيلة لضبط النشر، بل هي أداة سياسيّة لتوجيه الوعي الجماهيريّ ومنع انتشار الأفكار النقديّة.

المكتبات كأدوات للهيمنة الأيديولوجيّة:

لطالما أدركت الأنظمة السلطويّة أهمية المعرفة في بناء شرعيّتها وتعزيز سلطتها، لذلك سعت إلى التحكم في إنتاج المعرفة وتوزيعها. المكتبات، باعتبارها أحد أهم مصادر المعرفة العامة، لم تكن بمنأى عن هذا التحكم، حيث يتم تطويعها لتخدم مصالح السلطة الأيديولوجيّة. في هذا السياق، تُستخدم المكتبات كأدوات لغرس السرديّات الرّسميّة، والتحكّم في الوعي الجمعيّ، ومنع وصول الأفكار المعارضة.[1]

وفقاً لعالمة الاجتماع الألمانية حنة آرنت في كتابها «أسس التوتاليتارية» فإنّ الأنظمة الشّموليّة تستخدم المعرفة كوسيلة للتحكّم الاجتماعيّ، حيث تُطوّع الحقائق لصالح سرديّة السلطة. في الحالة السورية، يمكن ملاحظة هذه الاستراتيجية من خلال الرقابة المشدّدة على الكتب وغياب التعدديّة الفكريّة في المكتبات العامة.[2] يتمّ استبعاد الكتب التي تعارض الرواية الرسميّة، بينما يتمّ الترويج لكتب تدعم توجّهات الدولة الأيديولوجيّة، مثل بعض منشورات وزارة الثقافة والهيئة العامّة للكتاب، والتي تخدم الأجندة السياسيّة للنظام.[3]

في سوريا، يمكن ملاحظة ذلك من خلال سياسات الرقابة التي تفرضها وزارة الإعلام ومديريّة الرّقابة، حيث تُمنع الكتب التي تحمل وجهات نظر معارضة، بينما يتمّ الترويج للمطبوعات التي تتماشى مع خطاب الدّولة. على سبيل المثال، تُدرج كتب محدّدة ضمن قوائم القراءة في المكتبات العامّة والجامعيّة، فيما يُحظر تداول الكتب التي تتناول مواضيع حسّاسة مثل الدّيمقراطيّة، أو حقوق الإنسان، أو نقد النّظام السياسيّ القائم.

هناك رقابة صارمة على استيراد الكتب، حيث لا يُسمح بدخول الكتب التي قد تُعتبر خطيرة

(1) آرنت، حنة. أسس التوتاليتارية. ترجمة أنطوان أبو زيد. الطبعة الأولى. لبنان، بيروت: دار الساقي. 2016. ص145
(2) آرنت، حنة. أسس التوتاليتارية. ترجمة أنطوان أبو زيد. الطبعة الأولى. لبنان، بيروت: دار الساقي. 2016. ص146
(3) آرنت، حنة. أسس التوتاليتارية. ترجمة أنطوان أبو زيد. الطبعة الأولى. لبنان، بيروت: دار الساقي. 2016. ص25

على الأمن الفكري للنظام. هذا يساهم في عزل المجتمع السوريّ عن التطورات الفكريّة العالميّة، ويمنع تدفّق المعلومات والأفكار الجديدة.[1]

في الأنظمة الاستبداديّة الأخرى، اتّبعت الحكومات نهجاً مشابهاً في السيطرة على المعرفة. في الاتحاد السوفييتي، كان جهاز الرقابة المركزي «جلافليت» مسؤولاً عن مراقبة النشر وحذف المحتوى غير المرغوب فيه، كما تمّ تقييد الوصول إلى المكتبات وأرشفتها وفقاً لأولويات الحزب الشيوعي. في الصين، تُفرض رقابة صارمة على المكتبات والمحتوى الأكاديمي عبر إدارة الفضاء الإلكترونيّ والمراقبة الحكوميّة للنشر، حيث يُحظر تداول الأعمال التي تنتقد الحكومة أو تروّج للأفكار الدّيمقراطيّة.[2]

في مقابل ذلك، نجد دولاً مثل ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية أو دول أوروبا الشرقية بعد انهيار الأنظمة الشيوعية، قد شهدت عمليات تحرير واسعة للمكتبات وإلغاء سياسات الرقابة، ما سمح بعودة التنوع الفكري وتعزيز الحوار الثقافي. هذا يوضّح أنّ تحرّر المكتبات من السيطرة الحكومية يُعد مؤشراً رئيسياً على الانفتاح الديمقراطي والتعدديّة الفكريّة.[3]

التّأثير على المشهد الثقافي

يؤثّر غياب التعدديّة في المكتبات السّوريّة في المشهد الثقافيّ العام، حيث يحدّ من إمكانية تداول الأفكار المختلفة، ويساهم في خلق بيئة فكريّة مغلقة. يؤثّر ذلك سلباً في الإنتاج الأدبيّ والفكري، حيث يُفرض على الكُتّاب والمثقّفين الالتزام بالخطاب الرّسميّ أو تجنّب القضايا الحسّاسة خوفاً من الرّقابة. إضافة إلى ذلك، يعاني القارئ السّوريّ من عزلة معرفيّة بسبب القيود المفروضة على الكتب الأجنبيّة، حيث تمنع الرقابة دخول العديد من العناوين التي قد تساهم في تعزيز الحوار الفكريّ والثّقافيّ.

---

(1) المرسوم التشريعي الرئاسي رقم 108 الصادر 2011. قانون الإعلام. موقع مجلس الشعب السوري. متوفر على للاطلاع http://www.moi.gov.sy/index.php?content=2&article=Ng==

(2) نوث، ربيكا. إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين. ترجمة عاطف سيد عثمان. الطبعة الأولى، الكويت: عالم المعرفة. 2018. ص102.

(3) نوث، ربيكا. إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين. ترجمة عاطف سيد عثمان. الطبعة الأولى، الكويت: عالم المعرفة. 2018. ص170.

الخلاصة:

تُستخدم الأطر القانونيّة للمكتبات العامة في سوريا كوسيلة للسيطرة على تدفق المعلومات وتوجيه المعرفة بما يخدم السلطة. من خلال الرقابة المشددة على النشر والاستيراد، تُحكم الدولة قبضتها على المحتوى الفكريّ، ما يؤدّي إلى عزل المشهد الثقافي المحلّي عن التطورات العالمية. مقارنةً بالأنظمة الأخرى، تُظهر التجربة السورية نموذجاً صارماً للرّقابة الثقافيّة، حيث تتحوّل المكتبات من فضاءات للمعرفة إلى أدوات لإعادة إنتاج الخطاب الرّسميّ. في ظلّ هذه المعطيات، يصبح من الضّروريّ إعادة النّظر في سياسات إدارة المعرفة لضمان وجود بيئة ثقافيّة أكثر انفتاحاً وتعدديّة، تسهم في تطوّر الفكر والمجتمع بشكلٍ عام.

تمثّل المكتبات، في جوهرها، أحد أهمّ الأدوات لبناء المعرفة الحرّة وتعزيز التعدديّة الفكريّة، إلّا أنّ الأنظمة السلطويّة، بما في ذلك النّظام السّوريّ، قامت بتطويعها لتكون أدوات للهيمنة الأيديولوجية، ما أدّى إلى تقييد الفكر وفرض رواية واحدة على المجتمع. في المقابل، فإنّ التجارب العالميّة تثبت أنّ تحرير المكتبات من الرقابة وإتاحة المعرفة للجميع هو مفتاح لنموٍّ ثقافيٍّ وفكريٍّ حقيقيٍّ.

إذا كان هناك مستقبل أكثر انفتاحاً للمكتبات السوريّة، فهو يبدأ بإعادة النّظر في سياسات الرّقابة، وضمان حريّة الوصول إلى مصادر المعرفة، وتمكين المكتبات من أداء دورها الحقيقيّ كمراكز للبحث الحرّ والحوار الفكريّ، بدلاً من أن تكون مجرّد أداة للدّعاية الأيديولوجيّة.

ثانياً: واقع المكتبات العامّة في سوريا قبل الحرب

يظهر التوزّع الجغرافيّ للمكتبات العامّة وجودها في جميع المحافظات السّوريّة مع تركيز واضح في الكمية والنوعيّة في مراكز المدن الكبرى، مثل دمشق وحلب، وتأتي بعدها مدن مثل اللاذقية وحماة، حيث بلغت حصّة المدينتين - دمشق، حلب- من المكتبات العامّة أكثر من الثلثين وذلك لتركّز المكتبات العامّة القديمة والتراثيّة والمركزيّة فيهما، وبسبب الكثافة السّكانيّة الموجودة. سوف نستعرض في هذا الفصل واقع المكتبات العامة في سوريا وأنواعها، وأبرز المشاكل التي واجهتها سابقاً، وما دور المكتبة العامّة الوطنيّة في الأنظمة الشّموليّة، ويقدّم الفصل دراسة حالة عن المكتبة الوطنية «مكتبة الأسد» في سوريا.

في عام 2022 أصدر كلّ من الاتحاد الدولي للمكتبات (الإفلا) ومنظمة اليونسيكو التابعة للأمم المتحدة بياناً بشأن المكتبات العامّة وتعريفها ودورها في المجتمعات وجاء فيه: «المكتبات العامة هي مراكز معلومات محليّة، تعمل على توفير جميع أنواع المعرفة والمعلومات، وجعلها في متناول مستخدميها. كما أنّها مكوّنٌ أساسيّ لمجتمعات المعرفة، وتتكيّف المكتبات على نحوٍ دائم مع وسائل الاتصال الجديدة للاضطلاع بولايتها المتمثّلة في إتاحة الوصول الشامل إلى المعلومات، وتمكين جميع الناس من استخدامها بصورة هادفة، وتوفير مساحة للجمهور لإنتاج المعرفة وتبادل المعلومات والثقافة، وتعزيز المشاركة المدنيّة، والمكتبات هي صانعة المجتمعات، إذ يمكنها التواصل بصورة استباقيّة مع جماهير جديدة، واستخدام وسائل الاستماع الفعّال لدعم تصميم الخدمات التي تلبي الاحتياجات المحلية، وتسهم في تحسين نوعية الحياة. ويضع الجمهور ثقته في المكتبات، وفي المقابل، تطمح المكتبات العامة إلى إبقاء أفراد المجتمعات على دراية ووعي بصورة استباقية».[1]

خضعت المكتبات العامّة، بما فيها مكتبات الجامعات والمدارس، للرقابة الصارمة من قِبل الحكومات السّوريّة. وتمّ حظر العديد من الكتب من التداول في المكتبات العامة[2]، إذ كانت وزارة الثقافة ووزارة الإعلام تعملان على حظر الكتب التي تتناول قضايا معيّنة مثل السياسة والدين والتاريخ من وِجهة نظر مغايرة للرواية الرسمية، بالإضافة إلى الكتب التي تروّج لأفكار الديمقراطيّة وحقوق الإنسان.

تعتبر الكاتبة ربيكا نوث في كتابها إبادة الكتب أنّ التدمير الداخلي الكبير للمكتبات يحدث عندما يبدأ نظام حكم سياسيّ بمراقبة المطبوعات وتطهير الثقافة.[3]

أ- مكتبات وزارة الثقافة بين الإهمال والمركزية:

تُعدّ وزارة الثقافة الجهة الحكوميّة الرّسميّة المسؤولة عن إدارة أكبر عدد من المكتبات

---

(1) بيان الإفلا واليونيسكو بشأن المكتبات العامة. موقع الاتحاد الدولي للمكتبات والمعاهد. نشر بتاريخ 2022 متوفر للاطلاع على https://repository.ifla.org/items/3c4a9b0c-fa76-4457-b465-ca51cf7ffef0

(2) باروت، محمد جمال. ملف الرقابة في سوريا. مجلة الآداب. العدد 7-8. الطبعة الأولى بيروت. 2002. ص54.

(3) نوث، ربيكا. إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين. ترجمة عاطف سيد عثمان. الطبعة الأولى، الكويت: عالم المعرفة. 2018. ص75

العامّة في سوريا، حيث تشرف بشكلٍ مباشر على عملها. منذ تأسيس الوزارة خلال فترة الوحدة بين مصر وسوريا، عندما كانت تُعرف باسم وزارة الثقافة والإرشاد القومي، لعبت دوراً رئيسياً في القطاع المكتبيّ. وفقاً لإحصائيّات عام 2010، كانت الوزارة تشرف على نحو 500 مكتبة داخل المراكز الثّقافيّة وحدها.[1]

يعود تاريخ بعض المراكز الثقافيّة في سوريا إلى ثلاثينيّات القرن الماضي، مثل المركز الثقافي العربي في حلب، الذي تحوّل لاحقاً إلى دار الكتب الوطنية، حيث افتُتح عام 1932،[2] وكذلك المركز الثقافي في معرة النعمان الذي تأسّس عام 1939.[3] لاحقاً، استمرّت الحكومة في إنشاء المراكز الثقافيّة تحت مسمى «المركز الثقافيّ العربيّ»، وكان آخرها عام 2010 في بلدة دمسرخو بمحافظة اللاذقية.

بحلول نهاية عام 2011، بلغ عدد المراكز الثّقافيّة في سوريا نحو 400 مركز موزّعة على جميع المحافظات. تتبع هذه المراكز إدارياً لوزارة الثقافة مباشرةً، حيث تشرف عليها مديريّة المراكز الثّقافيّة والمكتبات، وهي المديريّة المركزيّة المعنيّة بإدارتها ضمن الوزارة.[4]

المركزيّة وأثرها على المكتبات:

وفقاً للنّظام الداخلي لعمل المراكز الثقافيّة، الصادر عن وزارة الثقافة السورية عام 1961

---

(1) سامر محمد، إسماعيل.المراكز الثقافية في سوريا مزاج موظفين لا مثقفين. موقع الجسرة الثقافي. نشر بتاريخ 15-04-2021 متوفر للاطلاع على
https://aljasrah.net/aljasra29195/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%83%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A7-%D9%85%D8%B2%D8%A7%D8%AC-%D9%85%D9%88%D8%B8%D9%81%D9%8A%D9%86/

(2) المكتبة الوطنية في حلب وثراء معرفي لما يزيد على 100 ألف كتاب. جريدة الوطن. الأردن. نشر بتاريخ 27-08-2021 متوفر للاطلاع على https://alwatan.om/details/279393

(3) الجندي، محمد سليم. تاريخ معرة النعمان. تحقيق: عمر رضا كحالة. الطبعة الأولى. سوريا: وزارة الثقافة السورية 1994. ص 93.

(4) سامر محمد، إسماعيل.المراكز الثقافية في سوريا مزاج موظفين لا مثقفين.موقع الجسرة الثقافي. نشر بتاريخ 15-04-2021 متوفر للاطلاع على
https://aljasrah.net/aljasra29195/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%83%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A7-%D9%85%D8%B2%D8%A7%D8%AC-%D9%85%D9%88%D8%B8%D9%81%D9%8A%D9%86/

(ولم يحدث منذ ذلك الحين)، يجب أن يحتوي كلّ مركز على مكتبة تقدّم خدمات الإعارة والقراءة مجاناً للمشتركين، مع فرض رسوم اشتراك رمزيّة تبلغ حالياً 500 ليرة سوريّة سنوياً.[1]

تباينت أحجام المكتبات داخل هذه المراكز ونشاطاتها، حيث نجد بعض المكتبات فاعلة، تحظى بإقبال من القرّاء وتؤدّي دوراً تفاعلياً داخل المجتمع، بينما توجد مراكز أخرى تقتصر وظائفها على الاجتماعات الرّسميّة والحزبيّة وافتتاحات المناسبات الاجتماعيّة والسّياسيّة. ومع ذلك، فإنّ جميع المراكز الثقافية تضمّنت مكتبات تتراوح بين الصغيرة والمتوسطة وأحياناً مكتبات ضخمة تضمّ عشرات الآلاف من الكتب، مثل مكتبة المركز الثقافيّ في حلب، ومكتبة المركز الثقافيّ في أبو رمانة بدمشق، والمراكز الثقافية في دير الزور والرقّة ودير عطية واللاذقية وغيرها.

غياب الاستقلاليّة وقيود اختيار الكتب:

تعاني المكتبات العامة في سوريا من ضعف استقلاليّتها، حيث تخضع مباشرة لوزارة الثقافة. يظهر ذلك جلياً في عملية اختيار الكتب وتنمية محتوى المكتبات، إذ لا توجد سياسة واضحة أو معايير دقيقة لاختيار العناوين والفهارس، وإنّما تعتمد العمليّة فقط على الكتب التي توفّرها الوزارة أو تصل عن طريق الإهداءات الفرديّة. حتى في حالة التّبرعات، يجب على مديري المكتبات إبلاغ الوزارة ومديرياتها بالمحتويات للحصول على الموافقة على ضمّها إلى مجموعات المكتبات.[2]

إنّ غياب سياسة مكتوبة تحدّد معايير الاختيار والمسؤوليّات والمستفيدين المتوقّعين يؤدّي إلى أنّ الفهارس تضمّ فقط الكتب التي توافق عليها وزارة الثقافة. وهذا يعكس سيطرة الدولة على المعرفة المتاحة للجمهور، ويُضعف دور المكتبات كمساحات حرّة للوصول إلى المعلومات.

تنظر السلطات الشمولية إلى المكتبات العامة ضمن سياق أوسع للرقابة الثقافية والتحكم الاجتماعي. كما أوضح د. بول هاريس في كتابه «المكتبات في ظلّ الأنظمة الاستبدادية: دراسة

---

(1) الموقع الرسمي لمكتبة الأسد الوطنية. متوفر للاطلاع على مكتبة الأسد الوطنية

(2) نصر، علا أحمد نايف، خدمات المعلومات في مكتبات الأطفال العامة: مكتبات المراكز الثقافية في دمشق. مجلة مكتبة الملك فهد الوطنية. المملكة العربية السعودية. العدد الأول. 2012

مقارنة»، فإنّ الأنظمة الشمولية تحوّل المكتبات من أدوات لنشر المعرفة العامة إلى وسائل لممارسة الرقابة الأيديولوجيّة. يُسمح فقط بالكتب التي تتماشى مع الأيديولوجيا الرّسميّة، بينما تُحظر الكتب التي تحمل أفكاراً تحرريّة أو معارضة للنظام.[1]

تعتمد هذه السلطات على نشر محتوى يخدم خطابها الرسمي، مثل الكتب الدعائية التي تمجّد النظام أو تعزّز توجّهاته السياسيّة والاجتماعيّة. وبهذا، تصبح المكتبات العامة أداةً لنشر الأيديولوجيا الرّسميّة بدلاً من أن تكون فضاءً للتعدديّة الفكريّة.

التّأثيرات السّلبيّة لسياسات الرّقابة:

تؤدّي هذه السياسات إلى تراجع دور المكتبات العامّة كمراكز للمعرفة والتنوير، ما يحرم المجتمع من الوصول إلى مصادر متنوّعة للمعلومات، كما تضعف من قيمة البحث العلميّ والتفكير النّقديّ، حيث يقتصر المحتوى المتاح على وجهة نظر واحدة.

في المجتمعات الدّيمقراطيّة تمثّل المكتبات العامّة بيئات حرّة تتيح الوصول غير المقيّد إلى المعلومات، لكن في ظلّ الأنظمة الشموليّة تصبح هذه المكتبات أدوات لبسط الهيمنة الفكريّة، ما يقوّض أحد أهمّ وظائفها الأساسيّة: دعم المعرفة والتعدديّة الفكريّة.

تُظهر تجربة المكتبات العامة في سوريا كيف يمكن للمركزيّة الإداريّة، وغياب الاستقلالية أن يؤدّيا إلى تهميش دور المكتبات كمؤسّسات معرفية حقيقية. في ظلّ الأنظمة الاستبداديّة، لا تقتصر الرّقابة على الصّحافة والمناهج الدّراسيّة، بل تمتدّ أيضاً إلى المكتبات، حيث تتحكّم الدولة في محتوياتها وتحوّلها إلى أدوات لخدمة خطابها الرّسميّ. لذلك، فإنّ أيّ إصلاح في قطاع المكتبات العامّة يجب أن يبدأ من استقلاليّتها عن السلطة المركزية وإرساء معايير واضحة تضمن حرية الوصول إلى المعلومات لجميع المواطنين.

ب - المكتبة الوطنيّة في الأنظمة الشمولية؛ مكتبة الأسد نموذجاً:

«للأسف لم تتمكّن الحكومة السّوريّة من تنفيذ كافّة هذه التوصيات، ولم يكن هناك تعيينٌ

(1) هاريس. بول. المكتبات في ظل الأنظمة الاستبدادية: دراسة مقارنة. الطبعة الأولى. الولايات المتحدة الأمريكية. 1996. ص35.

مسبقٌ للموظّفين، ولم تكن هناك صياغة مسبقة للميزانيّة، وظلّت أهداف المكتبة غير محدّدة. كما لم يكن السيّد كلافيل (مدير مكتبة كانتون ومدير مكتبة جامعة لوزان في سويسرا) قادراً على القيام بواجبات مستشار المكتبة بشكل كامل كما تصوّرتها لجنة التحكيم».[1]

جاءَ هذا الاقتباس في تقرير السيد ألان جيفريز، مبعوث منظمة الأمم المتحدة للتربية والتعليم والثقافة (اليونسكو) إلى الحكومة السورية، وهو التقريرُ الذي صدرَ في أيار (مايو) 1984 قبل أربعة شهور من الافتتاح الرّسميّ للمكتبة الأكبر في سوريا. وكانت الحكومة السّوريّة قد بدأت في بناء مكتبة الأسد الوطنية في شهر كانون الأوّل (ديسمبر) 1979، بعد أن اختارت اللّجنة الدّوليّة المشتركة بين اليونسكو والاتحاد الدولي للمعماريين والدولة السّوريّة تصميمَ المهندس البولندي جان جاك مايسنر.[2]

وضَعت اللجنة المشتركة قائمة بالتوصيات والإجراءات التي تتعلَّق بالتصميم الهندسيّ للمكتبة، واستراتيجية إتاحة خدمات المكتبة للقُرّاء، وضرورة تخصيص ميزانيّة وطاقم عمل مُحترف قبل افتتاح المكتبة، إلّا أنّ الحكومة السورية لم تلتزم بأيٍّ من توصيات اللجنة بما في ذلك تلك المتعلّقة بالتصميم والتنفيذ، فقد أزاحت المهندس البولندي عن إدارة عملية البناء، وعيّنت مكانه المهندس السّوريّ راغب الأسود، وهو المهندس المعماريّ الاستشاريّ الخاصّ بحافظ الأسد، والذي تجاهلَ بطبيعة الحال جميع توصيات اللجنة المتعلقة بطبيعة البناء وأهمية إضفاء طابع العمارة العربيّة عليه.

بحسب تقرير المستشار الأممي، تمّ تعيين شخص وحيد فقط بشكل مُسبَق هو أمين المكتبة غسان اللّحام (أمين مكتبة القصر الجمهوري ووزير شؤون القصر الجمهوري لاحقاً)، ولم يتمّ تخصيص أي مبلغ من الخزينة العامّة لميزانيّة المكتبة، ولم تُوضَع أيّ خطّة منهجيّة للعمل على محتويات وهويّة المكتبة المعرفيّة...»[3]

---

(1) جيفري، ألان.التطورات في مكتبة الأسد الوطنية في سوريا. تقرير منظمة الأمم المتحدة للعلوم والثقافة والفنون.1984. متوفر للاطلاع على https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068082

(2) جيفري، ألان. التطورات في مكتبة الأسد الوطنية في سوريا. تقرير منظمة الأمم المتحدة للعلوم والثقافة والفنون.1984. متوفر للاطلاع على https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068082

(3) جيفري، ألان. التطورات في مكتبة الأسد الوطنية في سوريا. تقرير منظمة الأمم المتحدة للعلوم والثقافة والفنون.1984. متوفر للاطلاع على https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068082

أمّا بالنسبة لتسمية المكتبة؛ فيقول التقرير نفسه إنّ وزارة الثقافة لم تُشِر لأيّ من شركائها طوال فترة البناء بأنّ المكتبة الوطنية الأكبر في سوريا سوف تُسمَّى تيمُّناً بالاسم الأخير من عائلة الرئيس، شأنها شأن كثير من المشاريع التي بناها نظام الأسد الأب: جسر السيد الرئيس حافظ الأسد، مشفى الأسد الجامعي، مدينة باسل الأسد الجامعية، جامع السيد الرئيس حافظ الأسد، مدينة باسل الأسد العمالية، والعديد من المباني والمنشآت. هكذا حملت المكتبة الوطنيّة في سوريا اسم الأسد، وتحوّلت في تسميتها من مكتبة وطنية عامة إلى مكتبة للرّئيس وحزبه وحكومته.

البناء والموقع:

تقع مكتبة الأسد الوطنيّة في الجهة الغربيّة من ساحة الأمويين، ويجاور المكتبة عدّة مبانٍ حكوميّة وأمنيّة عديدة مثل مباني إدارة المخابرات الجوية، ووزارة الدفاع، ورئاسة الأركان في الجيش العربي السوري، ومبنى الإذاعة والتلفزيون ومبنى ثقافي آخر يحمل اسم الأسد وهو دار الأسد للأوبرا. إنّ المتأمّل في سيميائيّة العمارة في ساحة الأمويين يكتشف أنّ هذه الساحة الأشهر في دمشق قد تحوّلت بقصد أو من دونه إلى مزيج معماريٍّ عجيب، المكتبة بجوار مقرّ المخابرات، ودار الأوبرا بمواجهة وزارة الدّفاع ومبنى الإذاعة والتلفزيون ومن ورائه إدارة الأمن الجنائي.

في علاقة المكتبات مع السلطة في ظلّ الأنظمة السياسيّة الشموليّة تشرح الكاتبة ربيكا نوث نظرة السلطات إلى المكتبات كصرحٍ رمزيٍّ، حيث إنّها تقول في كتابها: « يُنظر إلى المكتبات نظرة تقدير بوصفها مؤسسات تضفي الشرعيّة على السلطة الحاكمة، لكن في هذه الحالة يخضع نشر المعلومات والكتب إلى السيطرة، فالكتب يجب أن تكون قويمة أيدلوجيّاً».[1]

تظهر تلك النظرة أيضاً في مرافق المكتبة، حيث تتعدّد تماثيل حافظ الأسد، وتتنوّع أشكالها وأحجامها والمواد الخام التي صُنعت منها، فمنها البرونزي ومنها الحجري الرّخامي ومنها ما يُظهر الرأس فقط ومنها ما يُظهر كامل الجسد. عند مدخل المكتبة الرئيسي وُضِع تمثالٌ كبيرٌ من

(1) نوث، ربيكا. إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين. ترجمة عاطف سيد عثمان.عالم المعرفة. الكويت. 2018. ص132

البرونز، يَظهر فيه حافظ الأسد بكامل جسده جالساً على كرسيٍّ بمقبضين، والكرسيُّ مرفوع على مكعّب برونزيٍ كبير كُتب عليه: «حفاظاً على التراث الثقافي للأجيال القادمة وحرصاً على ترسيخ دعائم الثقافة والعلم أمر سيادة الرئيس حافظ الأسد بتشييد مكتبة الأسد».

لم يكتفِ المشرفون على بناء المكتبة بتسمية المكتبة على اسم الأسد، ولم يكتفوا أيضاً بكافّة التماثيل له، وإنّما تمّ نقش أبيات شعريّة تمدح الأسد الأب كتبها الشاعر العراقيّ مهدي الجواهري:

يا حـاضنَ الفِكْرِ خَـلّاقاً كـأنّ به ... من نَسْجِ زهرِ الرّبا مَوشيّة أنقاً

يطري أياديكَ سفرٌ رحتَ تجمعُهُ ... إلى الشـتائتِ من أترابِهِ نَسقاً

تظهر التّشريعات القانونيّة المؤسّسة للمكتبة آليّةً أخرى تكشف علاقة السلطة في سوريا مع المكتبة، آلية الاستيلاء الثقافيّ كواحدة من آليّات الإخضاع التي تمارسها السّلطة على الثقافة والفنون بحسب الدكتور الجامعيّ جيمس يونغ الذي يوضّح بأنّه في بعض الأحيان، لا تُدمّر المكتبات بالكامل، بل تُستهدف لغرض الاستيلاء على محتواها وتوجيهه لخدمة ثقافات مهيمنة أو لإعادة تأويله بطرائق تناسب مصالح سلطات معينة. يحدث ذلك حين يتمّ نقل الكتب أو المخطوطات إلى مواقع أخرى، واستخدامها للتّرويج لنسخة معدّلة من التاريخ أو إقصاء روايات بديلة من التراث.[1]

تضمّن المرسوم التّشريعيّ الخاصّ بتأسيس المكتبة مادّة تُلزِمُ جميع المكتبات العامّة في سوريا بتسليم المخطوطات التراثية والمجلدات والكتب القيّمة إلى مكتبة الأسد،[2] وبالرغم من معارضة توصيات الخبير الأممي لذلك المنهج، إذ أشار في تقريره إلى أنّ هذه المنهجية لم تعد مستخدمة في أيٍّ من المكتبات الوطنية، وإلى أنّه يُفضَّل الاتجاه نحو بناء محتوى المكتبة على قيمٍ وموضوعات وتخصّصات معيّنة، وليس بشكل شموليٍّ. خلافاً للتوصيات، استولت مكتبة الأسد على محتويات المكتبات التراثيّة الأخرى، مثل المكتبة الوقفية في حلب والمكتبة الظاهرية في دمشق وغيرها. أدّت هذه السياسة إلى خسارة مدينة مثل حلب لغالبية وثائقها ومخطوطاتها

(1) يونغ. جيمس. الاستيلاء الثقافي والفنون. الطبعة الأولى. أستراليا. بلاكويل للنشر. 2008. ص 30-40.

(2) الموقع الرسمي مكتبة الأسد الوطنية. متوفر للاطلاع على لمحة تاريخية – مكتبة الأسد الوطنية.

وسجلّاتها، وصولاً إلى إغلاق المكتبة الوقفية في حلب منذ عام 1994 نتيجة تراجع دورها وفقدانها للكتب التي كانت تتميّز بها.

وإنّ علاقة المكتبة مع المدينة التي تحتضنها هي علاقة تفاعليّة، تحتضن المكتبة ذاكرة المدينة وتتيح لأبنائها بأن يعرفوا تاريخ مدينتهم وسجلّاتها والكتب التي ألّفت فيها؛ ولذلك يتبرّع الكثير من الأشخاص لمكتبة مدينته رغبة منه في خلق تراث وأرشيف ومحتوى خاصّ بمدينته، بينما جاءت القوانين التي ألزمت العديد من المكتبات الأخرى لنقل محتوياتها وتفريغها لصالح مكتبة الأسد الوطنية على حساب علاقة المكتبات مع المدن والمجتمعات.

توسع فهرس عناوين مكتبة الأسد الوطنية ويقدر عدد الكتب والمخطوطات في مكتبة الأسد من دون أن يكون هناك منهجيّة أو تخصّص في موضوع ما، وكان التقرير يوصي بحملة علاقات عامة واسعة، ووضع ميزانية شراء عناوين سنوية مع وضع منهجية مدروسة لاختيار تلك العناوين وفقاً لاستراتيجية المكتبة إلا أنّ ذلك كلّه لم تضعه الحكومة السورية بالحسبان، بالنسبة لتوسيع فهرس للمكتبة وبنائه، فقد نصّ المرسوم التشريعيّ وقانون المطبوعات والنشر بأنّ كلّ دار نشر سوريّة أو أيّ دار نشر تستورد كتباً مطبوعة من خارج سوريا فهي ملزمة بوضع نسختين في أرشيف مكتبة الأسد. من دون منهجية أو معايير واضحة لبناء فهرس المكتبة بلغ عدد الكتب في مكتبة الأسد حتى عام 2020 نحو مليون كتاب.

اختارت الحكومة السورية بتوسيع فهرس المكتبة بشكل إلزامي عوضاً عن وضع استراتيجية واضحة ومعايير مدروسة اختيار العناوين والموضوعات والاختصاصات التي تسعى أي مكتبة حديثة وفقاً للاستشاري الأممي أن تسعى إليه خيراً لها من تجميع الكتب من أجل التجميع فقط لا غير.

يقول الفيلسوف والرياضي والقانوني الشهير جوتفريد فيلهلم لايبنتز: «إنّ قيمة المكتبة تتحدّد فقط بمحتواها والفائدة التي يجنيها القرّاء من هذا المحتوى لا بأعداد مجلداتها أو ندرة مقتنياتها النفيسة».

المكتبة المستقيلة من دورها:

في عام 2022 أصدرت كل من منظمة اليونسكو والاتحاد الدولي للمكتبات والمعاهد بياناً يعرّف فيه المكتبة العامة ويحدد الدور المعرفي والمجتمعي الذي تقوم به، «المكتبات العامة

هي مراكز معلومات محلية، تعمل على توفير جميع أنواع المعرفة والمعلومات وجعلها في متناول مستخدميها. يدعم هذا البيان إقامة مجتمعات معرفة صحية، من خلال توفير المعرفة بشتّى أنواعها في متناول الجميع، وتمكينهم من إنشائها وتبادلها، بما في ذلك المعرفة العلميّة والمحليّة دون حواجز تجاريّة أو تكنولوجيّة أو قانونيّة».[1]

عند البحث والنظر في الدور الذي تقوم به مكتبة الأسد نجد دوراً مغايراً ومتناقضاً في بعض الأحيان عن دور المكتبة الوطنية العامة؛ فعلى سبيل المثال: تُنظم مكتبة الأسد معرض دمشق الدولي للكتاب منذ عام 1985 وهو المعرض الأكبر للكتاب في سوريا، تشارك فيه دور النشر المحلية والعربية، وبالإضافة إلى تنظيم المعرض تقوم إدارة المكتبة بفرض رقابة على محتويات الكتب المشاركة فيه، وسجلت حالات عديدة قامت فيها اللجنة المسؤولة عن تنظيم المعرض بسحب العديد من الكتب من دور النشر المشاركة ومنعها من عرضه للقرّاء والجمهور، هنا يتحوّل دور المكتبة العامة من نشر المعرفة إلى منعها، والرقابة عليها والسماح بما يناسب التوجّه السياسيّ والدّعائيّ للنّظام السّوريّ.

في عام 2019 وفي تصريح لمدير المكتبة السابق عن معرض الكتاب يقول السيد إياد مرشد: «إنّ المعرض سيفعّل دور القارئ في التبليغ عن أي «إساءة» يجدها في محتوى الكتب المطروحة في المعرض، مؤكّداً أنّ المحاسبة لدور النشر المخالفة ستكون فوريّة، حيث سيتمّ حرمانها من المشاركة في النّسخة المقبلة من المعرض.»[2]

في المقابل تُحدّد طبيعة الخدمات والوسائل والمساحة التي تتيحها المكتبة العامّة للقرّاء أهميّة المكتبة في الحياة الثقافيّة والأكاديميّة، ويعدّ القرّاء العنصر الأهمّ في أيّ مكتبة؛ فهم الذين يمنحون المكتبة قيمتها ودورها المجتمعي والمعرفي، ويبثون الحياة في قاعاتها. في مكتبة الأسد تكثر شكاوى القراء على الخدمات التي تقدّمها إدارة المكتبة ما بين تأخير في الحصول على الكتاب الموعود أو طلب الموافقات من إدارة المكتبة للاطلاع على أحد هذه الكتب، وبالطبع بعض هذه الموافقات لا تأتي لأسباب مجهولة، ولوائح الممنوعات التي تصدرها

---

(1) بيان الإفلا واليونيسكو بشأن المكتبات العامة. موقع الاتحاد الدولي للمكتبات والمعاهد. نشر بتاريخ 2022 متوفر للاطلاع على https://repository.ifla.org/items/3c4a9b0c-fa76-4457-b465-ca51cf7ffef0

(2) معرض الكتاب في مكتبة الأسد.. حرية دون انتقاد. موقع حلب اليوم. نشر بتاريخ 11-09-2019. متوفر للاطلاع على https://halabtodaytv.net/archives/100920

إدارة المكتبة والتي تشمل التصوير وإدخال الموبايل وحتى إدخال الكمبيوتر الشخصيّ يتطلب موافقة استثنائية من إدارة المكتبة.[1]

بالإضافة إلى الرقابة تقوم مكتبة الأسد بنشر الدعاية السياسيّة للنّظام السّوريّ، ويختلط الأمر عند استعراض سريع لمواقع المكتبة على الإنترنت،[2] نجد أنّ غالبية المحتوى الذي تشاركه المكتبة مع جمهورها عبر منصاتها ينصبّ بالدرجة الأولى على نشاطات الرئيس السوري، وبعدها بالدرجة الثانية نشاطات زوجته، وثالثاً تأتي نشاطات حزب البعث العربي الاشتراكيّ ووزارة الثقافة، وفي المرتبة الأخيرة وبشكلٍ ثانوي يظهر المحتوى المتعلّق بالحياة الثقافيّة والقضايا والمواضيع المكتبيّة في سوريا. فعلى سبيل المثال في موقع المكتبة الإلكتروني وتحت باب «اخترنا لكم» تقوم إدارة المكتبة باختيار موضوع واحد فقط كلّ عام، ففي عام 2021 تمّ اختيار غلاف كتاب لمحات حلبيّة، وفي عام 2020 كان الموضوع المختار مقطعاً صغيراً من مخطوط رسائل الطيور.[3]

أمّا بالنّسبة للنشاطات التي تقوم بها المكتبة تتراوح ما بين إحياء فعاليّة ذكرى مقتل أحد القادة العسكريين مثل قاسم سليماني أو استضافة مؤتمر الجراحة التجميليّة للعيون، أو أيام صحة دمشق لطبّ الأسنان، وفي بعض الأحيان تحتضن المكتبة الاجتماعات الحزبيّة المخصّصة فقط لقيادة حزب البعث العربي الاشتراكي.

يكشف لنا بروفايل مكتبة الأسد عن تحوّل المكتبة من مركزٍ معرفيٍّ يقدّم خدماته للقرّاء والباحثين والباحثات إلى مكتبة شبه شخصيّة للديكتاتور، وإنّ المكتبات في الأنظمة الشموليّة والاستبداديّة وبالرغم من أهمية محتواها ودورها في نشر المعرفة إلّا أنّ الدور الأكبر الذي تمارسه المكتبة في ظلّ تلك الأنظمة يتمثّل بالقمع الأيديولوجي والتحكّم بالمعرفة من خلال إتاحة المعرفة المتوافق عليها سياسيّاً وإقصاء المعرفة التي لا تناسب سياسات الأنظمة الشموليّة، وبالتّالي تمنع المكتبات العامّة في ظلّ الأنظمة الاستبداديّة جميع أنواع الاختلاف، وتسعى إلى نشر الدّعاية السّياسيّة للنظام وأفراده وحزبه.

---

(1) مكتبة الأسد ممنوعات وكثير من الوقت المهدور. موقع أربيان بزنس. نشر بتاريخ 03-010-2019. متوفر للاطلاع على https://arabic.arabianbusiness.com/business/business-education/news-18128

(2) موقع مكتبة الأسد الوطنية الرسمي على الفيس بوك. متوفر للاطلاع على مكتبة الأسد الوطنية Alassad National Library

(3) موقع مكتبة الأسد الوطنية الرسمي. متوفر للاطلاع على مكتبة الأسد الوطنية

ج- المكتبات الجامعية، ثروة منسيّة:

تأسّست المكتبات المركزيّة في الجامعات السّوريّة مع تأسيس الجامعات السّوريّة في بدايات القرن الماضي، حيث تأسست المكتبة المركزيّة في جامعة دمشق بعد سنة من تأسيس الجامعة في عام 1923 ومع تأسيسها تمّ دمج مكتبتي معهد الطبّ العربيّ ومعهد الحقوق ضمن مكتبة واحدة اسمها (مكتبة الجامعة السّوريّة)، بعدها تغيّر اسمها في عام 1958 إلى المكتبة المركزيّة في جامعة دمشق، وضمّت لاحقاً العديد من المكتبات الفرعيّة مثل الكليّات التابعة للجامعة مثل مكتبة كليّة الآداب ومكتبة كلية العلوم.[1]

يقدّر عدد عناوين الكتب في المكتبة المركزيّة في جامعة موزّعة بين اللّغات العربيّة والإنكليزيّة والفرنسيّة بنحو 100 ألف عنوان وتضمّ كتباً نادرةً ومخطوطات تراثيّة وآلاف النسخ من الطبعات الأولى بالإضافة إلى عشرات الآلاف من رسائل الماجستير والدكتوراه.[2]

ومع افتتاح جامعات أخرى مثل محافظات أخرى مثل جامعة تشرين في مدينة اللاذقية وجامعة البعث في مدينة حمص وجامعة الفرات في مدينة دير الزور والتي كلها ضمّت إلى مرافقها مكتبات اختصاصيّة تضمّ مئات الآلاف من الكتب بلغات متنوّعة.

تستمدّ المكتبات الجامعيّة أهميّتها من الكتب الاختصاصيّة والأكاديميّة التي تحتويها، والكتب والمخطوطات التراثية والطبعات الأولى والنّادرة من العديد من الكتب في اللّغة العربيّة، ومن التبرّعات في المكتبات الشخصيّة للكتّاب والكاتبات والأكاديميين والأكاديميّات الذين تبرّعوا بـ مكتباتهم الشخصيّة لمكتبات الجامعة المتنوّعة.[3]

بالرغم من أهميّة هذه المكتبات إلّا أنّها تعاني من مشاكل كثيرة منها ضعف التمويل، والإهمال الإداريّ وغياب الشفافيّة، وعدم وجود آليّات للمحاسبة، وغياب التقنيات الحديثة في الأرشفة والتوثيق، وإنّ عدم وجود خاصية البحث الإلكترونيّ عن الكتب وعدم وجود فهارس موحّدة بين مكتبات الجامعات وضع بعض هذه المكتبات أمام خيار الإغلاق وتوقّف تقديم خدماتها لطلّاب الجامعات والمعاهد.[4]

---

(1) موقع جامعة حلب الرسمي. قسم المكتبة المركزية. متوفر للاطلاع على المكتبة المركزية

(2) موقع جامعة حلب الرسمي. قسم المكتبة المركزية. متوفر للاطلاع على المكتبة المركزية

(3) علي، أحمد. واقع استخدام طلبة الإعلام في جامعة دمشق للمكتبة المركزية. دورية جديد الاقتصاد. سوريا: دمشق 2009.

(4) علي، أحمد. واقع استخدام طلبة الإعلام في جامعة دمشق للمكتبة المركزية. دورية جديد الاقتصاد. سوريا: دمشق 2009.

بقيت المكتبة المركزيّة في جامعة حلب مغلقةً لمدّة عشر سنوات من عام 2011 حتى بداية عام 2022 وخسر طلاب جامعة حلب وجود المكتبة والمصادر والمراجع التي تساعدهم في الأبحاث والدراسة، وبطبيعة الحال أدّى ذلك إلى تراجع في نوعيّة الدراسات والبحوث التي تصدرها الجامعة في كافّة الاختصاصات والمستويات. من الصّعب تخيّل جامعة بحجم جامعة حلب من دون مكتبة توفّر لطلّابها المراجع والمصادر والمساحة الفيزيائيّة للدّراسة. أغلقت جامعة حلب بسبب عدم وجود ميزانيّة تتيح عمليّة الصيانة اللازمة للمكتبة.[1]

إنّ طريقة تعامل السّلطات السوريّة المشرفة على مكتبات الجامعات توضّح لنا قيمة هذه المكتبات من وجهة نظر السّلطات الرّسميّة، والإهمال وعدم المتابعة وعدم تخصيص موارد كافية للمكتبات الجامعيّة من شأنه أيضاً أن ينتج ضياع العديد من المكتبات الجامعية واختفاءها، مع صعوبة بالغة للوصول إلى محتويات المكتبة من قبل الطلاب والأساتذة والباحثين في المجالات العمليّة والثقافيّة.

- المكتبات الوقفيّة أو المكتبات الدينيّة:

المكتبات الوقفيّة هي المكتبات التي تكون ملكيّتها تابعة للوقف الإسلامي بكافة مذاهبه؛ أي بمعنى أنّ محتويات تلك المكتبات هي ملك للوقف الإسلامي في سوريا، فوزارة الأوقاف هي من يتحكّم في أملاك الوقف الإسلامية وتقوم بإدارته، وفي حالة المكتبة الوقفية تنطبق عليها المعايير ذاتها. فالمكتبة الوقفيّة هي المكاتب التي تضمّ المخطوطات التراثية بكافة أنواعها من تاريخ وجغرافية وشريعة وعلوم.[2]

تتبع المكتبات الوقفيّة في بنائها الفيزيائيّ الأثريّ للمؤسّسات الدّينيّة بمختلف أنواعها: مثل مكتبات المدارس الإسلامية التاريخية، ومنها المكتبة الظاهرية في دمشق أو المكتبة الوقفية في حلب أو مكتبة قصر عبد الرحمن باشا اليوسف في دمشق والّذي يضمّ دار المجلّدات والمخطوطات التراثيّة والخرائط التاريخيّة السّوريّة.

---

(1) العجيلي، حسن. بعد عشر سنوات من إغلاقها...جامعة حلب تعيد افتتاح قاعة المطالعة. جريدة الثورة الرسمية. نشر بتاريخ 13-01-2021. متوفر للاطلاع على https://thawra.sy/?p=256599.

(2) القطان، عمر أحمد عبد الغفور. المكتبة الوقفية. الطبعة الأولى. بغداد- العراق، دار الكتب والوثائق. ص 6-15.

حيث تتولّى كلّ من وزارة الأوقاف ووزارة الثقافة ممثّلة بمديريّة الآثار والمتاحف إدارة شؤون هذه المكتبات، التي تضمّ بين رفوفها العديد من نسخ الكتب الأثريّة والدّينيّة.

بعد افتتاح مكتبة الأسد الوطنية تمّ جمع العديد من النّسخ الأصليّة للمخطوطات والكتب التراثيّة وجعلها ملكاً وتحت إشراف كادر المكتبة والتي بدورها بعد الأرشفة والتوثيق تقوم بإعارة تلك الكتب مجدّداً إلى المكتبات الوقفية والدينية.

وتأتي أهمية هذه المكتبات من ناحيتين: من ناحية عمرانية هندسيّة، فهذه المكتبات التاريخية هي شواهد أثرية تاريخية عن تصميم المكتبات العمرانيّة وتتيح الفرصة لدراسات عمرانية عن النمط المستخدم في بناء المكتبات في العصور التاريخية الإسلامية وما قبلها مثل المكتبات في عهد المماليك، وخير مثال عليها مكتبة الملك الظاهر في دمشق، أو مكتبة الجامع الأموي في دمشق أو حلب.

بالإضافة إلى أهمية مقتنيات تلك المكتبات من وثائق تاريخيّة وسجلّات شرعيّة تعود لكافّة العهود الإسلاميّة وقبلها التي مرّت على مدن سوريّة مثل دمشق وحلب، ولكن في الوقت ذاته هذه المكتبات معرّضة لخطر الإهمال وسوء الإدارة والتعامل مع الكوارث والحرائق، وخير مثال على ذلك الحريق الذي ألحق الضّرر بدار المجلّدات والمخطوطات التراثية في قصر عبد الرحمن باشا والذي تعرّض لحريق في حيّ ساروجة الذي ألحق الضرر بالعديد من الوثائق والكتب والمخطوطات الأثريّة، وكان نتيجة إهمال في التوصيلات الكهربائية وضعف الإجراءات اللازمة لحماية المكان، ومنها عدم وجود طفايات أو مستلزمات للتعامل مع الحرائق. ما يجعل حماية تلك الأماكن من خطر الإهمال والفساد أوليّة كبرى في سبيل المحافظة على محتويات المكتبات الوقفيّة ودار السجلّات الوطنيّة والأرشيف الرّسميّ لدولة سوريا.[1]

أصدرت منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة - اليونسكو - تقارير عديدة عن ضرورة حماية مواقع التراث السّوريّ من الصراع المسلّح الدائر في سوريا، وفي عام 2023 أنشأت

(1) مغربي، يامن. حريق ساروجة يلتهم جزءاً من تاريخ دمشق، عنب بلدي، نشر بتاريخ 19-07-2023 متوفر للاطلاع على
https://www.enabbaladi.net/651049/%D8%AD%D8%B1%D9%8A%D9%82-%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88%D8%AC%D8%A9-%D9%8A%D9%84%D8%AA%D9%87%D9%85-%D8%AC%D8%B2%D8%A1%D9%8B%D8%A7-%D9%85%D9%86-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%AF%D9%85%D8%B4%D9%82/

اليونسكو مرصداً خاصّاً لصون التراث الثّقافيّ السّوريّ والذي يهدف إلى إنشاء مرصدٍ لرصد التراث المبنيّ والمنقول وغير الماديّ، بهدف مكافحة الاتجار غير المشروع وجمع كافّة المعلومات التي من شأنها ترميم التّراث حالما ينتهي النّزاع المسلّح هناك.[1]

وقد ذكرت المنظمة بأنّ العديد من المواقع الأثريّة والمدن التاريخيّة ذات القيمة العظيمة في سوريا قد دمّرت، وذلك منذ نشوب النزاع في آذار/ مارس 2011. وقد ألحق هذا النزاع أضراراً في جميع مواقع التراث العالمي في سوريا الستّة، ولا سيّما في مدينة حلب القديمة وفي قلعة الحصن؛ وهناك من الشواهد التي تدلّ على أنّ هذه المواقع قد أُستخدمت لأغراض عسكرية، وتعرّضت لضرب مباشر بالقنابل والانفجارات.[2]

في النهاية لا بدّ من الإشارة إلى أهميّة المكتبات الدينية في سوريا بشكل عام سواء كانت المكتبات الدينية الإسلامية لكافة الطوائف أو المكتبات الدينيّة المسيحيّة التي تحتوي على مكتبات لديها أهميّة عظيمة، ليس فقط في سوريا وربما في العالم المسيحي مثل مكتبة دير الصليب في صيدنايا أو مكتبة دير معلولا، حيث إنّ هناك مخطوطات وسجلّات في الأديرة المسيحّية تعود إلى القرون الأولى منذ بداية الديانة المسيحيّة في العديد من اللّغات القديمة مثل السّريانيّة والآراميّة، وهذه المخطوطات لا تقدّر بثمن.[3]

بعد استعراض أبرز أنواع المكتبات العامّة في سوريا نرى أنّ السّلطة السّياسيّة في سوريا كانت المحتكر للمكتبات العامّة في سوريا، وفي الوقت ذاته تعتبر مؤسسات الدولة العائق الأكبر في تطوّر المكتبات العامّة؛ وذلك بسبب الرّقابة التي تمارسها الدّولة على القطّاع بشكل عام.

تعتبر علاقة السّلطة بالمعرفة إحدى القضايا الجوهريّة في الدّراسات الاجتماعيّة والسّياسيّة؛ حيث يرى العديد من المفكّرين أنّ السلطة تعتمد على المعرفة لتحقيق الهيمنة والسّيطرة، والعكس صحيح؛ إذ تُعدّ المعرفة مصدراً للقدرة والنفوذ. هذه العلاقة متعدّدة الأبعاد، ويمكن فهمها من خلال محاور أساسية تفسّر كيف تستخدم الأنظمة الحاكمة وأشكال السلطة المختلفة المعرفة كأداة للتحكّم وتوجيه المجتمع.

---

(1) https://www.unesco.org/ar/articles/alywnskw-tnshy-mrsdaan-lswn-altrath-althqafy-fy-swrya

(2) https://www.unesco.org/ar/articles/alywnskw-tnshy-mrsdaan-lswn-altrath-althqafy-fy-swrya

(3) استهداف الكنائس في سوريا. الشبكة السورية لحقوق الإنسان. نشر بتاريخ 2015. متوفر للاطلاع على استهداف الكنائس في سوريا

إنّ السلطات السياسيّة في سوريا ومثلما رأينا احتكرت إدارة المكتبات العامّة، وعملت على التحكّم في محتوياتها، وذلك كواحدة من آليّات التحكّم والسّيطرة على المعرفة. منع ذلك توسيع قطاع المكتبات العامّة وازدهارها في سوريا، حيث إنّ الدولة حرصت على التحكم وتقوية المكتبات الرسمية العامة على حساب المكتبات العامة المختلفة، وعملت على حوكمة مركزية، فمقارنة وجود المكتبات العامة في المدن الكبرى مع المدن المتوسطة والصغيرة تعدّ غير عادلة.

وتعرّضت بعض المكتبات للإهمال والإغلاق بالرغم من أهميّتها مثل مكتبة الجامعة المركزية في حلب، فلقرابة عشر سنوات لم يتوافر للطلاب الجامعيين أيّ مكتبة عامة في الجامعة يستطيعون الاعتماد عليها في دراستهم للحصول على المراجع اللازمة. ومن الواضح اليوم أنّ الدولة ليس لديها إرادة أو موارد تتيح لها معالجة وحماية وأرشفة وجعل ما تملك من محتويات في مكتباتها العامّة متاحاً للاستفادة من الأفراد والجمعيّات والجامعات والأكاديميّات والباحثين، والباحثات، والقارئات، والقارئين.

- المكتبات التّجاريّة أو الخاصّة في سوريا قبل الحرب: ازدهار فتراجع

تعود بدايات تأسيس المكتبات التّجاريّة في سوريا إلى ثلاثينيّات القرن الماضي. وكانت مكتبة النّوري التي افتتحت في عام 1930 من أقدم المكتبات في دمشق، تبعتها مكتبة اليقظة العربية في عام 1939، تبع ذلك افتتاح مكتبات أخرى في دمشق وحلب مثل مكتبة دار القلم في حلب عام 1941، ومكتبة كرديّة في اللاذقية عام 1950، ومكتبة اللواء في القامشلي عام 1945. واشتهرت مناطق معيّنة بوجود مكتبات عديدة، مثل شارع الحلبوني وشارع البريد والمسكيّة في دمشق، ومنطقة العزيزيّة في حلب.[1]

شهدت المكتبات ازدهاراً كبيراً في السبعينيات والثمانينيات، حيث ارتفع عدد المكتبات

(1) عاصفة الهجرة تغلق أبرز مكتبات العاصمة السورية. جريدة الشرق الأوسط. نشرت في كانون الأول 2021. متوافر على للاطلاع
https://aawsat.com/home/article/3206246/%C2%AB%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D9%81%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%AC%D8%B1%D8%A9%C2%BB-%D8%AA%D8%BA%D9%84%D9%82-%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D8%B2-%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9

التجارية في حلب من عشرين مكتبة إلى أربعين تقريباً، وفي دير الزور ارتفع عدد المكتبات التجارية من ثلاث مكتبات إلى سبع.[1]

وبالرغم من هذا الازدهار، لم تحظَ المكتبات التجارية بأيّ دعم حكومي رسميّ، مثل الإعفاءات الضريبيّة أو الدعم المالي والقروض التجارية المخفّضة الذي كان يمكن أن يساعد المكتبات التّجاريّة على الاستمرار والتطوّر. فرضت الدولة ضرائب على المكتبات مثلها مثل أيّ قطّاعٍ تجاريٍّ آخر، ولم تمنح السلطات السوريّة أي إعفاءات على استيراد الكتب من الخارج ولم تحظَ بأيّ امتيازات باعتبارها أمكنة ثقافية تساعد على نشر المعرفة في المجتمعات، وتأثرت المكتبات التجارية بسبب غياب سياسات الدعم عن صناعة النشر في سوريا، حيث لم تمنح السلطات الرسمية أيّ إعفاءات على استيراد الكتب من الخارج المواد الأساسية مثل الورق والحبر وآلات الطباعة.

خضعت المكتبات التجارية مثلها مثل المكتبات العامة إلى رقابة صارمة من السلطات الرسمية السورية، وواجهت المكتبات التجارية التي خالفت التعليمات ملاحقات أمنية قد تصل إلى إغلاقها بالشمع الأحمر أو سجن أصحابها. تبقى مكتبة فِكر وفنّ في مدينة اللاذقية مثالاً شهيراً وغير محصور على صعوبة عمل المكتبات الخاصة في ظلّ الرقابة الأمنية، حيث إنّ مالك المكتبة الشاعر منذر مصري وأخوه رفعت حوّلا المكتبة في المدينة إلى محلّ لتصليح الأحذية بعد أن استدعاهم الأمن للتحقيق في محتويات المكتبة.[2]

في ظلّ السّلطات الاستبداديّة، تلعب المكتبات التجارية دوراً معقّداً؛ فهي غالباً ما تكون تحت رقابة صارمة لضمان عدم تداول أفكار أو معلومات تهدّد استقرار النّظام الحاكم أو تناقض توجّهاته. تعمل هذه السلطات على مراقبة المحتوى المتوفر في المكتبات التجارية وضبطه، وذلك من خلال تضييق المساحة والحريات لعمل المكتبات التجارية التي بدورها واجهت

---

(1) نجم الدين، تموز. المكتبات في حلب مهجورة. موقع فوكس حلب. نشرت في تشرين الأول 2022. متوفر على للاطلاع
https://focusaleppo.com/2022/10/19/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%AA_%D9%81%D9%8A_%D8%AD%D9%84%D8%A8_%D9%85%D9%87%D8%AC%D9%88%D8%B1%D8%A9_%D8%A3%D9%88-%D8%AA%D8%AD%D9%88%D9%84%D8%AA_%D8%A5%D9%84%D9%89_%D9%85%D8%AD%D9%84/

(2) محمد.سامر إسماعيل. المكتبات في سوريا، قصة موت معلن. السفير الثقافي. 2015 متوفر على للاطلاع https://archive.assafir.com/ssr/10829940.html

الملاحقة والتضييق الأمني والتحقيق مع أصحابها ووصلت حد السجن لسنوات طويلة وإغلاق المكتبة بالشمع الأحمر ومصادرة كتبها بسبب بيع المكتبة كتباً لا ترضى عنها المؤسسة الأمنية، وتعتبرها خطراً على ضمير الأمة، وسبباً من أسباب وهن عزيمتها.

بالإضافة إلى الرقابة الشديدة على المكتبات عملت السلطات السورية على وضع عراقيل وصعوبات في عملية منح الترخيص الحكوميّ لإنشاء المكتبات التجارية الجديدة في التسعينيات وحسب مقابلة أنجزها الباحث مع السيد عماد حورية وهو مكتبي، عمل سنوات طويلة في العديد من دور النشر والمكتبات الدمشقية «إن الحصول على ترخيص لمكتبة أصبح أكثر صعوبة؛ بحاجة لمراجعة وموافقة الأمن السياسي، وإن الموافقة أحياناً تتطلب شهوراً من الانتظار وأحياناً لا تصدر إلا مقابل مبلغ مالي للضابط المسؤول».[1]

يضيف السيد حورية في مقابلة أعدها الباحث معه: «المفارقة أنه ليس هناك لوائح بالكتب الممنوعة تصدرها الدولة أو مؤسساتها الأمنية والرقابية وإنما كانت عملية رقابة ذاتية وهي الأسوأ نوعاً بين الرقابات، حيث إن صاحب المكتبة أو المسؤول عنها يتولّى تقدير ما هو ممنوع، وما هي الكتب التي من الممكن أن تضع المكتبة في مشاكل مع الرقابة الرسمية.

يصنّف الدكتور حسان عباس الرقابة الذاتية بأنها: «أخطر أنواع الرقابات، إذ تحوّل منحى تدخل الرقابة من شكله السلبي الموجّه إلى شكل إيجابي متّسق مع هذه الحريّة». يمكن أن تحدث الرّقابة الذاتية في مجالات متنوّعة مثل الإعلام والصحافة والأدب والمكتبات وتظهر في بيئات غير ديمقراطية أو في ظلّ أنظمة استبداديّة، وقد يلجأ أصحاب المكتبات التجاريّة إلى الرقابة الذاتيّة لتجنّب مضايقات السّلطات أو العقوبات القانونية.[2]

في نهاية التسعينيات بدأت المكتبات التجارية بالتراجع،[3] وبحسب السيد عماد حورية يعود

---

(1) مقابلة أجراها الباحث مع السيد عماد حورية في تاريخ 7 – 2024.

(2) عباس. حسان. الصحافة والرقابة في سوريا. مجلة الآداب. العدد 7. بيروت ص

(3) مكتبات ودور نشر عريقة تكافح للبقاء في دمشق. موقع فرانس برس. نشر بتاريخ 26-10-2021. متوفر للاطلاع على
https://www.irfaasawtak.com/syria/2021/10/26/%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%AA-%D9%88%D8%AF%D9%88%D8%B1-%D9%86%D8%B4%D8%B1-%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%82%D8%A9-%D8%AA%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%AD-%D9%84%D8%A5%D8%A8%D9%82%D8%A7%D8%A1-%D8%A3%D8%A8%D9%88%D8%A7%D8%A8%D9%87%D8%A7-%D9%85%D9%81%D8%AA%D9%88%D8%AD%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A-F%D9%85%D8%B4%D9%82

ذلك إلى ارتفاع أسعار العقارات في المدن الكبيرة مثل دمشق وحلب؛ ولأنّ المكتبات التجارية تركّزت معظمها في قلب مدينة دمشق، فإنّ التكاليف المالية لتلك المكتبات أصبحت حملاً على أصحابها، واختار الكثير منهم بيع مكتباتهم بأسعار عالية (غالبيتها تحوّل إلى مطاعم وأماكن لبيع الملابس)، ونتيجة لذلك انتشرت مكتبات البسطات أو مكتبات الشارع، وهي مكتبات توفر الكتب الجديدة والمستعملة بأسعار أقلّ من المكتبات التقليدية، ومن ميزات مكتبات الشارع أنّها قادرة على توفير كتب نادرة وطبعات أولى وذلك بسبب شراء أصحاب تلك البسطة المكتبة من الأفراد الذين يقومون ببيع مكتباتهم الشّخصيّة.

تُظهر القوانين والتّشريعات السّوريّة محاولات السّلطات السّياسيّة السيطرة على المكتبات التجارية وإخضاعها للرقابة الصارمة لضمان عدم تداول أفكار أو معلومات تهدّد استقرار النظام الحاكم أو تناقض توجّهاته. تعمل هذه السلطات على مراقبة المحتوى المتوفّر في المكتبات التّجاريّة وضبطه من خلال عدّة آليات سابقة سواء كانت تتعلّق بالرقابة أو الصعوبات البيروقراطيّة، وتغيب سياسات الدّعم الحكومي عن قطاع المكتبات التجاريّة. في نهاية التسعينيّات بدأت المكتبات التجاريّة بالتّراجع، فحاولت السّلطات السّوريّة من خلال تلك السياسات تحويل المكتبات التجاريّة لإحدى أدوات التحكّم في المعرفة وتوجيه الرّأي العام.

بالرغم من ذلك لعبت المكتبات التّجاريّة دوراً مهمّاً وربما يكون غير مباشر في المقاومة الثقافية لكنّه أثّر بشكلٍ جيّدٍ وذلك من خلال توفير بعض الكتب بطرائق غير رسميّة أو عبر تجارة غير معلنة، ما يشير إلى وجود محاولات مستمرّة للوصول إلى المعرفة حتى في أصعب الظّروف...

الفصل الثاني
المكتبة في الحرب

ضرر على كافة الأصعدة:

حتى الآن وبعض مضي أكثر من اثنتي عشرة سنة منذ بداية الاحتجاجات والصراع في سوريا لم تقدم الدولة السورية أو أي جهة مدنيّة مستقلّة دراسة جامعة أو إحصائيّة مفصّلة عن حجم الدّمار الذي طاول قطاع المكتبات والكتب في سوريا.

لكن ومن دون شكّ أنّ القطاع المكتبي - بكافة أنواعه - مثله مثل أي قطاع في سوريا قد تعرّض لضرر شديد وخسائرَ كبيرة تجعل تعويضه أو تعافي القطاع المكتبي يتطلب الكثير من الموارد والتنظيم والجهد وخصوصاً أنّ هذه الخسائر لا تزال مستمرّةً، وأنّ الضّرر والدمار لم يتوقّف بالرغم أنّه انحسر بشكلٍ كبيرٍ في السنوات القليلة السابقة.

لم يقتصر الضّرر والدمار والفقدان على المكتبات العامة فقط، وإنما طاول جميع أنواع المكتبات العامة والتجاريّة والشخصيّة وزادت الحالة الاقتصاديّة المزريّة التي تعيشها كافة المناطق في سوء قطاع المكتبات والكتب وتدهورها بشكل عام.

تعرّضت مكتبات كثيرة للتدمير والخراب بعضها كانت مجرّد أضرار جانبيّة للصراع، وبعضها تم استهدافه بشكل مقصود وعَمَد، وبعضها تم إغلاقها بقوة السلاح، وتلك المكتبات التي سلمت من الدمار والإغلاق والإتلاف، أغلقت أبوابها لأسباب عديدة منها سوء الأحوال الاقتصاديّة أو بسبب هجرة أصحابها أو عدم الجدوى الاقتصاديّة للاستثمار في المكتبات التّجاريّة.

تعرضت العديد من المكتبات التّجاريّة والعامّة والشّخصيّة لأقدار ونهايات مختلفة ومن

عشرات أو ربّما مئات المكتبات الصّغيرة والكبيرة تعرّضت للمصادرة أو التبعثر في الشّتات أو الهجران، فقد تحتفي المكتبة كلها على بكرة أبيها، أو قد تختفي بالمفرق. أي كتاباً بعد كتاب بسبب الغباء والحظّ السيّئ، أو الضّرورة أو ابتغاء ربحٍ ما وعندئذٍ يؤدّي احتماليّة أن تكون مدن ومجتمعات كاملة بدون كتبٍ يقرؤها سكّانها.

إنّ تراجع الحالة المعيشيّة للمواطن السّوريّ بشكلٍ عامٍ جعلَ من احتماليّة شراء المواطن لعدّة كتب ضعيفة للغاية، وخصوصاً أنّ الكتاب والموادّ الداخلة في صناعته شهدا ارتفاعاً كبيراً في سعر الكتب مقارنة بمتوسط الدخل للمواطن السوري في المناطق كلّها، فمثلاً بعض الكتب في سوريا تتراوح أسعارها ما بين 25 - 75 ألف ليرة سوريّة. بالمقابل متوسّط راتب الموظّف في الدّولة السّوريّة يتراوح ما بين 125 - 200 ألف ليرة سوريّة.

كذلك الأمر بالنّسبة إلى المكتبات الدّينيّة سواء كانت الإسلاميّة أم المسيحيّة أو اليهوديّة فجميعها تعرّضت لخسائر بالجملة، حيث وضعت آلاف الكتب التّراثيّة الدّينيّة أمام مصير مهدّد بالتلف والضّياع والسّرقة والتهريب بسبب المتاجرة بالكتب التّراثيّة، وضعف الإجراءات المتّبعة من السّلطات المسيطرة في مكافحة الاتجار بتلك الكتب التراثيّة وتعرّضها للفقدان والبيع خارج البلاد.[1]

سوف نستعرض في هذا الفصل جانباً من الضّرر والدّمار الذي لحق بالمكتبة السّوريّة، وسوف نعرض جزءاً من الواقع الحالي للمكتبات السّوريّة المتبقية، وما حجم الكارثة على هذا القطاع الهشّ أساساً في سوريا.

أوّلاً- داعش والمكتبات: أعداء بالفطرة

سيطر تنظيم الدّولة الإسلاميّة في العراق وبلاد الشّام «داعش» على أجزاء كبيرة من المساحة السورية، وحكم لعدة سنوات بين أعوام 2012 و2016 في مناطق شاسعة في سوريا والعراق،

(1) محمد، حسام. سوريا تنزف آثارها والحرب تدمّر حضارات. موقع بيانات سوريّة. نشر بتاريخ 01-11-2019. متوفر للاطلاع على
https://syrdata.com/%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A7-%D8%AA%D9%86%D8%B2%D9%81-%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1%D9%87%D8%A7-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A8-%D8%AA%D8%AF%D9%85%D8%B1-%D8%AD%D8%B6%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D9%85/

ففي سوريا سيطر التنظيم على كافة محافظة الرقّة وغالبية محافظة دير الزور والحسكة وحلب، ومع إحكام السيطرة الإداريّة والأمنيّة والحوكميّة على المنطقة بدأ التنظيم بممارسة دوره الرّقابيّ المجتمعيّ والدّينيّ والثّقافيّ.[1] وجدت المجتمعات نفسها تحت رحمة تنظيم متشدّد لا يقبل التنوّع ولا أيّ ثقافة مغايرة وغير مطابقة لمعايير التّنظيم المتشدّدة، ووجد السكّان أنفسهم من دون أيّ مساحة من الحريّات وفي ظلّ انعدام أيّ نشاط ثقافيّ سواء كان عامّاً أم خاصّاً.

واجهت المكتبات الخاصّة والعامّة والشخصيّة في كلّ المناطق التي سيطر عليها التنظيم بما فيها المناطق السورية التي سيطر عليها مصيراً مشابهاً، حيث إنّ التنظيم لم يترك أيّ مكتبة تنجو من سلطته وتدميره. دمّر مقاتلو داعش جميع أنواع المكتبات خلال سيطرتهم، مكتبات المراكز الثقافية - مكتبات الكنائس - المكتبات الخاصة - مكتبات المقامات الصوفية - وحتى المكتبات الشخصية لم تسلم من شرّ التنظيم وأفراده.[2]

تولّى جهاز الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر واللّجان الشرعيّة المسؤولة عنه مهمّة مراجعة محتويات المكتبات والتأكّد من مطابقة العناوين للمعايير الانضباطيّة الشّرعيّة التي وضعها وعمل على مصادرة وحرق أيّ كتاب غير مطابق لتلك المعايير ولا ينال رضى لجان التنظيم.

تعدّ مكتبات المراكز الثقافية من أبرز الضحايا لتنظيم الدولة الإسلامية في العراق وسوريا، ففي البداية سيطر التنظيم على المراكز الثقافية واستفاد من بنائها وحجمها الكبير نسبياً، ومن ثمّ حوّلها إلى مراكز دعوية جهاديّة أو مقرّات إداريّة وأمنيّة لعناصر التنظيم.

يعتبر المركز الثقافي في مدينة الرّقة مثالاً جيّداً على تحوّلات المراكز الثقافيّة في المدن التي شهدت فوضى الصّراع، وتناوبت عليها سلطات الأمر الواقع، بني المركز الثّقافيّ في الرّقّة في عام 1984، ويعتبر واحداً من أكبر المراكز الثقافيّة مساحةً وحجماً في سوريا،[3] ضمّ البناء مسرحاً كبيراً يتّسع لأكثر من ألف شخص ومكتبة ضخمة كان جزء كبير منها نتيجة تبرّعات الكثير من

---

(1) ما هو تنظيم الدولة الإسلامية؟. موقع بي بي سي نيوز. نشر بتاريخ 05-09-2014 متوفر للاطلاع على الرابط التالي https://www.bbc.com/arabic/middleeast/2014/09/140905_what_is_islamic_state

(2) عبد المنعم، بغداد. التراث في أتون الحرب. الطبعة الأولى. مصر: القاهرة، معهد المخطوطات العربية. 2014. ص 10-25

(3) محمد، كلستان. مركز الرقة الثقافي. نقطة مضيئة بتاريخ المدينة. موقع نورث برس. نشر بتاريخ 20-10-2022 متوفر للاطلاع على https://npasyria.com/127298/

أهالي المدينة، وضمت نحو 60 ألف كتاب يعود جزء من الكتب إلى طبعات قديمة في ستينيّات وخمسينيّات القرن الماضي.[1]

وإنّ التحوّلات التي مرّت على المركز الثّقافيّ والتي انتهت بدماره الكليّ هي صورة مختصرة عن الكثير من نهايات المراكز الثقافيّة في المناطق التي سيطر عليها التنظيم، ففي عام 2013 سيطرت المعارضة السوريّة المسلّحة على مدينة الرقّة، وبعدها تحوّل المركز الثقافيّ إلى مقرٍّ للاجتماعات المعارضة التي سيطرت على المدينة، واستخدمته مركزاً لها، بعدها سيطرت جبهة النّصرة على المبنى، وتعرّض المركز إلى أوّل عمليّة قصفٍ جويٍّ قامت بها قوات النظام ودمّرت أجزاءً من المبنى.[2] وبسبب القصف تدمّرت قاعة الكاتب السّوريّ الراحل عبد السلام العجيلي والتي كانت تضمّ مكتبة تحتوي على أكثر من 10 آلاف كتاب منها بالغة الندرة، وخصوصاً تلك التي تتكلّم عن مدينة ومحافظة الرقة،[3] وفي نهاية عام 2013 سيطر تنظيم داعش بشكل كامل على المدينة وطرد جميع القوى المعارضة المحليّة، وحوّل المركز الثقافيّ في المدينة إلى مقرٍّ دعويّ جهاديّ وثانوية شرعيّة للفتيات ومقرٍّ لديوان السعي بالمعروف والنهي عن المنكر.[4]

من خلال مقابلة أجراها الباحث مع السيد خلف العزوز الذي كان يعمل سابقاً في المركز الثقافي في المدينة مخرجاً مسرحيّاً والذي كان شاهداً على ممارسات تنظيم داعش في المدينة: «أنّ التنظيم وبعد سيطرتهم على المدينة والمركز الثقافي شكّل لجنة ضمّت ثلاثة أشخاص تونسيّ، ومصريّ، وعراقي مهمّتهم هي فرز الكتب إلى صنفين، الأوّل هو الكتب التي سوف يكون مصيرها الحرق، والثاني الكتب التي سوف تنجو، على مدار أكثر من ثلاثة أسابيع عملت اللجنة على حرق أكثر من 60 ألف كتاب، وبسبب استخدام داعش للمركز وتحويله إلى مقرٍّ دعويٍّ

---

(1) محمد، كلستان. مركز الرقة الثقافي.. نقطة مضيئة بتاريخ المدينة. موقع نورث برس. نشر بتاريخ 20-10-2022 متوفر للاطلاع على https://npasyria.com/127298/

(2) محمد، كلستان. مركز الرقة الثقافي.. نقطة مضيئة بتاريخ المدينة. موقع نورث برس. نشر بتاريخ 20-10-2022 متوفر للاطلاع على https://npasyria.com/127298/

(3) النظام وتنظيم الدولة يقضيان على الثقافة في الرقة. موقع الجزيرة. منشور بتاريخ 30-10-2014 متوفر للاطلاع على https://www.aljazeera.net/culture/2014/10/30/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B8%D8%A7%D9%85-%D9%88%D8%AA%D9%86%D8%B8%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%84%D8%A9-%D9%8A%D9%82%D8-%B6%D9%8A%D8%A7%D9%86-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9

(4) المصدر السابق نفسه.

تعرّض المبنى عدّة مرّات إلى غارات وقصف جويّ من التحالف الدولي ليتمّ تدميره بالكامل في نهاية عام 2017.[1]

لم يختلف حال أيّ مركز ثقافيّ في المنطقة الشّرقيّة في سوريا، فغالبيّة تلك المراكز في محافظات دير الزور والرقة والحسكة تمّ تدمير مكتباتها وحرقها، والمكتبات التي لم تصل لها يد داعش وجدت المصير ذاته إمّا بالدمار أو الفقدان نتيجة القصف الجوي والمعارك والحملات العسكرية. يبلغ تعداد المراكز الثقافية التي دُمرت نحو 35 مكتبة مركز ثقافيّ، أبرزها مركز مدينة الرقة، ومركز مدينة دير الزور. والمراكز التي يقدّر عدد الكتب التي أُحرقت وتعرّضت للفقدان بنحو 400 ألف كتاب.[2]

لم تكن حال المكتبات التّجاريّة الخاصة (بالرغم من العدد القليل، مثلاً في محافظة الرقة بلغ عدد المكاتب التجارية فقط ثلاث مكاتب في كافة المحافظة) مختلفة عن المكتبات العامة في المنطقة التي سيطرت عليها داعش، فتقع مكتبة بورسعيد في مدينة الرقة بالقرب من متحف الرقّة الأثريّ في شارع المنصور، وهي مكتبة متواضعة صغيرة الحجم لكنّها تعدّ ثاني أقدم مكتبة تجاريّة في الرقة تمّ افتتاحها في عام 1957 بعد عام واحدٍ من العدوان الثّلاثي على مصر، وتخليداً للمدينة التي قاومت الجيوش الثلاثة التي حاولت اقتحامها، ومنذ ذلك التاريخ لم تغلق المكتبة أبوابها حتى سيطر التّنظيم على مقاليد الأمور والحياة في المدينة.[3]

تعود ملكيّة المكتبة لعائلة الخابور وقد أسّسها السيّد حسين الخابور قبل أن يرثَ ابن أخيه أحمد. في عام 2013 في شهر أيلول دخل عنصران من تنظيم الدولة حسب شهادة صاحبها أحمد الخابور، وقد جمعوا الكتب ما عدا الكتب الدينيّة، ونسخاً من القرآن، وعمدوا إلى سكب الوقود على باقي الكتب وأحرقوا جميعها في الشارع وصيحات «الله أكبر» رافقت عملية الحرق، فلم

---

(1) مقابلة شفوية أجراها الباحث مع السيد خلف العزوز في تاريخ 10-06-2024

(2) حميدي، وائل. المراكز الثقافية دمّرت والمسارح حرقت. جريدة البعث. 15 نشر بتاريخ 10-09-2021. متوفر للاطلاع على
https://newspaper.albaathmedia.sy/2021/09/15/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%83%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D8%A3%D8%AD%D8%B1%D9%82%D8%AA-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D8%AD-%D8%AF%D9%85%D9%91%D8%B1/

(3) الفرا، حسام الدين. مكتبة بورسعيد أقدم وأصغر مركز ثقافي. موقع أورينت. نشر بتاريخ 15-11-2022. متوفر للاطلاع على https://orient-news.net/ar/news_show/200408

تفتح المكتبة بعدها، واستطاع صاحب المكتبة أن يخفي بعض الكتب المتبقية في مخزن سريّ في منزله، أمّا المكتبة فقد تعرّضت للقصف في أثناء حملة التحالف الدولي على الرقة وتدمّر البناء التي تحتويه المكتبة بالكامل.[1]

بيد أنّ عدد الكتب التي أحرقها التنظيم في المكتبة رقمٌ صغير، والمكتبة بحدّ ذاتها مكتبة صغيرة ومتواضعة إلّا أنّ شهادة صاحبها والأذى الذي لحق بها سواء، وتعبّر عن رمزيّة المكتبة في زمن الحرب والقتل والإرهاب.

يقول أحمد الخابور: «أنا جزء من المكتبة، ومن الصعب أن أتنازل عنها. المكان جزء من تكويني، وأنا لا تهمّني الكتب بقدر ما يهمّني المكان والروّاد والأصدقاء الذين أحبّهم وأعشقهم، وهم في المقابل يحبّونني، وسبق وأن زارني عددٌ كبيرٌ منهم، وقالوا لي بالحرف الواحد: عندما تعود المكتبة إلى الحياة هذا يعني أنَّ الرَّقة تحرّرت».[2]

لم تنجُ المكتبات الدينية بدورها من سطوة تنظيم داعش ورقابته؛ ففي شهر كانون الثاني من عام 2013 قرّر التنظيم تحويل كنيسة الشهداء «وهي الكنيسة الوحيدة للمسيحيين الأرمن الكاثوليك في مدينة الرقة إلى مقرٍّ دعوى للتّنظيم وأعطى مهلة للمشرفين عليها يوماً واحداً لإخلائهم المبنى،[3] في مقابلة أجراها الباحث مع أحد رعايا كنيسة سيدة البشارة يقول السيد جورج عبد المسيح: إنّهم لم يستطيعوا إنقاذ الكثير من محتويات الكنيسة، ومن بين محتويات مكتبة الكنيسة استطاع إنقاذ ثلاث نسخ قديمة للإنجيل باللغة الأرمنية أحدها يعود إلى القرن السادس عشر، ويعتبر واحداً من أندر النسخ لدى الطائفة الأرمنية في سوريا، بينما لاقت بقية

---

(1) مكتبة بور سعيد في الرقة.. معلم ثقافي وتجمع للشخصيات الاعتبارية - Sawt Al-Hayat

(2) رشو. نوروز. بورسعيد أقدم مكتبات الرقة تكافح للعودة بعد حرقها. موقع الحرة. نشر بتاريخ 24-06-2022 متوفر للاطلاع على
https://www.alhurra.com/arabic-and-international/2022/07/24/%D8%A8%D9%88%D8%B1-%D8%B3%D8%B9%D9%8A%D8%AF-%D8%A3%D9%82%D8%AF%D9%85-%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D9%83%D8%A7%D9%81%D8%AD-%D9%84%D9%84%D8%B9%D9%88%D8%AF%D8%A9-%D8%A5%D8%A-D%D8%B1%D8%A7%D9%82%D9%87%D8%A7

(3) عصام، وائل. داعش تحول كنيسة الأرمن لمكتب دعوي. موقع القدس العربي. نشر بتاريخ 03-12-2013 متوفر للاطلاع على
https://www.alquds.co.uk/%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A7-%D8%AF%D8%A7%D8%B9%D8%B4-%D8%AA%D8%AD%D9%88%D9%84-%D9%83%D9%86%D9%8A%D8%B3%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B1%D9-%85%D9%86-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D8%A9/

محتويات مكتبة الكنيسة المصير نفسه لمكتبة بورسعيد، حيث تمّ جمع الكتب ووضعت في مكبات النفايات، وتمّ إضرام النار فيها، يقدر السيد جورج والذي كان من رعاة الكنيسة وحالياً يسكن في لبنان عدد الكتب التي حرقت بنحو ألف وخمسمئة كتاب باللغة العربية والأرمنية والسريانيّة.[1]

انتقلت داعش في حملتها المجنونة على الكتب والمكتبات، ولم توفّر أيّ منها في كلّ المنطقة كأنّها تريد لسكان المناطق ألّا يوجد لديهم كتاب يقرؤونه وبالرغم من عبثية الخطوة بسبب توفر الكتب على شبكة الإنترنت إلّا أنّ التنظيم انتقل من مكتبة إلى مكتبة لحرقها، في البداية بدأ بكتب المؤسسات الدينية من كنائس ومساجد، وبعدها انتقل إلى مكتبات المراكز الثقافية والحكومية، وبعدها المكتبات التجارية الخاصة، وبعدها كتب المناهج الدراسية.

إنّ تدمير المكتبات عند الحركات الأصوليّة هو فعلٌ تحريريٌّ وخلاصيٌّ من أجل البشريّة، ويُنظر لها أنّها أفعالٌ مجيدة لكنّها في الواقع هي فعلٌ لتأسيس العالم الجديد والمجتمع الجديد عن طريق إلغاء ثقافة المجتمع السائدة عن طريق العنف وتدمير الكتب والمكتبات،[2] كونها نوعاً من الإحلال مارسته التنظيمات الأصولية مثل داعش والنصرة على مكتبات المدن السوريّة، إحلال عناوين وكتب تتوافق مع أيدلوجيتها مقابل تدمير بنى ثقافية كاملة.

إنّ تدمير المكتبات لا يمثّل فقط هجوماً على الكتب أو الوثائق، بل هو تدميرٌ مباشرٌ ومنهجيٌّ للبنى الثقافيّة والاجتماعيّة للمجتمع. ويعتبر هذا الفعل جزءاً من الإطار الأوسع للتّدمير الثقافيّ، حيث يندرج تحت مظلة العنف الرّمزيّ والإبادة الثقافيّة التي مارستها داعش في المدن والمجتمعات السّوريّة، فقد سعى التنظيم إلى الاستيلاء الثقافي على المناطق التي سيطر عليها عن طريق تدمير ذاكرتها المتمثّلة بالمكتبات والكتب.

من خلال تعريفه للعنف الرمزيّ يشير عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو إلى العنف الرمزيّ بأنّه نمط من العنف غير المباشر، ويأخذ أشكالاً متنوّعة تشمل تدمير المكتبات، حيث يهدف إلى محو الذاكرة الجمعية، وتدمير روابط الهويّة التي تمثّلها المكتبة للمجتمع. فعندما تُدمّر

(1) مقابلة أجراها الباحث مع السيد جورج عبد المسيح في تاريخ 05-07-2024

(2) نوث، ربيكا. إبادة الكتب: تدمير الكتب والمكتبات برعاية الأنظمة السياسية في القرن العشرين. ترجمة عاطف سيد عثمان. عالم المعرفة. الكويت. 2018. ص38

مكتبة تضمّ أعمالاً تاريخيّة أو أدبيّة لأجيال متعاقبة، يُمحى تاريخ من المعرفة والإرث الثقافيّ، ويُترك المجتمع بدون مرجعيّته الفكريّة.[1]

العنف الرّمزيّ إذن هو وسيلة لتشكيل الهويّة والانتماء والاعتراف الاجتماعيّ بطرائق غير مباشرة، عبر تحويل أنماط الهيمنة إلى ممارسات ثقافيّة تبدو طبيعيّة أو بديهيّة.

وهذا ما حرص تنظيم داعش على تنفيذه في حرق جميع المكتبات العامّة والتّجاريّة والشّخصيّة في المناطق التي سيطر عليها من أجل أن يفرض التنظيم سلطته الثقافية على المجتمعات والأفراد.

إنّ التدمير الثقافي الذي مارسه التنظيم كممارسة للقوّة ليس مجرّد إزالة ماديّة، وإنّما يأتي في إطار محاولته لإخضاع العقول والأفكار وتحييد الثقافات التي تشكّل تهديداً لسيطرة معيّنةٍ.

في العديد من الصراعات، يُستخدم تدمير المكتبات لإحداث قطيعة معرفية بين الأجيال، ما يعوق نقل الإرث الثقافي ويترك فراغاً يصعب ملؤه.[2]

إن تدمير المكتبات جزءٌ لا يتجزأ من الإبادة الثقافية والتي عرفها عالم الاجتماع البريطاني روبرت بيفان بأنها عملية منهجية تستهدف تدمير هوية وثقافة جماعة معينة، سواء من خلال محو التراث الثقافي، أو تغيير الهوية الثقافية والدينية واللغوية.[3]

تُعدّ الإبادة الثقافية نوعاً من العنف الرّمزيّ الذي يسعى إلى القضاء على الرّموز والعادات والمعتقدات التي تمثّل الهويّة الخاصة لهذه الجماعة، وغالباً ما تترافق مع التهجير القسريّ أو القمع الماديّ، حيث لا يقتصر العنف على الأجساد أو البنية التحتية، بل يشمل محو الهوية الثقافية للمجتمعات. المكتبة، بكونها مستودعاً للمعرفة والثقافة تُعدّ رمزاً للحضارة والتنوّع، وعندما تتعرّض للتدمير، يتمّ تجريد الثقافة من عناصرها الأساسيّة، وإزالة الشّواهد الماديّة التي تحمل تاريخها وفكرها وقيمها.[4]

وإنّ مشاهد حرق الكتب تناغمت مع مشاهد الإعدامات الميدانيّة العامّة التي أجراها

---

(1) بورديو، بيير. الرمز والسلطة. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي. الطبعة الثالثة 2007. الجزائر، دار توبقال. ص60

(2) بيفان، روبرت. تدمير الذاكرة: الحرب على العمارة. الطبعة الأولى. 2007. بريطانيا: لندن. دار ريكاتيون. ص120

(3) بيفان، روبرت. تدمير الذاكرة: الحرب على العمارة. الطبعة الأولى. 2007. بريطانيا: لندن. دار ريكاتيون. ص90

(4)

التنظيم على سكّان تلك المناطق التي احتلّها وفرض سلطته عليها، واعتبر المكتبة واحدة من أعدائه الأساسيين، فانتقم من الثقافة ومن الكتب ومن المكتبات، ومن البشر.

ثانياً- المكتبة الوقفيّة في حلب: كبرى الخسائر

في عام 1926 وفي مدينة حلب شمال سوريا، أشرف كلّ من مدير أوقاف حلب يحيى الكيالي ومدير معارف حلب محمد الكحّال والشيخ محمد راغب الطبّاخ على افتتاح المكتبة الوقفيّة في المدينة، جمعت المكتبة الوقفية في حلب ما تفرّق من بقايا الكتب الموجودة في خزائن المدارس والزّوايا والتّكايا ومساجد المدينة، وقد أفتى بجواز ذلك علماء حلب آنذاك، تقديماً للمصلحة العامّة المتمثّلة بالمحافظة على الكتب بعد تعرّض معظمها للضّياع، وليسهل تناول الباحثين لها، فالرّغبة والهدف الكامن وراء تأسيس المكتبة الوقفية كانت تتعلق بحماية المخطوطات والكتب التراثيّة في حلب من الضّياع والتلف والمتاجرة، اختاروا بأن تكون المدرسة الشرفيّة[1] (تقع في الجهة الشرقية من الجامع الأموي الكبير في المدينة) مقرّاً للمكتبة الوقفية.[2]

استمرّت المكتبة الوقفية بالعمل حتى ثمانينيّات القرن الماضي، وتوسّعت محتوياتها من المخطوطات والكتب والمجلدات، لكن المكتبة تعرّضت لانتكاسة بعد صدور المرسوم التشريعي القاضي بتأسيس مكتبة الأسد الوطنية في عام 1978، حيث تمّ سحب غالبية محتويات المكتبة الوقفية وإرسالها إلى مكتبة الأسد ونتيجة لذلك تراجع دور المكتبة، واقتصرت محتوياتها على بعض المجلدات والكتب، وفي منتصف شهر كانون الثاني لعام 1998 وبسبب ضعف التمويل من مديرية الأوقاف أغلقت المكتبة لمدة عشر سنوات كاملة. بعدها بنحو ثماني سنوات ونتيجة مطالبات بعض علماء الدين والتراث الإسلامي لعودة محتويات المكتبة الوقفية إلى مدينة حلب

---

(1) يوسف، نضال. المدرسة الشرفية، درة المدارس الإسلامية. موقع مدونة وطن. نشر بتاريخ 06-06-2010. متوفر للاطلاع على
https://www.esyria.sy/2010/07/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D8%B1%D8%B3%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D8%AF%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D8%A-7%D8%B1%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%AD%D9%84%D8%A8

(2) المصري، محمود. المكتبة الوقفية في حلب بين عراقة الماضي وتطلعات المستقبل. ورقة عمل مقدمة دور المكتبات والتوثيق في الثقافة الإسلامية. مديرية الثقافة في حلب. تموز 2006.

وبالتناسق مع احتفالية حلب عاصمة الثقافة الإسلامية في عام 2009،[1] تم اتخاذ قرار بإعادة تأهيل المكتبة الوقفية ضمن مشروع ترميم المدينة القديمة في حلب، وبالفعل تمّ افتتاحه مجدّداً بمناسبة احتفالية حلب عاصمة الثقافة الإسلامية عام 2009، وكانت جزءاً من مشروع أعمال الصّيانة والترميم الخاصّة بأعمال الجامع الأمويّ الكبير في المدينة، وتم اختيار مقرّ جديد للمكتبة الوقفية الطابق السفليّ للجامع الأمويّ الكبير على مساحة 1500 - 2000 متر مربع. افتتحت المكتبة الوقفيّة الجديدة بحلب بشكلٍ رسميٍّ في نهاية الربع الأخير من عام 2009.[2]

ضمّت المكتبة بين جنباتها ما يزيد عن خمسة آلاف مخطوط، هي عبارة عن 2846 مخطوطاً من المكتبة الشرفية، 1649 مخطوطاً من المدرسة العثمانية، و1486 مخطوطاً من المدرس الأحمدية، و1012مخطوطاً من المدرسة الخسروية والمولوية، 200 مخطوطة من المدرسة الصديقية، 125 من المدرسة الرفاعية، 274 مخطوطاً من دار الكتب الوطنية، بالإضافة إلى احتواء المكتبة على أربعمئة مصحف مخطوط فضلاً عن وجود مصاحف مخطوطة مترجمة إلى اللّغتين الفارسيّة والتركية، وكذلك وجود أكثر من عشرة آلاف كتاب مع كتب أخرى يتمّ تزويد المكتبة فيها على التوالي، ليبلغ العدد الكلي للكتب قرابة سبعين ألف كتاب في مختلف الاختصاصات.[3]

تبرز أهميّة المكتبة الوقفيّة في كونها مركزاً لحفظ وحماية المخطوطات التّراثيّة الإسلاميّة والتّراث العلميّ والدّينيّ والتّاريخيّ لمدينة حلب، وكونها اشتملت على كافّة المخطوطات التي بقيت في سائر المكتبات القديمة في هذه المدينة والتي تعود إلى عصور مختلفة مثل العصر الأمويّ والعباسيّ والحمدانيّ....إلخ، وأخيراً كونها اشتملت على نفائسِ المخطوطات التراثيّة التي تتعلّق بالعلوم الإسلاميّة المختلفة من فقهٍ وجغرافية وعلوم طبيعيّة ولغويّة...إلخ.[4]

---

(1) حلب تطالب دمشق بإعادة مخطوطات المكتبة الوقفية. موقع الجمل. نشر بتاريخ 09-07-2009 متوفر للاطلاع على
https://www.aljaml.com/%D8%AD%D9%84%D8%A8%20%D8%AA%D8%B7%D8%A7%D9%84%D8%A8%20%D8%AF%D9%85%D8%B4%D9%82%20%D8%A8%D8%A5%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D8%A9%20%D9%85%D8%AE%D8%B7%D9%88%D8%B7%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%82%D9%81%D9%8A%D8%A9

(2) المصري، محمود. المكتبة الوقفية في حلب بين عراقة الماضي وتطلعات المستقبل. ورقة عمل مقدمة دور المكتبات والتوثيق في الثقافة الإسلامية. مديرية الثقافة في حلب. تموز 2006.

(3) بعد عمل دام أربع سنوات.. 120 مليون ليرة لترميم المكتبة الوقفية بحلب

(4) المصري، محمود. المكتبة الوقفية في حلب بين عراقة الماضي وتطلعات المستقبل. ورقة عمل مقدمة دور المكتبات والتوثيق في الثقافة الإسلامية. مديرية الثقافة في حلب. تموز 2006.

احتوت المكتبة عدّة أقسام وتوزّعت على الشّكل التالي: الإدارة والديوان، والأمانات، والفهارس اليدويّة والإلكترونيّة - خزائن الكتب الثابتة، وخزائن الكتب المتحرّكة، وقاعات للمطالعة، وقاعة لباحثي المكتبة، وقاعة لكبار الباحثين، وصالة متعدّدة الأغراض من أجل المحاضرات والمؤتمرات والدّورات التّدريبيّة وورشات العمل والمعارض، وقسم خاص بالمكتبة الإلكترونية، وقاعة خاصّة لإعداد قواعد البيانات والفهرسة والتزويد والخدمات المكتبيّة، وأخيراً متحف لعرض مقتنيات المكتبة من المخطوطات والأدوات الفلكيّة والنّحاسيّات والفخاريّات واللّوحات القماشيّة الأثريّة والخشبيّات واللّقى الأثريّة التي وجدت في أثناء ترميم الجامع الكبير.[1]

تنوّعت الموضوعات التي احتوتها كتب المكتبة، ولم تقتصر فقط على الكتب التّراثيّة الدّينيّة، وإنّما ضمّت كتباً ومخطوطاتٍ عديدة في علم الفلك والطّبّ والعلوم اللغويّة والكتب التّاريخيّة والسجلّات الشّرعيّة، بالإضافة إلى الكتب والمخطوطات التّراثيّة الدّينيّة الإسلاميّة.[2]

وبعد افتتاح المكتبة وممارسة نشاطاتها، ومنها عقد شراكة مع مركز جمعة الماجد لحماية التّراث في إمارة الشّارقة، تبرّع العديد من الكتّاب والأفراد في مدينة حلب بمكتباتهم الشّخصيّة للمكتبة الوقفيّة تقديراً من أهالي المدينة ومثقّفيها لدور المكتبة في المدينة، ومن هؤلاء الأديب أحمد دوغان والشيخ معروف الدواليبي والدكتورة المهندسة نجوى عثمان والشيخ محمد جميل عقاد.[3]

في الثّاني من شهر أيّار عام 2013 ومع احتدام المعارك والمواجهات بين المعارضة المسلّحة وجيش النظام السّوريّ في مدينة حلب القديمة، تعرّضت المكتبة الوقفيّة وأجزاء من الجامع الأمويّ للقصف ما أدّى إلى اندلاع النيران وتدمير جزءٍ من الجامع، وامتدّت النيران لكي تصل إلى مقرّ المكتبة الوقفيّة.[4]

---

(1) نبذة عن المكتبة الوقفية بحلب

(2) يوسف، نضال. مخطوطات المكتبة الوقفية..قيمة علمية وتراثية. مدوّنة وطن. نشر بتاريخ 24-03-2011. متوفر للاطلاع على
https://www.esyria.sy/2011/03/%D9%85%D8%AE%D8%B7%D9%88%D8%B7%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%82%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D8%A-8%D8%AD%D9%84%D8%A8-%D9%82%D9%8A%D9%85%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB%D9%8A%D8%A9

(3) نقل مكتبة الأديب الراحل أحمد دوغان إلى المكتبة الوقفية في حلب - جريدة تحت المجهر من أمريكا

(4) عبد الرزاق، عدنان. المكتبة الوقفية في حلب، مخطوطات نادرة في مرمى الحرب. العربي الجديد. نشر =

تبادل النّظام مع المعارضة الاتّهامات بالوقوف وراء القصف والتدمير الذي لحق بالمكتبة، وتراكب العوامل المؤثّرة والظّروف الفوضويّة غالباً ما يجعل من الصّعب تحديد ما إذا كان التدمير غير مقصود أو متعمّد، لكنّ التدمير المنهجيّ يجب أن يُنظر إليه بوصفه متعمّداً ومنسّقاً على نحو نسبيّ.

فربّما أنّ الجنود السّوريين أو مقاتلي المعارضة الذين كانوا شاهدينَ على تدمير المكتبة الظّاهريّة لم يكونوا على معرفة بقيمة هذه المكتبة، وربّما الرّغبة في الانتصار أو القضاء على الآخرين، أو ربّما الانتقام أو الرّغبة في إرضاء القيادة هي التي أدّت إلى اتّخاذ مثل هذا القرار الرّهيب، لكن فعل هذا التدمير والقصف يأتي في سياق التدمير الممنهج التي اتخذته القوات السورية كاستراتيجية في قتالها ضدّ فصائل المعارضة السّوريّة المسلّحة بما فيها مجتمعاتها والبيئة الحاضنة لها والمباني والمدن التي يستخدمونها، نهج قائم على تدمير كلّ شيء في سبيل السيطرة والهيمنة وإلغاء مظاهر الحياة ضدّ مَن تجرّأ على معارضة النّظام، هذا النّهج العسكريّ والسّياسيّ تمثّل أيضاً بتدمير البنى الثّقافيّة والأماكن التّراثيّة في سوريا، ومن ضمنها المكتبات.

احترقت المكتبة، لكنّ النّيران لم تمتدّ إلى قاعة المحاضرات ومستودع المخطوطات والأدوات الفلكيّة وبعض الوثائق والسندات المكتوبة باللّغة العثمانيّة وقليل من اللّوحات القماشيّة الأثريّة، وأكلت النّيران العديد من المطبوعات والمجلّدات بما فيها المكتبات الخاصة للعلماء، إضافة لمخطوطات نادرة حتى الآن لم تقدّم أيّ جهة مرجعيّة للكميّات التي فقدت في حريق المكتبة الوقفيّة.[1]

كما للمكتبات قتلتها أيضاً فللمكتبات حُماتها؛ فبعد ثلاثة أيّام من حادثة الحريق نقلت مجموعة من متطوّعي وأعضاء «الجمعية السّوريّة للحفاظ على الآثار والتّراث»[2] وبالتّعاون مع بعض موظّفي المكتبة محتويات المكتبة الوقفية التي نجت من الحريق بالإضافة إلى منبر الجامع

= بتاريخ 03-07-2015. متوفر للاطلاع على
https://www.alaraby.co.uk/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%82%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%AD%D9%84%D8%A8-%D9%85%D8%AE%D8%B7%D9-%88%D8%B7%D8%A7%D8%AA-%D9%86%D8%A7%D8%AF%D8%B1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D9%85%D8%B1%D9%85%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A8-0

(1) المصدر السابق.

(2) الجمعية السورية لحفظ الآثار والتراث

الأمويّ الذي يعود إلى عدّة قرون إلى مكان آمن وتحديداً في قبو البنك الفرنسيّ السّعوديّ بيمو في منطقة الشيخ نجّار في حلب، والتي ما لبثت أن تحوّلت إلى منطقة غير آمنة لتقوم بعدها الجمعيّة بنقل المحتويات إلى مكانٍ آمنٍ (حسب وصف الجمعية) حتى يومنا هذا.[1]

لا تزال محتويات المكتبة التي نجت من الحريق مفقودةً، وليست معروفة على الأقل للعامّة والباحثين، لكن بالتأكيد أنّ محتويات المكتبة تنضمّ إلى العديد من مكوّنات التّراث السّوريّ التي فقدت في الحرب حتى الآن، ولا يوجد معلومات كافية عن مكانه الحالي، وإنّ خسارة المخطوطات والسجلّات التّاريخيّة والتّراث المكتوب هي خسارة لا تعوّض، وخسارة تتعدّى مدينة حلب وحتّى سوريا الحالية، وهي خسارة إنسانيّة بسبب فقدان وثائق تاريخيّة من الممكن لها إذا ما تمّت حمايتها وإتاحتها للبحث أن تغيّر من سياقات تاريخيّة أو تفسّر أحداثاً أخرى، وتلفت الانتباه إلى جوانب مختلفة لرؤية التاريخ.

وفي شهر أيار من عام 2023 أعلنت مديريّة الآثار والمتاحف في الحكومة السّوريّة عن بدء أعمال الترميم في المكتبة الوقفية كجزءٍ من مشروع إعادة التّأهيل لمدينة حلب القديمة من دون أن يتمّ الإشارة إلى محتويات المكتبة، وما مصير آلاف المخطوطات والكتب والمجلدات التي فقدتها المكتبة في الحرب.[2]

من خلال الاستعراض السّابق لتاريخ المكتبة الوقفيّة ومحتوياتها بإمكاننا أن نقول إنّ المكتبة الوقفية في حلب هي أبرز وأهمّ مكتبة فقدتها سوريا في الحرب، وإنّ محتويات هذه المكتبة هي تراث ليس خاصّاً بسوريا أو مدينة حلب فقط، وإنّما تراث للإنسانية جميعاً لما ضمّته من كتب ومخطوطات تراثيّة يعود بعضها لأكثر من ألف عام.

تبرز الحاجة إلى جهات مختصّة ومستقلّة تتبع للمجتمع المدني في سوريا بالتعاون مع

---

(1) عبد الرزاق، عدنان. المكتبة الوقفية في حلب، مخطوطات نادرة في مرمى الحرب. العربي الجديد. نشر بتاريخ 2015-07-03. متوفر للاطلاع على
https://www.alaraby.co.uk/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%82%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%AD%D9%84%D8%A8-%D9%85%D8%AE%D8%B7%D9-%88%D8%B7%D8%A7%D8%AA-%D9%86%D8%A7%D8%AF%D8%B1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D9%85%D8%B1%D9%85%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A8-0

(2) الغادري، معن. بدء إعادة الإعمار في المكتبة الوقفية. جريدة البعث. أيار 2023. تم الاطلاع على المقال في الرابط التالي بدء أعمال إعادة بناء المكتبة الوقفية في الجامع الأموي بحلب - جريدة البعث

الجهات الدّوليّة المختصّة مثل اليونسكو والاتّحاد الدّوليّ للمكتبات والمعاهد الدّوليّة من أجل إعداد دراسة مُحكمة تتضمّن توثيق الخسائر التي منيت بها المكتبة وباقي المكتبات الوقفيّة والتّراثيّة بشكلٍ خاصٍّ، وما إمكانية إعادة النسخ من المخطوطات والكتب التي فقدتها المكتبة لتعود المكتبة إلى دورها المهمّ في المدينة، وفي المجتمعات الّتي تنتمي لها.

ثالثاً- المراكز الثقافية، المباني للعسكر والكتب للحرق

مثلما رأينا في السّابق تباينت الأدوار التي لعبتها المراكز الثّقافيّة الرّسميّة قبل الحرب في سوريا، وكانت متعدّدة الاستخدام، وأحياناً اتّخذت بعض فروع الأمن مباني المراكز الثقافية مقرّاتٍ لها، مثل المركز الثقافي في رأس العين، حيث إنّ عناصر المخابرات الجويّة كانت تستخدم جزءاً من المركز مقرّاً لها، وكذلك الأمر في مراكز أخرى مثل عين العرب. وكان ينظر إلى تلك المراكز على أنّها مراكز السّلطة وحزب البعث العربي الاشتراكيّ، حيث إنّ أعضاء الحزب قد استخدموها لاجتماعاتهم وتيسير أمورهم وشؤونهم الحزبيّة. وتفاوتت أدوار المراكز الثقافيّة في أثناء الثّورة والصّراع المسلّح، وتخلّت عن دورها الثّقافيّ أحياناً بشكل كامل، وتحوّلت إلى مراكز للسّلطات المحليّة ومشافٍ ميدانيّة، ومراكز للإيواء، ومعتقلات وسجون ومقرّات عسكريّة واستخدمتها جميع الأطراف العسكريّة والأمنيّة والمدنيّة. ومنيت المراكز الثّقافيّة في سوريا نتيجة الصّراع والحرب بين الأطراف بخسائر فادحة سواء في البنية التّحتيّة للمراكز من مكتبات ومسارح وقاعات عرض.

في المناطق التي خرجت عن سيطرة النّظام السّوريّ تغيّر الدّور التي كانت تلعبه المراكز الثقافيّة، ونظراً لحجم المراكز وتجهيزاتها المتعددة -في بعض البلدات يكون المركز الثقافي هو البناء الحكومي الأكبر والأفضل تجهيزاً من بين جميع المباني الحكومية ومن بينها مبنى البلدية- في البداية استخدمته السلطات المحليّة في عقد اجتماعات المجالس المحليّة واجتماعات لجان الأهالي. ومع احتدام الصّراع وتراوح السّيطرة على البلدات والمدن السّوريّة بين المعارضة المسلّحة وقوّات النّظام والفصائل الجهاديّة التي ظهرت في الحرب السّوريّة مثل جبهة النّصرة، وتنظيم الدّولة الإسلاميّة تغيّر استخدام المراكز الثّقافيّة لتصبح إمّا مقرّات عسكريّة أو أماكن للإدارات المحليّة التي ظهرت في المناطق الخارجة عن سيطرة النظام.

ومع تحوّل الأرض السّوريّة لساحة معارك مفتوحة، انتهكت جميع الأطراف العسكريّة ومنها

الحكومة السّوريّة الموقّعة على اتفاقيّات ومعاهدات دوليّة حماية الأماكن الثّقافيّة، واستخدمت جميع الأطراف العسكريّة والأمنيّة المراكز الثقافية مقرّات عسكريّة تحوي سجوناً ومعتقلاتٍ غير قانونيّة مورست فيها أبشع طرائق التّعذيب. ونتيجة لذلك كانت تلك المراكز الثّقافيّة عرضةً للقصف، والحرق، والتّدمير، والسّرقة.

في محافظة دير الزّور التي بلغ فيها عدد المراكز الثقافيّة قبل الثورة عام 2011 بنحو 40 مركزاً ثقافيّاً موزّعة في كافّة المحافظة، حسب مدير الثقافة في مدينة دير الزور: تم تدمير سبعة وعشرين مركزاً- بشكل كامل - من أصل أربعين مركزاً كانت تعمل في المحافظة - الباقي تعرّض لدمار جزئيٍّ أو سرقة محتوياته.[1]

اشتركت جميع تلك المراكز بالمصير المأساوي ذاته، وتحوّلت من مراكز ثقافية أولاً، ثم إلى مراكز لاجتماعات حزب البعث العربي الاشتراكي والميليشيات التابعة له، ومن ثمّ سيطرت عليها المعارضة المسلّحة، وحوّلتها إلى مقرّات للمجالس المحليّة، وبعدها خضعت المنطقة لسيطرة داعش الذي حوّلها إلى أماكن لفرض سلطته وأيدولوجيته، وسرق محتويات مكتباتها وحرقها، ومن ثمّ تمّ تدميرها بقصف من قبل الجيوش التي شاركت في قتال داعش مثل الجيش الأمريكيّ والرّوسيّ والسّوريّ والتّحالف الدّوليّ كلّ مراكز المحافظة تمّ حرقها وتدميرها إمّا جزئيّاً أو بالكامل.

أكبر تلك المراكز كان المركز الثّقافيّ العربيّ في مدينة دير الزّور، فحرقت مكتبته بالكامل على يد تنظيم داعش حيث نفّذ حملة «تطهير» للمكتبات العامة والتّجاريّة والشّخصيّة في المناطق التي سيطر عليها بشكل عام، ضمّت مكتبة المركز الثّقافيّ العربيّ نحو 80 ألف عنوان حسب مدير الثقافة في المحافظة، وتكوّنت مكتبة المركز من آلاف الكتب التي تبرع بها أصحابها من مكتباتهم الشخصية طوال السنوات التي سبقت قدوم داعش.[2]

يُقدّر مدير الثقافة في محافظة دير الزور إجمالي الكتب التي أحرقت على يد العسكر،

---

(1) حميدي، وائل. المراكز الثقافية دمرت والمسارح حرقت. جريدة البعث.15 أيلول، 2021 . الاطلاع على الرابط التالي
المراكز الثقافية أحرقت والمسارح دمّرت وأمهات الكتب النادرة والمخطوطات آلت إلى رماد مديرية ثقافة دير الزور تنهض من جديد رغم حقد الإرهاب والظلامية - جريدة البعث

(2) «مكتبة المركز الثقافي».. ملتقى مثقفي الدير ونافذتهم 2012/01 › eSyriahttps://www.esyria.sy

جميع العسكر والمقاتلين بدون استثناء، (حصّة الأسد كانت لتنظيم داعش) نحو ربع مليون كتاب.[1]

أحرقت تلك المكتبات لأسباب قمعيّة ورقابيّة وبعضها أحرق نتيجة القصف والمعارك، وقسم كبير أيضاً تمّ استخدامه للتدفئة في الحواجز التي قطعت أوصال المنطقة.

في مدينة معرّة النعمان في محافظة إدلب والتي كانت من أوائل المدن التي حظيت بمركز ثقافيّ خاص بها منذ عام 1939 والّذي يعتبر واحداً من أقدم المراكز الثقافية في سوريا، عرف سابقاً بدار الثقافة وفي عام 1960 زاره الكاتب المصري طه حسين في زمن الوحدة العربيّة بين مصر وسوريا ونتيجة اقتراح طه حسين توسعة المكان أصبح يضمّ متحفاً مصغّراً يضمّ بعض الآثار القديمة، وبعض المخطوطات الأثريّة وتماثيل لشاعر المعرّة الأشهر أبي العلاء المعريّ، بالإضافة إلى مكتبة بلغ عدد كتبها نحو 12 ألف كتاب وحتى بعد افتتاح مركز ثقافيّ جديد في المدينة عام 2008 بقي المركز الثقافي القديم يمارس نشاطاته ويزوره العديد من خارج وداخل المدينة.[2]

شهد المركز حوادث مأساويّة منذ بداية الصّراع في سوريا، في بداية عام 2012 تحوّل المركز إلى مقرٍّ للأمن العسكريّ التابع للنظام السوري واستخدم من قبل عناصر الأمن كمركز للتحقيق والاعتقال.[3]

وفي اليوم الثامن من شهر تشرين الأوّل من عام 2012 ارتكبت عناصر الأمن العسكريّ التابعة للجيش السّوريّ الحكومي مجزرة في داخل المركز الثقافي، وتم تصفية جميع السجناء والمعتقلين في المركز، ليتحوّل بعدها المركز إلى ساحة معركة بين قوات النظام وبين قوات المعارضة المحليّة لم تنته إلّا بتدمير المركز الثّقافيّ ومحتوياته بشكل كامل.[4]

---

(1) حميدي، وائل. المراكز الثقافية دمرت والمسارح حرقت. جريدة البعث.15 أيلول، 2021. الاطلاع على الرابط التالي
المراكز الثقافية أحرقت والمسارح دمّرت وأمهات الكتب النادرة والمخطوطات آلت إلى رماد مديرية ثقافة دير الزور تنهض من جديد رغم حقد الإرهاب والظلامية - جريدة البعث

(2) الجندي، محمد سليم.. تاريخ معرة النعمان. تحقيق عمر كحالة. الطبعة الثانية. 1994، سوريا: وزارة الثقافة السورية. ص93-369

(3) جلعاد. حسين. ناج من المجزرة. موقع الجزيرة. نشر بتاريخ 03-12-2012. متوفر للاطلاع على
https://www.aljazeera.net/news/2012/12/3/%D9%86%D8%A7%D8%AC-%D9%85%D9%86-%D9%85%D8%AC%D8%B2%D8%B1%D8%A9-%D8%A8%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A7-%D9%8A%D8%B9%D8%B1%D9%81-%D9%88%D8%AC%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%84%D8%A7%D8%AF

(4) المصدر السابق نفسه.

لم تتوقف مأساة المركز عند هذا الحدّ؛ ففي أواخر شهر شباط من العام 2013 سيطرت جبهة النصرة وحلفاؤها من المعارضة والفصائل الإسلامية على مدينة معرّة النعمان ونتيجة توجّهاتهم السلفيّة قامت عناصر مسلّحة يعتقد أنّهم من جبهة النصرة بقطع رأس تمثال أبي العلاء المعريّ وتحطيمه بالكامل والإجهاز على ما تبقّى في المركز من كتبٍ وآثارٍ وتراثٍ خاصّ بالمدينة وسكّانها.[1]

وبالرغم من كلّ الكوارث التي لحقت بالمركز نجح عدد من متطوّعي المدينة في إنقاذ عدد كبير من الكتب والمجلّدات من المركز وبلغت أعداد الكتب التي أنقذت نحو 14 ألف مجلد تم استخدامها لاحقاً في افتتاح مكتبة في مدينة المعرة.[2]

في محافظة ريف دمشق بلغ عدد المراكز الثقافية في عام 2010 مئة واثنين وثلاثين مركزاً وخلال الحرب والصراع المسلّح تمّ تدمير سبعين مركزاً في المحافظة،[3] في مدينة دوما في ريف دمشق تأسّس المركز الثقافي في المدينة في عام 1967، واستمرّ المركز في التوسّع ليطلق عليه بعد عام 2000 قصر الثقافة في دوما، وحظي المركز بمسرح يتّسع لنحو 2000 شخص بالإضافة إلى مكتبة عامّة تضمّ نحو 25 ألف كتاب للبالغين و8 آلاف كتاب في مكتبة الطفولة، كما أنّ المركز كان يضمّ مستودع مديريّة الثقافة في محافظة ريف دمشق والذي كان يوفّر الكتب لنحو 130 مركزاً ثقافيّاً ومكتبة في ريف دمشق، ولا يوجد إحصاء أو أرقام رسميّة تمكّننا من معرفة الكميّة الفعليّة أو عدد الكتب التي تدمّرت وحرقت في المركز الثقافيّ أو في مستودع مديريّة الثقافة.

وإنّ السّؤال عن دور المراكز الثّقافيّة وفعاليّتها وتأثيرها في المجتمعات ولعبها أدواراً تضعها كواحدة من أدوات النّظام السّياسيّ النّاعمة في سوريا، وخصوصاً قبل الثّورة السّوريّة هو سؤال مشروع، ولكن لا نستطيع الإنكار أنّ هذه المراكز بعضها وُجِد لفترات طويلة قبل وجود نظام

---

(1) الجندي، تهامة. المعري يبكي أهله الطيبين. موقع المدن. نشر بتاريخ الجمعة 27-12-2019. متوفر للاطلاع على
https://www.almodon.com/culture/2019/12/27/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%8A-%D9%8A%D8%A8%D9%83%D9%8A-%D8%A3%D9%87%D9%84%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%A8%D9%8A%D9%86

(2) https://www.facebook.com/watch/?v=264819747532823

(3) سلوم، بدري رنا. المراكز الثقافية في الريف..عدد كبير لكن. جريدة الثورة الرسمية. نشر بتاريخ 09-05-2019. متوفر للاطلاع على https://thawra.sy/?p=165312

البعث، ولعبت أدواراً مهمّة محليّة وفي مجتمعاتها، ولا بدّ من التّفكير على الأقلّ لوضع خطّة تعويض الفراغ الذي أحدثه دمار تلك المراكز وخصوصاً في المناطق الرّيفيّة والهامشيّة في سوريا.

رابعاً- المكتبات التّجاريّة انهيار كامل للقطاع

تعدّدت أسباب تراجع قطاع المكتبات التّجاريّة وتدهورها في سوريا، ومثل ما أشرنا في الفصل الأوّل بدأت المكتبات التّجاريّة بالتراجع منذ بداية العقد الأوّل من القرن الواحد والعشرين، وأغلقت عدّة مكتبات بسبب ارتفاع التّكاليف مثل الطّباعة والورق، وارتفاع تكاليف الإيجارات، وانتشار ظاهرة الكتب الإلكترونيّة المقرصنة والكتب الورقيّة المزوّرة، واشتداد الرّقابة على المكتبات، وتضييق السّلطات الرّقابيّة بشكل عام على المكتبات والكتب، وغياب الدّعم الحكوميّ للمكتبات والكتب بشكلٍ عام.

بالعموم ومع انهيار الليرة السورية والتضخم الاقتصادي في سوريا وازدياد الرّقابة السياسيّة والاجتماعيّة، انخفضت المطبوعات المستوردة من نحو 800 مطبوعة أجنبية كانت تدخل كل يوم إلى سوريا في عام 2010 إلى نحو ثماني مطبوعات أجنبية في عام 2022،[1] هذا الأمر أدّى بالمكتبات إلى الاعتماد فقط على الكتب المطبوعة والمنشورة في سوريا وعلى الكتب المستعملة أو شراء مستودعات بعض المكتبات عند إغلاقها.

ومع بداية سنوات الحرب والصراع بدأت المكتبات تختفي من معظم الحياة الثقافية في المدن السورية بشكل تدريجيّ، وخسرت المدن السّوريّة العديد من المكتبات التي لعبت دوراً في الحياة الثقافية لأكثر من عقود.

في مدينة دمشق أغلقت عدة مكتبات عريقة مثل مكتبة نوبل التي عملت لنحو خمسة عقود قبل أن تغلق أبوابها للأبد في عام 2018،[2] وأغلقت مكتبة النّهضة العربيّة التي تأسّست

---

(1) مكتبات ودور نشر عريقة في دمشق تكافح حتى الرمق الأخير. يورو نيوز، نشر بتاريخ 27-10-2021 متوفر للاطلاع على
https://arabic.euronews.com/2021/10/27/publishing-houses-struggle-doors-open-forced-close-damascus-syria-culture

(2) مختار، سامر، الحزن على إغلاق مكتبة في دمشق: مقاومة القبح. موقع درج.2021 نشر بتاريخ 28-09-2021. متوفر للاطلاع على
https://daraj.media/%d8%a7%d9%84%d8%ad%d8%b2%d9%86-%d8%b9%d9%84%d9%89-%d8%a5%d8%ba%d9%84%d8%a7%d9%82-%d9%85%d9%83%d8%aa%d8%a8%d8%a9-%d9%81%d9%8a-%d8%af%d9%85%d8%b4%d9%82-%d9%85%d9%82%d8%a7%d9%88%d9%85%d8%a9-%d8%a7%d9%84/

عام 1939 والتي تحوّلت إلى محلّ لبيع الأحذية.[1] سبقتها في ذلك مكتبة دار المعرفة التي تديرها وتملكها عائلة النّوري التي تعدّ واحدة من أقدم العائلات التي عملت في مجال المكتبات وبيع الكتب. أمّا مكتبة الذّهبي في الشعلان والتي تعود إلى العام 1950 أغلقت أبوابها وتحوّل مكانها إلى محلّ لبيع الفلافل.[2]

بالانتقال بعيداً عن العاصمة تعاني المدن السّوريّة من نقص شديد في المكتبات التّجاريّة، فمثلاً مدينة حماة والبالغ عدد سكانها نحو المليون نسمة، توجد فقط أربع مكتبات صغيرة في المدينة، وهي المكتبة الحديثة ومكتبة الجاجة، ومكتبة نبض الروايات، وأخيراً مكتبة النور.[3]

لا تختلف الحال في مدينة طرطوس، وبالرغم من أنّها بقيت بعيدة نسبياً عن الحرب والقصف والتّدمير إلّا أنّ المكتبات العاملة فيها بلغت أربع مكتبات (في عام 2022 إلى الآن أغلقت واحدة، وبقيت ثلاث، هي مكتبة دار، مكتبة مريم، ومكتبة دار أسامة، وهوامش وسوريّتي، وكلّها مكتبات صغيرة لا تتعدّى عناوينها بضع مئات فقط.[4]

أمّا في دير الزور والتي خرجت بالكامل من سيطرة داعش في عام 2018 فتنعدم فيها المكتبات التّجاريّة بشكل كامل، مدينة يصل عدد سكانها إلى نحو نصف مليون نسمة لا يوجد فيها مكتبة واحدة تجاريّة.[5]

---

(1) إغلاق أقدم مكتبات اللاذقية بعد 80 عاماً من خدمة الثقافة. تلفزيون سوريا. نشر بتاريخ 26-12-2022. متوفر للاطلاع على
https://www.syria.tv/%D8%A5%D8%BA%D9%84%D8%A7%D9%82-%D8%A3%D9%82%D8%AF%D9%85-%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A7%D8%B0%D9%82%D9%8A%D8%A9-%D8%A8%D8%B9%D8%AF-80-%D8%B9%D8%A7%D9%85%D8%A7%D9%8B-%D9%81%D9%8A-%D8%AE%D8%AF%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9

(2) مكتبات ودور نشر عريقة في دمشق تكافح حتى الرمق الأخير. يورو نيوز، نشر بتاريخ 27-10-2021 متوفر للاطلاع على
https://arabic.euronews.com/2021/10/27/publishing-houses-struggle-doors-open-forced-close-damascus-syria-culture

(3) محمود، سوزان. واقع النشر والمكتبات في المدن السورية بعد عشر سنوات من الحرب. موقع جدلية. نشر بتاريخ 06-02-2022 متوفر للاطلاع على https://www.jadaliyya.com/Details

(4) المحمود، سوزان. واقع النشر والمكتبات في المدن السورية بعد عشر سنوات من الحرب. موقع جدلية. نشر بتاريخ 06-02-2022 متوفر للاطلاع على https://www.jadaliyya.com/Details

(5) المحمود، سوزان. واقع النشر والمكتبات في المدن السورية بعد عشر سنوات من الحرب. موقع جدلية. نشر بتاريخ 06-02-2022 متوفر للاطلاع على https://www.jadaliyya.com/Details/43844

في المقابل ومع ارتفاع أسعار الكتب مقارنة بمتوسط الدخل للفرد السوري (يبلغ سعر الكتاب المستورد المترجم بعدد صفحات تقريبيّ 200 صفحة بين 4 - 8 دولار، بينما يبلغ الحدّ الأدنى للأجور في سوريا 21 دولاراً في عام 2024)[1] وقلّة الكتب المستوردة من الخارج وإغلاق المكتبات التّجاريّة ازداد انتشار مكتبات الشارع (بسطات الكتب) في دمشق كافّة وحلب، وأصبح الاعتماد على الكتب المستعملة أكبر. وتعتمد مكتبات الشّارع على شراء الكتب المستعملة من أصحاب المكتبات الشخصيّة سواء بشكلٍ مباشر من ملّاك تلك الكتب أو من الأشخاص الذين استولوا عليها.[2] ولم تقتصر فقط تلك المكتبات أو كما يُطلق عليهم سماسرة الكتب على منافذ البيع الفيزيائيّة، وإنّما ظهرت العديد من الصفحات على وسائل التواصل الاجتماعي لبيع الكتب المستعملة، وأحياناً النادرة بأسعار تعتبر رخيصةً، خصوصاً أنّها تعرض كتباً قيّمة ذات نسخ مفقودة أو طبعات محدودة وأولى.

بالإضافة إلى مكتبة الشّارع اعتمد القرّاء في سوريا على الكتب المقرصنة والتي يتمّ تصويرها إلكترونيّاً وترفع على المواقع الإلكترونيّة من دون صاحب الحقوق سواء كان المؤلّف أو دار النّشر أو المترجم، فأدّى ذلك إلى كارثة حقيقيّة في قطّاع النشر والكتب والمكتبات والمؤلّف والمترجم وكلّ من له علاقة بالكتاب كمنتجٍ ثقافيٍّ، ذلك بسبب الخسائر الماديّة وضياع العائد الماليّ لصناعة الكتب.

لم تقدّم السّلطات السّوريّة أيّ دعم للمكتبات التّجاريّة وتركت أصحابها وحيدين في مواجهة الظروف التي رافقت الصّراع في سوريا، وبالعكس تمّ تضييق الخناق على المكتبات التّجاريّة بشكلٍ أكبر، ففي مقابلة أجراها الباحث مع صاحب إحدى المكتبات الكبيرة في مدينة دمشق والّذي رفض ذكر اسمه لأسباب أمنية.[3] ذكر أنّه ومنذ عام 2012 ازدادت المداهمات وزيارات التفتيش للمكتبات التّجاريّة من قبل رجال الأمن السّوريّين في جميع المحافظات السّوريّة، حيث إنّ زيارة شهريّة على الأقلّ كانت تهدف إلى التفتيش عن أيّ كتاب من الممكن له أن يعارض أو

---

(1) رغم زيادتها بنسبة 05%.. نيران الغلاء تلتهم رواتب السوريين | اقتصاد | الجزيرة نت

(2) عبود، عصام. بسطات الكتب في دمشق. جريدة البعث. نشر بتاريخ 13-01-2021. متوفر للاطلاع على بسطات الكتب في دمشق: الشارع يرغب بالأسواق الورقية البسيطة.. ربما لأنها تشبه بساطته!! - جريدة البعث

(3) مقابلة أجراها الباحث مع مالك أحد المكتبات الكبيرة في دمشق، المقابلة جرت في تاريخ 08-10-2024

يذكر مواضيع سياسيّة أو اجتماعيّة أو دينيّة، وفي الكثير من الحالات تمّت مصادرة كتب ليست معروفة على أنّها ممنوعة، وإنّما كانت تتبع لمزاجيّة الضابط وعناصر الأمن، ولكن بالعموم كانت الكتب الدينية والسياسية هي الكتب الأكثر مطاردة من قبل رجال الأمن.

في عام 2018 أعلنت وزارة الأوقاف السّوريّة عن تنفيذ حملات لمصادرة الكتب التي وصفتها بالوهابيّة حسب بيانها الصادر عام 2012.[1] وأعلنت الوزارة في تصريحها في عام 2018 خلوّ مدينة دمشق وريفها من الكتب الممنوعة بعد حملة طالت المكتبات التّجاريّة، ومكتبات المساجد والمكتبات الشخصية وانتهت إلى حرق أعداد كبيرة من الكتب.[2]

إنّ السّياسات التي اتّبعتها السّلطات السّوريّة مع المكتبات في مناطق سيطرتها في أثناء الحرب تظهر تصاعداً في عمليّات التحكّم ومنع المعرفة والتشدّد في مراقبة المكتبات بكافة أنواعها، وتأتي هذه السّياسات تكريساً لعلاقة الأنظمة الشموليّة مع المكتبات.

وإنّ احتمالية انقراض المكتبات التجارية في عدد من المدن السّوريّة هي احتمالات مرتفعة، ما معنى أن تصبح المدن السورية خالية من المكتبات بكافة أنواعها؟ واقع المكتبات التجارية في سوريا هو تكريس أكبر للجهل أو التجهيل الذي تمارسه السلطات القمعيّة ضدّ المعرفة ومصادرها وخصوصاً تلك المعرفة التي تتعارض مع أيديولوجيّتها ومع الأفكار التي تتبنّاها، وبالتالي تصبح المكتبة بالنسبة للسلطة عبارة عن تهديد مباشر للأفكار التي تسوّق وتدعو لها السّلطات السّياسيّة في الأنظمة الاستبداديّة في أثناء أوقات الحروب والصّراعات وخارجها.

---

(1) وزارة الأوقاف تحرق كتب ابن تيمية وابن عبد الوهاب. موقع قناة العالم. نشر بتاريخ 01-07-2018 متوفر على للاطلاع
https://www.alalam.ir/news/3698806/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%82%D8%A7%D9%81-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D8%AD%D8%B1%D9%82-%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D8%A8%D9%86-%D8%AA%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D8%A8%D9%86-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%87%D8%A7%D8%A8

(2) ماردیني، ورد، وزارة الأوقاف تحرق كتباً في الغوطة الشرقية. موقع الحل السوري. نشر بتاريخ 08-07-2018 متوفر للاطلاع
https://7al.net/2018/08/03/%D9%88%D8%B2%D8%A7%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%82%D8%A7%D9%81-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%B9%D8%A9-%D9%84%D9%84%-D9%86%D8%B8%D8%A7%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D8%B1%D9%82-%D9%83%D8%AA%D8%A8/ward-m/news/

الفصل الثالث
تجسّدات المكتبة في الحرب

استعرضنا في الفصل السّابق الظروف التي رافقت المكتبات في سوريا في أثناء الحرب أملاً بالوصول إلى تقدير بسيط وأوّليٍّ عن حجم الضّرر والفقدان الذي لحق بالقطاع المكتبيّ، إلّا أنّه وفي المقابل -كما سوف نتعرف في هذا الفصل- فرضت الحرب والظروف المرافقة لها واقعاً جديداً على المكتبات وأصحابها الذين بدورهم بدأوا بالتأقلم مع ظروف الحرب والاستجابة لها، فظهرت نتيجة لذلك أشكالٌ جديدة للمكتبات لم تكن موجودة بشكل ملحوظ قبل الحرب.

تنقّلت المكتبات وهاجرت مع أصحابها إلى أماكن وبلدان وجهات جغرافية في العالم كله، ووجد أصحابها أنفسهم تحت ثقل الأقدار واختيارات الحياة التي فرضت على بعضهم الخروج خفية في الليل لدفن بعض الكتب في الأرض بعيداً عن عيون الرقابة والرّقيب، ومنهم من دفنها أملاً بأن يعود يوماً ما إلى مكانه الذي فرضت عليهم الظروف والأوضاع أن يتركوه، منهم من بدأ بتأسيس المكتبات في أصعب الظروف وتحت الحصار والقصف اليوميّ المتواصل، ومنهم من اختار أن تكون المكتبة جزءاً من مفاوضات التّهجير القسريّ الذي فرضته قوات الجيش السوريّ على المدن والبلدات المعارضة.

آخرون اختاروا المكتبة بأن تمثّل جزءاً كبيراً من هوّيتهم التي حرصوا على نقلها معهم في رحلتهم البعيدة عن المدينة والبلد الذي ولدوا وتربوا فيه، في المنافي التي ربّما ستكون أوطاناً جديدة بمساعدة صغيرة من المكتبة والكتب.

أوّلاً- المكتبة تحت الحصار: المكتبة المقاومة

شهدت مناطق ومدن عديدة من سوريا فترات طويلة عاش السكان فيها ظروفاً صعبة وقاسية، وتكاد تكون في بعض الأحيان مستحيلة العيش، ففرض عليهم ولفترات طويلة حصار كامل أو جزئيّ والذي اتبعته القوات المتقاتلة - اليد العليا كانت لقوات النظام -كاستراتيجية عسكريّة لإخضاع الآخرين وتحقيق مكاسب عسكريّة وسياسيّة واقتصاديّة.

وفرض الحصار على التنقّل والحركة وقطعت الخدمات من كهرباء ومياه واتصالات وبعدها تمّ قطع الإمدادات الأساسيّة فأصبحت موادّ مثل الطحين والوقود تستخدم لأغراض تفاوضيّة وسياسيّة.

نتيجة لذلك تغيرت ظروف المعيشة في تلك المناطق، وقلّت الموارد الغذائيّة وانتشر الجوع والحاجة بسرعة وانعدمت الخدمات المدنيّة في بعض المناطق، ورويداً رويداً اختفت غالبيّة معالم الحياة المدَنيّة في تلك المناطق، فتغيّرت أولويات السكّان وأصبح تأمين اليوميّ والأساسي رفاهيّةً في بعض الأحيان.[1]

كانت مدينة داريا التي تقع بالجهة الجنوبيّة من مدينة دمشق واحدة من أكثر المدن-الضحية- التي عانى سكانها الكثير نتيجة حصار طويل فرضته عليها قوات الجيش السوري وحلفاؤه، وفي بعض الأحيان لم يجد سكانها ما يأكلونه في موائدهم وانعزلت بشكلٍ كاملٍ عن محيطها وبقي فيها بضعة آلاف من المدنيين ومئات من المقاتلين من أبناء المدينة، وحدها صدفة غير متوقعة أو لقاء عابر وإرادة متواصلة تجعل من فكرة تأسيس مكتبة تحت الحصار قابلة للتحقيق، وهذا تماماً ما حدث في مدينة داريا.[2]

تعدّ مكتبة داريا من أشهر المكتبات التي ظهرت في الحرب السّوريّة، كانت هي ومؤسّسوها موضوع كتابينِ الأوّل باللّغة الفرنسيّة تأليف الصحفيّة والكاتبة الفرنسيّة دلفين مينوي والتي ألحقت كتابها «منقذو الكتب - مكتبة سريّة في سوريا» ألحقته بفيلم تسجيليٍّ عن الموضوع

---

(1) حصار داريا السورية..<<الخضوع أو التجويع >>. جريدة الشرق الأوسط. نشر بتاريخ 23-05-2016 متوفر للاطلاع على
https://aawsat.com/home/article/647241/%D8%AD%D8%B5%D8%A7%D8%B1-%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%C2%AB%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B6%-D9%88%D8%B9-%D8%A3%D9%88-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D9%88%D9%8A%D8%B9%C2%BB

(2) مينوي. دلفين. جامعو الكتب في داريا. الطبعة الأولى. بريطانيا. بيكارد. 2020. ص 20

ذاته حمل عنوان «داريا، مكتبة تحت القصف» أمّا الكتاب الثاني فقد صدر في اللّغة الإنجليزية للصحفيّ البريطاني (مايك تومسون) وحمل عنوان (مكتبة سوريا السريّة: القراءة والخلاص في مدينة تحت الحصار) في عام 2019،[1] بالإضافة إلى العديد من التقارير والمقالات الصحفيّة التي تناولت مكتبة داريا.[2]

في مقابلة لأحد أعضاء مكتبة داريا المحاصرة مع تلفزيون بي بي سي في عام 2016 يقول السيد عبد الباسط الأحمر: «هذه المكتبة ردّت لي روحي بشكل أو بآخر، وأرى أنّ حاجة الرّوح للكتب كحاجة الجسم للطعام».[3]

ارتبط تأسيس المكتبة مع لحظة وعي إذا ما كان بإمكاننا أن نطلق عليها ذلك يقول أحمد المعضماني صاحب فكرة تأسيس المكتبة في مقابلة له مع الصحفية الفرنسية دلفين مينوي.[4]

الحادثة الأولى، أو لحظة الوعي حدثت مع مؤسس المكتبة «أحمد المعضماني» في عام 2013، وقتها كان يصوّر بكاميرته فيديوهات وصور للقصف الذي قام به الجيش السوري الحكومي على بلدته المحاصرة داريا، وفي أثناء تغطيته للقصف تعرّض هو والمنزل الذي كان به إلى قصف شديد، وجد أحمد نفسه بعدها بين دمار المنزل وبقربه كتاب باللغة الإنكليزية التي لا يتقنها بشكل جيد، لكنّه استطاع قراءة العنوان «الكتاب الوعي الذاتي» وكأنّ هذا العنوان حملَ سراً لأحمد؛ حيث قرّر بعدها أن يعمل على جمع الكتب وإنقاذها بين الدمار والأنقاض، وتأسيس مكتبة بتلك الكتب سمَّاها بمكتبة داريا الوطنيّة، ولاحقاً بمكتبة داريا السّريّة.[5]

---

(1) القراءة والبحث عن كتب تحت الأنقاض. كيف وجد الثوّار الأمل في سوريا. موقع الجزيرة. نشر في تاريخ 20-03-2021. متوفر للاطلاع على
https://www.aljazeera.net/culture/2021/3/20/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D8%B9%D9%86-%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B6-%D9%83%D9%8A%D9%81

(2) القراءة والبحث عن كتب تحت الأنقاض. كيف وجد الثوار الأمل في سوريا. موقع الجزيرة. نشر في تاريخ 20-03-2021. متوفر للاطلاع على
https://www.aljazeera.net/culture/2021/3/20/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D8%B9%D9%86-%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B6-%D9%83%D9%8A%D9%81

(3) مينوي. دلفين. جامعو الكتب في داريا. الطبعة الأولى. بريطانيا. بيكارد. 2020. ص 50

(4) مينوي. دلفين. البحث عن الكتب في الأنقاض.جريدة الجارديان نشر بتاريخ 16-03-2021. متوفر للاطلاع على https://www.theguardian.com/news/2021/mar/16/words-have-the-power-to-heal-syrias-rebel-librarians

(5) مينوي. دلفين. جامعو الكتب في داريا.الطبعة الأولى. بريطانيا. بيكارد. 2020.

«كيف نستطيع أن ننقذ الكتب ونحن عاجزون عن إنقاذ البشر؟ الكتب بكل مكان في المدارس في البيوت وفي المساجد».[1]

حسب مقالة الصحفية الفرنسية دولفين تابع أحمد المعضماني عملية تجميع الكتب وإنقاذها وانضمّ إليه فريق من المتطوعين الشباب حتى بلغ عددهم في نهاية عام 2016 نحو أربعين متطوّعاً. من خلال معرفته للمدينة ومبانيها المهدمة وبعد عملية بحث واسعة وجد أحمد وأصدقاؤه المكان المناسب لوضع تلك الكتب على شكل مكتبة، بعيدة عن أعين القناصين وقريبة من خطوط المواجهة، المكان المناسب لتخزين المكتبة وإنشائها، قبو مهجور يعود لأحد المباني الكبيرة في المدينة، كان المبنى مدمّراً بالكامل، أمّا في الأسفل هناك مساحة كبيرة لقبو ضمّ فيه قبل رحيل أحمد عند المدينة في عام 2017 نحو 14 ألف كتاب مفهرس.[2]

ومثل سكان داريا لم يمنع الحصار الذي فرضته قوات النظام على بلدة يلدا في جنوب مدينة دمشق سكّانها من إنشاء مكتبة عامة، وذلك في شهر كانون الأوّل من عام 2017.

المكتبة كانت الأولى التي حظيت بها البلدة وحملت المكتبة اسم المكتبة الدّمشقيّة العموميّة، وضمّت بين رفوفها نحو خمسة آلاف عنوان تم تجميعها من أنقاض البيوت المدمّرة ومن بقايا مكتبات المراكز الثقافيّة والمكتبات التّجاريّة والتبرّع من عدّة أفراد في المنطقة. ما لبثت أن توسّعت لتصل إلى نحو تسعة آلاف عنوان.[3]

حسب الأشخاص المسؤولين عن المكتبة بلغ عدد قرّاء المكتبة بعد افتتاحها بقرابة أربعة شهور، نحو 2000 زائر وجدوا في القراءة وفي المكتبة ملاذاً آمناً وبعيداً عن تفاصيل الحياة اليوميّة تحت الحصار.[4]

استمرّ عمل المكتبة بعد افتتاحها وتوسّعت نشاطات المكتبة لتصبحَ مركزاً ثقافيّاً يقوم بعدّة

---

(1) مينوي. دلفين. البحث عن الكتب في الأنقاض. جريدة الجارديان نشر بتاريخ 16-03-2021. متوفر للاطلاع على https://www.theguardian.com/news/2021/mar/16/words-have-the-power-to-heal-syrias-rebel-librarians

(2) مينوي. دلفين. البحث عن الكتب في الأنقاض. الجارديان.2021. للاطلاع على المقال في الرابط التالي Hunting for books in the ruins: how Syria's rebel librarians found hope

(3) محمد، ريان. أول مكتبة عامة في جنوب دمشق. موقع العربي الجديد. نشر بتاريخ 22-05-2018 متوفر للاطلاع على أول مكتبة عامة في جنوب دمشق المحاصر

(4) كساح، محمد. نخب من جنوب دمشق يدشنون واقعاً ثقافياً جديداً. موقعين المدينة. نشر بتاريخ 09-10-2018. متوفر للاطلاع على نُخب من جنوب العاصمة يدشنون واقعاً ثقافياً جديداً عبر (المكتبة الدمشقية)

مبادرات ونشاطات ثقافية ونوادي قراءة وورشات عمل تقدّم خدماتها لأهالي المنطقة، لم يخطر على بال مؤسسي المكتبة أنّ مصيرهم سوف يشابه مصير مكتبتهم بعد أقلّ من سنة من افتتاح المكتبة.

اختبر سكّان تلك المناطق الحصار ونقص المواد الرئيسيّة من غذاء ووقود وماء تحت نيران القصف الروتيني والمواجهات اليوميّة على خطوط الجبهات، إلّا أنّ كلّ ذلك لم يمنع سكّان تلك المناطق ومناطق غيرها كثيرة من التوجّه نحو الكتاب والمكتبة. في مقابلة صحفيّة يعبّر مدير المكتبة الدّمشقيّة عن الدّهشة التي رافقت افتتاح المكتبة «للرغبة الكامنة لدى المجتمع بالتوجّه للكتاب والقراءة، الشّيء الذي يجعلنا نتمنى ملء هذا الفراغ العلمي الموجود».[1]

للأسف لم تكن نهاية المكتبة في داريا أو في جنوب دمشق متناسبة مع تلك الرغبة الحقيقيّة بالمعرفة، وإنّما أتت مشابهةً للعديد من المكتبات في سوريا، فبعد مفاوضات طويلة واشتداد الحصار والقصف تم تهجير سكان تلك المناطق إلى الشمال.

في مكتبة جنوب دمشق لم يستطع المشرفون عليها ترك الكتب وراءهم عندما اضطروا إلى الخروج من بلداتهم، وإنّما دخلت المكتبة كأجندة في التفاوض بين لجنة التفاوض من جنوب دمشق مع قوات الجيش السوري حيث طالبَ المشرفون على المكتبة بالسّماح لهم بنقل المكتبة ومحتوياتها معهم إلى الشّمال السّوريّ، تعثّرت المفاوضات بسبب ذلك وفي اليوم المحدّد للخروج عمد المشرفون على المكتبة إلى وضع الكتب في صناديق كرتونية في الباصات المعدّة للهجرة وعند الحاجز تمّ إيقاف الباصات بسبب الكتب؛ حيث رفض ضباط الجيش السوري المرور لقافلة التهجير إلّا في حال أُعيدت الكتب إلى البلدة، استمرّت المفاوضات لنحو ثلاثة أيّام أمام إصرار المشرفين على المكتبة، فسمحت قوات الجيش السوري للكتب بالعبور مرة واحدة وإلى الأبد بعيداً عن الرفوف التي احتضنها سابقاً لتجد الكتب وأصحابها أمام مشاكل النزوح مثل إيجاد أماكن لوضع الكتب وحمايتها من التلف والسرقة للتبعثر في الشمال السوري، وليبقى قسم كبير منها في مكتبة جديدة و قرّاء جدد.[2]

---

(1) غازي. رهام. المكتبة الدمشقية؛ الكتب من تحت الأنقاض إلى الرفوف. موقع الحل السوري. نشر بتاريخ 08-11-2018. متوفر للاطلاع على «المكتبة الدمشقية».. الكتب من تحت الأنقاض إلى الرفوف في جنوب دمشق - الحل نت

(2) غازي. رهام. المكتبة الدمشقية؛ الكتب من تحت الأنقاض إلى الرفوف. موقع الحل السوري. نشر بتاريخ 08-11-2018. متوفر للاطلاع على «المكتبة الدمشقية».. الكتب من تحت الأنقاض إلى الرفوف في جنوب دمشق - الحل نت

أما حال مكتبة داريا فكان أكثر حزناً وعبثية، فلم يستطع المشرفون على المكتبة إخراج الكتب معهم في رحلة هجرتهم إلى الشمال السوري في شهر آب من عام 2016،[1] حيث وجهت الفرقة الرابعة في الجيش السوري إنذاراً نهائياً لسكان المنطقة للخروج القسري منها، كان الشباب الذين أنشؤوا المكتبة في حالة صراع بين أنفسهم ماذا يفعلون بالكتب يتركونها وراءهم! يقول محمد المعضماني للصحفية دلفين مينوي:

«لقد كان الأمر أترك أو أموت»[2] تركت مجموعة الكتب وراءهم للأبد، وتم تهجيرهم إلى إدلب وبعد بضعة أسابيع شاهدوا صوراً لبقايا مكتبتهم في داريا. يتابع المعضماني حواره مع الصحفية الفرنسية:

«لقد تعرفت على المساحة المغلقة وممرّاتها المصطفّة بشكلٍ مثاليٍّ ورفوفها الخشبية على طول الجدران، لقد كانوا نصف فارغين. وألقيت الكتب المتبقية على الأرض، وتركت للغبار والظلام، وتناثرت الأدراج الممزقة على الأرض، ممزوجة بأحجام متناثرة، وفي الخلفيّة، كان جنديٌّ يرتدي الزيّ العسكريّ يدوس على حطام الورق. ولم ينته الأمر بالكتب إلى النار، كما كان يخشى المعضماني. وبعد اكتشاف المكتبة السريّة، قام جنود النظام بنهبها لبيع الكتب بسعر رخيص على رصيف سوق السّلع المستعملة في دمشق».[3]

تجسّدت المكتبة في البلدات المحاصرة ربّما كوسيلة للبقاء، أو ربّما منحت المكتبات المحاصرة زوّارها فسحةً من الأمل، أو وسيلة للتخلص من ثقل الواقع وصعوبة العيش في ظروف الحصار. ربّما كان هو المعنى الذي منحته الكتب لمؤسّسي المكتبات تحت الحصار، المعنى الوحيد الذي شعر به محمد المعضماني ورفاقه في خضم الجنون والهمجية التي أحاطت بهم من كل جانب، أو أمناء المكتبة في يلدا الذين ربطوا قيمتهم الشخصية مع قيمة الكتب التي أصرّوا أن تنزح وتهاجر معهم، لم يخرجوا وإلا كتبهم معهم في باصات اللجوء الشهيرة، ربما آمنوا أنّ مصيرهم مرتبطٌ بتلك الكتب أو في داخل صفحاتها.

يقول ألبرتو مانغويل في كتابه المكتبة في الليل: «تعلّمنا مكتباتنا أن بوسع الكتب مساعدتنا

---

(1) مينوي. دلفين. جامعو الكتب في داريا. الطبعة الأولى. بريطانيا. بيكارد. 2020.

(2) مينوي. دلفين. البحث عن الكتب في الأنقاض. الجارديان.2021. للاطلاع على المقال في الرابط التالي
Hunting for books in the ruins: how Syria's rebel librarians found hope

(3) Hunting for books in the ruins: how Syria's rebel librarians found hope

أحياناً على التعبير بكلمات عن أسئلتنا، لكنها لا تمكّننا بالضرورة من إظهار الأجوبة، من خلال الأصوات المرويّة والقصص المتخيّلة، تتيح لنا الكتب بالكاد تذكّر ما لم نعانه ولم نعرفه من قبل».[1]

ثانياً- المكتبة المهاجرة

ثلاثة عشر كتاباً كافية.

الكتب أحياناً مثل البشر، لا نعرف أقدارها ومن الصّعوبة توقّع نهايتها، والخيال عاجزٌ عن تخيّل مصير واحد للمكتبات المهاجرة، وعلى أيّ رفٍّ مكتبة سوف تُوضع، وأيّ مُقتنٍ كتب سوف يحصل عليها، وأي أمين مكتبة سوف يضمّها لقوائم الفهارس واللّوائح في مكتبته.

في أثناء رحلة اللجوء والفرار من الموت والاعتقال والاضطهاد السّياسيّ والاجتماعيّ، حملَ الآلاف من السّوريين والسّوريّات أجزاءً من مكتباتهم الشّخصيّة، وسافرت تلك الكتب مع أصحابها، ووجدت في بعض مناطق اللجوء موطناً جديداً لها، في بعض الأحيان كانت ثلاثة عشر كتاباً كافية لأن تكون البداية لتأسيس واحدة من أكبر المكتبات العربيّة في ألمانيا.

وصلَ كلٌّ من الزّوجين السيّدة سالي أسطواني والسيّد راشد حموش إلى ألمانيا لاجئينِ نهاية عام 2015، مثلهم مثل عشرات الآلاف غيرهم، ولكن ربّما كانوا من القلائل الذي اصطحبوا معهم ثلاثة عشر كتاباً. لم يحتاجا إلى أكثر من ذلك وبعض مئات من اليورو ودعم أسرتهما والأصدقاء ومحبّي الكتب والمكتبات لكي يفتتحون (مكتبة العرب في ألمانيا) في عام 2020، بعدها بنحو أربع سنوات أصبح عدد العناوين فقط في مكتبة العرب في ألمانيا بين ستّة آلاف إلى سبعة آلاف عنوان، ونحو أربعين ألف كتاب تضمّها المكتبة في رفوفها ومستودعاتها.[2]

تقدّم المكتبة خدماتها لِلاجئينَ آخرين، وتضمّ كتباً عن لاجئينَ آخرين، وتمهّد في بعض صفحاتها الطّريق والخيال للاجئينَ آخرين في رحلتهم الطويلة في البحث عن وطن جديد.

يقول السيّد راشد حموش إنّ التنوّع في المكتبة واحد من أهمّ المعايير التي وضعها الزّوجان في أثناء تفكيرهم بمحتوى المكتبة، فترغب السيّدة سالي بأن تضمّ الرّفوف عناوين وكتباً من

---

(1) مانغويل، ألبرتو. المكتبة في الليل. ترجمة عباس المفرحي، الطبعة الأولى. لبنان: بيروت. 2012. صفحة 191.

(2) بشر، أحمد. زوجان سوريان في ألمانيا يؤسّسان أشهر مكتبة عربية في ألمانيا. تلفزيون سوريا. نشر بتاريخ 12-03-2021 متوفر للاطلاع على https://www.youtube.com/watch?v=8O4Euq3axJk

كافّة الأنواع والتصنيفات لكي تشابه في محتواها خلفيّة جميع المهاجرين المتحدّثين باللّغة العربيّة.[1]

تتجسّد المكتبة أيضاً بالهجرة مثلها مثل أصحابها، فتهاجر المكتبات إلى بلدان جديدة، وتصبح كتبها متاحة لقرّاء جددٍ بعيدين عن أوطانهم التي من الممكن أن يجدوها في أحد كتب تلك المكتبات المنتشرة في بلدان المنفى والهجرة.

أوّل مكتبة سوريّة في هولندا:

مرّت بعض رحلات اللجوء السوريّة عبر محطّات عديدة، ومدن ومجتمعات عديدة، وكذلك الأمر كان مع مكتبة صفحات، ففي البداية كانت دمشق موطناً طبيعيّاً لها، ولكنّ المكتبة تعرّضت للمداهمة من قبل قوات الأمن السّوريّة، واتّهم صاحبها بدعم الإرهاب، وفي رحلة الهروب من بطش قوّات الأمن السّوريّة انتقلت المكتبة وصاحبها إلى الأردن، وبعدها إلى مدينة إسطنبول في تركيا لتستقرّ فيها بضع سنوات قبل أن تنتقل وبشكل نهائي إلى مدينة أمستردام في هولندا لتصبح أوّل مكتبة سوريّة في البلاد.[2]

مثل البشر تتفاعل المكتبات مع المدن التي تستقرّ فيها، وتتواصل أيضاً مع جميع سكّانها، يقول السيّد سامر القادريّ مؤسّس المكتبة في أحد حواراته مع الصحافة: «إنّ الخوف من الآخر نابعٌ من الابتعاد عن هذا الآخر، الثقافة هنا قادرة على خلق جسور تواصل وفتح آفاق التعارف. إنّ السوريين وصلوا حديثاً بالمعنى الجمعيّ إلى أوروبا، وهم بحاجة إلى أن يتعرّف عليهم المجتمع، يتعرّف عليهم بشكل مباشر لا أن يراهم على شاشات الأخبار كلاجئين أو مشرّدين أو هاربينَ من الحرب. الفكرة هنا قائمة على أنّ المخزونَ الثقافيّ الذي يحمله السّوريون أينما حلّوا قادرونَ من خلاله على نشر الحياة.»

---

(1)

(2) مكسور، عبد الله. سوريون يؤسسون أول مكتبة عربية في أمستردام. موقع جريدة العرب اللندنية. نشر بتاريخ 2017-06-16 متوفر للاطلاع على
https://alarab.co.uk/%D8%B3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D9%88%D9%86-%D9%8A%D8%A4%D8%B3%D8%B3%D9%88%D9%86-%D8%A3%D9%88%D9%84-%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9-%D8%B9%D8%B1%D8-%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A3%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D8%AF%D8%A7%D9%85

يرى صاحب مشروع مكتبة صفحات أنّ المكتبة والكتب هي الوسيلة المناسبة لكي يتعرّف إلينا الآخرون ولكي يكسروا صورتنا النّمطيّة على شاشات الأخبار.

انتشرت المكتبات السّوريّة في العديد من مدن اللّجوء والهجرة، وحملت مع أصحابها وروّادها هموم الهويّة وأسئلة الوطن والمنفى، وأصبحت تعتبر جزءاً من النسيج الثقافيّ والاجتماعيّ للمدن والبلدان التي استقبلتها ونالت الدّعم في بلدان اللّجوء على العكس من حالها في بلدها الأصليّ.

يقول السيّد سامر القادريّ: «رغم افتتاحي للمكتبة في أمستردام إلّا أنّ الحلم لا يزال أن أعودَ وأفتتح المكتبة من جديد في مدينتي دمشق».[1]

ثالثاً- المكتبة النّاجية أو اللاجئة

مثل الإنسان، تنجو المكتبات أيضاً في بعض الأحيان من قدر سيّئٍ أو نهاية فاجعة، أنُقذت في سوريا مئات آلاف الكتب من مصيرها المجهول، وفي بعض الأحيان لم يرضَ أصحاب تلك المكتبات أو أمناؤها بترك الكتب وراءهم بكلّ بساطة والرّحيل من دونها، فينقذ بعض البشر الكتبَ مثلما ينقذون طفلاً لهم، أو ممتلكات ثمينة خوفاً على تلك المكتبات من التلف والفقدان الأبديّ.

العديد من أمناء المكتبات الهُواة والمحترفين كانت مهمّة إنقاذ المكتبة ومحتوياتها على قائمة أولوياتهم، وعملوا المستحيل للمحافظة على الكتب، ولو كان ذلك يتطلّب دفنها في التراب، أو جعلها شرطاً في التفاوض السياسيّ، أو تعاقدوا مع جامعات ومؤسّسات ثقافية ليتمّ تهريب المكتبات مثلها مثل البشر عبر حدود، وحواجز، وعسكر وطرقات.

يقول الكاتب السّوري فؤاد فؤاد:

«الكتب أيضاً لاجئة

آلاف الكتب وصلت اليوم من مكتبتي في حلب إلى بيروت.

الكتب التي جمعتها على مدى أربعين عاماً وصلت بصناديق بيضاء وبنيّة تشبه توابيت

---

(1) المصدر السابق.

الموتى إلى مستودع الجامعة الأمريكيّة في بيروت، وارتصفتْ هناك بانتظار وطنها الجديد على رفوف هذه المكتبة العريقة.

الرحلةُ الطويلةُ التي قطعَتها، والمفاوضاتُ المريرة التي تمتْ لإخراجها من البيت والعيادة إلى بيروت تستحقُّ حديثاً طويلاً وكلاماً أقلّ انفعالاً... يوماً ما.

الكتب أيضاً تطلب اللّجوء، وتخاطر لتصل إلى مستقرٍّ آمن.

المكتبة المنزليّة ذكريات وحكايات وأوراق صغيرة مدسوسة بين الأوراق وخربشات على الهوامش. كتب لم تفتح بعد، وكتب اهترأت من الإعادة، وكتب كانت ككنوز سريّة، وكتب هُرّبَتْ تحت المقاعد، داخل الملابس المدعوكة.

آلاف الكتب وصلتني في شاحنة تشبه تلك التي وجدوها في النّمسا تضمّ عشرات الأسر السورية المختنقة.

كتبي التي تخلّيتُ عنها كأبٍ قاسٍ لم يعرف كيف يحمي أولاده.

كتبي التي أعطيتُها كأبٍ حنون يعرف أنّ الأسرة التي تتبنّاها وترعاها بحبّ.

كتبي التي تناوقتُ عليها من بين شقوق الصّناديق كعاشقٍ خائب

كتبي تنام الآن في المستودعات جثّةً في مشرحة

كتبي الآن في الملجأ

أولادٌ لقطاء بين آلاف يشبهونها».[1]

مثلما للمدن حُماتها، فللمكتبات والكتب حُماتها أيضاً، يخاطرون بحياتهم أو مالهم وأملاكهم في سبيل الحفاظ على المكتبات والكتب، ومن دون أن يكون هناك توقّع لمكافأة أو مقابل لهذه المخاطرة، فلولا أمناء المكتبات لكانت المكتبة في سوريا وفي العالم خسرت العديد من إرثها وذاكرتها الإنسانيّة.

في مدينة الرقّة عمد محبّو الكتب عند نزوحهم من المدينة إلى دفن مكتباتهم في الأرض خوفاً عليها من الحرق والإتلاف، وبعض هذه الكتب حالفها الحظّ واستطاعت النجاة بعد عودة السكّان إلى مدينتهم. تعتبر مكتبة الكاتب الرّاحل عبد السلام العجيلي واحدة من أكبر وأهمّ

(1) https://www.facebook.com/photo/?fbid=10153391049603577&set=pcb.10153391052213577

المكتبات الشّخصيّة في المدينة.[1] وخصوصاً بعد تدمير معظم مكتبات المدينة، وربّما كانت المكتبة الوحيدة المتبقية والتي تحتوي على الآلاف من الكتب النادرة والوثائق التّاريخيّة التي احتفظ فيها العجيلي الذي شغل منصب وزير المعارف والثقافة في عدة حكومات. عند عودة ولده السيد حازم العجيلي إلى المدينة بعد نزوح استمرّ ثلاثة شهور لم يستطع إيجاد مكتبة والده في البداية، وإنّما بعد عدة أيام اكتشف أنّ أحدهم قد دفن مكتبة والده في أرض دار العجيلي خوفاً عليها من السّرقة والحريق، لم يعرف أحد ذلك المجهول الذي قرّر أن ينقذ آلاف الكتب التي جمعها الكاتب الراحل عبد السلام العجيلي.[2]

(1) صويلح، خليل. مكتبة عبد السلام العجيلي في خطر. جريدة الأخبار. نشرت في 07-08-2017 متوفر على للاطلاع في https://al-akhbar.com/Literature_Arts/236000

(2) الهكار، فراس. مكتبة عبد السلام العجيلي بخير. جريدة الأخبار. نشرت في 13-12-2017 متوفر على للاطلاع في https://feneks.net/art/2literature/14921-%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D9%8A%D8%A8-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AC%D9%8A%D9%84%D9%8A-%D8%A8%D8%AE%D9%8A%D8%B1

الفصل الأخير
محاولات خجولة للتعافي

في السنوات الثلاث الأخيرة ومع انخفاض كبير في الأعمال القتاليّة والعسكرية في سوريا، تمايزت بعض المناطق في سوريا في جهود التعافي في قطاع المكتبات العامة والتجارية. وشهدت بعض المناطق عودة خجولة لنشاط المكتبات فيها، وظهرت عدة مبادرات محلية على صعيد المكتبات العامة والتجارية من خلال محاولات متواضعة ومحدودة؛ نظراً لحجم الدمار والفقد بقطاع المكتبات في سوريا.

في بعض المناطق في سوريا شهد قطاع المكتبة تقدّماً وتطوّراً بشكلٍ نسبيٍّ، وذلك بسبب تغيّر في مركزيّة الدولة السّوريّة وشموليّتها، بالإضافة إلى الانقسام في مناطق الحكم، وظهور العديد من منظمات المجتمع المدني المحلية والإقليمية، والفرص في الشراكات مع المنظمات الدّوليّة والإقليميّة والتي عملت على دعم بعض المشاريع الثقافيّة ومن ضمنها المكتبات بشكلٍ عام في سوريا.

ظهرت عدّة مكتبات تجاريّة وعامّة جديدة في سوريا في مناطق لم تكن المكتبة سواء كانت تجاريّة أم عامّة قد وصلت لها مسبقاً قبل عام 2011، وانتشرت معارض الكتب والمكتبات العامّة في مناطق عديدة لم تكن تحظى مسبقاً بمعارض للكتب خاصّة بها، مثل[1] مناطق في شمال

(1) معرض للكتاب في القامشلي بمشاركة أكثر من 50 دار نشر. سكاي نيوز عربية. نشر بتاريخ 24-09-2022 متوفر للاطلاع على
https://www.skynewsarabia.com/video/1565538-%D9%85%D8%B9%D8%B1%D8%B6-%D9%84%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D9%85%D8%B4%D9%84%D9%8A-%D8%A8%D9%85%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D9%83%D8%A9-%D8%A7%D9%94%D9%83%D8%AB%D8%B1-50-%D8%AF%D8%A7%D8%B1-%D9%86%D8%B4%D8%B1

شرق سوريا، حيث تمّ التنظيم لأوّل مرّة لمعرض للكتاب في اللغة الكردية في سوريا في مدينة القامشلي في عام 2022.[1]

انتشرت المكتبات بشكل خاصّ في بلدات ومناطق لم تكن سابقاً قد وصلها أيّ نوع من أنواع المكتبات سواء العامّة أو التّجاريّة، فعلى سبيل المثال وفي مدينة معبدة\كركي في محافظة الحسكة افتتحت البلدية أوّل مكتبة عامة في تاريخ المدينة وضمّت حوالي ألف كتاب.[2]

في الرقّة وفي الذّكرى السادسة لطرد تنظيم الدولة الإسلامية من المدينة، تم افتتاح المكتبة الوطنيّة والتي ضمّت نحو 12 عشر ألف كتاب، وهي تعتبر أكبر مكتبة عامّة تمّ تأسيسها في المناطق التي كان يسيطر عليها تنظيم الدّولة الإسلاميّة داعش.[3]

على صعيد المكتبات التجاريّة، فقد وصلت المكتبات التّجاريّة أيضاً إلى مناطق لم تصل لها في السّابق، فعلى سبيل المثال تمّ افتتاح أوّل مكتبة تجاريّة (مينسا) في مدينة ديرك\ المالكية في عام 2019.[4]

أمّا بالنّسبة للمكتبات العامّة التي تتبع للمراكز الثقافيّة لا يوجد معلومات كافية لتقييم وضع تلك المكتبات، فقد شهدت عودة تدريجيّة ومحدودة لأنشطتها، وانقسمت عمليّة إعادة التأهيل بين جهود وزارة الثّقافة السّوريّة على ترميم بعض تلك المراكز الثقافية والمكتبات بداخلها، وبين جهود بعض المجتمعات المحلية مثل تأهيل مكتبة المركز الثقافيّ في مدينة دير الزور، حيث عادت مكتبة المركز الثقافي للعمل في عام 2021، وتبرّع عدد من الأهالي بجزءٍ من مكتباتهم الشخصيّة إلى مكتبة المركز.[5]

---

(1) يوسف، دلسوز. انطلاق فعاليات معرض الكتاب الكردي في القامشلي. وكالة نورث برس. نشر بتاريخ 15-03-2023 متوفر للاطلاع على https://npasyria.com/152106/

(2) جانكير، لين. كركي لكي تشهد إقبالًا على اقتناء الكتب. موقع ألترا. اف.ام.2021. متوفر للاطلاع على https://www.artafm.com/opinion/25466

(3) تضم 12 ألف كتاب، تعرف إلى المكتبة الوطنية التي تم افتتاحها في الرقة مؤخراً. موقع راديو بيسان. نشر بتاريخ 09-09-2023 متوفر للاطلاع على https://bissanfm.com/news/72172

(4) إبراهيم، شفان. القامشلي القراءة وسوق الكتاب زمن الحرب. موقع الجزيرة. نشر بتاريخ 25--02 2020 متوفر للاطلاع على https://www.aljazeera.net/culture/2019/2/25/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D9%85%D8%B4%D9%84%D9%8A-%D8%B4%D8%BA%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D8%B3%D9%88%D9%82-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%B2%D9%85%D9%86

(5) الضلي، إبراهيم. الدكتورة انتصار المشهور تقدم مكتبتها هدية للمركز الثقافي في دير الزور. وكالة الأنباء =

كذلك الأمر في المركز الثقافيّ في مدينة إدلب، حيث عملت الجمعيّات المحليّة على إطلاق حملات ومبادرات تحت عنوان: «شارك كتابك»، وذلك لإعادة الكتب إلى رفوف المكتبة بعد أن دمّرت بسبب العمليّات الحربية والقتاليّة التي شهدتها المدينة لسنوات طويلة.[1]

في شمال سوريا حيث يوجد مليونا طفل محرومان من الدراسة والتعليم بسبب الحرب، ظهر مشروع المكتبة المتنقلة المخصّصة للأطفال، حيث عملت جمعية حرّاس الطفولة على تسيير مكتبتينِ متنقلتين (مكتبة - باص)، وذلك لتسهيل وصول الكتب إلى الأطفال.[2]

بالرغم من هذه المبادرات المكتبية إلّا أنّ السياسات العامة المتعلّقة بالمكتبات العامّة في سوريا بشكل عام لم تتغيّر، ولم تتخلّص من مشاكل الرّقابة والمنع في جميع مناطق السيطرة المختلفة.

المشاكل التي كانت ملازمة لها قبل الصّراع في عام 2011 مثل مشكلة حصر المكتبات العامّة ودعمها وتأسيسها بالمؤسّسات الرّسميّة، أو بسلطات الأمر الواقع، وهذا يضعف من استقلاليّة المكتبة بشكل، ويجعلها عرضة لخطر الأدلجة وتحميل الخطابات الدعائيّة السياسية، وبقاء المكتبات العامة أداة للتحكم بالمعرفة من قبل السلطات الحاكمة في المناطق السوريّة كافّة.

إنّ تحرير المكتبات بكافة أنواعها من سلطة الرقابة السياسيّة والاجتماعية هو من الشّروط الأساسيّة لنموّ قطاع المكتبات وازدهاره، حيث تبقى هذه الجهود المبذولة في إعادة التأهيل ناقصة وغير مكتملة إذا لم تتح الفرصة للمكتبات بأن تلعب دورها الكامل والمستقلّ في المجتمع في نشر المعرفة وتبادلها.

إنّ تعويض الضرر في القطاع المكتبي بحاجة إلى إصلاح السياسات العامة للكتاب والمكتبات بشكل عام وتشكيل هيئات مستقلة لدعم المكتبات بكافة أنواعها في سوريا.

تبرز الأهمية والحاجة إلى ضمّ المكتبات ومحتوياتها من الكتب والمخطوطات التراثية إلى

= السورية سانا. نشر بتاريخ 26-04-2021. متوفر للاطلاع على https://sana.sy/?p=1368544

(1) حملة لإثراء مكتبة المركز الثقافي في إدلب. موقع عنب بلدي. نشر بتاريخ 23-12-2018 متوفر للاطلاع على https://www.enabbaladi.net/271721/%D8%AD%D9%85%D9%84%D8%A9-%D9%84%D8%A5%D8%AB%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D9%83%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D8%A5%D8%AF/

(2) أول مكتبة متنقلة للأطفال في ريف حلب. موقع زمان الوصل. نشرت في تاريخ 11-04-2019 متوفر للاطلاع على https://www.zamanalwsl.net/news/article/103468

برامج المنظمات الدولية والجهود المبذولة لمعرفة مصير جزء هام وكبير من التراث السوري الضائع في الصراع الدائر في سوريا.

إنّ المحاولات الخجولة وبالرغم من أهميّتها الشديدة محدودة، ولا تلبّي سوى جزء صغير جداً من الاحتياجات، وغياب القطاع المكتبي في سوريا بكافة مناطقها، ولا تستجيب إلى حجم الضرر والفراغ الذي سببته الحرب والصراع في سوريا، وخصوصاً مع غياب الدعم الحكومي، وارتفاع الاحتياجات الإنسانية الأساسيّة المتعلّقة بالأمن الغذائي، حيث يُنظر لإقامة مشاريع تعافي القطاع المكتبي على أنّها ثانوية وغير أولويّة في ظلّ فجوات كبيرة في جميع القطاعات الخدميّة والثقافيّة والتعليميّة في سوريا.

الخاتمة
المكتبات بين الدّمار وإعادة الإعمار
دروس من الحرب السّوريّة

استعرضنا في البحث واقع المكتبات السّوريّة بكافّة أنواعها، وتطرّق البحث في بدايته إلى تاريخ تدمير المكتبات في المدن السوريّة عبر التاريخ، بالإضافة إلى لمحة تاريخيّة عن المكتبات السّوريّة بعد نيل سوريا الاستقلال، وبعدها سلّط البحث الضوء على الأطر القانونيّة التي عملت بها تلك المكتبات في ظلّ نظام استبداديٍّ شموليٍّ مثل النظام السّوريّ السّابق، وكيف أنَّ نُظم الحكم الاستبداديّ تُحوِّل المكتبات العامّة والخاصّة من أدوات ومنصّات لإنتاج المعرفة وتبادلها وتشاركها إلى أدوات قمع أيديولوجيّة تقوم بالترويج للدّعاية السّياسيّة الخاصّة بالنظام، وذلك عبر سياسات منع المعرفة واحتكارها، وعن طريق تعزيز دور الرقابة الإداريّة التي تقوم بها مؤسّسات الدولة الثقافيّة والسياسيّة للوصول إلى الرّقابة الذّاتيّة التي تمارسها المكتبات على نفسها خوفاً من المحاسبة ومن الثمن الذي من الممكن أن تدفعه في حال خروجها عن سياسات النّظام الحاكم وتوجّهاته السّياسيّة.

عبر التاريخ، ارتبطت المكتبات بالحضارات، وكانت مؤشّراً على ازدهار المجتمعات ثقافياً وعلميّاً. إلّا أنّ الحروب والنزاعات دائماً ما استهدفت المكتبات باعتبارها رمزاً للهويّة الثقافيّة والمعرفة، وسوريا لم تكن استثناءً. خلال الحرب، تحوّلت المكتبات من أماكن لحفظ التراث والمعرفة إلى أهداف للقصف والنهب، ما أدّى إلى فقدان كميات هائلة من الوثائق والمخطوطات التي لا تُقدّر بثمن.

حاول هذا البحث إعطاء تصوّر عن حجم الضّرر الذي أصاب قطاع المكتبات؛ بسبب الصّراع

من قبل الأطراف المتحاربة كلّها، موضّحاً أنّ سببَ الدّمار كان في أحيان كثيرة بشكلٍ قصديّ نوعاً من إبادة الكتب أو كانت تلك المكتبات ضحية قصف عشوائيّ، أو كانت فقط مصدراً للتّدفئة الرّخيصة.

ليصل البحث إلى مجموعة من النتائج التي توضّح حجم الدمار الذي أصاب قطاع المكتبات، وأهميّة التفكير في إعادة إحيائه.

أهمّ نتائج البحث:

1. المكتبات في زمن الحرب: الضحية المنسيّة:

أظهرت الحرب السّوريّة أنّ استهداف المكتبات لم يكن مجرّد أضرار جانبيّة، بل كان في كثيرٍ من الأحيان مقصوداً، حيث تعرّضت المكتبات للحرق والإغلاق والسرقة. وكان هذا التدمير إمّا بدوافع سياسيّة لمنع وصول المعرفة غير المرغوب فيها، أو كجزءٍ من الدّمار العام الذي أصاب البنية التحتيّة للبلاد. لقد تمّ تسجيل حالات عديدة لحرق مكتبات بأكملها من قبل جماعات متشدّدة، كما حصل في مكتبة المركز الثقافي في دير الزور ومكتبة الرقّة، بينما أغلقت مكتبات أخرى بسبب الإهمال ونقص التمويل.

2. التحوّلات التي طرأت على المكتبات خلال النزاع:

مع غياب المكتبات العامّة وتدمير العديد منها، ظهرت أنماط جديدة من المكتبات كردّ فعلٍ على الأزمة، مثل المكتبات السريّة والمكتبات اللاجئة والمكتبات المتنقّلة. على سبيل المثال، قام السكان المحليّون في بعض المناطق المحاصرة بإخفاء الكتب وإنشاء مكتبات صغيرة سريّة، كما حدث في داريا وجنوب دمشق. هذه المبادرات أظهرت أنّ المعرفة لا يمكن إخمادها بسهولة، وأنّ المجتمعات ستجد دائماً طرائق للحفاظ على ثقافتها وذاكرتها.

3. دور السلطة في تقييد المعرفة:

لا يقتصر تهديد المكتبات على الحرب فقط، بل إنّ بعض الأنظمة تستخدمها كأداة رقابيّة لتوجيه المعرفة. في سوريا، كانت مكتبة الأسد الوطنيّة نموذجاً لمكتبة أُعيد توظيفها لخدمة الدّعاية الرّسميّة بدلاً من أن تكون مساحةً حرّةً للبحث والتعلّم. وقد سعت السلطات إلى فرض رقابة صارمة على الكتب والمحتوى المسموح به، ممّا قلّل من استقلاليّة المكتبات العامّة، وحوّلها إلى أدوات للدّعاية السياسيّة.

4. تراجع المكتبات التّجاريّة والجامعيّة:

لم تكن المكتبات العامة وحدها المتضرّرة، بل تأثّرت أيضاً المكتبات الجامعية والمكتبات التّجاريّة، حيث أُغلقت بعض المكتبات المركزيّة في الجامعات لسنوات طويلة، مثل مكتبة جامعة حلب التي أُغلقت لعشر سنوات بسبب الحرب. كما أُجبرت العديد من المكتبات التّجاريّة على الإغلاق نتيجة ارتفاع التكاليف وانخفاض عدد القرّاء، ما أدّى إلى تقلّص المشهد الثقافي في سوريا.

المكتبات في مرحلة ما بعد الصّراع: استعادة الدّور الثّقافيّ والمعرفيّ:

إنّ إعادة بناء قطاع المكتبات في سوريا يجب أن يكون جزءاً أساسيّاً من إعادة الإعمار الثقافي والوطني. وهذا يتطلّب رؤية شاملة تتعامل مع المكتبات ليس فقط كمراكز لحفظ الكتب، بل كمساحات تعزّز التفاعل الثقافي والاجتماعي. ويمكن استخلاص بعض الدروس من تجارب دول أخرى خرجت من النزاعات، مثل ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، والعراق بعد عام 2003، والبوسنة بعد الحرب الأهلية.

1. إعادة إعمار المكتبات كمؤسسات ثقافية مستقلّة:

ينبغي إعادة بناء المكتبات وفقاً لمعايير حديثة تضمن استقلاليّتها، وعدم خضوعها لأيّ أجندة سياسية. فالمكتبات الوطنية والعامّة يجب أن تكون فضاءات حرّة تتيح الوصول إلى المعلومات دون قيود، ما يعزّز دورها في دعم التعليم والتّفكير النّقديّ.

2. حماية الأرشيفات والمخطوطات من التدمير والضياع:

في ظلّ النزاعات، يكون الأرشيف الوطني والمخطوطات التراثية عرضة للسرقة والتهريب؛ لذا يجب إطلاق مشاريع لترقيم المخطوطات والوثائق النّادرة وأرشفتها، بالتّعاون مع مؤسّسات دوليّة مثل اليونسكو والمكتبات العالميّة، للحفاظ على هذا التّراث من الضّياع أو الاستغلال التّجاريّ غير المشروع.

3. إدماج المكتبات في برامج العدالة الانتقالية: يمكن أن تلعب المكتبات دوراً محورياً في توثيق الصّراع السوري، عبر جمع الشهادات والمصادر المتعلّقة بالانتهاكات والدّمار الذي لحق

بالبنية الثقافية. وقد استخدمت دول عديدة، مثل جنوب أفريقيا والبوسنة، المكتبات والأرشيفات كوسيلة لحفظ الذاكرة الوطنية والتعامل مع الماضي.

4. تحفيز المبادرات المجتمعية لإعادة إحياء المكتبات:

أثبتت تجارب الحرب أنّ المجتمعات قادرة على خلق حلول ذاتية لاستمرار المعرفة، كما حدث في المكتبات السرية في سوريا؛ لذا ينبغي دعم مبادرات مثل المكتبات المتنقّلة والمكتبات الرقميّة، وتوفير التمويل اللازم للمبادرات الأهليّة الرامية إلى إعادة بناء المكتبات المحلية.

هل يمكن أن تعود المكتبات السورية إلى دورها السابق؟

إنّ واقع المكتبات في سوريا اليوم يعكس حجم الخسائر الثقافية التي تعرّض لها البلد خلال العقد الماضي. لكن في الوقت ذاته، فإنّ التجربة أثبتت أنّ هناك إصراراً من الأفراد والمجتمعات على حماية المعرفة حتى في أصعب الظروف.

لا شكّ أنّ إعادة بناء المكتبات لن يكون سهلاً، إذ يتطلّب ذلك جهوداً ضخمة من الحكومة والمجتمع المدني والمنظمات الدولية. لكن السؤال الأهم هو: هل ستكون هذه المكتبات مستقلّة ومفتوحة للجميع، أم أنّها ستظلّ أداة للسلطة كما كانت قبل الحرب؟

المعركة من أجل إنقاذ المكتبات ليست مجرّد معركة من أجل الكتب، بل هي معركة من أجل حرية الوصول إلى المعرفة، واستقلال الفكر، واستعادة الذاكرة الثقافية لسوريا. إنّ مستقبل المكتبات في سوريا لن يتحدّد فقط عبر إعادة إعمار المباني، بل من خلال بناء بيئة جديدة تدعم المعرفة والتنوّع والتعدديّة الفكريّة.

ماذا بعد؟

- هل يمكن أن نشهد مبادرات محلية ودولية لإعادة إعمار المكتبات السورية؟
- كيف يمكن للأفراد المشاركة في حماية المخطوطات والكتب النادرة؟
- ما دور المكتبات الرقمية في تعويض خسائر المكتبات التقليدية؟

تبقى هذه الأسئلة مفتوحة، لكنّها تضع حجر الأساس لمستقبل يمكن أن يكون أكثر إشراقاً لقطاع المكتبات في سوريا.

تحدّيات الموسيقيَّات السُّوريَّات المعاصرات في سوريا والشَّتات





تحدّيات الموسيقيَّات السُّوريَّات المعاصرات في سوريا والشَّتات

الباحثة: يارا سعيد

المشرفة: كرستينا حزبون - 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.

تحدّيات الموسيقيَّات السُّوريَّات المعاصرات في سوريا والشَّتات

الباحثة: يارا سعيد
المشرفة: كرستينا حزبون
تحرير: روان التكريتي

فهرس المحتويات

إهداء 193

1. المقدّمة 197

2. لمحةٌ تاريخيّةٌ 203

3. النّساء والسّرديّة التّاريخيّة 207

4. المنهجيّة 211

4-1 الأداة النوعيّة: المقابلات المعمّقة 212

4-2 الإطار النظري 213

4-3 محدّدات البحث 217

5. الموسيقا السّوريّة المعاصرة 219

الخصوصيّة مقابل العالميّة 220

التقنيات والوسائط 220

التَّأثيرات السّياسيّة والاجتماعيَّة 221

6. الجسد كوترٍ، الجسد كموسيقا 223

7. حضور الجندريّة في الموسيقا 231

8. المرأة السّوريّة في التاريخ 233

9. المساحة والمادة: الظروف الماديّة، المساحات الآمنة والمساحات العامة 237

1. تطوّر البرمجيّات الموسيقيّة والإنترنت 243

2. تأثير حياة المنفى 243

10. حوارات معمّقة وتوثيق للتّجربة المعاشة 245
10-1 سماح عبد الحميد: بين التجاربيّة والفطرية 246
10-2 باهلة حجازي: الموسيقا البديلة بين الرّشوة الدينية والدخل المحدود 263
10-3 أسيل مسعود: الموسيقا بين الحداثة والثنائيّة اللّغويّة 276
11. الخاتمة 285
التحديات الاقتصادية 285
التحديات الثقافيّة والاجتماعيّة 286
التّحديات التقنية والرّقميّة 287
12. المراجع 291

إهداء

إلى جدّتي الراحلة سلوى، وأمّها جليلة، وأخواتها نعيمة وجمال

إلى والدتي، حياة

إلى أختي الصَّغيرة لُجين، وأخي عمران

إلى المرأة السّوريّة والفلسطينيّة، ونساء بلاد الشّام من النّهر إلى البحر

إلى المرأة العربيّة بكلِّ أدوارها: الفنّانة، الباحثة، المُعيلة، العاشقة، الأمّ، الأخت، والنّسويّة بامتياز

إلى كلِّ قلبٍ نبض في المهجر، وكلّ امرأة صمدت في ديارها

إلى من أنجبنَ أجيال المستقبل، وإلى صديقاتي، وأخواتي، ومرشداتي العاملات في الوسط الفنّي

أهديكنّ احترامي العميق ومحبّتي الصّادقة

أودُّ أن أعبِّر عن امتناني العميق لجميع النّساء والرجال الذين ساهموا في هذا البحث. وبالرّغم أنّ الجندرية كانت محوراً أساسيّاً في تركيز كتابتي، إلا أنّ هذه الورقة البحثيّة لا تغفل عن الاعتراف بالجهود المشتركة التي يبذلها جميع الموسيقيين والموسيقيّات العرب، بصرف النظر عن تعريفهم لجنسهم، في مجابهة تحديات الأنظمة الأبويّة والتحدّي المستمرّ للعيش في منطقتنا التي تعاني من الحروب والانقلابات الاقتصاديّة اليوميّة.

1. المقدّمة

«على الرّغم من أنّنا، نحن الفنّانات السّوريّات في المنفى، قد فقدنا المشهد الجغرافيّ لوطننا، إلّا أنّ صدى المشهد الصّوتيّ لذكرياتنا، وهويّاتنا، وأجسادنا لا يزال يتردّد في قلوبنا، ليعبّر عن وجودنا في كلّ زاوية من زوايا هذا الكوكب. هذه هي قوّة الصّوت...»

الباحثة

يستعرض هذا البحث جماليّات الموسيقا السّوريّة في سياقاتها المعاصرة من خلال تحليل التّحديات التي تواجه النّساء الموسيقيّات السّوريّات، سواء داخل سوريا أو في الشّتات. تنطلق الدراسة من فرضيّة أنّ الجماليّات الموسيقيّة لا تتشكّل بمعزل عن البيئة المحيطة، بل تتأثّر بالعوامل السّياسيّة والاجتماعيّة التي تُنتج ضمنها. ومن هنا، يركّز البحث على «الفعل الموسيقيّ» من منظور التّجربة النّسائيّة السّوريّة.

يطرح البحث سؤال: ما العوامل والتّحديات التي تواجه النّساء الموسيقيّات السّوريّات المعاصرات في سوريا والشّتات؟ وقد بُنيَ هذا السّؤال على عاملينِ رئيسينِ:

1. مراقبة الوسط الموسيقيّ داخل سوريا وخارجها.

2. رحلتي الشّخصيّة مع الموسيقا، والتي انتقلت فيها من الهواية إلى الاحتراف خلال الفترة الممتدة من عام 2011 إلى عام 2014. وتمثّل هذه الفترة منعطفاً حاسماً في التاريخ السّوريّ والعالميّ، إذ شهدت تحوّلات سياسيّة واجتماعيّة وعولميّة أثرت بعمقٍ في الحقل الثّقافيّ والفنيّ.

تسعى الدّراسة إلى توظيف المقاييس الجماليّة العالميّة لتحليل المادّة الموسيقيّة التي تقدّمها النّساء الموسيقيّات السّوريّات، مع تسليط الضّوء على العلاقة بين هذه الجماليّات وفكرة التّراث.

تهدف هذه المقاربة إلى استكشاف كيف يمكن للموسيقا أن تكون مساحةً لدمج الجماليّات العالميّة مع الخصوصيّة الثقافية السّوريّة، وتحديد التحديات التي تواجه النساء الموسيقيّات في تحقيق هذا التوازن.

وتتناول الدّراسة ذلك من منظور مقال «الجماليّات العالميّة - ماذا يمكننا أن نفعل؟»، حيث تعيد كاثلين ماري هيجينز النّظر في المفاهيم التّقليديّة للجماليات الأوروبيّة المركزيّة والأنجلو-أمريكيّة، وتسلّط الضّوء على مراوغتها وطبيعتها الاستعماريّة. وتقترح هيجينز منظوراً جديداً يعتمد على تضمين أصوات المهمّشين والسكّان الأصليين في صياغة مفاهيم الجماليات، ما يشكّل محاولةً لإعادة التّفكير في الجمال بمعزل عن الهيمنة الثّقافيّة الغربيّة.

على صعيد آخر، يقارب البحث مفهوم الجماليّات الفنيّة من منظور الأصالة والذي يتناوله جوناثان هولت شانون في كتابه بين أشجار الياسمين. إذ يرى شانون أنّ الأصالة تمثّل خاصيّةً معرفيّةً جوهريّةً تميّز الفنّ والفنّانين السّوريين. ويقترح أنّ هذه الأصالة ليست مجرّد سِمة جماليّة، بل هي صفة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشّعب السّوريّ، الذي خضع لأشكال متعدّدةٍ من الضّغط الاستعماريّ الدّاخليّ والخارجيّ. هذا التّاريخ من القمع جعل حريّة التعبير والرّأي معدناً ثميناً ومميّزاً للمواطنة السّوريّة، ما يضيف أبعاداً إضافية لفهم الإنتاج الفني، وخاصّة لدى النساء السوريات. «وبشكل مشابه، فإنّ طرح أسلوبٍ جماليٍّ معيّنٍ يقتضي وجود سياسةٍ معيّنةٍ، حيث إنّ جميع أشكال الإنتاج الفنيّ والممارسات الثقافيّة تحدث ضمن سياق تتابعات السّلطة والسّطوة التي، من خلال أنظمة المحسوبيّة والرّقابة، تضع حدّاً لأشكال الإنتاج والاستهلاك.[1]»

كما يهدف البحث أيضاً إلى تسليط الضّوء على التّعبيرات السَّمعيَّة المتنوِّعة في المشهد الموسيقيِّ السُّوريِّ المعاصر، مع التَّركيز على وجهة نظر العازفات والممارسات النّسائيّة في هذا المجال. ويعكس أهميّة التوثيق الأرشيفيّ لتلك التَّعبيرات الصَّوتيَّة التي تبرز الأدوار المتعدِّدة التي تؤدّيها النِّساء في صناعة الموسيقا، بدءاً من الغناء والتّأليف، إلى الهندسة الصّوتيّة والإنتاج، وصولاً إلى أشكال التّعبير الصَّوتيّ المختلفة مثل فنّ الصّوت، البثّ الصّوتيّ، العلاج الصّوتيّ، النّشاط السّياسيّ الصّوتيّ، ورواية القصص.

(1) Shannon, Jonathan Holt. *Among the jasmine trees: Music, modernity, and the aesthetics of authenticity in contemporary Syria.* City University of New York, 2001. Page 23

ومن الممكن حصر أهداف البحث في النقاط التّالية:

1. التّوثيق الأرشيفيّ: بمعنى توثيق الأعمال الصَّوتيَّة النّسائيّة، لتوفير مرجعٍ غنيٍّ بمختلف الأنواع والتقنيات الصّوتيّة التي تعكس التنوّع الثّقافيّ والاجتماعيّ للسّياق السّوريّ.

2. استكشاف الأدوار النّمطيّة: دراسة كيفيّة كسر الأدوار النّمطيّة المفروضة على النّساء في صناعة الموسيقا، وتحدّياتهنّ في مواجهة التحيّز الجنسيّ والاجتماعيّ.

3. العقبات التقنيّة والاجتماعيّة: تحديد العقبات التي تواجه النّساء في المجال الموسيقيّ السّوريّ، مثل الوصول إلى الأستوديوهات، وتوفر الدّعم الفنّيّ، والتقنيات الحديثة، والفرص الإبداعيَّة.

4. الصوت الأنثويّ السّوريّ: توضيح الأهميَّة الرّمزيّة للصَّوت الأنثويّ بوصفه أداةً للذّاكرةِ السّوريَّة المعاصرة، وما يمثّله من نضجٍ فنّيٍّ يعكس معاناة النساء وتحدّياتهنّ في مختلف السّياقات الجغرافيّة.

5. الحركات الفنيَّة الصّوتيّة في الشّتات: دراسة الحركات الصّوتيّة النّسائيّة التي ظهرت في المجتمعات السّوريّة في الشّتات الغربيّ، والتي تشكّل بؤراً إبداعيّة جديدة تتأثّر بالثقافات المختلفة، وتستثمر في الصّوت بعدّه أداةً تعبيريّةً مركّبةً.

وفي السّياق الجغرافيّ يرتبط البحث بالمجتمعات السّوريّة داخل سوريا وفي الشّتات الغربيّ، ما يعكس التّعقيدات التي تواجهها النّساء في مختلف الأماكن، حيث تتنوّع الأطر الاجتماعيّة والثّقافيّة التي تتطلَّب دراسةً موسّعةً. ويتناول البحث بشكلٍ خاصٍّ كيفيّة مساهمة النّساء في الحفاظ على الذّاكرة السّوريّة من خلال الصّوت على أنّه وسيلة تعبيريّة، ما يعزّز من مكانة المرأة بوصفها مشاركاً فعّالاً في السّياق الموسيقيّ السّوريّ المعاصر.

فلطالما كانت الموسيقا جزءاً أساسيّاً من الهويّة الصّوتيّة الحضريّة[1] في المدن السّوريّة، حيث عكست أذواق الطّبقات العاملة، وخاصّة الموسيقا الشّعبية، التي غالباً ما تعرّضت للرّقابة. ومع ذلك، قدّمت التّكنولوجيا، مثل أشرطة الكاسيت والأقراص الرّقميّة، وسائلَ جديدة للاستماع والتّعبير الموسيقيّ، ما أتاح وصولاً أوسع لأنواعٍ موسيقيّةٍ متنوّعةٍ.

في هذا السّياق، تتجلّى قصة والدتي نموذجاً لهذه التحوّلات. وُلدت في عام 1971، وكانت أمّاً

(1) Urban Sonic Identity

عزباء عندما عملت في متجرٍ لبيع أشرطة الكاسيت في دمشق، مقابل مستشفى المجتهد، وهي في الخامسة والعشرين من عمرها. كانت تعود إلى المنزل محمّلةً بموسيقا حديثة وأجنبيّة، مثل أغاني فرقة البوني م[1] و ابا[2] وجورج مايكل[3] وليونيل ريتشي.[4]

على الرغم من حبّها الواضح للرّقص، إلا أنَّ القيود الاجتماعيَّة والدِّينيَّة المفروضة على جسد المرأة قيَّدتها عن التعبير عن هذه الهواية، ما جعلها على الأرجح توجّه طاقتها نحو شؤون المنزل، حيث الخصوصيّة وانعدام عيون «الناس».

بدلاً من استكشاف فضاءات الرّقص العامّة، مثل الديسكوتيك، ابتكرت والدتي فضاءات خاصة، مثل أرضية الصّالون في المنزل، حيث استمعت ورقصت على موسيقا شعبية من السّويداء، مسقط رأسها، أو نظّمت حفلات منزليّة صغيرة مع صديقاتها تستمعنَ فيها لوفيق حبيب وشاغي[5].

ويعدّ الصوت العالي من الخصائص الأساسيّة للموسيقا الشّعبيّة السّوريّة، كما يشير جوناثان هولت شانون «لقد تعلّمت طوال إقامتي في سوريا أنّ الصّوت العالي هو سِمة مهمّة من سمات جماليّات معظم الموسيقا الحيَّة، والمبدأ الضمنيّ على ما يبدو هو: ‹إذا لم تتمكّن من الشعور بالصوت يتردّد عبر جسدك، فهو ليس مرتفعاً بما يكفي›».

هذا التصوّر للصَّوت، بعدّه وسيلةً حسيّةً للتفاعل مع الموسيقا، لا يعكس فقط الجماليّات الصّوتيّة، ولكنَّه يشير أيضاً إلى التجربة الجماعيّة التي تشكّل جزءاً من الهويّة الموسيقيّة السّوريّة.

أمّا جدّتي، التي وُلدت في خمسينيَّات القرن الماضي، فقد انتمت إلى جيلٍ مختلفٍ تماماً عن والدتي. عاصرت آخر بقايا الاحتلال الفرنسي، وشهدت فترة الحركة التَّصحيحيّة عام 1973م التي مكّنت حزب البعث في سوريا. كانت جدتي تتمتّع بطبيعةٍ رومانسيّةٍ وذوقٍ موسيقيٍّ متنوّعٍ، تأثّرت فيه بالسّياقات السّياسيَّة والاجتماعيَّة التي عاشتها.

إلى جانب عشقها للموسيقا الشّعبيَّة، التي كانت تعكس هويّة مجتمعها المحليّ، تأثّرت أيضاً بالموسيقا الكلاسيكيّة العربيّة، مثل أغاني أم كلثوم وعبد الحليم حافظ، التي شكّلت جزءاً من

---

(1) Boney M
(2) Abba
(3) George Michael
(4) Lionel Richhie
(5) Shaggy

الثّقافة السمعيّة في تلك الحقبة. تميّز ذوقها بالتّوازن بين النوستالجيا والمواكبة، حيث كانت ترى في الموسيقا أداةً للتعبير عن الرّومانسيّة والحنين، لكنّها ظلّت دائماً متّصلةً بالواقع السّياسيّ والاجتماعيّ الذي عاشته.

كانت جدّتي تمتلك ذوقاً موسيقيّاً متنوّعاً يعكس شخصيّتها الرّومانسيّة وتداخلاتها الثّقافيّة. أحبّت موسيقا جو داسان[1] الغربيّة، وافتخرت دائماً بفريد الأطرش، الذي كانت تسميه «ابن بلدي»، مشيرةً إلى أصوله السّوريّة. أمّا أغاني الحبّ الكلاسيكيّة لعبد الحليم حافظ، وليلى مراد، ومحمد عبد الوهاب، فقد شغلت جزءاً كبيراً من ذاكرتها الموسيقيّة، حيث مثّلت لها مزيجاً من النوستالجيا والرّومانسيّة.

أمّا أم كلثوم، فقد كانت جدّتي تستمع لها على مضضٍ. بالرغم من اعترافها بحبّها الكبير لموسيقاها وتأثيرها الفنيّ، كانت تحمل مشاعر متناقضةً تجاه شخصيّتها. إذ كانت تعتقد أنّ أم كلثوم قد أدّتْ دوراً في وفاة أسمهان، وهو تفسير تغذّيه نظريّة المؤامرة التي طالما تداولها عشّاق أسمهان. كانت تصف هذا الشّعور بـ«الغيرة»، ما أضاف بعداً إنسانيّاً وعاطفيّاً لتفاعلها مع الموسيقا.

الدّافع الشّخصيّ للقيام بالبحث هو رحلتي مع الموسيقا التي لم تكن سهلةً؛ فقد تخلّلتها الحرب والغربة، ثمّ استقرار في وسطٍ أوروبيٍّ يستنزف المرأة العربيّة و«يستشرقها». كان من أوائل التحديات التي واجهتني هو الاستقرار الماديّ، الذي أثّر في العديد من خياراتي الفنيّة. هذا الجانب، بالرّغم من أهميّته، نادراً ما يتمّ الحديث عنه في الأوساط الثّقافيّة بسبب القيمة المعنويّة المضافة لعمل الفنّانين والفنّانات.

لطالما حلمتُ بتعلّم العزف على البيانو، لكن الوضع الماديّ لوالدتي لم يسمح بذلك. عندما كنت في السّادسة من عمري، استطاعت بالكاد شراء أورغ بسيط لي، كوسيلةٍ أولى لتحقيقِ حلمي. لاحقاً، طلبت منها أن تسجّلني في دروس موسيقا، لكنّني لم أشعر بالارتياح مع المدرّس الذكر الذي كان الخيار الوحيد المتاح بأسعار مقبولة. نشأت في بيئة بعيدة عن الرجال، ولم يكن وجودي بالقرب منهم أمراً مريحاً لي أو شيئاً أسعى إليه.

---

(1) Joe Dassin

منذ تلك اللحظة، أدركت أنَّ رحلتي مع الموسيقا ستكون مليئةً بالصّعوبات، لكنّها، في المقابل، ستّتسم بالغنى والتنوّع. كلّ محطّة فيها رسمت تفصيلاً في لوحة حياتي، وهي لوحة تعبّر عن سوريا ودمشق كما رأيتهما بعينيَ امرأة أحبّت مدينتها، وشهدت تحوّلات تجربتها الإنسانيّة بكلِّ ألوانها.

كما أنَّ من الدّوافع الشّخصيّة المرتبطة بكتابة هذا البحث هو أنَّ الموسيقا المعاصرة متجذّرة في جذور طبقيّة وما بعد استعماريّة يهيمن عليها الذّكور من جميع ألوان البشرة. وثانياً، لتسليط الضوء على عملية ازدهار هؤلاء النّساء داخل ثقافة DIY (منتجة امرأة واحدة) التي تقدّمها التكنولوجيا السّريعة واختراع مساحة عمل الصّوت الرّقميّ[1] للموسيقيّات المستقلاّت. وربمّا لأنَّ الجديّة تجاه عمل النساء[2] بالعموم هو موضوعٌ حسّاسٌ جدّاً، وله علاقة مباشرة بالأصالة الفنيّة وارتباطها المباشر بموضوع العادات والتّقاليد خصوصاً في مجال العمل اللّيليّ (العروض الموسيقيَّة غالباً تحدث في الليل وعمل المرأة في اللّيل هو تابو للمرأة العربيَّة).

(1) A digital audio workstation (DAW /dɔː/) is an electronic device or application software used for recording, editing and producing audio files.

(2) تتحدث فرجينيا وولف عن هذا الموضوع في غرفة تخصُّ المرء نفسه.

2. لمحةٌ تاريخيّةٌ



صورة (01) تمثال أورنينا

في معبد عشتار يوجد تمثالٌ جالسٌ مصنوعٌ من المرمر يعود لعصر السّلالات الملكيّة الأولى في مملكة ماري الموجودة في سوريا، يعود تاريخه إلى نحو عام 2645 قبل الميلاد، يظهر التمثال جسدَ شخصٍ موسيقيٍّ اسمه الوارد في النقش هو أور-نانشي (والمعروفة أيضاً باسم أورنينا)، وهو اسمٌ مذكّرٌ، لكن جنس التمثال غير واضح؛ لأنَّ الجذعَ يظهر ثدياً للإناث، على الرّغم من أنّه يمكن أن يكون رجلاً مخصيّاً كما يرجّح بعضهم. وهذا التّمثال موجود في المتحف الوطنيّ في دمشق، صورة (01).

ويدلُّ وجود هذا التّمثال إلى أنَّ العلاقة بين الموسيقا والهويّة في سوريا تمتدّ إلى أبعاد أعمق، حيث كانت الموسيقا تُستخدم أداةً للتّعبير الثّقافيّ والدّينيّ والاجتماعيّ[1]. لم تكن مجرّد فنٍّ جميلٍ يُستمتع به، بل كانت جزءاً لا يتجزّأ من الحياة اليوميّة والطقوس الاحتفاليّة التي تعزّز من الشّعور بالانتماءِ الجماعيِّ والهويّة الثّقافيّة. الموسيقا في تلك الفترة كانت تُعبّر عن الهويّات المتعدّدة والمركّبة، حيث كانت مرتبطةً بالأدوار الجندريّة والسّلطة الدّينيّة والسّياسيّة، ما يعكس التنوّع الغنيّ في أشكال التّعبير الموسيقيِّ.

الموسيقا لم تكن مجرَّد أداة ترفيهيّة في تلك العصور، بل كانت جزءاً من الطقوس الدّينيّة والسّياسيّة. التّماثيل مثل أورنينا ليست فقط رمزاً للموسيقيّين أو الفنّانين، بل تعبّر عن التقاليد والطقوس الثّقافيّة المرتبطة بالموسيقا. كانت الموسيقا تمثّل صوت الجماعة، حيث تعبّر عن الأحلام والآمال والضّغوط التي يعيشها المجتمع. الموسيقيّون كانوا حلقةَ وصلٍ بين الرّموز الدّينيّة والاجتماعية، ما يعزّز من مكانة الموسيقا بعدّها عنصراً أساسيّاً في تشكيل الهويّة.

تماثيل مثل أورنينا توضّح كيف كانت الموسيقا مرتبطةً بالهويّة الجندريّة. على الرّغم من أنّ التّمثال قد يُظهر ثديينِ يُشير إلى الأنوثة، إلا أنّ هذا يعكس أيضاً أدواراً جنسيّةً متعدّدة في الموسيقا، ما يفتح المجال لفهم أوسع لأشكال الهويّة والتعبير الفنّيّ. الموسيقا، بهذه الصورة، كانت تمثّل تنوّع الأدوار التي أدّتها النساء في المجتمع السّوريّ القديم، والتي كانت تربط بين الرّوحانيّة والحياة اليوميّة.

حسب المتحف الوطنيّ السّوريّ تعدّ أورنينا تاريخيّاً أوّل امرأة غنّت على سطح الأرض وفقاً للحضارة السّومريّة (السّابقة للحضارة السّومريَّة في منطقة ما بين النّهرين)[2]. تتحدّث فرجينيا

(1) فراس السواح. لغز عشتار: الألوهة المؤنّثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين، 5891.

(2) أورنينا السورية أول من غنت على سطح الأرض، أخبار السياحة

https://akhbarelsyaha.com/2020/07/54565.html

وولف في كتابها «غرفة تخصُّ المرء وحده» عن المرأة، وتسأل الكاتبة في كتاباتها عن سبب هذا الغموض الذي يكتنف سرد قصص المرأة، لا سيّما في الأدب والرّواية. فمنذ أوّل المدوّنات التّاريخيّة الأوروبيّة التي توثّق وجود المرأة في القرن الثّامن عشر، نجد أنّ جلّ هذه النصوص تتغنّى بجمال المرأة أو تلعن خبثها، دون أن تعكس عمق التّجارب التي خاضتها أو تعبّر عن الأبعاد الإنسانيّة الحقيقيّة لها.

أمّا في تاريخ سوريا الحديث، فقد بدأت مشاركة المرأة في الحياة العامّة بشكلٍ فعليٍّ منذ نهايات القرن التاسع عشر، تحت تأثير الخطاب النّهضويّ العربيّ الذي رافق حركة التحرر من الاحتلال العثماني، والذي دعا إلى تحرير المرأة وتوسيع مشاركتها في المجالات المختلفة.

بناءً على ذلك، فإنّ تساؤلاتي في هذا البحث تهدف أيضاً إلى التعريف بقصص النساء في المشهد الموسيقيّ، وتوثيق تجاربهنّ، سعياً لتفادي هذا الغموض المفترض الذي يحيط بأعمالهنّ وإسهاماتهنّ، ووضعهنّ على خارطة الكتابات الأكاديميّة التي تتناول تطوّرات المشهد الموسيقيّ السّوريّ المعاصر.

3. النّساء والسّرديّة التّاريخيّة



صورة (02) تمثال أورنينا[1]

(1) أورنينا السورية أول مغنية في التاريخ، «the Syrian nation»
https://www.syriannation.net/202006//blog-post_91.html.

عندما كتبت «**نساء سوريّات**» على محرّك البحث الإلكترونيّ كانت معظم البيانات التي رأيتها تتعلّق بقصص الاغتصاب وقصص التّعذيب، أو ربما اختار عقلي تسجيل هذه الرّوايات العنيفة بشكلٍ انتقائيٍّ. شعرت بالحزن والغضب الشَّديدين وأنا أبحث عن تجارب النّساء السّوريّات، حيث بدت كلّ قصّة مليئة بالمعاناة والتّهميش.

كنت قد انتهيتُ للتوِّ من قراءة نظريّة كينغ كونغ لفيرجيني ديبانت، الكاتبة الفرنسيّة والنّاشطة النّسويّة. في فصول الكتاب التي تناقش بالتفصيل الجسد بعدّه منتجاً للنظام الرأسمالي، تتناول العنف الممارس ضد أجساد النساء، وخاصة الاغتصاب. تروي ديبانت كيف تعرّضت للاغتصاب الجماعيّ في عام 1986م وهي في سنّ السّابعة عشرة، وتشرح كيف تعاملت مع التجربة منذ ذلك الحين. تشير إلى أنّ «الاستجابة المقبولة بعد الاغتصاب هي تحويل العنف إلى الداخل، ضدّ نفسك»، حيث يعاني الضحايا من شعور بالذّنب والعار، ما يؤدّي إلى صمتٍ مدمّرٍ ووصمٍ مجتمعيٍّ مستمرٍّ.

تحكي ديبانت كيف يعاني المجتمع من وصم الضحايا، حيث يتمّ التعامل مع النّساء اللّواتي تعرّضنَ للاعتداءات الجنسيّة كأنهنّ يحملنَ عاراً بدلاً من تقديم الدّعم النّفسيّ أو العدل.

هذا المشهد يعيدني إلى واقع النّساء السّوريّات، حيث كثيراً ما تُختزل تجاربهنّ في سياقات العنف والانتهاك، ما يسهم في تغييب أصواتهنّ وإقصائهنّ من الحيّز العام. في سرد هذه القصص، تبرز قضايا مهمّة تتعلّق بكرامة النّساء وحقوقهنّ الإنسانيّة، وكذلك أهميّة تبنّي وجهة نظر نسويّة تعيد النظر في كيفيّة تمثيل قضايا النّساء ومعالجتها في ظلّ الأزمات الاجتماعيّة والسّياسيّة. وتشير إلى أنّ «الاستجابة المقبولة بعد الاغتصاب هي تحويل العنف إلى الداخل، ضدّ نفسك» [1]وتصف الاغتصاب بأنّه «حربٌ أهليّةٌ، منظّمةٌ سياسيّةٌ يعلن من خلالها أحد الجنسين للآخر، لديّ سلطة كاملة عليك»[2].

إنّ أجساد النساء ومجتمع ميم يشكّلان جزءاً كبيراً من المحرّمات الكبرى في المنطقة العربية، حيث يتمّ تعقيد وجود المرأة وهويّتها داخل نطاقٍ يفرض قيوداً اجتماعيّةً وثقافيّةً صارمةً. ومع ذلك، من خلال امتيازي بالعيش في أوروبا، تمكّنت من إيجاد المساحة اللازمة لفهم هذا التقابل بين السرديات المختلفة وتحليله. أعلم أنّ السرديات غالباً ما تكون منحازةً وتكرّس الصّور النمطية؛

(1) Despentes, Virginie. *King Kong Theory*. The Feminist Press at CUNY, 2010. Page 46

(2) Despentes, Virginie. *King Kong Theory*. The Feminist Press at CUNY, 2010. Page 47

لذا فإنَّ سعيي يتوجّه نحو إيجاد مساحة للبحث العلمي غير المتحيّز الذي يسلّط الضوء على تجارب النّساء السّوريّات وتحدّياتهنّ في مواجهة القهر والاستبعاد، بعيداً عن النّظرة المهيمنة التي غالباً ما تصفهنّ بوجهة نظر واحدة. كيف يمكنني إذن من خلال هذا البحث أن أرويَ بشكلٍ صادقٍ ومتكاملٍ قصّةَ الموسيقيّات السّوريّات، بما يعكس تعقيدات حياتهنّ وتجاربهنّ في سياقات مختلفة؟

قرّرت الاستعانة بذاكرتي الصّوتيّة وإغماض عينيّ، محاولةً الاعتماد على عالم الخيال الذي يأتي من خلال عمليّة كيميائية تُستخدم لاستحضار الذكريات، وهي عملية التذكّر. فإذا كان للعضلات ذاكرة جسديّة، فهل سيكون للأذن ذاكرة صوتية أيضاً؟

فجأة، برز صوتٌ في خيالي، رافقه صورة وجه مألوف بالأبيض والأسود، كان وجه أسمهان، المولودة في سنة 1912م. على غلاف عمل فنيٍّ يظهر على صفحة تطبيق سبوتيفاي الإلكترونيّة، وهي تحضن وجنتيها بحركة طفوليّة، والملامح حادّة، مع حواجب سوداء وعيون مثل عيون الغزال.



صورة (03) بورتريه شخصي للمطربة اسمهان[1]

لا يستحضر صوت أسمهان فقط روح الشام وجبال السويداء، بل يعيد إلى الأذهان المرحلة الفكرية التي مرت بها تلك الفترة. فعائلة أسمهان اضطرت إلى الهجرة إلى مصر في عام 1925م،

(1) المصدر facebook

بعد الثورة السورية الكبرى ضد العدوان الفرنسي. وكانت والدتها، الأميرة علياء المنذر، شاعرة ومغنية بارعة، أورثت أولادها صوتها الخلاب، وهي أيضاً عازفة عود ماهرة. ومع ذلك، لم تستطع مكانة العائلة الاجتماعية الملكيّة أن تحميهم من الوضع الاقتصاديّ الصعب للمهاجر، حيث فقدوا امتيازاتهم الاجتماعيّة والاقتصاديّة بفعل الغربة في القاهرة. أقامت العائلة في حيّ الفجالة، وكانت تعاني من البؤس والفقر، ما دفع الأم إلى العمل في الأديرة والغناء في حفلات الأفراح الخاصّة لإعالة أولادها الثلاثة وتعليمهم. وكانت أسمهان تعمل مع عائلتها في الغربة لكسب رزقها حين كان عمرها 19 عاماً وإلى حين مصرعها.

بالعودة إلى كتابات فرجينيا وولف من بداية القرن العشرين، فإنّها تتحدّث عن المرأة الفقيرة وتسأل عن الأسباب التي تقود النساء إلى الفقر. تتساءل: لماذا يشرب الرجال النبيذ والنساء الماء؟ ولماذا يكون حال أحد الجنسين مادياً مزدهراً، في حين يعاني الجنس الآخر من الفقر والبؤس؟ ما تأثير الفقر على الكتابة والإبداع؟[1] ما الشروط الضروريّة من أجل خلق أعمال إبداعيَّة؟ من هذا المنطلق، يمكننا استبدال كلمة «كتابة» بالموسيقا، حيث يعكس ذلك تجربة أسمهان، التي واجهت الفقر والهجرة، وكيف أثَّر ذلك في مسيرتها الفنية وصوتها الذي لم يتوقّف عن النّضال بالرّغم من الصّعاب.

(1) سوف أستخدم نصّ فيرجينيا وولف لكي ندرس تأثير الفقر على صناعة الموسيقا المعاصرة.

4. المنهجيّة

هذا البحث هو دراسة تقنية وسرديّة عن الموسيقا، يتناول تطوّرها واستخداماتها عبر سياقات جغرافيّة وثقافيّة متنوّعة. لا يقتصر على التّحليل النّفسيّ أو البعد الاجتماعيّ، بل يتعمَّق في العلاقة بين التّكنولوجيا والموسيقا وعلاقتها بالممارسات الإبداعيّة والأداء الفني. يشمل البحث مناطق جغرافية متعددة، من بينها سوريا ولبنان، التي تمثّل جذور التأثير الموسيقيّ في الشرق الأوسط، وهولندا وألمانيا التي تعكس السياقات الأوروبيَّة ذات الطابع المؤسّسي والنخبوي، بالإضافة إلى المكسيك وإسبانيا، حيث تتقاطع الموسيقا مع التقاليد المحلية والتجارب الثقافية المختلفة.

تتناول الدراسة أيضاً المساحات التي تحتضن العروض الموسيقيّة، والتي تتنوّع بين المسرح الكلاسيكيّ الموجّه للجماهير الواسعة، والمنصات النخبويّة التي تعكس الطابع الرّسميّ والتّقليديّ للعروض الموسيقيّة، والمساحات التّجريبيّة التي تُبرز نهجاً بديلاً وأكثر جرأة، وغالباً ما تكون مغلقة أو محدودة الوصول لفئات معيّنة. تُظهر النتائج الأوليّة للبحث كيف تؤثر هذه المساحات في تشكيل التجربة الموسيقيّة، وفي إتاحة الفرصة للموسيقيين للتفاعل مع الجمهور ضمن بيئات مختلفة من حيث القواعد الثّقافيّة والتقنية.

يهدف البحث إلى توضيح ديناميكيّات الانتقال بين هذه المساحات، والتّحديات التي يواجهها الموسيقيّون في التنقل بين ثقافات وأدوات مختلفة، ما يُبرز الدّور المحوريّ للتكنولوجيا بعدّه جسراً بين التّقليديّ والتّجريبيّ، وبين المحليّ والعالميّ.

زمنياً، يتناول البحث الإنتاج الموسيقي المعاصر الممتدّ منذ بداية الثورة الشعبيّة السوريّة في عام 2011 وحتى وقت كتابة البحث في عام 2024. يعكس هذا الإطار الزمني السياق المتغيّر والمستمرّ الذي تواجهه الفنّانات الموسيقيّات، ما يبرز التحديات والفرص المختلفة في هذه الفترة

الانتقاليّة من حيث التعبير الفنيّ والثقافيّ في ظلّ الأزمات الاجتماعيّة والسّياسيّة التي تشهدها سوريا والمنطقة بشكل عام.

انطلاقاً من موقعي باحثةً وموسيقيّةً وامرأةً، قرّرتُ أن أتتبّع خيوط هذا الموضوع من خلال البحث العلمي الذي يرتكز إلى قراءات موادّ متعلقة بالموضوع، بالإضافة إلى إجراء مقابلات نوعية ومعمّقة مع عدد من النساء اللاتي تم اختيارهنّ بشكلٍ منهجيّ وفقاً لتجربتهنّ. اخترت خمس مشاركات، والعامل المشترك بينهنّ هو أنهنّ جميعاً في رحلة لاستكشاف اللّغة الموسيقيّة الخاصّة بهنّ وتطويرها.

بدلاً من اعتبار تجاربهنّ غير مترابطات في الظاهر، فإنّ هذه المقابلات تقدّم فرصة لفهم كيف تتحاور تجاربهنّ وتتشابك، وكيف يعبّرنَ من خلال الموسيقا عن هويتهنّ الشخصيّة والثقافية. فكل واحدة منهنّ تحمل بصمةً فرديّةً مميّزة، لكنّها تتقاطع في محاولتهنّ المشتركة لاكتشاف صوتهنّ الفنيّ وصقل أدواتهنّ الموسيقيّة في سياقاتهنّ الخاصة التي تتأثّر بتجاربهنّ الشخصيّة والاجتماعيّة.

بالتالي، يسعى هذا البحث إلى استكشاف الروابط الخفية بين هذه التجارب، ودراسة كيفية استخدام الموسيقا بعدّها وسيلةً للتعبير عن الذات في ظلّ الأطر الثقافية والاجتماعيّة المختلفة التي تواجهها النّساء في المشهد الموسيقي المعاصر.

المنهجية التي اعتمدتها في هذا البحث تهدف إلى تقديم منظورٍ شاملٍ وموثّقٍ لدور الموسيقا السورية في تشكيل الهويّات الاجتماعيّة والممارسات الثّقافيّة في سياق الحرب والشَّتات. لقد توصّلت إلى هذا المنهج عبر دمج التّحليل النّوعيّ والنّقديّ مع قراءاتٍ نظريّةٍ وتطبيقيّةٍ.

1-4 الأداة النوعيّة: المقابلات المعمّقة

أجريت مقابلات معمّقة مع عددٍ من الموسيقيّات السّوريّات اللاتي تمّ اختيارهنّ وفقاً لتجاربهنّ الموسيقيّة وتنوعهنّ الجغرافيّ والاجتماعيّ، وهنَّ:

- باهلة حجازي من دمشق، مقيمة في برلين.
- تمارا نهار من السويداء، التي تنتج الموسيقا من دمشق.
- مرح داود من اللاذقية، المقيمة في بيروت.
- سماح عبد الحميد من حمص، المقيمة في المكسيك.
- أسيل مسعود من السويداء، مقيمة في برشلونة.

وقد ركّزت المقابلات على أسئلة تهدف إلى فهم تطور الفنانات الاقتصادي، ومصادر الدعم المتاحة لهنّ، واستخدام التقنية والتكنولوجيا في عملهنّ، ومدى إمكانية الوصول إلى أستوديوهات التسجيل والآلات الموسيقيّة، وتوافر خدمات التوزيع، بالإضافة إلى استكشاف تجارب الأداء في المساحات الآمنة والمستقلّة.

وتناولتُ والمشاركات الأسئلة التي طُرحت في بحثي من مستوى مهنيٍّ وتقنيٍّ، حيث يقدّم نظرةً ثاقبةً على أساليب العمل الاقتصاديّة واللوجستيّة لصناعة الموسيقا الحالية من خلال تجربة الموسيقيّات السّوريّات.

ولأنّ من أهداف البحث توثيق هذه التجارب لقد قرّرت إضافة مقاطع كاملة من المقابلات الشخصيّة إلى متن البحث، وذلك للتركيز على أهميّة قراءة تجربةِ الموسيقيّات بأصواتهنّ وكلماتهنّ.

2-4 الإطار النظري

يستند البحث إلى دراسات الصّوت النقديّة، حيث يعالج دور الصوت والموسيقا في تشكيل الهويات الاجتماعيّة والممارسات الثقافيّة في السّياق السّوريّ. ويعتمد البحث على مفهوم الصّوت بعدّه أداةَ مقاومة وتحدٍّ تستخدمها الفنّانات والنّاشطات السّوريات للتعبير عن هويتهنّ وتجاربهنّ.

وقد استخدمت قراءات لكتاب مثل أودري لورد وجوناتان شانون وبراندون لابيل لدعم هذا الإطار، حيث يقدّم كلّ منهما رؤى حول الصّوت على أنّه أداة للتّمكين والإبداع، وأداةٌ للتّعبير عن الذات والمقاومة.

كما استخدمتُ المنهج الوصفيّ للوصول إلى التحليل. ويساعد هذا المنهج في تحديد الأجناس الموسيقيّة المختلفة، ويأخذ في الاعتبار الدّور السّياسيّ والاجتماعيّ الذي يؤدّيه الصّوت في التعبير عن التجربة السورية في ظلِّ الأزمات والتّحديات. بالإضافة إلى توثيق وتحديد الخصائص الثقافية والاجتماعية التي تميّز الموسيقا السّوريّة في سياقاتها المختلفة، سواء في الداخل أو الشتات، مع التركيز على تأثير الوضع الاقتصاديّ والتقنيّ في تشكيل هذه الأنماط الموسيقيّة.

وسوف أخوض في الفصول المقبلة في تجارب صانعات الموسيقا السوريّات المعاصرات من خلال المقابلات النوعيّة والمعمّقة، التي أجريتها في أغلب الأحيان عن بُعد، عبرَ زوم، إضافة إلى استخدام الواتساب والرسائل الصوتية، إلّا أنَّ هذا النوع من التواصل يُواجه صعوبات، حيث تبرز تحدّيات

مثل صعوبة إيجاد توقيت ملائم للجميع، أو تفاوت الأوقات بين الدّول المختلفة، فضلاً عن عدم توافر الإنترنت في بعض الأحيان، ما يؤثّر على جودة الاتصال وسهولة الوصول إلى المعلومات. إضافة إلى ذلك، يُذكّرنا الناشط والإعلامي إفجيني موروز[1] بأنَّ الإنترنت هو مساحةٌ مخترقةٌ غالباً، ما يعني أنَّ التعبير عبر هذه الوسائل قد يكون محفوفاً بالمخاطر والانتهاكات.

مع تحليلها وتأطيرها تاريخيّاً وفكريّاً بالعودة إلى أعمال سارة أحمد، روشاناك كشتي، بونافنتورا دي سوسا، جوزيف مسعد، فراس السوّاح، وفرجينيا ولف، لاستنتاج ظواهر وظروف صناعة الموسيقا من وجهة نظر الصّانعات الموسيقيّات الموجودات على أرض سوريا وفي الشّتات.

إضافة إلى ذلك، فإنّ كتاب ذاكرة الصّوت: حفظ الماضي الصّوتي لشون ستريت[2] يوفّر إطاراً نظريّاً غنيّاً لدعم البحث. يعزّز هذا الكتاب المفاهيم المرتبطة بالذاكرة والصوت، حيث يسلّط الضوء على كيفيّة حفظ الذكريات من خلال الصّوت في جميع الوسائط الإلكترونيّة.

العوامل الأساسيّة التي تستند إليها هذه الدّراسة، مثل العلاقة بين الصوت والذاكرة، تُعدُّ جوهريّةً لفهم كيفية تأثيرها في تجربة صانعات الموسيقا السّوريّات، لا سيّما في السّياق الذي تتّسم به حياتهنّ بالشّتات والتّحديات المستمرّة.

الكتابات التي يستعرضها ستريت حول كيفية تحفيز الدماغ من خلال الذاكرة الصّوتيّة توفّر فرصةً لفهمٍ أعمق لآليّة تفاعل صانعات الموسيقا السّوريّات مع الماضي والحاضر من خلال صوتهنّ. يبرز هذا الجوانب التي تتعلّق بإعادة بناء الهويّة الذاتية من خلال الصوت، وأهميّة الاحتفاظ بالذّكريات والمشاركة الثّقافيّة التي تنعكس من خلال الممارسات الموسيقيّة.

بالتالي، يعزّز هذا الإطار النظري من قدرة البحث على تحليل كيفية استخدام صانعات الموسيقا السّوريّات للصوت ليس فقط بعدّه أداة إبداعيّة، بل وسيلة للحفاظ على الشّعور بالذّات واستمراريّتها في مواجهة التّحديات المختلفة التي يفرضها الوضع السّياسيّ والاجتماعيّ.

في كتابه المناطق الصوتية، يقدم براندون لابيل منظوراً عالميّاً جديداً للممارسات الصوتيّة والظواهر السمعية. يناقش لابيل الأبعاد المتعدّدة للصوت من خلال دراسة البيئة الصّوتيّة وتأثير التّكنولوجيا السّمعيّة على المساحات الصّوتيّة المختلفة.

---

(1) Morozov, Evgeny. *The net delusion: How not to liberate the world.* Penguin UK, 2012.

(2) Street, Seán. *The memory of sound: preserving the sonic past.* Routledge, 2014.

يركّز لابيل على كيفية تفاعل الأصوات في المساحات المختلفة، ويشدّد على أنّ الشّخص يُعدّ كائناً صوتياً مادياً يعكس المتخيّل والعاطفي من خلال الرّنين. وهذا يعزّز فهمنا لكيفيّة استخدام الصوت في سياقات متعدّدة، حيث يصبح الصّوت ليس مجرّد أداة للتعبير الإبداعي، بل أداة لاستكشاف الهويّات العاطفيّة والاجتماعيّة.

ستوفّر هذه النقدية الماديّة والفلسفية مساحةً أوسع لفهم الأبعاد العميقة لتكاثر الأصوات في سياق البحث. يمكن أن تتضمن هذه المفاهيم التصميم الصوتي، التلحين الموسيقي، الأوركستراشن، الصدى، التغذية الراجعة، والحلقات الصوتية[1]، ما يتيح تحليلًا دقيقاً لكيفية تأثير هذه العناصر في تجارب صانعات الموسيقا السّوريّات في سياقهنّ الفريد من الشّتات والمعاناة.

بالتالي، يعزز هذا الإطار النظري من قدرة البحث على تقديم رؤى عميقة حول كيفية استخدام الصوت وسيلةً للتعبير عن الذات والهوية في ظلِّ الظروف المختلفة التي تواجهها الفنّانات السّوريّات.

سوف نتطرق أيضاً للتحول الذي طرأ على الموسيقا المعاصرة، فتغيّرت من مفهوم التأليف الموسيقيّ الذي يعالج التقنيات الموسيقية الكلاسيكية إلى مفهوم التأليف الصوتي الذي يدرس آيكولوجيات المكان، ويتفحّص العناصر المحيطة بعدّها عاملاً مهماً لبلورة مسار التوجّه الصّوتي وتحديده ابتداء من عملية الإنتاج الفني، وسوف نأخذ في عين الاعتبار العوامل الإضافية التي تواجهها الموسيقيات السوريات عالمياً، لنتساءل حول النّمطية الجندريّة، وإمكانيات الوصول إلى التّكنولوجيا والأجهزة الموسيقيّة والمصادر الاقتصاديّة المتاحة للنساء. مع الأخذ في الاعتبار أيضاً كيفيّة تأثير الهياكل الأوسع للسّلطة والامتياز على وصولهم إلى الموارد.

ولمناقشة تحليل هذه الظواهر سوف اعتمد على قراءتي لأعمال أودري لورد وجوليا إيكهاردت ولين دي جريف. تنبع هذه الأعمال من الحركة النسوية التقاطعية، والتي ستضيف شمولية إلى الوضع المهمش لهؤلاء النساء.

إضافة إلى أنّ الأسئلة المطروحة ضمن المقابلات تتطرق إلى أهمية حرية الخطاب والتعبير لدى النساء لتعميق فهم اضطراب ما بعد الصدمة بالاستناد إلى مراجع مثل بيسيل فان دين كيرك[2] وكابور ماتي[3].

---

(1) orchestration, composition, echo, feedback and audio loops

(2) Van der Kolk, Bessel A. «The body keeps the score: Memory and the evolving psychobiology of posttraumatic stress.» *Harvard review of psychiatry* 1, no. 5 (1994)

(3) Maté, Gabor. *When the body says no: The cost of hidden stress.* Vintage Canada, 2011.

بوصفي منتجةً موسيقية ومنظّمة عروض وفعاليّات في أمستردام، لديّ قصّة أودّ مشاركتها. في أثناء بحثي، واجهت العديد من التّحديات التي دفعتني إلى الاستعانة بالمصادر المتاحة. من بين الكتب التي وجدتها، كان كتاب (منتصف الليل في القاهرة)[1] الذي يتحدّث عن الوسط الموسيقيّ في مصر بداية القرن العشرين. بالرّغم من شراء الكتاب بحماس لاحتوائه على صور لأسماء بارزة مثل أسمهان، إلا أنّني فوجئت بعدم وجود أيّ معلومات عنها في الكتاب. تابعت البحث بناءً على نصيحة مشرفتي البحثية كرستينا حزبون، التي قدّمت لي مجموعة من المصادر، معظمها من تأليف نساء. من هذه المصادر، كتاب «بين أشجار الياسمين: الموسيقا في سوريا والمعاصرة» لجوناثان هولت شانون[2] الذي يقدم نظرة عميقة على الوسط الموسيقي السوري، وتجذّره في مفهوم الأصالة والعواطف. وكنت قد اشتريت كتاب « إنانا، ملكة السماء والأرض: قصصها وترانيمها من سومر بقلم وولكشتاين وصموئيل نوح كريمر»[3] الذي يسرد قصة عشتار أول آلهة أنثى على وجه الأرض، من ثم وجدت كتاب «لغز عشتار» للأستاذ فراس السواح الذي يتحدث عن دور عشتار في خلق الطقوس في المجتمع السوري، ويتوسع في التقاطع بين الموسيقا والطقوس والطّاقة الأنثويّة حيث تؤدّي الطقوس الموسيقيّة دوراً محورياً في التعبير عن الهويّة الثّقافيّة والدينية، ما يعزّز الفهم العميق للعلاقة بين الموسيقا والسّياقات الثقافيّة المختلفة.

سافرتُ إلى لبنان وتونس، حيث خضت العديد من المحادثات المثمرة، وزرت المكتبات للحصول على المصادر اللازمة. في لبنان، زرت مكتبة برزخ حيث وجدت كتاب إيمان مرسال في أثر عنايات الزيات، وهي كاتبة مصريّة بارزة. كما عثرت على كتاب فرجينيا وولف «غرفة تخصُّ المرء وحده» الذي وجدته في مطار بيروت رفيق الحريري، وهو مصدرٌ مؤثّرٌ يتناول الجدوى الماديّة وأهميّتها للنّساء، ولا سيّما نساء الطّبقة العاملة.

في تونس، زرتُ مركز النجمة الزهراء للموسيقا العربيّة والمتوسّطية، حيث استمتعت بجولة صحبة الأستاذ منير هنتاتي، مدير المركز السابق. رافقني في جولة حول هذا المركز الرائع الذي يعدّ

(1) Cormack, Raphael. *Midnight in Cairo: The Female Stars of Egypt's Roaring'20s*. Saqi Books, 2021.

(2) Shannon, Jonathan Holt. *Among the jasmine trees: Music and modernity in contemporary Syria*. Wesleyan University Press, 2006.

(3) Daine, W., and S. N. Kramer. «Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer.» (1983).

مقرّ الموسيقولوجيا في العالم الناطق بالعربيّة، وتحديداً شمال أفريقيا، هناك وجدت كتاباً بقلم الدكتور فاخر حكيمة: «المؤلّفات الموسيقيّة العربية الراهنة بين المقامية والتونالية» وسرّني التعرّف إلى الأستاذ أنس غراب الباحث في مركز النّجمة الزهراء الذين زوّدوني بمصادرَ رقميّة مكتوبة مهمّة باللغة العربيّة والتي أفادت هذا البحث بشكلٍ كبيرٍ.

هنا انتهت مصادري الورقيّة عن سوريا، ولجأت إلى الشّبكة العنكبوتيّة والوسائط الرّقميّة التي تعجُّ بالمقالات والمصادر المتفرّقة التي تتحدّث عن الفنّانات والمبدعات السّوريات والموسيقا السّوريّة. كانت الموسيقا الكلاسيكيّة والتترات السّوريّة[1] القديمة حاضرة بقوة في ذكرياتي وأبحاثي، حيث تعدّ هذه الأعمال عن الأجواء الاجتماعيّة والثّقافيّة التي كانت تنعكس في كلِّ نغمة، مشحونة بالذاكرة الجمعيّة للأحداث والهويّة الوطنيّة.

3-4 محدّدات البحث

عندما يتعلّق الأمر بالموسيقا السّوريّة بشكلٍ عامّ، هناك نقصٌ في التّوثيق الكتابيّ والمقالات العلميّة، والمتوفّر غالباً بحوث أجنبية عن الموضوع تأتي من منظور خارجي دون معرفة السّياق الاجتماعي والشخصيّ والتاريخي للتجربة المعاشة. لذا، من المهم هنا أن نعود إلى كتاب الأكاديمية والكاتبة الهندية شكرابارتي سبيفاك، والذي يتحدّث عن قدرة الـ ***subaltern***، أي الخاضع، أو الخانع في الأنظمة الهيجيمونية، على التعبير عن الذات. يتساءل النص الأساسي عمّا إذا كان بإمكان هؤلاء المهمّشين امتلاك صوت فعليٍّ يمكن فهمه وتقديره ضمن السّياقات المعرفيّة المهيمنة:

بالنسبة لـ«صورة» المرأة، يمكن للنّساء أنفسهنّ أن يرسمْنَ العلاقة بين المرأة والصّمت؛ حيث يتم استيعاب الفوارق العرقيّة والطّبقيّة ضمن هذا الإطار. يجب أن تواجه التأريخات الفرعية استحالةً مثل هذه الإيماءات. إنّ العنف المعرفي الضيق للإمبريالية يقدّم لنا استعارةً غير كاملة للعنف العامّ الذي يمثّل إمكانيّة وجود منظومة معرفيّة.[2]

---

(1) مقطوعات موسيقية تتراوح مدتها بين 3 إلى 5 دقائق يتم تشغيلها في بداية البرامج التلفزيونية السورية

(2) Rosalind Morris, *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, New York: Columbia University Press, 2010.

أمّا في السّياق السّوريّ، فبالرّغم من وجود عددٍ كبيرٍ من الموسيقيين والموسيقيّات في الدّاخل والشّتات، إلا أنّ المشهد الموسيقيّ التّجريبيّ والمعاصر يعاني من غياب واضح في البرمجة الثّقافية والتّوثيق المنهجيّ. المحاولات القائمة لتوفير أرشيف موسيقيٍّ –مثل أرشيف أشرطة الكاسيت السّوريّة، نقابة «صدى الصّوتيّة»، ومبادرات «الذّاكرة السّوريّة الإبداعيّة»– تظلُّ متواضعةً ومستقلّةً، دون تخصيصٍ واضحٍ للموسيقا المعاصرة أو أنماطها المختلفة.

إضافة إلى ذلك، تظلُّ اللقاءات الشّخصيّة والمناسبات الاجتماعيّة أو الموسيقيّة بمثابة منصّات لتبادل المعرفة والموسيقا، لكنها تفتقر إلى إطار تنظيميّ ممنهجٍ. أمّا الموسيقا ذاتها، فهي منتشرة عبر الإنترنت على منصّات مثل يوتيوب، ساوند كلاود، وسبوتيفاي، لكن بدون تأطيرٍ واضحٍ أو دلائل إرشاديّة للباحثين والباحثات في هذا المجال.

في ظلِّ هذا الواقع، تصبح عملية تعريف الموسيقا السّوريّة المعاصرة، وتحديد الموسيقيّات مسؤوليّة فرديّة تتطلّب جهداً كبيراً من الباحث أو الباحثة. بالنسبة لي، بوصفي باحثةً، اعتمدتُ بشكل أساسي على التشاور مع مجموعة من الأصدقاء والصّديقات العاملين في المجال، بالإضافة إلى مشرفة البحث، للوصول إلى موسيقيات قد تكون أعمالهنّ وتجاربهنّ ذات أهميّة لهذا المشروع البحثيّ.

بالمقارنة مع المشاهد الأخرى التي تتمتّع بحضورٍ نسائيٍّ نابضٍ بالحياة مثل مصر وتونس وفلسطين ولبنان، من الصّعب العثور على قاعدة بيانات تسهّل عمل المبرمجين الثقافيين، ما يعوق تقديم منصة فعّالة للموسيقيات السوريات. هذه الظاهرة تُعزى إلى ضعف البنى التحتية في سوريا والمنطقة العربية بشكل عام، حيث لا يوجد نظام رسميّ أو مؤسّسات تدعم تطوّر الموسيقا والموسيقيين والموسيقيّات بطرائق مهنيّة ومنهجيّة. العمل في المجال الموسيقيّ لا يزال في مراحله الأولى، وغالباً ما يتطلّب جهوداً فرديّةً كبيرةً وجهوداً منظماتيّة محليّة أو مستقلّة لتوثيق الأعمال وتقديم الدّعم اللازم.

تشكّل هذه الفجوة تحدياً كبيراً أمام الموسيقيّات السّوريّات اللاتي يواجهنَ صعوبةً في الوصول إلى الفرص، في ظلّ غياب المنصّات التي تدعم مسيرتهنّ الفنية وتوفّر لهنّ الدعم اللوجستي والتنظيمي. بالإضافة إلى ذلك، تعاني الموسيقيات من غياب التنسيق بين المؤسسات الثقافية المختلفة، ما يحدّ من قدرتهنّ على التعبير عن إبداعهنّ بشكل كامل.

5. الموسيقا السّوريّة المعاصرة

لا يمكن اختزال الموسيقا السورية المعاصرة في مجرّد تصنيفٍ موسيقيٍّ تقليديٍّ أو دمجها بشكل مباشر مع الموسيقا المعاصرة الكونية. بل هي خليطٌ غنيٌّ ومتنوّعٌ يعكس الواقع الثقافي والاجتماعي والسّياسيّ للسّياق السّوريّ، بما في ذلك الأحداث التي مرّت بها البلاد من حروب واضطرابات.

وتأتي إشكاليّة التّعريف من عددٍ من الخصائص، وهي:

1. الهويّات الثقافية المتعدّدة: الموسيقا السورية المعاصرة تتأثر بموروثات ثقافية متنوعة مثل العروبة، الإسلام، المسيحية، والمكونات العرقية المختلفة. هذا التعدد يعكس التداخل بين الفولكلور والتقاليد الموسيقية الحديثة والتجريبية.

2. التجربة التاريخية والسياسية: منذ اندلاع الثورة السورية عام 2011، شهدت الموسيقا السورية تحولاً عميقاً نتيجة التأثيرات السياسية والاجتماعية. أصبحت الموسيقا وسيلةً قويّةً للتعبير عن الألم، التمرد، والهوية، حيث استخدمها الفنّانون والموسيقيّون للتعبير عن تجاربهم ومعاناة شعبهم. وفي المقابل، كانت الموسيقا أيضاً أداةً في يد النظام السوري الساقط مؤخراً، حيث تم توظيفها لنشر أجنداته السياسية وتعزيز رمزيّة الولاء، ما أضاف طبقةً جديدةً من التعقيد على المشهد الموسيقيّ السّوريّ في هذه الفترة.

3. الشتات واللجوء: في الشتات، اكتسبت الموسيقا السورية أبعاداً جديدة تعكس تجارب المغتربين السوريين وما يحملونه من ألم اللجوء والتشتت. أصبحت الموسيقا مرآةً حيّةً للهويّة المتناثرة بين الأوطان الجديدة والحنين للأرض الأمّ. ومع ذلك، فإنّ تجربة الهجرة فتحت أيضاً أبواباً للتطوّر والاستفادة من التكنولوجيا المتقدمة في صناعة الموسيقا، وهي مزايا لم تكن متاحة في سوريا. هذا التداخل بين الحنين والمستقبل يضيف للموسيقا السّوريّة في الشتات أبعاداً إنسانيّة

وسياسيّة غنيّة تعكس ديناميكيّات التكيّف مع الواقع الجديد والحفاظ على الجذور في آنٍ واحد.

وفي المقارنة مع الموسيقا المعاصرة العالميّة نجد أنّ الموسيقا المعاصرة السّوريّة تتكوّن من مجموعة من الخصائص، وهي:

- **الخصوصيّة مقابل العالميّة**

بالرغم من ارتباط الموسيقا السّوريّة المعاصرة بالتيارات الموسيقيّة العالميّة، إلا أنّها تحتفظ بخصوصيّةٍ نابعةٍ من التجربة السّوريّة الفريدة. تعكس هذه الموسيقا أصواتَ النزاعات والفقدان والمعاناة التي يعيشها الشعب السوري، ما يجعلها وسيلةَ تعبيرٍ عميقةٍ عن الألم والهويّة. ومع ذلك، تواجه هذه الموسيقا تحدّيات كبيرة، أبرزها الافتقار إلى الموارد التكنولوجيّة اللازمة لتوزيعها وصنعها بكفاءة في عالم يعتمد بشكل كبير على التكنولوجيا. هذا النقص يعيق انتشار الموسيقا السورية، ولكنّه في الوقت ذاته يدفع الفنّانين إلى إيجاد طرائق مبتكرة للتعبير عن قصصهم ونقلها إلى العالم.

- **التقنيات والوسائط**

الحديث عن قلة التكنولوجيا في الموسيقا السّوريّة نقطة انطلاق غنيّة لتحليل الأبعاد التّاريخيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة التي أدّت إلى هذا النقص. هذه الفجوة التكنولوجيّة ليست مجرّد مسألة موارد، بل هي نتيجة سياقات أعمق تتشابك مع بنية النّظام السّياسيّ والاجتماعيّ في سوريا.

على سبيل المثال، يمكن النّظر إلى تأثير العقوبات الاقتصاديّة التي قلّصت من قدرة الموسيقيين في الداخل على استيراد أدوات موسيقية أو الوصول إلى برامج ومعدات إنتاج حديثة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن نحلّل كيف أنَّ تهميش المشهد الثقافي والموسيقيّ في السياسات الوطنية أدَّى إلى غياب البنية التحتيَّة الدَّاعمة لهذا القطاع.

من جهةٍ أخرى، يوفّر الشتات السّوريّ بيئةً مغايرة، حيث يتمتّع الموسيقيّون بإمكانية الوصول إلى موارد متطورة، مثل أستوديوهات حديثة وشبكات تواصل موسَّعة، ما يمنحهم أدوات وفرصاً أكثر لتجربة أصواتهم وتطويرها. هذا التناقض يطرح تساؤلات حول كيفيّة تعريف «المعاصرة» في الموسيقا السّوريّة: هل يمكن أن تكون المعاصرة مرتبطة فقط بالتكنولوجيا والإنتاج الحديث، أم أنّها تشمل أيضاً عناصر من التّجربة المحليَّة والأصوات المتجذّرة في السّياقات الدّاخليّة؟

يمكن لهذه الفجوة بين الدّاخل والشّتات أن تسلّط الضّوء على أنماطٍ من الإبداع تتجاوز الحواجز التكنولوجيّة. ففي داخل سوريا، نجد محاولات موسيقيين وموسيقيّات لاستخدام الحدّ الأدنى من الموارد لخلق صوتٍ يعكس تجاربهم، بينما في الشّتات، يمكن أن نشهد مزيجاً من الأصوات التي تجمع بين التكنولوجيا المتقدّمة والحنين للجذور الثقافية.

هذا التناقض يشير إلى أنَّ الموسيقا السورية المعاصرة ليست مجرّد إنتاج فنّيٍّ، بل هي انعكاس للصراعات والتحديات التي تعيشها هذه المجتمعات. طرح هذا السؤال ضمن البحث يمكن أن يفتح آفاقاً جديدة لفهم العلاقة بين التكنولوجيا، والهويّة، والمعاصرة في الموسيقا السّوريّة.

- **التَّأثيرات السّياسيّة والاجتماعيَّة**

الموسيقا السّوريّة ليست مجرّد فنٍّ، بل أداة مقاومة وتوثيق لحياة السّوريين. تحمل في طيّاتها أبعاداً سياسيّة عميقة، تعكس معاناة الشعب السّوريّ وقضاياه في ظلّ النزاعات المستمرّة. لذا تتميّز الموسيقا السورية بارتباطها الوثيق بالأحداث الاجتماعية والسياسية، ما يجعلها تعبّر عن الهويّة الجماعية والتمسّك بالوجود بالرغم من كلّ الصعوبات. في المقابل، الموسيقا المعاصرة قد تكون أكثر تركيزاً على الإبداع والابتكار دون ارتباط مباشرٍ بالأحداث السّياسيّة أو الاجتماعيّة، ما يميّزها عن الموسيقا السّوريّة التي تحمل عبئاً ثقيلاً من هذه الأبعاد.

6. الجسد كوترٍ، الجسد كموسيقا



صورة (04) الأميرة علياء المنذر والدة فريد الأطرش وأسمهان تعزف على العود[1]

(1) علياء المنذر والدة فريد الأطرش، المصدر فيس بوك صفحة أرشيف مصر،
https://www.facebook.com/photo.php?fbid=295847055141236&id=109754643750479&set=a.144876816904928

بدأ بحثي يتبلور حين عثرت على معزوفة (عرس[1]) على اليوتيوب صدفة. كان العنوان على قناة (مورغن فستفال[2]) كالآتي (Kinan Azmeh & Morgenland Chamber Orchestra - Wedding).

يبدأ التسجيل بالناي، يرافقه قرع دربكة لطيف ومنتظم يثير الاهتمام، وصوت الناي من كنان العظمة يرافقه صوت ديمة أورشو. صعقت بالاستماع إلى صوت ديمة، وأيقظ في داخلي ذكريات الشّام، ما أدّى إلى ربط الصّوت بالذاكرة، ومعه أتت موجة من الذّكريات المرتبطة بالروائح وأصوات الشارع وتترات[3] المسلسلات السّوريّة التي نشأت عليها بأصوات رشا رزق وميادة بسيليس. بدأت الذّكريات تتّسارع في ذهني وأذني وعيني مثل موج المحيط.

في هذه المقطوعة، يظهر بوضوح تفاعل ثلاثة أجسام موسيقيّة: ديمة وكنان ومانفريد لوشتر[4]، لاعب الأكورديون الألماني الذي لديه تاريخ من التعاون مع الموسيقيين السّوريين داخل سوريا وخارجها.

التفاعل الموسيقي بين مانفريد وكنان وديمة رائع؛ إذ إنّه من الواضح جداً أنَّ هناك لغة سمعيّة وموسيقيّة ولفظيّة وفكريّة تتجاوز الكلمات فيما بينهم. تستخدم ديمة التهاليل والنوتات الطويلة، ثمّ في نهاية القطعة تؤدّي المهاهاة الفلسطينيّة، وهي نوعٌ من الغناء الذي تؤدّيه النّساء ويتألف من أربعة مقاطع في كلّ سطر، كلّ مقطع مسبوق بكلمة يمكن لفظها بعدة طرائق مثل: «يووووي، أويها، هووووي، أووووي، هاااااي»، وتعقب كلّ مقطع زغرودة طويلة. المهاهاة هي غناءٌ فرديٌّ، تقوم به سيّدة واحدة، ولكن تشارك بقية النساء في الزغرودة الأخيرة. لا تعني فرديّة الغناء أنّ امرأةً واحدةً تقوم بذلك طوال الوقت، بل قد تقوم امرأة أخرى بغناء مقطع آخر بعد ذلك، ويُختم الغناء بالتغريدة.[5]

هذه المقطوعة تعكس بوضوح كيفيّة استخدام الصّوت أداةً للتعبير العاطفيّ والثّقافيّ، وتبرز

---

(1) wedding

(2) Morgenland festival

(3) مؤلفات موسيقية في بداية المسلسلات معروفة أيضاً: شارة البداية

(4) Manfred Leuchter

(5) خالد جمعة، «نواح المآتم والمهاهاة.. غناء النسوة في التراث الفلسطيني،» فتح وطن، https://www.fatehwatan.ps/page-180888.html

الأبعاد المتنوعة للهويَّة الموسيقيَّة في سياقٍ ثقافيٍّ غنيٍّ بالتقاليد والذكريات المشتركة، والتي تتخطَّى حدود الكلمات لتصل إلى أعماق الرُّوح والمشاعر الجمعيَّة.

السلاسة التي تقدّم بها هذه القطعة المزج بين الموسيقا الغربيّة والشّرقيّة، الكلاسيكيّة والشعبية مثيرٌ جداً للاهتمام خصوصاً أنَّ سنة 2014 وهي السنة التي أصدرت فيها هذه المقطوعة كانت سيّئة على السّوريين والسّوريّات بسبب انقطاع الكهرباء المستمرّ، وعدم توافر المحروقات للتنقل والتدفئة، بالإضافة إلى الغلاء المعيشّي، وإغلاق معظم المساحات الفنيّة المهمّة للفنّانين الشباب مثل غاليري أيَّام وتجلّيات ومسرح تياترو.

استطاع كنان وديمة في هذه الدّقائق التّسع نقل صوت سوريا وبثّه، وحفظ الذاكرة السورية الموجعة التي تركها المهاجرون السّوريون خلفهم. ومن الجدير بالذكر أنّني أتحدّث هنا تحديداً عمّا سُمِّي في الإعلام الغربي بين عامي 2014-2015 بكارثة اللاجئين، والتي تفاقمت بغرق الطفل إيلان الكردي، وهو طفلٌ كرديٌّ-سوريٌّ لم يتجاوز الثالثة من العمر، مات غرقاً في عام 2015. صعقت صورته على شاطئ بحر إيجة ضميرَ العالم، بعد أن وجده شرطيٌّ تركيٌّ، حيث كان برفقة والديه وأخيه وهم يحاولون الوصول إلى اليونان باستخدام قارب صغير محمّل باللاجئين السّوريين الهاربين من جحيم الحرب[1].

ما يجعلني أذكر هذه الفترة هو أنّ منذ تلك اللحظة، كان الخوف يقطع أصوات السّوريين داخل سوريا وخارجها، ويجعل صرخاتهم تتلاشى وسط صمت الحرب المستمرّ. حتى سقوط الأسد وكشف مستودعات صيدنايا لم يكن كافياً لكسر هذا الخوف الذي حجب الأمل، بل كان بمثابة تذكير صارخ بالطريقة التي استطاع النّظام أن يخدّر الشعب السوري، ليس فقط بالترهيب، بل بالقهر الذي يدوم مع كلِّ محاولة للتعبير أو المقاومة.

يأخذني التفكير في هذه الفترة أيضاً إلى التركيز على العنف البصري الذي جسّدها، والتمثيل البصريّ السريع الذي أعاد تشكيل الهوية السّوريّة وحوّرها، واستبدلها بهويّة «اللاجئ».

كان هذا التأمّل سبباً لي للتوسع في كتابات مؤلّفين مثل براندون لابيل، الذي يكتب عن البيئات الصوتية بعدّها مساحةً لممارسة السياسة التي تتضمن الهوية السياسية خارج التمثيل البصري الذي يفرض الاستسلام للهوية القائمة في ظلّ السّيادة العالميّة الحاليّة.

(1) «إيلان الكردي.. الطفل الذي هز غرقه العالم»، القبس، https://www.alqabas.com/article/370182

لكنّ صوت الموسيقا، كما جسّدته معزوفة كنان وديمة، يظلُّ حارساً للذاكرة، يلهم الأمل حتى وسط الألم، ويعبّر عن صرخات السّوريين بأشكال مختلفة من التّعبير الإبداعيّ. هذه الأصوات ترفض الصّمتَ، وتعيد لنا لحظات الإنسانيَّة والتمسُّك بالهويَّة بالرغم من كلّ المحن، وتثبت أنّ هناك قوّةً في الفنّ والموسيقا التي تجعل من التّجربة السّوريّة حيّة ومتجدّدة.

كلّما ارتفع صوت الدربكة في الفيديو، مع صوت ديمة ومزمار كنان، تعالت أصوات الغضب والخوف في داخلي. هذا الخوف الذي يسكنني، بالرّغم من إقامتي في أمستردام منذ 9 سنوات، أثار فضولي: من ماذا أنا خائفة، أو من ماذا نحن خائفات؟

لقد أوضح السقوط الأخير لنظام الأسد الكثير فيما يتعلق بمفهوم الخوف، وخاصّة لدى الشعب السوري. وفهم هذا الخوف سيساعدنا على فهم البيئة الصوتيّة السّوريّة، ومن خلال العلاقات المتبادلة يمكننا إفساح المجال لفهم الخصائص الصّوتيّة لهذه الورقة البحثيّة؛ لأنَّ الموسيقا لا وجود لها خارج فراغ المجتمع.

بدأت بالبحث عبر الإنترنت (ساوند كلاود ويوتيوب بشكل أساسي) عن الأصوات النّسائيّة وتجاربهنَّ وبيئاتهنّ، وكان تركيزي في البحث على الأصوات المعارضة للنظام، للمساهمة في تشكيل طبيعة البحث بعيداً عن الثقافة الشّعبيّة التي لديها بالفعل تمثيل أكبر للأصوات النّسائيّة. من خلال التّجريب البحثي، قدّمت المزيد من الحقائق غير المتحيّزة للنتائج. وأمام هذا المشهد الموجع، وجدت قصصاً مؤلمة وملهمة. مي سكاف، الفنّانة التي رحلت بعد صراع مع مرض السرطان، كانت رمزاً للثورة السّوريَّة وصوتاً للحريَّة والكرامة، الذي لا يزال يتردّد في كلّ عمل من أعمالها. أما رزان زيتونة، فهي مفقودةٌ في سجون الأسد منذ سنوات، ولا تزال قضيتها تُذكر من أبرز حالات النضال التي أُخفقت في معركتها ضد الطغيان. والعديد من الأسماء الأخرى، رجالٌ ناضلوا من أجل تحرير صوت الشعب السوري، مثل مازن الحمادة، باسل شحادة، وعبد الباسط الساروت، كلهم ماتوا...

أمَّا بالنسبة للنساء، اللواتي اعتبرت أصواتهنّ بمثابة منتج صوتيّ لفحص المشهد السمعي عبر الإنترنت في سوريا، فإنّ قصصهنّ مؤلمة للغاية، ويركّز الأشخاص الذين أجريت معهم المقابلات في الغالب على الجزء المأساويّ من رحلتهم الثّوريّة، ووقتهم في السّجن بدلاً من التركيز على إبراز تجربتهم الثورية للنور.

لكن عندما رأيت أداء ديمة وكنان تغيّرت وجهة نظري، الأصوات التي أنتجوها أيقظت الصوت السّوريّ.

أداء ديمة أورشو بوصفها موسيقيّةً سوريّةً يعبّر عن الألم والفرح، لكنّها ترفض أن يكون مجرّد استشراق العرض. يعدّ استمراراً للتّعاون الذي كان يتطوّر بالفعل في سوريا ضمن نطاق دار الأوبرا. وكما ذكرت سابقاً، لم يكن هذا التعاون الأوّل لمانفريد مع ديمة وكنان. لذلك، كان وجود هذا الفيديو على اليوتيوب ضرورياً لتذكير الشباب السوري بهذا الصوت والتاريخ الغنيّ للتبادل الثقافيّ بين الموسيقيّات السّوريّات والعالم أجمع.

ديمة تركت سوريا واضطرت لمغادرة وطنها بسبب القمع والاضطهاد، لكنَّها لم تتوقف عن التعبير. خلفيتها الموسيقية متعدّدة الأبعاد، تشمل الغناء والطرب الشرقي التقليدي، والأوبرا المعاصرة وغيرها الكثير.

إنَّ التقاء عدد من الحالات، مثل الوجود في الوطن (سوريا) وفي الشتات، وحالة الوجود ما بين الوطن والشتات فكرياً وموسيقياً، دفعني في بحثي إلى تتبع تأثيرات الجسد وتموضعه مكانياً فيما يتعلق بالموسيقا.

إنَّ الجسد هو بمثابة معبد يحتوي الأفكار والمشاعر، ونتلمس من خلاله العالم، وهو ما افترضته جوديث باتلر، في سياق كتاباتها عن الجندر والجسد. ترى باتلر أنّ الجسد ليس مجرد وعاء مادي، بل هو «موقع للتجربة» و«مساحة يتم من خلالها اختبار الهويات والانفعالات وتحديات المجتمع». في هذا السياق، تبدو الموسيقا بوصفها تعبيراً صوتياً يعبّر عن هذه التجارب، حيث يصبح الجسد أداةً للتعبير عن الهويّة الشخصيّة والثقافية. الجسد والصوت هما كيانٌ واحدٌ ويتمّ من خلاله توصيل الأوجاع والآمال في سياقات متعدّدة، سواء في الوطن أو في الشّتات. الموسيقيّات السّوريّات يجدنَ في أجسادهنّ قوّةً للتّعبير عن صوت المقاومة، الأمل، والألم، ما يفتح المجال لتناول تجاربهنّ في ظلِّ الظروف الاجتماعيّة والسياسيّة المعقّدة التي تعايشنَها، سواء في الداخل أو الخارج.

لذا، يمكن اعتبار الجسد نوعاً من المعبد الذي يمكّن النساء من التعبير عن تجاربهنّ العميقة من خلال الموسيقا كصوتٍ للجسد، بحيث تصبح الموسيقا تعبيراً حسيّاً ومباشراً عن هذه التجارب، حيث يتفاعل الجسد مع الموسيقا بعدّه وسيلةً لتحويل الأفكار والمشاعر المعقدة إلى تجارب ملموسة.»[1] أعاد هذا التصنيف الجندريّ والجنسانيّ الذي يربط بين الموسيقا والجسد والمرأة

(1) Butler, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. routledge, 2011.

ذكريات بداياتي مع الموسيقا، وتوقّفت عند محادثة لي مع الصديقة عرين آسمي المقيمة في البرازيل، والتي بدأت منذ فترة تقود جلسات العلاج الجماعيّ بالصوت. كنَّا نتساءل: «لماذا يجب على المرأة دائماً أن تصبّ ضمن القالب الناعم؟ ولماذا لا تمتلك المرأة السورية مراكز أو مناصب عالية في مراكز ثقافية أو إدارية أو شركات إنتاجية فعَّالة في سوريا؟». قادتنا تساؤلاتنا إلى أسئلة أخرى: لماذا يقتصر عمل النساء في الموسيقا على قالب الغناء؟ وماذا عن التلحين والتأليف وتصميم الصوت وغير ذلك؟ ولماذا لم يتم استخدام صفة التذكير للتمثال مقطوع اليدين مليء الفخذين؟ ومن هنا تشكّل أوّل فصل من بحثي: الجندر وتموضع الصوت النسويّ السّوريّ والشتات أو التموضع الاجتماعيّ والدّينيّ للمرأة.

في كتابها (كوير فينومينولوجي)[1]، تستعرض سارة أحمد كيف تتجه الأجسام نحو الأشياء المحيطة بها، مسلطة الضوء على أهمية هذا «الاتجاه» في فهم التوجهات والعلاقات بين الجسد والبيئة. تعتمد أحمد في تحليلها على الأسس الفينومينولوجية[2] التي قدّمها الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل في أوائل القرن العشرين. تهدف الظاهراتيّة[3] إلى دراسة الظّواهر كما تظهر للوعي البشريّ، بعيداً عن الافتراضات المسبقة، مركّزة على تحليل التجربة الإنسانيّة وفهم كيفيّة إدراك الأفراد للعالم من حولهم: «تعين كلمة فينومينولوجيا علم الظواهر، ويترجمها بعضهم في اللغة العربية إلى كلمة الظاهراتية أو الظواهرية ويقصد بها العلم الذي يكتفي بدراسة الظواهر التي تبدو للشعور أو الوعي دراسةً وصفيةً مع تحليل الشعور، وكشف حقيقة أفعال الإدراك في علاقتها مع الظاهرة.»[4]

تُطبّق أحمد هذه الفلسفة بطريقةٍ مبتكرةٍ، حيث تتناول العلاقة بين الأشياء (objects) وعملية التفكير. تحاول من خلال ذلك بناء إطار تحليليّ يوضّح كيفيّة تأثير الأشياء المحيطة في تشكيل الوعي وإدراك الأجسام للعالم. هذا التوجّه التجريديّ ليس مجرّد محاولة لفهم بوادر الإدراك، بل هو لتقديم أدوات تحليليّة تكشف كيف تؤثّر العلاقات بين الأجسام والأشياء في صياغة تصوّراتنا

---

(1) Ahmed, Sara. *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press, 2020.

(2) الفينومينولوجيا، أو الظاهراتية، كما يُترجمها البعض، تُعنى بوصف الظواهر التي تتجلى للوعي، وتحليل الشعور الذي يربط الأفراد بها، كاشفة عن أفعال الإدراك في علاقتها بالظاهرة. تهدف هذه المنهجية إلى فهم العلاقات المعقدة بين الأجسام والأشياء من منظور وصفي وتحليلي.

(3) Phenomenology

(4) مناهج فلسفية معاصرة، هشام معافة، ص 3.

ورؤيتنا للعالم. بهذه الطريقة، تنسج أحمد خيوطاً فكريةً جديدةً تساعد على إعادة النظر في المنطق التحليلي الذي يحكم علاقتنا بالأشياء، مؤكّدة أهمية التفاصيل الصّغيرة في فهم التجربة الإنسانيّة.

إذا أخذنا تمثال أورنينا مثالاً في هذا السياق، نجد أنّ الافتراضات الأولية التي تقدمها مصادر مثل ويكيبيديا تميل إلى تقديم قراءة تعتمد على تاريخ مؤرّخين ومفسّرين تهيمن عليهم الذكورية. هذا يدفعنا بوصفنا باحثين إلى ممارسة عمليّة إعادة التوجيه، التي تتطلب تفكيك المسلمات وتحليلها ضمن سياقات جديدة. ماذا لو كان معظم المؤرّخين من النساء؟ هل كانت الطريقة التي كُتبت بها هذه الروايات ستختلف؟ وهل كانت نبرة التوثيق ستعكس حساسيّة أعمق تجاه الجندر والهوية؟

تمثال أورنينا يُثير أسئلة جندرية معقدة، ليس فقط حول جنس الشخصية الممثّلة في التمثال، ولكن أيضاً حول كيفيّة فهمنا لدور النساء في الفنون والموسيقا في تلك الحقبة. إذا افترضنا أنَّ توثيق التاريخ القديم كان يتمّ من قِبل نساء لديهنّ حريّة مجتمعيّة أكبر، فمن الممكن أن يتغيّر تأويل التمثال ودلالاته، وربما كان سيتمّ التركيز على تفاصيل مختلفة تُبرز الهوية الأنثوية، أو حتى تقبل تموضع أورنينا في منطقة رمادية بين الأدوار الجندريّة التقليدية.

7. حضور الجندريّة في الموسيقا

الجندرية تُعدّ جزءاً أساسيّاً في البحوث الصوتيّة؛ لأنَّ الصّوت والتمثيل الصوتي هما انعكاس للهوية والتمثيل الثقافي والاجتماعي. في الأبحاث الصوتية، تسعى الباحثات والباحثون إلى فهم كيف يتم تشكيل الأصوات، وإدراكها من خلال أنماط الجندر، وكيف تؤثّر هذه الأنماط في السياقات الاجتماعية والسّياسيّة والثقافية؟

حسب ما ورد على موقع منظمة الباحثون السّوريّون: إنَّ مصطلح النوع الاجتماعي جندر[1] كلمة إنجليزية تغيَّرَ معناها على مرِّ الزمن؛ فقبل عشرين عاماً كان لها تعريف الجنس نفسه..... أمّا اليوم فأصبحَ لكلٍّ منهما استخدامٌ مستقلٌّ؛ فما يعبّرُ عنه مصطلح النوع الاجتماعيّ لا يعبِّر عنه الجنس والعكس صحيح.[2]

لنأخذ تمثال أورنينا مثالاً على نظرية سارة أحمد. سبب التوجه إلى هذا المثال نابعٌ من رغبة في توضيح نوعية الأسئلة المطروحة، فقد كان الهدف الرئيس في البحث هو طرح أسئلة متعددة الجوانب وشاملة، يمكن أن تنطبق أيضاً على أي مجموعة مهمّشة أخرى بصرف النظر عن جنسها أو عرقها؛ لأنَّ التهميش هو نتاجٌ مباشرٌ للتوجهات الاستعماريّة والأبويّة، وكما ورد في صحيفة الأنباء الكويتيّة: «منذ أسطورة عشتار آلهة الخصب والجمال، مروراً بزنوبيا ملكة تدمر ومريم العذراء والدة المسيح عليه السلام، كانت المرأة في سوريا عبر العصور والحضارات جزءاً فاعلاً في حياة المجتمع.[3]»

---

(1) gender

(2) منظمة الباحثون السوريون، الجنس (Sex) والجندر Gender،
https://www.syr-res.com/article/21674.html

(3) قراءة في التاريخ المعاصر للمرأة السورية، جريدة الأنباء، https://shorturl.at/rX9uH/

مقارنة بالحاضر، يتم تصوير المرأة السورية على أنّها المغتصبة، ضحيّة، وليست أولوية. أول الأمور التي وجدتها على الإنترنت.

أثار هذا الوعي هاجساً للبحث والتوثيق حول سياقات الفعل النسويّ والنسائي السّوري وخصائصه وميزاته في مجال الموسيقا المعاصرة.

هذه الأسئلة تأخذنا إلى سياق أوسع يتعلق بالموسيقا بعدّها وسيطاً؛ فالموسيقا ليست فقط شكلاً فنياً، بل هي أداة قويّة لاستكشاف الهويّات الفرديّة والجمعيّة. من خلال الأداء الموسيقيّ والصوت، تتجاوز الموسيقا الأطر التقليديّة للجندر، ما يفتح المجال لتحدّي التصورات النمطية عن الذكورة والأنوثة. هل يمكن للصوت – بما يحمل من مرونة وتنوّع – أن يكون بلا جندر، أو أن يعبّر عن طيف من الهويات الجندرية؟

هذه الفرضية تدفعنا للتفكير في كيفية استخدام الموسيقا لتفكيك التصوّرات الاجتماعيّة عن الجندر والجنسية، بتحويل الموسيقا إلى فضاء يُمكّن المهمّشين من التعبير عن أنفسهم وإعادة صياغة وجودهم بعيداً عن القيود المجتمعية. بهذا المعنى، تصبح الموسيقا وسيلةً لتفكيك التمييزات الثقافية وخلق مساحات جديدة للهويات المختلفة، وهو ما يجعلها أداةً حيويّةً في الدراسات الجندريّة والموسيقيّة على حدٍّ سواء.

عندما ننظر إلى كيف تتفاعل الأجسام والأصوات في الفضاء الاجتماعي، نجد أنَّ الموسيقا تعكس ليس فقط الهويّة الفرديّة، ولكن أيضاً الهويّة الجماعية في السياق الاجتماعيّ الثقافيّ. في هذا السياق، يمكننا التفكير في كيف يعيد الصوت صياغة الأدوار الاجتماعية والجندريّة. فالصّوت ليس فقط أداة للتواصل، بل أيضاً أداةً لتحدّي المفاهيم الثابتة حول الجندر والجنسيّة، ما يفتح المجال لمناقشات أعمق حول الهويّة وأشكال التّعبير الشّخصيّ.

باستخدام هذه النظرة، يمكننا طرح تساؤلات حول كيف يمكن للأداء الموسيقيّ أن يعيد تشكيل المعايير الاجتماعيّة للجندر. هل يعبّر الصوت عن التجارب المتعددة، سواء كانت أنثويّة أو غير ثنائيّة، أم أنّ الموسيقا تظلُّ محكومة بالأطر التّقليديّة؟ وبالتالي، فإنَّ الموسيقا تصبح مساحات للتفكير النقديّ حيث يتم استكشاف الهوية الصوتية والجندرية في سياقات مختلفة، ما يساهم في تشكيل خطاب جديد يعزّز التنوّع والشّموليّة في المجال الموسيقيّ.

8. المرأة السّوريّة في التاريخ

ومن أجل تأطير هذا البحث ضمن تاريخ المرأة السّوريّة، لنسترجع بشكلٍ مقتضبٍ كما ورد في مقال قراءة في التاريخ المعاصر للمرأة السورية في جريدة الأنباء نقاطاً محوريّة في التاريخ النسوي للمرأة السّورية:

1- (1915) العربية والرابطة الأدبية والنادي الأدبي النسائي ونقطة الحليب ودوحة الأدب وجمعية خريجات دور المعلمات.

2- حصلت المرأة على حقّ الانتخاب عام 1949 والترشح عام 1953.

3- الوصول إلى البرلمان عام 1958 عبر التّعيين في مجلس الأمة، حيث شاركت سيّدتان من الإقليم السوري (جيهان موصلي ووداد أزهري) من أصل مئتي ممثّل للإقليم الجنوبي في دولة الوحدة.

4- النجاح في انتخابات مجلس الشعب لأول مرة عام 1973.

5- «مريانا المراش» هي أوّل سيدة عربية تنشر مقالاً صحافياً في جريدة، وكان ذلك عام (1870م) في مجلة «الجنان»، وتبعتها «وردة اليازجي» و«ماري عجمي».

6- أول صحيفة نسائية عرفتها دمشق هي «العروس» التي صدرت عام (1910م) لصاحبتها ماري عجمي، وقد توقفت عن الصدور مع الحرب العالمية الأولى، ثم عادت إلى الصدور مرة أخرى بعد انتهاء الحرب.

7- صدرت مجلة أخرى هي «الفيحاء» عام (1920م)، لكنها لم تستمر طويلاً، وصدرت مجلة «دوحة المياس» في حمص عام (1928م)، ثمّ صدرت مجلة أخرى هي «الربيع» في (1935م)، لكنّها توقّفت بعد فترة قصيرة.

بالرغم أنّ السنوات الأولى للثّورة السّوريّة كانت مميّزة للغاية وشهدت مشاركة كبيرة للمرأة، إلا أنّ العدوان الذي مارسه النظام على النساء هدم هذه الأصوات وتراجع دور المرأة بعد تراجع «الرّبيع العربيّ» (أو ما يسمّيه جوزيف مسعد بالثورات العربية[1]) في وجه الأنظمة القمعيّة المتعدّدة، فمظاهر العودة إلى التزمت الديني، إضافة إلى استيراد الفكر الهيجيموني والعولمي الهادف إلى تسليع جسد المرأة وتشييئها طغت على المجتمع خاصة بفعل القنوات الفضائية ووسائل التواصل الاجتماعي الرائجة التي تستخدم الخوارزميّات لدفع محتوى معين للمستهلكين والمستهلكات.

في الوقت ذاته لا يمكننا إنكار أنّ آخر 14 عاماً من الحرب وتعرض الثورة السورية الشعبية إلى العديد من التضحيات والتحديات قد أثر بشكل بالغ على الوسط الفني والفكري في سوريا. من المهم أن نتوقف عند كلمة «فكري» والتي تدلّ ضمن إطار هذا البحث على أنّ أحد الشروط الأساسية عند أيّ فنّانة في صناعة العمل الفني هو توفر المساحة الفكرية الحرّة، حيث لا يتم فرض رقابات مجتمعية أو سياسية على الفنانة. إضافة إلى ذلك، فإنّ توفير المناخ الاقتصادي الملائم، إن كان ذلك متمثلاً في فرص العمل في مجال الفن أو التعامل مع الفن على أنّه مهنة مستقلة، ما زالا ظاهرتين بعيدتَي المنال ضمن الظروف ما بعد الكولونيالية، والاستبدادية الرائجة. علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار الأعمال الفنية التي تخرج في ظروف الطّوارئ والحاجة الإنسانيّة الخارقة مثل الحرب أو القضايا الاجتماعيّة الملحّة، خصوصاً أنّ الموسيقا في المجتمعات الناطقة بالعربية لها مكانة مختلفة عن الوسائط الفنية الأخرى مثل الرسم، الفيلم، والنحت، إذ إنّها تتطلّب معطيات وظروفاً مختلفة مثل التفاعل الفوري، الحسي والجسدي في سياق المساحة الآنية للعرض الموسيقيّ أو الاستماع إلى الموسيقا. فالموسيقا إذن «مادّة» بحاجة لمرسل ومتلقٍ لتحقيق فعل الترانسميشن أو النقل الفني. وهي بالإضافة إلى ذلك تتمتع بخاصيات معينة مثل اختراق الأذن والجسد من خلال الموجات الصوتية.

وكما تحاول الباحثة والأكاديمية الإيرانية الكندية روشاناك شانتي أن تثبت، فإنّ الاستماع، وهو أحد الأفعال المرتبطة بالموسيقا هو فعلٌ باطنيٌّ، بينما أداء الموسيقا هو فعلٌ خارجيٌّ، يخترق

(1) Joseph Massad, *«The ‹Arab Spring› and Other American Seasons,»* Al Jazeera, August 29, 2012, accessed, https://www.aljazeera.com/opinions/201229/8//the-arab-spring-and-other-american-seasons.

الجسد والمحيط، وهنا يحدث تمييع أو تشتيت للدور الجندري للجسد الأنثوي أو الذكوري عندما يتعلق الموضوع بالموسيقا وتلقّيها، فتضيع الخصائص الجندرية نوعاً ما وتُشكّل مساحةً لأنماط متنوّعة ومتعدّدة من الأداء والتلقّي، وهو ما تنسبه روشاناك شانتي للكويرية.

وفقاً للفيلم الوثائقي صوت سوريا، من إخراج يامن مقداد وجولين هدايا، يُسلّط الضوء على التحديات الكبيرة التي تواجه الموسيقيين السوريين في ظلّ نقص شديد في البنية التحتيّة والمرافق اللازمة لإنتاج الموسيقا. في مقابلة مع المنتج السوري ستاش، يشرح كيف أنّ الساعتين المتاحتين بالكهرباء يومياً تُستخدمان بشكل مكثف لإنتاج الموسيقا، وهو ما يعكس الصعوبات التي يواجهها الشباب السوري في ظل هذه الظروف القاسية.

من وجهة نظر فلسفية، يمكن النّظر إلى الإنتاج الموسيقيّ من خلال مفهوم الماديّة (Materiality)، كما طرحه هيغل، الذي يعدّ المادة أساساً لوجود الكينونة والوعي[1]. في السياق الموسيقي، فإنّ المادية تشمل المعدات، التكنولوجيا، والمساحات اللازمة للإبداع، مثل الحاسوب، الأجهزة الصوتية، والكهرباء. هذه العناصر تُعدّ ضروريةً لضمان استمرار الإنتاج الموسيقيّ، حيث لا يمكن تسجيل الصوت والموسيقا في ظلّ غياب البنية التحتيّة الضرورية.

من جانب آخر، يرتبط هذا الوصول إلى هذه المواد والمرافق بإشكالية الوصول[2]، وهو ما يعكس التفاوت الطبقي والاجتماعي الذي ينعكس في إنتاج الفن والثقافة. كما ناقش والتر بنجامين وأدورنو في كتاباتهما حول الثقافة والفن، حيث أشار بنجامين إلى أنّ الغنى المادي يتيح للفنانين والفنّانات راحةً واستقراراً أكبر لصناعة المحتوى. في السّياق العربيّ، تشير العديد من الدراسات، مثل رسالة الماجستير لكرستينا حزبون حول المشهد الموسيقي الفلسطيني، إلى أنّ غالبية الفنانين والفنّانات الذين يصنعون الموسيقا ينتمون إلى الطبقات الوسطى وما فوق، ما يعكس العلاقة الوثيقة بين القدرة المادية والوصول إلى الإنتاج الموسيقي.

(1) Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. «Phenomenology of spirit.» *Trans. AV Miller/Oxford: Oxford UP*, 1977.

(2) accessibility

9. المساحة والمادة:
الظروف الماديّة، المساحات الآمنة والمساحات العامة

المساحات الآمنة تُعدّ عنصراً بالغ الأهمية في حياة الفنانين والفنّانات، لا سيّما في الأوقات الصعبة مثل فترات الحرب أو القمع السّياسيّ. هذه المساحات تُوفّر ملاذاً بعيداً عن الضغوطات الخارجية، حيث يستطيع الفنّانون والفنانات التعبير بحريّة عن أفكارهم ومشاعرهم بعيداً عن الخوف أو الرقابة.

فقد أثّرت الحرب الأهلية في سوريا بشكل كبير على هذه المساحات، حيث شهدت انخفاضاً في أعدادها وأصبحت تُعاني من انعدام الأمن الجسديّ والسّياسيّ. خلال فترات القصف والتوتر، كان من الصعب الحفاظ على هذه المساحات، ومع ذلك، استمرّت بعض التجمعات الفنية تحت الأرض، بالرغم من المخاطر التي كان يمكن أن تتعرّض لها المشاركات والمشاركون.

وتواجه النساء العاملات في مجال الموسيقا، خاصةً في الفضاءات الأندرجراوند، تحديات متعددة تتعلق بالأمان الشخصي. كانت هناك مخاوف من مراقبة النظام والاستخبارات الأمنيّة، والتي كانت قد تلاحق أيّ نشاطٍ موسيقيٍّ يُعدّ خارج سيطرة الحكومة.

حتى خلال الحرب، كان هناك قلقٌ دائم بشأن سلامة الفنّانات، سواء من حيث تعرّضهم للمراقبة أو الاعتقال، حيث كان النّظام ينظر إلى النّشاطات الفنيّة المستقلّة بأنّها تهديد لسلطته. هذه المخاطر لم تمنع العديد من النّساء والفنانات من الاستمرار في تقديم أعمالهم، لكنهنّ كانوا دائماً في حالة من اليقظة والحِيطة.

ومن أبرز الشخصيات النّسائية التي أثرت بشكل كبير في مشهد الفنِّ العربيِّ في النصف الأول من القرن العشرين الفنانة بديعة مصابني، التي وُلِدت في دمشق سنة 1894، وتعرّضت بديعة

للتحرش الجنسي في سنّ صغيرة، ما دفع والدتها جميلة الشاغوري إلى الهجرة إلى الأرجنتين هروباً من مفهوم «العار» الذي كان يُفرض على المرأة في المجتمعات الأبوية، حيث يتم وصم المرأة بدلاً من محاسبة المعتدي.

عاشت بديعة في الأرجنتين، حيث تعلّمت الرقص وأتقنته، ثم عادت إلى مصر لتبدأ مشوارها الفني في الرقص والغناء. في عام 1922، بدأت بديعة مصابني تأخذ مكانها على الساحة المسرحية المصرية والعربية، لتصل شهرتها إلى مستويات عالية مكنتها اقتصادياً من فتح صالتها الخاصة[1] للرقص والغناء، والتي أطلقت عليها اسم «كازينو بديعة»:

«أصبحت قاعة الرقص الخاصة ببديعة مصابني هي الملهى الليلي الأكثر شهرةً في المدينة؛ وظهرت رائدة السينما المصرية عزيزة أمير على خشبة المسرح لأوّل مرّة؛ والمطربة الأسطورية أم كلثوم».

تميزت صالة بديعة بتقديم عروض مبتكرة وجديدة، حيث قدّمت رقصات مثل البدو، الغزال، الطاووس، الرياضي، الريفية، وشارلستون، ما جعلها مساحةً متجدّدة للرقص والتعبير الفنيّ. كما وفّرت بديعة فرصة للشابات، مثل ليلى مراد، وأفرانز هانم، وأخرى، ليبدعنَ في مجال الرّقص والغناء، وكانت هذه الصّالة مساحة فريدة لاحتضان المواهب النسائية.

مقارنة بما حققته بديعة في بدايات القرن العشرين مع واقع الفنانات السوريات في بداية القرن الواحد والعشرين، نلاحظ تقلصاً كبيراً في المساحات المتاحة للفنّانات للتعبير والإبداع. مع بداية الثورة السّوريّة، عانى الفنّانون بشكلٍ عامّ من تراجع الحريّات وانغلاق المؤسّسات الفنيّة، حيث قُمعت الفعاليات الثقافية والفنية، وانحصرت في قوالب نخبويّة تعتمد على التمويل الحكومي فقط. هذا التراجع يعكس مدى الحاجة إلى وجود مساحات مفتوحة للفنّ تعكس حريّة التعبير وتتيح للنساء وللفنّانين عموماً بناء مساراتهم الإبداعية دون قيود خانقة.

في دمشق بين سنة 2011-2015 نظّمت مرح داود مع مجموعة من الأصدقاء حفلات «غير قانونيّة» تحت اسم «شيفا» في بار إكزيت بدمشق وتعكس محاولات الشباب السوري في خلق مساحة للتعبير الفني والثقافي بعيداً عن الرقابة الحكومية والقيود السياسية والاجتماعية الصارمة.

---

(1) Cormack, Raphael. *Midnight in Cairo: The Female Stars of Egypt's Roaring'20s.* Saqi Books, 2021.

هذه الحفلات كانت تُقام في أماكن سرية، مثل قبو معرض مصطفى علي، وهو مكان يتسم بالخصوصية والقدرة على توفير مساحة للتجمعات الثقافية بعيداً عن أعين السلطات.

السبب وراء اعتبار هذه الحفلات «غير قانونية» يعزى إلى عدة عوامل:

1. غياب التراخيص الرّسميّة: غالباً ما كانت هذه الأحداث تتمّ دون موافقات حكومية أو تراخيص قانونية، ما يجعلها عرضةً للملاحقة الأمنيّة.

2. الموضوعات المحظورة: المواضيع والموسيقا التي تُعرض لا تتماشى مع الأطر الثقافيّة المسموح بها من قبل النظام.

3. الآراء السياسيّة: أيّ نشاطٍ يعبّر عن وجهة نظر سياسيّة أو يتطرّق إلى مواضيع مثيرة للجدل قد يُعدّ تهديداً أمنياً.

محتوى هذه الحفلات كان يتنوّع بين موسيقا بديلة، عروض حيّة، وعروض فنيّة تعكس هموم الشّباب السّوريّ وأحلامهم، في محاولة لتوفير ملاذ بعيد عن الواقع القاسي. وبالرّغم من أنّ هذه الحفلات كانت غير قانونية، إلا أنّها أصبحت وسيلةً فعّالةً للشّباب للتعبير عن هويتهم الثقافية بعيداً عن الرقابة الحكومية.

الموسيقا السّايكديلية نشأت في السّتينيات من القرن العشرين، كجزءٍ من الحركات المضادّة للثقافة التي كانت تتحدّى السائد والقيود الاجتماعيّة والسياسيّة في الولايات المتّحدة والمملكة المتحدة. تميّزت هذه الموسيقا بالدمج بين أنماط موسيقيّة متنوعة، مثل موسيقا الروك، والجاز، والموسيقا الشعبية، والموسيقا الكلاسيكيّة الهنديّة، بالإضافة إلى التّأثيرات النّاتجة عن استخدام عقاقير مهلوسة مثل إل إس دي. الهدف من هذه الموسيقا كان خلق تجربة تتجاوز الواقع العاديّ وتؤدّي إلى إدراك مختلف ومستمرّ.[1]

مرح داود، التي بدأت بكتابة موسيقا الراب وكلماتها الخاصّة، تفسّر انجذاب جيل الألفية والجيل السابق للموسيقا السّايكديلية بأنّها تنبع من طبيعة الشّباب السّوريين واللبنانيين، الذين يجدون في الموسيقا السايكديلية ملاذاً يمكنهم من خلاله الهروب من الواقع القاسي والتمتع بفضاء حر بعيداً عن الرقابة والقيود.

(1) Leary, Timothy, Richard Alpert, and Ralph Metzner. *The psychedelic experience: A manual based on the Tibetan book of the dead.* Citadel, 2017.

تجارب مرح في تنظيم الحفلات في أماكن مثل وادي قنديل، كانت تحمل الطابع المتمرّد نفسه الذي يتّسم به هذا النوع من الموسيقا، حيث وفّرت مساحة للشباب للتعبير بحريّة من خلال الموسيقا دون الحاجة للحصول على إذنٍ رسميٍّ أو مواجهة الرّقابة الصارمة. ومع ذلك، فإنّ التجربة المؤلمة التي ذكرتها، حيث تمت مداهمة حفلتها، تعكس المخاطر التي تواجهها مثل هذه التجارب التي تعبّر عن الهويّة وتحرّر الذات. في حين أنّ ديمة أورشو تبنّت موسيقا بلادها الأصليّة، وأدخلت عناصر ثقافات متنوعة على مدار وجودها في الشتات، فإنّ الموسيقا السايكديلية تمثّل محاولةً لإعادة تشكيل الواقع من خلال تجربةٍ صوتيّةٍ وفكريّةٍ مغايرة تماماً.

تمارة من السويداء تعيش في دمشق منتجة موسيقيّة، موهوبة لا سيما في استخدام البرامج المختلفة للتأليف والمزج والإتقان. تمارة تمتاز بالتصميم القوي ومنهجيتها في التعلم، والتي أصبحت شائعة وقيمة بشكل كبير في السنوات العشر الأخيرة. مع انتشار ما يُعرف بـ «منتجي غرف النوم».[1]

كان هؤلاء المنتجون قوّةً كبيرةً في نشر أنواع مثل بايلة فنك[2] وريجايتون[3] والهيب هوب التجريبيّ والتكنو. أخبرتني تمارة عن تجربتها مع الموسيقا، حيث تصنع الموسيقا الإلكترونيّة السّايكديلية وتنظّم حفلات موسيقيّة مع فريق صغير من الرفاق/الرفيقات. تنظيم هذه الحفلات يتمّ طوعاً ودون مقابل مادي، حيث إنّ الحفلات لا تدرّ أيَّ مردود مادي لتمارة أو مجموعتها. إلا أنّ القيمة الثقافية والمعنويّة لهذا المشروع لهما أهميّة أكبر من القيمة المادية، إذ تؤمن تمارة بأهمية الفنّ في التعبير عن الألم والواقع الذي يعيشه المجتمع.

تمارة تعتقد أنّه ليس لدينا طريقة أخرى سوى الإبداع من خلال الألم، وتؤمن بأنّ النفسية لا يمكنها البقاء على قيد الحياة بدون الفنّ. كما أنّها تقدر مواهب مجتمعها وأقرانها، وهو ما يتجلّى في إنتاجاتها. على سبيل المثال، قامت بعمل ريميكس لأغنية شابٍّ جديد، وهو منتجٌ موسيقيٌّ فلسطينيٌّ. بالرّغم من عدم قدرتها على الوصول إليه جغرافياً، تؤدّي وسائل التواصل الاجتماعيّ والإنترنت دوراً كبيراً في نقل الموسيقا وتوزيعها، مع الحفاظ على التواصل بالرغم من إغلاق الحدود.

---

(1) الذين يعتمدون على التقنية والبرامج لإنتاج الموسيقا من المنزل، أصبحت هذه الظاهرة جزءاً لا يتجزأ من مشهد الموسيقا الرقمية، حيث تتيح للأفراد إمكانية الوصول إلى أدوات الإنتاج الموسيقيّ دون الحاجة إلى أستوديوهات كبيرة أو معدات باهظة.

(2) Baile funk

(3) Reggaeton

تمارة أرادت تقديم مادّة الراب الفلسطينيّ إلى محبّي الموسيقا الإلكترونيّة في سوريا، خاصّةً شاباً جديداً؛ لأنّها تقدّر محتوى رسالته الفنيّة التي تعبّر عن قضايا الشّعب الفلسطينيّ اليوميّة. والتي هي قضيّة حقّ يستطيع أيُّ شخصٍ يعيش في ظلِّ ظلمٍ وقمعٍ أن يتضامن معها.

يذكر وصف اليوتيوب: «في حرب» ريمكس لأغنية «شابجيد» من إنتاج جالاجتك يونيكورن[1] يتناول الحروب الدائرة في العالم وخاصّة منطقة الشرق الأوسط، ويتمّ تشكيل الأصوات بطريقةٍ تركّز على الشدة والشجاعة والتعبير عن الخطر والمرونة ضدّ ثقافة الغزو والأنظمة الفاسدة في جميع أنحاء العالم.

يؤدّي المكان إذن دوراً مهمّاً في إنتاج الموسيقا والمعرفة، ومن الممكن لنا أن نقسّم هذه الأماكن إلى:

1. مساحات فيزيائية وجغرافية في داخل الوطن.

2. مساحات فيزيائيّة وجغرافيّة في الشّتات.

3. مساحات رقميّة موجودة على منصات التواصل الاجتماعي المختلفة، وبما فيها الفيسبوك، إنستاجرام، الواتساب، سيجنال، ديسكورد وتيك توك ومساحات رقميّة أخرى، تضمن الحفاظ على التواصل ما بين من هم في الدّاخل والخارج، في الوطن والشّتات أينما كان.

هناك مساحةٌ أخرى، ممكن أن نصنّفها على أنّها مساحةٌ رابعةٌ، وهي المساحة الميتافيزيقيّة، النفسيّة والشّخصيّة التي تعتمل في داخل كلّ فنانة، إذ إنّها توفّر كما تقول الباحثة الموسيقيّة والأكاديميّة تيا دي نورا، إضافة إلى غيرها من الباحثات مساحة للتعبير الذاتي وترتيب العواطف والمشاعر والأفكار والتعامل مع مواقف معينة، وتغيير المزاج، وبكل بساطة فإنّها مساحة علاجيّة تساعد فنّاناتنا على التعامل مع الظروف القاهرة التي يعشْنها.

خلال المقابلات تحدّثت الموسيقيّات عن مفهوم الأمان بعدّه مطلباً أساسيّاً في مسيرتهنّ، ليس فقط فيما يتعلّق بالحماية الجسديّة، بل أيضاً فيما يخصّ الحفاظ على مساحة آمنة للإبداع والتعبير. في أثناء الثورة السورية، كانت بعض الفنّانات في مشهد الموسيقا البديلة يواجهنَ مخاطر فوريّة، حيث قد يقام الحفل تحت تهديد القصف أو في مواقع سريَّة خشية تدخّل الأنظمة.

---

(1) GALACTICUNICORN

تخشى الأنظمة الاستبداديّة عموماً من الأنماط الموسيقيّة الجديدة، خاصّةً تلك التي تنتمي إلى الموسيقا البديلة أو الأندرجراوند، لأنّها غالباً ما تكون وسيلةَ تعبير حرٍّ وخلّاقٍ، تطرح أفكاراً ومعاني قد تتعارض مع القيم أو الأيديولوجيات التي يسعى النّظام لترسيخها. هذا النوع من الموسيقا لا يخضع عادةً للرقابة الرسمية ولا يتبع الخطاب السائد، ما يجعله مصدرَ قلقٍ للأنظمة التي ترى في حريّة التعبير تهديداً لاستقرارها.

في سياقات مثل سوريا، حيث النّظام يفرض سيطرته على مختلف المجالات، يُنظر إلى الموسيقا البديلة على أنّها مساحة يمكن من خلالها التعبير عن التحدّي والرّفض. كما أنّ هذه الموسيقا تجذب جمهوراً واسعاً من الشّباب الذين قد يتأثّرون برسائل تتناول قضايا مثل الحريّة، والهويّة، والمقاومة، والعدالة الاجتماعية. هذا التفاعل بين الجمهور والموسيقا البديلة قد يغذّي الوعي الجماعيّ، ويعزّز الروح النقديّة تجاه الوضع القائم، ما قد يؤدّي إلى زعزعة الثقة في النظام القائم وتشجيع الفكر التحرّريّ.

بالإضافة إلى ذلك، تحمل الموسيقا البديلة غالباً طابعاً ثوريّاً وترتبط بحركاتٍ شعبيّةٍ عالميّةٍ، مثل الحركات المناهضة للاستبداد، أو الداعية للعدالة الاجتماعيّة وحقوق الإنسان، وهو ما يثير قلق الأنظمة التي تفضّل السّيطرة على الخطاب العام وتوجيهه لصالحها.

على صعيد السَّلامة الذّهنيّة، فقد واجهت النّساء أيضاً تهديدات مختلفة بسبب وجودهنّ في هذا المجال، حيث قد يتعرّضنَ لمضايقات من المجتمع الذي ينظر بقلق إلى النّساء اللّواتي يخرجنَ عن الأعراف أو يعملنَ في بيئات غير تقليديّة.

هذا البحث انطلق من فرضيّةٍ أساسيّةٍ مفادها أنَّ هناك تحوّلاً ملحوظاً في الكَم والأسلوب في الرّصيد الموسيقيّ الصَّادر عن الموسيقيّات السّوريّات المعاصرات. يعكس هذا التغيير التحولات الاجتماعيّة والسّياسيّة العميقة التي شهدتها سوريا، ما أدَّى إلى ظهور مشهدٍ موسيقيٍّ متنوّعٍ يعكس أصواتاً وتجارب فنيّة غنيّة. من خلال دراسة هذا التغيير في الإنتاج الموسيقي، نسعى إلى تحليل كيفية تفاعل الموسيقيات السوريات مع التحديات الثقافية والسياسيّة المحيطة بهنّ، ومدى تأثير تلك التحولات على طبيعة أسلوبهنّ الموسيقي والمضامين التي يعبّرنَ عنها والعوامل المحوريّة وراء هذا التغيير، وهي:

1. تطوّر البرمجيّات الموسيقيّة والإنترنت:

توفر البرمجيّات الموسيقيّة الحديثة أدوات وموارد غير محدودة للموسيقيّات، ما سهّل إنتاج أعمالهنّ وتسجيلها بكفاءة أكبر وبتكاليف أقلّ. بالإضافة إلى ذلك، ساهمت منصّات الإنترنت في توسيع نطاق الوصول إلى الجمهور، ما مكّن الموسيقيّات من عرض موسيقاهنّ لجمهور عالميٍّ يتخطّى الحدود الجغرافيّة.

2. تأثير حياة المنفى:

تجربة المنفى أضافت بُعداً جديداً على الإنتاج الموسيقيّ للموسيقيات السّوريّات، إذ أصبحت أعمالهنّ تعبّر عن تجارب وتطلّعات لم تكن لتظهر بالقوّة نفسها لولا الابتعاد عن الوطن. يعكس هذا التحوّل الإبداعي نضجاً فنياً نتج عن مشاعر الغربة والحنين، والتفاعل مع الثقافات المختلفة، ما أتاح لهنَّ فرصةً للتجربة والتطوّر الفنّيّ.

تلك العوامل مجتمعة أدّت إلى ظهور مشهدٍ موسيقيٍّ غنيٍّ ومعبّرٍ يعكس الواقع السياسي والاجتماعي المتغير، مع تعزيز الهوية النسائيّة القويّة والتمثيل الموسيقيّ للسوريات في المشهد الفني الدّولي.

تسعى هذه الدراسة إلى إثبات أنَّ الفعل الموسيقيّ للفنَّانات السوريات المعاصرات لا يقتصر على الجانب الإبداعي، بل يرتبط بشكل وثيق بالتفكير الفلسفي والمنطق التلحيني الفريد لهنّ، وهو منطقٌ يستند إلى الحسّ والحدس والانفعالية، ويعكس الحساسيّة للظروف العالمية التي تكتنف حياتهنّ. لحظة الفعل الموسيقيّ بحدّ ذاتها هي فعل تفكير آنيّ يتحكّم فيها منطق منظّم نسبة لقواعد موسيقيّة خاصّة، منطق نفترض أنّه يُؤسَّس على مقوّمات لغويّة موسيقيّة تحدّد الخصوصيّات الأسلوبيّة لهذا الفعل.[1] وإذا ما قامت بها المؤلفة فهي تنسب إلى إطار زمانيّ ومكانيّ وذهنيّ يتعلّق بالحالة الجمعيّة الآنيّة ويتلاقى هذا التحليل مع أفكار فرجينيا وولف، لا سيما مفهوم «غرفة تخصّ المرء وحده»، حيث يبدأ الفنان في التفكير بمنطق نقدي وعاكس للمحيط، ممزوجٍ برؤية فلسفية تتناول الإيكولوجيا أو الطبيعة المحيطة بالفنّانة الشابّة. هذه الغرفة،

(1) فاخر حكيمة، المؤلفات الموسيقية العربية الراهنة بين المقاومة، والتونالية ص 22.

أو المساحة الفكرية، تمثّل بيئة فكريّة ونفسيّة تتيح للفنّانة فحص تعابيرها وتجاربها من خلال انعكاسات البيئة العولمية والظروف الآنيّة التي تمرّ بها، لتُشكّل بذلك سياقاً فكرياً يُمكّنها من إنتاج موسيقا فريدة. اقتربت هذه الدراسة من منهجية «جماليّات الموسيقا»، حيث يتشابك الفعل الموسيقيّ مع جماليّات الفنون الأخرى.[1] البحث في الفكر الموسيقي أو بالأحرى البحث في الفكر الفلسفي الذي يوجِّه الفعل الموسيقيّ جاء ضمن حراكٍ فكريٍّ قام على فصلِ الفنون بصفةٍ عامة عن الآداب والعلوم، ما نتج عنه جماليات الفنون.

(1) المؤلفات الموسيقية العربيّة الراهنة، ص 19.

10. حوارات معمّقة وتوثيق للتّجربة المعاشة

يقترح شافر أنَّ الأفراد والمجتمعات يمكنهم استعادة أو إعادة تخصيص بيئاتهم الصوتية من خلال تطوير وعيٍ نقديٍّ بالمشهد الصوتي المحيط بهم. هذه الفكرة، التي تحمل في طيّاتها قوّةً تعبيريّةً وثقافيّةً، تُتيح لهم السيطرة على الأصوات التي تشكّل فضاءاتهم اليومية بهدف تعزيز جودة الحياة، والتعبير عن الهويّة الثقافية، وتحقيق الوعي البيئي.

يتناول شافر موضوع استعادة البيئة الصوتية وتخصيصها في كتابه (ضبط العالم)[1]، حيث يقول:

«عندما نتحدّث عن ضبط العالم، فإنّنا نعني إعادة اكتشاف موسيقاه وإمكانيّاته التناغمية وإعادة تفسيرها بطريقة تعزز الروح البشرية. يتطلب هذا الأمر ليس فقط الاستماع ولكن أيضاً المشاركة النشطة في تشكيل بيئتنا الصوتية.»[2]

هذا الاقتباس يعكس فكرة شافر بأن استعادة البيئة الصوتية ليست مجرّد عمليّة سلبيّة تعتمد على الإصغاء، بل هي فعلٌ إبداعيٌّ ومؤثّرٌ يتضمّن التفاعل النّشط مع الأصوات المحيطة لإعادة تشكيلها بما يتماشى مع احتياجات الإنسان وثقافته.

تأتي هذه المنهجية كإضافة نوعيّة للأبحاث المعاصرة، حيث يُدمج التحليل الصوتي في مقاربة تتجاوز الحدود التقليدية للبحث العلمي. بدلاً من الاقتصار على الاستشهادات النصيّة أو المقابلات الموثّقة، يتمّ إدراج مقاطع محادثات حيّة أو مقتطفات صوتيّة بطريقة متجذّرة في علم الصوت والنظريات الصوتية الحديثة.

---

(1) Garner, W. «The Tuning of the World by R. Murray Schafer.» *Leonardo* 16, no. 1 (1983): 69-70.

(2) Garner, W. «The Tuning of the World by R. Murray Schafer.» *Leonardo* 16, no. 1 (1983): 69-70 .. 205

تُبرز هذه الطريقة جدليّة الترجمة والنقل والتحرير كعمليّة تتحدَّى التصور التقليديّ للنقل «الموضوعي» للسّرد الصوتي. إذ لا يقتصر دور الباحث هنا على توثيق الواقع، بل يتجاوزه ليصبح جزءاً من ديناميكية إعادة تشكيل هذا الواقع وتضخيمه عبر وسائط متعدّدة. استناداً إلى أعمال شافر حول المشهد الصوتي، يشكل هذا النهج وسيلةً لإعادة التفكير في العلاقة بين الباحث، والمادة المدروسة، والسياق السمعيّ، ما يضفي بُعداً جديداً على دراسة التجارب الصّوتيّة الإنسانيّة والمجتمعيّة.

تُعدّ المقابلات المعمّقة أداةً فعّالة لتوثيق أصوات النساء السّوريّات الموسيقيّات وتجاربهنّ، خاصّة عندما تُجرى باللهجة المحكية. ذلك أنّ استخدام اللهجة المحلية لا يقتصر على نقل التجارب بشكلٍ مباشرٍ وحيٍّ، بل يضمن أيضاً الحفاظ على التفاصيل الثقافية واللغوية التي تُثري البحث، وتعزّز فهم الأجيال القادمة لهذه المرحلة المهمّة من التاريخ الموسيقيّ.

استناداً إلى أفكار الباحث والأكاديمي بوأفنتورا دي سوزا، تحمل الحكايات والكلمات الشفوية معارف فكرية وعلمية قيّمة، خصوصاً في سياقات الجنوب العالمي. وبما أنّ الثقافة العربية تتمحور حول الكلمة، من الشعر والأدب إلى الكتب الدينية والأغاني الشعبية، فإنّ نقل المعرفة يعتمد إلى حدٍّ كبيرٍ على الحديث والسرد الشفويّ. هذه الخاصية تجعل من المقابلات وسيلةً جوهريةً لرصد التحولات التي طرأت على المشهد الموسيقيّ السّوريّ من خلال تجارب النّساء اللّواتي أسهمنَ في تشكيله.

إجراء هذه المقابلات يساعد في تقديم روايات أصيلة حول التّأثيرات التي تعرّضت لها الموسيقيّات السّوريّات، بدءاً من الهجرة إلى التفاعل مع ثقافات مختلفة، وصولاً إلى دمج هذه التجارب مع تراثهنّ الثقافي. كذلك، يعكس تسلسل الأسئلة في هذه المقابلات التغيّرات التي طرأت على تجاربهنّ تبعاً للظروف المختلفة، ما يُبرز البُعد الديناميكي في تطوّر الموسيقا السّوريّة المعاصرة.

1-10 سماح عبد الحميد: بين التجاربيّة والفطرية

ولدت سماح في حمص وهي خريجة في قسم التصوير الزيتي، وحاصلة على ماجستير في العلاج الجشطالتي من المكسيك. بدأت في صناعة الموسيقا عام 2019. تسكن سماح الآن في

المكسيك في مدينة غوادالاخارا[1] حيث تمارس نشاطها الفنيّ. التقيت بها لأوّل مرة في دهاليز كلية الفنون الجميلة في دمشق عام 2009، حيث درسنا التصوير الزيتي معاً. كنت أتجوّل على صفحات أنستغرامها، ورأيت العنوان التالي لأحد مشاريعها (الدياسبورا الصّوتية)[2] ربما هذه الجملة هي أقرب وصف للأساليب الموسيقيّة التي أحاول تحليلها في هذا البحث، فحتى الموسيقا التي كنّا نسمعها بوصفنا فنّانات وناشطات في سوريا كانت بالنسبة لنا شتاتاً.

وفي أثناء جلوسي في بقعة شمس أوروبيّة أمام منزلي، استمعت إلى موسيقا سماح. لم أكن أعلم ماذا أتوقع، فقد كنت أتواصل معها لفترة، والآن أنا جالسة أنصت لكلّ مشاريعها الموسيقيّة.

أوّل مشروع هو «عرب لاب»[3] موسيقا حالمة وإيقاعية، وفي الوقت نفسه مألوفة، تحمل صوت سماح الأنثوي الذي يذكّرني بالشّارات الموسيقيّة لمسلسلات الكرتون التي كنّا نتابعها ونحن طفلات ومراهقات، مثل التي تغنّت بصوت رشا رزق. الكلمات وجودية ومعبّرة وإنسانيّة، شاملة للحالة الإنسانيّة، تشبه تترات مسلسلات مثل أهل الغرام، وأحلام صغيرة، وغيرها بصوت نورا رحال وميادة بسيليس.

صوت سماح يوقظ داخلي رائحة الصيف، يذكّرني بالرصيد الموسيقيّ السوري الحديث، ربّما هي اللهجة السورية أو اللون الطربيّ المغنّى باللهجة الشامية المميز جداً. مشروعها الأول «عرب لاب» إيقاعي وفيه أثر واضح من (الارتجال) الفوضى المنظمة، اسم أوّل ألبوم سجّلوه لا بالانزا[4]. وجود الدرامز والقيثارة الكهربائية، بالإضافة إلى التشيلو، يعطيه طابعاً أقرب للالترناتف روك والموسيقا التصويرية في الوقت نفسه. نسمع صوت سماح بوضوح وهي تغني باللغة العربية، مستخدمة مقامات عربية وكلمات وجودية تلمس القلب. مرافق صوتها التشيلو، والكمان، والدرامز، والبيس، استلهم الهوية السمعيّة التي تذكّرني بفرقة «كلّنا سوا»، لينا شماميان ولين أديب وذا لاست بوستمان[5].

---

(1) Guadalajara

(2) La diaspora sonora

(3) arablab

(4) *La Balanza*

(5) The Last Postman

والثاني هو نو ايكسيستو[1] أقرب لموسيقا جوي ديفيجن[2] وسلو دايف[3] كيبورد إلكتروني ودرامز ماشين وغيتار وبيس صوت سماح هامس مرافق مع صوت نظيرها فرانشيسكو لوبيز مثل الشبح مع بعض الكلام المنثور باللّغتين العربيّة والإنكليزيّة يرافقها مغنٍ يغني باللّغة الإسبانية.

خلال فترة الكورونا، تعرّفت سماح على عازف الغيتار الحالي في فرقتها، دافيد لوبيز، الذي كان سابقاً يعزف على الأكورديون. تتميّز الفرقة بحبِّ أعضائها لاستكشاف آلاتٍ موسيقية جديدة وتجربتها، بما في ذلك سماح نفسها. يروي دافيد بداية تعاونهما بسؤال بسيط: «أنتِ من سوريا؟ بتسمعي موسيقا كتير؟» لتجيبه سماح بحماسة: «إي، أنا كتير بحب الموسيقا، وفاناتيك!»

بدأت الأمور عندما طلب منها دافيد تقديم بعض الأفكار الموسيقيّة. ونظراً لأنَّها لا تقرأ النوتات الموسيقيّة، قرَّرت أن تغنّي له الألحان بدلاً من ذلك. تفاجأ دافيد وقال لها: «أوه، أنتي بتغنّي!»، ليبدأ النقاش حول الغناء ويأخذ المشروع أولى خطواته.

كان أول عرض للفرقة يتألّف من سماح غناءً، مع عازف أكورديون وعازف دربكة. لم يكن للفرقة اسم في البداية، إذ كانت مجرّد تجربة خلال الجائحة في المكسيك، تخلّلتها محاولات عديدة لاختيار اسم مناسب. مع مرور الوقت، غادر عازف الدربّكة بسبب اختلاف الآراء، ليحلّ مكانه عازف التشيلو أوليسيس، شقيق دافيد.

مع وصول عازفي البيس والدرامز، تغيّرت هويّة الفرقة الموسيقيّة وازدادت عروضها في المطاعم، حيث كانت تعتمد على أسلوب الارتجال في البداية. تصف سماح التّجربة بأنَّها كانت مليئةً بالحماس والعفويّة، ما أضفى روحاً جديدة على المشروع، وحوَّله من مجرّد لهوٍ عابرٍ إلى تجربة فنية متكاملة.

عندما نتحدث عن عرب لاب، يظهر تطوّر هذا المشروع الموسيقيّ من مكانٍ ينطلق من المللِ النّاتج عن جائحة كورونا إلى مشروعٍ موسيقيٍّ له هويّة سمعيّة فريدة، تتلاقى فيه التّجارب والمشاعر لتنتج شيئاً جديداً. عرب لاب يعكس تحوّلاً مهمّاً في كيفيّة تصوّر الموسيقا العربيّة المعاصرة، إذ يدمج التّأثيرات الغربيّة والعربيّة في صيغة تجريبيّةٍ يمكن أن تصلَ إلى حالة من السّلطنة التي ذكرها جوناثان سجانون.

---

(1) No existo

(2) Joy division

(3) slowdive

من خلال تحليلي لحالة السلطنة في الحفلات الموسيقية التي تُقدّم ضمن عرب لاب، يمكننا فهم كيف يعمل الاستماع أداةً للتواصل العاطفي والاجتماعي. فالسلطنة في الطرب لا تقتصر فقط على الأداء الصوتي أو الآلي، بل تتعلق بتفاعل الجمهور والموسيقيين في لحظة متكاملة تُعيد تعريف مفهوم الجمال في الموسيقا. هذه العلاقة بين العزف والإنصات، بين الأداء والمستمعين، تشكّل حلقة تواصل حيّة تبني جسراً من المشاعر التي تتجاوز حدود الفهم العقلاني إلى مساحة أعمق من التّجربة الحسيّة والعاطفيّة.

بغرض تحليل المشروع الأوّل لسماح، «عرب لاب»، سنعتمد على تحليل حالة السّلطنة التي يصل إليها (السميعة) والمؤدي في حفلات الطرب، ولاستكشاف كيف تمكّنت سماح بصفتها مؤدّيةً من الوصول إلى تلك الحالة على المسرح، يتعيّن علينا أن ننظرَ إلى عناصر مختلفة: ماديّة، ميتافيزيقيّة، بيئيّة وتقنيّة.

تتأثّر المؤدّية بعوامل متعدّدة في رحلتها الفنيّة، بدءاً من التقنيّة المستخدمة في مشاريعها، التي تلعب دوراً مهمّاً في تحقيق الإبداع والتناغم، وصولاً إلى رحلتها لتطوير صوتها المادّيّ (حنجرة وحبال صوتيّة وتمارين غناء)، وكذلك فكرياً في تحرّرها من الإطارات التّقليديّة واستخدام المعرفة المخزّنة في الجسد[1] والمكتسبة للوصول للهدف الذي تبحث عنه.

عندما سُئلت سماح عمّا إذا كانت ترى نفسها مغنية أم مؤدّية، أجابت بعفوية: «بيعتمد على المشروع.» وأوضحت أنَّها لم تخضع لدروس غناء تقليديّةٍ، بل اكتفت بحضور صفوف متفرّقةٍ مع أشخاص تحبُّ أسلوبهم في الغناء. تعلّمت من خلال هذه التجارب تقنيات متنوعة، وفوجئت بأنَّ مدربِيها أكّدوا أنَّها تمارس الكثير من هذه التقنيات بشكل طبيعي.

تقول سماح إنَّها الآن في طور «التحقيق»، حيث تستكشف العلاقة بين الجسد، الإحساس، والتحمّل في الأداء. وتشرح هذه الفكرة قائلة:

«في البداية، كنت أشعر أنَّني أستطيع الغناء بشكل جيد مرة واحدة في الشهر بسبب تأثير الهرمونات والدورة الشهريّة. لكن مع الوقت، تطوّرت علاقتي بصوتي. بدأت أسمع نفسي بوضوح أكبر وأنا أغنّي مع العالم الموجود معي على المسرح.»

تصف سماح تجربتها على المسرح بأنَّها لحظة نشوَة تجمع بين الفرديّة والجماعة. تضيف:

---

(1) *embodied knowledge*

«هناك شعور بالانسجام، حيث أستطيع أن أظلَّ في طريقي الخاص وأمزج ألواني ضمن خطّي، وفي الوقت نفسه أستمع للآخرين وأتفاعل معهم. هذا التناغم جعلني أنظر إلى نفسي بأنّي مغنّية مدروسة، رغم أنني لم أتلقَّ تدريباً كلاسيكياً.»

بالنسبة لسماح، الغناء ليس مجرد مهارة صوتية، بل هو رحلة لاكتشاف الذات والانسجام مع العناصر المختلفة للأداء. هذا التطور الداخلي العميق يعكس قدرتها المتزايدة على التعامل مع الصوت والجسد بعدّهما أداة واحدة، ما يمنح تجربتها الفنية أبعاداً أكثر ثراءً.

في كتابها «إعادة رسم خرائط الدّراسات الصّوتيّة»[1]، تشير شانيا سلفرستين إلى مفهوم «السّلطنة» على أنّه مفهوم موسيقيّ عميق ومتأصّل في السياقات الثقافيّة العربيّة. تتحدث عن «سلطنة» كحالة من التدفق والتواصل العاطفي يتم تحقيقها في أثناء الأداء، خاصّةً في تقاليد الطرب الفني في سوريا ومصر. وهي ليست مجرّد فكرة موسيقيّة فنيّة، بل هي أيضاً عمليّة عاطفيّة وحسيّة تسعى لخلق اتصالٍ عميق بين المؤدِّي والمستمع.

«وفقاً لأدبيّات علماء الموسيقا العرقيّة في العالم العربيّ، فإنَّ الظاهرة المعروفة باسم «سلطنة» تدمج المفهوم العالمي المعترف به للتدفق في وسائط محددة ثقافياً. في تقليد الطرب الفنيّ الموسيقيّ الذي يُؤدَّى بشكل رئيس في سوريا ومصر، على سبيل المثال، تعتبر أعمال الاستماع أساسيّة لكيفية تسجيل الجماليات الموسيقيّة بشكل عاطفي في العالم العربي. يحاول الموسيقيون تحقيق السلطنة في أثناء الأداء لإثارة المشاعر بين المستمعين.»[2]

في تقاليد الطرب، أداء الاستماع[3] ليس مجرّد تلقٍّ للموسيقا، بل هو جزءٌ أساسّي من الأداء. فعندما يسعى الموسيقيّون لتحقيق السلطنة، فهم لا يسعون فقط لتقديم لحن أو أغنية، بل لتحفيز تجربة عاطفيّة قويّة لدى المستمعين. وإنّ القدرة على نقل هذه المشاعر من خلال الصوت والموسيقا تكون محوريّةً في هذا التقليد الفنيّ.

---

(1) Hubbs, Nadine, and Francesca T. Royster, eds. «Introduction: uncharted country: new voices and perspectives in country music studies.» *Journal of Popular Music Studies* 32, no. 2 (2020): 1-10.

(2) Silverstein, Shayna. «Disorienting Sounds.»: *Remapping Sound Studies* (2019): 242.

(3) Silverstein, Shayna. «Disorienting sounds: A sensory ethnography of Syrian dance music.» (2019).

يشير هذا إلى علاقة تفاعليّة بين الموسيقيين والجمهور، حيث يتطلّب الأداء ليس فقط مهارات فنيّة عالية، بل أيضاً وعياً حاداً بالتفاعل العاطفيّ. السلطنة هي، إذاً، حالة من التواصل العميق الذي يتجاوز مجرّد الأداء الصوتي ويعكس تجسيداً عاطفياً ينجح في الوصول إلى مشاعر المستمعين بشكل مباشر.

سافرت سماح إلى بيروت في عام 2013 وهي سنة مصيريّة في تاريخ سوريا ودمشق، حيث تصاعد العنف بشكلٍ غير مسبوق ضدّ المتظاهرين. مع محاولات نظام الأسد لإخماد الثورة، تحوّلت بيروت إلى ملجأ «مؤقّت» للمتظاهرات والفنّانات والمفكّرات، بما فيهنّ طالبات حالمات بمستقبل أفضل. في تلك الفترة، أصبحت بيروت مركزاً نابضاً للحركة الفنيّة والثّقافيّة، حيث ولّدت العديد من المشاريع الموسيقيّة التجريبية التي ساهمت في تغيير وجه الموسيقا العربيَّة المعاصرة.

في تلك الأيام، كانت بيروت تحتضن مشروعات موسيقيّة مهمّة تجريبيّة غيّرت وجه الموسيقا العربية المعاصرة. من أبرز هذه المشاريع مشروع ليلى والصّابون يقتل[1]بالإضافة إلى أعمال المنتج اللبناني زيد حمدان، الذي تعاون مع العديد من الأصوات النّسائيّة المميّزة مثل مريم صالح، ياسمين حمدان، مي وليد، وصولاً إلى لين أديب. هذا المناخ الإبداعيّ المتجدّد ساهم في ظهور تجارب موسيقية جديدة وفريدة من نوعها.

كما كان لمسرح ميترو المدينة دور كبير في دعم هذه المشاريع الموسيقية والفنية، حيث أصبح مكاناً لاحتضان الفنّانين الشباب وتقديم عروض موسيقيّة ومسرحيّة تميّزت بالجرأة والتّجديد. بالإضافة إلى ذلك، برزت أصوات مميّزةٌ مثل ساندي شمعون التي أضافت لمساتها الخاصّة على السّاحة الموسيقيّة اللّبنانيّة والعربيّة، ما ساهم في إثراء المشهد الفنّيّ في بيروت خلال تلك الفترة.

كانت سماح في منتصف العشرينيّات، في فترة انتقاليّة من حياتها في لبنان قبل أن تسافر إلى المكسيك. في تلك الفترة، كانت بيروت تشهد نشاطاً ثقافياً حيوياً، حيث كان راديو بيروت بار في منطقة مار مخايل يشكّل نقطة لقاء رئيسة للعديد من الأشخاص المحليين والأجانب. كان هذا المقهى معروفاً باستضافة العروض الموسيقيّة البديلة وجلسات الدي جي، وكان يعجّ بالحياة الثقافيّة النّابضة التي تشكّل بيئةً مثاليّةً للموسيقيين والفنّانين للتّعبير عن أنفسهم.

---

(1) Soap kills, lebanese band.

وتذكر تلك اللّحظات في المقهى عندما دعاها أصدقاؤها لحضور عرضٍ موسيقيٍّ، حيث قالوا لها: «تعالي، سماح عم تلعب الجمبي مع فرقة برازيلية.» عندما سألتهم عن معنى «الجمبي»، أجابوها: «طبول أفريقية.» هذا النوع من الموسيقا كان يعكس التفاعل الثقافي الذي شهدته بيروت في تلك الفترة، حيث كان يتقاطع فيها العديد من التأثيرات الموسيقيّة من مختلف أنحاء العالم.

من خلال هذه التجارب، تعمقت علاقتها بالموسيقا وتطوّر أداؤها الفني، ومع مرور الوقت أصبحت الموسيقى جزءاً أساسيّاً من هويّتها. عند تواصلها معي بخصوص هذا البحث، استرجعنا معاً بعضاً من هذا التاريخ الشخصيّ والموسيقيّ، حيث تطرّقنا إلى مواضيع تتعلّق بالموسيقا بعدّها وسيلةً للتّعبير عن الهويّة، والعمل في مجال الموسيقا في تلك الأوقات، إضافةً إلى الموارد الموسيقيّة التي كانت متاحةً في لبنان والمناخ الاجتماعيّ الّذي شكّل تلك التّجربة الفنيّة.

خلال المقابلة التي أجريتها معها تشاركني تجربتها الأولى في عالم الموسيقا بشكلٍ عفويٍّ ومميّزٍ، حيث كانت البداية بلعب الجمبي مع فرقة طبلة جبيبارا الموحّدة[1]، والتي عزفت موسيقا غرب أفريقيا «نعم بس أنا كنت عم إلعب يعني أنا ما بعرف كنت أصلاً شو يعني جمبي.»[2]

ما يثير الانتباه في كلامها هو طبيعة التجربة، حيث تعتبرها تجربة هاوية على الرغم من الإتقان الذي بدا واضحاً في أدائها. هذه الحكاية تعكس جوهر الموسيقا التجريبية التي تجمع بين الاستكشاف الحرّ والقدرة على اللّعب، حيث لا تكمن الأهميّة في المهارة التقنيّة فقط، بل في الانفتاح على الأنماط الموسيقيّة المختلفة.

هذه التجربة تشير إلى أنَّ «اللعب» في السياق الموسيقيّ يمكن أن يكون أكثر من مجرّد فعلٍ عفويٍّ أو غير رسمّي. كما يتم التأكيد في الدراسة التي أوردتها عن «اللعب» في السياق الموسيقيّ العربيّ، فإنّه يحمل بعداً ثقافياً واجتماعياً يتجاوز حدود المعايير الرّأسماليّة التي تقيم الأنشطة بناءً على المنفعة المباشرة.

تتجاوز سماح من خلال تجربتها الشخصية هذه الحدود، ما يجعل مفهوم «اللعب» يتجاوز البعد الفني ليشمل أيضاً البعد الاجتماعي والنفسي. فالموسيقا، هنا، هي فعل غير محكوم بقواعد صارمة، بل هي فرصة للإبداع والتعبير الحر.

---

(1) *jebebara unity drum*

(2) مقابلة خاصة مع سماح عبد الحميد بتاريخ 19 أيار 2024.

تعكس الأبحاث والدّراسات التي تتناول الموسيقا التّجريبيّة تاريخاً غنياً بدأ في الخمسينيّات والستينيّات في المختبرات، حيث كانت الفكرة التجريبيّة للموسيقا تُصاغ وتنمو. على سبيل المثال، يظهر في فيلم *Sisters for Resistances* وفي فرق موسيقيّةٍ مثل تلك التي أسّستها كيم جوردون، العضو في فرقة *Sonic Youth*، حيث كانت *Free Kittens* رداً على الهيمنة الذّكوريّةِ في المشهد الموسيقيِّ. ومع ذلك، تتوجّه نظريّة المعرفة هذه نحو النّسويّة البيضاء، متجاهلة تجارب النّساء الملوّنات، ما يترك جانباً واحداً من القصّة، دون النّظر في التنوّع الثّقافيّ والتجارب المختلفة للنّساء في المشهد الموسيقيّ.

في المقابل، الموسيقا الشّعبيّة في بعض الأماكن مثل فلسطين والسّويداء، تعتمد على التّاريخ الشّفويّ والطّقوس، ما يربطها بشكل وثيق بالثقافة المحلية والتراث الجماعي. هذه الأنماط الموسيقية لا تتماشى مع الاقتصاد الرأسمالي السائد، الذي يضع أولويات للربح على حساب القيم الثقافية والتعبيرية. من هنا، يُظهر الفعل الموسيقي، سواء في العربية أو الإنجليزية، ارتباطاً وثيقاً بالمفهوم الغربي للـ»لعب» أو «play» الذي يُعتبر نوعاً من الهواية أو التسلية، بعيداً عن التصنيفات التي تأخذ بعين الاعتبار «الفائدة» أو الربحية. هذا السياق يثير تساؤلات حول قيمة هذا الفعل في ظلّ نظام اقتصاديّ يُعلي من قيمة الإنتاجيّة ويركّز على الربح.

يفسر عالم الاجتماع بوينتورا دي سوسا سانتوس أهميّة اللّعب في هذا السّياق، معتبراً إيّاه فعلاً إبداعياً يبرز على هامش النّظام الاقتصاديّ الذي يعتمد على الإنتاجيّة الرّبحيّة. يرى دي سوسا أنَّ اللّعب يحمل قيمةً جوهريّةً تتحدّى القوانين المفروضة، ويتيح فرصاً لاكتشاف مساحاتٍ من التعبير الحرّ التي تعزّز المعرفة من منظور الجنوب العالمي. كما يشير إلى أنَّ اللّعب يخلق بيئةً تمكّن الأفراد من التواصل مع هوياتهم الثقافيّة والسياسيّة بعيداً عن هيمنة النّظام السّائد.

بهذا المعنى، يعكس مفهوم «اللعب» في الموسيقا التجريبية دوراً أساسيّاً في تعزيز حرية الفعل الموسيقيّ، حيث يتجاوز القيود الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي تقيّم الأنشطة بناءً على ربحيّتها المباشرة.

لفهم كيف حصلت سماح على هذا المرح، علينا أن نبحث في جذورها الموسيقيّة. عندما سألتُها عن تطور علاقتها بالموسيقا، أجابت أنّها بدأت في الطفولة، حيث كانت والدتها تغنّي الأغاني العربيّة في المنزل. تلك الذكريات جعلتها تشعر بأنّ الموسيقا كانت دائماً مصدر سعادة وأمان

في حياتها. ثمّ تطوّر شغفها بالموسيقا خلال مرحلة المراهقة، حيث انجذبت إلى الهيب هوب. ومع مرور الوقت، أصبح الإعجاب بالموسيقا الحيّة من أنواع مختلفة جزءاً من سنوات دراستها الجامعيّة. سماح تعتبر أنَّ الموسيقا هي موطنها، حيث تستطيع التعبير عن نفسها بحريّةٍ وتجسّد فكرها وهويّتها.

أوّل ذكرى موسيقية تتذكّرها هي غناء والدتها في أثناء أدائها الواجبات المنزلية، ما جعلها تشعر أنَّ والدتها سعيدة، وكان لذلك تأثير إيجابيّ عليها. عندما سألتها عن الفنّانات اللاتي أثّرن فيها، قالت إنّها تأثّرت بعددٍ من المغنّيات العربيّات مثل نور الهدى وغالية بن علي، وكذلك الصّابون يقتل[1] وذكرى، الذين يشبهون في تأثيرهم على موسيقاها البيتَ الذي تعود إليه دائماً. كما أنَّ الفنّانات الغربيّات مثل *Portishead* و*Beth Gibbons* و*Billie Holiday* و*Erykah Badu* كنَّ أيضاً مؤثّرات في مسارها الفنّيّ.

أمّا عن أسلوبها الموسيقي، فهي تصفه بأنّه تجريبيّ يتداخل فيه الفانك، الجاز، *Arab Lab*، والموسيقا المظلمة والصيديّة، كما تشمل *trip hop* و*dream pop*. وتعتقد سماح أنّ الموسيقا الغربيّة التي يدخل فيها الطابع العربي تتحوّل إلى تجريبيّة، معتبرةً أنّ الأنماط الموسيقيّة ليست محصورةً بحدود معيّنة، بل تتجاوزها لتشملَ تجارب جديدة في تفسير الصّوت.

تشير سماح إلى أنّ الموسيقا العربيّة مرتبطة بالجغرافيا والأماكن، حيث يتم التّعبير عنها بطريقة محليّة تشكل جزءاً من الهويّة الثّقافيّة للمناطق المختلفة. وتذكر كيف تطوّرت من مستهلكة للموسيقا إلى فنّانة تصنعها. الموسيقا بالنّسبة لها ليست مجرّد هواية، بل هي حاجة نفسيّة يوميّة، حيث لا يمكنها تناول الطّعام دون أن تكون هناك موسيقا في الخلفيّة.

توقفت هنا لأتناقش مع سماح حول موضوع الشهادات، أو ربما «المعايير منذ بداية حديثي معها، شعرت بوجود ظلٍّ خفيف يغطّي محادثتنا، هذا الظل الذي يزداد مع كل لحظة هو ظل «اقتصاد المعرفة» الذي يتطرق إليه بونافنتورا دي سوسا سانتوس في نصه «أبستمولوجيا العماء»[2]. في هذا النص، يرسم سانتوس خريطة زمنية تتعقب العلاقة بين التنظيم الاجتماعي والتحرير

---

(1) *Soap Kills*

(2) de Sousa Santos, Boaventura. «From an epistemology of blindness to an epistemology of seeing.» *Cognitive justice in a global world: Prudent knowledges for a decent life*, 2007.

الاجتماعي، اللذين يعتبرهما ركيزتين للحداثة التي شكلت وجه المجتمع الغربي الحالي: «يشمل نموذج الحداثة شكلين رئيسيين للمعرفة: المعرفة كتحرر والمعرفة كتنظيم. المعرفة كتحرر تتضمن مساراً بين حالة من الجهل (الاستعمار) وحالة من المعرفة (التضامن). أمّا المعرفة كتنظيم فتتضمن مساراً من الجهل (الفوضى) إلى المعرفة (النظام). وبينما يتقدم النموذج الأول من الاستعمار نحو التضامن، يتقدم النموذج الثاني من الفوضى إلى النظام. العلاقة بين هذين الشكلين من المعرفة متبادلة وتخلق توازناً ديناميكياً».[1] لكن التاريخ أثبت أنّ هذا التوازن بين التنظيم والتحرر مفقود في المجتمعات الحديثة، ما أدّى إلى غياب التحرّر وتسلّط النّظام. في حالة سماح، نجد أنَّ تأثيرات الاستعمار، سواء من العادات والتّقاليد المجتمعيّة أو الظروف السياسيّة والاقتصاديّة، كان لها أثر على توازنها المهنيّ بين التنظيم والتحرّر. لذا، توقفتُ لسؤالها لفهم مدى وعيها بهذا الموضوع.

من هم هؤلاء الهيئات التي تشير إليهم؟ ولماذا المعرفة المجسّدة (embodied knowledge) ليست كافية لسماح؟

هذه ليست فقط مشكلة سماح، بل هي مشكلة عالمية تعاني منها العديد من الشابات والشباب. لفهم ذلك بشكل أعمق، يمكننا تحليل الاقتصاد السائد[2] الذي تعيش فيه الفنانة المعاصرة بشكل عام. أريد أن أرسم مساراً لحياة سماح نستطيع من خلاله أن نستشفّ خريطتها الاقتصاديّة، ولكن لا يمكنني فعل ذلك دون أن أقدّم لمحةً عن الأجواء التي نشأت فيها كلية الفنون الجميلة:

تعدّ هذه السّنوات من الفترات المهمّة في تاريخ سوريا الحديث، حيث مرّتِ البلاد بعاصفة سياسيّة منذ عام 1949، عندما قام حسني الزعيم، رئيس أركان الجيش ورئيس الجمهورية، بانقلابه على الرئيس شكري القوتلي. ثمّ تلا ذلك في 8 مارس 1964، انقلاب آخر نفّذه الجناح العسكريّ لحزب البعث العربيّ الاشتراكيّ، حيث أنشأ «المجلس الوطنيّ لقيادة الثّورة» وأعلن حالة الطّوارئ والأحكام العرفيّة.

وفي تلك الحقبة، طغت الأيديولوجيا الاشتراكيّة على الليبراليّة التي كانت قد ميّزت التّاريخ السّياسيّ لسوريا منذ الاحتلال الفرنسيّ. وبذلك، أصبح التّنظيم يطغى على التحرّر.

في عام 2008، تمّ اختيار دمشق لتكون «عاصمة الثّقافة العربيّة»، وهو برنامجٌ أطلقته

(1) (سانتوس، 1995: 25)

(2) Mainstream economics

اليونسكو لتعزيز الثّقافة العربيّة والاحتفاء بها. بدأت التحضيرات للاحتفال بهذا الحدث في فبراير 2007، وتم تشكيل اللجنة الإداريّة لبرنامج «دمشق عاصمة الثّقافة العربيّة» بقرار جمهوريّ.[1]

في عام 2011، عندما انطلقت الثورة السّوريّة في مختلف المناطق، فرض النّظام سيطرةً صارمةً على المجتمع، حيث أصبح هدفه الرّئيس هو إغلاق أيّ مجال للحريّةِ الفكريّةِ أو السّياسيّةِ. لم يقتصر الأمر على قمع التّظاهرات، بل توسَّعَ ليشمل اعتقال كلّ مَن يطالب بالتّحرير، وكذلك تقييد أيّ حركة ثقافيّة أو فنيّة تخرج عن نطاق السيطرة الرسمية. في هذا السياق، جاء قانون قيصر والعقوبات الاقتصادية التي فرضت على سوريا، ما أدَّى إلى شلِّ البنية التحتية الثقافية التي كانت تعاني أصلاً من تدهور مستمرٍّ نتيجة لعوامل اقتصاديّة وسياسيّة معقّدة.

مع تشديد هذه القيود، بدأت البنية الثقافية والفنيّة في سوريا بالتآكل، ولم يعد هناك مجال لتطوير الفنون أو تشجيع الفنّانين على الإبداع. هذا الوضع انعكس بشكل كبير على التعليم في مجالات الفنون، ما يفسّر جزئياً السبب وراء اضطرار سماح للدّراسة في كلية لم يُحدَّث منهاجها منذ الستينيات. فالكلية، التي كان من المفترض أن تساهم في تكوين جيل من الفنانين المبدعين، كانت تعاني من ضعف كبير في البنية التحتية التعليمية، ما جعل من الصعب على الطلاب الحصول على الأدوات المعرفية والتقنية اللازمة لتطوير مهاراتهم. الأمر الذي أدّى إلى نقص في التوجيه الأكاديمي المحدث والتفاعل مع التطورات الفنية العالمية.

هذا التراجع في التعليم الفني يسلّط الضوء على شعور سماح بالنقص، حيث كانت تعتمد على الشّهادات الحكوميّة التي تمنحها الدولة باعتبارها علامة على صلاحيّة المعرفة. لكن هذه الشهادات، رغم أنّها معترف بها رسمياً، إلا أنّها لم تكن كافيةً لتؤهّلها بشكلٍ كاملٍ في ظلِّ تحديات الواقع السّوريّ، حيث كانت المعايير الرسمية تقتصر على الهيئات الرسمية والموافقات الحكومية التي لم تكن تلبي الحاجة الفعلية للمعرفة النقدية والإبداعيّة.

من ناحية أخرى، يمكن فهم هذا الوضع في إطار أوسع من خلال استعراض الديناميكيّات الاقتصاديّة والسّياسيّة التي سادت في ذلك الوقت. فالنّظام السياسي السوري، مثل العديد من

(1) Damascus uses UNESCO designation to claim title as «capital of resistance culture» https://unwatch.org/damascus-uses-unesco-designation-to-claim-title-as-capital-of-resistance-culture/

الأنظمة الرأسمالية واليمينية حول العالم، كان يفضّل الحفاظ على السّيطرة الاجتماعيّة والتنظيميّة على حساب حريّة التعبير أو تطور الفنون. كان الحزب الحاكم يركّز على الاستقرار السّياسيّ والاقتصاديّ، وغالباً ما كانت السّياسة الثقافية تخدم المصالح الاقتصاديّة والعسكريّة للدّولة، ما أدّى إلى تهميش الفنّ والفنّانين لصالح البنية العسكريّة التي تضمن بقاء النّظام. في هذا السّياق، كانت الكليّة، التي من المفترض أن تكون بيئة لتطوير الفكر الفنيّ والإبداعيّ، مجرّد أداة أخرى لإنتاج المعرفة وتوجيهها بما يتناسب مع سياسات الدّولة.

سماح تشير هنا إلى الانقسامات الواضحة في عالم الموسيقا السّوريّ، حيث يكون النّجاح المرتبط به غالباً مقتصراً على الموسيقيين الذين يتلقّون تعليماً أكاديمياً رسمياً. الموسيقيّون الذين يدرسون في المعهد العالي للموسيقا، وهو مؤسّسة مرموقة في سوريا، غالباً ما يحصلون على فرصِ عمل وحفلات من خلال شبكة معارف المعهد، وهو ما يمنحهم وصولاً إلى منصّات كبيرةٍ مثل دار الأوبرا في دمشق، وكذلك فرص للعمل في الخارج. هذا النّمط يعكس تركّز الفرص الموسيقيّة في أيدي فئة معيّنة من الناس، ما يعزّزُ الطبقيّة في المشهد الفنيّ في سوريا.

من جهة أخرى، تلاحظ سماح أنَّ الموسيقيينَ الذين لا ينتمون إلى هذا الإطار المؤسّسيِّ يواجهون صعوبةً كبيرة في الحصول على فرصة للظهور. هؤلاء الفنانون يضطرّون للعمل أضعاف الجهد لإثبات أنفسهم، خاصة في الأوساط الموسيقيّة البديلة، التي تعاني من نقصٍ كبيرٍ في الدعم المادّيّ بسبب الأزمة الاقتصاديّة التي تمرُّ بها البلاد. تُظهر سماح أيضاً كيف أنّ الحرب في سوريا قد استنزفت أي مشاريع موسيقيّة غير تجاريّة، ما يجعل من الصعب على الموسيقيين المستقلّين أن يجدوا مساحاتٍ للتّعبير عن أنفسهم أو للحفاظ على مشروعاتهم الحيّة.

إضافة إلى ذلك، تحدّثت عن ظاهرة الهجرة باعتبارها وسيلةً للموسيقيين السوريين لكي يحقّقوا مكاناً في الساحة العالمية. ففي حال لم يكن للموسيقيين «رمز المرور الرأسمالي» (أي التعليم الأكاديمي)، يمكن تصنيفهم ضمن موسيقا «الورلد ميوزك» أو «الموسيقا البديلة»، وهي تصنيفاتٌ قد تمنحهم مساحةً لعرض أعمالهم في الخارج، لكنّها أيضاً تضعهم في تصنيف خاصٍّ قد يكون أقلّ تقديراً في أوساط الفنّ الغربيّة.

هذه الملاحظات تؤكّد الفجوة بين الموسيقيين الذين ينتمون إلى النّخبة التّعليميّة والموسيقيين غير التّقليديين، مع التّركيز على كيف أنَّ التّعليمَ المؤسّسيّ يعزّز فرص النّجاح في هذا المجال.

تتحدّث عن التحديات النّفسيّة والجسديّة التي تواجهها في أثناء العمل الفني، بالإضافة إلى

التحديات الاقتصادية التي تفرضها الحياة في مدينة مثل غوادالاخارا. فيما يتعلق بإلهامها، تشير إلى أنه يأتي من حالتها الوجودية، التي هي مليئة بالتساؤلات التي تثير تفاعلاً فنياً مع الموسيقيين من حولها. الإلهام هنا ليس مجرد فكرة ثابتة، بل هو ناتج عن تفاعل اللحظة والتجاوب الموسيقيّ المستمرّ بين الأفراد في الفرقة «الحالة الوجوديّة يلي أنا فيها وردّ فعل الموسيقيين اللي حواليي على هذه الحالة يعني الإلهام بيجي من حالة السؤال والجواب الموسيقي اللحظي هو (جواب ريسبونس) محادثة للأشخاص يلي عم اشتغل معهن.»[1]

لكن، كما هو الحال مع العديد من الفنّانين، تتأثّر سماح بجوانب جسديّة ونفسيّة تقيّد قدرتها على الاستمرار في التّعبير الفنيّ بشكل مستمر. تذكُر أنَّه في الأيام الأولى من الدورة الشهرية، لا تتمكن من تقديم العروض أو العروض التقديمية بسبب التغيرات الهرمونية والنفسية التي تمرّ بها. في هذا الوقت، يصعب عليها أن تكون في حالة تفاعل مبدع مع أعضاء الفرقة، وتجد أنّ صوتها لا يتجاوب بالشّكل الذي تودّ أن يظهر فيه، وهو ما يعكس التحدّي الذي تواجهه مع قلّة الطّاقة التي ترافق هذا الوقت من الشهر «خلال كل شهر التجاوب تبعي بيختلف بين كل اسبوع من السايكل تبعي وعم حاول احترم هذا الشي مثلاً لما يكون عندي مشروع بدو التزام باللوجود (البرزنس) مثل اول يوم من الدورة الشهرية بحاول ما يكون عندي بريزتاشن لانو ما بكون قادرة اني وصل الحالة الداخلية يلي عم امرق فيها لانو بدي ارتاح لانو ما عندي طاقة اخد واعطي مع الباند، ثانياً الفوكال كوردز بكون فيهن توتر لانو بكون عندي اوجاع جسدية فما بكون عندي كونتاكت برودكتف مع الاشخاص.»[2]

من جهة أخرى، تواجه سماح تحديات ماديّة واقتصاديّة كبيرة في مدينة غوادالاخارا، حيث الحياة الاقتصاديّة صعبة. لعدم وجود جهات داعمةٍ أو علاقات مع موسيقيين محترفين، تواجه الفرقة صعوبة في تنظيم العروض، خاصة أنّ المدينة صغيرة. كما تفتقر إلى الدعم اللوجستي من مديرين أو منظّمين للأحداث، ما يزيد من صعوبة التأثير الثقافي. وفي محاولة لتجاوز هذا، تشير إلى أنّ التسجيل الأوّل للفرقة تم بمساعدة «لابيل»[3] الذي وفّر لهم التسجيل مجاناً، لكن حتى مع هذا العرض، لا يوجد ما يضمن الاستمراريّة أو تقديم أجر ثابت.

---

(1) مقابلة خاصة مع سماح عبد الحميد بتاريخ 19 أيار 2024.

(2) مقابلة خاصة مع سماح عبد الحميد بتاريخ 19 أيار 2024.

(3) LaBelle, Brandon. *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. Bloomsbury Publishing USA, 2019.

تشرح هنا كيف أنّ الحياة الاقتصاديّة في غوادالاخارا تعتبر صعبة بسبب غياب الشبكات والعلاقات التي تسهل الحياة في البلدان الأخرى. تشير إلى أنّ في البلدان التي تُعتبر «عالم ثالث»، مثل غوادالاخارا، تحتاج إلى وسائط أو علاقات مع أشخاص يمكنهم تسهيل الوصول إلى الفرص أو الموارد. هذه التّحديات الماديّة تجعل الحياة أكثر صعوبةً، حيث لا يكون من السّهل التّأثير أو الحصول على الدّعم اللازم، وهذا جزء من الواقع الذي يعيشه الفنّان في بيئة تتطلّب الكثير من الجهد والتّواصل، لكنَّه لا يضمن دائماً النّجاح أو الاستمرارية.

ورغم هذه التحديات، تواصل سماح تأكيد أنّ العمل الفنيّ والموسيقا توفّر لها وسيلة للتواصل الثقافي بين العالمينِ العربي واللاتيني، معتبرة أنّ التجربة المشتركة بين شباب العالم الثالث، مثل المشاكل المرتبطة بالاحتلال والهجرة والفساد، تتيح تواصلاً قوياً على مستوى غير لفظي. من خلال الموسيقا، يمكنهم مشاركة القضايا المشتركة وتحليلها بطريقة لا تحتاج إلى كلمات كثيرة «أنا بعرب لاب ما بفكر إني بدي طلع مصاري لإنو بدي وفت يفستفالز يكون في كولتشرال بردجنغ لانو مشروع مهم بيربط بلدين سوريا والمكسيك الاتنين عالم ثالث، شباب العالم الاول بروحو وين ما بدهن فمن الأسهل يترابطو الشباب مع بعض بس شباب العالم الثالث عندهم صعوبة (العالم العربي عنده نفس الصعوبة) فلما عم اشتغل مع أفراد فرقتي بعرب لاب عم نشوف السيميلاريتيز غير وجوه بس نفس المشاكل في تاريخ احتلال وهجرة وسرقة وفساد اشياء كتير مشتركة، ففينا نتواصل بالموسيقا بشكل انتويتف ما في داعي نحكي بس المشاكل فينا نحكي عنها وبيظهر تحليلها بالموسيقا).»[1]

سماح تسلط الضوء هنا على علاقة النظام الاجتماعي والنظام الاقتصادي بعملية الإبداع الفني. تعبر عن فكرتها بأنّ المجتمعات تخلق «أصناماً» أو معايير صارمة يجب أن يتبعها الأفراد لتحقيق النجاح «هدا الشي إلو علاقة بتربيتنا كسوريين نحن هلق عم نكسر أصنام لحتى نقدر تكتشفي حالك وهي الأصنام هي بكيف تنتقلين من نقطة ألف إلى نقطة باء. بأي شي عم تعملي بالحياة كان في صنم يعني في مانوالز محددة بدك تمرقي بواحد واتنين وتلالتة لتوصلي لأربعة. وهذا الشي هو كذبة كتير كبيرة لما بتبلشي تكتشفي الكذب بمجتمعك بتصري بتكتشفي الكذب داخلك. أنا شو هني الكذبات يلي كذبتهن على حالي؛ هون بصير اللعبة أعمق بكتير من إنو مجتمعي سيئ أو حلو أو منيح؟ لإنو بتصيري تفكري كيف أنا عم أكذب على حالي.»[2]

(1) مقابلة خاصة مع سماح عبد الحميد بتاريخ 19 أيار 2024.

(2) مقابلة خاصة مع سماح عبد الحميد بتاريخ 19 أيار 2024.

هذه الأصنام تتمثل في أنماط محددة أو متوقّعة لتحقيق الطّموحات الفرديّة، سواء في الحياة المهنيّة أو في المجالات الإبداعيّة. لكن بمجرّد أن يبدأ الشّخص في كشفِ هذه القيود، يبدأ في اكتشافِ الأكاذيب التي قد تكون قد أُلقيت عليه، سواء من المجتمع أو من داخله.

الموسيقا، في نظر سماح، ساعدتها على التحرّر من هذه القيود لأنّه مع ممارسة الإبداع الحقيقيّ، يتكشّف الشخص عن نفسه بشكلٍ أعمق، وفي هذه العمليّة، يبدأ بتكسير تلك الأصنام. فهي تشير إلى أنّ المجتمع يحدّد للناس ما ينبغي أن يكون عليه النّجاح والإبداع، وهذه القوالب تحدّد الطريقة التي يفكر بها الشخص عن نفسه وعمّا يقدمه للعالم.

تعتبر سماح أن «اللغة» التي يتبنّاها الفنانون في التعبير عن أعمالهم تكتسب أهمية خاصة في هذا السياق، حيث يتعيّن على الفنّانين تعلّم «لغة المانح» كي يتمكّنوا من تقديم أعمالهم بشكلٍ مقبولٍ في الأوساط التي تحدّدها المؤسّسات. تتحدّث أيضاً عن الصّعوبات التي تواجهها النساء السوريّات في المهجر، حيث يضطررن إلى التكيّف مع هذه النّظم الثقافيّة والإدارية التي ليست بالضرورة مرتبطة بأصواتهنّ أو اهتماماتهنّ الحقيقيّة «إنَّ الحديث عن العمليّة الإبداعيّة هو بالنسبة لإلي اني كون صادقة مع حالي يعني فكرة الطلاق من الطرق المؤطرة وتغيير اللغة يلي منستخدمها للتعبير عن العملية الإبداعية مثلاً لحتى تقدري تاخدي منحة بدك تفهمي لغة المانح لحتى ياخذوك بشكل جدي بدك تتعلمي تحكي لغتهن لحتى يقدرو يبلشو بقرائتك لحتى يعطوكي المصاري.»[1]

وفي النهاية، تصف سماح العلاقة بين الفنانين والممولين بأنها لعبة معقدة حيث يجب على الفنانين ليس فقط أن يكونوا مبدعين، بل يجب أن يؤدّوا أدواراً إضافية مثل إدارة المشروع والإنتاج والتسويق، كل ذلك ليتم قبولهم من قبل المؤسسات التي تحدد من يحصل على التمويل.

إجابتها تعكس القسوة التي تفرضها الأنظمة الاجتماعية والمادية على الإبداع، وتشير إلى التحديات التي تواجه الفنّانات والفنّانين من خلفيات مشابهة، بما في ذلك التّرجمة والتكيّف مع معايير جديدة يمكن أن تتسبب في فقدان الهويّة الحقيقيّة للفنّانة.

بالنسبة للنساء الملوّنات، فإنَّ عملية التقديم للحصول على التمويل ليست مجرّد مهمّة إدارية؛ بل يمكن أن تصبح جهداً عاطفياً مرهقاً. غالباً ما يجد المتقدّمون أنفسهم مضطرّين لفحص تجاربهم

(1) مقابلة خاصة مع سماح عبد الحميد بتاريخ 19 أيار 2024.

الشّخصيّة، ما يجبرهم على التّعبير عن رواياتهم بطرائق تتناسب مع معايير المموّلين التي قد تتأثر بالأطر ما بعد الاستعمارية. يمكن أن يبدو هذا الشرط وكأنّه فرض، حيث يتطلب مستوى من التأمل قد لا يتماشى مع سردهم الشخصيّ أو الثقافي. بدلاً من السماح بالتعبير الأصيل عن الهوية والتجربة، يمكن أن يفرض لغة طلبات التمويل قيوداً تعيق في النهاية أصواتهم.

علاوة على ذلك، فإنّ التوقعات للتكيّف مع روايات محدّدة تتشكّل بفعل الذّنب والظلم التاريخي يمكن أن تؤدّي إلى شعور بالغربة. قد تشعر نساء مثل سماح بأنهنَّ مضطرّات لتأطير تجاربهنّ بطريقةٍ تلبّي توقّعات الجهات المانحة، وغالباً على حساب ذواتهنّ الحقيقيّة. وهذا لا يضيف فقط عبئاً عاطفياً، ولكنَّه أيضاً يخاطر بتعزيز دورة تظلّ فيها تنوّع قصصهنّ غير ممثّلة.

إنّ العبء النّفسيّ لهذه العملية عميق. يمكن أن يؤدّي إلى مشاعر عدم الكفاءة والإحباط وحتى اليأس في أثناء تنقل المتقدمين عبر تعقيدات تمثيل الذات ضمن قيود اللغة المؤسّساتية. بالنسبة للكثيرين، يمكن أن تصبح عملية البحث عن التّمويل ساحة قتال، حيث تُسأل هويّاتهم ويُعاد تعريفها وفقاً لمتطلبات الكيانات الخارجية.

في نهاية المطاف، فإنّ الاعتراف بهذه الديناميات أمر بالغ الأهمية في الدعوة إلى عمليات تمويل أكثر إنصافاً تحترم وتكرّم روايات النساء الملونات.

هنا تعود بنا الحكاية إلى حكاية أورنينا ومعبد عشتار: خطٌّ زمنيّ تاريخيّ لاستعمار الجسد وكون الفنان أو الفنانة جسداً أو صنماً. تُستعرض هنا أفكار عميقة حول تصوير الجسد والفنّ في السّياقات التّاريخيّة والثّقافيّة، وتناقضات هذه الصّور بين الواقع والمفاهيم التّاريخيّة المُتَخَيّلة. باستخدام مثال «أورنينا» و«معبد عشتار»، يتمّ ربط الاستعمار الثّقافيّ بالجسد من خلال فكرة تحويل الفنّان أو الفنّانة إلى «صنم» أو «جسد متمثّل». هذه الفكرة تتناغم مع تحليل بونافنتور لعمليّة التمثيل.[1] في رسم الخرائط، حيث يتم تشويه الواقع من خلال تقنيات مثل الحجم والمنظور لتقديم «الشكل العام» من دون التفاصيل التي قد تُضيع الحقيقة.

يتحدث بونافنتور عن موضوع حدود التمثيل ويأخذ مثالاً علم رسم الخرائط (كارتوغرافي): لترسمي سكتش لخريطة تعطينا فكرة عن الشكل العام لكائن معيّنٍ للتحليل يتم استخدام إجراءين لإنتاج مثل هذه الأوهام: الحجم والمنظور. استخدام هذه المقاييس لتصغير الحقيقة أو تكبيرها بما

(1) representation

يتناسب مع خدمة الهدف الأساسيّ للموضوع ألا وهو تقديم «الشكل العام» لموضوع ما يأتي دوماً مع خسائر وهو تشويه الموضوع والتفاصيل التي تخسرينها خلال عملية التبعيد عن الموضوع الأساسي.

أمّا فيما يخصّ صورة المرأة السّوريّة في التاريخ والواقع الحديث، توضّح سماح أنّ المعلومات التاريخية غالباً ما تكون منتقاة لتخدم الأجندات السياسيّة في لحظات معينة. رغم أنّ التاريخ يروي عن نساء مثل زنوبيا اللاتي يُصوَّرن بالقوة والعظمة، فإنّ الواقع المعاش في المجتمع السوري يتعامل مع المرأة بتربية تخضع لقيم ذكورية تُفرض على الجميع، ما يمنع الاعتراف بالضعف أو المشاعر. تُبرز سماح كيف أنّ المرأة السورية تعيش التناقضات بين التقدير التاريخي والتقليل من شأنها في الواقع المعاصر، خصوصاً في الظّروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تُضعف قدرتها على التّعبير عن نفسها بحريّة.

وتجد سماح أنّ جزءاً من الذّكاء هو الاعتراف بنقاط الضّعف «جزء من الذكاء إنك تعرفي نقطة ضعفك»، وأنّ التّغيير هو جوهر القوة « الذكاء إني ما كون بحالة ثابتة بل عندي قدرة على التغيير» هي تُظهر كيف أنّ جغرافيا المكان تؤثّر على كيفيّة تقديم الذات، حيث تُعامل المرأة السّوريّة في الخارج بشكلٍ مختلفٍ عن كيف يُنظر إليها داخل سوريا، ما يخلق تناقضاً بين الصّور الثّقافيّة المفروضة والصّورة الحقيقيّة المعاشة «نحنا بالتاريخ السوري (تشير للمدرسة والمجتمع) بيحكولنا عن وجوه محددة من المرأة مثل ما بيحكولنا عن وجوه محددة من الرجل، فلترة المعلومات التاريخية حتى يخلقوا ستيريوتايب يخدم الحاجات السياسية بأي لحظة دائماً بيحكو عن عظمة زنوبيا وقوّتها بس كنساء سوريات نحنا محرم علينا نعترف بضعفنا أنا تربيت تربية متل إخواتي الصبيان إذا عم يوجعك شي ما تبكي إذا عم يوجعك شي ما تبكي تربية ذكورية تطبّق ع الجنسين، ربما إلها علاقة بالثقافة العربية أو المرأة السّوريّة تحديداً.»

سماح تبرز في حديثها عن الفعل الموسيقيّ الذي يتعلّق بشكلٍ عميقٍ بالأشخاص والبيئة، وتجد أن الموسيقا تعكس الحالة اللحظية التي تمرّ بها الشخصيات، حيث إنَّ الفعل الموسيقي هو تعبير عن الواقع والمشاعر الحاضرة. هذا يتوازى مع فكرة توظيف التقنيات الحديثة في التوزيع الموسيقي مثل يوتيوب وسبوتيفاي، التي تُعَد من الأدوات الرئيسة لنشر العمل الفني في العصر الحالي.

2-10 باهلة حجازي: الموسيقا البديلة بين الرّشوة الدينية والدخل المحدود

باهلة حجازي، موسيقية ومهندسة عمارة مولودة في دمشق مقيمة حالياً في برلين. منذ عمر الثامنة، بدأت العزف على الأورغ. ظهرت لأوّل مرّة على خشبة المسرح الرّوسيّ بدمشق في عام 2003، وهي في العاشرة من عمرها. لاحقاً، انضمّت إلى فرقة روك سوريّة مكوّنة من شابات، من بينهنّ لمى غانم ولين ميا، حيث قدمت عروضاً عزّزت من تجربتها الفنيّة.

عند انتقالها إلى برلين، أصبحت باهلة المغنية الرئيسية لفرقة (ساعي البريد الأخير)[1]، التي تضمّ أعضاءً من فرقة خبز دولة، وتُعرف بتقديم موسيقا الالت روك ذات الطابع الفريد.

ورغم إنجازاتها الموسيقية، أشارت باهلة بتردد وقنوط خلال حديثها عن العمل في هذا المجال، قائلة: «أحتاج إلى استراحة».

برلين، المدينة التي استقطبت عدداً كبيراً من اللاجئين السوريين من ذوي التعليم العالي والمواهب المتنوعة، احتضنت باهلة ومنحتها مساحة للابتكار والإبداع. إلى جانب مسيرتها الموسيقية، أكملت باهلة تعليمها العالي، حيث حصلت على دبلومين في هندسة العمارة من كل من تركيا وألمانيا، ما يعكس تفوّقها الأكاديميّ وقدرتها على التميّز في مجالات متعدّدة.

باهلة حجازي تمثّل نموذجاً مميزاً للمرأة السّوريّة المبدعة التي تجمع بين الفنّ والعلم، وتستمرّ في ترك بصمتها في كلٍّ من المجالين، على الرغم من التحديات التي تواجهها.

أصدرت فرقة ساعي البريد الأخير ألبومهم الأوّل بعنوان (بعد سنتين)[2] في عام 2019، والذي يمثّل رحلة موسيقية تجمع بين الأصالة والحداثة. من أبرز أغاني الألبوم، (الألغاز تجعلهم غير منسيين)[3] التي تأسر المستمع منذ اللحظة الأولى.

تبدأ الأغنية بكورد غيتار متكرر عازف الغيتار لؤي القنواتي، يليه استخدام متقن للسينث الكهربائي من حكمت قصار، يعزّزه عزف الباص الدقيق من المنتج الموسيقيّ محمد باظ. يتوّج هذا المزيج صولو غيتار يحمل طابعاً شرقياً حنوناً، يعكس روح الموسيقا الشعبية ويميز الأغنية بأسلوبها الخاص.

---

(1) The Last Postman

(2) «Two Years Later»

(3) Puzzles Makes Them Unforgettable

كلمات الأغنية المكتوبة باللغة الإنجليزية تأخذ منحى نسوياً عميقاً. تتناول باهلة من خلالها موضوع الحب المفروض، مستعرضة كيف يمكن للمرأة أن تحفظ استقلاليتها في علاقات حبّ قد تتساوى فيها المشاعر بين العشق والكره. تقدم الأغنية استبطاناً جريئاً لتجربة الحيرة بين البقاء أو الهرب من ظلّ الحب الأبوي، وهي تجربة عاطفية تلامس الكثير منّا. يغلب على الألبوم طابع موسيقا الرّوك البديلة[1]، مع مزيج من سينثويف[2] ولمسات من موسيقا البوب البديلة[3]، ما يجعل العمل غنياً بالتنوّع الموسيقيّ ومتجذّراً في التجريب. ألبوم بعد سنتين يمثّل شهادة على قدرة باهلة حجازي على تقديم موسيقا تعبّر عن تجاربها الشخصيّة بصدق وتثير قضايا تهمّ المستمعين.

بصفتها مغنية وكاتبة أغاني منفردة، أصدرت باهلة العديد من الأغاني، أحدها بعنوان أغنية (أزرق) الأغنية تتكوّن من تردّدات موسيقيّة وألحان بسيطة تتناغم مع إيقاع حالم وتأثيرات صوتية مصمّمة بعناية، تمنح المستمع شعوراً وكأنَّ الصّوت مسجّل تحت الماء. هذا البعد الصّوتي الخاص لا يقتصر على إثارة الخيال السمعي فحسب، بل يخلق تجربة حسيّة حميمية، وكأنَّ باهلة تنسج عالماً خاصاً بينها وبين المستمع وحدهما. هذا التواصل الصوتي يحمل طابعاً من التميز الذي أصبح جزءاً من هوية باهلة الفنية.

الأغنية مستوحاة من أسلوب موسيقا الآلت بوب الذي اشتهر في نهاية الألفينات، خاصة مع تجارب فنيّة مثل لانا ديل راي. ومع ذلك، تتميّز «أزرق» بقدرتها على استحضار طابع فريد وشخصي، بعيداً عن محاكاة مباشرة لأيّ فنّان آخر.

«أزرق» ليست مجرد أغنية، بل هي حالة موسيقيّة تحمل المستمع إلى فضاء داخلي هادئ وعميق، تعكس رؤية باهلة في تقديم موسيقا تتجاوز السرد التقليديّ لتصبح وسيلة للتأمّل والتواصل الحسيّ.

في هذا الحوار، تبرز العلاقة المعقدة بين الموسيقا والدين في الثقافة العربية، خصوصاً في سياق النساء مثل باهلة الحجازي، التي تصف كيف كان والدها يربط هديتها الأولى (كيبورد) بشروط دينيّة صارمة، مثل أداء صلاة الصبح. هذا المثال يفتح باباً لفهم كيفيّة تأثير التّربية الدّينيّة في

(1) Alternative Rock

(2) Synthwave

(3) Alt-Pop

تشكيل علاقة الأفراد بالموسيقا والفنّ، خاصّة عندما يصبح الدين جزءاً من التحديات النفسية والتعبيريّة التي يواجهها الشّخص.

باهلة تعبّر عن كيف كانت الموسيقا بالنّسبة لها ردّ فعل أو تمرّداً ضد القيم المفروضة عليها، حيث كانت الجملة التي يردّدها والدها حول ضرورة ترك الموسيقا في المنزل وعدم عرضها أمام الناس تشكّل دافعاً قوياً في قراراتها الموسيقيّة. تعتبر أنّ هذا الصراع بين الدِّين والموسيقا ساهم في تحديد هويتها الفنية كتمرد على القيود المفروضة عليها، ما يخلق حالة من الضغط النفسي، خصوصاً عندما يتداخل الدين مع الهويات النّسائيّة في المجتمع «أول شي بتذكرو بابا جبلي كيبورد مقابل إني صير صلي الصبح. حاضر! يعني فيق الصبح صلي ع الوقت بلا تأجيل فكان رشوة نوعاً ما (نضحك معاً). عطاني الكيبورد مقابل إني صلّي».

العلاقة الشائكة بين ممارسة الموسيقا والالتزام الديني وخاصة للنساء في سوريا سبّب ضغوطاً نفسية ونفوراً عن الدين المرتبط بالفرائض والواجبات: (كل ما بكبر الموسيقا بالنسبة إلي هي تمرد).

بجانب هذه التوترات، تبرز لحظات من الحيرة والقلق، مثل ذكرى الحفل الأوّل لها في المركز الثقافي الروسي وهي في العاشرة من عمرها، حيث كانت مشاعرها مرتبطة بالخوف من مراقبة والدها لها: (بتذكر كنت لابسة تنورة وتحتها كولون أسود سميك وأنا طول الوقت عم شدّ التنورة لتحت خايفة)، ما أثّر في تجربتها الفنيّة وجعلها تبتعد عن الوصول لحالة «السلطنة» أو الاندماج الكامل في الأداء. هذا التوتر بين الاستمتاع بالموسيقا والقلق الديني يوضح تأثير الخلفيات الثقافيّة والعائلية على قدرة الفنان على التعبير بحرية.

الإشارة إلى «السلطنة» هنا تلمّح إلى مفهوم التأثير الكامل والتمكن من الأداة الموسيقية الذي يحقّقه العزف في حالة من السكون الداخلي والتركيز، وهو ما قد يكون صعباً عندما تكون هناك ضغوط مستمرّة من محيط الفنّان، سواء من النّاحية الدّينيّة أو الاجتماعيّة.

هذا الحوار يعكس أيضاً الفجوة بين الانضباط الديني والحرية الفنية، ويشير إلى كيفية تأثير التربية العائليّة على تجربة الفنّان في مسيرته الفنية. العلاقة الشائكة بين ممارسة الموسيقا والالتزام الديني وخاصة للنساء في سوريا سبّبت ضغوطاً نفسية ونفوراً عن الدين المرتبط بالفرائض والواجبات: (كل ما بكبر الموسيقى بالنسبة إلي هي تمرد).

باهلة تنتمي إلى عائلة شامية معاصرة بارزة، حيث تشتهر نساء بيت حجازي بموهبتهنّ الكبيرة

والمميزة، مثل سلافة حجازي وبهراء حجازي، بالإضافة إلى والدتها، الدكتورة، التي تبرز أيضاً في مجالها. والد باهلة، مناع حجازي، كان مديراً لفرع شركة «سبيس تون» في سوريا، وهي شركة كانت تستورد البرامج من السعودية وتخصّصت في إنتاج التترات الموسيقيّة للبرامج التلفزيونيّة، خصوصاً مسلسلات كرتون الأطفال. وفي هذه الشركة، كان يتم الاستعانة بخبرات موسيقيين وموسيقيّات سوريين مميّزين، مثل رشا رزق ونورا طرقان وطارق العربي طرقان، الذين لعبوا دوراً مهماً في إثراء الموسيقا التّصويريّة وتطويرها في تلك الفترة.

إضافة إلى ذلك، كانت «سبيس تون» تتولّى مهمة الدبلجة باللغة العربية، ما ساهم في تميزها من خلال الممثلين والممثلات السوريات الذين عرفوا بجودة أدائهم. هذه الخلفية التي نشأت فيها باهلة تشكل جزءاً من الهوية الثقافية والفنية التي انعكست في مسيرتها، حيث تداخلت عوامل الدين والفنّ والتكنولوجيا لتكوين بيئة غنية ثقافياً، تؤثّر على رؤية باهلة للحياة والفن.

تحليل موقعية والد باهلة في سياق الفنّ الحديث، والتكنولوجيا والدّين يقدم رؤيةً معقّدة عن تداخل هذه العناصر في حياته وحياة عائلته. من خلال انخراطه في صناعة الترفيه الحديثة، مثل عمله مع شركة «سبيس تون» في مجال التترات الموسيقية ودبلجة المسلسلات الكرتونية، كان قادراً على الجمع بين التكنولوجيا والفن الحديث، وهي علاقة تُظهر كيفية تأثير العصر الرقمي على الفنون والتقاليد في المنطقة.

لكن كما أشرت، فإنّ العلاقة بين الدين والتراث في السّياق السّوريّ تتّسم بتعقيدات كبيرة. تسرب الدين إلى مفهوم التراث السوري أصبح له تبعات سلبية على الذاكرة الثقافية، خصوصاً عندما يتم التلاعب بهذه الفكرة لدمجها مع «التقاليد» و«التاريخ» بشكل يتجاهل أو يطمس العديد من الثقافات الشّعبيّة المتنوعة التي تشكّل الجذور الحقيقيّة للهويّة السّوريّة. كما أنّ هذا المزج بين الدِّين والتراث قد يؤدي إلى نسيان أو تهميش الثقافات التي تعتمد على الجسد والحركات اليومية التي كانت جزءاً من الحياة العادية للناس على مرّ العصور.

من خلال استعراض هذه الظاهرة، نجد أنّ الأنظمة الأبويّة، سواء على المستوى الثقافيّ أو السياسي، كانت تستخدم التراث لصالحها، حيث يتم تحويره وتوجيهه لتلبية احتياجات السيطرة على المجتمعات. وفقاً للمفكر أيريك هوبسباوم في كتابه «اختراع التقاليد»[1]، يُظهر كيف أنّ

(1) Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger, eds. *The invention of tradition*. Cambridge University Press, 2012.

الفاعلين الثقافيين يستفيدون من «اختراع التقاليد» لتوطيد سلطتهم، سواء كان ذلك في سياق الدولة أو في الدوائر الاجتماعية الصغيرة. على سبيل المثال، يميل المدافعون عن التقاليد إلى التأكيد على الجانب الإسلامي للتراث، في حين ينظر جميع المحدثين الثقافيين إلى هذه العناصر نفسها على أنّها مصدر للتخلّف ويركّزون بدلاً من ذلك على المجالات الفكرية والفنية الأكثر علمانيّة. يرفض بعض السوريين التراث تماماً باعتباره عائقاً أمام الحداثة.»[1]

فهم المرجعية الموسيقية يعتبر أمراً جوهرياً؛ خاصة في السياق الغربيّ، حيث تطورت الموسيقا في بيئات معيّنة وكان لها تأثيرات عميقة على كيفيّة تفسيرنا للموسيقا اليوم. كما يذكر لويجي روسولو، بدأت الموسيقا الغربيّة في الكنائس والأماكن المقدّسة حيث كانت مرتبطة بشكلٍ وثيقٍ بالطقوس الدينية. هذا السياق لا يقتصر فقط على الموسيقا بأنّها مجرّد أداء، بل كانت أيضاً وسيلة لتأكيد التقاليد الدينيّة وتوجيه الروح نحو الطابع المتعالي، الذي كان ضرورياً في تلك الحقبة.

روسولو يشير إلى أنّ الصوت في هذه الأماكن كان يُستخدم أداةً لتضخيم التجربة الروحية وجعلها أكثر قداسة وغموضاً، وبالتالي كانت الموسيقا تُنفّذ بعناية لتخلق جوّاً يشبه طقوس العبادة. في البداية، لم تكن الموسيقا مرتبطة بالحياة اليوميّة أو بالتّجربة الحسيّة للإنسان، بل كانت مفصولةً عن الواقع، حيث يُنظر إليها بعدّها جزءاً من عالم متعالٍ أو ميتافيزيقيٍّ.

هذه النظرة قد أدّت إلى العزل بين الموسيقا وبين الأنماط الأخرى من التجربة الإنسانيّة، وأصبحت جزءاً من المنظومة الدينية الخاصة التي صبغت الموسيقا طابعاً قدسياً، ما أثّر في تطورها بشكل عام، خصوصاً في المراحل الأولى حيث كان يُنظر إليها على أنّها جزء من الأعمال الدينية. لهذا السبب، كان للكنائس دور محوري في تشكيل هذه المرجعية الموسيقية، التي استمرت تأثيراتها حتى مع تطور الأنماط الموسيقية الأخرى في فترات لاحقة.

كما يمكننا أن نرى في أعمال موسيقيين مثل روسولو نفسه، الذي كان يعارض الفصل بين الموسيقا والحياة اليوميّة، حيث دفع في اتجاه المزيد من «التحرّر» من هذا التقليد، مشجعاً على استخدام الأصوات الطبيعيّة وغير التقليديّة في الموسيقا يسترجع المؤلّف التجارب الإنسانيّة البدائية في علاقتها بالصوت، كيف تم إنتاجه بآلات بدائية، ثم جرى تحويل الموسيقا إلى المجال القدسيّ:

(1) Shannon, Jonathan Holt. *Among the jasmine trees: Music, modernity, and the aesthetics of authenticity in contemporary Syria.* City University of New York, 2001. 17

«تم صبغ الموسيقا بهالة دينية، وطوعت كي تضفي على الطقوس الدينية الغموض. هذا ما جعل الصوت الموسيقي منعزلاً، مستقلاً عن الحياة، ما أعاق تطور الموسيقا، وعزلها في عالم علويٍّ، منفصل عن حيوية الحياة».[1]

الموسيقا العربية، أو المقامية الفصحى، كانت دائماً مرتبطة ارتباطاً عميقاً بالبيئة الطبيعيّة والثقافيّة الخاصّة بكلّ منطقة، وتطوّرت في سياقات متنوّعة تعكس تفاعلات الإنسان مع محيطه الاجتماعي والطبيعي. من الصحراء والكهوف إلى السهول، كانت الموسيقا تخدم أغراضاً متعددة في تلك البيئات، بدءاً من الطقوس الاجتماعية مثل الزواج والولادة وصولاً إلى الأغراض الدينية، حيث كانت الموسيقا جزءاً أساسياً من الاحتفالات والمناسبات التي تربط الإنسان بعالمه الروحي والاجتماعي.

لكن مع مرور الزمن، ومع الغزوات المختلفة التي تعرضت لها المنطقة من الفاتحين والمستعمرين، بما في ذلك دخول الأوروبيين في القرون الوسطى، ثم تأثير الأندلس، وصولاً إلى الغزو الفرنسي لمصر بقيادة بونابرت، بدأت الأنظمة الحاكمة تتأثر بالموسيقا الغربية الكلاسيكية. هذه التأثيرات الغربية ساعدت في تحويل الموسيقا إلى أداة يستخدمها الحكام لخدمة مصالحهم، ما أدّى إلى تقليص مجالها ليقتصر على الأوبرا والصالونات الراقية التي تهدف إلى جذب الطبقات الغنية وإنتاج المردود المادي من الجمهور المترف.

في العصر الحديث، تغيرت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، فأصبح الشباب من الطبقات المتوسطة الحديثة، وخاصة العزاب العاملين، هم الجمهور الأساسي الذي يستهلك هذه الموسيقا. هذه التحولات تعكس تأثيرات اجتماعية عميقة على الذوق العام، إذ إنّ المجتمعات أصبحت تملك أساليبها الخاصة في تكوين ذوق موسيقي مميز، وذلك من خلال الوسائط المتاحة مثل الراديو والسينما والتلفزيون. ففي غياب المراقص كما هو الحال في الشمال العالمي، كانت المساحات البديلة هي التي توفر المجال لهذا الذوق المتشكّل حديثاً، والتي كانت جزءاً من التطور الثقافي في العالم العربي.

أما بالنسبة للفنانات البديلات مثل بديعة مصابني، فقد لعبت المسارح المتنقلة دوراً محورياً

---

(1) فن الضجيج: جماليات الموسيقا المستقبلية، علاء رشيدي
فن الضجيج: جماليات الموسيقا المستقبلية

في توسيع دائرة الجمهور وتقديم الموسيقا والفنّ إلى مناطق قد لا تكون لديها القدرة على الوصول إلى هذا النوع من الفنون بشكل دائم[1]. العروض التي كانت تقدمها مصابني في الصعيد وعلى المسارح المؤقتة ساعدت في بناء علاقة مباشرة بين الموسيقا والجمهور المحلي، ما أسهم في تشكيل ذوقٍ فنّيٍّ خاصٍّ به.

إنّ مثل هذه المساحات البديلة كانت أساسيّةً للفنّانين والفنانات في المنطقة، حيث إنّها ساعدت في توفير دخل مستمر لهم بالإضافة إلى كونها مجالاً لاكتساب الخبرة والتفاعل مع جمهور واسع. هذه الظواهر كانت أيضاً وسيلة لتكاثر الصوت ونشره، على الرغم من أنّ هذه الفنون كانت غالباً ما يُستخف بها من قبل الأوساط الاجتماعية الأكثر تحضراً.

تجربة باهلة تعكس الواقع الصعب الذي يعيشه الكثير من العاملين في مجال الموسيقا في المنطقة العربية، وخاصة النساء اللواتي يواجهن تحديات إضافية في بيئة موسيقية تفتقر إلى البنية التحتية الداعمة. ومع أنها تملك مهارات متنوعة تشمل العزف على الآلات، والتسجيل الحي، والتأليف، والتوزيع، والميكسنج، والغناء، فإنها تواجه صعوبة في تحويل هذه المهارات إلى مصدر دخل مستدام. في بيئة مثل سوريا، حيث يفتقر الكثيرون إلى القدرة على دفع تكاليف المشاريع البديلة، تصبح الموسيقا عملاً مكلفاً جداً، وهو ما يفاقم التحديات المالية التي تواجه الفنانين والفنانات في هذه المنطقة.

من جهة أخرى، يبرز سؤال عميق حول إذا كانت باهلة، أو أي موسيقيّة أخرى في وضعها نفسه، مدركة تماماً لأهمية إنجازاتها في ظلّ الظروف الصعبة التي تعمل ضمنها. فالرغبة في توفير مصدر دخل مستدام قد تجعل التركيز على حبّ الذات والاعتراف بالقيمة الشخصيّة بعيداً عن الاهتمام. صعوبة العيش والضغوط المادية قد تساهم في تقليل القدرة على التقدير الذاتي، وهي مسألة شائعة بين العديد من الموسيقيين والفنانين في السياقات الاجتماعيّة والاقتصاديّة الصّعبة.

بالنسبة للموسيقا بوصفها مصدر دخل، فباهلة توضح أنّ هذا لا يوفر لها حياة مريحة. فحتى في برلين، التي تعتبر مدينة مفعمة بالفن والفنانين، تواجه تحديات كبيرة في ظل المنافسة الشديدة وكثرة الموسيقيين، مع الأجور الصغيرة. وقد تكون الفروقات بين نوعي العمل، مثل العمل كدي

(1) Rice, Sarah. «Midnight in Cairo: The Divas of Egypt's Roaring 20s.» *Booklist* 117, no. 12 (2021): 8-9.

جي أو موسيقي يعزف بشكل حي، تشكل تحدياً إضافياً بالنسبة لها، حيث إنّ حفلاتها تعتمد على تكرار الأغاني، وليس تغييرها كما في حالة الدي جي، ما يؤثر على نوعية الدخل: (نعم، بس مو دخل يخليني أعيش براحتي، وجودي ببرلين بلد الفن والفنانين كمان هو تحدي كبير لانو في كمية موسيقيين كبيرة والأجور صغيرة، وغير هيك أنا مالي دي جي واعتمادي على حفلات متكررة مو متل الدي جي فيو يغيّر بالأغاني طول الوقت، وكمان هاد تحدي تاني).

هذه التجربة تفتح المجال للتساؤل عن مدى تأثير الظروف الاقتصادية على قدرة الفنانين والفنانات في الاعتراف بقيمة عملهم، خاصة في بيئات لا توفر دعماً مادياً مستداماً أو فرصة للنموّ بشكل واضح في المجال الفني.

تعكس تجربة باهلة علاقتها المعقدة بالموسيقا، التي بدأت كفعل تمرّد شبابي على قيود والدها، ثم تحولت إلى إصرار على ممارسة شغفها رغم المعارضة. وصفها لعزف الدرامز كوسيلة «لتفشيش الخلق بطريقة إبداعية» يسلط الضوء على الجانب العلاجي للموسيقا، ليس فقط بعدّه وسيلة تعبير، ولكن بعدّه أداةً للتعامل مع مشاعر مكبوتة أو تحديات داخليّة. ومع ذلك، تظهر في حديثها مشاعر الإحباط الناتجة عن الصعوبات المالية والنفسية التي تواجهها بصفتها موسيقيّة، ما يعكس التحديات المستمرة التي تعترض طريق الموسيقيّات في العالم العربي.

أشارت باهلة إلى تأثير واضح لجنس الفنّان على نجاح العمل الفنيّ أو فشله، مؤكدة أنّ الأعمال التي يقدّمها الرجال تحظى غالباً بتقدير أعلى واحترام أعمق مقارنة بالأعمال التي تقدّمها النساء. هذا التأثير يظهر بشكل جليٍّ في الجوانب المالية أيضاً، حيث تُباع أعمال الرجال بأسعار أعلى، ويُتاح لهم المزيد من الفرص لعرض أعمالهم في معارض كبرى (غالباً بيتم تقدير الأعمال الفنية يلي بيعملوا الرجال أكتر من النساء، ومن الناحية المالية أعمال الرجال بتنعرض بمبالغ أكبر من النساء) تشير الأبحاث إلى هذا التفاوت بشكل واضح وفقاً لتقرير من ***Artnet*** في عام 2019، تُباع أعمال الفنانين الذكور بمبالغ أعلى مقارنة بأعمال النساء. هذا الفارق يُعزى جزئياً إلى النظم الأبوية التي ما زالت تُهيمن على القطاع الفني وتؤطر تصوراتنا بشأن قيمة الفنّ ومعناه.

من جانبها، أعربت باهلة عن رأيٍ مثير للجدل حول المعارض المخصصة للنساء، حيث وصفتها بأنها مهينة أحياناً، كونها تبدو أشبه بمحاولة إرضاء اجتماعي أكثر من كونها اعترافاً حقيقياً بإنجازات الفنانات (بحسا ما بتعطي حق الفنانة صح وبتكون بس مسايرة). ووصفت هذا السلوك بتشبيه

بسيط لكنّه معبر: مثل أن يعطي الأخ الأكبر أخاه الأصغر جهاز تحكم غير موصول فقط لإيهامه بالمشاركة، في حين أنه في الواقع لا يقوم بشيء حقيقي.

في سياق الحديث عن النوع الاجتماعي، طرحت تساؤلات جوهرية حول ما إذا كان اختيار النساء للعزف على آلات موسيقية «غير مألوفة» لهنّ أو الانخراط في أعمال فنية يعتبر «فشة خلق» لكسر الجندرية، أم أنّه خيار فنيّ بحت نابع من الرغبة في التعبير والتمرد على القوالب المجتمعية؟

في سياق آخر، تقدم تجربة ريم درويش زاوية أكثر حدّة لاستخدام الموسيقا وسيلةً للتعبير عن الغضب والمقاومة. جملتها: «كلّ ما بضرب عالطبل بحس حالي عم أخبط وش بابا أو بشار الأسد» تحمل أبعاداً متعددة: شخصية، اجتماعية، وسياسية. فهي تُظهر الموسيقا وسيلة للتعامل مع القهر والتحديات، سواء كانت ناجمة عن السلطة الأبوية أو النظام السياسي.

هذا الطابع العلاجي والتنفيسي للموسيقا، كما أشارت إليه تيا دي نورا في كتابها «الموسيقا في الحياة اليومية»، يعزّز فهمنا لدورها في تمكين النساء من التعامل مع الأعباء النفسيّة والاجتماعيّة. بالنسبة لريم، الطبل ليس مجرّد آلة موسيقيّة، بل أداة لتحرير الغضب المكبوت وإعادة تشكيل الذات.

التحدي الذي يواجهه الموسيقيّون والموسيقيّات في المنطقة، كما هو واضح في قصة ريم، يتمثّل في ندرة التّعليم الموسيقيّ النظامي. اكتساب المهارات عن طريق التجربة الذاتية هو السمة الغالبة، ما يبرز الحاجة إلى بنى تحتية تعليميّة وثقافية تدعم تطوّر الفنانين. ريم، عبر أدائها مع وائل القاق، تعيد تعريف الأدوار التقليدية للآلات الشعبية مثل الطبل والأورغ، حيث يقدّمان الموسيقا الشعبية في سياقات جديدة تتجاوز المألوف.

أستعيد هنا حديثي عبر الهاتف مع الصديقة ريم درويش والتي بدأت مؤخراً العزف على الطبل مع الموسيقي وائل القاق. قالت لي في جملة تذكّرني بالدلالات المختلفة للموسيقا والدوافع التي تؤدّي بالموسيقيات للجوء إليها: «كل ما بضرب عالطبل بحس حالي عم اخبط وش بابا أو بشار الاسد». وهي جملة محفوفة بالمعاني والمشاعر، خاصة إذا ما فكرنا في فوائد الموسيقا العلاجيّة في التعامل مع المشاعر والمواقف المختلفة. ففي كتابها «الموسيقا في الحياة اليومية[1]» تتحدّث تيا

(1) De Nora, Tia. Music In Everyday Life. Cambridge University Press, 2000.

دي نورا إلى العديد من الشخوص، والنساء خاصة حول كيفية تعاملهنّ مع مشاعرهنّ من خلال الموسيقا. وتوظّف العازفات بشكل واع أو لا واع الموسيقا في التعامل مع كلّ ما مررنَ به من ضغوطات اجتماعيّة وأبويّة وسلطويّة.

وجرت العادة أن يتم تصوير الطبّال على أنَّه رجل (كما هي الحال في الفيلم المصري «الراقصة والطبال مثلاً) أو أن يرافق راقصي أو راقصات الدبكة في الأعراس والمناسبات الاجتماعية السعيدة في مختلف بقاع بلاد الشام. ولكن ريم تعكس هذا التصوير النمطي؛ إذ إنّها تعزف على الطبل في عروض وائل القاق الذي يعزف بدوره الموسيقا الشعبية على الأورغ. ومن الجدير بالذكر هنا بأن ريم لم تتلقَّ تعليماً موسيقياً منهجياً أو مؤسساتيّاً إلّا أنّها اكتسبت هذه المعرفة بالاستماع والممارسة، وهي حال العديد من الموسيقيين والموسيقيّات اللاتي أتيح لهنّ الوصول إلى الآلات للتمكن من العزف.

في مشروعها الموسيقيّ «**بدوين برغر**»، تقدّم المغنية السّوريّة الشهيرة لين أديب أداءً مميّزاً في جلسة على قناة **KEXP** على يوتيوب، حيث تعزف على آلة الشبّابة، وهي آلة تقليدية تُستخدم عادةً في الأعراس ويغلب على عازفيها الرجال. هذا الأداء يمثل خياراً فنياً يحمل دلالات رمزيّة تعيد النّظر في القوالب النمطية الجندريّة المرتبطة بالآلات الموسيقية في الثقافة السورية والعربية عموماً، ما يفتح باب النقاش حول الجندر ودوره في العمل الموسيقيّ.

اختيار لين أديب للشبّابة ليس مجرّد خيار تقنيٍّ أو موسيقيٍّ، بل هو تعبير عن إعادة صياغة علاقة الفنانة بالأدوات التقليدية وترسيخ حرية التعبير الفني بعيداً عن القيود الاجتماعية. الشبابة، التي تُستخدم عادةً في المناسبات الاجتماعية السعيدة وتُعزف في سياقات ذكوريّة بحتة، تتحوّل هنا إلى أداة للتّعبير عن الذات ولإعادة النّظر في حدود الهويّة الجندريّة. أداء لين على هذه الآلة يعكس رؤيتها الفنيّة وقدرتها على تقديم قراءة جديدة للأدوار الفنيّة.

هذا الخيار لا يتعلّق فقط بتجاوز النّمطية الجندرية في العزف على الآلات الموسيقية، بل يمتد إلى تعزيز التنوع في المشهد الفني. الموسيقا هنا تصبح مساحة للتجديد والابتكار، حيث يتم التعامل مع التقاليد على أنّها إلهام بدلاً من قيود، ما يجعلها منصة لتمكين الفنانات من استكشاف أبعاد فنية وشخصية جديدة.

أحد الجوانب التي تجعل الفنّ الموسيقيّ مجالاً خاصاً للتأمّل هو أنّه يتطلب مشاركة الذات

مع العالم بشكل عاطفيّ وهشّ. هنا، تشير باهلة إلى أنّ قضايا النوع الاجتماعي تؤثر حتى في التعليم الموسيقي للأطفال، حيث يتم تثبيط الفتيات غالباً عن الانخراط في الموسيقا لاعتبارات تتعلّق بالخوف من الانكشاف أو مواجهة التّحديات المجتمعيّة.

الكثير من الطلاب يحتاجون إلى دعم عاطفي وتحفيزي كبير ليتمكنوا من الانخراط في هذا المجال. هذا يظهر التأثير العميق للنظام الأبوي الذي يجعل من الموسيقا تحدياً يتطلب جرأة كبيرة لأيّ شخص، ولكنّه يمثّل عبئاً إضافياً على النساء اللواتي يكافحنَ في مواجهة الصور النمطية والتوقعات الجندرية:

«تؤثر قضايا النوع الاجتماعي على التعليم الموسيقي للأطفال. على سبيل المثال، يمكن أن يكون التنميط الجنسي للآلات الموسيقية عاملاً في تقليل الفرص والتجارب الموسيقية للأطفال، فضلاً عن إمكانية الوصول إلى هذه التجارب، والمهنة المحتملة لهؤلاء الأفراد».[1]

العوامل المؤثرة على الإنتاج الموسيقي للنساء السوريات متعددة ومعقدة. أولاً، الثقة بالنفس تؤدّي دوراً أساسيّاً، فهي المحرّك الأوّل للجرأة على الانخراط في مجال الموسيقا ومشاركة الذّات مع العالم (الثقة بالنفس برأيي أوّل شي، ورفقاتها تانياً) البيئة المحيطة بالموسيقية، سواء كانت منفتحة أو داعمة من الأسرة أو الأصدقاء، تؤثّر بشكل كبير على مسيرتها الفنية، حيث إنّ الدعم الاجتماعي يعزّز من قدرتها على مواجهة التّحديات.

العوامل المادية تعتبر أيضاً عاملاً حاسماً. الموسيقا تتطلب وقتاً وتركيزاً، وهو ما قد لا يكون متاحاً للنساء اللاتي يحملنَ أعباء ماليّة أو عائلية كبيرة. في هذه الحالة، يصبح إنتاج الموسيقا امتيازاً، سواء من الناحية النّفسيّة التي تتعلّق بتوافر المساحة الإبداعيّة، أو من النّاحية الماديّة التي توفّر الأدوات والوقت اللازم للعمل الفني.

صعوبات الحياة والضغوطات المادية تترك القليل من الوقت للموسيقيّة «العوامل المادية كتير بتأثر أكيد لانو بأثر على أديش ببقي وقت تشتغل ع الموسيقا برأس فاضي أو إذا كانت معيلة لعائلتها وما عندها بريفيلج الوقت. فبرأيي أنه عمل الموسيقا هو بريفيليج إن كان نفسي أو مادي.» الموسيقا بعدّها فنّاً أدائيّاً هي صوتٌ يمارس خلال فترة من الزمن، وحتى في شكل موسيقا

(1) Bruce, Rosemary, and Anthony Kemp. «Sex-stereotyping in children›s preferences for musical instruments.» *British Journal of Music Education* 10, no. 3 (1993): 213217-.

الصمت لا يمكنها أن تتكاثر بدون امتياز الزمن. إذاً الزمن عامل أساسيّ في صناعة الموسيقا، ولكن صعوبات الحياة والضغوطات المادية تترك القليل من الوقت للموسيقية التي عليها الآن أن تتصرف منتجةً وموزّعةً ومسوّقةً ومصمّمةً مرئيّةً وسمعيّةً وهذه أعمال كانت تتولاها أستوديوهات توزيع مجهزة بفرق عمل كبيرة. علاوة على ذلك فإنّه لدى العديد من النساء خاصّة مهاماً اجتماعية متعلّقة بعائلاتهنّ، بشكل مختلف عن الرجال.

في سوريا، تعمل المرأة ضمن شروط عمل قاسية تعكس تداخل العوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية. الحالة الاجتماعية، مثل وضعها عزباء أو متزوجة، تعتبر عائقاً رئيسياً، حيث تؤثر بشكل مباشر على مدى قبول المجتمع لعملها، وخصوصاً في مجالات إبداعية مثل الموسيقا. هذا السياق يفرض على المرأة قيوداً إضافية، تجعل من الصعب عليها التركيز على الإنتاج الفني دون تدخلات أو ضغوط خارجية.

في المهجر، وعلى الرغم من غياب القيود المباشرة المتعلّقة بالحالة الاجتماعيّة، لا يزال هناك بقايا من النظرة المجتمعيّة التي تُضعف من مكانة المرأة العربيّة في الوسط الموسيقيّ. يظلّ الاستخفاف والتشكيك في قدراتها موجوداً حتى في البيئات الأكثر انفتاحاً.

ومع ذلك، النساء العاملات في الموسيقا يتمتعنَ بصفاتٍ استثنائيّةٍ تميّزهنّ عن غيرهنّ (بحس النساء يلي بيشتغلو بالوسط الموسيقي يتمتعو بصفات اكسترا غير النساء بغير مجالات لانو لازم يعتمدوا ع حالهن أكتر ويأثبتو حالن أكتر لياخدو «الاعتراف والتقدير» يلي بيستحقو)، حيث يضطررنَ إلى الاعتماد على أنفسهنّ بشكلٍ كبيرٍ وإثبات جدارتهنّ في وجه تحدّيات مضاعفة للحصول على الاعتراف والتقدير الذي يستحقّنَه. هذه السمات ليست فقط شرطاً للنجاح، لكنها تعكس أيضاً القوة الداخلية اللازمة للبقاء والاستمرار في مجال مليء بالتحديات.

في حديثها عن الاحتياجات الماديّة المتعلّقة بصناعة الموسيقا، ذكرت باهلة الأدوات الأساسية التي تحتاج إليها، مثل البرمجيات[1]، الإضافات[2]، الآلات الموسيقيّة مثل الأجهزة الصّوتيّة[3] وآلات الإيقاع[4]، بالإضافة إلى الأدوات التقنية مثل MIDI والباس[5]. كما أضافت أهمية مكتبات الموسيقا

(1) software
(2) plug-ins
(3) synths
(4) drum machines
(5) bass

وأدوات الماسترينغ[1] مثل الأدوات المعتمدة على الذكاء الصناعي، وأدوات الميكسينغ[2]. ورغم التحديات الاقتصادية، قالت ب: «بشغلي التاني فيني وفِّر حقّ الآلات، والبلاغ انز بنزل النسخ غير المرخصة، لَأِنّا أوفر»، ما يعكس الطريقة التي تعتمد بها على النّسخ غير المرخّصة كحلٍّ لتغطية احتياجات العمل.

صورة المرأة السّوريّة عبر التاريخ: أوردت باهلة العديد من الأمثلة التاريخية لنساء سوريّات بارزات مثل «جوليا دومنا»، «تيودورا» و«زنوبيا»، حيث تمّ تصويرهنّ على أنهنّ أجساد مرتبطة بالعظمة. وأوضحت أنّ «العديد من النساء لم يتم توثيقهنّ بسبب أنّ كاتبِي التاريخ كانوا في الغالب رجالاً»، وهو ما يعكس الضعف في توثيق مساهمات النساء في مختلف المجالات. أضافت أيضاً أنّ «المدارس والعلم والتعليم كانت مقتصرة على فئات معيّنةٍ وعلى الذّكور بشكلٍ خاصٍّ»، ما أدّى إلى تهميش دور المرأة في التّاريخ الثقافيّ والتّعليميّ.

وفيما يتعلق بالتناقضات بين صورة المرأة السورية في الماضي وصورتها في الحاضر، قالت باهلة: «بتخيّل بشكل عام كان في ذِكِر للنساء السوريات بالتاريخ لأنو كانوا مستلمين مناصب قيادية وصار عندن تأثيرات وساهموا بالتاريخ بشكل أو بآخر». ولكنَّها أشارت إلى الوضع الحالي حيث «الفرص المتاحة للمرأة السورية للوصول لمناصب قيادية قليلة للغاية»، ما أثّر على تأثيرهنّ في المجتمع. وأضافت أنّ «النساء اللواتي تركنَ بصماتهنّ الثقافيّة والإبداعيّة لم يتلقينَ القدر نفسه من الاعتراف والتقدير والانتشار، وظهورهنّ في الإعلام محدود».

وأوضحت باهلة أنّ «الحروب عبر التاريخ في كثير من الأماكن همّشت المرأة السورية ولم تعترف بأهميتها». ومع اندلاع الثورة وهجرة الكثير من السوريين بحثاً عن الأمان، تطرقت إلى تأثير ذلك في تمكين المرأة السورية مادياً: «بسبب خروج عدد كبير من السوريين والسورييات إلى الشتات بحثاً عن الأمن والأمان والاستقرار، فقد أدّى ذلك إلى تمكين المرأة السورية واستقلالها مادياً بشكل أكبر». كما اعتبرت أنّ «التعرض لثقافات أخرى أدّى إلى تشرب هذه الثقافات وموسيقاها وألحانها ودمجها بثقافتنا الموسيقية والصوتية»، ما جعل الموسيقا السورية أقرب إلى تجارب السّوريين بشكل عام.

---

(1) mastering engineer

(2) mixing plug-ins

3-10 أسيل مسعود: الموسيقا بين الحداثة والثنائيّة اللّغويّة

«كتبتك خطوة على بالي
رسمتك وردة في كتابي
لا عايزة أصحاب ولا أحباب
عيونك هُمَّ أحبابي»[1]

في قلب الجبال الشاهقة لمحافظة السويداء، تُشيّد ثقافة موسيقية غنية تعكس تراثاً عميقاً من الغناء الشعبيّ الذي ينسج بين فرح الأعراس وحزن الأتراح. تضمّ هذه المنطقة في طيّاتها كنوزاً من الفنون الموسيقية، حيث تُعتبر الآلات الموسيقية التقليدية مثل العود والشبّابة والرّبابة من أهم العناصر التي تُعبر عن روح المجتمع. وبالإضافة إلى ذلك، تُعدّ السويداء المدينة الأم لأساطير الموسيقا العربية، مثل فريد الأطرش وأسمهان، ما يعكس تأثيرها العميق في الساحة الموسيقية العربية منذ الخمسينيات.

إلى جانب إسهاماتها في الفنّ، تتميّز السويداء بشغف أبنائها وبناتها للتعليم، إذ يسعى الكثيرون لنيل المعرفة والارتقاء بمستوى تعليمهم، ما يظهر جلياً في الإحصائيات التي تُشير إلى ارتفاع نسبة الطلاب في مختلف المراحل التعليميّة، فمثلاً كلّ قريباتي المولودات في التسعينيّات حاصلات على التعليم العالي بالإضافة إلى وجود ثقافة أدبيّة عالية بين غير المحصلين للتعليم العالي، وبحسب إحدى إحصائيّات الوكالة العربية السورية للأنباء فإنّه: «في السويداء التحق أكثر من مئة وخمسة آلاف تلميذ وتلميذة وطالب وطالبة من مختلف المراحل التعليميّة بمقاعدهم موزّعين على 477 مدرسة إضافة إلى ستّ مدارس افتراضية وخمسة معاهد بإشراف أكثر من 15 ألف عامل من الكوادر التدريسيّة والتربوية وفقاً لمدير تربية السويداء بسام أبو محمود.»[2]

بين هذا الإرث الثقافي والفني، تبرز شخصية فريدة مثل الدكتورة أسيل مسعود، التي تجسد روح الإبداع والتفوق. بعد أن أظهرت موهبتها في عالم الغناء الأوبرالي، اختُيرت لتكون أوّل مغنية

(1) كتبتك - أصالة نصري
(2) عام دراسي جديد.. أكثر من ثلاثة ملايين وستمئة ألف تلميذ وطالب إلى مدارسهم، الوكالة العربية السورية للأنباء https://sana.sy/?p=1732512

أوبرا سوريَّة عربيَّة تُحيي حدثاً عالمياً مثل بطولة كأس العالم للتنس في برشلونة، حيث أضاءت بحضورها مسرح الفنون بعزفها وصوتها الرائع.

تُعتبر قصة أسيل تجسيداً لمزيج من الطموح والتحدي، إذ عانت من صعوبات وتجاوزت عقبات لتحقيق أحلامها، بدءاً من دراستها للطب في جامعة القلمون وصولاً إلى تحقيقها ماجستير في العلاج بالموسيقا في برشلونة. فكلّ هذه العناصر تتداخل لتشكيل صورة متكاملة عن امرأة سوريّة تَركت بصمتها في عالم الموسيقا، عاقدة العزم على دمج الثّقافات وتحقيق أحلامها في مجتمعٍ يقدّر الفنّ والتّعليم.

يقرأ العنوان على منصة (Open Digest) الإلكترونية كالتالي: «الدكتورة أسيل مسعود ابنة السويداء تحيي ختام بطولة كأس العالم للتنس في برشلونة» حيث كتب سهيل بأنّها أحيَت الحفلة بعد اختيارها من قبل المعهد العالي للموسيقا في برشلونة، لتكون أوّلَ مغنيّة أوبرا سوريّة عربيّة تُحيي حدثاً عالميّاً كهذا بحضور وزيرَي الثقافة والرياضة الإسبانيين وحاكم مقاطعة برشلونة.

«حاصلة على إجازة من كلية الطب البشري بجامعة القلمون، ثمّ سافرت إلى إسبانيا ودرست الغناء الكلاسيكي في المعهد العالي للموسيقا بين عامي 2015 و2018.

أسست مع زوجها عازف الغيتار أحمد دياب فرقة (أثروديل)، لدمج موسيقا الفلامنكو بالمقامات الشرقية، وأطلقَا معاً مشاريع موسيقيّة بينها (الحبّ في سوريا) و(سلام من الأندلس).

كتبت على صفحتها على فيسبوك «تشرّفت جداً بأدائي في فعاليات بطولة برشلونة المفتوحة - كأس كونتي دي غودو الـ71 في بطولة كأس العالم للتنس في برشلونة.»[1]

ولدت أسيل في عائلة متوسّطة الدخل معاصرة: والدها طبيب نسائيّة ووالدتها محامية، صوتها واضح وثقتها بنفسها جميلة كنسمة جبل السويداء العليل، وهي إضافة إلى ذلك مغنية سوبرانو، درست في المعهد العالي في برشلونة وتخرّجت الأولى على دفعتها، وحصلت أيضاً على ماجستير بدرجة امتياز في العلاج بالموسيقا من جامعة برشلونة عام 2020.[2]

من خلال حديث أسيل عن أوّل ذكرياتها المرتبطة بالموسيقا، نجد أنّ الصوت والحنان كانَا

(1) الدكتورة أسيل مسعود ابنة السويداء تحيي ختام بطولة كأس العالم للتنس في برشلونة
https://shorturl.at/0yzII

(2) https://aseelmassoud.com/about/

العنصرين الأساسيين في نشأتها. تشير آ إلى أنّ صوت والدها، الذي كان يغنّي على كتفيها منذ صغرها، كان ملاذاً عاطفياً لها، حيث كان بمثابة الملجأ الذي يحميها ويربطها بحالة من الدّفء والأمان. تتحدث آ عن الأغاني التي كانت تشاركها مع والدها، مثل أغنية «كتبتك» التي تحتوي على مقاطع آهات تحمل مشاعر عميقة من الحزن والحنين، وتربطها بذكريات الطفولة في شوارع بيروت وزواياها.

تُبرز أسيل كيف أنّ اللحظات الغنائيّة ليست مجرّد ترفيه أو ذكرى، بل «تعكس حالةً عاطفيّةً مستمرّة، مرتبطة بالانتماء والأرض والذكريات». كما أنّ دراستها للموسيقا العلاجية في برشلونة ساعدتها على «فهم العلاقة العميقة بين الموسيقا والذاكرة»، ما جعلها تعود إلى «هذه الذّكرى الأولى كرمز لفهم هويّتها العاطفيّة والثقافيّة». في حديثها عن ذكرياتها مع الموسيقا، تروي آ: «ماما وبابا أصواتهن حلوة كانوا يغنوا على طول بس ما حدا فيهن درس الموسيقا بشكل أكاديمي... ماما صوتها قريب لصوت فيروز فكانت تغني دائماً بالبيت أغاني فيروز، ف فيروز كانت تضل بالبيت فأنا حفظت الـ(repertoire) تبع فيروز بصوت ماما».

تصف كيف كان والدها يغنّي لها وهو يحملها على كتفه، فتقول: «بابا من أنا وصغيرة كان يحطني على كتافو يغنيلي أغنية وكان في هالتريو الغنائي يلي هو بابا وماما وأنا فيها أسلوب السؤال والرد.

تشير إلى ارتباط الذاكرة بالمكان والزمان، قائلة: «كان بابا يغنيلي حبوبة بابا وأنا فوق راسو عم رد أسيل عم نمشي فهي مربوطة بشوارع، مربوطة بزوايا مربوطة بحالة». هذا يوضح كيف أن الأغاني والأصوات ترتبط ليس فقط بالأشخاص بل بالأماكن والزمان، حيث يصبح الصوت جزءاً من تجاربنا العاطفية التي ترتبط بالبيئة المحيطة بنا. عندما تساءلت ي عن العلاقة بين الصوت والذاكرة، أجابت آ: «اي فيها ارتباط بالمكان والزمان وبالأشخاص»، ما يعكس كيف أنّ الصوت ليس مجرّد وسيلة للتعبير الموسيقيّ بل هو أداة تذكريّة تحفّز الذاكرة المرئيّة والجغرافيّة.

أسيل تصف تجربتها الأولى على المسرح بتجربةٍ مليئةٍ بالحريّة والانغماس التامّ في اللّحظة، حيث تمكّنت من التغلّب على القلق والتوتّر الطبيعيّ الذي يرافق معظم الأشخاص في تجاربهم الأولى على المسرح:

كنت مع ماما بحفلة روضة وكنت مع ماما بالجمهور وشفت كثير ولاد عالمسرح بدهن يغنوا فكيف أنا مش عالمسرح وبين الجمهور؟ هربت من عند ماما ومسكت مايك وبلشت غني نسم

علينا الهوا، أنا ماني من هالروضة ولا إلي علاقة بالحدث، فلمّا خلصت الجمهور كان في حالة من التصفيق المستمر فبدل ما خاف وأتوتر كنت واقفة وعم استمتع بشعور جسديٍّ جعلَني أشعر أنّ هذا ما أودّ أن أفعله بقية حياتي (وتقولها بالإنجليزية: This is what i am gonna do for the rest of my life).

يبدو أنّ الدعم الذي شعرت به من خلال وجود والدتها إلى جانبها، بالإضافة إلى علاقتها الوثيقة بالموسيقا منذ الصغر، أدّيَا دوراً حاسماً في تشكيل هذا الارتباط الإيجابيّ القويّ بالمسرح، تصف أسيل هذا الحدث بأنّه ذاكرة جسديّة قويّة، حيث لم تكن مجرّد تجربة عابرة بل سجّلت بعدّها حالة من التفاعل العاطفي والجسدي الذي يشعرها بالرضا والسعادة. علاقتها المتواصلة بالمسرح تنبع من هذا الشعور بالانتماء والأمان، ما يعزّز من رغبتها في مواصلة هذا الطّريق إلى الأبد. إذا قارنا الذّكرى الأولى بين أسيل وباهلة، يمكننا ملاحظة تأثير الذاكرة الجسدية في تشكيل انطباعاتنا المستقبلية. كما توضّح آ، «تأثير الذاكرة الجسدية» يشمل عوامل بيئية مثل «الصوت والرّوائح والألوان والصّور»، التي تُسهم في تكوين الذكريات الأولى وتحديد مشاعرنا تجاه التجارب المستقبليّة. في حالة أسيل، يبدو أنّ الصوت والموسيقا كان لهما تأثير كبير في تشكيل تجربة الذاكرة. عندما سألت عن تأثير وجود والدتها في الجمهور على تجربتها المسرحيّة، أجابت: «ممكن وجود ماما ساهم. حسيت إنو أنا بالبيت فما في قلق وممكن كمان لانو في وجود موسيقا دائماً بالبيت حسيت بالأمان». يوضّح هذا كيف أنّ وجود الأمّ في مكان مألوف يمكن أن يخفّف من التوتّر والقلق، ما يعزّز تجربة الشّخص في المواقف الجديدة. كما تضيف آ، «أنا لهلق أسعد لحظاتي لما كون عالمسرح، وبزعل لمّا إنزل بقول: يا الله إيمت الحفلة يلي بعدها»، ما يعكس كيف أنّ ارتباطها بالمسرح أصبح جزءاً من هويّتها العاطفية والجسديّة، حيث تجد في هذا الفضاء الأمان والاستمتاع.

في كتابه «الجسد يحفظ النّتيجة» حاول عالم النّفس الهولنديّ بيسل فان دير كيرك أن يصمّم كتاباً للشّفاء الذّاتيّ يترجم علم الأعصاب إلى لغة يمكن للناس فهمها، ويتناول الكتاب موضوع الصّدمة وتجسيدها على ضحايا اضطراب ما بعد الصدمة. «إنّ القدرة على الشّعور بالأمان مع الآخرين هي على الأرجح الجانب الأكثر أهميّة للصّحّة العقليّة؛ فالعلاقات الآمنة تشكّل أساساً لحياة مُرضية وذات مغزى».[1]

(1) Van der Kolk, Bessel A. «The body keeps the score: Memory and the evolving psychobiology of posttraumatic stress.» *Harvard review of psychiatry* 1, no. 5 (1994): 253-265.

استطاعت أسيل أن تتوصَّل لحالة السلطنة التي تتحدث عنها شاينا سيلفرشتاين في كتاب (Remapping Sound Studies)[1] للمؤلفة جيسيكا شوارتز: «وفقاً لأدبيَّات العلماء الباحثين في الموسيقا الإثنيّة في العالم العربي، فإنّ الظاهرة المعروفة باسم السلطنة تدمج المفهوم العالميّ للتدفّق المعترف به في الوساطات الثقافيّة المحدّدة. في تقاليد الموسيقا الفنيّة للطرب التي يتمّ أداؤها بشكلٍ رئيسيٍّ في سوريا ومصر، على

كما كتب جوناثان شنون (2006) في إثنوغرافياه عن السّامع (خبراء الموسيقا) في حلب أنَّ الطرب هو مؤشّر للعلاقات الاجتماعية للأداء الموسيقيّ» الذي يتوسّطه أداء الاستماع بقدر ما يتوسّطه أداء الموسيقيين.» وهذا ما نراه ونعيشه في مسابقات الرواد ومعسكرات الشبيبة وحفلات المركز الثقافي بالسويداء، حيث تقتصر المشاركات على المحافظة وروّاد القِطر، وهي كلّها مساحات أو حيّز عروض موسيقا مختلف ربّما عن مفهوم الموسيقا البديلة، إلّا أنّه مهمّ جداً في تأطير وتوطيد وحتى تحديث الموسيقا التي نتعرَّض لها أو ننتجها.

«أفعال الاستماع» تُعتبر عنصراً أساسيّاً في كيف يتمّ تسجيل الجماليّات الموسيقيّة عاطفياً في العالم العربيّ، حيث يسعى الموسيقيّون إلى تحقيق «السّلطنة» في سياق الأداء بهدف إثارة المشاعر بين المستمعين. يظهر هذا بوضوح في تجربة أسيل مسعود خلال حفل افتتاح نهائي بطولة برشلونة المفتوحة لكرة التنس، الذي أحيته في 23 نيسان 2024.

تتحدّث أسيل عن تجربتها في الحفل قائلة: «كانت وهرة الموضوع كبيرة وفي أدرينالين ولمَّا طلعت كان في شعر فكتوري تايم في حدا رابح وحدا خاسر وفي تمثيل دول عديدة»، ما يعكس الأجواء التنافسية والحماسية التي أحاطت بالحدث. تضيف: «ولما غنيت كان في 8000 شخص، أنا كنت حاسة إني عم طلع بعين كل حدا فيهن وأنا وعم غني»، مشيرة إلى تأثير الحضور الكبير والمباشر الذي يتطلّب منها التركيز التامّ على أداء الأغنية وإيصال مشاعرها بشكلٍ قويٍّ. تُبرز أسيل أهميّة اللحظات التي عاشتها، قائلة: «هي لحظات جميلة فيها إخلاص للجمهور»، ما يُظهر كيف أنّ الجمهور كان مركزاً أساسيًّا في تجربتها. في النهاية، تُوضّح أسيل كيف أنّ الأداء على المسرح يتطلب حالة من «التسليم»، حيث يمكن للمغني أن يستمتع بالأداء، ويدع الجمهور يستمتع معه، مضيفة: «لمّا طلعت صار في حالة من التسليم بدك تستمتعي وتخلّي العالم تستمتع معك».

(1) Silverstein, Shayna. «Disorienting Sounds.» *Remapping Sound Studies* (2019) p: 242

تصف أسيل رحلتها التّعليميّة في الموسيقا بأنَّها مليئة بالتّحديات والنجاحات. بعد عام 2009، شعرت بأسيل بأنّها بحاجة إلى تطوير نفسها أكاديمياً، ما دفعها للانتقال إلى دمشق للالتحاق بدروس في الكونسرفاتوار مع الأستاذين بيير وعدنان فتح الله. خلال هذه الفترة، تعرّفت على مجموعة من الأساتذة الموسيقيين الذين ساعدوها في صقل قدراتها الصّوتيّة وتعميق معرفتها الموسيقيّة.

من أبرز الشّخصيّات التي كان لها تأثيرٌ كبيرٌ على أسيل في مسيرتها، هي المغنية والمدرّسة آراكس شيكيجيان، أوّل مغنية أوبرا سوريّة أرمنيّة. أسيل تروي قائلة: «لمَّا سمعت صوتي قالت لي صوتك سوبرانو لازم تتعلمي تغني اوبرا.» رغم أنَّ الأوبرا لم تكن خياراً أوليّاً لها في البداية، إلّا أنَّ شيكيجيان أصرّت على تدريبها على فنّ الأوبرا، مشيرة إلى أنَّ صوتها قادرٌ على الوصول إلى طبقات صوتية عالية.

أسيل تستذكر سنواتها الثلاث مع شيكيجيان، حيث كانت تأخذ رحلة أسبوعيّة من القلمون إلى دمشق لتلقّي دروس صوتيّة مكثفة، تركّز خلالها على تقوية الصوت وتمديد الحبال الصّوتيّة. تلك الفترة شكّلت أساساً قوياً لتطوير قدراتها الصّوتيّة وجعلتها أكثر استعداداً لاستكشاف أبعاد جديدة في مجال الموسيقا، سواء في الأوبرا أو في التّعبير الصّوتيّ العربيّ.

عام 2012، بعد تخرّجها من كليّة الطّبّ البشريّ بجامعة القلمون، عادت أسيل إلى السّويداء حيث التحقت بالعمل في مستشفى السويداء مع والدها. في الوقت ذاته، أطلقت مشروعاً خيرياً تحت اسم «Sweida Got Talent» (سويداء غوت تالنت)، الذي كان يهدف إلى دعم المواهب الشابة في السويداء وتنميتها. ضمَّ البرنامج 100 طفلٍ من مختلف الأعمار، وقدّمَ لهم فرصةً للتعبير عن مواهبهم في مجالات متنوعة مثل الموسيقا والفنون والرقص والأداء المسرحيّ. أقيمت الفعالية في النادي العائلي بالسويداء، حيث جمعت المجتمع لدعم الأطفال وتقديم مساحة آمنة لهم للتطوير والإبداع.

تتذكّر أسيل هذه الفترة بأنّها تجربة مؤثّرة، حيث كانت فرصةً لها للتفاعل مع الأطفال ومساعدتهم على تحقيق أحلامهم، إضافةً إلى تعزيز الجانب الإنسانيّ والتّنمويّ في مجتمعها. تقول: «كنت لمّا أنزل أسمع أحاديث ولاد عمتي وأولاد خالتي عن قياس الطلقات الناريّة وعيارات الأسلحة، كنت أتفاجأ إنّه هذا الحديث يكون للأطفال دراية فيه.» هذا الواقع دفعها إلى التفكير في

تغيير المجتمع من خلال دوائر صغيرة تبدأ من المبادرات الفرديّة. تذكر بأنّها أخذت الأطفال الذين شاركوا في البرنامج إلى لبنان للمشاركة في «Arabs Got Talent»، وكانت هذه التجربة بمثابة ردّ جميل من الحياة لها. تقول: «حسيت إنو الحياة قدمت لي شي فأنا كمان لازم أقدم شي.» علاقتها بالأطفال الذين درّستهم ما زالت قويّة، حيث تواصلت معهم وأصبحت تدعمهم في مسيرتهم، سواء من خلال الانضمام للمعهد العالي أو تغذية مواهبهم بالتوازي مع دراستهم. كما كان المشروع حافزاً كبيراً لأسر الأطفال، حيث قدَّم لهم مكاناً آمناً للتَّعبير عن مواهبهم، ما ترك تأثيراً إيجابياً على المجتمع ككلّ.

أشعلت كلمات وحماس أسيل شمعةً دافئةً في قلبي؛ ذكّرتني بسوريا الجميلة. بقعة أرض مليئة بالشابَّات المتحمِّسات المثقَّفات بجميع الفنون والأرض والطبيعة، اللواتي ذوات الطبيعة الطيبة و(الخدومة) كما نقول في سوريا. هل يمكن أن تكون الموسيقا شكلاً من أشكال الفنون حاملة مساحة (space holder) هادفة للتغيير والتحسين؟ كبعد صوتي مرن للتطور، هل يمكن أن يوفّر عرض موسيقيٌّ مساحةً ثقافيّة للتفاوض حول الذاتيات الحديثة وبناء الحداثة في سوريا والعالم النّاطق بالعربيَّة؟ هل يمكن للصّوت بكلِّ مكوّناته من صدىً وتردُّدٍ وجمهور ومؤدٍّ ومُستقبل أن يخدم على أنّه هيكل حاضن للمجتمع والموهبة والإبداع لدى النساء والأطفال؟ ربما إذا استطعنا أن نعيد النَّظرَ إلى المؤدِّية والموسيقيّة بوصفها سفيرةً للثقافة بدلاً من مجرّد وسيلة ترفيه نرى أنَّ الإجابة تأتي ضمن هذه المقابلات وشهادات النّساء اللاتي شاركنني مسيرتهنّ الموسيقيّة. فالرَّابط المشترك لديهنّ هو هدف تحسين المجتمع والحياة من خلال الموسيقا، وحتى الترفيه بحد ذاته يخلق مساحة استراحة من الحرب والعنف المحيط بنا، والاستراحة هي نوع من المقاومة، كما تخبرنا أودري لورد، بالتّالي فإنَّ النّساء السّوريّات العاملات في مجال الموسيقا واعيات تماماً (وإن كان ذلك بشكلٍ باطنيٍّ في العديد من الأحيان) إلى دورهنّ كفاعلات ومؤثّراتٍ في مجتمعاتهنّ المحيطة.

حوّلت تجربة أسيل الصّوتيّة إلى رحلةٍ عميقةٍ نحو نقل القصص الثقافية والتراثية بوساطة صوتها. صوتها لم يعد مجرّد أداء جمالي، بل أصبح أداةً تروي حكايات الشعوب وتصل إلى جوهر التراث من خلال العاطفة والإحساس العميق. مثل آلهات المعبد، مثل إنانا أو عشتار، التي حملت في أصواتها قوة الروح الجماعية والحكايات القديمة، أسيل تنقل الشعور ذاته من خلال صوتها.

فهي لا تؤدِّي الأغاني فحسب، بل تعيد الحياة لحكاياتٍ وذكرياتٍ من التّراث، مشبعة بأصالتها العاطفيّة التي تعكس هويّتها الثّقافيّة والمجتمعيّة.

في كلّ لحظةٍ غنائيّةٍ، تسعى أسيل لأن تكون أداةً تعكس التّاريخ عبر الصّوت، لتعطي الحضور تجربة فريدة تتّصل بجذورهم الثّقافيّة والأصيلة، تماماً كما فعلت الآلهات في معابدهنّ من خلال التّعبير العميق الذي يوثّق اللّحظة التّاريخيّة ويجعلها حيّةً في وجدان المستمعين.

بما يتعلّق بتعريف الموسيقا السّوريّة المعاصرة، تقول أسيل: «الفعل الموسيقيّ هو حالة ذهنية وإبداعيّة مرتبطة بالمكان والزّمان الجاري فيه، ولكن أيضاً بحالة الوعي الثّقافيّ والاجتماعيّ. فكلّ فنّانة سوريَّة تقدّم إنتاجها الموسيقيّ يجب أن تأخذ في الحسبان التفاعلات الاجتماعيّة، التقنيّة، والجغرافيّة التي تؤثّر في هذا الإنتاج.» وتتابع أسيل قائلة: «عندما تغنّي فنّانةٌ سوريّةٌ في لبنان، فإنَّ التردّدات الموجية للموسيقا تحمل أبعاداً مختلفة، لكنّها تظلّ مرتبطةً بجذورها السّوريّة من حيث القيم والأصالة الثقافيّة. في المقابل، عندما تؤدّي الأغنية نفسها في ألمانيا أو المكسيك، فإنَّ الظروف المحيطة قد تؤثّر في الأداء، ولكن الرّوح السّوريّة لا تفقد ارتباطها بالموسيقا.» تضيف أنَّ الهدف هو تحقيق توازن بين الابتكار والتّقليد، ما يسمح للموسيقا السّوريّة بأن تتطوَّر مع الحفاظ على أصالتها الثّقافيَّة، لتصبح تعبيراً أصيلاً ومعاصراً يربط بين الحاضر والماضي.

تستمرّ في توضيح مفهوم الموسيقا السّوريّة المعاصرة وتضعه في سياق أوسع (بالنّسبة لي، الموسيقا المعاصرة ليست فقط في الخروج عن القواعد التقليدية أو إدخال عناصر جديدة، بل هي انعكاس للزمن الحالي الذي نعيشه. الموسيقا المعاصرة مرتبطة بالحياة اليوميّة، بالحالة الثّقافيّة والاجتماعيّة التي يعيشها الفنّان أو الفنّانة). تضيف: (الموسيقا السّوريّة المعاصرة وليدة الزّمن الحالي، وهي تنقل بشكل حقيقيّ حالة المجتمع، الاجتماعيّة والثقافيّة، إضافة إلى اللّحظة النّفسيّة التي يمرّ بها الأفراد. فالموسيقا تصبح بمثابة مرآة sonic representation تعكس التّجارب والاهتمامات والواقع الذي نعيشه. إنَّها تمثّل صوتياً مشاعرنا، أحلامنا، وأحزاننا، بالإضافة إلى تطلّعاتنا المستقبليّة، ما يجعلها أكثر تعبيراً عن اللّحظة الحاليّة.» تؤكّد أسيل على أنّ الموسيقا المعاصرة ليست مجرّد تجديد موسيقيٍّ، بل هي أداةٌ للتّعبير عن الوعي الحالي وتغيير المجتمع من خلال الفنّ. هذا يجعلها تعبيراً حيّاً وشاملاً لما يعيشه الفرد والمجتمع في الوقت الحاضر.

في مقابلة مع الفنّانة العظيمة نينا سيمون، تحدّثت عن واجب الفنّان، وهو عكس واقعه: «إنّ واجب الفنّان، من وجهة نظري، هو عكس العصر. أعتقد أنَّ هذا ينطبق على الرسَّامين والنحَّاتين

والشّعراء والموسيقيين. من وجهة نظري، هذا اختيارهم، لكنّني أختار عكس العصر والمواقف التي أجد نفسي فيها. هذا هو واجبي. وفي هذا الوقت الحاسم من حياتنا، عندما يكون كلّ شيء يائساً للغاية، عندما يكون كلّ يوم مسألة بقاء، لا أعتقد أنّه يمكنك إلّا أن تشارك. الشباب، السود والبيض، يعرفون هذا. ولهذا السبب يشاركون في السياسة. سنشكّل ونشكّل هذا البلد، أو لن يتم تشكيله وتشكيله على الإطلاق بعد الآن. لذلك لا أعتقد أنّ لديك خياراً. كيف يمكنك أن تكون فنّاناً ولا تعكس العصر؟ هذا هو تعريف الفنان بالنسبة لي.» نينا سيمون كانت تؤمن أنّ الموسيقا هي وسيلة قويّة للتعبير عن مشاعر الإنسان، وأنّه يجب على الفنّان أن يكون صريحاً في عرض مشاعره الحقيقيّة من خلال الموسيقا. اعتبرت أنَّ الموسيقا تمثّل الطّريق إلى التواصل العميق بين البشر، وتعبيرٌ عن الوعي الاجتماعي والوجود الفرديّ. في هذا السّياق، يمكن ربط أعمال أسيل بمفهوم سيمون، حيث ترى أسيل الموسيقا وسيلةً للتعبير عن هويّتها الشّخصيّة والثّقافيّة، ومزج الفنون الكلاسيكية مع اللُّغة العربيَّة ليكون لها حضورٌ في السَّاحةِ العالميّةِ.

أحد المشاريع التي تنفّذها أسيل مثالاً هو استخدام قصائد لشعراء عرب معاصرين، حيث ألّفت قطعة أوبيراليّة كلاسيكية تتناسب مع مخارج حروف هذه القصائد. تقول أسيل: «أنا بحب إنّي أدمج الموسيقا الكلاسيكيّة مع اللّغة العربيّة؛ لأنّني أؤمن بأنّ لها دوراً في الموسيقا الكلاسيكيّة، ويجب أن يكون هناك مغنّيات حول العالم يغنينَ باللّغة العربيّة كما نعمل جهداً لتعلّم قطع كلاسيكيّة بلغات أخرى مثل الإيطاليّة أو الرّوسيّة.» وبذلك، هي تدمج بين قالب كلاسيكيّ وفكرة معاصرة من خلال إضافة لغةٍ عربيّةٍ مليئةٍ بالمشاعر والتّعبير الذاتيّ إلى فنّ الأوبرا، ما يعكس تأثّرها بمفهوم سيمون حول تأثير الموسيقا في إيصال المشاعر الحقيقيّة وتحدّي الأنماط السّائدة في العالم الغربيّ. حين ذكرت فكرة مهرجان سوريّ يركّز على النساء السوريات بعدهنّ وسيلةً لتقديم صورة حقيقية عنهنّ للغرب تتفق أسيل مع الفكرة «اللي بيعرفوه عنّا في الغرب من خلال الإعلام غالباً ما يكون بعيد عن الحقيقة؛ لأنّ الإعلام الغربي يميل إلى الحفاظ على صورة نمطيّة قديمة عن النّساء في بلداننا.» تعبيرها عن الواقع السّوريّ يعكس الواقع الصعب الذي يعيشه الكثير من السّوريين في ظلّ الحروب والتّهجير، حيث يُحرّم المجتمع من الاهتمام بالمواهب، بل يُركّز على مسألة البقاء على قيد الحياة. أسيل، من خلال هذا المهرجان، تسعى لتقديم صورةٍ حقيقيّةٍ عن النّساء السّوريّات عبر إظهار التّحديات التي يواجهنها، كما تسعى إلى تجسيد هذه الجهود بشكل سنويٍّ يساهم في تغيير النّظرة الغربيّة النّمطيّة عنهنّ.

11. الخاتمة

مع خروج المرأة السّوريّة إلى الشتات، اتّسع دورها في الموسيقا بطرائق لم تكن متاحة في الداخل. بعيداً عن قيود الرقابة والتوقعات المجتمعية التقليديّة، وجدت الموسيقيّات السّوريّات أنفسهنّ في بيئاتٍ تتيحُ حريَّة التعبير واستكشاف الهويّة بطرائق مبتكرة. هذه البيئات الجديدة لم تفتح لهنّ فقط آفاقاً للتجريب، بل مكنتهنّ من دمج التّأثيرات العالميّة مع الإرث السّوريّ، ما أتاح ولادة موسيقا تعكس هوياتهنّ المتعدّدة والمركّبة.

رغم التّحديات الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي تواجههنّ في الداخل والخارج، تمثّل قصص نجاح فنّانات مثل أسيل نموذجاً للمرونة والابتكار. إنَّ المبادرات الفرديّة والدّعم المجتمعيّ الذي يوفّر مساحة للتّجريب والعرض، يؤكّد قدرة المرأة السّوريّة على تحدّي العقبات وإعادة تعريف المشهد الموسيقيّ.

تُظهر هذه الرحلة تحولاً بطيئاً، ولكنَّه مستمرٌّ نحو مشهدٍ موسيقيٍّ أكثر شمولاً وحداثة، حيث لا تساهم النّساء السّوريّات فقط في الحفاظ على الهويّة الثّقافيّة، بل يدفعنَ أيضاً نحو إعادة صياغتها في سياقات معاصرة تتجاوز الحدود.

ومن خلال البحث استعرض بالتالي مجموعةً من الاستنتاجات حول التحديات التي تواجه الموسيقيات السوريات في سوريا والشتات. وتنقسم هذه الاستنتاجات إلى أربعة أنواع: تحديات اقتصادية، وتحديات ثقافية واجتماعية، وتحديات تقنية ورقمية.

التحديات الاقتصادية:

1. النضال الماليّ المشترك: تعاني الموسيقيّات السّوريّات من تحدّياتٍ ماديّةٍ مستمرّةٍ تشمل نقص

التّمويل وندرة فرص التّوزيع التّجاريّ، ما يعيق استدامة إنتاجهنّ الفنيّ. داخل سوريا، تفاقمت هذه التّحديات بسبب تدهور الاقتصاد المحليّ وندرة الموارد الموسيقيّة والتكنولوجيّة، إضافةً إلى غياب الدّعم المؤسّسي.

2. فرص النّجاح المحدودة: تظلّ حالات النّجاح استثناءً، سواء داخل البلاد أو خارجها، بسبب التفاوت الطبقيّ والاقتصاديّ. داخل سوريا، تزداد القيود بسبب الوضع الأمنيّ وصعوبة الوصول إلى شبكات موسيقيّةٍ دوليّةٍ أو فرص للتّعاون الفنّيّ.

3. الإقصاء في سوق الموسيقا: داخل سوريا، تواجه الموسيقيّات قيوداً مرتبطةً بالرقابة الأمنيّة والاجتماعيّة، بينما يعانين في الخارج من التمييز الجندريّ والثقافيّ. في الحالتين، تظلُّ محاولاتهنّ لفرض أصواتهنّ تحت ضغوط متعدّدة.

4. أهميّة الابتكار: دفع الوضع الاقتصادي الصعب داخل سوريا الموسيقيّات إلى الابتكار، حيث يلجأن إلى استخدام أدوات بسيطة ومساحات محلية غير تقليدية لإنتاج موسيقا تتحدَّى القيود. أمّا في الشّتات، فهنّ يبتكرنَ في طرائق الترويج والتواصل للوصول إلى جمهورٍ عالميٍّ رغم ضعف الموارد.

التحديات الثقافيّة والاجتماعيّة:

1. إعادة تعريف الهويّة الثّقافيّة: داخل سوريا، تواجه الموسيقيات ضغطاً للحفاظ على هويّةٍ تقليديّةٍ ضمن مجتمعٍ محافظ، بينما يعاني البعض من فرض قيود على التجريب الموسيقيّ. في الشّتات، يتمحور التحدّي حول تقديم صورة «أصيلة» تخدم توقّعات الجمهور الغربيّ دون التضحية بعمقهنّ الفنيّ.

2. العزلة الاجتماعية: داخل سوريا، العزلة مفروضة بسبب الظروف الأمنية والاجتماعية، بينما في الشتات، يولّد الاغتراب شعوراً مماثلاً بالوحدة، لكنّه يتيح أيضاً فرصاً لتشكيل مجتمعات فنيّةٍ جديدةٍ.

3. الصورة النّمطية والذكوريّة: سواء داخل سوريا أو خارجها، تعاني الموسيقيّات من تأثير الصّور النّمطيّة والهيمنة الذكوريّة التي تحدّ من فرصهنّ وتحصرهنّ في أدوار محدّدة.

التّحديات التقنية والرّقميّة:

1. فرص جديدة للتوسّع: داخل سوريا، توفّر وسائل التواصل الاجتماعي فرصة نادرة للوصول إلى جمهور أوسع، حيث يمكن للموسيقيّات نشر أعمالهنّ دون الخوف من الرّقابة التّقليديّة. في الشّتات، تمكنهنّ هذه المنصّات من بناء جمهور عالميّ والتواصل مع المجتمعات السّوريّة والمغتربة.

2. عبء العمل الإضافي: في الدّاخل والخارج، يتحملنَ عبئاً إضافياً يتمثّل في التّسويق الذاتي وإدارة المحتوى الرّقميّ، ما يقلّل من الوقت المتاح للإبداع.

3. العائدات غير الكافية: داخل سوريا، تظلّ العائدات من هذه المنصّات شبه معدومة بسبب ضعف البنية التحتيّة الرّقميّة وانخفاض القدرة الشرائيّة للجمهور المحلّيّ. في الخارج، قد تكون العائدات أفضل نسبياً لكنَّها لا تغطّي تكاليف الجهد المبذول.

لتحسين واقع الموسيقيات السوريات، من الضروري تقديم توصيات عملية للفئات المعنية. على الحكومات والمؤسسات الثقافية دعم الموسيقيّات من خلال برامج تمويل، وتوفير فرص تعليم موسيقيّ متكافئة، وضمان الحماية من التمييز. منظمات المجتمع المدني يمكنها أن تساهم بتقديم منح تدريب وإنتاج، وتنظيم ورشات عمل، وإنشاء منصات تروّج لأعمال الموسيقيات. أمّا الموسيقيات أنفسهنّ، فبإمكانهنّ تعزيز التعاون فيما بينهنّ، وتطوير مهاراتهنّ، وتقديم أعمال تكسر الصّور النّمطيّة. كما يمكن للجمهور ومحبّي الموسيقا دعم الموسيقيات عبر شراء أعمالهنّ، حضور حفلاتهنّ، والترويج لهنّ. وهذه التوصيات هي:

1. تعزيز الدعم المجتمعي: إنشاء شبكات دعم محليّة ودوليّة تتيح للموسيقيّات تبادل الخبرات والموارد، مع توفير مساحات آمنة للتعبير الفني داخل سوريا.

2. تمويل مخصّص للفنّانات المستقلّات: دعم الموسيقيّات داخل سوريا بمنح تمويليّة وبرامج تعليميّة تركّز على الإنتاج الموسيقيّ، وتوجيه تمويل خاصٍّ للفنّانات في الشتات لدعم مشاريعهنّ الإبداعيّة.

3. تطوير مهارات متعدّدة: داخل سوريا، ينبغي توفير تدريبات محليّة على إدارة الفنون والمهارات الرقميّة. في الشّتات، يمكن تقديم برامج تركّز على التسويق العالميّ والتكيّف مع أسواق جديدة.

4. الاهتمام بالصحّة النفسيّة: توفير دعم نفسي واجتماعي يمكن أن يساعد الفنانات داخل سوريا وخارجها على تجاوز التحديات المتعلقة بالعزلة، والضغط الاقتصادي، والمخاوف الأمنية.

5. إعادة النظر في منصات البث الرقمي: دعم مشاريع محلية رقميّة داخل سوريا توفّر منصّة عادلة للموسيقيّات، مع تعزيز الوجود الرّقميّ للموسيقيات في الشّتات لضمان عائدات ماليّة واستدامة فنيّة.

تواجه النّساء السّوريات تحدّيات مضاعفة بسبب السياقات الثقافيّة والسياسيّة، حيث قد يتعرّضنَ لضغوط أكبر للامتثال للتوقّعات الاجتماعيّة. بينما يسعينَ للحفاظ على هويتهنّ الفنيّة، يتطلّب الأمر منهنّ مواجهة عوائق اجتماعيّة وتحديات في الحصول على فرص متكافئة في الساحة الفنية.

إنّ الحاجة إلى منصّات تدعم الفنّانات الجدد تُعتبر أمراً ملحاً، حيث يمكن أن تسهم في تعزيز أصواتهنّ في مشهد موسيقيّ يسيطر عليه الرّجال. هذا الدّعم يمكن أن يعزّز الابتكار ويساعد في خلق مجتمع فني أكثر تنوعاً وشمولية.

«عندما تكون كلمات النساء متعطشة لأن تُسمع، يجب على كلّ واحدة منّا أن تعترف بالمسؤوليّة في البحث عن تلك الكلمات، لقراءتها ومشاركتها وفحصها في صلتها بحياتنا».[1]

تنعكس الأصوات النّسائيّة في المشهد الموسيقيّ السّوريّ مرآةً تعكس تجارب حياة كاملة، متشابكة ومعقّدة، تحت وطأة الأزمات والتحديات. في هذه الرحلة، نجد أنفسنا أمام عالم مليء بالقصص التي تحتاج إلى أن تُروى، تلك القصص التي تتجاوز حدود الفنون لتلامس شغاف القلوب. إنّ تجارب النّساء العاملات في الموسيقا ليست مجرّد صدى لأفكار فرديّة، بل هي شهادة على مرونة الرّوح الإنسانيّة، وقدرتها على البقاء والإبداع رغم كلّ الظّروف القاسية.

إنّ الإبداع النّسائيّ في سوريا، كالعشب الذي ينبت في شقوق الصخور، يتحدّى الظروف المحيطة، ويستمرّ في النموّ رغم العوائق. تلك الفنّانات، اللاتي واجهنَ غموض الشتات وصعوبات التكيف مع البيئات الجديدة، يقدمنَ لنا لمحات من النضال والمعاناة التي تسكن أعماق كلّ نغمة، وكلّ لحن. يجب أن ندرك أن هذه الأصوات ليست خافتة؛ بل هي دعوات للبحث عن الذّات، وتأكيد الهويّة في زمن الفقد.

---

(1) أودري لورد، عندما أجرؤ على أن أكون قوية، ص 7.

إنّ نجاحات هؤلاء الفنّانات تعكس التباين الكبير في المسارات التي سلكنها، فرغم أنّ بعضهنّ قد درسنَ في المعهد العالي للموسيقا، بينما أخريات من خلفيّات بديلة، يبقى الإبداع الذي ينتجنه هدية مشتركة، تساهم في تشكيل مشهد موسيقيّ غنيّ بالتنوع. لذا، فإنّ دعم هذه الأصوات ليس مجرّد واجب، بل هو استثمار في الثقافة والفنّ، وإقرار بأنّ كلّ تجربة، مهما كانت بسيطة، تستحق أن تُسمع وتُحتفى بها.

12. المراجع

Ahmed, Sarah. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others.* Durham: Duke University Press, 2006.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.* Translated by J.A. Underwood. London: Penguin Books, 2008.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1990.

Deebank, Virginie. *King Kong Theory.* Translated by Frank Wynne. London: Serpent's Tail, 2010.

Higgins, Kathleen Marie. *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?* Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Holt Shannon, Jonathan. *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006.

LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life.* New York: Bloomsbury, 2010.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak? In Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader,* edited by Patrick Williams and Laura Chrisman, 66–111. New York: Columbia University Press, 1994.

Street, Sean. *The Memory of Sound: Preserving the Sonic Past.* New York: Routledge, 2014.

Virginia Woolf. *A Room of One's Own.* London: Hogarth Press, 1929.

Wolkstein, Diane, and Samuel Noah Kramer. *Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer.* New York: Harper & Row, 1983.

De Nora, Tia. Music in Everyday Life. Cambridge University Press, 2000.